

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

146418

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

146418

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN
Ülkü ELİUZ

ELAZIĞ - 2004

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

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN

Ülkü ELİUZ

ELAZIĞ - 2004

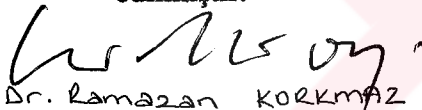
Bu çalışma kısa adı FÜBAP olan Fırat Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi tarafından desteklenmiştir.


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


ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

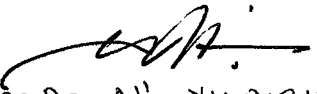
DOKTORA TEZİ

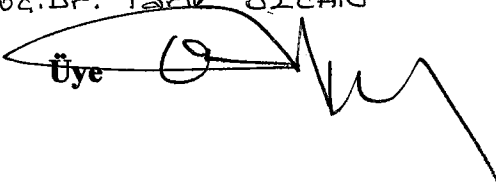
Bu tez 02/04/2004 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oyçokluğu/ oybirliği ile kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ
Danışman

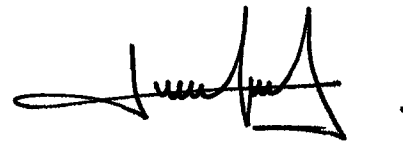

Prof. Dr. Şerif AKTAŞ
Üye


Prof. Dr. İbrahim KAFAZ
Üye


Doç. Dr. Ali YILDIRIM
Üye


Yrd. Doç. Dr. Tahir DZCAN
Üye

Yukarıdaki Jüri üyelerinin İmzaları Tasdik Olunur.



Prof. Dr. Orhan KILIÇ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



“Gerçek olan öğrenmektir. Nereden, nasıl öğrenirsen öğren. Nereden, nasıl öğrendiğin, diploman, hatta neler bildiğin de önemli değil. Ne yaptığın önemlidir.”

ORHAN KEMAL

ÖZET
DOKTORA TEZİ

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK
ÜLKÜ ELİUZ

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

2004, SAYFA XII+388

Çalışmamızda 1914-1970 yılları arasında yaşamış olan Orhan Kemal'in edebi dünyaya çıkış serüvenini, 'küçük adam' simgesi merkezli çözümlemeye çalıştık.

Çalışmamızı üç ana bölüm halinde düzenledik. Esas itibariyle "monografi" niteliği taşıyan birinci bölümde; Orhan Kemal'in yaşamı, edebi kişiliği, sanat/ edebiyat görüşleri ve eserlerinin değerlendirmesini yaptık.

İkinci bölümde, Orhan Kemal'in roman türündeki 24 eserini, izleksel sınıflamayı esas alarak inceledik. Bu bölümde 'küçük adam'ın birey olma serüvenini keşfi/ oluşum aşaması; kendisiyle/ dünyayla yüzleşmesi; kendini tanımlama çabaları; tutunma çabaları/ direnişi; çözülüşü ve tükenişi/ ötekileşmesi alt başlıkları altında yapı ve izlek bakımından bilimsel ve estetik yönden tahlil ve tenkit ettik.

Üçüncü bölümde, Orhan Kemal'in dili kullanma tarzını ve niyete bağlı olarak şekillenen üslubunu, sözcük düzeyinden metne dönüşüm süreci dahilinde örneklendirerek yorumladık.

Çalışmaya, yaptığımız çözümlemeyi materyaller ile tamamlama gayesiyle Orhan Kemal ve alanla ilgili kapsamlı bir kaynakça ekledik.

Anahtar Kelimeler: küçük adam, izlek, yapı, çözümleme

SUMMARY
A DOCTORATE THESIS

THE STRUCTURE AND THEME IN THE ORHAN KEMAL'S NOVELS

ÜLKÜ ELİUZ

FIRAT UNIVERSITY
THE ENSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE

2004, PAGE XII+388

In our studying, we tried to analyze the exit adventure in literary world of Orhan Kemal who had lived between 1914 and 1970, with 'small man's symbol center.

We put in order our studying as three main part. In the first part where it carries monografi quality, we made the estimating of Orhan Kemal's life, his literary personality, his art and literature made of seeing and his works of art.

In the second part, we examined Orhan Kemal's 24 work of art which is novel sort, taking basic themeticial classification. In this part, we analysed and criticised from the point of view structure and theme from the science and estetic point, the adventure of 'small man's becoming individual/ the proces pace; his meeting face to face with his own/ the world; his self defining efforts; his clinging efforts/ his resistance; his being untied and his dying down/ being the other under the low headlines.

In the third part, we interpreted the manner of Orhan Kemal's language use and the manner which forms connecting the intention including returning the process from the word level to the passage, giving examples.

We joined in the studying with aim of completing with material of analyzing which we had done as a comprehensive fontain concerning Orhan Kemal's and the part.

Key Words: 'small man', theme, structure, analyz

İÇİNDEKİLER

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
ÖN SÖZ	X
KISALTMALAR	XII
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. YAŞAMI- EDEBİ KİŞİLİĞİ- ESERLERİ	1
1.1. Yaşamı	2
1.1.1. Ailesi	2
1.1.2. Doğumu-Çocukluğu	4
1.1.3. Sürgün Yılları ve Dönüş	4
1.1.4. Hapishane Yılları ve Oluşum Dönemi	6
1.1.5. İstanbul'a Göç ve Dünyaya Çıkış	9
1.1.6. Ölümün Bahçesinde/ Son Gurbet	13
1.2. Edebi Kişiliği	14
1.2.1. Oluşum Dönemi	14
1.2.2. Geçiş Dönemi: Nazım Hikmetle Tanışma ve Edebi Dünyaya Açılış	16
1.2.3. Olgunluk Dönemi: Sosyal Gerçekçi ve Eleştirel Sosyal Gerçekçi Çizgi	20
1.2.4. Orhan Kemal'in Sanat ve Edebiyat Görüşleri	25
1.3. Eserleri	29
1.3.1. Öyküler	29
1.3.2. Romanlar	31
1.3.3. Oyunları	34
1.3.4. İnceleme	34
1.3.5. Hatıra	34
1.3.6. Röportajlar	34
1.3.7. Şiirleri	34

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARDA YAPI VE İZLEK	35
2.1. ROMANLARDA ORTAK YAPI	36
2.2. KURUCU BEŞLİ: KÜÇÜK ADAMIN KEŞFİ VE OLUŞUM AŞAMASI	
<i>Baba Evi - Avare Yıllar - Arkadaş Islıkları – Cemile - Dünya Evi</i>	40
2.2.1. Romanların Kimliği	40
2.2.2. İsimden İçeriğe	42
2.2.3. Olay Örgüsü	45
2.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	49
2.2.5. Zaman	56
2.2.6. Mekan	63
2.2.7. Kişiler Dünyası	
Başkişiler/ Norm Karakterler/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	76
2.2.8. İzleksel Kurgu	101
2.2.8.1. Kaçış	102
2.2.8.2. Özgürlük	108
2.2.8.3. Sevgi/ Aşk	110
2.2.8.4. Yoksulluk	115
2.2.8.5. Sosyal Adaletsizlik	120
2.2.8.6. Kötümserlik	127
2.2.8.7. Yozlaşma	128
2.2.8.8. Bunalm/ Bunaltı	129
2.3. KÜÇÜK ADAMIN KENDİSİYLE VE DÜNYAYLA YÜZLEŞMESİ	
<i>Vukuat Var - Hanımın Çiftliği - Kaçak</i>	131
2.3.1. Romanların Kimliği	131
2.3.2. İsimden İçeriğe	133
2.3.3. Olay Örgüsü	136
2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	140
2.3.5. Zaman	144
2.3.6. Mekan	150
2.3.7. Kişiler Dünyası	
Başkişiler/ Norm Karakterler/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	160
2.3.8. İzleksel Kurgu	179

2.3.8.1. Sosyal Adaletsizlik ve Başkaldırı	180
2.3.8.2. Yozlaşma	184
2.3.8.3. Geçmişe Özlem	189
2.3.8.4. Sevgi/ Aşk	191
2.3.8.5. Ölüm	193
2.3.8.6. Yabancılaşma	194
2.4. KÜÇÜK ADAMIN KENDİNİ TANIMLAMA ÇABALARI	
<i>Bereketli Topraklar Üzerinde - Gurbet Kuşları</i>	
<i>Eskici Dükkanı - Kanlı Topraklar</i>	195
2.4.1. Romanların Kimliği	195
2.4.2. İsimden İçeriğe	197
2.4.3. Olay Örgüsü	198
2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	203
2.4.5. Zaman	207
2.4.6. Mekan	211
2.4.7. Kişiler Dünyası	
Başkişiler/ Norm Karakterler/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	216
2.4.8. İzleksel Kurgu	226
2.4.8.1. Yozlaşma	227
2.4.8.2. Sosyal Adaletsizlik	230
2.5. KÜÇÜK ADAMIN TUTUNMA ÇABALARI VE DİRENİŞİ	
<i>Suçlu - Sokakların Çocuğu - Sokaklardan Bir Kız - Devlet Kuşu</i>	
<i>Bir Filiz Vardı – Murtaza</i>	233
2.5.1. Romanların Kimliği	233
2.5.2. İsimden İçeriğe	236
2.5.3. Olay Örgüsü	239
2.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	245
2.5.5. Zaman	249
2.5.6. Mekan	256
2.5.7. Kişiler Dünyası	
Başkişiler/ Norm Karakterler/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	263
2.5.8. İzleksel Kurgu	282
2.5.8.1. Kaçış	283

2.5.8.2. Yabancılaşma/ Ötekileşme	285
2.5.8.3. Yozlaşma	286
2.5.8.4. Yoksulluk	289
2.5.8.5. Sevgi/ Aşk	293
2.6. KÜÇÜK ADAMIN ÇÖZÜLÜŞÜ	
<i>El Kızı - Yalancı Dünya - Evlerden Biri - Kötü Yol</i>	296
2.6.1. Romanların Kimliği	296
2.6.2. İsimden İçeriğe	298
2.6.3. Olay Örgüsü	299
2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	304
2.6.5. Zaman	306
2.6.6. Mekan	309
2.6.7. Kişiler Dünyası	
Başkişiler/ Norm Karakterler/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	312
2.6.8. İzleksel Kurgu	319
2.6.8.1. Yoksulluk	319
2.6.8.2. Yozlaşma	320
2.6.8.3. Sosyal Adaletsizlik	322
2.7. KÜÇÜK ADAM'IN TÜKENİŞİ / ÖTEKİLEŞMESİ	
<i>Müfettişler Müfettişi - Üç Kağıtçı</i>	324
2.7.1. Romanların Kimliği	324
2.7.2. İsimden İçeriğe	325
2.7.3. Olay Örgüsü	326
2.7.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	328
2.7.5. Zaman	331
2.7.6. Mekan	332
2.7.7. Kişiler Dünyası	
Başkişi/ Kart Karakterler/ Fon Karakterler	334
2.7.8. İzleksel Kurgu	338
2.7.8.1. Yabancılaşma	338
2.7.8.2. Yozlaşma	339
2.7.8.3. Sosyal Adaletsizlik	341

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP	343
3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler	344
3.2. Anlatım Teknikleri	346
3.3. Anlatım Biçimleri	349
3.4. Anlatım Yöntemleri	351
3.5. Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi	353
SONUÇ	359
KAYNAKLAR	363
1. Orhan Kemal Kaynakçası	363
1.1. Kitaplar	363
1.2. Makaleler	366
1.3. Tezler	377
2. Genel Kaynaklar	379
2.1. Kitaplar	379
2.2. Makaleler	384
ÖZGEÇMİŞ	388

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

	SAYFA
Tablo:1- Bütün Romanlardaki Değerler Sınıflaması	24
Tablo:2- Küçük Adam'ın Keşfi ve Oluşum Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	102
Tablo:3.a- Baskı Süreci	106
Tablo:3.b- Bilinçlenme Süreci	107
Tablo:3.c- Kaçış Süreci	107
Tablo:4- Değişim Sürecini Etkileyen Faktörler	134
Tablo:5- Küçük Adam'ın Kendisiyle ve Dünyayla Yüzleşme Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	180
Tablo:6- Küçük Adam'ın Kendisini Tanımlama Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	227
Tablo:7.a- Öznedenden Hareketle Geçmişe Dönüş	265
Tablo:7.b- Öznedenden Hareketle Geçmişe Dönüş	266
Tablo:8- Küçük Adam'ın Tutunma Çabaları ve Direnişi Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	282
Tablo:9- Küçük Adam'ın Çözülüşü Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	319
Tablo:10-Yabancılaşma Süreci	336
Tablo:11- Küçük Adam'ın Yabancılaşma/ Ötekileşme Aşamasındaki Değerler Sınıflaması	338
Tablo:12- Romanlardaki Sözcük Türleri	353
Tablo:13- Romanlardaki Cümle Yapısı	355

ÖN SÖZ

Sanat, kainattaki fenomenleri sorgulamak yerine onlara kalbin sonsuz muhabbetini sunarak kucaklayan bir kavrayış sistemidir.

Orhan Kemal, özündeki insan sevgisini bu kavrayış sistemi ile sentezleyerek yansıtan bir sanatkardır. Asgari şartlarda yaşama mücadelesi veren ‘küçük adam’ın tarihi ve sosyal perspektif içerisinde ‘yer edinme’ sorunsalını, dil aracılığıyla varlık bulmuş gerçeğimsi dünya içinde ele alır.

Orhan Kemal’in eserleri, belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşünün birey yoluyla ifade bulmuş biçimleridir. O, bireysel ve kolektif değerler sistemini, ideolojik koşullanmalar ile bütünleştirir.

Orhan Kemal, insan sevgisi ve insanı eğitime gayesi paralelinde yıpranmış, boyutsuzlaşmış, rutinleşmiş bir anlam düzenini kırarak değerler dünyasını yeniden anlamlandırmak arzusu içinde, yadsırken bile yeniden kurabilme gayreti içerisinde.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde, önceden vaaz edilmiş kuralların değil bir yaşam tarzının metinleşmesi olan Orhan Kemal romanı, küçük adam’ın kendini gerçekleştirme serüveninin yansımasıdır. İnsanın varlığıyla yokluğu arasındaki derin anlamlar, onun eserlerinin özünü oluşturur. Değerlerin olması gerek sesine duyarlı olan sanatkar, geçmiş ve şimdi arasındaki çatışmaları mekan ve zaman boyutunda sorgularken; kukla, kimliksiz, tekdüze, şey’leştirilmiş kişilerle yığınlaştırılan toplumun geleceğinin endişesini duyar.

Biz bu çalışmamızda bilimsel kriterlere bağlı olarak, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içerisinde öykü ve romanları ile varlık bulan Orhan Kemal’i, yaşamı ve romanları ile bütünleştirerek metinden sanatkara ulaşmayı hedefleyen yapısalcı çözümlemeyi esas aldık.

Çalışmamızda, ön yargıdan ve bakış açısını daraltan politik düşüncelerden uzak kalarak sanatkarın edebi kişiliğini çözümlemeyi amaçladık.

Üç ana bölümden oluşan çalışmamızın esas itibarıyla ‘monografi’ özelliği taşıyan Birinci Bölümü’nde, Orhan Kemal’in yaşamı, edebi kişiliği ve eserlerini ayrıntılı olarak anlatmaya çalıştık.

İkinci Bölüm’de, Orhan Kemal’in roman türündeki 24 eserini yapı ve izlek bakımından tahlil ve tenkit ettik. Birey olma serüveni ile bağıntı içerisinde, “küçük adam” leit motifi merkezli çözümlemeler yaptık.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, Orhan Kemal'in romanlarını dil ve üslup bakımından değerlendirerek; insanlar arasındaki ilişkinin en temel ve ana yönlendirici birimi olan dili nasıl kullandığını tespit etmeye çalıştık. Böylece sözcük ve cümleden hareketle metin seviyesindeki anlam birimlerini ortaya çıkarmayı hedefledik.

Çalışmanın sonuna kapsamlı bir kaynak listesi ekledik.

Büyülü bir deniz halinde binbir kapısını yüreğimize açan değerli hocam Prof. Dr. Ramazan Korkmaz beyefendiye, engin sabrı ve aştığı çalışma azmi; çalışmamın en büyük şansı olarak gördüğüm Nuriye Öğütçü ve Yıldız Öğütçü (Yorgancıoğlu) hanımefendiler ile Işık Öğütçü beyefendiye bilgi ve belgelere ulaşmamdaki destekleri; bir simyacı titizliğiyle çalışmayı imbikten geçiren değerli arkadaşım Arş.Gör. Mutlu Deveci ve kardeşim Ebru Eliuz'a özverili yardımları için sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Elazığ 2004

Ülkü ELİUZ

KISALTMALAR

AI	: Arkadaş Islıkları
AY	: Avare Yıllar
BE	: Baba Evi
BFV	: Bir Filiz Vardı
BTÜ	: Bereketli Topraklar Üzerinde
C	: Cemile
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
DE	: Dünya Evi
DK	: Devlet Kuşu
EB	: Evlerden Biri
ED	: Eskici Dükkanı
EK	: El Kızı
GK	: Gurbet Kuşları
Haz.	: Hazırlayan
HÇ	: Hanımın Çiftliği
K	: Kaçak
KT	: Kanlı Topraklar
KY	: Kötü Yol
M	: Murtaza
MM	: Müfettişler Müfettişi
NHÜBY:	Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl
S	: Suçlu
s.	: sayfa
S	: Sayı
SBK	: Sokaklardan Bir Kız
SÇ	: Sokakların Çocuğu
ÜK	: Üç Kağıtçı
VV	: Vukuat Var
YD	: Yalancı Dünya
YDD	: Yeniden Dolu Dizgin



BİRİNCİ BÖLÜM
YAŞAMI - EDEBİ KİŞİLİĞİ - ESERLERİ

1.1. Yaşamı

1.1.1. Ailesi

Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal'in babası Abdülkadir Kemali Bey'in anı defterindeki bilgilere göre, aslen Elazığ Canuşağı aşiretine bağlı aile, Aluçlu Nahiyesi Tahnik Köyü'nden Adana'ya göç eder (Uğurlu, 1973: 7).

Orhan Kemal'in büyükbabası Bekir Sıtkı Bey, on üç sene Yarpuz kasabası (Adana) icra memurluğu yaptıktan sonra Ceyhan kasabası başkatipliğine atanır. Emeklilik sonrası Bilecik Belediye başkanı seçilen Bekir Sıtkı Bey, 1915 yılında vefat eder.

Orhan Kemal'in babaannesi Emine Hanım ise, Bulgaristan Orhaneli'nden Türkiye'ye göç eden bir ailenin kızıdır ve 1957 yılında Adana'da vefat eder (Bezirci, 1984: 8).

Orhan Kemal'in babası Abdülkadir Kemali Bey, 1889'da Osmaniye'de dünyaya gelir (Demirel, 1994: 23). İstanbul Darülfünun Hukuk Fakültesi'nden mezun olur. Yüksek öğrenimi sırasında İttihat ve Terakki Fırkası'na bağlanır. Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Siirt savcı yardımcılığına atanan Abdülkadir Kemali Bey, babası, annesi ve iki kız kardeşini de yanına aldırır.

Abdülkadir Kemali Bey, 1913 yılında Adana'da baba tarafından akrabası Azime Hanım ile evlenir. Orhan Kemal'in annesi Azime Hanım, 1889 yılında Adana'da doğar. 1961 yılında Adana'da vefat eden Azime Hanım, Rüştüye'den mezun olduktan sonra iki yıl Adana'da ilkokul öğretmenliği yapar.

Abdülkadir Kemali Bey, terfi ederek atandığı Kirmasti (Mustafa Kemal Paşa) kaymakamlığından ailesinin isteğiyle iki ay sonra istifa eder ve bir süre Bilecik "katib-i mesulü" (sorumlu yazmanı) olarak görev yapar. Daha sonra gönüllü olarak Çanakkale'ye giden Abdülkadir Kemali Bey, topçu teğmeni olarak cephede savaşırken oğlu Mehmet Raşit (Orhan Kemal) dünyaya gelir (15 Eylül 1914).

Fransız kuvvetlerinin 21 Kasım 1918 tarihinde Adana'yı işgali sonrasında, yörede "kaçkaç" olarak adlandırılan göç ile aile, Niğde'ye, oradan da Konya'ya ve Adana'ya gider. Ailenin bu dönemde yaşadığı bireysel ve sosyal olaylar, Orhan Kemal'in özyaşamöyküsel nitelikli Baba Evi romanında ayrıntılı olarak anlatılır. Bu arada Abdülkadir Kemali Bey'in ikinci oğlu Sıtkı dünyaya gelir (1918).

1920-1923 döneminde Birinci Büyük Millet Meclisi'ne Kastamonu Milletvekili olarak giren Abdülkadir Kemali Bey, ilk Layiha Encümeni'nde çalışır. 3 Mayıs 1920'de Vekiller Heyeti'nde adliye bakanı görevinde bulunur (Uğurlu, 1973: 56).

Milletvekilliği görevinden sonra 1923'de Adana'ya dönen Abdülkadir Kemali Bey, Toksöz adlı bir gazete çıkarmaya başlar; bir sonraki seçim döneminde Ankara'dan gelen milletvekili olma teklifini "tayinle meclise girilmez" diye reddeder. Kızı Talat dünyaya gelir (1923).

Toksöz gazetesindeki bir yazısı dolayısıyla tutuklanarak, İstiklal Mahkemesi'ne verilen Abdülkadir Kemali Bey, önce Diyarbakır'a, oradan Elazığ'a gönderilir.

Şeyh Sait İsyanı (Şubat 1925) üzerine, 4 Mart 1925'te çıkarılan Takrir-i Sükun Kanunu sonrası 6 Mart 1925'te bakanlar kurulu kararıyla Efkâr, Son Telgraf, İstiklal gazeteleri ile birlikte Toksöz gazetesi de kapatılır. 11 ay tutukluluktan sonra Abdülkadir Kemali Bey, beraat eder ve Adana'ya dönerek serbest avukatlık yapmaya başlar. İkinci kızı Türkan dünyaya gelir.

Abdülkadir Kemali Bey, 26 Eylül 1930'da Adana'da Ahali Cumhuriyet Fırkası'nı kurar. Kuruluşu, İstanbul basınında çok az yer alan partinin amacı "*ahaliyi refaha kavuşturmak*"tır. Bir basımevi satın alan ve Ahali gazetesini çıkarmaya başlayan Abdülkadir Kemali, gazetede ilk zamanlar partisini tanıttikten sonra hükümeti eleştirmeye başlar. Ahali Cumhuriyet Fırkası'nın Kozan, Osmaniye ve Maraş şubeleri de açılır. Cumhuriyet Halk Partililerin isteği doğrultusunda, Fethi Okyar'ın 17 Kasım 1930 tarihinde Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kapatışı ile Ahali Cumhuriyet Fırkası tek muhalefet partisi olur. Üçüncü kızı Uğur dünyaya gelir (1930). Adana valisi Hilmi Uran ve Ankara'daki arkadaşlarının partiyi kapatması uyarılarını dikkate almayan Abdülkadir Kemali Bey, 1931'de gizlice Suriye'ye, oradan da Lübnan'a gitmek zorunda kalır.

Bu "*gönüllü sürgün*" (Otyam 1975: 41) hayatında Abdülkadir Kemali Bey'e süre sonra ailesi de eşlik eder. Aile, Beyrut'ta maddi- manevi oldukça büyük sıkıntılar yaşar. Abdülkadir Kemali Bey, Lübnan uyuşu olmadığı için avukatlık yapamaz. Açılan küçük lokantanın iflas edilişle sıkıntılar artar. 1935 yılında ailesiyle birlikte Kudüs'e giden Abdülkadir Kemali Bey, bir Arap avukatla iki yıl çalışır. 1939 yılında Türkiye'ye döner ve Bergama Ağır Ceza Reisliği'ne atanır. 1941'de maaşının azlığı ve sık sık deprem olması nedeniyle istifâ eder ve tekrar Adana'da avukatlık yapmaya başlar.

1.1.2. Doğumu-Çocukluğu

Orhan Kemal/ Mehmet Raşit, 15 Eylül 1941'de Adana'nın Ceyhan ilçesinde dünyaya gelir.

Ataerkil geniş bir ailenin ilk torunu olan Orhan Kemal'in doğumunu büyükbabası Bekir Sıtkı Bey, Çanakkale'de topçu teğmeni olan babası Abdülkadir Kemali Bey'e müjdeleyen şöyle bir telgraf çeker: *"Ben de dehr'in sitemin çekmeğe geldim dehr'e"* (Uğurlu, 1973: 7) Ailenin kültür yapısına ait ipucu öğeleri içeren bu sözler, Orhan Kemal'in bütün yaşamı boyunca devam edecek "tutunma çabasını" minimize eder niteliktedir.

Sert ve otoriter bir kişi olan Abdülkadir Kemali Bey, oğlunun kendisi gibi iyi bir eğitim almasını ister, fakat bu çabalar hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Orhan Kemal, babasının ağır cezalarla dayattığı eğitime "korku"nun ruhunda oluşturduğu tepkiyle yanıt vermez. Babasına karşı kayıtsızlık silahını kuşanır ve kişiliğinden gelen direnme, öğrenme isteği ve yeteneği engelleyen bir işlev kazanır. Önce "Aralık Mektebi"ne (medrese) verilen Orhan Kemal, Milli Mücadele'nin başlayışıyla okuldan alınır. 1 Kasım 1918'de Adana'nın işgali ile sonrasında bütün aile, Niğde, Konya ve son olarak Ankara'ya göç etmek zorunda kalır.

1.1.3. Sürgün Yılları ve Dönüş

Orhan Kemal, babasının siyasi çalışmaları sonucu Beyrut'a gidişiyse geçici bir özgürlük kazanır. Zaten gitmek istemediği okulu bırakır, futbola yönelir: *"Evde krallığımla ilan etmişim.(..) futbol topuyla eve döndüğüm zaman nerede kaldığımı, niçin geciktiğimi, dersleri bırakıp gene mi futbol oynadığımı soran olmuyor. (..) O sene sınıfımda çaktım"* (Uğurlu, 1973: 156) Altı ay süren "krallık" tan sonra annesi ve kardeşleri ile birlikte Beyrut'a gitmek zorunda kalan Orhan Kemal, maddi yokluk ve yüklenen sorumluluklarla bunalıma girer: *"Bir saltanat Çeşmi-bülbül gülabdamları, kakmalı rahleleri, Süleymaniye mangalları, sevai kaplı döşemeler, el yazması kitapları, çini tabak takımları, saksonyaları ,bohemleri, kesme nargileleri, elmas başlıklı çubukları, gördes halıları ve daha buna benzer "nice nice" takımları, taklavatlarıyla yıkıldı gitti."* (Uğurlu, 1973: 170)

Beyrut'ta annesinin bilezikleri bozdurularak on lira sermaye ile açılan lokanta, kısa süre sonra iflas eder. Kardeşi Sıtkı ile sürekli çatışma içinde olan Orhan Kemal, babasının onun sürekli tarafını tutuşu ile yalnızlığa sürüklenir.

Yabancı bir memlekette sürgün oluş, babasının baskısı ve aşağılayıcı tavırları içinde bir süre işportacılık yapan Orhan Kemal yalnızlığa sığınır. Babasının İbrahim Efendi adlı bir tanıdığıнын yardımıyla Matbaat'ül Haceriye'de çalışmaya başlar. Haftalığı yüzelli kuruşa kağıt kesme makinesinde kol çevirme işini yapar; basımevinin yanındaki çikolata fabrikasında çalışan Rum kızı Eleni'ye aşık olur; bu ilk aşk, bireysel olduğu kadar sosyal bilinçlenmenin de ilk adımı olur: *"İlk aşk kolay kolay unutulmuyor... Eleni.. Ve ilk aşk ve bende ilk sosyal uyanış, sanırım bu Rum kızıyla başladı."* (Uğurlu, 1973: 170) Rum kızı Eleni ve ailesinin siyasi sebeplerle gizlice ülkeyi terk edişi, Orhan Kemal'i çok üzer; artık Beyrut'ta kalmak istemez. Bu durumu annesi aracılığıyla babasına iletir. Haziran 1932'de Adana'ya babaannesinin yanına dönen Orhan Kemal, bu dönemi Baba Evi adlı özyaşamöyküsel romanında anlatır.

Memlekete dönüşün sarhoşluğu ve baba baskısının sona erişimin verdiği rahatlık duygusu ile Orhan Kemal, kendini aşk ve futbol merkezli bir yaşamın içinde bulur. Avare Yıllar ve Arkadaş Islıkları adlı özyaşamöyküsel romanlarında bu dönemi anlatan Orhan Kemal, fabrikada semtinde oturan Bedriye adlı bir kıza aşık olur ve onunla evlenmek ister. Fakat Bedriye, önce eğitimini tamamlamasını ister (Bezirci, 1984: 13). Bunun üzerine ortaokul ikinci sınıfta yarım bıraktığı eğitime devam etmek amacıyla İstanbul'da oturan küçük halasının yanına gider. Bedriye'nin başka biriyle nişanlandığını, arkadaşlarının mektubuyla öğrenen Orhan Kemal, Adana'ya döner ve kızıdan ayrılır. Daha sonra, Güzide adlı kendisinden on bir yaş büyük bir bar kadınına aşık olur (1933); fakat kadın onu bırakıp gider

Adana'daki bu yıllar, Orhan Kemal'in Giritli'nin ve Nadir'in kahvesinde zaman öldürdüğü dönemdir. Bu dönemde Selahattin Usta, Ali Şahin, Dayı Remzi gibi işçilerle tanışmasıyla zihninde sosyalist fikirler yeşermeye başlar. Bu dönemde bol bol kitap okur. Bu sırada köylüler tarafından işgal edilmiş aileye ait baba topraklarını satmak için Beyrut'tan Orhan Kemal'in annesi ve kız kardeşleri Adana'ya gelir. Annenin ve Orhan Kemal'in toprakları geri alma uğraşları sonuçsuz kalır. Anne ve kardeşleri Beyrut'a geri dönerler.

Orhan Kemal, 26 Eylül 1934'de Adana Milli Mensucat Fabrikası muhasebe servisinde 24 lira 95 kuruş aylıkla katip olarak çalışmaya başlar. Fabrika sahibi Nuri Ağa (Has), babasının Abdülkadir Kemali Bey olduğunu öğrenince ambar memurluğuna sürülür. Aldığı para ile geçim sıkıntısı çeken Orhan Kemal, bir yandan da Beyrut'ta zor günler geçiren ailesine destek olmaya çalışır: *"Masa başında ya gizliden gizliye kitap*

okuyarak, hikaye yazarak yada 25 lira 95 kuruşun yarattığı sıkıcı hava içinde kara kara düşünür, bir çıkış, bir kurtuluş yolu bulmaya çalışırdım." (Uğurlu, 1973: 176) Milli Mensucat Fabrikası'nda çalışan işçi kızlardan on beş yaşındaki Nuriye Hanım'a aşık olur. 1922'de Zagreb'te doğmuş olan Nuriye Hanım, babası Malik (Aksoy) ve beş yaşındayken ölen annesiyle birlikte Birinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'ye göç etmiş Boşnak bir ailenin kızıdır. Orhan Kemal, Cemile adlı özyaşamöyküsel nitelikli romanda Nuriye Hanım ve ailesini ayrıntılı olarak anlatır.

Nuriye Hanım'la evlenmeyi düşünen Orhan Kemal, babasına mektup yazarak izin ister. Orhan Kemal, Nuriye Hanım'ın babasının da kendi babası gibi aksi, sert kişiliği; sevdiği kıza talip olan varlıklı kişilerin baskısı ve maddi yokluk gibi engeller yüzünden bunalıma girer. İlaç içerek intihar eder ve hastahaneye kaldırılır. Hastanede ziyarete gelen Nuriye Hanım'ın "*sen rahat ol; senden başkasına varmam*" sözleriyle rahatlayan* Orhan Kemal ve Nuriye Hanım, Ağustos 1936'da nişanlanır; 19 Mayıs 1937'de evlenirler. Evlendikten sonra Nuriye Hanım'ın çalışmasına izin vermeyen Orhan Kemal, aldığı 24 lira 95 kuruş ile geçim mücadelesi verir. Ayrıca hem Orhan Kemal'in hem de Nuriye Hanım'ın ailesinin maddi desteğe ihtiyacı vardır. Orhan Kemal yaşamının bu dönemini ise Dünya Evi romanında anlatır. Şubat 1938'de, eski baba dostu Hilmi Efendi'nin fabrika ambarından mal çalma teklifini reddetmesi üzerine, Hilmi Efendi'nin oyunuyla işinden kovulur. Bir yandan Adana'ya dönen annesi ve kardeşleri, diğer yanda hamile karısıyla tam bir çıkmaz içinde kalan Orhan Kemal'in, 6 Nisan 1938 tarihinde kızı Yıldız doğar.

1.1.4. Hapishane Yılları ve Oluşum Dönemi

Orhan Kemal, 26 Nisan 1938'de 24 yaşında askere alınır. Tezkere almasına 40 gün kala "komünizm propagandası" yaptığı ihbarı ile tutuklanır: "*1938 yılında Niğde de askerken ve komünizmin ne olduğunu bilmediğim bir sırada, sırf Nazım Hikmet'in kitaplarını okuyorum diye mahkemeye sevk edilmiş ve askeri mahkemenin kararıyla 5 yıl ağır hapse mahkum edilmiştim.*" (Uğurlu, 1973: 240) Kayseri VI.Kolordu Komutanlığı'nın, 11 Ekim 1938 tarihli son tahkikat kararı uyarınca yargılanır ve 27 Ocak 1939'da Ceza Kanunu'nun 94. maddesine göre 5 yıl hüküm giyer. Kararı temyiz etmeyen Orhan Kemal, Kayseri Cezaevi'ne gönderilir.

* 4 Ağustos 2000 tarihinde Orhan Kemal 'in eşi Nuriye Ögütçü ve kızı Yıldız Ögütçü (Yorgancıoğlu) ile İstanbul Basınköy'deki evlerinde yapılan görüşme

Cezaevinden Nuriye Hanım'a yazdığı mektupta içinde bulunduğu umutsuz ruh halini görmek mümkündür: *"İstersen ayrıl benden, kendine yeni bir yol çiz, beklemkle geçirme en güzel yıllarını. Çünkü karıcığım, biliyorum ki, buradan çıktuktan sonra daha da zor ve yoksulluk içinde geçecek hayatımız."* (Tanju, 1973: 193)

Bu psikoloji ile, Kayseri Cezaevi'nde hece ölçüsüyle lirik şiirler yazan Orhan Kemal, bunları Yedigün ve Yeni Mecmua dergilerine Raşit Kemal ismiyle gönderir. İlk şiiri 25 Nisan 1939 'da Yedigün'de yayımlanan "Duvarlar"dır. 1939 yılı içinde Raşit Kemal ismiyle Yedigün'de "Bir Ölünün Odasında", "Hapishanede", "Ben ve Ötesi", "Cevap Vermemek"; Yeni Mecmua dergisinde "İniş Yokuş", "Beni Yaratana", "Bayramda" başlıklı şiirleri yayımlanır.

1939 yılında Türkiye'ye Abdülkadir Kemali, aralarında asla bitmeyecek olan çatışmaya rağmen Orhan Kemal'i ziyaret eder: *"Öfkesi yatışmadı. Birbirimizi sevmezdik. Bana inanmazlıkla baş salladı ve derin bir karamsarlık edası ile çekip gitti."* (Karacalar, 1974:11) Abdülkadir Kemali, oğlunu önce Adana Cezaevi'ne; daha sonra kendisinin Bergama Ağır Ceza Reisliği'ne atanışı ile Bursa Cezaevi'ne naklettirir. Bursa Cezaevi'nde şiir yazmaya devam eden Orhan Kemal'in, Raşit Kemal ismiyle Yedigün'de "Saadet", "Bir Cevap", "Bunaltılarım", "Gönlüme" başlıklı şiirleri; Yeni Mecmua'da ise "Kızıma", "Saadet", "Koğuşlar" başlıklı şiirleri yayımlanır.

Aralık 1940'da Çankırı Cezaevi'nden Bursa Cezaevi'ne gelen Nazım Hikmet, Orhan Kemal'in bütün yaşamını değiştirir ve edebi kişiliğinin oluşumuna ivme kazandırır. Orhan Kemal'in "Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl" (1965) adlı eserinde, bütün ayrıntılarıyla anlatılan bu dönem *"Nazım Hikmet Okulu"*nda yenilenme ve değişimlerle geçer. Orhan Kemal'e Fransızca, ekonomi, politika, felsefe ve edebiyat dersleri veren Nazım Hikmet, şiirlerini de eleştirir: *"Tekrar okurken, arada "dur" diyor, şunu şunu atmamı söylüyor, tekrar okuyorum, tekrar şunu atmamı söylüyor, yahut filan mısra ile ondan sonrakini başa, baştakileri sona almamı söylüyordu... Şiirim bu suretle traş olduktan sonra hayretle gördüm ki, benim pürüzlerle dolu, takır tukur şiirimden, onunkileri hatırlatan yeni bir şiir çıktıverdi."* (NHÜY, s.66)

Kasım 1941'de, Yeni Ses dergisinde Raşit Kemal ismiyle "Bir Beyrut Hikayesi", Yeni Mecmuada "Koğuşta Geceler", "Rüya Gibi", "Bunaltılarım", "Unutulmak"; Orhan Raşit ismiyle Ses dergisinde "Benim Oğlum", Yeni Edebiyat gazetesinde "2000 Senesine Şiirler", "Zavallı Balıklara Akıllı Robenson'a Saate vs. dair" başlıklı şiirleri yayımlanır. Bu arada bir de roman denemesi yapan Orhan Kemal, Nazım Hikmet'in

“bırak şiiri miiri birader, hikaye yaz, roman yaz sen!” (Uğurlu, 1973: 261) yönlendirmesiyle, uzun yıllar sürececek öykü yazarlığına başlamış olur.

İlk düzyazısı Baba Evi romanının bir bölümü olan “Balık” öyküsü, 1940’da Yeni Edebiyat gazetesinde yayımlanır. 1941 yılında, Raşit Kemal ismiyle Yeni Edebiyat dergisinde “Bir Genç Münevver” ve Orhan Raşit ismiyle “Bir Yılbaşı Macerası”, “Kardeşim Niyazi “ adlı öyküleri yayımlanır. 1942 yılında Orhan Kemal ismiyle İkdam gazetesinde “Güllü”, “Asma Çubuğu”, “Balık”; 1943 yılında Yürüyüş dergisinde “Babam”, “Telefon”, “Bir Ölüye Dair” ve 1943 yılında Yurt ve Dünya dergisinde “Vatana Dönüş”, “Çocuk Ali” öyküleri yayımlanır. Ayrıca, 1942-43 yılları arasında Orhan Kemal ismiyle Yürüyüş Dergisi’nde “Mapushane”, “Bayram Sabahı”, “Sahillere İneceğiz” adlı şiirleri ve Yeni Ses dergisinde “Evvla Ekmek”, “Memleketim” adlı şiirleri yayımlanır.

Bursa Cezaevi’nde, Ertuğrul adlı mahkumun önerisiyle Nazım Hikmet’in aldığı dokuma tezgahlarında çalışan Orhan Kemal, şiir yazmaya da devam ederken, 26 Eylül 1943’te tahliye olur. Adana’ya dönüşte uzun süre iş arayan Orhan Kemal’e Atatürk’e karşı muhalefet etmiş *“öyle bir babanın oğlu”* (Bezirci, 1984: 25) olduğu için kimse iş vermek istemez. Karataş’ta, toprak taşıma işinde birkaç ay amele olarak çalıştıktan sonra, 20 Ekim 1943’te Milli Mensucat Fabrikası’nda 80 lira aylıkla Çırçır Dairesi “Kayıt Tahakkuk Memuru” olarak çalışmaya başlar. 18 Nisan 1944’te bu işten çıkarılınca, Devlet Demiryolları’na “muvakkat (geçici) hamal” olarak girer. 16 Haziran’da Güzel İzmir Nakliyat Ambarı’nda çalışırken, ikinci çocuğu Nazım dünyaya gelir (13 Temmuz 1944).

Maddi sorunları bir türlü çözemeyen Orhan Kemal, bir arkadaşının “iş bulma” vaadi doğrultusunda herşeyini satarak Malatya’ya gider. 9 Ağustos 1944’te, Malatya Mensucat Fabrikası’nda “usta muavini” kadrosuyla fakat “boyahane katibi” olarak, saati 30 kuruştan işe başlar. Fabrikadan askerlik tezkeresinin istenir; tezkere almadığı ortaya çıkınca 1 Ekim 1944’te işten çıkarılır ve ailesiyle birlikte Adana’ya geri döner. 04 Kasım 1944 - 01 Ekim 1945 tarihleri arasında Yüksek Mühendis Suad Güçlü’nün yanında “Şantiye Muhasebecisi ve Ambarcı” olarak çalışan Orhan Kemal, 10 Temmuz 1945’te yarım kalan askerliğini yapmak üzere askere çağrılır. Kilis’e gönderilen Orhan Kemal, askerliğinin kalan 35 günlük bu süresini yazıcı olarak tamamlar. Fakat terhis edilmez ve Çorum’a sürgün edilir. Abdülkadir Kemali Bey’in, dönemin başbakanı

Recep Peker'e telgraf çeker ve oğlunun serbest bırakılmasını ister. Bunun üzerine, 36 Ekim 1946'da serbest bırakılır (Bezirci, 1984: 25).

Bu arada Orhan Raşit ve Orhan Kemal ismiyle Varlık dergisinde "Revir Meydancısı Yusuf" (1944), "Sürmeli" (1945), "Askerlik Oyunu" (1945), "Uyku" (1945); Gün Dergisi'nde "Üç Arkadaş" (1946), "Köpek Yavrusu" (1946), "Bir Lira" (1946), "Teber Çeliğin Karısı" (1946); Yığın Dergisi'nde "Bir Takım İnsanlar" (1949); Seçilmiş Hikayeler Dergisi'nde "Arkadaşım Necati" (1947), "Ekmek Kavgası" (1947), "Eskici ve Oğulları" (1948), "Aforacı Hac'eli" (1948); Yaprak Dergisi'nde "İstasyonda" (1949), "Büyücü" (1949) adlı öyküleri yayımlanan Orhan Kemal, şiir yazmaya da devam eder. "Ekmek" ve "İşsizlik" adlı şiirleri Orhan Raşit ismiyle 1946 yılında Gün dergisinde yayımlanır.

Varlık dergisinin Ocak 1945'te okurları arasında yaptığı soruşturmada, "en beğenilen hikayeci" seçilen Orhan Kemal, asker dönüşü bir süre sebze nakliyeciliği yapar. Daha sonra ise, Seyhan Veremle Savaş Derneği'nde 180 lira aylıkla Yazı Muhasebe Tahsilat bölümünde çalışmaya başlar (14 Şubat 1947).

20 Temmuz 1949'da Abdulkadir Kemali Bey vefat eder; 27 Aralık 1949'da ise ikinci oğlu Kemali dünyaya geldikten sonra Veremle Savaş Derneği'ndeki işinden çıkarılan Orhan Kemal, 10 Ocak 1951'de Adana Bağ ve Bahçeciler Derneği'nde Muhasebe Muhabere Tahsilat bölümünde çalışmaya başlar.

Bu arada 1949 yılında Baba Evi romanı, Ekmek Kavgası adlı öykü kitabı ve 1950 yılında Avare Yıllar romanı Varlık Yayınları tarafından yayımlanır. 1950 yılında ise, Seçilmiş Hikayeler Dergisi'nin 30 ve 31. sayıları "Orhan Kemal Sayısı" olarak çıkar ve Orhan Kemal'in "Büyücü", "Amir ve Memura Dair", "Bir İnsan", "Kırmızı Mantolu Kadın", "Ölürmüşün Öldürürmüşün", "Bir Lira", "936", "Ekmek Peşinde", "Telefon" adlı öyküleri Abidin Dino'nun resimleriyle süslenmiş olarak topluca yayımlanır.

1.1.5. İstanbul'a Göç ve Dünyaya Çıkış

Orhan Kemal, sanat hayatındaki bu gelişmelerin etkisi altında İstanbul'a gitmeye kararı alır: *"Adeta itiliyordu İstanbul'a... (..) Yazı işlerine baktığım, bu sayede kıt kanaat geçinmeye çalıştığım çeşitli derneklerdeki işlerime de şıp diye son verilmişti.(..)* Bir de beni bir türlü İstanbul'a salıvermek istemeyen babam ölmüştü." (Uğurlu, 1973: 88)

Evinin eşyalarını satarak 17 Nisan 1950’de, ailesi ile birlikte İstanbul’a gelir. Ailece, önce Sirkeci’de ucuz bir otele yerleşirler. Daha sonra, bir süre Bursa Cezaevi’nden arkadaşı İzzet’in evinde kalırlar. Karısı Nuriye Hanım, Sultanahmet’te bir çorap fabrikasında çalışmaya başlar. Orhan Kemal ise, Babıali’de öykülerini satabilmek için uğraşır. Orhan Kemal’in kıskançlıkları ve karısıyla ilgili endişeleri yüzünden Nuriye Hanım işten ayrılır.* Önce Fener, daha sonra Unkapanı’nda Tütün Fabrikası’nın arkasında, Fırın Sokak No:20’ye taşınan Orhan Kemal ve ailesinin tek geçim kaynağı, öykülerin satışlarıdır. Ev kirası, yiyecek, giyecek, yakacak sorunları içinde çok sıkıntılı günler yaşarlar (Tanju, 1973: 195-196).

İstanbul’a geldikten sonra birçok dergide öyküleri yayımlanan, romanları tefrika edilen Orhan Kemal, bu yıllarda ekmeğini kalemiyle kazandığı için çok çalışır. Sabah erken saatlerden öğle üstüne kadar aralıksız yazı yazar: “*Çoğunluk geceleri. Sabaha karşı saat dörtte kalkar. Kahvemi kendi elimle pişirir, makinemin başına geçerim. Üç, dört. Beş, bazan hızımı alamam altı saat durmamacasına çalıştığım olur.*” (Köklügiller 1974: 8)

Orhan Kemal’in çeşitli dergilerde 1951 yılında “Şah Eser”, “Dilenci”, “Ayşe ile Fatma”, “Nurettin Şadan Bey”, “Yüz Para”; 1952 yılında “İş”; 1953 yılında “Odacı”, “Asilzade” öyküleri ve Sarhoşlar (1951), Çamaşırcının Kızı (1952) adlı öykü kitapları yayımlanır. Cemile, Murtaza (1952), Bereketli Topraklar Üzerinde (1953) romanları ise, önce tefrika edilir, daha sonra kitap halinde yayımlanır. 1954 yılında Grev ve 72.Koğuş öykü kitapları ile Vukuat Var romanı; 1956 yılında Dünya Evi, Hanımın Çiftliği romanları yayımlanan Orhan Kemal, Arka Sokak (Yeditepe Yayınları 1956) adlı öykü kitabında, yine “*komünizm propagandası yapma*” iddiasıyla mahkemeye verilir. Mahkemede eserlerin konusu hakkındaki soruya “*Ben gerçekçi yazarım. En iyi bildiğim konuları alırım. (..) Varlıklı yurttaşların yaşayışları nasıl bilmiyorum nasıl yaşadıklarından haberim yok.*” (NHÜY, s. 69) cevabını verir ve beraat eder.

20 Ocak 1957 tarihli mektubuyla, “Çizgiler” başlığıyla arkadaşı Fikret Otyam’a gönderdiği haftalık yazı dizisi, 1971 yılında “Boyacı” adıyla kitap olarak yayımlanır. 1957’de Babil Kulesi, Serseri Milyoner adlı öykü kitapları ve Suçlu romanı yayımlanan Orhan Kemal’in oğlu Işık dünyaya gelir (01 Kasım 1957).

* adı geçen görüşme

1958 yılında Devlet Kuşu romanının yayımlanmasından sonra rahatsızlanan Orhan Kemal, bir süre hastanede yatmasına rağmen kısa süre içinde iyileşir ve var gücüyle yazmaya devam eder.

1957'de yazdığı Kardeş Payı öyküsü, 1958 yılında Türk Dil Kurumu "Sait Faik Hikaye Armağanı"nı kazanır. 1960'da Sokakların Çocuğu romanı, Son Havadis gazetesinde tefrika edilir; 1962'de ise Eskici ve Oğulları ile Gurbet Kuşları adlı romanları yayımlanır.

1961 yılında, kitapçı İhsan Özmanav'ın dükkanında tanıştığı Ülkü adlı işçi kıza aşık olan Orhan Kemal, onunla yaşadığı ilişkiyi Bir Filiz Vardı romanında anlatır (Uğurlu, 1973: 180-198). Orhan Kemal ve Ülkü Hanım, Beyoğlu Afyon sokakta bir pansiyon tutarak bir süre birlikte yaşarlar. Bu ilişkiyi öğrenen Nuriye Hanım intihara kalkışması, dedikodular ve maddi sebepler yüzünden Orhan Kemal ve Ülkü Hanım ayrılırlar. Ülkü Hanım, Temmuz 1963'te bir başkasıyla evlenir.

Bu arada "para sorunumu" daha da aşılmaz hale gelen Orhan Kemal, umutsuzluk içindedir: *"Bu satırları sabahın beşinde, buz gibi odamda yazıyorum. Ne odun, ne kömür, ne de hem odun hem de kömür alacak para var. Borç, borç, borç... Tek iş yok. (..) Gelecek günler hiçte ümit verici değil. (..) Türkiye'den hicreti bile düşünüyorum. Dünyanın hiçbir tutunmuş romancısı, dünyanın hiçbir yerinde bu vaziyete düşmez. Düşerse hapse düşer, yoksa işsiz kalmaz, bırakılmaz."* (Otyam, 1975: 252)

1963 yılında, Sokakların Çocuğu ve Kanlı Topraklar romanları ile Dünyada Harp Vardı ve Mahalle Kavgası adlı öykü kitapları yayımlanır. Aralık 1963'te, Dışişleri Bakanlığı'na Sovyetler Birliği'nde yayınlanmış eserlerinin telif ücretlerini almak için başvuru yapan Orhan Kemal, Eylül 1964'te aldığı 9.700 lira telif ücreti ile birikmiş borçlarını öder (Otyam, 1975: 247). Aynı yıl kardeşi Sıtkı, kanserden ölür (Otyam 1975: 260).

Orhan Kemal, 1964 Eylül'ünde Devlet Kuşu romanının İspinozlar (Balina) senaryoya dönüştürür. Eser, beş yıllık bekleyişten sonra Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda İspinozlar adıyla Ekim'de sahnelenir (Otyam, 1975: 263). Arkadaşı Muzaffer Buyrukçu'nun yaşamından esinlenerek yazdığı oyun, bir ay Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda, bir buçuk ayda Fatih Tiyatrosu'nda oynanır. Orhan Kemal'i sevindiren ve maddi yönden biraz rahatlamasını sağlayan İspinozlar oyunu, *"İşlerimi bozan görünmez bir takım eller faaliyete geçmiş, oyunu afişten indirmiş.."* (Uğurlu, 1973: 345) ifadesiyle dile getirdiği şekilde aniden ve sebep belirtilmeden gösterimden kaldırılır.

8 Mart 1966 tarihinde Mustafa Kutlu ve Mehmet Şahin ile birlikte “Komünizm propagandası yapmak, komünist yeraltı teşkilatı kurmak” suçlarından tutuklanan Orhan Kemal, Sultanahmet Cezaevi’ne gönderilir: “Evine gelmiş gibi geldi Sultanahmet cezaevine...En küçük bir dertlenmeye yanaşmadı.. Ha dışarı, ha içeri bizim için, derdi..Sıkıntısı, parasız bir döneminde içeri girmiş olması...Hapishane masraflarını biz paylaştık...Çıktığı zaman kuruşuna kadar ödedi... Hesap işlerinde son derece titizdi.” (Uğurlu, 1973: 292) Ömer Şengün’ün ihbarı üzerine tutuklanan Orhan Kemal ve arkadaşları, 35 gün cezaevinde yattıktan sonra 13 Nisan 1966 tarihinde Sulhi Dönmezer, Ayhan Önder, Çetin Özek oluşan komisyonun “suç teşkil eden bir cihet bulunmadığı” yolundaki raporuyla tahliye olurlar.

Bu arada 7 Nisan 1966 Türk Edebiyatçılar Birliği, Gen-Ar Tiyatrosu’nda Orhan Kemal’in 30. sanat yılı dolayısıyla bir toplantı düzenler. Bu toplantı da Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal ve James Baldwin birer konuşma yapar (Anday, 1950: 1-4).

Haziran 1966’da, Fatih semtindeki Akşemsettin Caddesi, Battal Gazi Sokak, Şumnu Apartmanı, No: 49-3 adresli eve taşınan Orhan Kemal ve ailesi için, “kalem” tek geçim kaynağı halindedir: “İstanbul’a geleli aşağı yukarı 15 yıl oldu. Kalemimden başka geçim aracım yok. Bir süre hikayeyle röportajla ev geçindirdim, çoluk çocuk yetiştirdim. Bizim için bilmem diye bir şey yok...Kalemin ucu işlesin de, ne iş olursa olsun... Eeee, Ekmek kavgası bu..” (Uğurlu, 1973: 289) Romanları ve öyküleriyle geçinen Orhan Kemal, tanıdığı insanları anlatan kendi deyimiyle “bir küçük burjuva”dır: “Esas mesleğim hiçbir titri olmıyan 8. planda kalmış işler... Küçük adamların ömürlerini törpüleyen ıvır zıvır işler... Ekseri bu ıvır zıvır işler peşinde koşmak, filmci, sinemacı kovalamak... Beyoğlu’nun ara sokaklarından Çağaloğlu yokuşuna taban tepmek..” (Uğurlu, 1973: 47)

1967 yılında Asaf Çiğiltepe’nin yönettiği 72. Koğuş adlı tiyatro eseri, Ankara Sanat Tiyatrosu’nda sahnelenir. Sahnelenen oyunlarından eline geçen para ile eşi Nuriye Öğütçü’nün hâlâ yaşadığı Basıncıköy Ebuziya Tevfik Bloku 2. kattaki apartman dairesini satın alır; oraya taşınırlar. Bu ev, Orhan Kemal’in tek mülküdür.* Temmuz 1967’de Ankara’ya gitmek isteyen Orhan Kemal, kalbiyle ilgili rahatsızlıktan dolayı vazgeçer. Ağustos 1967’de eşiyle denize giderken kalp krizi geçiren Orhan Kemal, yaklaşık 20 gün hastanede tedavi gördükten sonra 24 Ağustos 1967’de taburcu edilir.

* 2 Ağustos 2000 tarihinde oğlu Işık Öğütçü ile Orhan Kemal Müzesi’nde yapılan görüşme.

Ocak 1968’de İspinozlar adlı tiyatro eseri, Yalova Kaymakamı adıyla, Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda sahnelenir. Gala gecesinde “Boyacı Bayram” rolündeki sanatçının, sis yüzünden Kadıköy’den gelememesi üzerine, Orhan Kemal onun yerine sahneye çıkar ve ilk sahne deneyimini yaşar (Otyam, 1975: 368).

Şubat 1968’de hastalanan Orhan Kemal, Aşağı Guruba 9. Hariciye Koğuşu’na yatırılır ve fistül ameliyatı olur. Bu arada Sovyet Yazarlar Birliği Maksim Gorki’nin Yüzüncü Doğum Yılı dolayısıyla düzenlenecek olan törene Orhan Kemal’i de davet eder (Otyam, 1975: 386). Fakat, önce cezaevinde yattığı dönemde sorgu yargıcının aldığı “*yurt dışına çıkamaz*” kararı dolayısıyla pasaport alamadığı ve daha sonra da hastalanıp ameliyat olduğu için Rusya’ya gidemez (Otyam, 1975: 392). Bu arada 72. Koğuş adlı tiyatro eseri, Ankara Sanat Tiyatrosu’nda 372 kez sahnelenir ve Orhan Kemal “yılın en başarılı oyun yazarı” seçilir.

Ocak 1969’da Taşikardi ve Anfizem hastalıkları teşhisleri ile Çetin Altan tarafından Cerrahpaşa Hastanesi’ne yatırılan Orhan Kemal, 17 Şubat’ta taburcu edilir. Dinlenmesi tavsiye edilir; fakat bu tavsiyeye uymayarak, Eskici ve Oğulları romanını Eskici Dükkanı adıyla senaryoya dönüştürür: “*Kendimi olağan üstü iyi buluyorum!..Ne enfarktüs, ne kalp spazmı!..geçti bunlar... (..) Bundan sonra laf aramızda, yeni aşklar,yeni maceralar...Dünya hepimiz ve herkes için..Ve bilhassa yaşamak için..*” (Uğurlu, 1973: 448)

1968 yılında yazdığı Önce Ekmek adlı öykü kitabı, 26 Eylül 1969 da Türk Dil Kurumu tarafından “Sait Faik Hikaye Armağanı” verilir. Faik Baysal ile paylaştığı ödülü, İsmet İnönü’den alan yazar, TRT’de yayınlanan bir konuşma yapar:

“Ben Türk Dil Kurumu ve Sait Faik Armağanı’na katılmadım. Yayınevi katıldım. (..) Kitabı Armağan’lar, Ödül’ler için hazırlamadım. (..) Sait’in hem kendini hem de sanatını severim. Büyük bir artistti..” (Uğurlu, 1973: 374) Ayrıca, 1969 yılında Üç Kağıtçı ve Kötü Yol romanları yayımlanır ve 22-29 Ekim 1969 günleri arası Ankara Sanat Tiyatrosu’nda “*Orhan Kemal’e Saygı Haftası*” düzenlenir.

1.1.6. Ölümün Bahçesinde/ Son Gurbet

“*Şaşılacak kadar iyi olduğumu*” (Otyam, 1975: 452) söylemesine rağmen, Nisan 1970’de yeni bir kalp krizi geçiren Orhan Kemal iyileştikten sonra, 5 Mayıs 1970’de Nuriye Hanımla birlikte Bulgaristan/ Sofya’ya gider. Burada hem gezen hem de tedavi olan Orhan Kemal, “93’den Bu Yana” adıyla, ailesinin öyküsünü yazmak için dolaşır

notlar alma niyetindedir. Fakat tekrar kalp krizi geçirir ve Sofya Hükümet Hastanesi'ne kaldırılır. Durumu gittikçe ağırlaşarak konuşmaz hale gelen Orhan Kemal, 2 Haziran 1970 günü saat 21.15'te vefat eder.

Ölümü Bulgar gazete, radyo ve televizyonlarından dünyaya duyurulan Orhan Kemal için, 5 Haziran 1970 Cuma günü Bulgar Yazarlar Birliği tarafından bir tören düzenlenir ve 6 Haziran 1970'te, cenazesi özel bir araba ile Türkiye'ye gönderilir. Kapıkule sınır kapısında arkadaşları, okurları ve işçiler tarafından karşılanır. 7 Haziran 1970 tarihinde, Basıncöy'deki evinde ve ardından Cağaloğlu'daki Gazeteciler Cemiyeti'nde düzenlenen törenlerden sonra, Zincirlikuyu Mezarlığı'nda toprağa verilir.

1.2. Edebi Kişiliği

Köklü ve aydın bir ailede yetişen Orhan Kemal, kendini okuma- yazmaya hazır bir çevrede bulur. Yıllarca Belediye Başkanlığı yapan büyükbabası Bekir Sıtkı; avukat, milletvekili yazar kimliklerine sahip babası Abdulkadir Kemali ve öğretmen annesi Azime Hanım, Orhan Kemal'in yetişmesine ve bireysel ben'inin oluşumuna zemin hazırlarlar.

Orhan Kemal'in edebi kişiliğini üç bölüme ayırabiliriz:

- 1- Oluşum dönemi
- 2- Geçiş dönemi: Nazım Hikmet'le tanışma ve edebi dünyaya açılış
- 3- Olgunluk dönemi: Sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi çizgi

1.2.1. Oluşum Dönemi

Çocukluğundan itibaren babasının eğitim alması konusundaki baskısı, annesinin ve babaannesinin anlattığı öyküler, sanatının arka plan kültürünü oluşturur. İlkokula başladığı dönemlerdeki siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerin kişiler üzerindeki etkisini yakından gözlemler. İşgaller, kaçış, göç, sürgünler içerisinde geçen bu yıllar onun çocukluk ruhunun etki kaynakları olur. Bu kaynaklar ile bütünleşen İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçişin kanlı ve sancılı değişim süreci, edebi metnin olanakları içerisinde onun eserlerine de yansıtacaktır.

Baba Abdulkadir Kemali Bey'in sürgünle sonuçlanan siyasi çalışmaları, Orhan Kemal'e farklı ve öznel bir kültürel zemin oluşturur. Eve gelen ziyaretçilerin "*lugatlı sözlerle*" konuşması, evde "*meşin ciltli gavurca*" (Uğurlu, 1973: 35) bir çok kitapların olması, bu zeminin başlıca göstergeleridir: "*Bir yanı Sebülürreşit, Sıratımüstakim gibi*

kara kaplı dergi koleksiyonları... Bir yanı kenarları çizilmiş Tevrat'lar, Kuran-ı Kerim'ler, İncil, Zebur'lar... Bir yanı İmam-ı Gazalî, Muhiddini Arabî ve diğerlerine ait kitaplar doluydu: Hele, kırmızı kabının kenarı sigara yanığı, kalın bir Tarihi siyasi vardı ki, onu hiç elinden bırakmazdı..” (Uğurlu, 1973: 159)

Ortaokul birinci sınıf öğrencisi iken, Adana Asri Sineması'nda Raşit Rıza gurubunun sahnelediği “Otello” adlı tiyatro eserini izleyen Orhan Kemal, bu oyunun etkisiyle piyes denemeleri yapar. Bu piyes denemeleri metinleştirilmiş şekliyle mevcut olmadığı için, Orhan Kemal ile ilgili bilimsel çalışmalarda yer almaz; bu nedenle de onun ilk edebi yapıtlarının şiir türünde olduğu söylenir. Fakat Orhan Kemal, edebiyat dünyasına şiir değil; anlatıma ve gözleme dayalı bir türle/ piyesle adım atar: *“İlk heyecan, ilk yaratma çabası bende piyesle başlar. Şiirden çok önce. (..) O yıllardan sonra tam dokuz oyun yazdım. Onların ne olduğunu, neler yazdığımı şimdi hatırlamam.”* (Uğurlu, 1973: 328) Öykü ve romanlarında diyalogların çok oluşu, bu ilk piyes denemelerine bağlanabilir. Orhan Kemal, 1936-37 yıllarında, okuduğu şiirlerin motivesiyle şiire yönelir: *“Şiir bende, yanılmıyorsam 1936-37'lerde, bir iç coşkunluk halinde fıskırdı diyebilirim. (..) Kitaplardaki şiir tariflerine uygun bir takım kalıplar içine çaresiz girmeye çalıştım.”* (Uğurlu, 1973: 17) Kişilik olarak dışa dönük bir tip olan Orhan Kemal, içsel coşkunluğunu şiirle ifade yolunu seçer.

Orhan Kemal Kayseri Cezaevi'nde tutuklu olarak bulunduğu dönemde Yedigün ve Yeni Mecmua dergilerine “Raşit Kemali” ismiyle şiirler gönderir. Bu şiirlerden ilki 25 Nisan 1939 da “Duvarlar” adıyla Yedigün dergisinde yayımlanır. Duvarlar şiiri, biçimsel kaygının içeriği sınırlandırdığı bir metindir:

*“Bu yüzleri salyalı, kirli, iğrenç çehreler,
Korkunç bakışlarıyla beni çıldırtacaklar...
Kim bilir belki bir gün içeriye girenler,
Yerde cansız uzanmış, bir ceset bulacaklar...”*

*Bir hayata el atan, bu imansız duvarlar,
Arasında bunalan, deliren bir insan var...”* (“Duvarlar”, YDD, 91)

İbrahim Alaaddin Gövsa'nın *“nazmunuz çok selis, lisanınız gayet tabii, duyuş ve görüşleriniz hayli mümtaz”* (Yedigün, 1936: 27) sözleriyle değerlendirdiği “Duvarlar”; Orhan Kemal'in edebiyat dünyasında şiir formundaki ilk metnidir.

Bu dönemde yazdığı; “Bir Ölünün Odasında”, “Hapishanede”, “Ben ve Ötesi”, “Cevap Vermemek”, “Beni Yaratana”, “İniş Yokuş”, “Bayramda” adlı şiirler, özgürlük özlemini kötümser bir ruh haliyle dile getirir. Bu şiirlerde isim ve içerik arasındaki bağlantı, sanatın “*dış dünyanın bir yansıması*” (Aristo, 1963:11) oluşuyla açıklanabilir:

*“Ömrüm süzgeçte su gibi,
Tükeniyor, damla damla..
Gece, gündüz başbaşayız,
Duvarları loş odamla.”* (“Ben ve Odam”, YDD, s.99)

Benzeyen ve benzetilen uyumu üzerine kurulan süsleyici imgelerin ve nesir diline ait konuları ifade etmeye elverişli radikal imgelerin (Korkmaz-3, 2002: 298) ağırlıkta olduğu bu şiirler, Orhan Kemal öyküsü/ romanı için hazırlayıcı konumdadır:

*“Yeni asrın adamı eskiyi tenkit eder,
'Ne manasız şeylere tapmışlar meğerse' der,
Beşer daima geçmiş adilikleri görür,
Amma kende kendini göremeyen bir kördür..
Etrafındaki çirkinlik işliyor iliklerine,
Kızıyorum baktıkça laubalıklarına!”* (“Mukayese”, YDD, s.104)

Fiziksel esaret ile biçime bağımlı kalma endişesinin poetik açılımı sınırladığı bu dönemde, Orhan Kemal kendisi ve dünyayla yüzleşme içindedir. İçsel hesaplaşmasını, sorgulayıcı bir mantıkla ve pratik nesir üslubu içinde ifade eder. “Şuurum Çıldırıyor”, “İlk Rüya”, “Bir Cevap”, “Saadet”, “Gönlüme”, “Kızıma”, “Koğuşlar” adlı şiirlerinde içinde bulunduğu ruh halini sade dil ve doğal söz dizimi ile metinleştirir. Raşit Kemali ismiyle Yedigün Dergisinde yayımlanan bu dönem metinleri, isminden içeriğine, yaşam ile hesaplaşma noktasındaki kişinin, kötümser, umutsuz serzenişleri halindedir.

1.2.2. Geçiş Dönemi: Nazım Hikmet’le Tanışma ve Edebi Dünyaya Açılış

Orhan Kemal, duygusal ve idealist bir tavırla kendinin, ailesinin ve toplumun yaşadığı çatışmaları sorunsal bir düzeyde algılar gözlemler. Yaşamındaki karmaşanın

sonucu olarak farklı mekan ve zamanlarda tanıştığı kişiler, onun ilk dönemlerde sosyal gerçekçi ve daha sonra ise eleştirel sosyal gerçekçi çizgisini şekillendirir.

Yugoslav yazar Panait Istrati ve Rus yazar Maksim Gorki eserlerini okur ve etki altında kalır. O da, Maksim Gorki gibi “*en aşağı tabakalardaki insanların yaşayışına*” (Gürsel, 1997: 146) yönelir ve içinde yaşadığı bu yoksul çevreyi, onunla aynı bağlamda ele alır. Orhan Kemal, Maksim Gorki, Panait Istrati ve Jack London “*hayat üniversitelerini bitirmiş, yani yaşamının bütün sınavlarından geçmiş*” (Gürsel, 1997: 146) olma nitelikleri ile birleşir. Maksim Gorki’nin Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken ve Benim Üniversitelerim üçlüsü ve Panait Istrati’nin Hayat Yollarında ve Perlmutter Ailesi ikilisi ile Orhan Kemal’in Baba Evi, Avare Yıllar ve Arkadaş Islıkları romanları birçok yönden benzerlikler taşır. Özyaşamöyküsel olan bütün bu eserlerde, “*küçük adam*” leit motifi çevresinde birey olma süreci çözümlenir.

Orhan Kemal, Kayseri Cezaevi’nde tutuklu iken, 1939 yılında Atatürk’ün ölümü ile Türkiye’ye dönebilen babası Abdulkadir Kemali Bey tarafından önce Adana daha sonra da Bursa cezaevlerine naklettirilir. Bursa Cezaevi’nde Raşit Kemali ismiyle şiirler yazmaya ve bunları Yedigün, Yeni Mecmua dergilerine göndermeye devam eden Orhan Kemal, Aralık 1940’da Nazım Hikmet’in Çankırı Cezaevi’nden Bursa Cezaevi’ne nakliyle yeni bir döneme girmiş olur.

Nazım Hikmet’le aynı koşuğa kaldığı bu dönemde, hapishane Orhan Kemal için bir okula dönüşür. Nazım Hikmet’ten Fransızca, felsefe, politika, ekonomi, kültür dersleri alan Orhan Kemal, düşünsel bir devinim yaşar. Yazdığı şiirleri Nazım Hikmet’e okur ve onun söylediği değişiklikleri yapar. Orhan Kemal, önceleri “*hayranı*” olduğu şiirlerine, artık “*baştan başa takır tukur*” ve “*baştan başa kılıcık dolu*” (NHÜY, s.36) nitelemesini yapmaya başlar. Nazım Hikmet, “*Sizde sanat için iyi bir kumaş var*” (Uğurlu, 1973: 154) sözleriyle Orhan Kemal’i sürekli teşvik eder. Bu bakımdan, Bursa Cezaevi’ndeki üç buçuk yıl, yarım kalan eğitime devam niteliğindedir. Nazım Hikmet’in “*bir yılda aştığı merhale en aşağı beş yılda aşılabilecek bir yolda*” (Ran, 1992: 160) olarak gördüğü Orhan Kemal’in düşünsel ve edebi değişim süreci, önce şiirini biçimin kısıkcından kurtarışı ile dışa yansır:

*“Hah,
 İşte sen;
 Kırmızı beren
 Rüzgarlı eteklerin
 Ama
 Dur
 Kırmızıyı sevmediğime
 Tombalak masuracıyla,
 şarapçının yeğenine kızmadığıma
 İnanma
 Gözüm çıksın yalan söyledim
 Herşey eskisi gibi sevgilim.”* (“Nedamet”, YDD, s.196)

Bu geçiş döneminde, Nazım Hikmet’in kişiliğinin ve ondan aldığı derslerin etkisiyle yazdığı “Benim Oğlum” adlı şiir Ses dergisinde; “2000 Senesine Şiirler”, “Zavallı Balıklara, Akıllı Robenson, Saate, Vesaireye Dair” adlı şiirleri Yeni Edebiyat gazetesinde Orhan Raşit ismiyle yayımlanır. Serbest tarzda yazılmış bu şiirler, sosyal gerçekçi söyleme sahiptir:

*“Şarkılarını kesin radyoların
 Ajanslarını açın.
 Şarkı mevsimi gelmedi daha!
 Mendil kadar gölge
 İki tutam hava
 Bir lokmacık ekmek
 Haram edilirken insan soyunun yüzde atmışına*

Oturup balıklara acımalıyız demek:” (“Zavallı Balıklara, Akıllı Robenson, Saate Vesaireye Dair”, YDD, s.114)

Orhan Kemal, süsleyici ve radikal imgelerden (Korkmaz-3, 2002: 294), radikal imgelerin politik söyleme uygun düz, sloganik biçimine doğru bir geçiş yaşar.

Yaşantıya ait reel gerçeklikleri, düşünsel çatışma zemini üzerinde şiir formu içinde yorumlar:

“Komik Hürriyet

Evet

Demek

Demek üç gün sonra

Evet

Senin dediğin

Komik ve Tatlı Hürriyet!

(..)

Sana mavi göklerin altından bakmak

Seni hapisanede bırakmak

Demirsiz ve kilitsiz....” (Uğurlu, 1973: 271-272)

Orhan Kemal’in, yaşama bakışı ve sanatsal çizgisi Nazım Hikmet ile yön değiştirir: *“Benim gerçek öğretmenim Nazımdır.(..) Bana dünyaya bakmayı ve bir metot çerçevesinde görmeyi öğretti. (..) Bakmasını bileceksin ki, görülmesi gerekeni görebilesin. İşte Nazım bana bunu öğretti.”* (Uğurlu, 1973: 28-29) Dolayısıyla Orhan Kemal’in edebi kişiliği, klasik düzlemde Nazım Hikmet öncesi ve sonrası olarak iki başlık altında da değerlendirilse yanlış olmaz.

Orhan Kemal’in şiirden anlatıma dayalı edebi türlerden önce öykü, daha sonra da romana geçişi Nazım Hikmet’in yönlendirmesiyle gerçekleşir. Yazdığı *“onsekiz yaşım”* (Önger, 1970: 2) isimli roman denemesini gören Nazım Hikmet’in *“bırak şiiri miiri birader, hikaye yaz, roman yaz sen!”* (Uğurlu, 1973: 261) sözleri sonrasında öyküler yazmaya başlar. İlk öyküsü olan Balık, 1940 yılında Yeni Edebiyat gazetesinde yayımlanır. Baba Evi romanının bir bölümü olan bu öyküde, sosyal ve bireysel çatışmaların psikolojik çözümlemesini yapan Orhan Kemal, ilk şiir ve öykülerinde Raşit Kemal, Reşat Kemali, Orhan Raşit isimlerini kullanır (Uğurlu, 1973: 28). Yazar, yıllarca kendisine “Orhan Kemal” ismini Kemal Sülker’in verdiğini sanır; gerçekte adının değişimi Ömer Faruk Toprak ile Hüsamettin Bozok (Toprak, 1974: 10) tarafından yapılır.

1941’de Raşit Kemal ismiyle, Yeni Edebiyat gazetesinde “Bir Genç Münevver”; Orhan Raşit ismiyle “Bir Yılbaşı Macerası”, “Kardeşim Niyazi”; 1942’de Orhan Kemal ismiyle Yürüyüş dergisinde “Babam”, 1943’te “Telefon” ve “Bir Ölüye Dair”; 1942’de İkdam gazetesinde “Güllü”, “Asma Çubuğu” ve 1943’de “Vatana Dönüş” isimli öyküleri yayımlanır. Bu öykülerin izleksel kurgusu, insanın sorunsal düzeyde açılmanması üzerine kurulur. Öykü ve romanlarında da ön plana çıkan kötümser, fakat umudunu hep taşıyan ruh haliyle, insan-toplum çatışmaları irdelenir.

Ayrıca 1942-1943 yılları arasında Orhan Kemal ismiyle, Yürüyüş dergisinde “Mahpushane”, “Bayram Sabahı”, “Sahillere İneceğiz”; Yeni Ses dergisinde “Evvela Ekmek”, “Memleketim” adlı şiirleri yayımlanan Orhan Kemal, 26 Eylül 1943 tarihinde cezaevinden çıkıp Adana’ya döndüğünde, artık bir öykü yazarıdır. Maddi sorunlar yüzünden yaşadığı göçlerin sonuçsuz kalması yüzünden zor günler yaşar. 1943-1950 arasında bir çok işe girip çıkan yazar, gözlemlerini ve yaşantısını kurmaca dünyanın olanakları içinde öykülerine taşımaya devam eder.

1.2.3. Olgunluk Dönemi: Sosyal Gerçekçi ve Eleştirel Sosyal Gerçekçi Çizgi

1944’te Varlık dergisinde “Revir Meydancısı Yusuf”; 1945’de “Sürmeli”, “Askerlik Oyunu”, “Uyku” adlı öyküleri yayımlanan Orhan Kemal, derginin okurları arasında yaptığı ankette “*en beğenilen hikayeci*” seçilen Orhan Kemal (Bezirci, 1984: 25), yazdığı şiirler ve öykülerle edebiyat dünyasında tanınmaya başlanır.

1946’da Gün dergisinde “Ekmek” ve “İşsizlik” şiirleri; “Üç Arkadaş” “Köpek Yavrusu”, “Bir Lira”, “Teber Çeliğin Karısı” adlı öyküleri; 1947 yılında Seçilmiş Hikayeler dergisinde “Arkadaşım Necati” ve “Ekmek Kavgası” adlı öyküleri yayımlanır. Seçilmiş Hikayeler dergisinin Nisan-Mayıs 1948 sayısında, “Orhan Kemal Biyografisi” ve “Eskici ve Oğulları” ile “Aforacı Hac’eli” öyküleri yayımlanır.

1949 yılında Yaprak dergisinde “İstasyonda”, “Roman”, “Büyücü” öyküleriyle görülen Orhan Kemal, maddi sıkıntıları bir türlü aşamaz. Bu maddi çözülüş, Abdulkadir Kemali Bey’in ölümüyle son noktaya varır. Seçilmiş Hikayeler dergisi, 1949 yılı 30. ve 31. sayılarını “*Orhan Kemal Sayısı*” olarak yayımlar. Bu özel sayıda Abidin Dino’nun resimleriyle süslenen öyküleri, “Küçük Adam”ın yaşadığı bireysel çatışmaların sosyal değişimlerle bütünlenmiş psikolojik çözümleridir.

Ayrıca 1949 yılında, Baba Evi romanı ve “Ekmek Kavgası” öykü kitabı, Varlık Yayınları arasında yayımlanan Orhan Kemal, eşyaların satışından eline geçen parayla

İstanbul'a göç eder. Düşünsel gelişimini öykü ve romanları aracılığıyla yansıtmaya uğraştığı ve öykülerini "satabilmek" için didinip durduğu bu dönemi; "Filimci, sinemacı kovalamak" ve "Beyoğlu'nun ara sokaklarından Cağaloğlu yokuşuna taban tepmek" (Uğurlu, 1973: 46) olarak anlatır. Bu günlerde, parasızlıktan şahsi kütüphanesindeki kitaplarını satmak zorunda kaldığı da olur: "Kitaplarımı satmağa karar verdim. Bütün gece yatanda döndüm durdum. Bir türlü gözüüm uyku tutmadı. Kitap satmak korkunç bir şey .. Uyandıgım zaman şakaklarım zonkluyordu. Kitap sandığımın başına oturdum... Onlara ne kadar yakındam.. Her kitapta düşüncemden bir şeyler vardı. (..) Tolstoyun'un "Harp ve Sulh'ü", Gorki'nin "Benim Üniversitelerim"i gazete kağıtlarına sardım. (..) evden çıktım." (Uğurlu, 1973: 217)

Sabahın erken saatlerinde uyanıp, kahvesini içtikten sonra çalışmaya/ yazmaya başlayan Orhan Kemal, kendini "yazı ırgadı" olarak tanımlar (Uğurlu, 1973: 135): "Yıllardır iş ararım.. Bulamadım.. Bundan sonra da bulacağımı sanmam.. Ama ölecek değilim tabii... Mademki kalemlerimle çalışmak zorundayım... Bütün iş velinimetime sınımsı sarılmakta.. Her şeye rağmen ekmeği orada çıkarmaktan başka çare yok." (Uğurlu, 1973: 88)

Kendi deyimiyle "sanatkar gibi giyinmeyen ve yaşamayan" (Uğurlu, 1973: 279) yazar, hikaye ve romanlarına Anadolu insanının yaşadığı çatışmaları konu olarak seçer. Bu konu çerçevesinde, gözlemleri ve arka plan kültürüyle sentezlediği öykü ve romanlarından kazandığı parayla evini güçlülükle geçindirir.

1950'de "Teknik", "İnci'nin Maceraları", "Gurbette", "Küçükler ve Büyükler", "Yaşasın Hürriyet", "Parkta", "Baba"; 1951'de "Şaheser", "Dilenci", "Ayşe ile Fatma", "Nurettin Şadan Bey", "Yüz Para"; 1952'de "İş"; 1953'te "Odacı", "Asılızade" adlı öyküleri muhtelif dergilerde yayımlanan Orhan Kemal'in 1951'de Sarhoşlar öykü kitabı, 1952'de ise Cemile romanı kitap olarak basılır. Vatan gazetesinde tefrika edilen Murtaza romanı 1952 yılında; Dünya gazetesinde tefrika edilen Bereketli Topraklar Üzerinde romanı ise, 1954 yılında kitap olarak yayımlanır.

Orhan Kemal, maddi ve manevi zorluklar karşısında insan sevgisi ve tahammül gücüyle ayakta durur; onun yaşam sevgisi eserlerine de siner. Karşısına çıkan engeller onu yıldırılmaz ve durduramaz. Çevresindeki kişiler onun edebi kaynaklarıdır ve kurmaca dünyasının kişileri onlardan oluşur: "Ben, yazar, çizer takımından pek hoşlanmam.. Kaçarım onlardan.. Hayali cılızlaştırır onlar.. Çeşitli tabakadan insanlarla ülfet etmek bence çok daha hoştur. Yararlıdır." (Uğurlu, 1973: 382) 1954

yılında Grev ve 72 Koğuş adlı öyküleri, kitap olarak yayımlanan Orhan Kemal, tanıdığı ve birlikte yaşadığı kişilerin çatışmalarını, diyaloglar aracılığıyla psikolojik ve sosyal çözümleme zemininde metne taşır. Onun eserlerinin sayıca fazla oluşu, “*ekmek*” kaygısı içinde aralıksız yazmasındandır. Çok yazma kaygısı, “*Orhan Kemal Tekrarı*” (Doğan, 1972: 86) ifadesiyle sürekli eleştirilmesine sebep olur.

Eserlerinde eleştirel sosyal gerçekçi anlayışa uygun bakış açısıyla işçi sınıfı, ırgatlar, zengin-yoksul, şehir-köy, şehirli-köylü çatışması ve siyasi, sosyal zemindeki yozlaşma izleği bütün boyutlarıyla anlatılır. “Ekmek” peşindeki “küçük adam”lardan biri olarak Orhan Kemal, yaşanan çatışma, çelişki ve sömürüyü duygusal niteliklerden arındıramadığı Tanrısal bakış açısıyla ifade eder. O, Sait Faik gibi “*yaşamının zevkini küçük insanlar arasında*” (Kavaz, 1999: 85) yakalar. Fakat onun eserlerindeki küçük adam “*figür*”ü (Oktay, 1983: 124), Sait Faik’in eserlerindeki gibi kötümserleşmez; “*proleterleşme süreci içinde iyimserleş*” (Oktay, 1983: 125)ir. O, alt gelir grubu insanların arasında dolaşan, onların gündelik yaşamını gerçekçi biçimde anlatan memnun ve iyimser bir bakış açısına sahiptir. Orhan kemal “*işçiyi makinası başında*” (Güngör, 1975: 16) bilinçli, tutarlı, duyarlı, özü ve biçimiyle yepyeni bir söylemle anlatır.

1956 yılında Hanımın Çiftliği romanı, kendisini yine “*komünizm propagandası yaptığı*” (Uğurlu, 1973: 288) iddiasıyla mahkemeye düşüren “Arka Sokak” öyküsünü; 1957 de Babil Kulesi, Serseri Milyoner öykülerini, Suçlu romanını ve kendisine “*Sait Faik Hikaye Armağanı*”nı kazandıran Kardeş Payı öyküsünü yazar. 1963 yılında Sokakların Çocuğu ve Kanlı Topraklar romanları ile Dünyada Harp Vardı ve Mahalle Kavgası öyküleri yayımlanır. Aynı yıl Devlet Kuşu romanından uyarlanan İspinozlar (Balina) oyununu kaleme alan Orhan Kemal için, tiyatro yazarlığı ve oyunculuğu sanatçı/ yazar kimliğinin tanımlayıcısı konumundadır. Hem seyirci, hem oyuncu, hem de senarist olmak “*küçük burjuva*” (Uğurlu, 1973: 45) Orhan Kemal’i çok mutlu eder.

Bu yıllarda, kendisinden 24 yaş küçük işçi kız Ülkü’ye duyduğu aşkın ürünü olan Bir Filiz Vardı romanı yayımlanan Orhan Kemal, “*Gerçek öğretmenim*” (Uğurlu, 1973: 28) dediği Nazım Hikmet’in şiirde yaptığı sosyal atılımı, nesirde gerçekleştirir. Eserlerinde batı kopyacılığı, duyarsızlaşma, maddeye tapma, kişisel alanı kuşatma gibi çözümler ve birey olma sürecindeki çatışmaların ironik açılımını yapar.

Orhan Kemal’in öyküleri, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında öyküleri ile tanınan Sadri Ertem ve Sabahattin Ali’den, gerçeği tasarım yönüne yaşanmış olma

niteliğinin eklenmesi ile ayrılır. Maupassant tarzı öykülerinde, hapisanedeki tutuklu; evde, sokakta, işyerinde sorunlar içinde olan çocuklar; tarlada veya fabrikadaki bilinçli ya da bilinçsiz işçiler; gözü dönmüş ağalar; acımasız patronlar; yaşamı önemsemeyen, toplum kurallarının kuşattığı küçük adam'ları anlatır.

Romanları gibi öykülerinde de klasik vaka düzeni ve üç birlik kuralı (kişi- zaman- mekan) dikkati çeker. Öykü kişileri, bütün yönleriyle zamansal ve mekansal boyutunda metne yansıtılır. Anlatım tekniklerinden diyalogları tercih eden, kişileri kendi konuşmaları ile çözümlene eğilimi içinde olan Orhan Kemal, öykü yazarlığını “romana geçişte bir aşama” (Altunkaynak, 200: 35) olarak görür ve yaşayan Türkçe'nin konuşma dilini kullanır. Öykülerinde insan sevgisi, bilinç ve umut merkez kavramlar olarak, dramatik aksiyonun belirleyicileri olurlar. Orhan Kemal, “iyi bir hikayeci olabilmek için lazım olan hayat bilgisini hatıralar deposuna istif etme” (Sülker, 1983: 11)'yi tek hedef olarak seçer.

Çok iyi bildiği ve tanıdığı insanları, gözlemlerden hareketle psikolojik ve sosyolojik boyutlu olarak kurmaca dünyanın sınırları içinde “yeni”den kuran Orhan Kemal, yazar-halk ilişkisine dikkat çeker. Onun eserleri, kişiler ve kavramlar düzeyinde olay örgütleyici ve karakter sentezleyici anlatımla düzenlenmiş duygusal bir birlik niteliğindedir.

4 Haziran 1970'te ölünceye kadar aralıksız bir çalışma temposu içine giren Orhan Kemal'in, 1968 yılında Arkadaş Islıkları ve Sokaklardan Bir Kız adlı romanları ve Önce Ekmek adlı öykü kitabı yayımlanır.

Orhan Kemal *sosyal fayda*” merkezli eserleri ile, Türk edebiyatında eleştirel sosyal gerçekçi çizginin halkalarından biridir; sosyal yaşamın kişiyi maddi ve manevi yönden tüketişinin hem tanığı hem faili olarak, eserlerinde aynı trajediyi paylaştığı insanların öyküsünü anlatır. Onun eserlerinde, sosyal ortam içinde “ağa takılmış insanın öyküsü ve ben'e yapışık endişesi” (Özcan, 2000: 100) dile gelir. Diyalogları ve şive taklitleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar çizgisine yakın olan Orhan Kemal; eleştirel gerçekçi anlayışa uygun olarak yarattığı karakterleri ile Samim Kocagöz, Sabahattin Ali gibi sanatkarlar ile benzeşim içindedir. Onun eserlerinin temel etimonu, Nazım Hikmet'in sosyalist fikirlerinin etkisiyle oluşturduğu *aydınlık gerçekçilik*'tir. Orhan Kemal, yaşadığı tarihi ve sosyal dönemin kişiler üzerindeki etkilerini, sanatçı duyarlılığı ile metne taşır. Sosyalizmin diyalektik mantığını tespit ederek metinler aracılığıyla

bunu ifade ettikten sonra, bu yapıyı benimser ve bilinçli bir şekilde eleştirel söyleme dönüştürür.

Romanlarındaki değerler sınıflamasını KORA (Korkmaz-4, 2002: 273) şemasında şöyle gösterebiliriz:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİ	işçi/ ırgat	patron/ ağa
KAVRAM	emek değerler sevgi geçmiş özgürlük	sömürü yabancılaşıma yozlaşma şimdi baskı adaletsizlik
SİMGE	ev küçük adam köy türkü	fabrika para şehir

Tablo-1- Bütün Romanlardaki Değerler Sınıflaması

O, yaşadığı maddi ve manevi bütün zorluklara rağmen, yaşama tutunmaya çalışır. Yaşam sevgisini “*Hayır hayır, ölüme vakit var daha!*” (Uğurlu, 1973: 453) sözleriyle dile getirir ve ömrünün son günlerine kadar yazmaya devam eder. Vukuat Var’ı yeniden; Üç Kağıtçı ve Murtaza romanlarının devamlarını yazmayı planlayan Orhan Kemal, “93” ve “Bir Başka İnsan”, adlarıyla iki roman daha yazma hazırlığı içerisindeydi.

Yetiştigi aile çevresinden aldığı kültürel alt yapı ve sanatçı duyarlılığını birleştiren Orhan Kemal, ortaokul yıllarında oyun/ piyes ve gençlik döneminde şiir yazarak başladığı edebi çalışmalarını; öykü ve roman türleriyle olgunluğa ulaştırır ve varlığını ispat eder.

1.2.4. Orhan Kemal'in Sanat ve Edebiyat Üzerine Görüşleri

Orhan Kemal'in sanata ve sanatçıya bakışı ideolojik fikirleriyle paralel gelişir. Kendisini "*bir yazı ırgadı*" (Uğurlu, 1973: 135) olarak gören sanatkar, içinde yaşadığı toplumun sorunlarını sosyalist kimliğinin bakış açısından çözümler.

Maksist söylemi, eserlerine ve yaşamına sindiremeyen Orhan Kemal, sanatı "*sosyal fayda*" merkezli algılar ve eserlerini bu tarzda verir. Sanatçının "*geniş anlamda bir düşünür*" (Uğurlu, 1973: 204) olması ve yaşayıp duyduklarını, algıladıklarını eser aracılığıyla yansıtması gerektiği görüşündedir. Toplumun geleceği endişesi içinde taşıyarak "*her şeyden önce bir fikir adamı olması*" (Bezirci, 1984: 49) gereken sanatçının, sosyal gelişme ve değişmelere bakışı "*eğlendirici olmaktan çok düşündürücü*" (Bezirci, 1984: 49) olmalıdır. Orhan Kemal, hangi türde olursa olsun sanatın toplum eğitimine faydalı olması gerekliliğine de inanır.

O, sanat ile sosyal yaşamın ayrılmaz bir bütün olduğunu düşünür. "*Has sanatçı satın alınmaz*" (Uğurlu, 1973: 243) düsturuyla hareket eder; önce kendi kendinin sonra toplumun ve dolayısıyla tüm insanlığın "*eleştirmeciliği*"ni (Uğurlu, 1973: 433) yapan sanatçının, yönlendirilmesine karşı çıkar. Sanatçı, sanatı halkın yaşam gerçeklerini yansıtma ve halkı mücadelesinde destekleme amacıyla kullandığından maddi hiçbir beklentisi olmamalıdır. Sanatçı "*başkalarının arabasına binmez*", binmek zorunda kalsa da "*düdüğünü çalmaz*" (Uğurlu, 1973: 40-41). "*Kendi düdüğü*"nü (Uğurlu, 1973: 40) çalan sanatçı, Orhan Kemal'e göre sanatı "*halkımızın, genel olarak da insan soyunun müspet bilimlere doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası*" (Bezirci, 1984: 46) olarak algılamalıdır.

Toplumsal gelişim ve değişimlere bir düşünür bakışı ile yaklaşan Orhan Kemal, bu yönüyle yalnızca "*inancının adamı*" (Uğurlu, 1973: 315) olmaz; çağın düşünen, işlevsel çözümler üreten etken bir tanığı da olur. "*Aydınlık gerçekçilik*" fikriyle şekillendirdiği sanatının hareket noktası; gerçekleri iyi-kötü, görünen-görünmeyen boyutlarıyla esere taşımak ve eserlerdeki kurmaca dünya aracılığıyla sosyal yaşamdaki çarpıklıkları çözümlenektir. Anlatım tekniği olarak, "*bir sanatçı olarak (..) anormal yanlarıyla birlikte (..) gözünü yaşartan yanını, asıl bu yanını vermeyi*" (Uğurlu, 1973: 39) seçer.

Orhan Kemal'e toplum yaşamının bir parçası olan sanatçının/ yazarın yüzde yüz objektif olması mümkün değildir; sanatçı eseri aracılığıyla yapıcı mesajlar da

vermelidir: *“Sanatçı doğanın kopyecisi değil, kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır.”* (Yelken, 1963: 17) Olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir bütün olarak yarattığı karakterler, insana duyduğu sevginin milli ve evrensel açılımı halindedir: *“İçinde yaşadığımız toplum düzensizliği insanlarımızı buralara kadar düşürürse, asıl suçlu toplumdaki düzensizlik olsa bile, insanlarımız aslında iyidir, güçlüdür, kahramandır. Ey insanoğlu, kendi ellerinle bozduğun toplum düzenini gene sen, kendi ellerinle düzeltip, kendini bu çıkmazdan kurtaracaksın.”* (Uğurlu, 1973: 40)

Yukarıdaki ifadelerle eserlerinin kaynağını olan “sosyal fayda” endişesini dile getiren Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi sadece olumsuzlukların acımasızca ve sevgisizce yansıtılmasına karşıdır: *“Kemal Tahir gibi, insanların yalnız gavatlık, deyyusluk, pezevenklik gibi daha bilmem nelerini konu al yaz da yaz! (..) Bunlarla hiçbir kurtuluşa gidilmez; bunlar adam olmaz; hepsine gaz yağı döküp yakmalı.”* (Bezirci, 1984: 55) Kemal Tahir’in kişilerin sadece kötü yanlarının anlatılmasının eşitlikçi devrim anlayışı ile çeliştiğini düşünen Orhan Kemal, bu durumu art niyetli bir tavır olarak değerlendirir ve insanın özündeki değerlerin irdelenmesi gerekliliği üzerinde durur. O, Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Reşat Enis, Suat Derviş, Rıfat Ilgaz, Mehmet Kemal, Fakir Baykurt, Fürüzan, Pınar Kür, Leyla Erbil gibi, etnik kaygılardan uzak ekonomik *“sınıfsal yaklaşımın en ünlü ve tipik”* (Millas, 2000: 157) örneklerini kaleme alır. Bu sınıfsal yön, aşk ve birlik gibi mesajlar içeren insancıl bir yaklaşım halindedir.

Kendi yaşamı ve eserleri arasında benzerlik olan Orhan Kemal, ideolojik anlayışına uygun olarak işçi sınıfını/ köylüyü kaynak olarak seçer. Sanayileşme/ makiyeleşme gibi burjuvallaşmış güçler karşısında ezilen, yok olan insanların acılarını, çelişkilerini, direnişlerini, yaşam koşullarını anlatır. İşçinin bir yük hayvanından farksızlaştığı ve hem fiziksel hem manevi yüklerle tüketildiği düzen içindeki *“emek”* sömürsünü vurgular.

“Ben memleketimi, memleketimin insanlarını seviyorum.” (Uğurlu, 1973: 440) sözleriyle eserlerindeki ulusal yönün altını çizen Orhan Kemal; betimlediği kişiler, olaylar, mekanlar olumsuz olsa da asla kötümser olmaz. Sanat gücünün kaynağının, öz olduğuna inanır ve ulusal sanatın öz’de gizli olduğunu vurgular: *“Ulusal sanat, bir milletin milli renklerini, havasını veren sanat demektir. Her milletin kendine özgü, öteki milletlerden ayrı bir havası vardır. (..) Türk sanatçısı da çeşitli sanat türlerinde Batı’lı*

sanatçılar kadar kendine özgü havayı temsil etmektedir.. Ulusal olmadıkça evrensel olunabileceğini sanmıyorum." (Uğurlu, 1973: 362)

Eserlerinde "kendi" insanını bütün yönleriyle ele alan yazar, bunu halkın dili ile yapmayı tercih eder ve savunur. Halkı eğitmek ve bilinçlendirmek için, halk söylemine ait bütün unsurları metne taşımakta sakınca görmez.

Yozlaşmanın temel sebepleri belirlendiğinde birey ve toplum düzeyinde sorunların ortadan kalkacağına inanır. Onun "aydınlık gerçekçilik" anlayışı, bu inancının çevresinde şekillenir. Kendini "*küçük burjuva*" (Uğurlu, 1973: 45) olarak gören Orhan Kemal "*alışılmışın sesi*"nden (Uğurlu, 1973: 225) kurtardığı eserlerinde yaşadığı, gördüğü, duyumsadığı olayları ve kişileri anlatır. "*Ömür törpüleyen mesleklerin hepsine girip çıkmış*" (Uğurlu, 1973: 314) olmasının kendisine sağladığı, halka yakın olma ayrıcalığı ile eserlerindeki kişiler, gerçekle örtüşen nitelikleriyle karşımıza çıkarlar. O, sanatçının kurmaca dünyanın sınırları içerisinde anlattıklarını tinsel bağlamda özümsemiş olması gerektiğine inanır: "*Halk hikayede kendine yarar bir şeyler bulmalıdır. (..) Sadece tanık olmayı yeterli bulmuyorum.. İnsanı anlayacak, savaşını anlayacak, buna katılacak, buna karşı duracaktır... Bir yerine bini filizlenecektir.*" (Uğurlu, 1973: 374)

Orhan Kemal için sanat, olayları olduğu gibi anlatmak, okuru heyecandan heyecana sürükleyip ağlatmak ya da güldürmek değildir. Türk sanatçısının halkına yakın olması, onunla aynı kaderi paylaşması ve yaşamın birebir içinden gelmesi önemlidir. Sanatı, yurdun ve yurt insanlarının gelişim ve değişimi doğrultusunda kullanmanın altını çizerek, estetik yönden önemli olmasına rağmen biçimin değil özün asli unsur olduğunu düşünür. Biçim ve öz aynı bütünün parçası olsalar da, biçim oyunları ile okuyucuyu aldatmamak gerektiğini ifade eder. Yaşama sevincinin halkın kendisine olan sevgisiyle arttığını söyleyen yazar, ideolojik fikirlerinin çevresinde "yeni"den kurduğu 'küçük adam'ın mücadelesini eserlerinde irdeler. Orhan Kemal'in sanatı, öz/ içerik merkezli sosyal çözümler ve diyaloglarla yansıtılan psikolojik tahliller üzerinde yükselir.

"*Sosyal fayda*" prensibi ve "*sosyalist*" nitelikli bildirimlerle, bireyin bozuk düzen içerisinde nesnelleştirilmesine karşı direnişini anlatır. Kimliksizleştirilmemek ve tekdüze yaşama sıkıştırılmış yığınlar olmamak için direnen bireylerin yaşamlarını; tarihi, ekonomik ve sosyal gelişmeler ile bütünleştirir. Yurt ve ulus sevgisi, "*İnsan sevdiklerinin refahını ister. İstemekle de kalmaz, bu refah ve mutluluğun gereklerini*

arar, bulur, açıklar. Ben bu işi yapıyorum. (..) Ben kalemimi aslında öteki milletlerden hiçbir bakımdan geri olmayan milletimin gelişmesini engelleyen şartlara karşı koymuş bir yazarım" (Uğurlu, 1973: 45) mesajlarını iletirken etkin bir role sahiptir.

Orhan Kemal, sanatçı olmayı kutsal bir görev olarak algılar ve sorumlulukların insan gerçeğini edebi metnin olanakları içinde öznel unsurlarla "yeni"den kurarak yerine getirmeye çalışır.

Eserlerinde, köy-şehir, köylü-şehirli, işçi-patron/ ağa, para- değer çatışmalarını diyaloglar üzerinde açılmayan yazar, kişilerin psikolojik tahlillerini kendilerine yaptırma yolunu seçer: "*Hikaye ve romanlarında bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışıyorum. Yani roman kişilerin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum.*" (Uğurlu, 1973: 66)

Orhan Kemal, "olumlu tipler" çizme gayreti içerisindeki "olumlu bir yazar" kimliğiyle, eserlerinin dilini ve üslubunu da bu bağlamda belirler. Birlikte yaşadığı ve tanıdığı insanların öyküsünü kurmaca dünyada ölümsüzleştiren Orhan Kemal, kişilerini yaşam şartlarına uygun olarak kendi konuşma tarzları ile oluşturur. Onun eserlerinde, sosyal çatışmalar ile bütünleşen yerel ve kişiye özgü konuşma tarzları görülür. Ona göre, sanatçının kendine has bir söylemi olmalıdır: "*Sanatçı hayatı boyunca tek bir ses bulur. Bunu arar. Dilini güzelleştirir. (..) Önce bir beden, bir yapı, bir öz gereklidir. Bu öz kendinden ayrılmaz, bir biçim yaratır.*" (Bezirci, 1984: 55-56)

Kişilerinin ruhsal çözümlemesini, bizzat kendilerine yaptırma yolunu seçen Orhan Kemal, böylece hem dilimizin doğru konuşulması gerekliliğini işaret eder; hem de yerel konuşma tarzlarının kişi yaratmadaki önemine dikkat çekmiş olur: "*Genel olarak dil, söz sanatlarının baş aracıdır. Bir anlaşma aracı. Bizim gibi, yüzyıllar boyu çeşitli kültürlerin etkisinde kalmış, bu etki hala sürüp giden bir ülkenin yabancı kelimeler ve kaidelerle paçal olmuş dilini arıtıp durultmak görevi elbette ilken sanatçının ödevi.*" (Bezirci, 1984: 63)

Halkın rahatça anlayabileceği ve yerel söyleyişlerle zenginleştirilmiş bir dille yazan Orhan Kemal, böylece halkın dil yönünden eğitilebileceğine inanır. Ayrıca yerel ve kişiye özgü şive taklitleriyle ironik bağlamda sosyal çözümlemeler yapar.

İyimser bakış açısıyla yarattığı kişileri, sosyolojik ve psikolojik göndergelere sahip olay örgüsüyle Orhan Kemal'in eserleri, Türk insanının ve Türk toplumunun dönemsel bir yansıması niteliğindedir.

1.3. Eserleri

1.3.1. Öyküler

Ekmek Kavgası

(24 öykü: Ekmek Kavgası, Revir Meydancısı Yusuf, Mahalle Bekçisi Ali, Köpek Yavrusu, Ekmek, Sabun ve Aşk, Bir Öksüz Kız Etrafında, Bir Ölüye Dair, Bir İnsan, Teber Çelik'in Karısı, Afaracı Hac'eli, Bir Kadın, Bir Yılbaşı Macerası, Uyku, Dönüş, Kitap Satmaya Dair, Propagandacı, Yemişçi, Çocuk Ali, Büyücü, Cünha, Kirli Pardesü, İneğin Biri, Ali Osman, Piyango Bileti)

Varlık Yayınları, İstanbul 1949, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 2000, XII. baskı

Sarhoşlar

(23 öykü: Sarhoşlar, Streptomycine, Kamyonda, Ayşe Hoca, Yaşasın Hürriyet, Celfin Eti, Parkta, Gurbette, Küçükler ve Büyükler, Hatice Akdur vesaire, Naylon Hikaye, Av, Odacı, İş, Yabancı, Sevda, Delikanlı, Dilekçe, Delibozuk, Tokat, Velinimet, Berduşlar, İş Adamı)

Varlık Yayınları, İstanbul 1951, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1994, VIII. baskı

Çamaşırcının Kızı

(13 öykü: Çamaşırcının Kızı, Kötü Kadın, Duvarcı Celal, Şahut'la Karısı, Dilenci, Sevinç, Çöpçü, İki Kız, Ayşe ile Fatma, Eski Gardiyan, Recep, Mavi Eşarp, Küçücük)

Varlık Yayınları, İstanbul 1952, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1994, V. baskı

72. Koğuş

Varlık Yayınları, İstanbul 1954, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1999, VIII. baskı

Grev

(26 öykü: Grev, Nurettin Şadan Bey, Dert Dinleme Günü, Telefon, Can Sıkıntısı, Arka Sokak, Süpürgeci, Harika Çocuk, Hamam Anası, Nermin, Burhan Bey, Beye Kapıyı Göster, Balon, Abla, El Kapısı, Numara, Sıtma, Doğum, Kırmızı Mantolu Kadın, Korku, Yandan Çarklı, Pırlı Pırlı, İstidacı, Motörde, Kenar Mahalle)

Varlık Yayınları, İstanbul 1954, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1999, VIII. baskı

Arka Sokak

(30 öykü: Kardeşim Niyazi, Güllü, Asma Çubuğu, Balık, Babam, Vatana Dönüş, Sürmeli, Askerlik Oyunu, Üç Arkadaş, Uyku, Köpek Yavrusu, Bir Lira, Arkadaşım Necati, Bir Genç Münevver, Ekmek Kavgası, Eskici ve Oğulları, İstasyonda, Büyücü, Amir Ve Memura Dair, Ekmek Peşinde, Şaheser, Dilenci, Yüz Para, Yaşasın Hürriyet, Parkta, Baba, Nurettin Şadan Bey, Asılzade, Roman, Teknik)

Yeditepe Yayınları, İstanbul 1956, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1998, VII. baskı

Önce Ekmek

(17 öykü: Önce Ekmek, Bir Çocuk, Üçüncü, Tarzan, Coni, Mavi Taşlı Küpe, Çocuklar, Pazartesi, Sevmiyordu, İncir Çekirdeği, Elli Kuruş, Sağ İç, Sezai Bey, Taş, İki Buçuk, Bilet, Uzman)

Varlık Yayınları, İstanbul 1968, I. baskı; Varlık Yayınları, İstanbul 1972, II. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1995, V. baskı

Yağmur Yüklü Bulutlar (Hikayeler I)

(57 öykü: Yağmur Yüklü Bulutlar, Geç Kalma Erken Gel, Kız Evlat, Pisler, Katil, Silik, Boyacı, Kim Kime, Boyalı Dudaklar, İş, Birtakım İnsanlar, Garson, Değişen Dünya, Haksız, Ölüler ve Diriler, Kart Kedi, Cılız, Kör, Onbeş Kuruş, Fare Zehiri, 936, Cıgaramın Dumani, Ölür müsün Öldürür müsün, Medeniyet Yuları, Gazete, Gurbette, Dilekçe, Simit, Peçete, Sarhoş, Sigara, Kurt, Birisi, Mezartaşı, Hakaret, Teklif mi Var, Üç Onluk, Kongre, Salyangoz, Kudret Dağdeviren, Afur Tafur Üzerine, Bey Baba, İşsiz, Üzüntü, Kel Tahir, Behiye, Eski Plak Çikolata, Söğüt Yaprağı, Arı Ölüsü, Kovboylar, Fırlama, Yırtıcı Kuş, Ürök Ninile, Gece Yarısı, Dünyada Harp Vardı)

Varlık Yayınları, İstanbul 1974, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1995, III. baskı

Kırmızı Küpeler (Hikayeler II)

(60 öykü: Kırmızı Küpeler, İnci'nin Maceraları, Kırk Yaş, Ameliyat, Anılar, Bono, Yılbaşı 960-961, Hastane Notları, Hastaneden Çizgiler I, Hastaneden Çizgiler II, Hastaneden Çizgiler III, Hastaneden Çizgiler IV, Maval, Delifışek, Haysiyet Meselesi, Cancığer Dostlar, Yürü Ya Kulum, Yerli Turist, Cıvık, Bir Dal

Gibi, Dayı Şöför/ Korsan Araba, Üç Berduş, Bir Başka Korku, Dingonun Ahır, Ayten, Atom, Rüya, Kara Çalı, Fare, Bilek Saati, Tanık, Türküler, Hırsız, Minnacık Dev, O Kadın, Vilispit, İyi İnsanlar, Saka, Kahya, Dümenci, Yavru, Yaşlı Kadın, Aydın Havası, Dedeler ve Torunlar, Yedibela, Santimci, Eski Toprak, Vur Abalya, Babil Kulesi, Dayak, Delil, Adam, Enayi, Otobüste, Berber, Dev, Von Bock, Bestami Efendi, Pazartesi, Akşamcı, Salata, Marilyn, Öteki, Ümit, Hemşerim, Amir- Memur, Fon Müziği, Yalancı, Çift Kösele)

Varlık Yayınları, İstanbul 1974, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1996, III. baskı

Oyuncu Kadın (Hikayeler III)

(14 öykü: Oyuncu Kadın, Gavurun Kızı, Kardeş Payı, Yeni Şöför, Kuduz, Necati, Çocuk, Eczanedeki Kız, Aslan Tomson, Çirkin, Kadın Parmağı, İzin Günü, Üç Arkadaş, Büyükbaba)

Varlık Yayınları, İstanbul 1975, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1996, IV. baskı

Serseri Milyoner- İki Damla Gözyaşı

Varlık Yayınları, İstanbul 1976, I. baskı; Tekin Yayınları, İstanbul 1996, IV. baskı

Tersine Dünya

Tekin Yayınları, İstanbul 1986, I. baskı

1.3.2. Romanlar

Baba Evi

I-VI. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1949, 1956, 1963, 1968, 1971, 1974; VII-XV. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1980, 1981, 1983, 1985, 1990, 1995, 1998, 1999, 2000

Avare Yıllar

I-V. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1950, 1957, 1964, 1969, 1972; VII- XI. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1980, 1981, 1983, 1990, 1995, 2000

Murtaza

I-II. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1952, 1957; III- XI. baskılar Cem Yayınları, İstanbul 1964, 1969, 1971, 1973, 1975, 1978, 1980, 1982, 1986; XII. baskı Can Yayınları, İstanbul 1989; XIII- XIV. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1990, 2000

Cemile

I-V. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1952, 1958, 1966, 1970, 1975; VI- XI. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1980, 1981, 1984, 1990, 1999, 2001

Bereketli Topraklar Üzerinde

I-II. baskılar Remzi Kitabevi, İstanbul 1954, 1964; III. baskı Narodya Prosveta, Sofya 1967; IV. baskı Remzi Kitabevi, İstanbul 1970; V. baskı Gallimard, Paris 1971; VI. baskı Remzi Kitabevi, İstanbul 1970; VII- X. baskılar Cem Yayınları, İstanbul 1978, 1980, 1982, 1985; XI- XII. baskılar Can Yayınları, İstanbul 1989, 1996; XIII. baskı Cem Yayınları, İstanbul 1998; XIV. baskı Tekin Yayınları, İstanbul 2000

Suçlu

I-IV. baskılar Remzi Kitabevi, İstanbul 1957, 1968, 1972, 1974; V- XI. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1976, 1979, 1980, 1982, 1986, 1990, 1996

Devlet Kuşu

I. baskı Düşün Yayınları, İstanbul 1958; II-III. baskılar Ok Yayınları, İstanbul 1969; III-IV. baskılar Bilgi Yayınları, Ankara 1973, 1976; V-VII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1981, 1987, 2001

Vukuat Var

I-III. baskılar Remzi Kitabevi, İstanbul 1958, 1972, 1974; IV-VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1976, 1979, 1981, 1989, 1995

Dünya Evi

I. baskı Dost Kitabevi, Ankara 1958; II. baskı Altın Yayınları, İstanbul 1972; III- VI. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1979, 1982, 1990, 1999

El Kızı

I. baskı Ak Kitabevi, İstanbul 1960; II-VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1971, 1972, 1974, 1976, 1977, 1979, 1980; IX. baskı Gençlik Yayınları, Bakü 1980 (Yad Kızı adıyla); X-XII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1982, 1985, 2000

Hanımın Çiftliği

I-III. baskılar Remzi Kitabevi, İstanbul 1961, 1972, 1974; IV-X. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1976, 1979, 1981, 1983, 1990, 1996, 1999

Eskici Dükkanı

I.baskı Ak Kitabevi İstanbul 1962; II- V. baskılar Cem Yayınları, İstanbul 1970, 1973, 1975, 1978; VI- VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1981, 1993, 2000

Gurbet Kuşları

I- III. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1962, 1970, 1973; IV- V. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1990, 1995

Sokakları Çocuğu

I- IV. baskılar Altın Kitaplar, İstanbul 1963, 1970, 1972, 1976; V- VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1980, 1983, 1994, 2001

Kanlı Topraklar

I- III. baskılar, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963, 1972, 1974; IV. baskı Cem Yayınları,

İstanbul 1976; V- VII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1981, 1985, 1994

Bir Filiz Vardı

I- II. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1965, 1970; III- VII. baskılar Tekin Yayınları,

İstanbul 1980, 1982, 1990, 1995, 2000

Müfettişler Müfettişi

I- III. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1966, 1970, 1976; IV- VII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1978, 1979, 1982, 1995

Yalancı Dünya

I- II. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1966, 1970; III- IX. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1973, 1975, 1978, 1980, 1982, 1995, 2001

Evlerden Biri

I. baskı May Yayınları, İstanbul 1963; II- IV. baskılar Varlık Yayınları, İstanbul 1966, 1972, 1974; V-VII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1983, 1990, 1994

Arkadaş Işıkları

I- II. baskılar Bilgi Yayınları, Ankara 1968,1972; III-VI. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1981, 1986, 1995, 2001

Sokaklardan Bir Kız

I. baskı Ülkü Yayınları, İstanbul 1968; II-IX. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1971, 1974, 1977, 1979, 1981, 1985, 1990, 1999

Üç Kağıtçı

I-VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1969, 1971, 1973, 1975, 1978, 1981, 1985, 1995

Kötü Yol

I. baskı Öncü Yayınları, İstanbul 1969; II- VII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1975, 1976, 1978, 1981, 1985, 1995

Kaçak

I-III. baskılar Altın Kitaplar, İstanbul 1970, 1972, 1975; IV- VIII. baskılar Tekin Yayınları, İstanbul 1978, 1980, 1982, 1986, 1995

1.3.3. Oyunları

Bütün Oyunları 1 (72. Koğuş- Kardeş Payı), Tekin Yayınları, İstanbul 1985, II. baskı

Bütün Oyunları 2 (Bekçi Murtaza- Eskici Dükkanı- İspinozlar), Tekin Yayınları, İstanbul 1985, II. baskı

1.3.4. İnceleme

Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notları, Tekin Yayınları, İstanbul 1983, II. baskı

1.3.5. Hatıra

Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl, Tekin Yayınları, İstanbul 1976, III. baskı

1.3.6. Röportajlar

İstanbul'dan Çizgiler, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, I. baskı

1.3.7. Şiirleri

Yazmak Dolu Dizgin (Haz. Işık Öğütçü), İstanbul 2002, Tekin Yayınları, I. baskı



İKİNCİ BÖLÜM
ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

2.1. ROMANLARDA ORTAK YAPI

Çok yönlü bir sanatkar olan Orhan Kemal, öyküden romana, şiirden tiyatroya kadar pek çok edebi türde eser vermiş olmasına rağmen, edebiyatımızda romancı yönü ile tanınır

Yaşadığı dönem itibariyle Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan Orhan Kemal, Türk öykü ve romanlarında Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir.

Biçim olarak Ömer Seyfettin, konu olarak Sabahattin Ali geleneğini romanlarında sürdüren ve geliştiren Orhan Kemal'in 1949-1970 yılları arasında yazdığı eserleri, sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi nitelikler taşır.

Orhan Kemal'i kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yaşayan sanatkarlardan ayıran en önemli farklılık; gerçeği, 'tasarım', 'gözlem' ve 'yaşanmış' olma nitelikleri ile bir bütün halinde algılamasıdır. Eserlerinde anlattığı kişilerin, ekonomik sıkıntılar içinde birtakım açmazlar yaşaması ve bunlardan kurtulmaya çalışması, yazarın da bütün yaşamı boyunca en büyük sorunu olmuştur.

Yaşadığı mekanları, tanıdığı kişileri ve bizzat duyumsadığı olayları zamansal düzeyde metne taşıırken, üslubunun belirleyicisi, gerçekçilik duygusu olur. Orhan Kemal, romanlarını kaleme aldığı 1949-1970 yılları arasındaki 21 yıllık sürede; sosyal gerçekçilikten, eleştirel sosyal gerçekçiliğe aşamalı olarak dönüşüm yaşar. Eserlerinde sosyal gerçekçilik ve eleştirel sosyal gerçekçilikle, romantik-psikolojik gerçekçilik unsurları iç içedir. Bu tavır, bütün sanat hayatını kapsayan sürekli ve belirgin bir çizgi halinde devam eder.

Orhan Kemal romanlarında, klasik vaka düzeni hakimdir. Her romanın bir konusu vardır; her konu bir olaya dayanır; her olay belli bir zaman ve mekan diliminde cereyan eder. Her romanın olay örgüsü, giriş-gelişme-sonuç sırasını izleyen karakteristik bir seyir takip eder.

Baba Evi, Avare Yıllar, Arkadaş Işıkları, Cemile ve Dünya Evi kurucu beşlisinden, küçük adamın çözümlüşünün anlatıldığı Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisine geçiş süreci, sosyal yaşamın olumsuzluklarının kişideki tahribatını metne

yansımalarıdır. Bütün romanları, aynı yapıya sahiptir. Yazar, ilk romandan son romana kadar, eserlerini aynı şablona göre düzenler; konu esastır ve her romanın mutlaka bir konusu vardır. Vakanın seyri, işlenen konuya göre düzenlenir. Çekirdek bir vaka çevresinde, neden-sonuç ilişkisi bağlamında olay birimleri kurgulanır.

Orhan Kemal okuduğu Batılı yazarlardan fazlaca etkilenir. Yugoslav yazar Panait Istrati ve Rus yazar Maksim Gorki'nin eserlerini okur ve onlardan etkilenir. Eserlerindeki konu ve izleksel kurgu, bu yazarların eserleri ile benzerlikler taşır. O da, Maksim Gorki gibi "*en aşağı tabakalardaki insanların yaşayışına*" (Gürsel, 1997: 146) yönelir ve içinde yaşadığı bu yoksul çevreyi, onunla aynı bağlamda ele alır. Orhan Kemal, Maksim Gorki, Panait Istrati ve Jack London ile, "*hayat üniversitelerini bitirmiş, yani yaşamının bütün sınavlarından geçmiş*" (Gürsel, 1997: 146) olma nitelikleri ile birleşir: "*Hayatımı aynı şekilde kazanan işçilik, simitçilik, balıkçılık yapara hayat mektebinde kendi kendilerini yetiştiren Gorki'yi, Istrati'yi andırır.*" (Oyut, 1968: 14) Bu benzeş, basit bir kopyacılık değil, yaşam koşullarının topraklarımızdaki yansımaları şeklindedir.

Maksim Gorki'nin "Çocukluğum", "Ekmeğimi Kazanırken" ve "Benim Üniversitelerim" üçlüsü; Panait Istrati'nin "Hayat Yollarında" ve "Perlmutter Ailesi" ikilisi ile Orhan Kemal'in "Baba Evi", "Avare Yıllar" ve "Arkadaş Işıkları" romanları yapı ve izlek yönünden benzerlikler taşır. Özyaşamöyküsel olan bütün bu eserlerde, "*küçük adam*" leit motifi çevresinde bireysel ve sosyal çatışmalar çözümlenir. Orhan Kemal'in "Murtaza" romanı ile Maksim Gorki'nin "Casus" adlı eseri arasında da benzerlik vardır. Her iki eserin başkışisi, kendileri de birer işçi olduğu halde işverenin menfaatlerini korumak görevini yaparlar.

Orhan Kemal'in küçük adam'ın mücadelesini anlatan romanlarını, kronolojik yazılış sırasına göre değil; izleksel bütünlük içerisinde değerlendirmek daha sağlıklı sonuçlar doğurur. Yazar, eserlerinde kendisiyle çevreyle ve dünyayla iletişimsizlik içindeki kişilerin bireysel trajedilerini anlatır. Yaşam ve insana bakış açısı diyaloglar aracılığıyla yansıtılır. Bir nevi "*toplumbilim monografisi*" (Çavdar, 1970: 5) niteliğindeki eserlerinde, çevre ve toplumun insan üzerindeki etkileri ön plandadır. Yazar, insan olma niteliğini ön plana çıkararak, "*insanları rezil bir varlık haline dönmüşüren*" (Celnarova, 1979: 9) toplumu suçlar.

Orhan Kemal'in romanlarının temel belirleyicisi, çocukluk hatıralarına bağlayabiliriz. Eserlerinde, toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta

kalmış bu yüzden de kötülükler, olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş küçük adam'ın öyküsü anlatılırken, Abdulkadir Kemali Bey'in macerasını ve Raşit Kemali'nin gençlik yıllarından izler buluruz. Ancak bu kopma ve dağılma, Orhan Kemal'de bireysel planda kalmaz; sosyal bir boyut kazanır. Kopmanın sebebi, 'ekmek arama' endişesine bağlanır.

İnsan ile toplum arasındaki çatışma zemini üzerinde, çocukluk hatıraları ve ideolojisinin hazır kalıplarından gelen unsurlar, onun eserlerine kaynaklık eder. Sürekli mekan değişiklikleri yaşayan Orhan Kemal, Atatürk'e muhalif bir babanın oğlu olmanın olumsuz etkilerini ve yaşama tutunma mücadelesindeki başarısızlıklarını romanlarına yansıtır. Arayış içerisindeki bir kişi olarak girdiği hapisanede Nazım Hikmet ile buluşması, onun Marksist bir yazar olarak değişim yaşamasına sebep olur.

Tanrısal anlatıcı ve kahraman anlatıcı, bakış açılarını kullanan Orhan Kemal, gözlemediği olayları kişi-mekan-zaman boyutunda ele alır. Kahraman anlatıcının bakış açısından kurgulandırılan üç roman (Baba Evi, Avare Yıllar ve Arkadaş Islıkları) dışındaki bütün romanlarında Tanrısal anlatıcı vardır.

Orhan Kemal'in romanlarında, öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda birleştiği görülür. Kullanılan fiillerin zamanı ve kipler de, öykü ve öyküleme zamanındaki mesafeyi ortadan kaldıran niteliklere sahiptir. Tanrısal bakış açısını kullanması, toplumcu bir sanat anlayışına bağlı olmasının bir sonucudur.

Orhan Kemal'in en gerçekçi ve en toplumcu özelliklere sahip romanlarında bile, içten içe çarpan hassas bir kalbin atışlarını duymak mümkündür. Romanlarındaki kişilere bakış açısını, romantik ve psikolojik unsurlar belirler. Romanlarda ülküdeğerler ve karşıdeğerler, insanı var eden öz ile toplumsal çürüme arasında yaşanan çatışmalar üzerine kuruludur. Orhan Kemal roman kişilerine; tutarlı bir davranış bütünlüğü içinde kurma, belirginleştirmek için abartma, yan davranışlardan arındırarak yoğunlaştırma, toplumsal çevre ve tarihsel olgular ile bütünleştirme ve karşılıklı konuşmalar ile tanıtma yöntemleri ile gerçeklik ve canlılık kazandırır.

Romanlardaki mekan-insan ilişkileri, birbirlerini tamamlayan özelliklere sahiptir. Kendisiyle, çevresiyle ve bütün dış dünya ile sağlıklı iletişim kuramayan kişiler, yaşamla olan bütün mücadelelerinden yenik çıkarlar ve labirentleşen mekanlarda yok olurlar.

Orhan Kemal'in romanlarında yapı bakımından ortak nitelikler şunlardır:

1- Romanlar, klasik vaka düzenine sahiptir; yani her roman giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşur.

2- Zaman, mekan ve şahıs kadrosu derinliğine işlenir.

3- Romanlarda gösterme ve anlatma metodu ağırlıktadır. Gösterme metoduna yönelik olarak anlatım tekniklerinden diyalog, iç monolog ve iç diyalog; anlatma metoduna yönelik anlatım yöntemlerinden ise özetleme ve tasvir kullanılır.

4- Yazar, kimi zaman Tanrısal anlatıcının gizlilik ilkesini ihlal ederek, roman kişilerinden birinin aracılığıyla düşüncelerini aktarır.

5- Orhan Kemal, gözlemlerinden, başından geçen olaylardan, çevresindeki kişilerin yaşantılarından ve dinlediği olaylardan hareketle vaka icat eder.

6- Romanlarda, yaşayan Türkçe ve konuşma dili/ sokağın dili, en sade ve en yalın biçimiyle kullanılır. Cümle yapıları, basit ve kurallıdır.

Orhan Kemal, "*tek bir eser*" (Aktaş, 1990: 43) yazar; diğer bütün eserleri bu büyük eserin bölümleri halindedir. Küçük adam'ın yaşadığı çatışmalar, farklı kahramanlar aracılığıyla aynı teknikle kurgulanır.

2.2. KURUCU BEŞLİ: KÜÇÜK ADAMIN KEŞFİ VE OLUŞUM AŞAMASI

Baba Evi - Avare Yıllar - Arkadaş Islıkları – Cemile - Dünya Evi

Küçük Adam tipinin, kendini farkedişler dizgesi içindeki oluşumunu anlatan Baba Evi, Avare Yıllar, Arkadaş Islıkları, Cemile ve Dünya Evi romanlarını keşif izleği etrafında ve Küçük Adam'ın Keşfi ve Oluşum Aşaması başlığı altında birleştirmeyi uygun bulduk.

2.2.1. Romanların Kimliği

Baba Evi

Dağınık öyküler silsilesi halindeki eser, avare, başıboş, sorumsuz bir çocuk ile ataerkil egemenliğin şekillendirdiği sert, baskıcı babası arasındaki çekişme üzerinde özyaşamöyküsel niteliklidir. Orhan Kemal, roman türündeki bu ilk eserinde “küçük adam”ın kendi varlığını keşfi ve koruması arasındaki çelişkilerini yansıtır. 1940 yılında Yeni Edebiyat Gazetesi’nde yayınlanan “Balık” ve Seçilmiş Hikayeler Dergisi’nde yayınlanan “Kardeşim Niyazi” öyküleri eserin olay birimleri arasında yer alır.

Eserin ilk baskısı 1949 yılında Varlık Yayınları; toplam 14 baskısının sonuncusu ise, 2000 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanır.

Avare Yıllar

Orhan Kemal, Baba Evi romanının son bölümünü Avare Yıllar romanının giriş bölümü olarak düzenler. Orhan Kemal’in ikinci romanıdır. Eserde, sosyal gerçekçi bir bakış açısıyla ben’ini keşfetme çabasında olan insan, mekan ve zaman boyutunda çözümlenir.

“*Haylazlığın romanı*” (Gürson, 2001: 112) olarak nitelenen Avare Yıllar, 1943 yılında İkdam gazetesinde yayımlanan “Vatana Dönüş” öyküsünün roman türünde kaleme alınmış halidir. Eserin ilk baskısı 1950 yılında Varlık Yayınları; son baskısı ise 2000 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanır. Toplam 11 baskısı vardır.

Arkadaş Islıkları

Orhan Kemal, özyaşamöyküsel üçüncü romanı olan Arkadaş Islıkları'nda, sosyal varoluşu, bireysel farkındalık ile bütünler. Eserde, arayışlar ve kaçışlar ile kendilik değerleri arasında çatışma yaşayan bireyin edimleri çözümlenir.

Orhan Kemal'in roman türünde yazdığı yirminci eseridir. Önce 1967 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir; daha sonra 1968 yılında kitap olarak Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanır. Son baskısı 2001 yılında Tekin Yayınları arasında çıkan eserin toplam 6 baskısı vardır.

Cemile

Orhan Kemal'in özyaşamöyküsel karakterli eserlerinin devamı niteliğindeki Cemile adlı romanda, Cemile- Necati aşkı çekirdek vaka olarak yer alır. Eserde işçi-patron, köylü- şehirli, yoksul- zengin, çıkarlar- değerler çatışması gibi zıt uçlu kavramların açılımı yapılır.

1952 yılında, Varlık Yayınları arasında ilk yayımlandığında "Küçük Adamın Notları 3" üst başlığını taşıyan romanın, Orhan Kemal'in bu türdeki dördüncü eseridir. "1956 yılında İkdam gazetesinde yayınlanan "Arkadaşım Necati" öyküsünün roman türünde genişletilmiş halidir. Toplam 10 baskısı vardır. Son baskısı 1996 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanan eser, Orhan Kemal'in yazmayı düşündüğü "Fabrika İnsanları" adlı büyük romanın bir bölümüdür (Alangu, 1965: 384).

Dünya Evi

Dünya Evi romanı, evlilik kavramı çevresinde şekillenen ekonomik ve psikolojik koşulların sosyolojik nitelikli anlatımıdır.

Orhan Kemal, 31.03.1956 tarihinde Fikret Otyam'a yazdığı mektubunda Dünya Evi romanının tefrika tarihini 1956 olarak belirtir, fakat nerede tefrika edildiğini belirtmez (Otyam, 1999: 47). Orhan Kemal'in roman türündeki dokuzuncu eseri olan Dünya Evi, kitap olarak 1958 yılında Dost Yayınları arasında yayımlanır. Son baskısı, 1999 yılında Tekin Yayınları'ndan olmak üzere toplam 6 baskısı vardır.

2.2.2. İsimden İçeriğe

Baba Evi

Roman baskı, huzursuzluk, sıkıntılar yumağına dönüşen “baba evi”nin kıskacındaki başkişinin özgürlüğe kaçış isteği ile şekillenen iç çözülüşünün öyküsüdür.

“Baba evi” tamlaması, aile düzeninin sosyolojik, biyolojik ve geleneksel kökenli bir ifadesidir. Baba, gücün, birliğin, özün simgesidir; yuvanın/ evin, sürekliliğinin koruyucusudur. Bu bakımdan o, bireysel devam(lılık)ın öznesidir. Tamlanan konumundaki ev, özlenen, aranan, ulaşılmak istenen bir huzur ortamıdır. İnsanı çözülmekten, dağılmaktan, anlamsızlaşmaktan, değersizleşmekten kurtaracak bir imge değer halindedir.

Romanda “baba” ve “ev” diyalektiği, olumlu göndergelerinden uzaklaşarak, yok eden, kaçışı imleyen bir boyut kazanır. Baba Evi’ni düşlerin, varoluşun, güvenin, aydınlığın mekanı olmaktan çıkarıp; korkunun, tükenişin, şiddetin, baskının labirenti yapan babadır. Baba, ataerkil egemenliğin kendisine yüklediği sorumluluğu, aile bireyelerine/ özellikle de başkişiye yansıtma şekli ile, ev’i özgürlüğün yok edildiği, bireysellik sürecinin tehdit edildiği mecburi bir sığınağa dönüştürür.

Romandaki kişilerarası ilişkiler “ev içi”ndeki ve “ev dışı”ndaki olmak üzere iki boyutta gerçekleşir. Evin içinde şiddet, korku, baskı, nefret, tedirginlik, soğukluk, uzaklık vardır. Evin dışında ise; dostluk, sevgi, aşk, bağlılık, hoşgörü, samimiyet, sıcaklık vardır. “Ev”, ruhsal yıkıma sürükleyerek kaçışı imler. Artık, özgürlüğe, dostluğa, sevgiye, mutluluğa, güvene, huzura kaçıştır “baba evi”.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanı, “baba evi”nin yalıtık ortamından özgürlüğe kaçan başkişinin ben’ini arayış sürecinde yaşadığı içsel ve eylemsel dönüşümün öyküsüdür.

Sorumsuz, işsiz, başıboş anlamlarına gelen “avare” sıfatı; kişilik özelliği olarak hiçbir şeye ve hiç kimseye bağlı olmama, boş vermiş, umursamaz bir tavır takınma şeklinde dışa yansır. Avarelik, içten dışa doğru kişiyi sınırlayarak özne tarafından olumlanan bir davranış şekline dönüşür ve edimlerini de şekillendirir. Avare kişi, gelecek kaygısını bilinçaltına iterek, şimdi’yi ön plana çıkararak bencilce yaşar.

Tamlanan durumundaki “yıllar” kelimesinin göndergesel derinliğini, nesnel düzleme taşıyan “avare” tamlayanı, zamansal olarak belirlenmiş bir sürecin eleştirel yorumudur. Eserin isim ve içeriği arasındaki bağıntıda, zaman ile birey arasındaki varoluşsal bütünlüğün öznel değişimlerle şekillendiği görülür.

Eserde baba baskısından kaçan başkişi, ekonomik sıkıntılar ile içsel çatışmalar yaşar ve yalıtık bir kişilik haline gelir. Fiziksel bağımsızlığını sorumluluktan kaçma şeklinde tepkisel bir direnişe dönüştürür. O, kendisinden beklenenlerin ve yapması gerekenlerin farkındadır; fakat bunları “avare” bir görüntünün arkasına sığınarak yapmak istemez. Kolayı seçer; evden ve bağlılıktan kaçır. Özgürlük, başkişi için hiçbir şeye ve hiç kimseye bağlı olmamaktır. “Avare”likle geçen beş yıllık zaman dilimi, içsel çatışmalarla yüzleşen bireyin kendini fark edişi ve değişimi ile sonuçlanır.

Eserin isminde, zamansal boyutun önemine dikkat çekilir. Öyküleme zamanından öykü zamanını aktaran kahraman anlatıcı, bu beş yıllık süreye “avare” sıfatı ile bireysel bir boyut kazandırır. Bu değerlendirme öykü zamanına değil öyküleme zamanına aittir. “Avare” sıfatı, öykü zamanının içindeyken değil, öyküleme zamanından geriye dönüşteki öz eleştirinin ifadesidir. “Avare Yıllar” tamlaması bu yönüyle, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki sürede kahraman anlatıcının/ başkişinin yaşadığı değişimi de vurgular: *“Yıl, bireysel ömrün ölüme doğru yol alışının yani bir doğal sürecin, düzenleyici sembollerle bir periyodik matris içine yerleştirilmesinin, bu anlamda doğal olanın bir tür sosyal müdahaleye uğramasının ifadesidir.”* (Elias, 2000: 37) Büyüme, gelişme ve değişme yaşayan başkişi zamanın geçişi, içsel büyümeyi sağlar.

Avare Yıllar ismi, yazarın entrik kurguda vurgulamak istediği temel izleği de bünyesinde taşır. Eserin ismi, öykü zamanının öyküleme zamanındaki eleştirel değerlendirilmesidir.

Arkadaş İslıkları

Arkadaşlık bağlılığa, vefaya, sevgiye dayanan köklü, sürekli bir ilişkiler bütünüdür. Süreklilik ve geçiciliğin aynı tamlama grubu içerisinde bütünleştirilmesi, bireysel arayışın tinsel ikilemlerini ve izleksel çatışmalarını ifade eder. “İslık” sesindeki “çağrı”ya yönelen ancak içsel bütünleşmeyi bir türlü kuramayan arkadaşlar ne birbirlerine ne de yaşama tutunamazlar. Bu yönüyle eserin ismindeki ıslık, arkadaşlık kavramının birleştirici dizgesinden çözülüşün sese yansımalarıdır.

Köklü bir sığınak arayışı içerisindeki başkışı ve arkadaşları, geçici çağrının/ ışığın peşinde sürüklenirler. “*Kendini ifade problemi*” (Korkmaz, 1989: 227) içindeki roman başkışileri, bir farkedişler silsilesi içinde; reel dünya ile yaşadıkları çatışmalardan “ışık” sesi ile uzaklaşmaya çalışırlar. Kaçışlarının yönü, dışa doğru görünse de aslında tinseldir.

Bu yönüyle, Arkadaş Işıkları tamlama grubu kuşatılmış hayallerin çılgılığıdır.

Cemile

Cemile romanı, başkışıyle aynı adı taşır. Güzel, alımlı, çalışkan, değerlerine bağlı, saf, işçi kızı Cemile'nin yaşamı, ismiyle örtüşen nitelikler taşır. “*Saf, güzel*” (Türkçe Sözlük, 1998: 393) anlamlarındaki ismiyle Cemile, yozlaşan değerlerin, çürüten düzenin ve tükenen umutların mekanında güzelliği, saflığı, aydınlık kimliğiyle mücadele eden bir tipin temsilcisidir.

Yaşadığı ortamın olumlu ve olumsuz getirileri içinde Cemile, yitik bir dünyada umudun sevgiyle yeniden dirilişinin simgesi olur. Yüzeysel ilişkilerin ve çıkarın kol gezdiği bu ortamında o, aşkı, sevgisi, kararlılığı, değerleri ile farklıdır. Cemile, maddi kaygıların her şeyi sildiği düzenin bir parçası olmamak adına direniş gösterir. İçsel ve eylemsel boyutuyla bu direniş, bireysel ve sosyal varlığını korumak isteyenlerin mücadelesine dönüşür.

Dünya Evi

Sosyolojik nitelikli dünya evi kavramı, “ben” ve “sen”in “biz” de birleşimidir. Dünya Evi romanı, evlilik kurumunun bireysel ve sosyal nitelikli sorgulanışıdır.

“Dünya evi”, insanın fiziksel mekanı olan “dünya” ile bireyin öznel mekanı olan “ev”in aynı düzlemde bütünleşmesinin ifadesi olur. “Dünya”nın ve “dünya”ya ait bütün değerlerin “ev”in içine taşınarak minimize edilmesi, insanın sahiplenme, süreklilik kazanma ve kendi ‘dünya evi’ni kurma eğiliminin sonucudur.

Yaşamın mekanı dünya, bireyin mekanı evin içinde yeniden kurgulanmıştır. Evlilik, toplumsal varlık içerisine katılım olmakla beraber kişiye ait tinsel bütünleşme arzusunun da yansımasıdır. Kişi, içindeki varoluş ateşini başka bir yürekte yakarak kendini tamamlayabilme olanağına kavuşmak ister.

Dünya Evi romanı, bireyselleşme sürecinin bütünleşme isteği ile metinleşmesidir. Eserin ismi, “dünya”daki çatışmaların, “ev” içindeki yansımalarını açar niteliktedir.

Yaşamın bireye yüklediği bütün sorumluluklar, “ev” ile “dünya” sözcüklerine işlevsel nitelik kazandırır. “Dünya”, kişinin fiziksel/ maddi mekanı; “ev” ise, işlevsel/ düş mekanıdır.

2.2.3. Olay Örgüsü

Baba Evi

Orhan Kemal tarafından Romen rakamıyla 24 bölüme ayrılmış olan eseri, 3 ana bölümde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Ataerkil geniş ailenin ilk erkek torunu olan başkişiye babasının iyi bir eğitim alması yönünde baskı uygularken savaş çıkması
- Savaşın çıkmasıyla başkişi ve ailesinin sürekli yer değiştirmesi
- Siyasi çalışmalarını yüzünden Beyrut’a kaçan babanın arkasından başkişi, annesi ve kardeşlerinin gitmesi

II. Bölüm

- Ailenin Beyrut’ta açtığı küçük lokantada, başkişi ve kardeşi Niyazi’nin çalışması
- İş dışındaki zamanlarda balık tutan ve şehri dolaşan başkişinin babası aniden hastalanması
- Lokanta iflas etmesi ve aileye başkişi ve kardeşi Niyazi’nin işportacılık yapması
- Başkişinin babasının bir tanıdığı vasıtasıyla matbaada işe girmesi
- Matbaada çalışan başkişinin Rum kızı Eleni’ye aşık olması
- Eleni’nin ağabeyinin siyasi çalışmalarını yüzünden ailesiyle birlikte haber vermeden gitmesi

III. Bölüm

- Sevgilisinin gidişiyle çok üzülen başkişinin babasını ikna ederek Adana’ya geri dönmesi
- Memlekete dönüşte, eski arkadaşlarını bulamayan başkişinin hayal kırıklığı yaşaması
- Yeni arkadaşlıklar kuran başkişinin yeni umutlarla doğru yol alması

Avare Yıllar

Orhan Kemal tarafından Romen rakamıyla 23 bölüme ayrılmış olan Avare Yıllar romanını, 3 ana bölüm olarak inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Evden okula gitmek üzere çıkan başkişinin, Giritli Kahvesi'nde arkadaşları ile buluşarak futbol oynaması ve karşı buğday tarlasında oturan kızlarla sevişmesi
- İstanbul'a gitmek için, Dokumahane'de çalışmaya başlayan üç arkadaşın, başka bir işinin yaralanması üzerine korkarak işten ayrılması
- Futbol ve aşk merkezli bir yaşamın devam ederken, başkişinin İstanbul'da yaşayan halasının para göndermesi ve eğitimini tamamlamak gayesiyle yeğenini yanına çağırması

II. Bölüm

- Başkişi ve Gazi'nin, gönderilen bu parayla İstanbul'a gitmesi
- İlk günler İstanbul'u dolaşan iki arkadaşın gidecek yerlerinin olmayışı ve parasızlık yüzünden zor günler yaşaması
- Arkadaşları kömür amesi Nevzat, Kasafan Cemal, Yirmialtlık ve Necip'in yardımlarıyla bir süre İstanbul'da kalan başkişi ve Gazi'nin, umutsuzluk ve çaresizlik içinde memlekete geri dönmesi
- Dönüşte sevgililerinin başkalarıyla birlikte olduğu haberini alan başkişinin annesi ve kardeşlerinin Beyrut'tan gelmesi
- Ailesine ait toprakları satmak amacıyla kasabaya giden başkişinin hiçbir şey yapamaması

III. Bölüm

- Umutsuzluk ve çaresizlik içinde bocalayan başkişinin İzzet Usta'yla tanışması
- Başkişinin kum çekme işinde ve daha sonra bir fabrikada memur olarak çalışmaya başlaması ile "avare yıllar"ın sona ermesi
- Başkişinin fabrikadaki işçi kızlardan birine aşık olması ve onunla evlenmesi

Arkadaş İslıkları

Romen rakamıyla 26 bölüme ayrılmış olan Arkadaş İslıkları romanında, dramatik aksiyon üç ana bölüm halinde kurgulandırılmıştır:

I. Bölüm

- Maddi sıkıntılarından kaçmak isteyen başkişinin, arkadaşları ile “avare” günler geçirirken aşık olması
- Sevdiği kıızı elde etme uğruna yaptığı oyunda kendi kendini bıçakla yaralanması
- Bu yaralanma ile kızın ailesinin durumu öğrenmesi ve başkişiye iş bulması yönünde baskı yapması
- Baskılar ve işsizlik yüzünden bunalan başkişinin, sevdiği kıızı kaçırmaması

II. Bölüm

- Ailelerini boş vererek dini nikahla evlenen başkişi ve karısının yanında kaldıkları arkadaşları ile sorunlar yaşamaması
- Başkişi ve karısının eski bir baba dostunun teklifini kabul ederek onun evine yerleşmesi
- Baba dostunun başkişiye iş bulması
- Baba dostunun karısına cinsel tacizde bulunması üzerine, başkişi ve karısının kiralık bir oda tutarak oraya taşınması
- Kıskançlık yüzünden çıkan tartışmadan sonra, başkişinin karısını terketmesi

III. Bölüm

- Karısını terkedip baba evine dönen başkişinin, eski günlerini yaşamaya çabası içine girmesi
- Kahvede tanıştığı İlyas Usta'nın önerileriyle iş aramaya başlayan başkişinin fabrikada çalışmaya başlaması
- Başkişinin sürekli endişe ettiği ve aradığı karısıyla tesadüfen karşılaşması ve genç kadının evlendiğini öğrenmesi

Cemile

Romen rakamıyla 26 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Cemile ile evlenmek isteyen Deveci Çopur Halil'in, İzzet Usta ile yolda karşılaşması
- İşçi mahallesinde yaşayanların çalışma saatlerine göre düzenlenmiş tekdüze bir yaşam içinde olması ve fabrikada işçilerin sömürülmesi

II. Bölüm

- Babası ve erkek kardeşi ile birlikte işçi mahallesindeki avlulardan birinde oturan Cemile ile fabrika katibi Necati'nin birbirlerine aşık olması
- Çocukları için endişe duyan Cemile'nin babası Malik'in geçmiş günleri hatırlaması
- Deveci Çopur Halil'in Cemile ve Necati'yi ayırmak için, Camgöz ve Karakız ile plan yapması
- Cemile ile Necati'nin İzzet Usta'nın kardeşi Güllü'lerin evinde buluşması
- Başkışının babaannesinin Cemile'yi istemeye gitmesi

III. Bölüm

- Ücretlerinin kesildiğini öğrenen işçilerin, Deveci Çopur Halil'in adamı Camgöz'ün teşvikiyle isyan çıkarması
- İsyan sonrası işten çıkarılan işçilerin, Camgöz'ün kahvesini yıkarak öç alması
- Cemile ile Necati'ni evlenmesi

Dünya Evi

Romen rakamıyla 12 bölüme ayrılmış olan Dünya Evi romanında, dramatik aksiyon üç ana bölüm üzerine kurgulandırılmıştır:

I. Bölüm

- Bir haftalık evli olan, başkışı –ki romanda “genç adam” tanımlamasıyla belirtilir- sorunlar yaşamaya başlaması
- Başkışının işyerinde de muhalif bir babanın oğlu kimliği ve kendi kişiliği yüzünden iletişimsizlik yaşamaması

- Kocasının durumuna üzülen karısının –ki romanda “genç kadın” tanımlamasıyla belirtilir- fabrika sahibine ve karısına gitme ve kocasının maaşına zam yaptırma planları yapması
- Genç kadının planları paylaştığı en yakın arkadaşı Güllü’nün kıskançlıkla bu planları kahveci Aliş’e anlatması
- Kahveci Aliş’in, genç kadının bu girişimini başkışıye müjdelemesi
- Bu duruma çok kızan başkışinin, karısını gizlice takip etmesi ve fabrika sahibinin kapısı önünde engellemesi

II. Bölüm

- Fabrikadan bez çalma teklifini reddettiği eski aile dostu Hilmi Efendi’nin oyunuyla, başkışinin işten çıkarılması
- Başkışinin işten atılışına kızan en yakın arkadaşı Şaban’ın da işten ayrılması
- Başkışı ve Şaban’ın sarhoşken yaptıkları darbe planları yüzünden tutuklanması
- Sümerbank’a iş başvurusu için giden başkışinin muhalif babası yüzünden reddedilmesi, Şaban’ın ise işe alınması
- Genç kadının kocasına destek olmak için elçiden avans alması
- Karısının gizlediği paraları gören başkışinin, çok kızarak evi terketmesi

III. Bölüm

- Başkışinin eski arkadaşları Hasan Hüseyin ve Gazi’yi bulması
- Başkışinin öldürmek niyetiyle Hilmi Efendi’yi takip etmesi, fakat bunu başaramaması
- Başkışinin evine ve karısına dönmesi

2.2.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Baba Evi

Baba Evi romanında entrik kurgu, kahraman anlatıcı bakış açısı ile kurgulanır. Özyaşamöyküsel karakterli bu eserde “*kendi başına gelenleri anlatan bir karakter*” (Stevick, 1998: 120) olan başkışı, olay örgüsünü geçmiş ve şimdi boyutuyla değerlendiren ve anlatan bir konumuna sahiptir:

“Beş yaşında olduğumu söylüyorlar. Çok yapraklı ağaçların bahçesinde koyu ve nemli gölgeler saldığı büyük bir konak hatırlıyorum” (BE, s.7)

Kahraman anlatıcı, ilk cümlede geçen “söylüyorlar” ifadesiyle olayın geçtiğı zamanın içinde olduğunu vurgular. İkinci cümledeki “hatırlıyorum” ifadesi ise, anlatma zamanına ait bir söylemdir. Olayları hatırlarken şimdi’ye, öykü zamanına taşıyan kahraman anlatıcı, iki farklı zaman dilimine ait duygu ve düşüncelerini anlatır. Birinci cümle öykü, ikinci cümle öyküleme zamanına aittir. Eserde, öykü ve öyküleme zamanına ait unsurları birlikte aktaran kahraman anlatıcı, kendi yaşadıklarını anlattığı gibi başkalarından dinlediklerini de nakleder:

“Ben doğduğum zaman, babam, Çanakkale’de, Dardanos’ta bataryasının başında, kumral, bıyıklı, enveriyeli bir topçu mülazimisanisiymiş. Dedem benim doğduğumu babama benim imzamlı şöyle tellemiş;

Ben de dehr’in sitemin çekmeğe geldim, dehr’e

Beş aylıkmışım. Dedem kundağımı avluya çıkarmış. Gökte on beşinde, yalam yalap bir ay varmış. Bakmış bakmış, “ciss..” demişim. Evde hadise olmuş bu; - ciss dedi, cis dedi, oğlan cis dedi ha, cis dedi!” (BE, s.7)

Kahraman anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönüş tekniğıyle hatırladığı, çocukluk ve gençlik yıllarına ait olayları, çatışmaları, duyguları, mekan ve zaman düzleminde anlatırken, bireysel ben’i merkez konumundadır. Sosyal etkenler ile şekillenen ben’in değişimi ve gelişimi yansıtılırken, kahraman anlatıcının ismi belirtilmez; bu eserin özyaşamöyküsel niteliğini vurgulamak içindir. Kahraman anlatıcı, geçmiş hatıralar arasında gezinirken niyete bağlı olarak psikolojik bir seçim yapar:

“Bir gün babam eve neşeli geldi. Beni filan sormadı. Vara yoğa gülüyordu. Dudağında bir ıslık.. Islık çalarak elbisesini değiştirdi. Sonra hep aynı neşe içinde yemek masasına geldi, oturdu. Daha sonra da ben akla geldim. Bütün bu olanları budak deliğinden gözetlediğim hapisanemden çıkarılıp, yemek masası başındaki uzun bacaklı iskemleme oturtuldum, tabii kitabım koltuğumda.” (BE, s.9)

Kahraman anlatıcı, yaşadığı olayları o döneme ait duygu ve düşüncelerini ayrıntılı ve duygusal bir dikkatle sunar. Hem yaşanan hem de içinde bulunulan/ öyküleme zamanının algılama ve değerlendirme düzeyine uygun bu bakış açısı öznel/ bireysel nitelikler taşır:

“Az gittik, uz gittik, dere tepe düz gittik.. Tahta konakları, kurşun kubbeleri ve simsiyah selvileriyle birdenbire önümüzde yükselen bir şehre vardık.

Kurtulmuştuk. Daha sonra babam da geldi. Yorgun, bilhassa uykusuzdu. Sakalı uzamıştı. İlk peşin beni aldı öptü. Evin içinde neşeye, sevince dair bir şeyler uçuştı. Sonra bir sabah uyandım ki babam gene yok. Usulcacık gitmiş. Nereye? Bilmem.. Şimdi anlıyorum ki, baba Ankara'ya gitmişti.” (BE, s.14-15)

Alıntının ilk cümlesindeki masal söylemi ile son cümledeki “şimdi anlıyorum ki” ifadesi, öyküleme zamanını netleştirir. Düşüncelerini ve duygularını, entrik kurgu içine yerleştiren kahraman anlatıcı, öykü zamanının hem içinde hem de dışındadır:

“Hayaller kurduğum geceler uykum adamakıllı kaçırdı. Babamın dışardan gelen kalın öksürüğü hayallerimi sık sık bozdukça hırslanır, çoğu sefer ağlardım. Bilirdim ki vatana dönmeme en büyük mani, babamdır; onun yüzünden vatana hiçbir zaman dönemiyeceğimi, yolumu bekleyen arkadaşlarıma maceralarımı anlatamayacağımı, gurbet ellerde ölüp gideceğimi, bu yüzden de kıyametin kopacağını sanırdım.” (BE, s.66-67)

Kahraman anlatıcı, yeni bir şeyi, eski ve bildik bir şeyin diliyle ifade etme çabası içine girerek, öyküleme zamanına ait şu düşüncesini dipnot düşer:

“Şimdi de zannediyorum ki, yazılarımı kitap halinde bastırmadan ölüvereceğim ve kıyamet kopacak.” (BE, s.66-67)

Kahraman anlatıcı hatırlama, olayları yeniden yaşama ve anlatma arasında metin düzeyinde geçişler yapar. Yaşayan ve yaşatan hatıralar, hem duygusal/ düşünsel hem eylemsel boyutuyla verilir. Hatırlanan ve anlatılan her olay yeniden yaşanır ve hem geçmişe hem de şimdi'ye ait yorumlarla aktarılır. Hatırlamak ve yaşamak aynı düzlemedir; bellekte canlanan olumsuz yaşam kesitleri şimdi'de yenilenir:

“ Ey açlık! Seni midemde, iliklerimde, kanımın küreyvelerinde duydum. Ve sen, benim iyi, şefik ve rahim olan soyum, insan soyu, sen ebedi tokluğu fethedeceksin!” (BE, s.102)

Kahraman anlatıcının konumunu netleştiren bu ifadeler, ruhsal edimlerin metnin kurgusundaki zaman boyutunu belirler. Bu bireysel söylemi, aynı zamanda varlığın sorgulanışının ve tinsel/ bedensel çatışmaların yaşamdaki düzenleyici işlevini imleyen göndergelere sahiptir.

Avare Yıllar

Kahraman anlatıcı bakış açısıyla kaleme alınan Avare Yıllar romanında, olayları bizzat yaşayan anlatıcı, öyküleme zamanına ait duygu ve düşüncelerini de öykü

zamanına taşır. “Gözlemci ben” ile “karakter ben” (Stevick, 1998: 120) sabit bir odak noktasından olayları ve anılarını seçer, fakat olduğu gibi anlatmaz; öyküleme zamanındaki bakış açısının süzgecinden de geçirerek aktarır.

“İstanbul’da biz taşralıları şaşırta çok şey vardır.

Güzel İstanbul!

Misli menendi yoktur İstanbul’un ama, toprağına altmışar kuruşla ayak basan delikanlılara netsin İstanbul, neylesin?” (AY, s.29)

Kahraman anlatıcı öykü zamanı ile ilgili anlattıklarını öyküleme zamanına ait yorumu ile bütünleştirerek sunar. Anlatıcı böylece, “edindiği tecrübenin sonucu olarak bir karakterin şahsiyetindeki gelişme” (Stevick, 1988: 126) çizgisini de netleştirmiş olur. Bu ifadelerin ilk cümlesi ile son cümlesi, öyküleme zamanına; ikinci cümlesi ise öykü zamanına aittir. İstanbul’u ve güzelliklerini hatırlayan kahraman anlatıcı, ikinci cümlede güzellikleri seyrettiği öykü zamanının içindedir. İlk ve son cümlede ise, İstanbul yolculuğunun değerlendirmesi eleştirel bir bakışla yapılır.

Kahraman anlatıcının öykü ve öyküleme zamanları arasındaki ilişkisi, kendisinin öykü zamanına ait karakterlerden birisi oluşuyla duygusal bir bakış açısını zorunlu kılar.

Kahraman anlatıcı, olay birimleri arasındaki nedensellik bağı, geriye dönüşlerle hatırladığı olaylar ile öyküleme zamanındaki düşünce/ duygularını bütünleştirerek sağlar. Eserde, birey olma sürecinin ilk aşaması olan farkedişler silsilesi, dağınık hatıraların subjektif anlatımı ile netleştirilir. Bu bağlamda iç monologlar, başkişinin yaşadığı çatışmaları geçmiş ve şimdi düzleminde yansıtan bir işlev kazanır:

“Helecan içinde sokak kapısını da açıp sıyrılıyorum, sokak kapısını öylece bırakıyorum. (...) Ne cevap verebilirim? Beni belki de hapsederler. Hapsolunduğumu annem, babaannem, akrabalar, annemin suratına sokak kapısını çarpan hanfendi, sonra babam, bir memleket, bir dünya duyar, rezil kepaze olurum. Babaannem “Dememiş miydin? der, bu oğlan adam olursa sokaktaki köpekler de adam olur, dememiş miydin?” Bana, mücrim suratlı, katil çehreli ve daha kim bilir neler derler!” (AY, s. 70-71)

Kahraman anlatıcı, kendi iç çatışmalarını yansıtırken “ideal benliği”ni (Sanford 1999: 9) kuran değerler dizgesine ait ipuçları da verir. Yaşadığı olumlu- olumsuz gelgitleri, kültürel alt yapısı ile bütünleştirerek süperego beklentilerinin söylemi halinde yeniden yorumlar. Bireysel kimliğini, kurmaca metnin dünyası ile birleştiren bu bakış

açısı ile özyaşamöyküsel bir metnin genel karakteristiğini de netleştir. Böylece kahraman anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de anlatan olarak entrik kurguyu şekillendirir.

Arkadaş ıslıkları

Arkadaş ıslıkları da, kahraman anlatıcı bakış açısının kullanıldığı bir diğer özyaşamöyküsel nitelikli eserdir. Aynı zamanda roman başkişisi olan kahraman anlatıcı, öyküleme zamanından anımsamalarla öykü zamanına döner. Geçmiş zaman dilimine ait olayları zaman, mekan ve kişiler üçgeninde açmılayarak metnin kurmaca dünyası içinde yeniden kurar.

Kahraman anlatıcı, öykü zamanına ait yaşantısal süreci, ilişkisi olduğu kişileri, yaşadığı mekanları kendi bilgisi ile sınırlı olarak anlatır. Olay birimlerinin gelişimi, onun geriye dönüşlerdeki seçimine bağlı olarak dramatik aksiyonda yer alır:

“Sabah çok erken saatında kıcı yamalı pantolonu bacağına, kısa kollu kirli beyaz gömleği sırtına çek, ev halkının sıkıntudan vakit bulup da kullanamadığı tozlu ayna karşısında saçlarına birkaç tarak, haaydi sokağa! Çokluk elini senden çabuk tutmuş, sen akran birer “Serseri Mayın”dan başkası olmayan iki yakın arkadaşının, köşe başındaki elektrik direği altından ıslıkları.... ıslıklar, ah bu arkadaş ıslıkları! Bu ıslıkları duydun mu, eli yüzü yıkamağa, saçı falan taramaya boş verirsin.” (AI, s.5-6)

Kahraman anlatıcı, hem öykü hem de öyküleme zamanına hükmeder. Öykü zamanına ait olay birimlerinin merkezindedir ve öyküleme zamanından bu geçmiş zaman dilimini şimdiye taşır. “Serseri mayınlar” ifadesi ile, “yazarın benliği” (Forster, 1985: 59)’nin ön plana çıktığı görülür. Niyete bağlı olarak şekillenen ve öyküleme zamanına ait olan bakış açısından, sorumsuz, başıboş gençlik yıllarının psikolojik yapısı öz eleştirel nitelikli ifade edilir. Aynı bağlamda kahraman anlatıcı, öykü zamanına ait edimlerini öyküleme zamanındaki duygu ve düşünceleri ile sentezleyerek aktarır:

“Sıkıyı görünce kendini öldürüp kurtarma yolları aramanın asıl alçaklık olduğumu bilmiyordum henüz o zamanlar.” (AI, s.24)

Eserde, kahraman anlatıcı bakış açısıyla, kendiyile yüzleşen, kendini keşfetmeye çalışan ve farkedişler silsilesi ile birey olma sürecinde adımlar atan kişinin, öz eleştirel nitelikli çözümlemesi yapılır.

Cemile

Tanrısal anlatıcı bakış açısı ile kurgulandırılan Cemile romanında, olumsuz yaşam şartları içerisinde ayakta durabilme mücadelesi veren bireyin çatışmalarını sevgi bağlamında anlatılır.

Eserde Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, Cemile'nin yüreğinde aşkın filizlenişini; Necati'nin endişelerini, iç çatışmaların, çelişkilerini; Deveci Çopur Halil'in oyunlarını; Karakız'ın iki yüzlü kimliğinin ayrıntılarını; İhtiyar Malik ile arkadaşı Muy'un suskunluğun ardına gizlenişlerini; Musa'nın ninesi Tetka Bileka'nın geçmişe özlemine; işçilerin ve ailelerinin fiziksel ve ruhsal tükenişlerini, çırpınışlarını; çıkar çevrelerinin hesaplarını gözlemleyen, bütün ayrıntıları bilen ve aktaran bir konumdadır.

Mekanın kişiler üzerindeki etkisini ve zamansal yalıtılmışlığın bireysel tükenişle birleşmesini de kişi, olay, zaman ve mekana "optik açı"dan (Aytür, 1974: 38) bakarak yansıtan Tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, metnin kurmaca dünyasını, dışta ama aslında en içte/ derinde kuran işleviyle karşımıza çıkar. Eserde dolaylı anlatım/ özetleme ve dolaysız anlatım/ sahneleme teknikleri niyete bağlı olarak bu bakış açısından kullanılır:

" Dilinde hala bu türkü, alnında ter tomurcukları.. bu tomurcuklar gittikçe arttı, yuvarlak yanakları kızardı. Kendinden geçti, işe kendini öyle verdi ki.. hele çamaşırlardaki pire tersleri.. bu tersleri mutlaka çıkaracaktı. Terslerde inat ediyorlardı.. terslerin inadına Cemile'nin inadı daha baskın çıkmalıydı. Onları mutlaka çıkaracaktı. Hırslı hırslı eğilip kalktıkça belinden aşağılara inen kuvvetli örgüleri hopluyor, tokasından kurtulan kahkülü de gözüne girip duruyordu. Buna öyle sinirlendi ki.. Bir ara kahkülü bileğiyle itti. Olmadı. "Dert" diye doğruldu. "Hınzır" kahkülü ıslak parmaklarıyla kıvırdı, öteki saçlarının arasına soktu, tokaladı." (C, s.79-80)

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, karşıdeğer olan yozlaşma ile ülküdeğer olan sevgi çatışmasını kişi, kavram, simge düzeylerinde kurgulandırırken, gerçekçi nitelikler taşıyan gözlemleriyle tarafsızlık ilkesine sadık kalmaya çalışır:

"İhtiyar Muy ürktü. Karşısında yıllarca öncenin Malik'ini bulmuştu birdenbire. Yüreğinde bir değişme, içinde bir kıvıltı oldu. Derken bir yükselme, bir heyecan.. (..) artık memlekettedir. Besiden çatlayacak hale gelmiş beygirlerinin üzerinde dimdiktirler. Kasaba halkının anlattıkların hınçla dinlerken avurtları hırstan titremektedir. Kesilen kellelerin hayali gözlerinde canlanır. Kuvvetli ayaklarıyla

yeri eşeleleyen beygirler sabırsızdır. Ve ani olarak atların mahmuzlayıp karanlığa dalarlar!..” (C, s.95)

Anlatıcı Tanrısal bakış açısından, roman kişinin geçmiş ile bugün arasında kurduğu bağlantıyı; roman kişilerinin edim ve edimsizliklerini hem gören, hem yaşayan, hem hisseden, hem anlatan kurmaca bir varlık halindedir. Bu yönüyle anlatıcı, mekanın ve zamanın insan üzerindeki biçimlendirici yönünü; bireysel ve sosyal kimliğe *“geçmişte olan her şey, zorunlu olarak şimdi içinde yeniden kurulur”* (Urry, 1999: 18) bağlamında yansıması gerekliliğine de dikkat eder.

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, Anlatıcı, geçmiş-bugün-gelecek düzlemini, zamansal boyutuyla verirken kişilerinin ruh hallerini bakış açısının kendisine sağladığı sınırsız olanaklar ile çözümler. Görünmez bir yerden her şeyi görüp anlatırken, bazen kişilerini iç dünyasına dahil olup onların yerine konuşur ve yorum yapar. Ayrıca okuru vakaya dahil etmek için kişilerarası diyalogları ve tasvirleri kullanır. Modern romancıların kullandığı bu tekniği Türkiye’de kullanan ilk yazar Orhan Kemal’dir (Moran, 1994: 55).

Dünya Evi

Dünya Evi romanında, Tanrısal anlatıcı bakış açısı ile olay birimlerine ve bunların arka planındaki görünmeyen dünyaya ait bütün ayrıntılar anlatılır. Kişiler dünyasının, zaman ve mekan içinde yaşadığı değişimler ifade edilirken, bireylerin kendisiyle ve dünyayla olan çatışmaları, dramatik aksiyonu belirleyen nitelikleri ile metne yansıtılır:

“Genç adam yıkılan ümitleriyle, bomboş caddenin kaldırımında ağır ağır ilerliyordu. Omuzları düşmüştü. Niçin, niçin böyle pis bir teklifte bulunmuştu sanki? Böyle bir teklife yanaşacağını mı sanmıştı? Başkalarına böyle mi görünüyor, ilk teklifte hemen yanaşacağı hissi mi veriyordu? (..) Öylemiydi gerçekte? Değil birkaç yüz, birkaç bine bile tenezzül eder miydi?” (DE, s.139)

Anlatıcı, *“her şeyi bilen hikayeci”* (Stevick, 1988: 97) kimliğiyle, başkışı gibi diğer roman kişilerinin edimlerine de hakimdir; romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık yapıyı da belirleyici bir işleve sahiptir. Roman kişilerinin isteklerini/ planlarını/ çelişkilerini bildiği gibi, mekana ait ayrıntıları da bu perspektiften psikolojik nitelikli olarak betimler:

“İşçi mahallesindeki irili ufaklı içki yerlerinden birine girdiler. Ufacık, yarı karanlık, rutubetli bir “şipşakçı” meyhaneydi. Sahibi çeşitli söylentiler döner, işçiler çokluk girip çıkmazlardı.” (DE, s.153)

Eşyaya, mekana, zamana, bireye hakim olan anlatıcı, çekirdek vaka çevresinde sosyal yaşamdaki bozulma ve yozlaşmayı da fenomenolojik açıdan kurgulandırır. Geriye dönüşlerde ise, niyete bağlı olarak şimdi’de yaşanan çatışmalarla örtüşen geçmiş zaman anlarına gidildiği görülür. Başkişiyi kuran değerler dünyası, geçmiş ve bugün düzleminde dile getirilirken gelecek sadece hayaller/ istekler boyutunda kalır. Geçmiş de bugünü kuşatan maddi kaygılar, sosyal yaşam ile bütünleştirilerek yansıtılır. Başkişinin eşi, bunaldığı, çaresizlik içinde kaldığı bir anda geçmiş ve ailesini hatırlar; şimdi’nin olumsuz getirilerinden geçmişin sıcaklığına sığınır:

“Genç kadın kapıyı çekip çıktı. Avlu, aralık kalmış oda kapılarından vuran sarı ışıklarla alacakaranlıktı. Odalardan birinde, belki de bir bekar, yahut çalışmak üzere gelmiş gurbet koymuş herhangi biri eli kulağa atmış Nizip ağzı uzun hava tutturmuştu. Genç kadın durdu. Türkü öyle yanıktı ki, babasını, çok az hatırladığı halde annesini, sonra askerdeki abisini hatırladı. Avlunun ışık tutmayan koyu karanlık duvar dibine çömeldi, başını avuçları içine aldı.” (DE, s.191)

Türkü, geleneğin ezgisi ile roman kişisine kaybettiklerini hatırlatır. Sesin sözle ve müzikle sentezi halindeki bu türkü, geçmiş zamana ait bir çağrı ve bireyin sığınağı olan bir simge değere dönüşür. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, kişi, kavram ve simge düzeylerinde ülkü ve karşıdeğerlerin çatışmasını ayrıntılı bir şekilde anlatarak hem psikolojik hem de sosyolojik çözümleme yapar.

2.2.5. Zaman

Baba Evi

Baba Evi’nde öykü zamanı, başkişinin doğumundan on yedi yaşına kadar olan süredir. Öyküleme zamanından geriye dönüşle hatırlanan ve aktarılan öykü zamanı, *“alın yazısının hem nedeni hem de ölçüsü”* (Grillet, 1989: 97) niteliğiyle bir oluşum sürecini işaret eder.

Eser, *“Ben doğduğum zaman, babam Çanakkale’de, Dardanos’ta bataryasının başında, kumral bıyıklı, enveriyeli bir topçu mülazimisanisiymiş.”* (BE, s.5) ifadesiyle başlar; bu ifadedeki zamansal göndergeler bireysel ve sosyal zamanı işaret eder. Gün,

ay, yıl olarak belirsizlik taşıyan bu zaman ifadesi, başkişinin doğum zamanı olması ile boyut ve anlam kazanmıştır.

Bireysel ve sosyal zaman iç içe verildiği eserde, geriye dönüşlerle boyut kazanan öykü zamanı art zamanlı bir tekniğe sahiptir. Başkişinin fiziksel olarak varlık bulduğu doğum olayı ile başlayıp düşünsel olarak varlığını keşfetmeye çalıştığı on sekiz yaş arasındaki süreç sıradizimsel olarak metne yansır. Yazma ve ilk yayınlanma zamanı 1949 olan eserin, öykü zamanı 1914- 1931 yılları arasındaki on sekiz yıllık bireysel ve sosyal çatışmalar dönemini kapsar. Yaşanan bütün gelişim ve değişimler, maddi ve tinsel anlamda zamanı ve mekanı şekillendirir ve böylece olay birimleri işlevsellik kazanır.

Geçmişe dönüş ve geçmiş anları öykü zamanına taşıyarak taşıyarak yeniden kurma, eserin yapısal bütünlüğünün en dikkate değer yönüdür. Art zamanlı olarak anlatılan dağınık hatıraların arasında dolaşan kahraman anlatıcı, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasında bütünsel bir bağ kurar:

“Babasından ayrılan birçok çocuk babasız kalışlarına üzülmürler. Ben tersine.. Sevinmiştim.. Niçin? Bilmem.. Bu hissizlikte çocuk yapımın çok az dahil olmalıydı..” (BE, s.27)

Geçmişe dönüşlerde, öyküleme zamanındaki psikolojinin yönlendirmesi etkili olur. Hatıralar arasındaki yolculukta unutulamayan anları ve olaylar; kişi, mekan, zaman gibi yapı unsurları ile birlikte şimdi'ye taşınır. Öyküleme zamandaki yorumlar ile derinleştirilen öykü zamanı, eski bir albümdeki fotoğraf karelerini seyreden ve onlarla ilgili geçmişe ve şimdiye ait yorumlarla sunan bir kişinin bakış açısıyla yansıtılır. Geride kalan her bir an, geçmişe özlem izleği ve bireysel psikolojinin kurucusu işleviyle ifade edilir. *“Yaşamın anlamını arayan”* (Ecevit, 1996: 52) başkişinin öykü zamanındaki yaşı, öyküleme zamanındaki yorumlarla netleşir:

“Ne zaman? Nerde? Hangi okula ilk önce? Bilmiyorum. O kadar çok, o kadar çeşitli okul değiştirdim ki. (..) Düşman uçaklarının ara sıra gelip şehre bomba attığı milli mücadele günlerimizde beni bu okuldan aldılar. Kaç yaşındaydım? Kardeşim Niyazi kaç yaşındaydı?” (BE, s.10-11)

Kahraman anlatıcı, çocukluk dönemini belirgin unsurları ile aktarmaya çalışırken, sosyal zamanı da vurgular. Böylece, sosyal yaşam ve sosyal yaşamın bireylere, olaylara, mekana etkisi duygusal ve düşünsel boyutuyla başkişinin bakış açısından yansıtılır. Olayların algılanışı ve yaşanışı doğrultusunda şekillenen zamansal süreç, öykü zamanı

ile öyküleme zamanı arasındaki süre silinerek okuyucuya ulaşır. Eserde, “*bir gün, sonraları, sonra, bir ay sonra, gün geldi, kışa doğru, sabahları, ertesi gün, bir akşamüstü, on yedi yaşımıydım.. vs*” gibi zamana ait ifadeler ile, olay örgüsüne akıcılık kazandırılır.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanında, sıradizimsel bir zaman anlayışı vardır. Kahraman anlatıcı, başkişinin on sekiz yaşından yirmi üç yaşına kadar olan beş yıllık süreyi öykü zamanından geriye dönüş tekniğiyle öyküleme zamanına taşır.

Eser, bütün yapı unsurları ile Baba Evi'nin devamı niteliğindedir. Bu nedenle Baba Evi'nin son bölümü, Avare Yıllar'ın öykü zamanının başlangıcıdır:

“Mektupta fazla tafsilat yoktu, fakat biliyordum ki, babam onsekizinde bir erkek çocuğumun kızdan daha kıymetli olduğu kanaatindeydi.” (BE, s.82)

Avare Yıllar'ın son bölümündeki dipnotta belirtilen 1937 (AY, s.124) tarihi ise, öykü zamanının bitişini gösterir. Dolayısıyla öykü zamanı, 1932-1937 yılları arasındaki süredir.

Öykü zamanı, başkişinin kendini bulma ve kurma sürecindeki arayış dönemi olduğu için, çelişkiler ve çatışmalarla şekillenir. Sorumsuzluktan sorumluluğa doğru içsel ve eylemsel bir değişim yaşayan başkişi, atlamalar ve özetlemeler yoluyla eserin niyetine bağlı olarak anlatılırken, zaman kişiyi şekillendiren bir yapı unsuru olarak ifade edilir.

Eserde, sorumsuz gençlik yıllarının olumlu değişimlerle sonuçlanan öyküsü anlatılırken zamana ait ifadeler de öykülümeye tekniğine uygun olarak “*her sabah, bir gün, ertesi günler, memlekete döndüğümüzde, daha sonraları, gün geldi.. vb*” gibi özetleme bildiren zaman zarfları kullanılır: “*Yorgi amcasının kızıyla evlenip kepekçi dükkanını kapadıktan sonra*” gibi zaman zarflarında bireysel yaşantıya ait göndergeler de dikkat çeker.

Kahraman anlatıcının geriye dönüşlerdeki yoğunlaşma noktaları, başkişinin psikolojisini arka planı niteliğindeki olay birimleridir:

“Ve bir sabah, köprüsü, tramvayları, kirli denizi, Galata'sı, Beyoğlu'su ve kalabalık caddeleriyle güzel kadınlarını İstanbullulara bırakıp, yarı aç bindik vapura. Elveda İstanbul şehri!” (AY, s.45)

Bireysel zaman, başkişinin geçmişte yaşadıkları içinden öyküleme zamanında anımsadıkları ile durur. Bu duraklamalar, farkedişler silsilesinin düğüm noktalarıdır. Başkişi, kendisiyle ve dünyayla yüzleşirken, sıradizimsel olarak anlatılan geçmiş zaman boyutuyla bir farkedişler silsilesi yaşar. Geriye dönüşlerde vazgeçilmeyen zaman dilimi içsel çatışmalar ile şekillenen bireysel zaman dilimlerindedir. Bu bireyleşim sürecinde geçmiş zamanın bireysel boyutu en temel unsurlardan biridir. Dolayısıyla eserde bireysel zaman, kişiyi kuran ve şekillendiren işleviyle bir aydınlanma süreci halinde izleksel kurguyu da belirler.

Arkadaş Işıkları

Eserde, “*zaman sırasına*” (Forster, 1985: 68) uygun olarak anlatılan öykü zamanı, yaklaşık bir yıllık süreyi kapsar. Başkişinin on dokuz yaşında olduğu bu yıllarda, bireysel zamana ait ayrıntılar atlamalar ve özetlemeler ile sıradizimsel olarak ifade edilir:

“O yıllar on dokuzuna basmış mıydım? Hani şu artık kamun karşısında “reşit” sayıldığı, işlenen suçlardan babanın, ananın sorumlu tutulmadığı yıllar. (..) O yıllar işte.” (AI, s.5)

Öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda bütünleştiği eserde, atlama ve özetleme teknikleri kullanılarak akıcılık sağlanır. Geriye dönüş tekniğiyle, öyküleme zamanından öykü zamanı aktaran kahraman anlatıcı, yaklaşık bir yıllık süre içindeki olayları anlatır. Birey olma sürecindeki başkişi, yaşadığı farkedişler ve çatışmalar ile zamansal bir devinim/ oluşum yaşar. “*Serseri mayın*”lıktan, sorumluluk sahibi bir kişiye dönüşüm süreci, bireysel zamanın yapıcı nitelikler kazandığının işaretidir.

Eserde öykü zamanına ait en belirgin ayrıntı, günün erken saatlerinde köşe başında çalan ışıklardır. Başkişi için bireysel zaman, “arkadaş ışıkları” ile anlam bulur “Işık” sesiyle başlayan birbirinin aynı günler, yine birbirinin aynı şekilde tüketilirken aşk, eğlence, futbol ve içkinin arkasına gizlenen “*serseri mayınlar*” (AI, s.6), kendisiyle ve dünyayla iletişim kuramayan bireylerin kişilik ve karakterinin söze dönüşümüdür. Geçmişteki bu yaşama karşı tavır, zaman içinde değişim yaşarak kişisel bir farkediş sürecinin imgesine dönüşür.

Öyküleme zamanından öykü zamanını yeniden kuran kahraman anlatıcı, sosyal yaşamın akışı içinde kendilik değerlerini fark eden başkişinin dramını zamansal bir dizgi halinde aktarır. Eserde dramatik aksiyon, sıradizimsel bir anlatım tekniğiyle

işlevsellik kazanır. “O yıllar, gece yarlarından çok sonraları, günlerden bir gün, günler geçip, derken bir gün, ertesi gün, bir gün, bir öğle paydosunda, yeni evimize taşındığımız gecenin sabahı...” gibi ifadeler, öykü zamanı içerisindeki bireysel zamanın varlığını derinleştirir.

Cemile

Eserde, 1934 yılı Eylül ayı sonlarından başlayan ve Cemile ile Necati'nin evlendiği güne kadar olan zaman dilimi içerisindeki olayların öyküsü anlatılır. Eser, öykü zamanını belirten bir girişle başlar:

“1934 yılı Eylül sonlarının berrak bir gecesiydi. Kuvvetli ayın altında bembeyaz pamuk tarlaları göz alabildiğine uzanıyor, köyleri şehre bağlayan tozlu yollarda kütlü denilen, tohumlu pamuk hararları yüklü doçlar, şevroleler, fordlar, yağsız tekerleklerinin gıcirtısı aydınlık geceyi dolduran öküz, camız arabaları, İnegöl çift atlıları, yüklü deve dizileri şehre akıyordu.” (C, s.5)

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, öykü zamanını bireysel zamanla bütünlük içinde yansıtır:

“Fabrikanın ‘Amele Kapısı’ üzerindeki saat öğlenin on bir buçuğunu beş geceyi gösteriyordu.” (C, s.44)

Zaman, vardiyanın başladığı saatten vardiyanın bitiş saatine kadar olan süre ile paydostan vardiyanın tekrar başlama saatine kadar olan süre arasında sıkışan bireysel yaşamın belirleyicisidir. Burada zaman “bir insan topluluğunun yani anımsama ve sentez yapma gibi biyolojik verilerle ve becerilerle donanmış canlılar öbeğinin iki yada daha fazla olay akışı arasında ilişki kurmasını ve bunlardan birini öteki olay ve olaylar için kıyas, karşılaştırma ölçüsü olarak standartlaşmasını” (Elias, 2000: 70) sembolize ederek, bireysel iş süresi içinde tek düzeleştirilmesine dönüşür. Roman kişileri, akrep ve yelkovanın değişen konumları içine sıkışır. Günün doğuşu ve batışından ya da insanların yaşamsal süreçlerinin ifadesinden çok, fabrikanın işbaşı ve paydos düdüğü zamansal değere sahiptir. İşçiler için zaman ve yaşam ikiye bölünmüştür: Yorucu çalışma saatleri ve bunun dışında kalan saatler (yemek, uyku, dinlenme, temizlik vb. olağan ihtiyaçların giderilişi).

Çalışma saatleri, düdük sesi ile başlar ve biter. Düdük sesi, işçi mahallesi için çalar saat gibidir. Mekanikleşen, tek düze bir hale gelen işçilerin, yaşamının tükenişinin musikisi olan düdük sesi, aynı zamanda bölünmüş, çalınmış hayallerin de gölgesidir.

Eserde kapitalizm ve burjuvazi iş saatlerini uzatarak, emeği daha yoğun olarak sömürür. Marx'ın *"insan hiçtir; olsa olsa zamanın enkazıdır"* (Urry, 1999: 15) görüşüne uygun olarak, zaman insanı tüketen bir sürece dönüşür. Düdük sesleri arasındaki süre, fabrikada çalışırken fiziksel ve ruhsal sömürülüşün, mahallede sosyolojik düzeni sürdürürken bireysel varlık çırpınısının saatleri olur. Olağan günlük yaşama ayrılan sürede, her şey yarım yamalak ve aceleyle yapılır. Özel yaşamı kurmaya ve korumaya zaman da mekan da şartlar da izin vermez.

Zamanın, geçmişe doğru derinlik ve boyut kazandığı bölümlerde, geçmiş dingin bir sığınak halindedir. Sessizlikleri/ konuşmayışları bilinçaltındaki binlerce çığılığı gizleyen İhtiyar Malik ve arkadaşı Muy, Gusli sesin ile geçmişin büyüsunü öykü zamanına taşırlar. Art zamanlı olarak anlatılan geçmiş zaman, varoluşsal işleviyle ifade edilir:

"Yağmurlu, fırtınalı gecelerde, uğuldayan rüzgarın içinden nal sesleri duyulurdu.(..) Gene şimşekli, yıldırımlı, fırtınalı bir gece, kasabanın bozuk parkelerinde dörtnala atlılar gelirdi.(..) Bir gece bir ormanda pusuya düşürülmüşlerdi.(..) Milletvekili Boşkoviç'in öldürüldüğü günün ertesi gece Malik rüyasında kendi kesik başını gördü, ürktü." (C, s.92-93)

Yeniden yaşayamadığımız ancak düşünebildiğimiz geçmiş zaman, "gece" ve "rüya" imgeleriyle derinleşerek, *"uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerine"* (Bachelard, 1996: 37) dönüşür. Devinime sahip olmayan anılar, yerleştiği yere sağlamca tutunur ve geçmiş bir an, *"eşsüreellik içinde eksik bir biçimde algılanan dışsalın yerini artsüreelliğe yerleşmiş olan içselin"* (Yücel, 1987: 122) yeniden kurularak, şimdi'yi anlamlandırır. *"Kendi kendimize gönderdiğimiz mesajlar"* (Fromm, 1995: 25) olan rüyalar, ihtiyar Malik'i ve Muy'u şimdi'nin olumsuzlukları ile örtüşerek ürktür. Geçmiş yaşam deneyimleri, öykü zamanındaki tehdit öğeleri ile aynı düzleme taşındığında endişe verici bir hal alır.

Eserde zaman, bireysel nitelikleri ile kişiler dünyasının oluşum aşamasının belirleyici bir işleve sahiptir. Tanrısal bakış açısıyla, psikolojik ve sosyolojik değişimlerin zaman boyutundaki yansımaları çözümlenir.

Dünya Evi

Dünya Evi romanında da, öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda birleştiği görülür. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, sıradizimsel nitelikli zaman

anlayışı ile, entrik kurguyu ve roman kişilerinin birey oluş sürecinde yaşadıkları çatışmaları aktarır.

Başkişi “dünya evi”ne girişle, geçmişe ait bütün değerleri kişi ve kavram düzeyinde kaybettiği endişesi içinde bunalır. Eserde zaman, “aşkın gelip geçiciliğiyle iç içe duyumsatılan” (İleri, 1999: 26) bir kavram niteliği kazanır. Geçmiş yaşatan, bugün ise yok eden bir süreç olarak algılanır. Zamanı geri döndürmeye çalışmak ve geçmişe özlem ise, hakim duygulardır.

Eserde öykü zamanı, yaklaşık 6-7 aylık bir dönemdir. Başkişinin eşi, eserin birinci bölümünde 2-3 aylık hamiledir ve üçüncü bölümde ise hâlâ doğum yapmamıştır.

Eserde, başkişinin şimdiye ait düşünsel ve eylemsel durumu geçmiş yaşantıya göndermelerle akışkan olarak kurgulanır. Öykü zamanının geriye dönüşlerle durduğu bu anlarda, kişinin kendisiyle yaşadığı çatışmalar ifade edilir:

“Babasından bile üstün olmak! Hani şu bir zamanlar insafsızca döğen, evden içeri sahici bir gülle gibi girip etraftı allak bullak eden, kalın kaşlı, iri gövdeli korkudan da üstün olmak” (DE, s.162)

Rol ödünçlemesi yapan başkişi, geçmişte/ geride bıraktığı başarısızlıklarını yok etmek ister. Dolayısıyla derin bir iç aydınlanma yaşamayan başkişi, öykü zamanından geleceğe yönelik bütün planlar yaparken, geçmiş başarısızlıkların gölgesinde kurtulamaz. Çocukluk döneminde maruz kaldığı baskı ve şiddet, bastırı deposundan bir öfke halinde çıkar ve öykü zamanındaki eylemlerin kaynağı olur.

Geriyeye dönüşler de sosyal ve siyasal eleştiri de yapıldığı da görülür:

“Beyrut'ta, yurdumu babasına değiştiği gün babası: “Gitme oğlum! demişti. Benim yerime seni hırpalarlar, hapsederler. Gitme! Maksadın okumaksa, burda da var o. Ne yapar yapar okuturum seni. Nasıl olsa o diktatörler yıkılacak. O zaman şanla, şerefle, hep birlikte döneriz. Dinle beni, sabırlı ol!” (DE, s.8)

Eser boyunca kendisiyle, çevresiyle ve dünyayla iletişimsizlik yaşayan başkişinin bunaltısı, geçmişin büyüsunü ile yeniden yakalanmak istenir:

“Pamuk kozalarının beyaz beyaz patladığı, aydınlık bir Eylül gecesiydi. (..) Bir haftadan beri yirmi dört lira doksan beş kuruş ve genç karısıyla kalakalmıştı. (..) Hiç kimsesi yoktu artık.. (..) Bir zamanlar kalın kaşlı, koca bıyıklı, iri gövdeli korku olarak düşündüğü babası, ürkek bakışlarıyla annesi, Beyrut'taki lokantada birlikte bulaşık yıkayıp işkembe temizlediği erkek kardeşi, kız kardeşleri uzaklarda, çok uzaklardaydılar. İzzet Usta bile..” (DE, s.5)

Dünya Evi'nde zaman kişinin kayıplarının hem nedeni hem de tanığı konumundadır. Zaman, oluşum ve aydınlanmayı işaret eden, bir farkedişler dizgesi halindedir. Bireysel zaman, psikolojik yönelimlere bağlı olarak geçmiş ve şimdi düzleminde yansıtılırken, zamanda atlamalar ve özetlemeler yoluyla akıcılık kazandırılır. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, öykü zamanını öyküleme zamanı ile bütünleştirerek metne taşır.

2.2.6. Mekan

Baba Evi

Baba Evi romanında mekan, zorunlu göçlerle kasabalar, kentler arasında sürekli değişir. Kahraman anlatıcı, başkişinin ailesiyle birlikte yaşadığı, muhtemelen bir Anadolu kasabasındaki evi şu şekilde betimler:

“Çok yapraklı ağaçların bahçesinde koyu ve nemli gölgeler saldığı büyük bir konak hatırlıyorum. Bahçenin bir kenarında, güneşli suyu taş bir yalağa dökülen, döküldükçe köpüklenen bir çeşmemiz vardı.” (BE, s.7)

Fiziksel olarak açık/ geniş nitelikli bu mekan, babanın işten eve dönüş ve evde oluş saatlerinde kapalı/ dar bir nitelik kazanır ve hapisaneye dönüşür. Akşamın karanlığı, babanın dönüşü ile yüreklere de çöker. Yaşanılan mekan kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin mekanı olur. Hapishane, bireysel niteliklerin yalıtıldığı bir mekandır. Çocukluk yıllarının geçtiği evin bu şekilde hatırlanışı ise, ev ile insan diyalektiğine aykırı bir tavidir. Zira ev, madde dünyasının cenneti ve düşlerin sıcaklığını yansıtan mekânın adıdır. Romanda ise, başkişi için ev, yok eden bir tehdit mekanı olarak, *“düşü barındır(ma), düş kuramı koru(ma)”* (Bachelard, 1996: 34) niteliğinden uzaklaşarak, kapalı/ dar bir cehennem niteliği kazanır.

Babanın ev halkı, özellikle de başkişi üzerindeki olumsuz/ baskıcı etkisi mekanı da bireyselliğin silindiği, özgürlüğün kısıtlandığı bir nesne haline getirir. Babanın tavırları, evi yaşanmaz bir hale getirirken; savaş da ülke insanları üzerinde aynı paralelde olumsuz etkiler yapar. Evdeki baba ve dışardaki düşman, varlığı tehdit eden, yokluğa sürükleyen, kaçıışı imleyen, tehdit simgeleri olur. Savaş ülkeyi ve ülke insanlarını maddi ve manevi anlamda yok ederken; baba da evin yaşanılır niteliklerini baskı ve şiddet eylemleri ile öldürür. Ev, sevginin, güvenin, huzurun değil; artık

korkunun ve tehdit öğelerinin yalıtıldığı işlevsel kapalı/ dar bir mekandır. Savaş ve baba, başkişiyi içten ve dıştan kuşatarak bütün tinsel oluşumlarını tıkar.

Başkişi için, savaş içten ve dıştan kuşatan bir karabasan halindedir. Savaş, kıyamettir/ mahşerdir: *“nefret ve savaş mekanları (..) mahşer imgelerine gönderme yapılmadan incelenemez.”* (Bachelard, 1996: 27). Kıyamet/ mahşer, bütün varlıklar için sonu simgeleyen, dünyanın son anı olan olumsuz bir mekan ve zaman boyutudur. Savaş ile kıyametin aynı düzlemde ele alınması, tinsel ve bedensel tahribatı pekiştirmek içindir:

“Mahşer gibiydi... Millet tren bekliyordu, millet düşmandan kaçıyor, sabırsızlanıyordu. Gidip gelenler, gelip gidenler... Kıyamet...” (BE, s.12)

Savaş ile kıyamet, ruhlarda aynı yıkıma sebep olur; yokluk, belirsizlik, çaresizlik... Metinde insanlar neden, kimden, ve nereye olduğunu bilmeden kaçmaktadır. Tedirginlik, korku, kargaşa, tükeniş, endişe her şeye, herkese sinmiştir.

Bu ruhsal ve fiziksel çözülüş, kişilere, mekana, zamana bütünüyle hakimdir. Gökyüzünün *“kurşuni”* rengi, tren raylarının *“donmuş”*luğu, kuşların *“üşümüş”*lüğü, *“karanlık geleceğe endişeyle bakış”*, tükenişin ifadesidir. Kaçıran insanlarla birlikte başlayan kaos, mekana kapalı/ dar nitelikler yükler. Artık, mekanla ilgili anlatımlar sadece bir betimleme değildir; mekan ve insan aynı dramı yaşar. Savaş sırasında insanlar ile doğa bütünleşir; mekan canlı bir simge değere dönüşür.

Mekanın yaşayan ve yaşatan niteliği, betimlemelerde de dikkati çeker. Fiziksel genişliğine rağmen, işlevsel olarak darlaşan/ kapalılaşan mekan; kara bir gölge gibi çöker. İnsan– mekan bütünleşmesinin yansıdığı bu ifadeler savaşın olumsuz, yok eden, darlaştıran nitelikleri ile mekan içinde yaşama ve barınma niteliklerinden uzaklaşır; olumsuz ve tüketen bir kimlik kazanır. Bir çocuğun bakış açısından olay zamanı ve anlatma zamanı arasındaki değerlendirmeler de katılarak mekan anlatılır:

“Her taraf kar içindeydi. Telefon tellerinde üşümüş kuşlar. Kuşlar, zavallı kuşlar, başlarını omuzları arasına çekmiş, karanlık geleceklerine endişeyle bakan kuşlar..” (BE, s.12)

Kahramanın yaşadığı ve ruhuyla bütünleştirdiği evler, çiftlikler, sokaklar, şehirler, istasyonlar, yollar, Beyrut, Beyrut'taki ev, deniz, matbaa işlevsel nitelikleri ile anlatılır. Bu mekanlar, mekanın içinde yaşayan insanla aynileştirilerek verilir. Eserde mekan, sadece dekoratif bir unsur değildir. Yaşayan ve yaşatan, nitelikleri ile bireyi bütünler. Kahramanın yaşadığı çatışmalar, değişimler, çalkantılar, sevinçler mekana yansır.

Mekan canlı, duyan, hisseden bir varlık olarak, başkişinin içinde kopan fırtınaların “kuduran”, “çarpan” ve “parçalanan” deniz simgesi, roman kişinin ruh halinin yansıtıcısı konumundadır:

“Deniz kuduruyordu.. Kül renkli sular köpüre köpüre geliyor, kayalara çarpıp gürültüyle parçalaniyordu. (..) Konuşmuyorduk... O, çalkalanan denize bakıyordu, bense, içime bütün ağırlığıyla çökerken bu kül renkli gündüzün hüznü içindeydim.” (BE, s.35-36)

Başkişi, yaşamın bütün olumsuz getirilerine rağmen mücadelesinden vazgeçmeyen başkişi, direnir ve kendini keşfetmeye ve ben’inin oluşumuna zemin hazırlamaya çalışır. Bu yönüyle mekan, içsel olan ile yeniden anlamlanır ve tek sığınak olur. Mekanın ruhunda kendi ruhunu gören başkişi, yalnızlığını da bir nebze olsun aralamak için doğaya yönelir. Doğaya dönüş, bireyin kendine dönüşüdür. Ev içindeki kapalılık/ darlık nedeniyle dışa yönelen başkişi, yüreğinin çırpınışlarını doğada dindirmek ister. Bireysel çatışmalarını/ endişelerini doğanın ruhunda anlamlandırarak kendine bir çıkış yolu arayan başkişi için mekan canlı bir varlıktır.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanının fiziksel mekanı muhtemelen bir Orta Anadolu şehridir. Eserde, fiziksel olarak kapalı olan mekanlar pek yer almaz. İlk gençlik yıllarının kaçış ve arayış merkezli yaşam tarzını benimseyen roman kişileri, yollar, kırlar ve sokaklara yönelir. Umutlar kaçışla, hayaller özgürlük arayışıyla bütünleştirilerek dış mekanların açıklığında dinginlik aranır. Kendisiyle, çevreyle ve dünyayla çatışma içerisindeki başkişi, ev’den sürekli uzaklaşmaya çalışır. Zira ev, onun için sıkıntılar, acılar, mutsuzluklar mekanıdır. Hem maddi hem de manevi yoksunluklar nedeniyle kapalı/ dar niteliklidir.

Bireyleşim sürecinde henüz ihtiyaçlar hiyerarşisi yaşayan başkişi, aynı eğilimdeki arkadaşları ile Giritli Kahvesi’ne sığınır. Rahatlatıcı bir huzur mekanı olan Giritli Kahvesi, içsel tükenişlerin dostluk, samimiyet ile aşmaya çalışıldığı bir kaçış mekanıdır:

“Kalın gövdeli sıtma ağaçlarının gölgesindeki kahve, çok pencereyi büyük bir kibrit kutusunu hatırlatırdı. Şehrin epeyce dışındaydı.” (AY, s. 5 -6)

Giritli Kahvesi, bedenlerle birlikte ruhların dinlendiği, dostlukların perçinlendiği rahatlatan açık/ geniş nitelikli bir mekandır: *“bizim için evimiz kadar, dahası bir bakıma*

evimizden çok daha bize yakın"dır (Birsell, 1983: 336). Giritli Kahvesi, başkişi ve diğlerleri için, "sıcak ekmek" (AY, s.6) gibi bir nimettir; doyurucu niteliklere sahip; yaşamak için gereksinim duyulan huzur verici ve aranılandır. Sorumsuzca dolaşan başkişi ile arkadaşları için birleştirici mekan, umutların eyleme dönüştüğü samimi, huzurlu, güvenli bir simgedir. Giritli Kahvesi fiziksel; burada kurulan hayaller ise tinsel huzur mekanıdır.

İstanbul'a gidiş hayalleri ise, "avare" yürekler için bir umut ışığı halinde, itkisel bir yönelime dönüşür:

"Çocukluğumun İstanbul'undan kafamda kalmış ne kadar resim varsa, bütün ihtişamıyla canlanır, memleketim sönikleşiverirdi. (..) İstanbul'da sevgilinin daniskası vardır.." (AY, s.7-8)

İstanbul'a doğru yola çıkan başkişi ve arkadaşı Gazi, memlekete son bakışlarında yaşadıkları dramı mekana yansıtırlar:

"Akşamın hüznü, Gazi, şehrin kırpışan ışıkları, deniz... Ağlamak isteği veriyordu. Denizin gittikçe kararan ağır sular, nedense ölümü düşündürüyordu. İçimde bir türkü, hazin bir türkü, yıllarca evvel ölen dört yaşındaki kız kardeşimin küçücük tabutu, ufacık bir mezar, minik bir mezar taşı... Bu karanlık sularda kaybolup gidecekmişiz gibi geliyordu." (AY, s. 25)

Büyük umutlar içinde çıkılan yolculuk, bireyin ruhundan mekanın ruhuna yansıyan belirsiz bir korku imgesi olur. Yaşanılan mekan ve kaçılan mekan "karanlık" niteliğinde birleşir. "Hazin bir türkü", "küçücük tabut", "ufacık bir mezar", "minik bir mezar taşı" yüreğin tükenişinin mekansal boyutta ifadesidir.

Büyük umutlarla kaçtıkları İstanbul, açık/ geniş niteliğini bir süre sonra yitirir. Zira açlık ve evsizlik, mekanı yaşanmaz bir hale getirir:

"Dillere destan İstanbul'u o gün bir güzel gezdik.. (..) İstanbul'un çarpan güzelliğine doyduk nihayet. Karınlarımız sık sık acıkıyordu çünkü ve güzellik karın doyurmuyordu." (AY, s. 30)

İstanbul ve İstanbul'a gidiş, kaybedilenleri yeniden kazanmak için çırpınışın sonucudur. İşlevsel olarak kapalı/ dar mekanların içinde çırpınan başkişi, geçmiş ve gelecek aynı düzlemde birleşir ve fiziksel zorluklar aşlamadığı için, mekanda tüketen bir labirente dönüşür:

"Hava sıcaktı, gök maviydi, İstanbul güzel, ama karımız açtı!" (AY, s. 40)

Mekanın fiziksel güzelliği, umutlarının peşinde sürüklenen başkişi ve arkadaşı Gazi için maddi sıkıntılarla anlamsızlaşır. “Açlık”, fiziksel güzelliklerle örtülemez ve yok edilemez; dolayısıyla ruhsal dinginliğin önüne geçer. Mekanın cazibesi, yoksullukla silinir ve yaşamın gerçekleri, mekanı yaşanması zor bir ortama dönüştürür; İstanbul yutan bir hayal kırıklığı mekanı olur ve İstanbul’dan ayrılmaktan başka çare kalmaz:

“Ve bir sabah köprüsü, tramvayları, kirli denizi, Galata’sı, Beyoğlu’su ve kalabalık caddeleriyle güzel kadınlarını İstanbullulara bırakıp, yarı aç, bindik vapura. Elveda İstanbul şehri!” (AY, s.45)

Hayal kırıklığı içinde memlekete dönen başkişi, doğaya yönelir. Doğaya bakarak, Allah ve evren üzerinde düşünen başkişi, yaşamı anlamaya ve kendi ile birlikte varlığını sorgulamaya başlar. Doğanın düzeni, “dünyaya sırtı dönük bir özgürlük sunma” (Bachelard, 1996: 237) niteliğine sahiptir. İçkin olanla aşkın olanın çatışmasından yenik çıkan başkişi, doğada huzur bulmak ister:

“Kırlar! Diz boyu yeşilliğin üzerine bir kubbe gibi eğilmiş mavi gökler ve kelebek, arı, serçe, kıyruk sallayan tibili, üveyik, kuşlarının kaynaştığı güneşli boşluk. (..) Bir sümüklüböcek gibi kabuğuma çekilmeye mecbur değilim. (..) Çoğu sefer çimenlerin üzerine sırtüstü uzanır, mavi gökte kayan hafif, beyaz bulutları seyrede, seyrede Allah’ı ve onun meselelerini düşünürdüm. Kara karanlıkta, kara taşın üstündeki kara karıncanın bile attığı her adımı gören ve bunu ezelde tayin eden o... (..) Adalet neresinde bumun? Yakıştır mı sana? Bizden ne istiyorsun? Güliyorsun değil mi? Onlar gibi güliyorsun!” (AY, s. 55 -56)

Doğada kendi varlığından izler arayan başkişi, “bir sümüklüböcek gibi kabuğuma çekilmeğe mecbur değilim” ifadesiyle içsel direnişini söze dönüştürür. Allah’ı ve sosyal yaşamı, mekan boyutunda sorgulayarak, bireysel kimliğini kuran düşünsel boyutu da irdeler. Doğa ile kendi varlığı arasında çatışma yaşar ve isyan psikozuna girer. Fiziksel mekanın görüntü ve düşünce bağlamındaki yansımaları, başkişinin iç çatışmalarına kaynaklık eder. Böylece mekan, kişinin yaşadığı farkedişler sürecinde yapıcı bir unsur haline gelir.

Romanda mekan, yaşamın bireye sunduğu olanakları yansıtan canlı bir varlık olarak kapalı/ dar niteliğe sahiptir. Mekan betimlemeleri, sosyal şartların olumsuz nitelikleri ile sınırlanırken, evler ile dışarısı/ sokak arasındaki sınır da işlevsel olarak yıkılır. Dışa dönük ve ortak paylaşımlı bu yaşantıda, gizli saklı, özel yoktur; yemek sokakta pişer, çamaşır ve çocuklar sokakta yıkanır; sohbetler/ şakalar sokakta yapılır.

Dolayısıyla tükenişlerini günlük işlerle aralamaya çalışan kişiler için, mekan labirentleşir:

“Bu avlunun sıra sıra odalarında işçi aileler oturduğu için, kapı hiçbir zaman kapanmaz. Yıllardan beri kapanmadığı için de, istense dahi kapanmaz hale gelmiştir. Rezeler çürümüş, demir mandallar paslanmış, kapı tahtası yağmur yiye yiye, güneşte kuruya kuruya çatlamış, uygunluğunu kaybetmiştir. Akşam iyice inince, mahallenin beyaz perdeli pencerelerinde ışıklar yanar. Arada boğuk boğuk öksürerek bir insan geçer.” (AY, s.98)

Maddi yokluk içinde çırpınan insanların barınağı olan mahalle ve aynı avlu içinde aynı dramı yaşayan aileler, “paslanmış”, “çürümüş”, “çatlamış” bir yaşam sürdürürler. Sosyal yaşamın getirileri, içinde barınan kişiler gibi mekanı da kaosa dönüştürür. Pencerelerdeki “titrek” ışıklar, bireyin yaşam karşısındaki tavrı ile örtüşür.

Arkadaş Işıkları

Avare Yıllar gibi Arkadaş Işıkları da, bir Orta Anadolu şehrinde geçer. Eserdeki fiziksel iç ve dış mekanlar, birey üzerindeki psikolojik yansımaları bakımından işlevsellik kazanır. Başkişinin bireyleşim sürecindeki farkedişleri, mekana bakışını da belirler.

Eserin mekan boyutu, mekan-insan bütünleşmesinin yansıması ile varlık bulur. Başkişi, fiziksel darlığı/ kapalılığı temsil eden evden, sokağa/dışa kaçarak kurtulmak ister. Sokak, arkadaşlar ile günübürlük mutlulukların yakalandığı bir oyun yeridir ve kaçış mekanının genel adıdır. Başboş, sorumsuz “*serseri mayınlar*”, fiziksel genişliğe yönelerek içsel sıkışmışlığı yok etmek isterler. Buluşma yeri, “*ıslık*” sesinin çağrısı ile bir araya gelinen “*elektrik direği altı*” (AI, s.6)dır.

“İslık” sesinin birleştirdiği arkadaşlar, zamanın büyük bir kısmını eğlence, kavga ve oyun ile şehri dolaşarak geçirirler. Şehir ve sokaklar, fiziksel geniş mekandır. Özgürlük, başboşluk, eğlence mekanı kahve, işlevsel olarak açık/ geniş; sıkıntı, yoksulluk, sorumluluk mekanı ev ise, kapalı/ dardır.

Başkişi ve eşi, evlilik sonrası sürekli mekan değişikliği yaşar; evsizlik, sevgi ile başlayan evliliğin çözülsününü hazırlar:

“Anlıyordum. Ya surat etmiş,ya laf dokundurmuş,ya da benimkinden gizli,oğluna bize dair atıp tutmuştur da benimki işitmiştir! Öyle ya dağ dağ üstünde olur da ev

ev üstünde olmaz diye boşuna dememişler. (..) Parmaklarımızda "lanet halkaları" gidecek yer arıyorduk boyuna.." (AI, s.25)

Önce sığındıkları arkadaşların evlerinde, sonra eski baba dostunun evinde yozlaşmış kişilerle birlikte olurlar. Evlilik, "lanet halkalarını" mahkumiyetine dönüşerek, birbirleriyle ve dış dünyayla sürekli çatışmalarına sebep olur. *"Kaçar gibi kavgalarla"* (AI, s.24) ayrıldıkları arkadaş evleri, evliliğin ilk günlerini karabasana çevirir.

Genç adam/ başkışı, iş bulunca başka bir ailenin tek odasını kiralar. Çok geçmeden diğer aile ile sürtüşmeler başlar ve bu mekan da kapalı/ dar nitelik kazanır. Kiraladıkları küçük bir ev, genç çift için yine geçici bir huzur mekanı olur. Çünkü birbirleriyle ve çevreyle çatışmaları devam eder. Bu yönüyle ev, başkışı ve eşi için tüketen, yok eden; onları dış dünyadan içsel çatışmalardan koruyan bir barınağa dönüşür. Halbuki ev, *"insan yaşamındaki kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar."* (Bachelard, 1996: 34-35) Eserde sürekli değiştirilen evler, içinde barınanları ayakta tutma ve her türlü olumsuzluklardan koruma niteliğini yitirir ve aşkın gelip geçiciliği ile aynı düzlemde ele alınır.

Dış mekanlar ise, fiziksel nitelikleri ile yansıtılır. Görüneni olduğu gibi yansıtma amacı taşıyan betimlemelerde, bireysel etkilenimlerin etkisi yoğundur:

"Şehrin epeyce dışındaki gara gidiyorduk. Ortalık sıcak, yollar toz içinde. Çeşitli taşıtlar benzin yada mazot kokulu homurtularıyla yanımızdan gelip geçtikçe havaya toz bulutları yükseliyor, dünya sık sık toz bulutları altında siliniyordu. Garın ta arkalarında, boş kara vagonların yanındaki çinkolu yapıya geldik." (AI, s.51)

Aynı şekilde yozlaşmanın mekan üzerindeki yansımaları da, gerçeğe uygun olarak anlatılır. Öyküleme zamanına ait yorumlarla boyut kazanan bu mekan betimlemeleri, mekan-insan bütünleşmesinin ifadesi olur:

"Niçin Erzurum, Amasya, Niğde, Maraş, Samsun değil de illaki İstanbul? Bilmiyorum. Bildiğim, başını alıp, üçüncü mevki bir kompartımanda İstanbul'a kaçması. Okuduğum civık romanlardaki karamsar kız yada genç kadınların illaki İstanbul'a kaçmalarından mı?" (AI, s.169)

Mekan- insan arasındaki ontik bağ, bu betimlemelerde hareket noktası olarak ele alınır. İstanbul, başkışı için etik değerlerin silindiği, fiziksel ve ruhsal sömürünün

kişileri tükettiği yalıtık bir kaçış mekandır. Son bölümde terk ettiği karısını bulamayan ve onun İstanbul'a gitme olasılığı İstanbul'u, kapalı/ dar bir tehdit mekanına dönüştürür. Sokaklar, barlar, otelleri ile İstanbul, nesnesi belli olmayan korkuların mekanı halindedir. Bunaltı içinde bara giden başkışı, maddi ve manevi sömürünün mekansal ismi olan barda, bütün kayıplarını yeniden yaşar:

“Ara sokaklardan şehrin en büyük caddesine çıkıyoruz Ortahaf’la. Elektrikler boydan boya yanmış. (..) Kapısında kırmızı, mavi, sarı ampullerin cümbüşler içinde yanıp söndüğü “bar”dan içeri girdik. Hemüz çok erkendi galiba, masalar bomboş. (..) Havada alkol kokusu. (..) Cigara dumanlarının tülü koyulaşmış.” (AI, s.173-175)

Değerlerin yok edildiği “bar”, ışıltılı görünümünün ardında birçok dramın olduğu cinsel ve sosyal çözülüş mekanıdır. Tüketilen umutların ve bedenlerin mekanı bar, kişileri *“tahakkümüne almış”* (Korkmaz-1, 1997: 170) dar/ kapalı nitelikleri ile labirentleşir.

Başkışının farkedişlerinin bir yöne kavuşmasını sağlayan İlyas Usta ile mekana bakışını da değiştirir. Ev ve sokaklar yerini fabrikaya bırakır. Fabrikada, çalışma şartları hem fiziksel hem ruhsal zorlukları barındırır:

“Fabrika, revir gibi modern, temiz, gıcır gıcır değildi. Birtakım iplik, bezlerin yığılı bulunduğu yarı karanlık ambarlar, ambarlarla atölyeleri birbirine bağlayan daracık, pis beton yollardan geçtik. (..) Sıra ile tozlu ampullerin aydınlattığı loş iplikhane havasında pamuk tozları uçuşuyordu.” (AI, s.244)

Kahraman anlatıcı bakış açısından, fabrika olumsuz çalışma şartları ile labirent mekan niteliği kazanır.

Eserde mekan, genel olarak işlevsel nitelikleri ile varlık bulur. Kahraman anlatıcının/ başkışının bakış açısından duyuşsal ve fiziksel bütünleşme içerisinde insan ile varoluşsal bağlantısı dahilinde mekan betimlemeleri yapılır.

Cemile

Cemile romanında mekan, fiziksel olarak Adana 'dır. Edilgin bir sosyalist söyleme sahip olan Orhan Kemal, sanayileşmenin ilk atılımlarının gerçekleştiği Adana'yı, Anadolu'dan göçlerin yoğun olduğu bir merkez olarak betimler.

Roman kişilerinin psikolojik yapısına göre işlevsellik kazanan mekan, Tanrısal anlatıcı bakış açısından, mekan- insan ilişkisini bağlamında ele alınır. Eser, mimessisten

hareketle şehre giden tozlu yolların ve göz alabildiğine uzanan pamuk tarlalarının tasviri anlatımıyla başlar:

“Testekerlek ay ta yukardaydı. Yol boyunca uzanan meşeliğin hemen gerisinde tok bir çakal, hazdan gerilmiş sırtıyla yumuşak toprakta debeleşmekte, arada şehvete gelerek, ince ve bembeyaz dişleriyle ava doğru pavlamaktaydı. Çakal tekrar pavlayınca, uzaklarda bir köpek gürler gibi sesiyle havlamağa başladı. Bunun üzerine sağdan soldan, inceli kalınlı köpek sesleri çoğaldı. Çakal safi kulak kesilmişti. Böcek çıtırtıları yüklü geceyi huzursuzlukla dinledi.” (C, s.5)

Şehir, *“ışıkta bir çizgi”* (C, s.5) halinde kendisine yönelenleri/ sığınanları bekler. Şehrin *“çizgi, halinde oluşu boyutsuzlaşan, değersizleşen insanı mekanda kendisini görmesinin sonucudur. Fiziksel çevrenin insanı “yumak gibi sarma”* (Çizgen, 1994: 50) niteliği, birey ile dış dünya arasındaki bütünleşmenin imgesel anlatımıdır. Çakal, köpek ve böcek sembolleri ise, şehirdeki çatışmayı sezdirenen göndergelere sahiptir.

Eser, genelden özele inen bir nitelik kazanarak şehrin fabrikalarından birinin etrafında kurulmuş işçi mahallesinin anlatımıyla devam eder:

“İşçi mahallesi uyuyordu. Çürümüş, tahta, paslı, teneke ve kerpiç yığınlarından ibaret evleriyle işçi mahallesi sanki bir seldi, bir seldi de bu sel, uzak, çok uzaklardan yuvarlana yuvarlana, köpüre köpüre, korkunç anaforlar yapa yapa gelmiş, yıllardan beri mahallenin nabzı gibi atan fabrikanın ağır, beyaz taşlarla örülü, kalın, sağlam ve yüksek dört duvarına dört yandan yüklenmiş, ama duvarları aşamadan takılmış kalmıştı.

Evler.. Yan yatmış, diz çökmüş, bağdaş kurmuş, kapaklanmış yahut tam yuvarlanacakken, tutumvermiş evler, işçi evleri.. Bu evlerin çürük kapıları..” (C, s.10)

Sömürülen/ tüketilen insanların yaşadığı evler ve mahalle, onlar gibi yaşam karşısında yeniktir. *“İş yerlerinde ve işçilerin yaşadıkları mahallelerdeki sıkışıklık/ kalabalık, işçilerin üst üste yığılmasının”* (Muallimoğlu, 1976: 11) bir sonucudur. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, evler için kullandığı *“yan yatmış”, “diz çökmüş”, “bağdaş kurmuş”, “kapaklanmış”, “tam yuvarlanacakken tutumvermiş”* sıfatlar ile bu yenikliği somutlaştırır. “Ev”i mekan haline getiren, içinde yaşayan insanların ortak *“biz”* duygusunda birleşmeleridir. *“Dünya köşemiz”* ve *“ilk evrenimiz”* (Bachelard, 1996: 32) olan evler, hem dış ve iç fırtınalara karşı korur hem de kazanılmış

değerlerin sürekliliğini sağlar. Ev, insanın çözümlenine/ parçalanmasına engel olur. Duvarlar, eşyalar değil “ev”leşen yürekler, düşler; ontik yapılanmanın simgesidir.

Roman başkışısı Cemile, babası ve ağabeyi Sadri ile birlikte, işçi mahallesinin birbirinin aynı hem sığınak hem barınak “çürümüş” mekanlarından birinde yaşar. Avluya açılan her ev, bireysel sıkışmışlığını yansıtır. Mekan içinde yaşayan kişilerin *“hüzünlerini, kırgınlıklarını, zaman zaman çökmüş omuzlarını, sağdan soldan çekiştirildiklerini, acı çeken yüzlerini, derinliksiz ve geçici aşkların, vefasızlıkların, sağlıksız ilişkilerin, bilinçsiz inanış, bağlanış ve eylemlerin sonundaki boylukların umutla umutsuzluk arasındaki gelgitlerini”* (Su, 2000: 172) nitelikleri ile canlı bir varlık halindedir. Yıkık, çürük, paslı duvarların hem birbirinden hem de sokaktan ayırdığı avlu evleri için, özel yaşam ve düşler yasaklanmıştır.

İşçiler, yoğun çalışma saatlerinden “arta” kalan zaman diliminde barınakları olan kendilerin ile özdeşleşen mekanlarda yaşarlar. İşçiler, *“teneke evlerde”* (Muallimoğlu, 1976: 11) yaşar ve maddi olarak fabrikaya bağımlı olarak yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. *“Sınıf istismarının sembol ve vasıtası”* (Muallimoğlu, 1976: 33) halindeki fabrika, mahallenin ve mahalle insanlarını varlığının üzerinde yükselen bir korku nesnesidir. Sağlam, güçlü, dimdik fabrika, çalışanları/ *“diz çökmüş”, “kapaklanmış”* işçileri sömürerek güçlenir. Bir sel enkazı halindeki işçi mahallesi, *“labirent temalı mekan”* (Korkmaz-1, 1997: 170) niteliğindedir. Sel yatağının enkazındaki yığında, yığınlaşan insanlar yaşamaya çalışmaktadır.

Bireysel öze ait değerler, hem fiziksel hem de psikolojik tehdit altındadır. Çürüme içten dışa, dıştan içe doğru girginleşerek, *“ondan çıktığımız ve ona döndüğümüz bir dünya”* (Bataille, 1993: 61) halinde kişileri kuşatır. *“Musaların avlusu”*, otuz kırk ailenin içinde barındığı yıkık duvarların birbirinden ve sokaktan ayırdığı ortak bir dünya halindedir. Yaşama ait özelin silindiği bu mekan, içinde bireysel fırtınaları, hayallerin çılgınlığını saklar. Acılar, umutlar, sevinçler, korkular fiziksel yaşam gibi benzerdir, ortaklaşa yaşanır:

“Yağmur yiye, güneşte kuruyup çatlıya, fırtınalar göğüs gere kaditlemiş, öne kaykılmış, tek mil tahtaları çürümüştü. (..) İki odayı birbirinden ayıran duvar delik deşikti, damın paslanmış kiremitleri de kırık veya çatlak olduğundan, kuvvetli yağmurlarda tavan yer yer akar, hemen hemen hiç kaldırılmayan yataklar sırlıklam olurdu. (..) kırk aileyi barındıran bütün bu avluya kısaca ‘Musaların avlusu’ denirdi.” (C, s.59-60)

Maddi ve manevi çözülüş yaşayan birçok ailenin barındığı avlu, “*delik deşik*”, “*çürümüş*”, “*yıkık*”, “*kirik*”, “*çatlak*”, “*paslanmış*” sıfatlarının işaret ettiği niteliklerini, hem bireylerin ruhuna da sindirir. Avlu insanları, sosyal yaşamın onlardan esirgediği olumlu şartlara rağmen, varlıklarını korumaya çalışırlar. Onları bir araya getiren, yoksulluk ve çaresizliktir.

Fabrikayı ayakta tutan, fiziksel varlığını güçlendiren; diz çökmüş, kapaklanmış, tutunuvermiş haldeki çürük, paslı, teneke işçi evleridir. Fabrika, çaresizlik içinde umutlarını kendisinde arayanları hem fiziksel hem ruhsal olarak yutan bir korku nesnesidir. Fabrika, işçilerin ellerindeki ekmekten hayallerin kadar bütün varlıklarına göz diker. Fabrika ile işçiler ve fabrika ile mahalle, hep yan yana iç içe; ama hep uzak, hep yabancı, hep düşman durumdadır. İnsanlar, aç kalma endişesi içinde fabrikaya karşı olumsuz bir tavır sergilemekten çekinirler. Fabrika, sahiplerini ve zenginleri güçlendirirken makinelerinin dişlileri arasında ise yoksul yaşamları öğütür. İşçilerin öyküsü, labirente dönüşen kapalı/ dar mekanlarla bütünleştirilerek anlatılır. Gücünü de sağlamlığını da insanları tehdit ederek, ezerek yükselişten alan fabrika, maddi gücün değerleri yok ediş simgesi olur.

Fabrika ve fabrikadaki yaşam, işçi mahallesindeki yaşamın merkezi, nabzıdır. İnsanların varlığı da tükenişi de, fabrikaya bağlıdır. Fabrika, her bölümünde yaşanan ezen- ezilen arasındaki daimi çatışmadan dolayı kapalı/ dar bir mekandır. Gerçekle birebir örtüşen ayrıntılı fabrika betimlemeleri, fotoğraf objektifinden yansır gibidir:

“Fabrikanın kurşuni boyalı demir kapısı önünden üçe ayrılarak her biri bir başka mahalleye giden yollar, öküz, camız arabaları, İnegöl çift atlıları, boy boy, renk renk kamyonlar ve yüklü deve dizileriyle doluydu. (..) Ortalıkta keskin bir mayıs kokusu vardı. Öküz, camız böğürtüleri, hamalların yaygarası, telaş, toz ter..” (C, s.9-10)

Fabrikanın içi de dışı da, kargaşa mekanıdır. Her şey, fabrikanın varlığını temin için vardır: *“İnsan gitgide işlettiği makinenen egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. (..) Dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor.”* (Sartre, 1999: 10) Her gün on iki saat ayaküstü çalışan işçilerin, sayıca en yoğun bulunduğu, en kalabalık bölümü olan İplikhane, umutların acıyla dokunduğu bir tükeniş mekanıdır:

“4 numaradan 24 numaraya kadar yumuşak, ekstra, her katta bükülü ve her renkte pamuk iplikleri yapan İplikhane, erkek apteshanelerinin yanında, mavi

boyalı kapıları içeri dışarı açılıp kapanan, yüksek çatısını sağlam demir kolların tuttuğu, aydınlık, tertemiz, pırıl pırıl bir atölyeydi. (..) Islak betonun üzerinde yalınayak veya takunyalarla çalışan kız, oğlan, genç, ihtiyar, kadın, erkek işçiler.. Bilhassa çocuklar..." (C, s.17)

Fiziksel ve ruhsal olarak ezilen, çürütülen bireyler, çıkar ve maddenin karşısında yeniktirler. Yozlaşma ve sosyal adaletsizliğin vurgulandığı bu ifadelerde, mekan fiziksel olarak geniş, işlevsel olarak ise içinde bulunanları sömüren kapalı/ dar niteliklidir.

Ayrıca romanda diğer fiziksel mekanlar, fabrika çevresindeki kahveler, fabrika bakkalının şarap mahzeni, meyhaneler, Cemile'nin babasının çocuklarını götürmek istediği Karagöl (Sivas)'dür. Olayların geçtiği yer olarak bu mekanlar, yaşayanlarıyla bütün halinde yansıtılır.

Dünya Evi

Dünya Evi romanında fiziksel mekan, yine Adana'dır. Adana'daki fabrikalardan biri etrafına kurulan işçi mahallesi, fiziksel olarak öykü mekanıdır. Kahveleri, lokantaları, sokakları, evleri ile işçi mahallesi, dramatik aksiyonun merkezidir.

Eserde mekan, bireyin psikolojik durumuna göre değişen canlı bir obje olarak yansıtılır. Mekanın niteliği, bireysel trajedinin işlevine göre şekillenir. Fiziksel şartlar ile mücadele içinde yaşayan kişilerin kolektif ve bireysel durumları bütünleşir. Eserin başında yapılan mekan betimleme metnin etnik kurgusunun üzerine kurulduğu izleksel dünyaya göndermeler yapar:

"Karşıda şehir. Uzakların alacakaranlığına minareleri, çatıları, damlarıyla enginli, simsiyah yaslanmış. Bir yerlerde birisi eli kulağa atmış, bir gazel tutturmuştu: Gurbete, garipliğe dair. (..) tozlu yolda yan yana, ağır ağır yürüyorlardı. İki yanlarında beyaz beyaz patlamış pamuklar, yukarıda yıldız dolu gök, testekerlek ay. Uzaklarda yanık gazel. (..) Yıkıldı yıkılacak evler, dar eğri sokaklar, şif denilen kurumuş koza kabuğu ateşinin genzi yakan dumanı.." (DE, s.9)

Mekan-insan arasındaki benzeşme, bu betimlemelerde net bir şekilde görülür. İşçi mahallesi, fiziksel şartlar bakımından içinde barınan kişilerle aynileşir. Fakirlik/ yoksulluk, çürüme ve yıkılacak halde olma, hem kişilere hem içinde yaşadıkları mekana sinen bir niteliktir. Kişisel özgürlüğü ve fiziksel yaşam alanlarını yok eden ise,

maddenin ve sömürünün simgesi fabrikadır. Fabrika, fiziksel olarak mahalleyi böldüğü gibi, bireysel olanı da kuşatır.

Fiziksel güç ile yaşanan çatışma, aynı avluya açılan tek göz evlerde yaşayan insanlar için olağan bir durumdur.

“Yaz kış,gece gündüz hiçbir zaman kapanmayan avlu kapısından girdiler. Yıllardır açılıp kapanmamak yüzünden kapı kapılığını unutmuş, rezeler paslanmış, tahtalar çürümüştü.” (DE, s.9)

Avlu kapısı, işçi mahallesinin korunmasızlığının simgesidir. Dışa/ tehlikeye karşı kalkan olan kapı, işçi mahallesinde sonuna kadar açıktır, kapanamaz haldedir. Bütün olumsuzluklara karşı savunmasız olan ve fiziksel yoksunlukların kuşattığı bu mekanda, insanların düşleri de tüketilmektedir.

Mekan ile birey, özdeşleşen nitelikleri ile sömürünün hedefi ve yozlaşmanın açık adresinde varlıklarını koruyamazlar. Mekan/ evler “çürür”, kapılar “kapanmaz”, birey “tükenir”, “yok edilir”, “sömürülür”. Kişiler, yaşam karşısındaki yenikliklerini mekana olan bağlılıkla aralamaya çalışır; bu tek dünya sığınağında varolmaya çalışırlar:

“Gözlerini açtığı, içinde çocukluğunun, genç kızlığının geçtiği bu mahalleyi değiştirmek tuhafına gitti. Yadırgamıştı. Bu mahalle, bu karmakarışık, eğri büğrü sokaklara öyle alışmıştı ki. Gözlerini bağlasalar bile bütün yolları bilir, köşeleri dönebilirdi. Hatta ne su birikintilerine basar nede gideceği yeri şaşırırdı. Bu kadar alışmıştı. Yeni mahallesinin insanları yabancı olacak, girdisini çıktısını bilemeyecekti. (..) O mahallelerde oturanların fabrika insanlarını yadırgadıklarını, küçük gördüklerini, fırsatını düşürürlerse de alay ettiklerini biliyordu.” (DE, s.126)

Teslimiyetçi bir bakış açısıyla mekana bakan roman kişisi, yaşadığı mekanın kendisinin hem sığınağı hem barınağı olduğunu ifade eder. Bütün olumsuzluklara rağmen kabullenme duygusu ile, yaşadığı işçi mahallesini değerlendirir. Mekan ile kişi arasındaki bu ontik bağ “güven” arayışı içindeki bireyin, alıştığı mekanın dışından korkarak çekinmesini hazırlar. Bilinmeyene karşı insanın genel tavrı olan korku; fiziksel şartlar olumsuz olsa da bu mekanı insani ilişkilerle bütünleşen bir simgeye dönüştürür.

Başkışı, ümitlerini yitirdiği dönemlerde dış mekanlara açılır; doğaya kaçır ve sığınır:

“İkindiye kadar orda,nehirin kenarındaki killerin üzerine hep bu türlü düşünerek oturdu. Güneş karşı bahçelerin koyu yeşili gerisine ağır ağır devrilirken,rüzgar çıktı. Sert değil, tatlı bir rüzgar. Sonbaharın nemli, ılık rüzgarı. Bir ara rüzgarla savrulan kirli bir gazete parçası döne döne yanına geldi” (DE, s.235)

Doğa, tükenişi yaşayan başkişi için bir kurtuluş umudu olarak, rahatlatıcı nitelik taşır. Kişiyi kaygılarından uzaklaştırır. Bu yönüyle hem fiziksel hem işlevsel olarak açık/geniş bir mekan olur.

2.2.7. Kişiler Dünyası

Başkişiler

Baba Evi

Baba Evi’nde, doğumu ile on sekiz yaşı arasındaki yaşam kesiti anlatılan başkişinin ismi belirtilmez. Adı olmayan başkişi, yaşamın getirileri ile özünde varolanları birleştirerek bireyleşim sürecini tamamlamaya çalışır. Yaşadığı çatışmalar, çelişkiler, hayal kırıklıkları ve bunalımlar bireysel varlığının zeminini oluşturur.

Orhan Kemal’in bütün kişileri dünyanın/ yaşamın eziyetini/ sıkıntısını/ zulmünü çekmek zorundadır. Başkişinin dedesi, hikemi bir söylemle dünyaya adım atan torununun şahsında bütün insanlığın bu dramını dile getirir: *“Bende dehr’in sitemin çekmeğe geldim dehr’e!”* (BE, s.7) Dedesi tarafından başkişinin ağzından doğumunu babasına müjdelemek için yazılan bu mısra, onun bütün yaşamını özetleyen derin göndergelere sahiptir. Yaşanacak olan bütün sıkıntılar, zorluklar ve arayışlar, bu ifade de minimize edilmiştir.

Başkişinin eserdeki serüveni üç evre halinde anlatılır;

1-Çocukluk Dönemi

2-Beyrut’taki Dönemi

3-Yurda Dönüş Dönemi

Birinci bölüm/ çocukluk dönemi, doğum anı ile ilgili anlatılan bu veciz mısra başlar. Başkişinin ailesinin ve kendisinin yaşadığı sıkıntılar, sevinçler, bireysel ve sosyal yansımaları zamansal ve mekansal boyutta sunulur. Kahraman anlatıcı, olayların bazen içinde yaşayan, bazen de dışardan değerlendirerek nakleden konumundadır:

“Küçük halam kapı önünde, kırmızı kurdeleli örgülerini hoplata hoplata çizgi oynaya dursun, büyük halam usulcacık gelir, beni hapishaneden alır, üst kata,

kendi odasına kaçırırdı. Onun odası ne güzeldi! Tül perdeli, yan yana iki pencereden vuran güneş, kaba tüylü halının yeşil, mor, sarı renklerinde kamaşırken, ben sıcacık tüylerin üstünde yatar, yuvarlanır, debelenirdim.” (BE, s.8)

Bu dönemde başkişi bireyselleşme süreci içinde kendisini kuracak değerlerin arayışı içindedir. Yaşadığı, gördüğü her olay, dünyasına giren her kişi, gözlemler, ruhundaki çalkantılar, iç ve dış çatışmalar benini arayışında ve varlık bulmasında birer araçtır. Başkişi, dışardan gelecek saldırılara karşı bir korunma düzeneği geliştirir. Bu zırh, onun eğitim karşısındaki tavrıyla netleşerek kişilikten gelen bir direnme haline dönüşür. İçine kapanan/ suskun kişiliği, “ölümcül katılık” (Reich, 1997: 165) denilen cezalandırma korkusu ile içsel bir savunma mekanizması halinde dışa yansır. Başkişi, kendisine düzeni anımsatan babasının baskısına karşı kayıtsızlık silahını kuşanarak, baskı altına aldığı güdülerini tepkisel bir oluşum içinde besler: Bu durum “*baba yetkesine ve egemenliğine kafa tutma tepkisi, gevşek/ rahat kişilik zırhı*” (Reich, 1997: 347) şeklinde daha sonraki dönemlerde, özgürlüğünü köstekleyen engellere karşı yıkıcı bir öfkeyle somutlaşır.

Başkişi, bütün evrenin ruhunu bir farkedişler dizgesi halinde özümseyerek kendi öznel dünyasını yaratır. Birlikte yaşadığı kişiler, mekan ve zaman, onun varlık evresini bütünleyerek yapıcı ve yıkıcı, olumlu ve olumsuz bütün niteliklerine kaynaklık eder. Adı belirtilmeyen başkişi, evrenin ruhunu kendi ruhunda yakalamaya çalışır. O, “*ayırtetme olarak bilinen süreci*” (Campbell, 2000: 28) aşma çabası içindedir. Babasının baskı ve şiddet merkezli beklentileri, onun istekleriyle sürekli çatışma halindedir. Babanın “*benim gibi, benim gibi bir babanın oğlu ha!*” (BE,s.9) sözündeki zorlayıcı tavır, ataerkil düzenin “*baba gibi olma*” (Aksoy, 1997: 154) zorunluluğuna gönderme yapar. Babanın ve çevrenin başkişiye baskısı, bireysel atılımlarını ve ben’ini arayışını engelleyici obje durumundadır.

İkinci bölüm/ Beyrut’taki dönem, ailenin babanın siyasi çalışmaları yüzünden yurtdışına kaçmak zorunda kaldığı dönemdir. Maddi ve manevi zorlukların yaşandığı bu dönemde birinci bölüm gibi, baba baskısı yine hakim duygudur. Yabancı bir ülkede bulunmanın ve maddi/ manevi ayakta durma mücadelesi, ailenin bütün fertleri üzerinde derin etki yapar. Başkişi erkek kardeşi Niyazi ile birlikte ailenin geçimi sağlamaya çalışır. Fiziksel ve ruhsal bu mücadele, hayal, aşk, oyun, kavga, umut aralanmak istenir.

Başkişi bu dönemde, sorumsuz ve avare görüntüsünden uzaklaşır ve “baba” kavramının anlamını farkederek:

“Hayat sahiden tehlikeli bir yol oluyor, bu yolda kabil değil yürüyemeyeceğimi sanıyordum. Ya, diyordum babam ölüverirse!. Onun varlığında bana evimin dağılmamasını temin eden bir tılsım var gibi geliyordu. Onu sevmediğim, ondan korktuğum, ondan süratle uzaklaşıp kurtulmak için can attığım halde, onu gene de, sırtımı dayadığım bir ağaç yahut uçurumun kenarında tutunduğum sağlam bir meşe dalı kadar kuvvetli buluyordum.” (BE, s.52)

Bu anlık, geçici farkediş, babanın baskı, korku, dayak ile şekillenen varlığı ile, gölgelenir. Kayıtsız, şartsız itaate zorlanan başkişi, özgürlüğün mekanı olan ev dışına yönelir. Düşünce düzeyindeki bu kaçış, sorumsuz ve başıboş kişilik özellikleriyle yer değiştirir. “Baba evi”nin/ hapishanenin dışında özgürlüğü ve huzuru bulan başkişi, “eve dönüşü”yle cezalandırılır. İçine kapanan ve karamsar bir ruh haline bürünen başkişi, babadan/ evden/ ülkeden uzaklaşmak için memlekete gitme planları yapar. Kaçmak, hayalleri yaşamak için mekan değiştirmektir:

“Artık tek bir çare kalmıştı: Kaçmak!. Günlerce ölçtüm, biçtim... Planlar tasarladım... Türkiye’ye kaçabilmenin yollarını araştırdım. Coğrafya kitabımdaki Türkiye haritasında Beyrut’la Adana arasını pergelle ölçtüm.” (BE, s.68)

Üçüncü bölüm yani yurda dönüş ise, ilk andan itibaren hayal kırıklıkları ile doludur:

“Şehre bir ucundan giriverdim. Memleketim bana birdenbire pek harap gözüktü. Neşesi kırık sokaklar, neşesi kırık sokaklarda zayıf, terli kediler, insana kocaman kilitleriyle ters ters bakan sahipleri iflas etmiş sıra sıra mağazalar... (..) Ben buraya niçin geldim?” (BE, s.81-82)

Geriye dönüşte “yeni” bir şehir ve “yeni” bir düzen ile karşılaşan başkişi, hayal kırıklığına uğrar. O, “eski” ortamını olduğu gibi, bozulmamış, değişmemiş haliyle geri istemektedir. Bu durum dolaştığı sokakların ruhuyla kendi ruhunu birleştirir; “neşesi kırık” sokaklar ve “neşesi kırık” başkişi, umutsuzlukta birleşirler. Hiçbir endişe, hiçbir sorumluluk taşımayan başıboş/ avare günler yeniden başlayan başkişi, yeni arkadaşları ile yaşamın merkezine futbol ve “günü kurtar”mayı yerleştirir. Okul, aile, para, gelecek kaygısı duymadan, bugünü doyasıya yaşamak ilk hedefidir.

Başkişinin on sekiz yaşına kadar olan süredeki iç çatışmalarının, çelişkilerinin, sevgilerinin, korkularının anlatıldığı eserde, fiziksel kimlikten çok bireyi şekillendiren

ruhsal süreçler ön plana çıkar. Zaman, mekan, kişiler bağlamında başkişinin boyut kazanan gençlik yılları, gelecek yıllarının bina edileceği bir alt zemindir; farkedişler dizgesiyle kendini keşfedmiştir.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanının başkişisi, Baba Evi'nde olduğu gibi adı olmadan varlık bulan ben/ kahraman anlatıcıdır. Eserin ismindeki “avare” sıfatını yaşam tarzı olarak seçen başkişi, mekanı ve zamanı bu yaklaşıma göre tüketir. Başkişinin öyküsü, kendini arayışın fiziksel ve tinsel boyutuyla metin düzeyinde ifadesidir.

Babasından ve sorumluluktan kaçarak Beyrut'tan memleketine/ Adana'ya dönen başkişi, arkadaşları umursamaz bir tavır içinde sadece bugünü yaşar. Okula boş verir; arkadaşları ile futbol- aşk- hayal üçgeninde seyreden bir yaşam tarzı içinde kendini akıntıya bırakır.

Başkişi ve arkadaşlarının buluştukları Giritli Kahvesi, hayallerin paylaşıldığı büyümlü bir mekandır; tinsel bir kaçış sığınağıdır. Burada kendini arayan başkişi ve arkadaşlarının çırpınışları görülür. Onlar için İstanbul, hayallerin gerçeğe dönüşeceği kutlu bir mekandır:

“İstanbul'a gitmek kararımızı bir gün sevgililerimize de açtık. (..) Hep birlikte gitmek teklifinde bulundular. Hep birlikte gider, çalışır, para biriktirir, pazarları sinemaya giderdik. Çocuklarımız olurdu, onları güzel güzel büyütür, okutur, adam ederdik. Tabii ihtiyarlık gelip çatacağı günün birinde... ölünceye kadar hep beraber, bir evde, yan yana ...” (AY, s.8)

Bu hayaller ve umutlar içinde, arkadaşı Gazi ile birlikte İstanbul'a doğru yola çıkan başkişi, fiziksel yer değişimi ile içsel bir yolculuk da yaşar. Başkişinin varoluşsal arayışını imleyen İstanbul yolculuğu, gerçeklerin hayalleri mağlup edişi ile son bulur:

“Hür olmaya hürdük, hem de alabildiğine. Arzu edersek fabrika kurulabilir, istediğimiz lokantasında karınlarımızı doyurabilirdik İstanbul'un. Ama canımız ne fabrika kurmak, ne de meselâ Tokatlıyan'da karnımızı doyurmak istemiyordu ve herhalde biz, hürriyetten faydalanmasını bilmiyorduk.” (AY, s.30)

Yaşamın olumsuz yüzü karşısında yenik düşen hayaller dünyası, umutları da siler. Başkişi İstanbul'da buldukları süre boyunca ve dönüşte bireysel bakış açısından olayları algılar. İstanbul yolculuğu benini keşsetmeye çalışan başkişi için dıştan içe yönelecek olan arayışın miti olur. Kendini ve yaşamı sorgulayan, bocalamalar yaşayan

başkişi, iç çatışmaları ile derin, boyutlu bir kimlik kazanır. İstanbul dönüşü bir düzen arayışı başlar. Bu yönelimle kırlarda yalnızlığı tercih eden; doğada kendini görmeye çalışan başkişi, “varlık nedir?” sorusuna cevap bulmaya çalışır:

“Kendimi kırlara atmağa başladım. (..) Kara karanlıkta , kara taşın üstündeki kara karıncının bile attığı her adımı gören ve bunu ezelde tayin eden o ... Kaderimizin hakimi, kainatın sahibi, iyiyi de, kötüyü de, şeytani da rahmanı da yaratan ... (..) ben, ateş çemberin içine düşmüş bir akrebe benziyorum.” (AY, s. 55-56)

Başkişi yaşadığı olumsuzluklara yanıt ararken beklentileri ile olanlar arasında sıkışır; bir “ateş çemberi” içinde kısıtlanmış hisseder. “Ateş çemberi”, başkişinin hüznünlü ruhunun ve acılarının simgesi olur. Doğayı, yaşamı ve Allah’ı sorgulayan başkişi, tükenişlerden ruhsal dirilişe uzanan değişim sürecindeki çıkmazlarını dile getirir. Onun içinde bulunduğu durum, “saçma ve iğrenç bir evrenle ve serseri, biçimlenmemiş, çarpılmış bir bilinçle yüz yüze gelen” (Sartre, 1999: 45) bireyin, içsel farkediş sürecindeki çatışmaların ifadesidir.

Yaşam ve düzen kötümser bir bakış açısıyla değerlendirilir. Başkişi, içsel çatışmaların ateşi ile kendisini kuşatan sosyal yaşamın olumsuzluklarının ateşi arasında kalır. Yürekteki ateş bedendeki ateş ile bütünleşir; hayaller ile gerçekleri yüzleştiren başkişi bu “ateş çemberi” içinden çıkmak için çözüm arar. İç ve dış çatışmalar ile kısıtlanmış olan başkişi, iç dinginliği sağlayacak bir düzen arayışındadır:

“Neme lazımcı, bacağından asılı koyunların dudak büken, omuz silken kalabalığı içinde yapayalnızdık. (..) Yok, yok, yok! Bu yokluk içinde başım dönüyor, sofa ayaklarımın altından kayıyordu sanki.” (AY, s. 50 – 51)

Kendini ve sosyal yaşamı düzene kavuşturmak isteyen başkişi, maddi yokluğun kendisini ve ailesini yok edişi karşısında bunalır. Maddi yokluk karşısında mücadele ederken, değerler dünyasına ait ipuçlarını da ifade eder. Neme lazımcı olmamak, kalabalıkların içinde sıradanlaşmamak, duyarlı olmak farkedişler dizgesinin yansımalarıdır. Yaşadığı bu sıkıntıların sebebini ise şu şekilde belirler:

“Yirmi yaşındayım, öbür taraftaki adamın oğlu olmaktan başka suçum yoktu.”
(AY, s.74)

Ailesinin ve kendisinin yaşadığı sıkıntıların zamansal sürecini de netleştiren bu ifade, suçluyu çözümün için arayışı eğiliminin sonucudur. Her şeyin sebebi olarak muhalif babasını görmesi ise, sorumluluğu üzerniden atma eğiliminin yansımasıdır.

Başkişi “ateş çemberi”nden olumlu bir çıkışı ise, İzzet Usta yol göstericiliği ile olur. İzzet Usta ile konuşmalar sonucunda başkişi, “bencil”, “kendine acıyan”, “aciz” bir kişi olduğunu ve artık bir şeyler yapması gerektiğini fark eder. Bu dönemde, ruhsal dinginliği yakalama çabasında adımlar atan başkişi, yaşadığı isyan psikozuyla hareket eder: *“Başkaldırma ‘hayır’ demek olduğuna göre, ‘hayır’ denilen değerın konumu başkaldırmayı ortadan kaldırmamalı, onu pekiştirmelidir.”* (Gündoğan, 1997: 121) Bir zamanlar kendisinin de içinde yaşadığı *“uyuyan köşkler, konaklar”*a karşı kinle doludur. Maddenin kuşattığı bu mekanlar, sosyal adaletsizliğin de simgesidir. Bu mekanlara daha doğrusu içinde yaşayanlara karşı başkaldırma içindeki başkişi, içindeki isyanı eylemsel olarak yansıtmaya eğilimindedir. Sosyal düzen içerisindeki, sınıfsal değişimin bireye akseden davranışsal tepkinin de açılımı olur:

“Çocukken ne iyiydi? Büyümek bu muydu? Şimdi karanlıklar içindeyim sanki. Bol bir ışık, bir çıkar yol, pırıl pırıl bir aydınlığa kavuşmak istiyordum. Benim için öyle mutlak bir kurtuluş lazımdı ki, kavun satmışım, karpuz satmışım, fabrikada çalışmışım, altları delik pabuçlar veya paçaları tiftiklenmiş pantolonla dolaşmışım, kimse meşgul olmasın, ayıplamasın... kambur burnumu, kuru ellerimi kimse ayıplamasın!” (AY, s. 55)

Başkişi iç monologlarında yaşadığı çatışmaları, kompleksleri, bastırıldığı, engellediği duyguları dışa yansıtır:

“Sünepe bir halim olduğumu hissediyorum, içimde annemin esmer hayali. (..) Silkiniyorum. Ceketimin ilikli düğmesini çözüp, açıyorum adımlarımı. Atbaşı gidiyoruz. Annem kayboluyor. Bir yükten kurtuldum ama, birden bire hatırlıyorum ki, onunla atbaşı gitmeğe hakkım yok. O bir Bidayet mahkemesi sabık azası, bense ortayı bile bitirmemiş biri!” (AY, s.62)

Ailesinin beklentilerine cevap verememiş ve ezikliğini başıboş görüntünün ardında gizlenerek bastırmaya çalışan başkişi, gerek fiziksel görünümü gerekse düşünceleri ile kendi içinde bir devinim yaşar. İzzet Usta bu değişim sürecini sözleriyle hızlandırır:

“Gözlerinizdeki dağ düşmeli. İnsanlığa işleyen kafalar lazım, et kafalar değil. (..) Acizlikten kurtulun. Sonra sonra, şehrin dışından, şehrin göbeğine doğru girin. Bir gün kimsenin sizinle meşgul olmadığını göreceğın hapismanenin duvarlarını ebediyyen yıkmış olacaksınız.” (AY, s. 79)

Eserde, “avare” yıllar ile birlikte başkişinin sorumsuzluğu da sona erer. Başkişi, birey olma sürecini farkedişler ile derinleştirerek boyut kazanır.

Arkadaş Islıkları

Özyaşamöyküsel nitelikli bir eser olan Arkadaş Islıkları'nın başkişisi, on dokuz yaşında bir gençtir. Baba Evi ve Avare Yıllar'da olduğu gibi adı belirtilmez. Bu durum, okuyucuyla daha çabuk bütünleşmek ve herkesin olabilecek sıradan bir öykü anlatma gayretinin sonucudur.

Eser, “*serseri mayın*” (AI, s.5) olarak arkadaşları ile günlük eğlenceler peşinde bugünü yaşayan sorumsuz, avare, başıboş başkişinin tinsel varoluş mücadelesinin öyküsüdür. Başkişinin düşünsel değişim süreci, olaylar, mekan ve zaman boyutuyla aktarılır. Kendisiyle, çevresiyle ve dünyayla iletişimde sorunlar yaşayan başkişi, kendini farketme sürecinde kendini hep yalnız hisseder. O, görünenlerin arkasında yatan gerçekleri algılamaya çalışırken ontik bir yapılanmaya gidiş vardır. Bireysel ve sosyal çözülüş karşısındaki tavrı sorunsal olmasına rağmen, edilgindir. Düşüncede kalır, eyleme dönüşmez. Kendisinden beklenenlerin ve yapması gerekenlerin farkında olmasına rağmen “avare” görüntüsünün arkasına sığınır; bu sığınış, kolayı seçme eğilimidir. Mücadele etmek ve sorumluluk, onu korkutur. Yaşadığı olumsuzluklar ve kırılan umutları, onun mücadele gücünü ve isteğini yok etmiştir.

“*Arkadaş ıslıkları*” çağrısı ile yaşamın gerçeklerinden umudun büyümesine sürüklenen başkişi, olması gerekenleri bilir; fakat olanlara da engel olmaz. Herşeyin farkındadır ve oluruna bırakmayı tercih eder. Islık sesi ile simgeleşen çağrı, “*gizemli sesin belirsizliğinde*” (Çüçen, 1997: 64) kendini anlama sürecidir. Sessizliğin ardına gizlenen bilinç, çevresindeki etik çözülüşün ve sosyal sömürünün farkındadır. Bireylerin maddi- manevi sıkıntılarını duygusal bir perspektiften izler ve etkilenir. Fakat hiçbir eylemsel tepkisi olmaz. Sevdiği kadını bir inat uğruna bırakır; döndüğünde evde bulamaz ve onu arayıp bulmakla uğraşacağına kendi sorunlarının kısılcacında fiziksel ve ruhsal sancılar yaşar. İçe kapanır; iç monologlardaki ikilemler onun endişelerini, kaygılarını yansıtan ifadelerdir. İç monologlar, başkişinin tinsel derinliğini aktarır.

“*Serseri mayınlık*” tan sorumlu bir işçi oluş süreci boyunca arayış içerisindeki başkişi, yaşadığı değişim ile boyutlu bir kimlik kazanır. Kendinden ve yaşamın getirilerinden kaçan başkişi, onlarla mücadele etmekten başka çözüm olmadığını anlar ve İlyas Usta'nın yol göstericiliği ile sosyal yaşamın olumsuzluklarına rağmen bireysel direnişini başlatarak farkındalık boyutuyla öne çıkar:

“ *Diploma çok uzun yoldu. Ne olursa olsun, okulla arama yığınla avare yıl girmişti. “Serseri mayınlar” uzun yıllar. Okul, kitaplar çoktan birer kıryya atılmıştı. (..) Kaldı ki bir gün İlyas Usta: “Aslolan öğrenmektir. Nerden, nasıl öğrenirsen öğren. Nerden, nasıl öğrendiğin diploman, hatta neler bildiğin de önemli değil. Ne yaptığın önemlidir!” demişti.*

- *Çalışmak istiyorum .. dedim” (AI, s. 243)*

İlyas Usta, başkişinin kendisini/ ben’ini keşfetme aşamasında eylemsel bir yön kazanmasına düşünceleri ile yardımcı olur. Sorumsuz/ “*serseri mayın*” olan başkişi, artık sorumluluk almak isteyen, bilinçli bir kişiye dönüşmüştür.

Arkadaş İshıkları başkişinin, sosyal yaşamın yozlaşan düzeni içerisinde kendi varlığını kurma serüveninin öyküsüdür. Çatışma, çelişki, bocalamadan dinginliğe kavuşan bireyin varoluşa yolculuğudur.

Cemile

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, sosyal ortamın içerisinde bireysel varlığını kurmaya çalışan Cemile’nin hayallerini evrensel bir çatışma olarak bize yansıtır. Böylece başkişi Cemile’nin benliğinde, onunla aynı kaderi yaşayan işçilerin trajedisi anlatılır.

Eserin yazılış amacı, başkişi Cemile’nin şahsında işçilerin sosyal yaşamın adaletsiz, yozlaşmış düzeni içerisindeki var oluşunu yansıtmaktır. Cemile, geçmişi, bugünü ve geleceğe dönük hayalleriyle büyüdüğü ve yaşadığı mekanın içinde verilir.

Cemile, maddi olanaksızlıklar yüzünden küçük yaşta “*ekmek uğruna*” fabrikada çalışan, erkenden olgunlaşmak zorunda kalan taze bir filiz’dir. Kendisiyle aynı kaderi paylaşan küçük adamların/ işçilerin simgesidir. İradeli, güçlü ve kararlı bir kişiliğiyle Cemile, fiziksel sömürünün önüne geçemese de ben’inin sömürülmesine izin vermez; yozlaşmaya karşı direnir. Maddeye değer vermez; onun için para ihtiyaçları karşılayan nesnedir. Para, Cemile için hedef ve amaç değil bir araçtır.

Aşk, onun bireysel ve sosyal mücadelesinin tinsel güç kaynağı olur. Cemile fabrikada çalışan katiplerden Necati’ye aşiktir. Cemile burada yaşamın bizzat kendisidir; norm karakter Necati ise, “*onun bileni ve efendisi*” konumundadır (Campbell, 2000: 141). Sevmek/ aşk, Cemile için her şeyin hoyratça tüketildiği/ harcandığı kaos ortamında, tinsel düzene ulaşmaktır. Dinginliği arayan Cemile, sevdiği

ile birlikte olmak ve evlenebilmek için her şeyi göze alır. Cemile ismiyle örtüşen niteliklere sahiptir; fiziksel güzelliği ve yüreğinin saflığı kişiliğinde bütünleşmiştir.

Günlük yaşamın olağan koşuşturması içinde, sıradan bir işçi kız olan Cemile, on iki saat süren yoğun çalışmadan sonra eve döner ve yemek, temizlik gibi ev işleriyle uğraşır. Bu arada arkadaşlarıyla birlikteyken ve tek başınayken kurduğu hayaller, okuma öğrenme çabası ve türküleriyle diğerlerinden farklıdır:

“Bir türkü mırıldanarak çamaşır leğenini ocağın yanına yerleştiren Cemile, küllü su döktü, çamaşırları ısladı. (..) Dilinde türkü, öyle iştahla öyle canlı yıkıyordu ki. (..) Boşnakça bir halk türküsüydü bu. bu türküde bir Avşar kilimindeki renklerin cümbüşü vardı. Bu türküde hasret vardı. Bu türküde arzu, bu türküde aşk..” (C, s.79)

Kültürel değerleriyle Cemile, yaşadığı mekan ve zaman göz önüne alındığında sahip olduğu olanaklarla sıradan bir “küçük insan” tipidir. Sosyal ve ekonomik şartların tükettiği işçi kızların bireysel duygular ve güzelliğiyle ön plana çıkan bir üyesidir. Ailesi ve o, maddi ve manevi varlıkları korumak için uğraşır; yenik düşmemek, yok olmamak için direnirler. İsyancıları, sevinçleri, acıları söylediği türküler gibi, içten ve yürektendir. Yozlaşmayan Cemile, çevresindeki insanların sevgisini ve güvenine sahiptir:

“Kadın:

-Al diye ısrar etti. Senin südüün temiz, sana güveniyorum!

-Allah gecinden versin bacım... Ağzını hayra aç..

-Ben üryasını gördüm, hem de karnımda ağladı. Al!” (C, s.72)

Cemile, sevdiği adamın/ Necati'nin babaannesi kendisini istemeye geldiğinde telaşa kapılır:

“Cemile merdiven başında bekliyordu. Yanakları al aldı. Gözlerini indirmişti. Birdenbire eğri parmaklarına gözü ilişti, telaşlandı. Onları göstermemek için kollarını yanlara sarkıttı, gözlerini kaldırdı. İhtiyar kadının ela gözleriyle karşılaşınca sıkıntısı arttı, şaşırıldı, gülümsedi.” (C, s.127-128)

Cemile, sevgisi ve korumaya çalıştığı değerleri ile yücelen yaşı küçük olmasına rağmen olgun bir genç kızdır. Ekonomik koşullar yüzünden çalışmak zorunda kalan Cemile, çocukluğunu yaşamaz ve ayakta kalmaya çalışır. Sevgisi uğruna verdiği mücadele ise, romanın özünü oluşturur.

Dünya Evi

Roman başkişisi, eserde adı belirtilmeyen yeni evli bir adamdır. “Baba evi”nden “dünya evi”ne geçişin bireye yüklediği fiziksel ve ruhsal çatışmaları yaşayan başkişi, evlilik öncesi yaşamına özlem duymaktadır. Ailesini ve sorumsuz yaşantısını arayan genç adam, eşine duyduğu sevgiye rağmen tedirgin ve gergindir. Sosyal şartlar, çevre, maddi şartlar dolayısıyla yaşama bakışı da farklılaşır. Baba evi’nden dünya evi’ne geçiş, onu yalnızlığa iter:

“Anlıyordu ki babaannesini içinde, içini sapasağlam tutan bir direkti. Bu direk yıkılmıştı şimdi. Baba, anne, babaanne, hala, teyze, dayı, abi, kardeşi... Herhangi candan insan yokluğu. Yoktu. Hiç kimsesi yoktu. Hiç kimsesi yoktu artık, karısından başka.. (..) Babaannesinden sık sık işittiği gibi, dalları budanmış ağaca dönmüştü. Evlenmek buydu demek. Evlenip genç bir kadına sahip olmak, sanıldığı kadar kolay değildi.” (DE, s,5)

Evlilik ile yaşamı değişen başkişinin bakış açısı da değişir. Artık sorumlulukları vardır; evin maddi geçimini sağlamak zorundadır. Bunun uğruna kişiliğine yönelik hakaretlere, aşağılamalara bile sesini çıkaramaz:

“Geç masana. Bir daha hakkında şikayet istemem kovarım!

“Kovarım” sözü beynine yumruk gibi indi. Masasına döndü. Ağlıyacak kadar hırslı, iskemlesine çöktü. Başını yumrukları arasına aldı. –Kovarım!”

Kuyruğundan tutulup, it gibi atılmak. Evet ama, ne yapmalıydı? Köpek kadar değeri olmadığı suratına çarpılan bir yerde yirmi dört doksan beşin hatırı için devam mı etmeliydi? Haysiyet? Şeref? Namus? İçini çekti,iskemlesinin arkasına yaslandı.”Kovarım!” (DE, s.54)

Başkişi maddi sıkıntıların üzerine bir de “öbür taraftaki adamın oğlu”/ mualif bir babanın oğlu olmanın kendisine yüklediği aşağılayıcı/ dışlayıcı tavırları da çekmek zorundadır. Babasının siyasi çalışmaları yüzünden sürgünde oluşu ve muhalif bir babanın oğlu olmanın kendisine yüklediği olumsuzluklara katlanır. O, bütün aşağılanmalara maddi bağımlılık ve çaresizlik yüzünden ses çıkarmaz. Tepkisizliği, maddi kaygılar yüzündendir. 24 lira 95 kuruş maaş, tek maddi dayanağıdır. Genç karısının hamile oluşu ise, onu iyice sıkıntıya sokar.

Başkişi kendisiyle de çevreyle de iletişim kuramaz. Huzursuzluk ve çaresizlik içinde içe kapanır. Evlilik, onu kısaç gibi sıkır. Geleceğe yönelik planları, sürekli engellenir. Başkişi evlenmeden önce başlayan karısıyla ilgili tehdit mektupları

yüzünden de korku içindedir. Evde eşiyle iletişim kuramaması, iş yerindeki çekememezlik ve aşağılamalar, sürekli gelen tehdit mektupları yüzünden istediği gibi bir tavır sergileyemez.

Baba Evi ile başlayan kendini keşfetme ve yaşadığı çatışmalarla sancılı bir oluşum sürecinde başkışı, Dünya Evi'nde artık kendilik değerlerine belirlemiş durumdadır.

Norm Karakterler

Baba Evi

Baba Evi romanında, başkışıyı bütün yönleri ile tamamlayan bir işleve sahip norm karakterler olarak; kardeşi Niyazi, babası ve annesi görülür.

Bireysel bir derinlik kazanan bu kişilerden Niyazi, ailesine bağlılığı ile sorumsuz başkışının bu yöndeki eksikliğini tamamlar, açığa çıkarır. Ağabeyinden uyanık ve daha sorumluluk sahibidir; ailesini, annesini, babasını, evin geçimini düşünür. Babası ile ağabeyi arasındaki gerginliği de kendi çıkarları doğrultusunda kullanır. Başkışıyle sürtüşmeler, kavgalar, kıskançlıklar, çatışmalar yaşasalar da, Niyazi mücadelecisi, yılmayan ve fedakar kişiliğiyle varlık bulur. Aynı kızlara aşık olan, aynı hayallere dalan iki kardeş, zaman zaman iş yüzünden tartışır, gerilirler. Babanın hep Niyazi'den taraf olması gerginliği körükler;

“Öyle doluydum ki.. Ağzımdan müthiş bir küfür kaçtı. (..) Bana da: “sordurturum sana” gibilerden, çıktı gitti. Bulaştığı falan bıraktım, bende peşinden.. (..) Ona barın tam önünde yetişmiştim. (..) Kolumu tuttum, baktı hırsıyla çekti.

- Erkeksen yalvarma...dedi.

Erkektim, erkektim ama... Gene peşine takıldım. Boyuna aksileniyordu. Para verdim, cevizli helva aldım da zorla beybabasına söylemekten vazgeçti.” (BE, s.32-33)

Niyazi, bütün çatışmalarına rağmen başkışının tek sırdaşı, tek dostudur. Fakat, Niyazi, başkışının kendisine olan muhtaçlığını bazen de çıkarı doğrultusunda kullanmak ister:

“- Parasız dinlemem...hem bak, bağırırım beybabama! (..)

-İstersen...Bir bağırdım mı beybam duyar, derim uyuyordum uyandırdı, rahat bırakmıyor uyuyayım... Sen bilirsin...

-Peki, kaç para istiyorsun?

-On kuruş versen yeter...” (BE, s.60-61)

Başkişi ile Niyazi arasında geçen bu diyalog, Niyazi'nin evin içinde, babanın yanında sözünün daha etkili olduğunu da işaret eder. Niyazi, baba ile ağabeyi arasındaki çatışmayı kendi çıkarı doğrultusunda kullanır.

Ataerkil aile düzeninin sert kuralları ile donanmış başkişinin babası, fiziksel gücü, dayanıklılığı, girişimciliği ile kültürel ve toplumsal alanda ön plandadır. Cinsiyete dayalı iş bölümü ile toplumsal iş bölümünün eklemelenmesi ile şekillenen ataerkil egemenlik babanın bütün aile fertleri üzerinde baskı unsuruna dönüşmesine sebep olur. Anneyi/ kadını kendisine bağımlı, emeğini, bedenini ve kişiliğini sömürdüğü edilgin bir nesneye dönüştüren baba, baskıcı ve sert tavırları ile evi, dar bir mekan haline getirir. Özelde çocuklarını ve ailesini; genelde ise ülkesini ve ülke insanlarını düşünür. Siyasi hayatta etkin görevler alan, aktif olarak ülke sorunlarıyla ilgilenen baba, evin içinde de “kendi” düzenini kurmak ister. En büyük hedefi, çocuklarının iyi bir eğitim almasını toplumda bir yer ve ad sahibi olmalarını ve çocuklarının da “*kendisi gibi*” yetişmesini temin etmektir. Fakat baskıya ve şiddete dönüşen bu isteği yerine gelmez:

“Birdenbire bir tokat, bir tekme...Ekseriya babaannem beni yerden alır, yukarlara kaçırdırken, babam ter ter tepiniyordur:

-Benim gibi, benim gibi bir adamın oğlu ha!” (BE, s.9)

Ataerkil egemenliğin kendisin yüklediği görev bilinciyle hareket eden baba, beklentilerinin yerine gelmediğini görünce yaşadığı hayal kırıklığının etkisi altında döven, bağırın, aşağılayan, ezen bir korku öznesi olur. Babanın bu tavrı toplum içinde yaşamamanın töreler, kurallar ile biçimlendirdiği “*dış kişilik*” (Gökeri, 1979: 22)'in bir yansımasıdır. Babanın hem başkişi için, hem de aile için olumlu istekleri vardır; bunları hep sert kurallar ve baskıyla yerine getirmeye çalışır. Aslında, çocuklarını sevmektedir; onlar için endişeleri, kaygıları vardır. Beyrut'ta çocuklarının maddi ve manevi zorluklar karşısındaki durumu onun hasta olmasına neden olur:

“Babam, kuvvetli bir darbe yemiş gibi şaşkın, boş gözlerle bakakaldı. Odanın içinde korkuya, ümitsizliğe benzer bir şeyler uçtu...”

O günden sonra babam, hiç kalkmamak üzere tam iki buçuk ay yatağa düştü, ateşler içinde, sayıkladı durdu.” (BE, s.45)

Bütün bu nitelikleri ile baba, rol ödünçlemesini yaşam tarzı haline dönüştüren boyutlu bir kişiliktir.

Norm karakterlerden anne ise, çocuklarına olan sevgisi ve uysal kişiliğiyle eserde yer alır. Eskiden öğretmen olan anne, evlendikten sonra mesleğini bırakmıştır. “*Ataerkil*

egemenliğin ortaya çıkardığı kadını eş ve anne olarak, koca ve baba statüsündeki erkeğe bağımlı kılan kadın ile erkek arasındaki paradoks” (Aksoy, 1997: 216) onun davranışlarının kaynağıdır. Ataerkil egemenlik, ev ve aile içinde erkeği koca ve baba statüsüne yükseltip yüceltirken, kadını da eş ve anne olarak bir alt statüye indirlemiştir. Daha önce özgür olan, etken olan anne, yaratıcı ve üretici konumundan dolayı toplumda bir saygınlığa sahiptir; fakat evde çocuk bakıcısı, mutfakta hizmetçi ve yatakta ise erkeğin cinsel arzularının edilgin nesnesi olup çıkmıştır. Böylece erkeğin arzularına göre biçimlendirilen; niteliksiz, şekilsiz, kişiliksiz bir varlığa dönüşmüştür. Anne böylece babanın denetimi ve gözetimi altına giren pasif bir varlık olmuştur; o, kocası, kocasının ailesi ve çocukları ile ilgilenmektedir. Kocasının ve ailesinin kendisini ezmesine, aşağılamasına tepki göstermez. Kocasının evden kovması karşısında bile sessizliğini korur, boyun eğer;

“Annem babamı, çoktan affetmişti:

-Dövsün demişti erkektir....Kabahat onda değil, öteki boynunu kopasıcılarda... Anlayıp dinledikten sonra dövse, ne yapayım, o zaman ben cezama razıyım..” (BE, s.25)

Anne babanın ve ailesinin baskısına rağmen itaat etmekte devam eder. Kadın- erkek ilişkisindeki kayıtsız şartsız erkeğe bağlılık ve erkek hakimiyeti sosyal yaşamın esere yansıyan yüzüdür. Bu erkek egemen bir toplumun karı- koca arasındaki ilişkinin boyutuna yansıyan yönüdür.

Anne, alçak gönüllü bir insandır. Evde çalışanlara da başkalarına da büyüklük kompleksiyle yaklaşmaz. İyi niyetli ve sevgi dolu ilişkiler kurar. Evin hanımı olmasına rağmen emrinde çalışanlara maddi- manevi zulmetmez:

“Evdecinin karısıyla hizmetçi kız Gülizar’ın çekingen hallerinden rahatsız olan annem;

- Allah aşkına, derdi, Allah aşkına bırakın şu çekingenliği!

Bakın, biz bizyiz.... Ağız tadıyla, güle söylye yemek yiyelim... (..) Yemekten sonra sofrayı evin hanımıyla hizmetçiler yardımlaşa kaldırırılar” (BE, s.19)

Anne, kocasının dayaklarına, azarlarına; kayınvalidesinin ve görümcelerinin aşağılamalarına katlanır. Yuvasının varlığı için kendi varlığının yok edilmesinde, ezilmesinde sakınca görmez.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanında başkişinin içsel çatışmalarına düşünceleri ile yön veren İzzet Usta, norm karakterdir. İşçi sınıfının bilge kişisi olan İzzet Usta, yöneten ile yönetilen arasındaki uçurumu, değerlere bağlılığı ile aralar ve kendisini hem sosyal düzen içinde hem de insan olarak evren içinde var eden değerleri yaşam biçimi olarak seçer.

İzzet Usta, insanın özünde var olduğuna inandığı gücü, cevheri ortaya çıkardığı zaman, başarılı olacağına inanır. Engeller, çelişkiler aşılacak içindir. “Dertli” olmak, kendi varlığını ispat ve kaosu düzene kavuşturmak için engel değil sebeptir. İzzet Usta iç dinamizminin söylemsel ifadeleri olan bu düşünceleri ile boyutlu, derin bir kişidir. Onun dünyayı algılayışı maddenin engellerini aşan aydınlık bir atılım halindedir. İnsanın aciz olmadığına; özünde taşıdığı güçle her şeyi yapabileceğine inanır:

“Kendinize fazla ehemmiyet veriyorsunuz... İnsanların (..) yalnız sizinle meşgul olduklarını sanıyorsunuz. Bu bir hastalıktır. (..) İnsanlığa işleyen kafalar lazım, et kafalar değil. (..) Acizlikten kurtulun. Sonra sonra, şehrin dışından şehrin göbeğine doğru girin. Bir gün kimsenin sizinle meşgul olmadığını görececek hapishanenin duvarlarını ebediyyen yıkılmış olacaksınız!” (AY, s. 79)

İnsanları ve dünyayı olumlu bir bakış açısıyla anlamaya, kendini bu bakış açısı ile kurmaya çalışan İzzet Usta, hem eylemsel hem düşünsel açılımların mimarıdır. Eserde işçi sınıfının bilge kişisi olarak tipleşir. Çürüyen düzenin sömürüsüne benliği ile direnen İzzet Usta, çevresindeki insanları da düşünmeye, fark etmeye/ “işle”meye yönlendirir.

İnsanın içsel gücünün bireyi ve sosyal düzeni yalıtılmışlıktan kurtaracağına inanır ve bunu da eserin kurgusu içindeki kimliğiyle bize yansıtır.

Arkadaş İshıkları

Arkadaş İshıkları romanında norm karakter olarak başkişinin aşık olduğu ve dini nikahla evlendiği genç kız ve kendi farkındalığının bilincine varmasında yol gösterici olan İlyas Usta görülür.

Eserde başkişi gibi ismi belirtilmeyen genç kız, aşkı uğruna ailesini ve maddi olanaklarını terk eder. Sevdiği adama olan bağlılığı ve güveni onun peşinden gitmesi için yeterlidir. Fiziksel güzelliği ile başkişiyi kendisine aşık eden genç kız, cesur ve açık sözlüdür. Başkişinin maddi yokluk içerisindeki yaşamına duygusal bir kararlar dahil olur. Etik tükeniş içerisindeki insanlarla kavga eden ve kendini fiziksel/ cinsel olarak

sömürtmeyen genç kadın, kavgalar, tartışmalarla varlığını korumaya çalışır. Ailesini özlemesine rağmen, başkışıye olan sevgisi yüzünden onlardan ayrı olmaya dayanır. Başkışıyle kıskançlık yüzünden kavgalarına rağmen, sevgileri onları bir arada tutar. Bir gün başkışinin evi ve kendisini terk etmesiyle kendine yeni bir yol çizer.

Eserin son bölümünde, başkışıyle terk ettiği karısı tesadüfen karşılaşırlar. Başka biriyle evlenmiş olan genç kadın, hamiledir. Artık kendine sakin, güvenli bir düzen kurmuştur. Genç kadın, sevgisi uğruna yaşadığı sıkıntıları da olumsuzlukları da özlemle anar, pişman değildir. Aşkın büyüsü, yaşamın gerçekleriyle çatışınca, o da kendisine güvenli bir yuva kurar.

Eserde, başkışinin “serseri mayınlık”tan kurtuluşu ise, İlyas Usta’nın rehberliğinde olur. İlyas Usta, maddi yokluğun sürekli tükettiği işçi dünyasının kitapları ve düşünceleri ile bilge kişisidir. Çevresindeki insanlara yardımcı olur, onları aydınlatır, doğru yolu gösterir. Silinen, sömürülen bireylerin kendilerini fark etmelerine yardımcı olur. Başkışı İlyas Usta’ nın yardımıyla bilinçlenmeye başlar. Önce düşünsel sonra da eylemsel atılımlarla kendini kurar. Sosyal yaşam içerisinde adaletsizliklere, değersizleşmeye karşı mücadele eden aydınlık bir tip olan İlyas Usta, çevresinden gördüğü olumlu ya da olumsuz tepkileri umursamadan doğruların peşinden gider. İnsan sevgisi ve doğruluk/ dürüstlük onun kişiliğinin belirgin nitelikleridir.

Cemile

Romanda başkışı Cemile’den sonra boyutlu olan, en fazla derinliğe sahip norm karakter olarak Cemile’nin babası Malik gelir. Gerek kişiliği, gerek geçmişi ile çok yönlü bir tip olan Malik, eserin entrik kurgusunda belirleyici niteliklere sahiptir. Yaşından dolayı çalışamayan, evde çocuklarının işten dönüşünü bekleyen, bu arada yemek yapan, çorap yamayan müşfik bir baba ve para almadan komşularını traş eden, kırık çıkık saran yardımsever bir komşudur.

Geçmişinde fiziksel ve maddi güce sahip olan bu ihtiyar çınar, memleketi Yugoslavya’da haksızlıklara karşı mücadele eden bir çetenin üyesidir. Güçsüzü koruyan, zalimi yok eden bu çete, gecenin karanlığında korkunun sesi olan nal sesleriyle gelen efsanevi bir güçtür. At sırtında dağlarda korku salarak dolaşan Malik ve arkadaşları, “*din uğruna birçok cinayet işleyerek*” (Millas, 2000: 157) varlık bulurlar. Yaşamları halkın dilinde türkülere bile taşınan bir boyuttayken, Malik bir gece rüyasında kendi kesik başını görür ve her şeyi bırakarak ailesiyle birlikte Türkiye’ye

göç eder. Malik'in rüyası, bireye gönderilen bilinçaltı mesajlar halinde yaşamını değiştirir. Bu itkisel göç, yoksulluk günlerini de beraberinde getirir. At binip silah kullanmaktan başka becerisi olmayan iki arkadaş, yeni düzene uyum sağlayamaz; maddi kaygılar ön plana geçer:

"Malik'le Muy hayatlarında ilk defa geçim derdi diye bir şey olduğunu öğrendiler. İki erkek ekmek kavgasına atıldı, olmadı. Ata binmek, silah kullanmak, pusu kurup, kelle biçmekten başkasını bilmiyorlardı. Şehir ise bundan anlamıyordu. (..) Beceriksiz derebeyi torunları elleri böğürlerinde kaldı." (C, s.93)

Artık iki eski dost, evde çocuklarının işten eve dönüşünü beklerken, fabrikanın eşleri gibi çocuklarını da yutmasından endişe duyarlar:

"-Korkuyorum dedi. Korkuyorum Muy. İçim titriyor... Bu çocukların başında bir şeyler dolaşiyor. Benden saklıyorlar, benden sakladıkları bir şey var.." (C, s.94)

Şehrin ve fabrikanın fiziksel ve ruhsal çözülüşü hızlandıran niteliği, iki eski dostu korkutur. Doğanın kişiyi koruyucu ve yaşatıcı düzeninden uzaklaşan iki arkadaş, sudan çıkarılmış balık gibi bütün yaşamsal kaynaklarını yitirirler. *"Yüzü bir çığlık gibi kupkuru"* (C, s.91) olan Muy, Malik'in tek sırdaşı, dert ortağıdır. Konuşmadan bile birbirlerini anlayan bu iki eski dost, aynı kaderi paylaşmışlardır. Muy, ailesini şehrin ve fabrikanın kaosunda kaybeder. Türkiye'ye göç, geçmişin büyüünün sosyal yaşamın olumsuz getirileri ile yüzleşmeye dönüşür. Haksızlıklara karşı mücadele veren iki çete üyesi, şehrin insanı sömüren çetelerin karşısında yenik düşerler. İki eski dost ve aileleri sosyal bir yaprak dökümünde çözülür. Malik, arkadaşı Muy'un çaldığı Gusli sesinde yitirdiği, kaybettiği, özlediği, değerlerin sesini duyumsar. Yüreği ile Gusli'nin telleri bütünleşir nağmeye dönüşür:

"Artık memlekettedir. Besiden çatlayacak hale gelmiş beygirlerinin üzerinde dimdiktirler. (..) Kesilen kellelerin hayali gözlerinde canlanır. (..) Gusli sesinde kin, alınmamış öç vardı! Gusli sesinde hasret! Gusli sesinde, yitirilmiş sevgililere sesleniş vardı! (..) Gusli ormanlardan, derelerden, çaylardan, ay ışıklarından, sevgililerden, hasretten bahsediyordu. Gusli haykırıyor, inliyor, dişlerini gıcırdatıyor, yas tutup neşeleniyordu. Guslide güneş, gece, fırtına, bora, kar vardı, Gusli'de dün vardı, bugün vardı, guslide keder, ıstırap, guslide sefalet vardı." (C, s.95-96)

Guslinin sesi, dün ile bugünü aynı düzlemde yaşayan Malik ve Muy, çocuklarını fabrikanın dışlıleri arasından kurtarmak, onları korumak ister. Eski izlenimleri bellek yardımıyla yeniden yaratarak, bunları derinleştirip aydınlatarak “ben” düzleminde ele alır. Çocukları alıp Karagöl (Sivas) gidecek ve orada köy yaşamının saf, güvenli, huzurlu ortamı içinde yaşama hayalleri kurar. Yaşamı, bu arzunun etrafında şekillenir.

Başkişi Cemile'nin aşık olduğu Necati de norm karakterdir. Necati, Cemile'ye olan aşkı ile çıkar egemenliğindeki ortamda, kendini ve sevgisini korumaya çalışır. Geçmişte zengin ve aristokrat olan bir ailenin çocuğudur ve babasının siyasi çalışmaları düzenlerinin bozulmasına ve onun katip olarak 24 lira 95 kuruş karşılığında çalışmasına sebep olur. Gururlu ve iyi niyetli kişiliği ile Necati, fabrikanın içinde dönen oyunların da çıkar endekli ilişkilerinin de dışındadır. Cemile'yi görmek için İplikhane'ye gittiği zaman fabrika ortaklarından Kadir Ağa'nın kendisini kovması karşısında, ailesini ve geçmişini ve bugünün yeniden düşünür. Üç kuruş para için itiraz edemediği kovuluş, Necati'yi derinden etkiler ve annesinin sözlerini hatırlar:

“-Okuyacaklar! diye haykırmıştı, evlatlarımı başkaların karşısında el ovalamağa mahkum birer sünepe görmektense, ölmeyi tercih ederim. Benim çocuklarım okuyacaklar, babaları gibi..” (C, s.31)

“Sünepe” olmak; ezilmek, boyun eğmek, eğilmek, itiraz edememek, horlanmak Necati'nin varolma, yaşama ayak direme mücadelesinde yolunu kesmekte, engel olmaktadır. Ailesinin ondan beklediklerini yerine getirememiş olmak, boşa çıkarmış olmak ise umutlarını yıkmakta çaresizliğe sürüklemektedir. Bütün bunlar onu yalnızlığı doğru sürükler, içine kapanır:

“Sünepe diye düşündü. Başkalarını karşısında el ovalayıp, susmağa, haksızlıklar karşısında susmağa, vicdanı emrettiği halde susmağa, küfre karşı bile susmağa, velhasıl 24 lira 95 kuruşun hatırı için, en susulmaması gereken haller karşısında bile susmak zorunda bir sünepe! (..) O kadar yalnızdı ki..” (C, s.32)

Necati, mecburen çalıştığı işin ben'ini yaralayan yönleri ve sevdiği kızla nasıl evleneceğini bilememenin endişesi içinde bocalamaktadır. Kendi iç çatışmaları ile ekonomik şartların getirileri arasında çelişkiler yaşar. Hayalleri sevdiği kızla evlenmek ve huzurun, güvenin, sevginin şekillendirdiği bir yaşam sürmektir.

“O istiyordu ki, Cemile'yle evlensin, içkisiz, dalaveresiz, her türlü hercailikten uzak bir aile yuvası kursun. (..) Derli toplu bir ev, tertemiz, saf bir kadın, tertemiz kadının ihtimamı, samimi sevgisi.” (C, s.103)

Necati eser boyunca, sevgisi ve iç çatışmaları ile karşımıza çıkar. O, ailesinin geçmiş ve kendinden beklentiler arasında sıkışmış kendi bireysel varlığını kurup kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan boyutlu bir kişidir. Eserin sonunda Cemile'yle evlenerek, bu değişim çabasında olumlu bir adım atar.

Eserde bir diğer norm karakter ise, İzzet Usta'dır. İleriyi gören, değerlerine bağlı, çalışkan yardımcı ve yol gösterici işçi tipinin bir temsilcisi olan İzzet Usta, insana ve emeğe saygılıdır. Hasta karısı ile çıkarın, maddenin ön plana çıktığı bu düzenin içinde varlığını korumaya çalışır. Çevresindeki insanlara hep destek olur, yardım eder, yol gösterir. Aydınlık ve boyutlu bir kişilik olan İzzet Usta, sosyal ortamın ve zamanın kendisini yalıtmasını, kitapları ve düşünceleri ile engellemeye çalışır. O bütün yönleriyle avlunun ve işçi mahallesinin bilge kişisi, müşkil çözücüsüdür.

"-Usta dedi, İzzet Usta. Biraz da bizi dinle. Ne olacak şu halımız gardaş? Bizi yek ekmeğe muhtaç ettiler. Bir akıl ver bize." (C, s.142)

Güvenilir ve saygın bir kişi olan İzzet Usta, okuma yazma bilmeyenlere okuma yazma öğretir, hastalara ilaç verir, kendisine ihtiyacı olanlara elinden geleni yapmak için koşar. O, olumsuzlukların ve bozulmuşlukların kol gezdiği işçi mahallesinin umududur.

Dünya Evi

Dünya Evi romanında başkişiyi evde karısı, iş yerinde ise arkadaşı Şaban, hem maddi hem de manevi yönden tamamlayan kişilerdir.

Başkişinin genç karısı, kocasının endişeli ve sıkıntılı halinden endişelenir. Eserde, evinin huzuru çözümler arar. Fakat olumsuzluklar peşini bırakmaz. Genç kadın, kocasını anlamaya, onunla iletişim kurmaya, ona yardımcı olmaya çalıştıkça, aralarına yükselen kalın duvarları aşmayı başaramaz:

"Genç kadınsa, yanı başında yürüdüğü kocasını göz ucuyla kolluyordu. (..) Ne düşünüyordu? Canı niçin sıkılıyordu? Ne vardı sıkılacak? Evlenmişlerdi işte. Balaylarını sürüyorlardı. Kendisinin dünyaya metelik verdiği var mıydı? (..) Onu eğlendirmek, sıkıntısını dağıtmak, neşelendirmek için elinden geleni yapmıyordu?" (DE, s.6)

Genç kadının tek beklentisi ve isteği, kocasıyla mutlu olmaktır. Kocasıyla aralarındaki engeli aşacak gücü ve bilgisi yoktur. Kendini hem maddi hem de manevi olarak adadığı kocasının sıkıntılarını kendisiyle paylaşmaması onu endişelendirir.

Başkasının yakın arkadaşı fabrikada odacı olarak çalışan Şaban ise, Bethoven hayranlığı ile özgün bir tiptir. Açık sözlü, güvenilir ve samimi bir kişidir. Şaban'ın yaşamı Bethoven'in kitaplarını okumak ve onu kendisine örnek alarak ona benzemeye çalışmak üzerinde şekillenir:

“Onlardan çok daha fazla kitap okuyordu. (..) ötekilerin kravat, kostüm, briyantın hastalığı, kadınlar hakkında çok bayağı şeyler konuşmalarına karşılık, aylığının yarısını vererek keman dersi alıyor, kültürünü ilerletmek içinde obur bir tay iştihasıyla kitapları yer yutar gibi okuyordu. Kimseye zarar yoktu.” (DE, s.29-31)

Şaban, içinde bulunduğu sosyal şartları, yaşamın sunduğu olanakları aşan bir arayış içindedir. Yaptığı işle, yaşadığı çevreyle örtüşmeyen hayalleri vardır. Aylığının yarısını vererek keman dersi alır. Fiziksel görünümündeki kaba sabalığın ardında hassas bir yüreği vardır. İnce ruhlu, düşünceli, kibar, sevgi dolu, duygulu kişiliğe sahiptir. Arkadaşını aşağılayarak kovan fabrika sahibi ile kavga eder ve işi bırakır. Çevresindeki insanlar, kendisini ve hayallerini anlamamasına tepki vermez. Toplumun önyargılı ve yüzeysel değerlendirişine aldırmaıyışıyla ve korkusuzluğu ile boyutlu bir kişidir.

Kart Karakterler

Baba Evi

Baba Evi romanında kişi düzleminde, *“tek bir özelliğın sembolü”* (Korkmaz-1, 1997: 300) olarak Şınorik Abla ve onun dostu olan Kegam yer alır. Kart karakter olan bu kişilerin, hiçbir değer yargısı yoktur, yozlaşmış ve benliklerinden uzaklaşmışlardır.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanında başkişinin hayallerini, çelişkilerini paylaşan arkadaşları Gazi ve Hasan Hüseyin, tek boyutlu kişilerdir. Onların eserdeki varlığı, başkişinin “avare” yaşam tarzının ortağı olmaları ve arkadaşlık duygusunu kişi düzeyinde temsil etmeleridir. Bazı belirgin nitelikleri ile tanıtılan bu iki arkadaş, başkişinin bireysel ve sosyal varlığının tamamlayıcısı konumundadırlar. Maddi yokluğun birbirine yaklaştırdığı ve manevi değerlerde kenetlediğı başkişi ve iki arkadaşı, dürüst, samimi, içten, çıkarsız bir ruh birlikteliğinin somut yansımalarıdır.

İstanbul'a parasız giden başkişi ve Gazi'ye evini açan, ekmeğini paylaşan kömürcü amelesi Nevzat, eserde karşılıksız yardımın temsilcisidir:

“ – *Başımın üstünde yeriniz var, dedi; madem gidecek yeriniz yok.* ” (AY, s. 29)
Nevzat, zor şartlar altında ekmeğini kazanan, güvenilir bir kişidir. Başkişi ve Gazi'nin eski arkadaşları Yirmi altılık tarafından gizlice satılan eşyalarını geri alır ve onların zor durumda kalmasına engel olur.

Eserde başkişinin kasabada karşılaştığı eski baba dostu da kart karakterdir. Değerlere tutunmaya çalışan ama onları uygulamayan yüzeysel bir tip olan baba dostu, fiziksel görünümü ile düşünceleri ve yaşantısı örtüşen nitelikler taşır. İyi niyetli tavırlar sergileyen bu eski tanıdık, geçmişin hatıraları ile bugün arasındaki dengesizliği başkişinin fiziksel görünümüyle sezer ve başkişinin ezilmişliğini yüzüne vurur:

“- *Sen babana çekmemişsin, deyiveriyor; maşallah kapılardan sızmazdı, sen sıska kalmışsın!*” (AY, s. 61)

Başkişi ile eski baba dostu arasındaki konuşmalar ailenin geçmişi ile bugünü arasındaki uçurumu da yansıtır. Başkişi'den ailesi gibi çevrede beklentiler içindedir; ne yazık ki o bunları karşılayamamıştır.

İstanbul'daki Necip de dürüst, yardımsever kişiliğiyle kart karakterdir. Ailesi ve yaşantısı da olumlu niteliklerini tamamlar niteliktedir:

“*Yataklarımız ayrı ayrı ve yan yana serilmişti. Ustaca yamalı, fakat sakız gibi örtülür, yorgan ve çarşaflar ... Her şey sabun kokuyordu.*” (AY, s.43)

Başkişinin ruhsal olgunluğa erişme sürecindeki olumlu tiplerden biri olan Necip, geleneksel değerlerle bireysel özü sentezlemiş yüreği sevgi ve hoşgörülle dolu bir kişidir.

Arkadaş İlişkileri

Eserde kart karakter olarak, başkişinin eski baba dostu Gaffar; aynı işyerinde çalıştığı Ortahaf/ Futbolcu Cemal ve konsomatris Güzide yer alır.

Eski baba dostu Gaffar, samimi, sıcak, görgülü, olgun ve namuslu görüntüsünün ardında çıkarıcı, ikiyüzlü, cinsel eğilimleri ile hareket eden yozlaşmış bir tiptir. Çevresindeki kişileri hep kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak ister. Bedensel tatmin ve maddeye düşkünlük onu, değerlerden uzak bir kişi haline getirmiştir. İnsanı insan yapan değerler dizgesi ile arasında uçurumlar bulunan Gaffar, kendini kuramamış, çözümler içinde çürüyen tek boyutlu, yalıtık bir insan silüetidir.

Başkişi ile aynı işyerinde çalışan Ortahaf/ Futbolcu Cemal ise, günlük heyecanların peşinde koşan sorumsuz bir asalaktır. Futbolcu olduğu için çalıştığı

işyerlerinde iltimas edilen, çalışmadan para kazanan; sosyal çözülüşün farkında olan, fakat çıkarlarına göre tavır takınan Ortahaf, düzenin kaosa dönüşümünde kendi gemisini kurtarmaktan başka bir eylemde bulunmak istemez ve yaşantısını da buna göre şekillendirir.

Bedensel ve ruhsal sömürünün tükettiği Konsomatrix Güzide de kart karakterdir. Onun kimliğinde sosyal yaşamın bozulmuşluğuna ayna tutulur. Kızı ile birlikte cinsel sömürüye maruz kalan ve çaresizlik içinde kıvranan Güzide, yaşamın gerçeklerine yenik düşmüştür. Akıntıya kapılmış bir şekilde bilinmeze doğru yol alırken karşılaştığı olumsuzluklara direnmek isterse de başaramaz. Büyük kızını yatılı okula vererek kurtarırsa da, küçük kızı da fiziksel sömürüyle yüz yüze oluşuna engel olamaz. Güzide, küçük kızının kendisi gibi olmasından endişelenmekte; fakat bu gidişi durdurmakta güçsüz ve etkisiz kalmaktadır. Güzide, bedeniyle birlikte ruhunu da sosyal yozlaşmanın çarklarına kaptıran tüketilmiş yaşamların kişi düzeyindeki temsilcilerindendir.

Cemile

Cemile romanında “*hedef obje'ye varmayı engelleyen karşı güç durumunda*” ve “*asil kahramanın kişiliğini billurlaştırmak*” (Tekin, 1989: 22) işlevine sahip; “*düz karakter*” (Stevick 1988: 173) niteliği taşıyan tek bir karakteristik özelliğin sembolü kart karakterler olarak Kadir Ağa'yı, Numan Şerif Bey'i ve Karakız'ı görürüz.

Fabrikanın ortaklarından Kadir Ağa, sadece kendi çıkarlarını düşünen, toplumsal konumu değişse de iç değişim süreci yaşayamamış tek boyutlu bir kişi olarak karşımıza çıkar; ikiyüzlü, dalavereci, yalancıdır. Hiçbir değer yargısı yoktur. Her şeyi para için yapar; hatta para için yaşar. Kişiliğini, onurunu para için feda etmekte sakınca görmez. Yaşamını paraya endeksli kurmuş ve şekillendirmiştir. Geçmişte maddi ve manevi zorluklar, yokluklar içinde yaşamıştır. Fakat buna rağmen, öykü zamanında geçmişteki kendisiyle aynı kaderi paylaşan insanları anlamaz, anlamak istemez. Geçmişin acısını, onları ezerek ve sömürerek çıkarmaya çalışır:

“Çukurova'ya yarım papuçları, kulaklarına geçmiş yağlı fesi ile ırgatlık için geldiğini, Mahmutpaşa Hanı'nın kapısında, çapaklı gözleriyle bütün gün dikilip, dağ köylülerinin getireceği tavşan derisini beklediğini, derileri tabaklayıp sattığını, ekmek peynir, ekmek turşu, ekmek kara zeytin yahut kaynamış kimyonlu nohutla gününü gün ederek santimle yaşadığını herkes bilirdi.” (C, s.13)

Kadir Ağa, geçmişini de “*santimle*” yaşadığı günleri de unutmuştur. Artık güçlüdür; geçmişinin öcünü emrinde çalışan çaresiz, güçsüz, “ekmek” yüzünden pasif insanlardan alır. Yaşadığı maddi sıkıntılar, onu olgunlaştırmamış, para ve güç hırsıyla kuşatmıştır. Eskiden kendisi de güçsüzdür, güçlüler kendisini sömürmüştür; şimdi ise kendisi güçlüdür, kendinden güçsüzleri sömürecek, ezecektir. “Ekmek uğruna” kendisine mecburen bağımlı olan insanları ruhsal yönden tüketmekte bir sakınca görmeyen yozlaşmış bir tiptir; aslını unutmuştur.

Fabrikanın diğer ortağı Numan Şerif Bey ise, özünde kötülük olmasa da insanlara ve olaylara duyarsız bir kişidir. Hayatını zamanın ve durumun akışına göre yönlendirir; içinde bulunduğu şartların ve gücün farkında olmasına rağmen bunu haklının yararına kullanmakta biraz çekimser davranır. Olayları seyreder, pek fazla müdahale etmez. Numan Şerif Bey’in yaşantısı ile fabrikada çalışan ve fabrika çevresindeki çürük evlerinde yaşam mücadelesi veren işçilerin yaşantısı arasında uçurum vardır:

“Karakulakzadelerin mükellef konağında gözlerini dünyaya açan Numan Şerif Bey, bütün ömrü boyunca hesapsız bir refah içinde yaşamış, elli beş yaşında, gerçekten bir erkek güzeliydi. Yaşamasını, yemesini, içmesini, oturup kalkmasını, görüşüp konuşmasını bilir.” (C, s.40)

Zenginliğinin vermiş olduğu ihtişamla yaşamına yön veren Numan Şerif Bey’in paraya karşı zaafi da ihtiyacı da yoktur. Ortağı olduğu fabrikadaki düzenin, olumsuzlukların, aksayan yönlerin farkındadır. Fabrikadaki çarkın dönmesinde temel öge olan işçilere karşı uygulanan baskıyı, yapılan haksızlıkları görür ve bilir. Bunlara müdahale etmemesi, göz yumması sorumluluk almak ve kendini sıkıntıya sokmak istemeyişinden kaynaklanır. İnsanlara acıdığı, onları korumak istediği halde kendi fabrikasında, gözünün önünde olanlara karşı ilgisiz davranır. Kadir Ağa’nın İplikhaneden azarlayarak kovduğu Katip Necati’nin şikayetini dinler ve onu korur.

İşçilerin hem çalışma şartlarına hem de ruhsal yapılarına yabancı olan Numan Şerif Bey, fabrikadaki verimi artırmak için getirttiği İtalyan mühendise karşı ortağı Kadir Ağa’nın ve ustaların karşı olduğunu ve işçiyle mühendisi birbirine düşman etmek için oyunlar döndüğünü görür; ama sadece ortağını uyarır. Olaylar son aşamaya gelip fabrikada isyan çıkıncaya kadar gerçek anlamda müdahale etmez. Şeklen yaptığı işler ve hareketli duyarlı gibi görünse de , gerçekte sadece kendi dünyasına ait bir insandır.

Kişiliksiz, dejenere bir tip olan Karakız ise, fabrikada çalışan yüzlerce işçi kız gibi hayalleri ve umutları olan ama bunları gerçekleştirmek için doğruyu, güzeli değil

yanlışı, çirkini seçen biri kişidir. İsmi hem fiziksel görünümünü hem de ruh dünyasının yansıtır. Teyzesinin oğlu Camgöz Sadık ile birlikte Cemile'yle evlenmek isteyen Deveci Çopur Halil'e yardım eder ikisinin de tek amacı Deveci Çopur Halil ile Cemile'nin arasını yapmak ve bundan maddi kazanç sağlamaktır. Cemile ile Necati aşkı onların planları için engeldir. Deveci Çopur Halil'in Cemile'yi elde etmek için söz verdiği altınlar için her şeyi göze alır. Karakız'a göre kendisi gibi fabrikada çalışan bir işçi kız için, Deveci Çopur Halil iyi ve uygun bir kismettir. Ayrıca bu evlilikten kendisinin de çıkarı vardır. Karakız, sarhoş olduğu gece evlerinde yattığı İzzet Usta'nın kendisine karşı samimi, saygılı ve iyi niyetli tavrından bir an için yaptıklarına pişman olsa da, utansa da para söz konusu olunca dejenere kimliğine bürünür.

Ayrıca Kadir Ağa'yla birlikte fabrikadaki işleri baltalayan İplikhane Ustası; Cemile ile Deveci Çopur Halil'in arasını kendi çıkarı için yapmak isteyen Karakız'ın teyzesinin oğlu Camgöz Sadık; fabrikadaki düzeni kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışan ve ikiyüzlü davranan fabrika umum müdürü Yahudi Salamon tek bir karakteristik özelliğin sembolü olan, dejenere olmuş, yalınkat kişilikler/ kart karakterler olarak değerlendirilebilir.

Dünya Evi

Dünya Evi romanın da kart karakter olarak genç kadının en yakın arkadaşı Güllü; genç çiftin en yakın dostu kahveci Aliş; fabrika sahibi ağa; eski baba dostu Hilmi Efendi ve genç kadının evlenmesine rağmen peşini bırakmayan Camgöz vardır.

Güllü, genç kadının en yakın arkadaşlarından. Neşeli, canlı bir kişidir. “Çocuğunun olmaması”, en büyük açmazıdır. Çocuğu olmaması dışında sıkıntısı yoktur. Maddi şartları umursamaz. Genç kadının kendisine olan güvenini bu “çocuk” düşkünlüğünün yol açtığı kıskançlıkla gölgeler. Genç kadının hamile oluşu, onu hem sevindirir hem de üzer. Bu ikilem içerisinde onun kocasından gizli planlar yaptığını Aliş'e anlatır. Bu olumsuz tavrı dışında Güllü, her zaman genç kadının en büyük destekçisi, dostu, sırdaşı olur. Kocasını evi terk ettiği zaman yanından ayrılmaz; teselli eder.

Genç çiftin dostu olan kahveci Aliş ise, neşeli, canlı bir göçmendir. Her fırsatta armonik çalar, karısı da oynar. İki kızı vardır; mahallede olup biten her şeyi bilir ve yol gösterir. Aliş, eserde bu yönüyle başkası ve eşi için güvenilecek bir dost olarak her zaman destek olur. Başkışının maddi- manevi sıkıntılarını aralamak için uğraşır.

Fabrika sahibi ağa ise, maddi çıkarları için yanında çalışanları ezen iki yüzlü, dalavereci yozlaşmış bir kişidir. Başkışının babasından dolayı onu sürekli azarlar ve ilk fırsatta onu işten kovar. Onun dünyası para ve sömürü çerçevesindedir. Kişileri bu uğurda kullanmaktan, harcamaktan çekinmez.

Başkışının eski baba dostu Hilmi Efendi ise, değerlerini parayla gölgeleyen bozulmuş bir kişidir. Fabrikadan hırsızlık yaptırarak maddi çıkar sağlamayı hedefler. Başkışiyi bunun için aracı olarak kullanmak için girişimde bulunur. Başkışının tepki gösterip reddetmesi üzerine endişelenir ve başkışının fabrika sahibine haber vermesi ihtimaline karşı ondan önce davranarak teklifin başkışiden geldiğini söyleyerek onu işten kovdurtur; böylece kendi konumunu korur. Eserin sonunda başkışiyi bir sabah namazı çıkışı karşısında görünce de sanki hiçbir şey yapmamış gibi dostça, babaca, samimi davranır. Hilmi Efendi, ikiyüzlü, çıkarıcı, yalancı kısaca yozlaşmış bir tiptir. Maddi çıkarları, onun değerler dünyasını gölgelemiştir.

Genç kadının evlenmesine rağmen ondan vazgeçmeyen, hala peşinde dolaşan, başkışiye tehdit mektupları yazan Camgöz de kart karakterdir. Camgöz mahalle bakkalıyla birlikte başkışiye genç kadınla ilgili beklentilerini, isteklerini yansıtan tehdit mektupları yazar. Cinsel istekleri ve yaşadığı hayal kırıklığı, Camgöz'ün kişiliğini şekillendirir. Fakat Camgöz, fabrika da çalışan annesini kayış çarpıp öldüğü gün kendisinden hesap sormaya gelen başkışinin taziye için geldiğini sanır ve ondan sonra davranışları değişir. Artık genç adama da genç kadına da huzursuzluk vermez.

Sonuç olarak eserde kart karakterler genellikle olumsuz nitelikleriyle ve baş kişi ile çatışma içinde varlık bulurlar.

Fon Karakterler

Baba Evi

Baba Evi romanında “*dekoratif unsur durumundaki*” (Aktaş, 1984: 158) fon karakter olarak, baba evinin tamamlayıcı kişileri babaanne, halalar, evde çalışanlar; savaş sırasında düşmandan kaçan halk; istasyonda korkuyla bekleyen insanlar; Pavli Dayı'nın ölümü sırasında toplanan halk; savaş bitiminde sokaklarda dolaşan askerler ve halk; Beyrut'taki insanlar; matbaadaki çalışanlar; memlekete dönüşte karşılaşılan memleket insanları; futbol maçlarındaki oyuncular ve seyirciler vardır. Bu karakterler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

Avare Yıllar

Avare Yıllar romanında Giritli Kahvesinin sahibi ve kahveye gelen insanlar; başkişinin babaannesi ve ailesi; dokumhanede çalışan insanlar; İstanbul'daki Yirmi altılık, patronu, kasafan Cemal; fabrikadaki memurlar (şef, Himmət, Mustafa, Turhan), Turhan'ın sevgilisi Pembeli kadın ve annesi, vapurdaki insanlar fon karakterler olarak olay birimleri arasındaki tutarlılık ilişkisini sağlarlar.

Arkadaş Işıkları

Arkadaş Işıkları romanında izleksel kurguyu destekleyen fon karakterler kadrosu geniştir. Başkişinin maddi sıkıntılar yüzünden bocalayan annesi; evlendikten sonra bir süre yanlarına sığındıkları arkadaşının lezbiyen eğilimli annesi; baba dostu Gaffar Amca'nın eskiden fahişelik yapan şimdi dindar görüntüsünün arkasına gizlenen karısı; başkişinin iş bulduğu demiryolundaki açsözlü Atıf Bey; ataerkil aile düzenine aykırı bir yaşam süren Osman Efendi, karısı Şahinde Hanım ve çocukları (Şirzat, Behzat, Ender); başkişi ve karısının aynı avluda yaşadıkları otoriter Rasim Bey, karısı ve çocukları; maddi varlığı ile kişisel yoksunluklarını gizlemeye çalışan ve cinsel açıklık içindeki fabrikatör Yunus; yoksulluk yüzünden çocuk yaşta yaşamın acı gerçekleriyle yüzleşerek dram yaşayan küçük kız; kendine özel dünyasında varlığını sürdüren Kahveci Hamdi; sosyalist fikirleri ile insana saygı ve değer veren Doktor ve aşk uğruna bataklığa sürüklenirken doktorun yardımıyla kurtulan "bir filiz" (AI, s.240) Sema, fon karakterler olarak dramatik aksiyona işlevsellik katarlar.

Cemile

Cemile romanında fon karakterler olarak işçi mahallesinin insanları, fabrikada çalışan işçiler, meyhanelerde ve kahvehanelerdeki insanlar yer alır. Tek tek tanıtılmayan sadece genel nitelikleri ve sosyal yaşamın içerisindeki çırpınışları ile tanıtılan bu kişiler eserin entrik kurgusunun da belirleyici bir role sahiptirler:

İşçiler, çalışma şartlarının olumsuz koşulları içinde fabrikanın makinelerinden farksız bir yığın halinde sadece "usta" oldukları işi yaparlar. Onların varlıkları bu toplu görüntüleri ile sınırlıdır. Tek tek bireysel olarak tanıtılmazlar.

Anlatıcı, işçilerin, genel karakteristiği olan sömürülüşün dış görünüşlerine ve hareketlerine sinen bezginliği, yorgunluğu, tükenmişliği, çaresizliği bize yansıtır.

Fabrikada para günü yevmiyelerinin kesildiğini gören işçilerin ve onları evde bekleyen ailelerinin tasvirinde de, onların belirleyici vasıfları netleştirilir. Aynı şekilde fabrikadaki isyanın mahalleye taşan yönü de işçilerin karakteristik niteliklerinden izler taşır.

İşçi mahallesinin fertleri bir araya geldikleri zaman ve artık bütün umutların tükendiği anda korkunç ve kontrol edilmesi imkansız bir güç haline gelirler. Kendilerine yapılan bütün haksızlıkların öcünü, yine birlikte hareket ederek alırlar. Bireysel anlamda önem ve boyut kazanamayan bu karakterler, eserdeki yapıyı işleten çarkların dişlileri gibidirler. Bu karakterler eserde, olayları yorumlayan bir koro görevi yaparlar.

Eserin baş kahramanının içinde yaşadığı sosyal ortamın somutlaştırılmasına/ belirginleştirilmesine yardımcı olan fon karakterler, birey olarak boyut kazanamamıştır; kendilerine özgü bir duygu ve düşünce birikimleri yoktur; sığ bir kişilikleri vardır.

Dünya Evi

Eserde başkişi ve Şaban'ın iş istemek için gittikleri Sümerbank fabrikasının müdürü siyasi endişelerinin şekillendirdiği kişi ile; Camgöz ile birlikte başkişiyi tehdit mektupları yazan, genç kadını cinsel istekle rahatsız eden mahalle bakkalı ve kasabı; fabrika sahibine dalkavukluk eden ikiyüzlü ihtiyar katip; başkişi ve Şaban'ın işsiz kaldıklarında kurdukları darbe hayallerini polise haber veren meyhaneci; meyhanecinin haberi üzerine başkişi ve Şaban'a dostça yaklaşan sivil polis; fabrikadan bez ve iplik çalmak için Hilmi Efendi'ye yardımcı olan hamal Sadık; evi terk eden başkişinin eski arkadaşları Gazi ve Hasan Hüseyin (Gazi eskisi gibidir, dosttur, arkadaştır, değişmemiştir; Hasan Hüseyin ise maddi kaygılarla şekillenen bir kişi olmuş, değişmiştir); kahveci Aliş'in neşeli karısı; Şaban'a aşık küçük kızı fon karakterler olarak metnin dramatik aksiyonunu belirleyici kişiler olurlar.

2.2.8. İzleksel Kurgu

Küçük adamın keşfi ve oluşum aşaması başlığı altında incelediğimiz beş romanda, başkaldırı psikozundaki başkişiler, kendileriyle, çevreleriyle ve dünyayla iletişimsizlik içindedirler. Evde dinginliği bulamamak, onları kaçışa ve arayışa sürükler. Yoksulluk ve maddi kaygı, ailenin beklentileri ile sürekli çatışma yaşanmasına sebep olur. Bu eserlerde kişi, kavram ve simge düzeyindeki ülkü ve karşıdeğerleri, KORA şemasında şöyle gösterebiliriz:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİ	Başkişi	baba patron/ ağa
KAVRAM	Kaçış özgürlük sevgi /aşk umut başkaldırı isyan hayal bilinçaltı acıma geçmiş oyun	baskı gerçek yozlaşma kin hayalkırıklığı adaletsizlik iletişimsizlik nefret bugün yalan
SİMGE	kırlar deniz kuş ev	silah mezar para duman

Tablo: 2- Küçük Adam'ın Keşfi ve Oluşum Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

Evdeki baskı ve sosyal yaşamın yozlaşmış düzeni, bireyleşim sürecinin ihtiyaçlar hiyerarşisi düzeyinde kalarak bir farkediş dönemine dönüşmesi ile sonuçlanır. Başkişi, kendilik değerlerinin oluşum aşamasında kendini ve yaşamı sorgular. Orhan Kemal'in eserleri aracılığıyla ulaştırmak istediği mesaja yönelik olarak, küçük adamın madde karşısındaki çözülüşü izleklerin hareket noktasıdır.

Kaçış, özgürlük, sevgi/ aşk, yoksulluk, sosyal adaletsizlik, kötümserlik, yozlaşma ve bunaltı izlekleri ile niyete bağlı olarak birey ve toplum düzeyinde psikolojik ve sosyolojik çözümler yapan Orhan Kemal, özde iyi/ saf olan ve doğaya ait unsurların taşıyıcısı durumundaki insanın, değerlerden kopuş sürecindeki mücadelesini metne taşır.

2.2.8.1. Kaçış

Baba Evi romanında doğumundan on sekiz yaşına kadar olan sürede kendini keşfetme süreci yaşayan, benini arayan başkişinin kendisiyle, diğer insanlarla ve

yaşamla çatışma içinde olduğunu görürüz. Bu durumun bir sonucu olarak eylemleri içkinleşen, sorumsuz bir kişiliğe dönüşen başkişi, yalıtık ilişkiler yaşar. Her zaman çıkmazdadır. Onun doğumu ile on sekiz yaşı arasındaki süre, tinsel oluşumu ile bunun eylemsel yansıması arasındaki uçurumları içerir.

Başkişinin doğumunu babasına onun ağzından müjdeleyen şu mısra, başkişinin yaşamına hakim olacak fiziksel ve duyuşsal göndergelere sahiptir. Yeni doğmuş bir bebeğin ağzından babasına sevinci, mutluluğu haber veren mısra, yaşamın ve insanın acizliği “sitem” ve “çekmek” kelimeleri ile özdeşleştirilerek yansıtılır;

“Ben de dehrin sitemin çekmeğe geldim dehre” (BE, s.5)

Başkişinin bütün yaşamına sinecek olan sıkıntı, zorluk; bedbinlik bu mısra ile ifade edilir. Sevinçli, güzel, aydınlık çağrışımları olan doğum hadisesinin kazandığı anlamsal karanlık, sıkıntı yaşamın trajedisinin de metne yansıyan yüzü olur. Birey, yaşamın her anında yokluk ile varlık arasındaki çatışmayı çok derin boyutlarda yaşar.

“Her taraf kar içindeydi. Telefon tellerinde, üşümüş kuşlar. Kuşlar, zavallı kuşlar, başlarını omuzları arasına çekmiş, karanlık geleceklerine endişeyle bakan kuşlar.” (BE, s.12)

Başkişi, ataerkil egemenliğin aile içindeki temsilcisi olan babaya tepkisini eğitime direnerek, kendini başıboşluğa, avareliğe kaptırarak gösterir. Bireysel varoluşunu kurmada engel bir güç durumundaki baba ile yaşamın getirileri arasında sıkışan başkişinin benliği, çıkış yolunu kaçışta bulur. Çocukluğunda korkunun mahzenlerine, ilerleyen yaşlarında sokaklara/ dış dünyanın labirentlerine kaçarak, kendini saran/ kuşatan baskıdan kurtulmak ister. En azından olabildiğince baskı kapısını aralamak ister:

“Sırtımda bir kaşıntıdır başlar. .Parmağım kıl diplerindeki delikler büyülür, küçülürler, uzaklaşıp yaklaşır, tekrar uzaklaşırlar....kah ağız olurlar, kah göz... Ağız olunca dil çıkarır, göz olunca göz kırparlar... Ya harfler? Onlar eğri büğrü, kambur birer hareket halindedirler.” (BE, s.9)

Babasının özellikle kendisine uyguladığı baskı ve şiddeti, iç dünyasında anlayamaz ve tepkisini babasının çabalarını boşa çıkararak gösterir. Bu durum, onun bütün yaşamı boyunca kendini “yalnız” hissetmesine neden olacaktır. Ailesiyle, babasıyla, kardeşiyle, çevresiyle, yaşamla hep iletişimsizlik yaşar. Önce babaya, giderek çevreye ve dünyaya kendilik bilinci adına başkaldırır:

“Konuşmuyorduk..O, çalkalanan denize bakıyordu, bense, içime bütün ağırlığıyla çökerten bu kül renkli gündüzün hüznü içindeydim.”(BE, s.36)

Başkişi, ailece yurt dışına/ Beyrut’a gitmek zorunda kaldıkları süre zarfında iç dünyasında yaşadığı bu çelişkiler artar. Mekan, zaman, kişiler onun yalnızlığının dışa yansımada birer araç olur:

“Beyrut’un cetvelle çizilmiş gibi dümdüz uzanan kalabalık caddelerinde beş parasız dolaşırken ekseriya bir oyuncakçı dükkanının vitrini önünde saatlerce dalar kalırdım. Kasketim enseme yıkılı, ellerim pantolon ceplerinde, (..) Beyrut caddelerinde dolaşır dururdum.” (BE, s.45)

Çevresinde olup bitenleri gözlemlemekte, yorumlamakta fakat içsel bir direnişle eyleme dönüştürmemektedir. Her şeyden vazgeçmişliğin, boşvermişliğin etkisi altındadır. Onun başkaldırısı eyleme dönüşmez ve düşünsel boyutta yaşamını etkiler. Aşık olduğu bütün kızlar onun bu bedbin ruh halini sadece geçici bir süre aralarlar. Sadece hayaller ve rüyalar onun ruhunu dinginliğe, huzura kavuşturur; aydınlatır;

“Gece fevkalade nefis bir rüya görmüştüm: Masmavi bir denizde, süt beyaz bir transatlantiğin güvertesinde, onunla yan yanayız. Rüzgar hafiften esiyordu, martılar... Sonra birdenbire bir gürültü, çan sesleri, düdükler... Polisler geliyor,” (BE, s.62)

Başkişinin rüyalarına, hayallerine bile babanın baskısının karanlığı hakimdir. Ruhundaki bedbinlik, kaygılara dönüşmüştür. Yaşamdan da, gelecekte de beklentisi yoktur. O, sadece özgürlüğünü istemektedir. Arkadaşlarıyla futbol oynamak, gezmek, dolaşmak, aşık olmak dışında yapmak istediği bir şey yoktur. Yaşam ise isteklerinin önüne aşılmaz setler çekmekte; onu hep engellerle karanlıklara sürüklemektedir. Evden, babadan, babanın bulunduğu her yerden uzak olmak isteği yoğundur. Çevresiyle sürekli bir uyumsuzluk ve iletişimsizlik yaşamasının temelinde bu kaçış psikozunun etkisi vardır.

Başkişi bedbinliğini, sıkıntılarını sonlandırmak için ailesini bırakarak memlekete döner. Arkadaşları ve sevdiği/ özlediği mekanlar ile yüreğinin aydınlanacağı umudu içindedir. Umduğu gibi olmaz; bu durum onu hayal kırıklığına uğratar:

“Şehre bir ucundan giriverdim. Memleketim bana birdenbire pek harap gözüktü. Neşesi kırık sokaklar, neşesi kırık sokaklarda zayıf, terli kediler, insana kocaman kilitleriyle ters ters bakan, sahipleri iflas etmiş sıra sıra mağazalar.” (BE, s.81)

Başıkişi, mekana hakim olan olumsuz havayı yüreğinde duyar. Şehir, onun hayallerini kurduğu, kaçarak geldiği niteliklerini kaybetmiştir. “Neşesi kırık”lık her ayrıntıya sinmiştir. Mekan ile insan özdeşleşmiş; bireyin yüreği, duyumsal boyutta mekanı belirleyici bir nitelik kazanmıştır.

Avare Yıllar romanında kaçış, başkişinin tinsel yolculuğu sırasında eylemlerine yansıyan en temel izlektir. Yaşamın gerçekleri ile yüzleşen başkişi, mekandan, kişilerden ve zamandan kaçır. Hayallerin huzur ortamında kaba gerçekliği aralamak eğilimindedir. Sosyal yaşam, tüketen bir karmaşa halinde içten ve dıştan başkişiyi kuşatmıştır. Maddi yokluk ve üzerine yüklenen sorumluluk, içinden çıkılmaz bir cendere halindedir.

Başıkişi Beyrut’taki ailesinin yanından memlekete döndüğü andan itibaren sorumsuz bir yaşam tarzının ardına sığınır. Aslında o, sorumluluklarının bilincindedir; babasının “şerefi”, annesinin “hiç kimsenin karşısında el ovalamaması”(AY, s.17) yönündeki beklentisi ve babaannesinin: “sen adam olursan sokaktaki köpekler de adam olur”(AY, s.33) azarı, kaçışı hazırlayan hareket noktalarıdır.

Ailenin ve çevrenin, geçmiş yaşantıya dayanarak beklediği gibi davranmayan başkişi, mekamlardan kaçsa da kendinden kaçmayı başaramaz. Çatışmalarını ve çelişkilerini de gittiği her mekana taşır ve kendi kendisiyle mücadele ederken yaşadığı farkedeşler dizgesi onun mekana bakışını da değiştirir:

“Kendimi kırlara atmağa başladım. (..) Kara karanlıkta , kara taşın üstündeki kara karıncanın bile attığı her adımı gören ve bunu ezelde tayin eden o. (..) Bizden, bizim ailemizden ne istemişti? (..) Peki ama, niçin? Biz ona ne yaptık da alınlarımıza bu kötü kaderi yazdı? (..) Bu kaderi kendi alınma kendim mi yazdım ki? Yoksa Allah da onlardan taraf mı? (..) Ben, ateş çemberinin içine düşmüş bir akrebe benziyorum.” (AY, s.55-56)

Maddi sıkıntılar ve çevresindeki insanların yıldırıcı tavırlarından doğaya sığınan başkişi, yaşadıklarının sorumlusunu arar. İsyani psikoza içinde Allah’ı ve varlığını eleştirir, bu durum “kendinin gücüne varmış, tanrıya karşı ayaklanmış” (Gündoğan, 1997: 123) bir başkaldırıdır. Doğaya kaçış, aslında onun iç çatışmalarını mekana taşıma güdüsünün de bir sonucudur.

Kaçışın ilk zamanlardaki mekanı, aynı dramı farklı boyutlarda yaşayan insanların buluşma yeri olan Giritli Kahvesi’dir. Giritli Kahvesi’nde hayaller, aşk ve futbol yaşamının merkezine yerleştirilir ve her şey anlamını yitirir. Bu düşüncelerin arkasına

sıgımışın da yaşamın kaba gerçeklerini değiştirmediğini İstanbul'a giden başkişi ve Gazi çok derinden hissederler. Maddi sıkıntılarını yüzünden yaşadıkları "açlık" onların düşünsel ve duygusal bakış açılarını da hakimiyeti altına alır:

"İstanbul'un çarpan güzelliğine doyduk nihayet. Karınlarımız sık sık acıkıyordu çünkü ve güzellik karın doyurmuyordu." (AY, s.30)

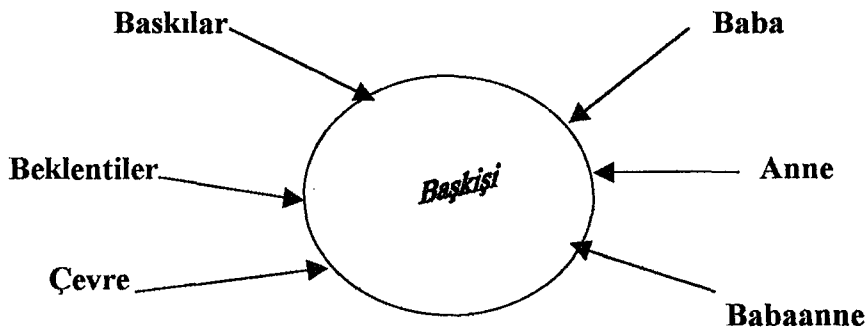
Hayatın gerçekleri hayalleri ve beklentileri silmiştir. Büyük umutlarla kaçarak gelinen İstanbul, kaos ortamı ile her şeyi bir anda tükenmiş, yersiz-yurtsuz kalmışlardır.

Başkişiyi, ailesi ve çevresi sürekli baskı altında ezmektedir. Ona "*kendi olmak*" fırsatı verilmemektedir. Bu kısaç içinde bunalan başkişi, sorumluluktan kaçarken; kendinden, değerlerden, gerçeklerden uzaklaşarak hayallerinde dinginliğini yakalamak ve özgür olmak istēindedir.

Arkadaş Işlıkları romanında çağrının güdülediği başkişi, ıslık sesine şartlı refleksle yanıt verir. Bilinçdışında gelen bu çağrılar, kahramanının kendini tanıma ve keşfetme sürecinde önemli rol oynar. Başkişi "olan" ile "olması gereken"i aynı düzlemde yaşar. O, "olan"lara göre şekillenmek eğilimindeyken, ailesi ve çevresi "olması gereken"in baskısı ile onu yönlendirmek gayesindedirler.

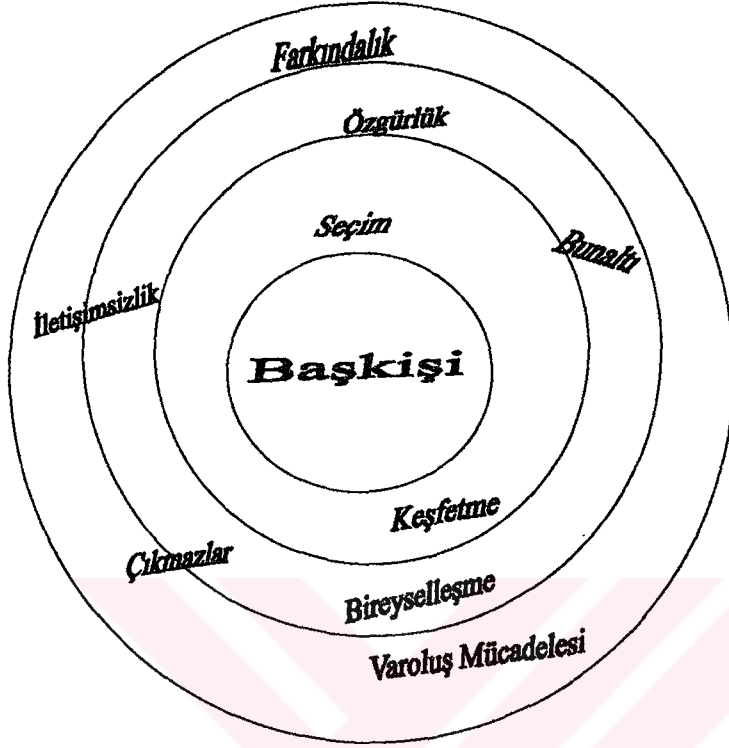
Bu durumu şu şekilde şematize edebiliriz:

I. Durum: Baskı



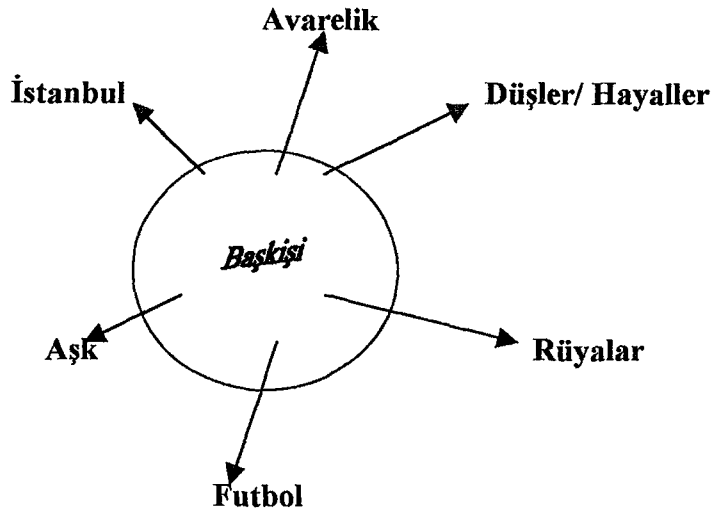
Tablo: 3.a- Baskı Süreci

II. Durum: Bilinçlenme Hali



Tablo: 3.b- Bilinçlenme Süreci

III. Durum: Sonuç/ Kaçış



Tablo: 3.c- Kaçış Süreci

Birinci Durum: Başkışı, ailesinden ve çevreden gelen baskılarla içe dönük bir kişiliğe bürünür.

İkinci Durum: Kendilik değerlerini sorgulayan başkışı, bilinçlenme hali ile yoğun olarak özgürlük isteği içine girer. Bu dönemde çıkmazlar ve iletişimsizlik, onu bunaltıya sürükler. “Ateş çemberi”nden kurtulma çabası, seçimleri ve farketmediği gerçeklikler ile bilincini kuşatır.

Üçüncü Durum: Başkışı, artık dışa dönük eylemler içindedir. Kaçış, hayal-gerçek çatışmasından yenik çıkışa karşı bir tepki olarak itkisel bir eğilim halinde; evden, şehirden kaçış görünümünde kendinden ve sorumluluklarından uzaklaşma arzusuna dönüşür.

Aciz, korkak başkışı için yaşam bir labirente dönüşür. Çıkmazları dıştan içe doğru gittikçe büyür. Varoluşu, özgürlüğü için “seçim” yapmak zorunda olduğunun farkındalığını kaçarak, bastırarak bilinçaltına itmeye çalışır. Cemile ve Dünya Evi romanlarında ise, kaçış sadece fiziksel düzlemde kalır. Başkışı evinden uzaklaşarak sorunlarına çözüm arar, içine girdiği bireyleşim süreci bu dönemde ivme kazanır ve kaçış sona erer.

2.2.8.2. Özgürlük

Baba Evi romanında başkışı, yaşamın kendisine sunduklarından memnun değildir. Çocukluğundan itibaren hep kısıtlandığını, kuşatıldığını düşünür. Bireysel sıkışmışlık, onu hep özgürlüğü arayışa iter: “*Özgür insan kendi kendini arkada bırakan, kendi kendini değiştiren, bir şeye saplanıp kalmayan insandır.*” (Kılıç, 2000: 24) özgürlük isteği içindeki başkışı için ev ve evdeki kişiler hapisane niteliği taşır. Evdeki baskıdan sokağa/ dışa kaçışla başlayan özgürlüğe yönelim, olumsuzluklardan kaçış sırasında başkışı ile kuşlar arasında kurulan ontik bağlantıyla imgeleşir:

“Her taraf kar içindeydi. Telefon tellerinde, üşümüş kuşlar. Kuşlar, zavallı kuşlar, başlarını omuzları arasına çekmiş, karanlık geleceklerine endişeyle bakan kuşlar...(..) Onları düşmandan kaçırarak babaanneleri yoktu ki!..” (BE, s.12-13)

Başkışı ile kuşlar arasında kurulan bu ilişki; özgürlük arayan bireyin çaresizliğinin göstergesidir. Babanın zorunlu olarak yurt dışına çıkışıyla başkışı özgürlüğünü, eyleme de dönüştürür: “*Özgürlük belli bir edim biçimine tutsak değildir; özgürlük varoluşun ördüğü kaçınılmaz, değişmez, ortaklaşa bir kumaştır.*” (Sartre, 1999: 44) Babanın gidişi

ile; onun baskıdan kurtulması, istediklerini yapabileceğine bulması, sınırsız bir umarsızlık içinde günlerini geçirebilmesi anlamlarını taşır:

“Evde krallığı ilan etmişim..Astığım astık, kestiğim kestikti. Kardeşlerimi istediğim zaman ağız tadıyla dövebiliyor, güneş battıktan sonra futbol topuyla eve döndüğüm zaman, nerede kaldığımı, niçin geciktiğimi; dersleri bırakıp gene mi futbol oynadığımı soran olmuyor, damların tepelerinde, renk renk, boy boy uçurtmalarımınla mavi gökyüzüne ferman okuyabiliyordum.”(BE, s.27)

Ailenin de babanın ardından Beyrut’a gitmesiyle özgürlük, yine kısıtlanır; elinden alınır. Babanın fiziksel ve ruhsal baskısı, başkişiyi içten ve dıştan zincirleyen bir güç olur. İstediklerini değil; onun istediklerini yapmak ve hep bağımlı olmak başkişi için tahammül edilmez bir durumdur:

“İnmeler indirecektim...Bir türlü doyamadığım “hürriyet”imin üstüne sünger çekmek lazım geliyordu. Elveda mavi gökler, elveda şeker kamışçıları, elveda çikolatacılar, futbol arkadaşlarım, tozlu arsalar elveda! Elveda cin Memet! Kediler, tozlu köpekler, serçe kuşları, yarasalar, Uhu cami, saathane, siptilli pazarı...Hepinize elveda. (..) En sevdiğini az evvel topraklara kendi elleriyle vermişlerin o tesellisiz, bunaltıcı sıkıntısı içinde tren kalktı.” (BE, s.28)

Özgürlük duygusu, eserin entrik kurgusu içinde bireysel ve sosyal düzenin en vazgeçilmez duygusu halinde; kendi varlığını kurmak, korumak ve tamamlayabilmek isteği şeklinde yansır. Yaşamsal kararlarını kendi başına özgürce almakla mümkün olacaktır. Babasının baskısı, ailesine bağımlılığı ve maddi sıkıntılar, istediği limanlara yelken açmasına engeldir. Babanın “zoraki” izniyle, memlekete yani özgürlüğe gitme hakkı kazanan başkişi, bu ruh halini mekana da yansıtır:

“Bahçeye son defa çıkıyorum. Havada tatlı bir serinlik var, güneş doğuyor, gökyüzü pespembe.. Havuzun fıskiyesine kırmızı başlı bir Arap bülbülü konmuş, şakıyıp duruyor. Gül fidanlarında berrak damlalar titreşiyor. Tekir kedi helanın kapısı önüne oturmuş, yüzünü yıkıyor. Bir baştan bir başa gerili çamaşır ipinin üzerinde cıvıldaşan serçe kuşları..” (BE, s.79)

Özgürlük duygusunun bireyi aydınlatan niteliği, mekanında açık/ geniş bir mekan olarak algılanmasını sağlar. Yüreğe dolan özgürlük duygusu, olumlu bir bakış açısından dış dünyanın tasvirine hakim olur. “Havanın tatlı serinliği”, “gökyüzünün pembe oluşu”, “bülbülün şakıması”, “berrak damlalar”, “tekir kedinin yüzünü yıkaması” ve

“civildaşan kuşlar” betimlemeleri, başkişinin özgürlük duygusunun mekana yansıyışını somutlaştırır.

2.2.8.3. Sevgi / Aşk

Baba evi romanının çekirdeğinde hiç tükenmeyen bir sevginin izlerini görürüz. İnsanlara sevgiyle yaklaşan başkişi, kendi gerçekleri ile dış dünyanın olumsuzlukları arasında sıkışmıştır. İnsana karşı özünde iyi bir yön bulunduğu düşüncesinin etkisi ile yaklaşan yazar-anlatıcı, başkişinin sevgisini de bu bakış açısından yansıtır.

Eser, baba-çocuk arasındaki fiziksel ve ruhsal çatışmanın metne yansması olduğu halde, başkişinin babasına duyduğu sevgiyi de görmek mümkündür. Babanın uyguladığı baskı ve şiddete rağmen, çocuk babasını sever. Bu sevgide babanın aile birliğini sürdürüşteki rolünün de önemi büyüktür. Baba dayanıklılığı, gücü, birliği, özü temsil eden etken bir kimliktir. Ataerkil egemenliğin şekillendirdiği kişiliğiyle, baba ailenin teminatıdır:

“Onun varlığında baba evimin dağılmamasını temsil eden bir tılsım var gibi geliyordu. Onu sevmediğim, ondan korktuğum, ondan süratle uzaklaşıp kurtulmak için can attığım halde, onu gene de, sırtımı dayadığım bir ağaç yahut uçurumun kenarında sıkı sıkıya tutduğum sağlam bir meşe dalı kadar kuvvetli buluyordum.” (BE, s.52)

Babanın bu tılsımlı gücü, sevgi kökenlidir. Korkunun öznesi olmasına rağmen baba, bireyin ve sosyal düzenin koruyucusudur. Başkişi ile baba arasında yaşanan çatışmaların/ çelişkilerin kökenin de ataerkil egemenliğin etkileri vardır. Aileye hakim olma, onu koruma, kurma, yaşatma görevini üstlenen baba; sert, sıkı kurallar ile kendini de ailesini de bütünler.

Bireysel varlığı tehdit eden ama ailenin sosyal statüsünü korumayı hedefleyen bu yönelim; baba ile çocuk arasında fiziksel ve ruhsal uçurumlar oluşturur. Buna rağmen başkişi babasını, babası da onu sever. Aralarındaki bütün çatışmalar babanın oğlunu düşünmesine engel olmaz;

“Babam:

-Koy diyor, benim yün fanilamı da koy.” (BE, s.78)

Sürekli kızdığı, azarladığı, dövdüğü oğlunun memlekete dönüşü öncesinde baba, sert çizgisinin dışına çıkar. “Yün fanila”, sevginin koruma duygusuyla bütünleşmesinin nesnesi olur. Baba, oğluna duyduğu sevgiyi ona fanilasını vererek somut olarak ifade

eder. Aynı koruma içgüdüsüyle, oğlunun yanına ailesini ve diğer çocuklarını da gönderir:

*“Bir ay sonra bir gün babamdan bir mektup aldım: Annemleri gönderiyormuş!
Mektupta fazla tafsilat yoktu, fakat biliyordum ki, babam on sekizinde bir erkek
çocuğunun kızdan daha kıymetli olduğu kanaatindeydi ve muhakkak ki, babam
beni seviyordu.”* (BE, s.82)

Ataerkil egemenliğin erkeğe yüklediği sorumluluk duygusu ile ailesinin ve çocuklarının bireysel/ sosyal gelişimini kontrol ederken duygularını yansıtmama gayreti içindedir. Fakat eser içerisinde de görüldüğü gibi çocukları ile ilgili olaylar karşısında etkilenir ve bunu da dışa yansıtır.

Başkişinin çocukluğundan itibaren içsel tükenişler yaşamasına olanak vermez. Özünde insana karşı bir sevgi/ duyarlılık taşıyan/ besleyen başkişi, mahallelerindeki kimsesi olmayan Pavli dayıya da yakınlık duyar. Pavli dayı, yaşlı, kimsesi olmayan, yoksul, güçsüz bir arkadaştır. Gülerken ağlar gibi bir yüze sahip olan Pavli dayı, herkesten, her şeyden korkar, kaçar. Onun tek arkadaşı ve seveni, başkişidir. Şehrin bombalandığı günlerden bir gün, her tarafın diz boyu kar olduğu bir sabah Pavli dayının cesedi bulunur:

*“Pavli dayının tek dostu bendim galiba. Benden korkmazdı. Onun için çöplüğü
eşeler, düğmeler, firketeler, cigara kutuları, bez parçaları bulur, kulübesine
taşırdım. Kulübesi, çöplükte bulunmuş öte-berilerle doluydu... Pavli dayının
gülüşü korkunçtu. Pavli dayı gülmezdi, Pavli dayı sanki ağlardı.”* (BE, s.11)

Acıma duygusunun şekillendirdiği bu sevgi, çocuk ile yaşlı adam arasında sadece yürekte yaşanan bir duygu yoğunluğunun yansımasıdır. Öz'e ait göndergelere sahip Pavli dayı- çocuk ilişkisi, karşılıksız bir sevgidir. Aynı şekilde çocuk büyüdükçe kurduğu arkadaşlıklarda da bu karşılıksız, çıkarsız duygu bütünlüğü egemen olacaktır. Mahalledeki arkadaşlarla okuldan kaçarak gezmeler, futbol maçları, evden dışa doğru yönelen başkişinin ruhunda dinginliği bulduğu ilişkileri kurmasını sağlar. Arkadaşları ile başıboş, sorumsuz bir yaşam tarzını seçen başkişi, onlardan ayrılmak zorunda kalınca bir boşluğa düşer. Duygularını, düşüncelerini, hayallerini paylaşacak kimseyi bulamaz. Bu durum arkadaşlara özlem şeklinde dışa yansır. Memlekette dönüşte eski arkadaşlarını bulamayan başkişi, yeni dostluklar kurarak yüreğini, hayallerini, isteklerini paylaşacağı bir dünya kurar. Arkadaşları ile okulu, aileyi, sorumluluğu boş vererek sadece bugünü yaşamaya başlar. Maddi yoklukların birbirine kenetlediği

arkadaşlar, her anı ve duygularını birlikte yaşarlar. Futbol, aşk, gezme ilişkilerinin fiziksel dışı vurumu olur.

Baba Evi romanında kadına olan sevgi, genelde cinsel kökenlidir. Evin sıkın, boğan labirent ortamından dışı yönelen başkişi, Beyrut'taki ilk gençlik / ergenlik döneminde önce kendisinden yaşça büyük olan Naciye adlı bir kadına bu duyguyla yaklaşır. Naciye, eski bir paşa kızıdır; babası ölmüştür, annesi ve kardeşleriyle yapayalnız yaşamaktadır. Başkişi ve kardeşi Niyazi, Beyrut'taki lokantanın bitişiğinde oturan bu güzel, alımlı, cilveli kadına aşık olurlar. Aynı şekilde lokantanın ustası Süreyya da Naciye'ye aşıktır. Kendisine gösterilen bu ilgiden hoşnut olan Naciye, ise, çocukların ve Süreyya ustanın kendisine olan düşkünlüğünü körükleyen hareketler gösterir. Çocukları okşar, öper, ilgilenir:

“Ben en çok kara gözlerini seviyordum. Işıklı, ıslak gözler.(..) İlle benim yanıma sokulur, çenemi, yüzümü okşar, benimle konuşurdu. (..) Naciye geldi. Aynadan gördüm. Göğsü fazla açık beyaz bir dekolte giymişti, başında kocaman, pembe bir fiyonk. Yanıma geldi, kolunu boynuma doladı, yüzünü yüzüme dayadı, ayna karşısında böylece bir müddet kaldık. Her tarafım titriyor, yanıyordum.” (BE, s.30-31)

Cinsel eğilimlerin şekillendirdiği bu aşk, başkişinin kendisinden yaşça büyük bir kadına duyduğu hayranlık ve cinsel çekilimden başka bir şey değildir. Dolayısıyla bu ilişki lokantanın kapanması ile sona erer.

Aynı şekilde başkişi ile Virjin arasında da saf, temiz bir sevgi yaşanır. Sosyal adaletsizliğin çıkmaza sürüklediği bir yaşamın içinde var olmaya çalışan Virjin, başkişinin kendisine olan karşılıksız yakınlığına sığınır. Ölmek üzere olan annesinin karnını doyurmak için, başkişiden yardım ister. O da babasından dayak yiyeceğini bilmesine rağmen acıma duygusunun da etkisiyle tuttuğu tek balığı Virjin'e verir. Virjin annesinin ölümünden sonra, para karşılığında erkeklerle birlikte olan Şinorik ablanın himayesine girer. Oda yozlaşmış düzenin içinde bedenini sömürtmektedir. Başkişi onun için üzülmemekte, endişelenmemekte fakat bir şey yapamamaktadır. Bebeğiyle oynayan Virjin, sürüklendiği uçurumun farkında değildir. Bunu da bir oyun gibi algılamaktadır.

“Virjin'se bebeklerinin cicik kutusunu kerevetin altından çıkardı.

-Bak, dedi, nelerim var!Bu bebeğe bak...Bunu Şinorik ablam yaptı, bunu da ben...Hangisi daha güzel?

Onun yaptığının daha güzel olduğunu söyledim, sevindi.” (BE, s.74)

Virjin'e duyduğu sevgi, koruma ve acıma duygularıyla şekillenen cinsel eğilimlerden arınmış bir duygudur. Başkişinin hem cinsel hem de duygusal anlamda yaşadığı ilk aşk ve hayal kırıklığı Ermeni kızı Eleni'ye duyduğu karşılıksız sevgide görülür. Eleni güzel, çekici, rahat bir kızdır. Başkişi ile ilgilenir, konuşur; onu annesi ve ağabeyiyle tanıştırır. İş yerinde patronlar dahil herkesin ilgi gösterdiği bu güzel kız, rahat, serbest tavırlarıyla çevresindeki duygusal yönelimin farkındadır ve bunu kullanır. Başkişi onu herkesten kıskanır:

“Birden sarı saçlı kız... Bugün her zamandan daha güzeldi. Saçlarını kalın, mavi bir kurdeleyle sıkmış,kulaklarına küçük, kırmızı küpeler takmıştı. Neden bilmem, onun böyle olmasını istemiyordum. Gülmesin, kimseyle konuşup şakalaşmasın.”
(BE, s.53)

Başkişi kıskandığı Eleni'yle kaçma hayalleri de kurar:

“Masmavi bir denizde, süt beyaz bir transatlantiğin güvertesinde, onunla yan yanayız...Rüzgar hafiften esiyordu, martılar...”(BE, s.62)

Sevgi ile bağlanılan Ermeni kızı Eleni, ailesiyle aniden ve habersizce gider. Bu gidiş, başkişinin Beyrut'tan iyice soğumasını sağlayan bir hayal kırıklığına neden olur:

*“Beyrut'tan bir soğumuştum ki...
Tenha yollardan eve döndüm, sıkıntıdan patlayacaktım.
O gece yatakta ağladım.”* (BE, s.64)

Başkişi yüreğini olgunlaştıran sevgilerle, bireysel olgunlaşma yaşar. Yaşamın acı gerçeklerinden bunalan başkişi, bütün maddi- manevi sorumluluklardan kaçır. Duygusal varlığını da başiboş görüntünün arkasına gizlemek ister. Bu kaçış içerisindeyken tekrar aşık olur:

“Sağa yalpa, sola yalpa, kızları güldürelim diye espri falan derken, kolay kolay gülmeyen, ela gözlü birinin oltasına yakalanmayayım mı?” (AI, s.17)

Bu aşk, sorumsuz günlerin içerisinde birdenbire gelişen, oyun gibi başlayan bir bütünleşme isteğidir. Yaşamın zorluklarından kaçan başkişi, duygularının akışı içerisinde kendini aşk ve sorumluluk ikilime ile çatıştır bulur. Başkişi bu sıkıntılar içerisinde bunalır ve ayrılmaktan başka çare bulamaz. Zira o, sorumluluk almak istemez. Her zamanki gibi kolayı seçer; kaçır. Fakat genç kız her şeyi boşvererek onu tercih eder. Bu kaçarak dini nikahla evlenen iki aşık, yaşamın acı gerçekleri karşısında yüreklerini korumaya çalışırlar.

“Lanet halkaları”, onları birbirine bağlamaz, sürekli bağlarının kopmasına neden olur. Maddi sıkıntılar, ilişkilerindeki kişisel çatışmalar onları aşklarına rağmen kopma noktasına getirir. Eserde aşk, sosyal yozlaşmanın karşısında yenik düşer. Kendisine ve dünyaya yabancılaşan, değerlerinden uzaklaşan birey, duygusal çözülüş içerisinde aşkı da yok eder. Anlık kıskançlıklar, hoşgörüsüzlük, kızgınlık iki genci koparır. Yüreklere benlerinin ikilemleri karşısında çırpınır ama yok olmaktan kurtulamaz.

Dünya Evi romanında aşk, geçim sıkıntısı yüzünden bunalan birey için bir umut sığınağıdır. Başkişi ve karısı, birbirlerine duydukları sevgi ve bağlılık ile yaşamın acı gerçeklerine direnirler. Aşk, yüreklerden çıkıp eylemsel bir düzen arayışına dönüşünce tehlikeye girer. Sosyal yaşamın maddi-manevi olumsuz getirilerinin tükettiği bireyler, aşkın büyüünden uzaklaşırlar. Başkişi ve karısı arasındaki aşk ,evlilik ile sosyal bir kurum olarak resmileşmiştir. Bu aşk, bütün engellerin karşısında hep ayakta kalır; yok olmaz.

Aliş’in küçük kızının odacı Şaban’a duyduğu aşk, yine bu yozlaşan düzen içinde filizlenen bir ışıktır:

“Genç adam, Şaban’ı uzun uzun anlattı. Delikanlının bilmedikleri taraflarını öğrendikçe, hayretten hayrete düşüyorlardı. Bir ara Aliş’in küçük kızına gözü ilişti. Heyecan, hatta minnetle dinliyor, gözleri gülüyordu. Bir şeyler sezerek, hararetle hararetle devam etti. (..) Genç kızın gözlerindeki pırıltı artmıştı.” (DE, s.31)

Aliş’in küçük kızının kendi farkındalığını ve kendi olma sürecini tamamlamış odacı Şaban’a aşkı,duygusal bir akış halindedir.

Avare Yıllar romanında arkadaşlık ve arkadaş sevgisi; kişiler arasında bağlantı kuran, iletişim sağlayan ilişkiler ağıdır. Başkişinin arkadaşları ile yaşadığı olaylar, kurduğu hayaller onun içsel değişiminde önemli bir etkidir. Arkadaşlık, yüreklerde kurulan bütünleşmenin ilişkilere yansıyan yüzüdür. Çıkarısız, beklentisiz bir yaklaşımla birlikte olan arkadaşlar, “avare” görünümün arkasına dramlarını gizlerler. Onlar evlerinden ve sosyal yaşamın gerçeklerinden kaçıp ortak hayaller dünyasında huzur bulurlar:

“Futbol ve onun meseleleri dışında kainat viz geliyordu. (..) bizim hatırımız için okuldan kaçır, bizimkilere laf atanları bayıltıncaya kadar dövdüğümüz sıralarda, o bizden çok yumruk sallardı.” (AY, s.5-6)

Derin bir paylaşım içindeki başkışı ile arkadaşları, “aynı” kaderi yaşarlar: açlık, belirsizlik, korku, başboşluk. Bu aynılık, onları “biz”leştirir. Açlığı da tokluğu da, acıyı ya sevinci de birlikte göğüslerler. Maddî sıkıntıları için amelelik, İstanbul’a gidiş için gerekli olan yol parasını temin gayesiyle işçilik yaparlar. Hayal ve aşk, onları bu dünyaya bağlayan duygulardır. Bugünü de geleceği de birlikte yaşamak ve ölene kadar beraber olmak amaçları ortaktır:

“Hep birlikte gider, çalışır, para biriktirir, pazarları sinemaya giderdik. (..)

Ölüncüye kadar hep beraber, bir evde, yan yana...” (AY, s.8)

Başkışı, Hasan Hüseyin ve Gazi maddî sıkıntılarının yakınlaştırdığı ve arkadaşlıkta kenetlediği üç kişidir. Onlar için yaşamın anlamı yoktur. Yaşadıkları olumsuzluklar onları kötümser ve umutsuz birer fert yapmıştır. Onlar sadece hayalleriyle gerçeklerin acımasızlığından uzaklaşırlar. Onlar için arkadaşlık, huzur ve güvendir; olumlu tek iletişimleri birbirleriyle. Diğer herkese yabancı ve uzaktırlar. Birbirlerini anlar, sever ve düşünürler. Eserde bu arkadaşlık, başkışının kendisiyle, ailesiyle, çevresiyle ve dünyayla kuramadığı iletişimin karşısında dimdik ayakta kalır.

2.2.8.4. Yoksulluk

Baba Evi romanı, sosyolojik ve ekonomik bakımdan güçlü bir ailenin hem maddî hem de manevî çözülüşünü irdeler. Başkışı ve ailesi, babanın siyasi çalışmalarının olumsuz sonuçlanması ile yoksulluğa doğru sürüklenir. Babanın yurt dışına zorunlu olarak ani gidişiyle maddî açıdan sorunlar yaşayan ailenin diğer üyeleri de bir süre sonra babanın yanına gitmek zorunda kalırlar. Bu gidiş ile ailenin maddî tükenişi hız kazanır. Baba, yabancı uyruklu olduğu için avukatlık yapmamaktadır ve hastadır. Onun çalışmaması, maddî varlığın erimesi ile sonuçlanır. Annenin bilezikleri bozdurularak açılan küçük lokanta, ailenin son “geçim” kaynağıdır. Başkışı ve kardeşi Niyazi lokantada garsonluk, bulaşıkçılık gibi işleri yaparlar. Baba ise, ailenin geçimine; çocukları evden kontrol ederek katılır. Onun pasifize olmasının etkisiyle işler bozulur ve lokanta iflas eder. Artık maddî olarak bütün dayanak noktaları yok olan aile, yoksul bir yaşamın içinde var olmaya çalışır.

Lokantanın iflasından sonra ailenin “geçim kaygısı”nı taşıyan başkışı ve kardeşi Niyazi, yabancı bir ülkenin labirentleşen mekanında çırpınırlar. Ailenin biyolojik varlığını temin eden başkışı balık tutup satar; Niyazi işportacılık yapar. Baba aileyi bir arada tutan varlığı dışında herhangi bir mücadele vermez. Başkışiyi bedbinliğe,

yalnızlığa, kaçışa sürükleyen bu dönem, sorumluluk alma ile sorumluluktan kaçma/ bıkmaya arasında gelgitlerle doludur:

“Yatağa girdim, yorganı tepeme çektim. Ne biçim dünya bu? diye düşündüm. Bütün gün rüzgarın, yağmurun altında sıırsıklam ol, titre, öl, üstelik dayak ye, söz işit.” (BE, s.40)

Baba, içine düştüğü maddi ve manevi çıkmazı aralamak için uğraşmadığı gibi, aile sorumluluğunun bu yönünü oğluna yükler. Kendisinin ne umudu, ne de isteği vardır. Sadece, edilgin bir kabulleniş içerisinde baskı ve şiddete devam eder. Aile ise, artık tükeniş noktasındadır. Bir arife günü babanın çocuklarına bayramlık alamadığı için hastalanması ile psikolojik savaşın boyutu da değişir. Herkesin umudu babadır; baba ise bir şey yapamamaktadır. Böylesi çıkmazlar içerisinde bocalayan ailenin en küçük çocuğu bile ailenin reisini/ babayı eleştirmeye, beklentilerini dile getirmeye başlar. Babanın bu yönüyle eleştirilişi, ailenin maddi ve manevi anlamda da tükenişinin en büyük göstergesi olur:

“En küçük kardeşim (..) bir koz helvacısının tablası yanında, helvalara bakıyor. Çağırılmaya kalmadı, bir adam peydahlandı, yanında iki çocuğu... (..) Adam çocuklarına helva aldı, bizimkini de sevdi, ona da bir parça helva verdi. Bizimki yıldırım gibi geldi.

-Bak ,dedi, baak helvama...O amca verdi... (..) en küçük kardeşim, elindeki helvayla babama sokuldu;

-Sen ne biçim babasın be dedi, heykeşin babası cici...

Babam, kuvvetli bir darbe yemiş gibi şaşkın, boş gözlerle bakakaldı. Odanın içinde korkuya, ümitsizliğe benzer bir şeyler uçtu...O günden sonra babam, hiç kalkmamak üzere tam iki buçuk ay yatağa düştü, ateşler içinde sayıkladı durdu.”

(BE, s.44-45)

Yoksulluk ve baba baskısı, başkişiyi evin dışına kaçışa sürükler. Ev, istenmeden dönülen zorunlu bir sığınaktır. Baba, başkişiyi/ oğluna bir tanıdığının vasıtasıyla matbaada iş bulur. Bu iş, maddi sıkıntıların bir nebze aralanmasını sağlayacaktır. Aile içinde özellikle babasının olumlu yönde değişen tavırları, başkişiyi şaşırtır. Babanın baskısı, maddi yokluğun ön plan çıkmasıyla yerini yumuşamaya, sevgiye ve hoşgörüyeye dönüşür. Bu dönüşüm, başkişiyi bakışı da değiştirir. Oğluna ödün vermeye başlaması, maddi çıkar bağlantılıdır:

“Henüz para almamıştım, ama, evdeki itibarım adamakıllı artmıştı. İşten her dönüşte babam, beni güler yüzle karşılıyor (..) yabancı olduğum bir şefkatle bana sualler soruyor, acımış görünüyor – acıdığı muhakkaktı – sonra uzun uzun düşünüyordu.” (BE, s.52-53)

Maddi sıkıntılarının hafiflemesi için çalışan başkışı, hem kendinin hem ailenin umudu olur. Olumlu gelişmeler olacağına işaret olarak, babanın davranışları dahi değişmiştir. Başkışı yine de, maddi eksikliğin ezikliğini hep taşır. Yoksulluğun verdiği utanma duygusu ile kendisi ve sevdiği arasına mesafe koyar. Bu bir geri çekiliştir:

“Gözlerim gene ayakkabılarıma kaydı, yanları patlamıştı. Bu türlü postalları olan birinin hiçbir kızı sevmeye hakkı olmayacağını düşündüm. Onları geri çektim, birbiri üzerine koydum, nafile..Patlaklar görünüyordu.” (BE,s.53)

Yoksulluk, bireyi içsel yokluğa sürükleyen bir hal almıştır. Başkışı fiziksel direnişine rağmen özde yenilgiyi kabul eden ve karamsar bir duygulanım içinde çatışmalar yaşamaktadır.

Romanda, Ermeni kız Virjin’de yoksulluğun tükettiği bir yaşamın kurbanıdır. Virjin hasta annesi ve kendisi için balık tutarak para kazanmaya çalışan bir unutulmuş yüzdür. Maddi yokluklar ve bireysel/ sosyal dayanıksızlık Virjin’i sosyal yozlaşmışlığın içinde yutmaktadır. Virjin, bireysel varlığını kuramadan kimsesizlik, yoksulluk, sahipsizlik yüzünden çaresiz kalır. Annesi ve kendisi savunmasızdır; hayatın zorlukları onları kuşatmıştır:

“Hasta annesiyle, bizim evin arkasındaki teneke barakalardan birinde oturan Ermeni kızı çıplak ayaklarıyla keskin kayaların üzerinde koşarak yanıma geldi. Incecik enterisi kirliydi, saçları darmadağın..” (BE, s.36)

Virjin’in dış görünüşünün betimlemesinde, yoksulluğunun izleri vardır. “Çıplak ayaklar”, “incecik entari” ve “darmadağın saçlar” onun yoksulluğunun pençesindeki fiziksel sıkıntılarının işaretidir. Virjin, başkışının tuttuğu tek balığı, üç gündür aç ve hasta olan annesi için ister. Başkışı tereddütsüz verir. Annesinin ölümüyle Virjin, bedensel sömürünün nesnesi olur. Para karşılığı erkeklerle birlikte olan Şinorik Abla’nın yanında kalmaya başlayan Virjin, erkeklerin kendisini cinsel olarak kullanmalarına boyun eğer. Oyuncakları ile oynayan, henüz durumunun ciddi olarak farkında olmayan küçük kız, bunu da bir oyun saflığı içinde algılar. O, bu yozlaşmış düzenin içine yoksulluk, kimsesizlik yüzünden sürüklenmiştir. Para kazanırsa bu fiziksel ve ruhsal olumsuzluklar yumağından kurtulabileceğini düşünür. Bebekleriyle

oynayan Virjin'in bu acınacak durumu karşısında Şinorik Abla'nın sözleri anlatıcının ve eserin niyetini açığa çıkarır:

"- Aaah öksüz fıkara, ah... dedi, sen bunları zengin çocuklarına bırak da, para kazanmanın yolunu belle, yolunu..." (BE, s.74)

Para kazanmak yaşamın merkezindedir. Yoksulluk çaresizlikle birleşince insanlar öz değerlerinden mecburen uzaklaşmıştır. Şinorik yoksulluğun sürüklediği yaşam biçimi ile maddi varlığını sağlama mücadelesi arasında sıkışmış kalmıştır:

"Dur, diye kolumu tuttu, şayet bir daha görüşemezsek, aklında kalsın, Adana'ya gidince Seyhan ırmağından benim için bir tas su iç!" (BE, s.73)

Şinorik'in başkişiden bu isteği, onun iç dünyasındaki aydınlığı gösterir. Dış dünyanın çıkmazları hayallerde aralanır. "Seyhan ırmağı" yüreğindeki umutların toplamıdır. Su, arınmanın, varoluşun simgesidir. Şinorik, geçmiş güzelliklerin ve hem fiziksel hem ruhsal temizliğin kendisi için imgesi olan Seyhan Irmağı'ndan kendisi adına içilecek bir tas su ile ruhsal dinginliği, temizlenmeyi yakalamak ister. Kendisi, oraya ulaşamayacaktır; adına içilecek bir tas su, onu tinsel anlamda rahatlayacaktır.

Başkişi ailesini Beyrut'ta bırakıp memlekete döndüğünde yoksulluk içinde çırpınış devam eder. Arkadaşlarıyla okula gitmeyerek futbol oynayan başkişi, çoğu günler aç yada kuru ekmelele idare eder. Eserin sonunda sadece yol parasını temin ederek gidilen futbol maçından sonra aç kalan başkişi ve arkadaşları ile yokluğu ve açlığı bütün boyutlarıyla yaşamış olur:

"Ey açlık! Seni midemde, iliklerimde, kanımın küreyvelerinde duydum. Ve sen, benim iyi, benim şefik ve rahim olan soyum, insan soyu, sen ebedi tokluğu fethedeceksin!" (BE, s.102)

Eserde farklı boyutlarıyla anlatılan yoksulluk temi, fiziksel açlıktan çıkarılarak evrensel bir boyut kazanır; önemli olan fiziksel olarak doyuma ulaşmak değil, ruhsal tokluğu yakalayabilmektir. Kahraman anlatıcı, eserin sonunda niyete bağlı bir anlatımla vurgulamak istediği düşünceyi kendi bireysel arayışı ile ilişkilendirerek yansıtır.

Avare Yıllar romanında "açlık" sınırına gelen başkişi ve arkadaşları, çaresizlik içinde kıvranırlar. Endişeleri, kaygıları onları çözüme götürmez. Maddi sıkıntılar yaşamın her anına hakimdir:

"O akşam tuz, kırmızı biber ve kimyondan ibaret bir karmayı çeyrek somunla yemiş, yattım. Ay sonları babaannem vaziyeti bu türlü idare edebiliyordu." (AY, s. 19)

Yoksulluk, hayaller ve aşk ile unutulmaya/ etkisi hafifletilmeye çalışılsa da yaşamın en acı, en kara gerçeğidir. Hayallere ulaşmanın bile engeli yoksulluktur. Para, sıkıntıların çözümü, huzurun teminatı gibidir. Bu parayı kazanmak uğruna en zor, en uygun olmayan işlerde çalışmaktan başka şansları yoktur. Ekmek, hayalden de duygudan da öndedir. Maddi sıkıntılar yüzünden aile çözülüş yaşar. Ekonomik düşkünlük sosyal saygınlıklarını da, dostlarını da yok etmiş yapayalnız kalmışlardır. Başkışının ilk tepkisi olan isyan da kaçış da çözüm olmaz. Bir an önce çalışması, ailesi ile kendisinin ekonomik sıkıntılarını çözmesi ve yoksulluğa dur demesi gerekmektedir. Yiyecek ekmek, giyecek giysi yoktur. Geçmiş bugünün karanlıklarını silmez. Yoksulluk, bütün güzellikleri işgal eder; tüketir. Başkışı, alın teriyle ekmeğini kazanmaya başladığı “çakıl çekme” işinde iç huzura doğru adım atarken hak etmeyeceği maddi getiriden de uzak durmayı seçmiştir:

“Ekmeğimi alnımın teriyle kazanıyordum artık; yediğim ekmeğe hak kazanmalıydım” (AY, s.21)

Ekmek, yoksul insan için varlığı sürdürmenin simgesidir. Yaşamın ilk ve temel gayesidir. Değerler de, duygular da ekmek olmayınca yok olup, çözülp gider. Yoksulluk içinde bunalan başkışı ve ailesi gittikleri bütün kapıların kapandığını görür ve hayal kırıklığı yaşarlar:

“Nereye tutunacaktık? Neme lazım, bacağından asılı koyunların dudak büken, omuz silken kalabalığı içinde yapayalnızdık. (..) Yok, yok, yok! Bu yokluk içinde başım dönüyor, sofa ayaklarımın altından kayıyordu sanki.” (AY, s. 50-51)

Yokluk içinde çırpınırken ailenin en küçük bireyi bile “para”yı sorunların çözümü olarak görür:

“Annemin bakışlarındaki ümit söndü. Kız kardeşlerim başlarını eğdiler. En küçüğümüz, ablasına:

- Hiç para getirmemiş mi? diye fısıldadı.” (AY, s.73)

Yoksulluk eserde, dış etkenlerle şekillenen ve kişiler tarafından bizzat yaşanan doğal bir süreç olarak sosyal adaletsizlik temine doğru genişleyen bir boyutta ele alınır. Başkışı gençlik yıllarının sorumsuzluğunda yoksulluğun kendisine yaşattığı iç ve dış çıkmazlar karşısında çoğu kez yenik düşer. Eserin sonuna doğru başkışının çalışmaya başladığı iş, maddi sorunları çözmez. Yoksulluk, emeğin sömürü ile yeni bir çehre kazanışına dönüşür.

Arka planında işçi mahallesinde ve fabrikadaki kişilerin yoksul yaşamını yansıtan Dünya Evi romanında, aşk ile ekmek arasındaki çatışma temel izleklerden biridir. Yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek için ekmek uğruna bedensel sömürüye ve psikolojik tükenişe zorunlu boyun eğen bu zavallı insanlar için yaşamın getirileri hep eksik, hep olumsuzdur. Onlar kendilerine düşen maddi kaygı ve ekmek kavgası karşısında direnişlerini bırakmışlardır. Aşağılanma, ezilme, sömürülme karşısında para/ekmek bağımlılığı yüzünden elleri kolları bağlı çaresiz kalmışlardır.

Yoksulluk yüzünden yozlaşmış kişilerin aşağılanmalarına katlanan ve kendileri de bir süre sonra bozulan bireyler için geçim sıkıntısı her şeyden önce gelir. Aldığı yetersiz ücret ile geçinmekte zorlanan bu kişilerin, yaşamlarını düzenleme ve gelecek umutları yoktur. ancak günübürlük bir karın tokluğu uğruna her şeye göz yumarlar. Fakat başkışı ve arkadaşı Şaban, yoksulluğun onları değerlerinden/ özlerinden uzaklaştırmaması için çırpınırlar. Bütün bunaltı sürecine rağmen başkışı “hırsızlık” teklifini reddeder; Şaban ise patronuna “*uşaklık tarihine*” (DE, s.147) geçebilecek bir tokat atar. Böylece bedensel tükeniş düşünsel boyutta gerçekleşmemiş olur.

2.2.8.5. Sosyal Adaletsizlik

Cemile romanında fabrika işçilerinin sömürülüşü, tüketilişi ve haksızlıklar karşısındaki çaresizliği anlatılır. Sosyal hayatın adaletsiz kaos ortamının bir simgesi olan fabrika, içinde çalışanları, varlığını ayakta tutanları hem fiziksel olarak hem de psikolojik olarak yok eden, tüketen bir tehdit nesnesidir. Fabrika ve patronlar/ yönetenler, işçilerin tinsel özgürlüklerinden ellerindeki ekmeğe kadar bütün varlık alanlarına göz diker, ellerinden alır. Maddenin/ çıkarın soğuk yüzü her şeye hakimdir. Para, sosyal hayatın denge unsuru halinde bütün dengeleri alt üst eder.

“Ekmek uğruna” fiziksel ve ruhsal sömürüye karşı duramayan, direnemeyen işçiler ve aileleri, içinde oturdukları evler gibi çaresiz, çürümüş, yıkıktırlar. Ayakta duracak güçleri yoktur; fabrika ve para, onları dişlileri arasında öğütürken, hep çaresiz bırakırlar. Fabrika ve işçiler hep yan yana iç içe olmalarına rağmen hep yabancı hep uzak hep düşman olurlar. Fabrika ile işçi mahallesinin fiziksel karşıtlığı/ dengesizliği; fabrika sahipleri ile işçiler arasında da hem fiziksel hem ruhsal yönden benzerdirler. Fabrika, işçi mahallesinin üzerinde göklere doğru bütün heybeti ve gücüyle yükselir. İşçi mahallesi de insanları da, onun önünde diz çökmek ve ona tutunmak zorundadırlar.

İşçiler, kendilerinin ve ailelerinin varlıklarını sürdürebilmek için gerekli olan bir parça ekmek uğruna fabrikaya yem olurlar ve direnme, itiraz etme güçleri yoktur. Sosyal hayatın adaletsiz düzeni, onları birer yığın haline getirmiştir. Sosyal adaletsizlik izleği ile sosyalist söylemin “egoizm, bencillik, sosyal şovenizm ve teşkilatlanmış adaletsizlik” (Muallimoğlu, 1976: 115) karşısındaki tavrı, sanatın dünyasında ifade edilir. Bireysellikleri kurmaya, ben’lerini ön plana çıkarmaya olanakları yoktur. her şey ve herkes onları çıkar/ madde karşısında tüketmeye yöneliktir. İşçiler hem maddi hem manevi güçsüzlük içinde bocalarken, çatışmalar yaşarken, fabrika ve fabrikanın güç, zenginlik, ihtişam sahibi patronları yükselmektedir.

Fabrika kapısını bekleyen Boşnak kapıcının, fabrikanın ortaklarından Kadir Ağa’nın gelişi sırasındaki davranışları sosyal adaletsizliğin eyleme dönüşümüdür:

“Ağanın geldiğini gören Boşnak kapıcı, mahalle bekçilerinininkine benzeyen elbisesinin ceketini yanlara çekti, kendine çeki düzen verip, ellerindeki çanaklara yerlerden hayvan pisliği toplamak için itişen yalınayak çocukları kovaladıktan sonra, esas vaziyete geçti ve fabrika kapı içindeki kulübesinin önünde put kesildi. Ağa bütün bunların farkında bile değildi.” (C, s.13)

Boşnak kapıcının tavrı, kendisiyle aynı kaderi paylaşanlar ile kendisini sömürenler arasındaki dengesiz/ adaletsiz durumu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Adaletsizlik, adaletsiz davranışlar sömürülenlere kadar inen bir bozulmalar silsilesi halindedir.

Fabrikada dışında da hep ezen-ezilen arasında bitmez bir çatışma vardır. Bu çatışma, sosyal hayatın adaletsiz düzeninin de merkezidir. Maddi güç/ para, bireysel kimlikleri ve değerleri hükmü altına almış yok etmektedir. İşçiler ve işçi mahallesi, fabrikanın fiziksel ve işlevsel varlığını temin eden robotlar gibidir. Duygularının, düşüncelerinin, hayallerinin, acılarının, arzularının değeri yoktur. Onlar birer makine gibi işlerini yaparlar; itiraz etme, durma hakları yoktur; itiraz ettikleri, durdukları anda bozuk bir eşya gibi yenisiyle değiştirilirler; dışarı atılırlar.

Fabrikanın ve işçi mahallesinin fiziksel şartları uygun olmasa da, son tutundukları dalı bırakacak ne güçleri ne de çareleri yoktur. Bütün olumsuzluklara rağmen tükenen umutlarını, sömürülen ben’lerini, yok edilen hayallerini koruyamazlar. Fabrika içinde dönen dolapları ve gece gündüz tüten bacasıyla “ekmek kapısı”dır. Sömürünün, çıkarın, maddenin ön planda ve öncelikli olduğu, bireysel varlık alanlarının tehdit edildiği/ tüketildiği bu sosyal ortamda, insanlar biyolojik varlıklarını sürdürmek için muhtaç

oldukları bu işe sıkı sıkıya tutunurlar, iş bulmak çok zor; bulunan iş'te tutunabilmek ise çok daha zordur.

Sürekli yıkıma sürüklenen insanlar, her şeye rağmen çaresiz tek maddi dayanaklarına sahip çıkarlar; onu korumaya çalışırlar; çünkü işleri onların ve ailelerinin bu dünyadaki tek varlık umududur. Para ve ekmek kaygısı değerlerini silmiştir. Ekmek peşinde olanlar kendilerini açlıktan korumak ile birlikte başka saldırılardan da korumak zorunda kalırlar. Cemile, bütün saldırıların fakirlikten kaynaklandığını düşünür:

"Fakirlik, ah fakirlik! dedi Herkesin gücü bize yetiyor." (C, s.88)

Görüldüğü gibi sosyal adaletsizliğin bir sonucu olarak yoksulluk, kişinin birçok tehlike içinde yaşamak zorunda kalmasına sebep olur. Adalet olsa, maddi olanakların uygunsuzluğu/ yetersizliği güvensizlik ortamı doğurmayacaktır.

Anlatıcı, bütün ayrıntıların gerçeğe birebir örtüştüğü sosyal gerçekçi bir bakış açısından mekanı ve zamanı bize yansıtır. Makineler, duvarlar, sokaklar, evler, meyhaneler, kahveler, bakkallar bireyin trajedisinin metne yansıyan yüzünü gösteren kapalı/ dar mekanlardır. Duygusal ve niyete bağlı bir üslupla kaleme alınan bu bölümlerde, mekan ve zaman işlevsel boyutuyla karşımızdadır. Kadir Ağa ile dokuma ustası arasındaki diyaloglarda, fabrikaya verimi artırmak için getirilen İtalyan mühendisle işçileri karşı karşıya getirmek için oynanan oyunlarda, hep sosyal ortamın yüzeysel ve çıkarıya dayalı ilişkiler ağı aktarılır:

"-Yanımda adam boğazla istersen ağa, dedi, benden sır çıkmaz!

-Ben bu Numan dümbüğünü de bir biçimine getirip, yallaah..(..)

-Tabi canım... Bi sürü it doldurdu palikenin içine..

-Yenişden söylüyorum, sözüme kulak vir; aç gözünü; İtalyan'ın ayağı böyle alınmaz!" (C, s.29)

Dokumahane Ustası'nın ve Camgöz Sadık'ın oyunlarının farkına varan ustalardan İzmirli Nusret, durumu Kadir Ağa'ya haber verir; Kadir Ağa'nın onların arkasında olduğunu bilmemektedir. Görüldüğü gibi yönetenlerin ve yönetime yakın olan kişilerin ortak niteliği, ikiyezlülük ve çıkardır. Sosyal hayatın çarpık düzeninin temelinde de bu ikiyezlülük ve çıkarıya dayalı sömürü, yozlaşma vardır. Güçlü- güçsüz, ezen- ezilen arasında sürekli bir çatışma vardır; herkes birbirinin ayağını kaydırma ve sadece kendini kurtarma mücadelesi verir. Bozulmuş, değerlerinden uzaklaşmış kişiler çeşitli oyunlar, yalanlar ile muhtaç oldukları iş için fiziksel ve ruhsal tüketilişe/ sömürülüşe itiraz

edemeyen işçiler ve aileleri çaresizdir. Onlar kendilerinin de içinde bulunduğu fakat kendileri dışında gelişen bütün oyunlardan zararlı çıkarlar.

Adaletsiz sosyal ortamın çalışmaya zorladığı çocuk işçiler, işten kaytarmak için çeşitli bahaneler uyduran ustalar, fiziksel ve ruhsal baskı ile sindirilen ve emeklerinin karşılığı olarak aldıkları düşük ücretten bir de “avanta” vermek zorunda kalan işçiler, işçi mahallesinin “yığın” yaşamın içinde ayakta durma mücadelesi veren işçi aileleri eserin sosyal ortamını oluşturur. Her bir olay birimi ile işçilerin dramı netleştirilir. Fabrika sahipleri; ustalar- işçiler- memurlar arasında yaşanan ezeli çatışmayı hep kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar.

Çıkarlar dünyasının yozlaşmış kahramanları ile değerler dünyasının kahramanları arasındaki çatışmadan madde galip çıkar. İşçi mahallesi için para günü önemlidir; hele ki İtalyan mühendisini gelişinden sonraki ilk para günü daha önemlidir. Çünkü yevmiyelerin kesileceği haberi dolaşmakta, bu da ortamı gerginleştirmektedir. İşçilerin para günü yaşadıkları isyan psikozu, “*kapitalist burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı tutkulu ve çelişmeli*” (Gürsel, 1981: 8) ayaklanma olarak açıklanabilir. İşçiler gibi işçi mahallesindeki aileleri de fabrikadan gelecek haberi tedirgin, sinirli, gergin beklerler.

Fabrika ortaklarından Kadir Ağa ile ustaların oyunları sonucu karşı karşıya gelen işçiler ve İtalyan mühendisi fabrikadan atmak/ kovmak isterken polisin müdahalesiyle kendileri işten atılırlar. Yine zararlı çıkan güçsüzler olur. Kargaşa, korku, belirsizlik içindeki can derdi ile ekmek derdinin aynı potada birleştiği bu kaos ortamı bittikten sonra, işçiler bu kez işlerini dolayısıyla umutlarını kaybetmiş birer “dertli”ye dönüşür. Sorumlu oldukları aileleri, ekmek bekleyen çocukları, anaları, babaları, kardeşleri vardır; hayalleri, beklentileri vardır. İçine düştükleri ve kullanıldıkları bu oyuna onların tek maddi dayanaklarını da ellerinden almıştır. İstanbul ve İzmir’den kendi yerlerine işçiler getirtileceğini duyunca iyice umutsuzluğa kapılırlar. Kendilerini kışkırtan, kullanan kişilerin bu işten zararsız çıktığını anlayınca; öç duygusu, başkaldırı ile birleşerek ayaklanmaya dönüşür:

“Kalabalık marş emrini almış, kahveye korkunç bir silindir gibi dalmıştı. Cam, çerçeve, masa, sandalye, fincan, tabak, semaver ne bulduysa ezdi, ezdi. Her şey bir anda olup bitmiş, semt karakolundan polis ekipleri gelinceye kadar rahatlanmıştı.” (C, s.152-153)

Sosyal yaşamın çarpık, adaletsiz, bozuk düzeni mekansal ve zamansal boyutları ile kişiler dünyası etrafında şekillendirilir. Çekirdek izlek olan Cemile-Necati aşkı anlatılırken, sosyal adaletsizliğin de, yaşamın her alanını hakimiyeti altına aldığı dikkati çeker.

Eserde yozlaşmanın ahlaki yönü, en çok cinsel sapmalar şeklinde karşımıza çıkar. Başkişi gerek bizzat kendisiyle ilgili gerekse dolaylı olarak cinsel eğilimlerdeki bozulmuşluğu yaşar. Evlendikten sonra bir süre kaldıkları evde arkadaşının annesinin başkişiye ve karısına yaklaşımı, onları cinsel yönde kullanma yönündedir. Aynı şekilde zorunlu olarak sığındıkları eski baba dostu ve karısı da, genç çifte cinsel açlıklarını tatmin için yaklaşırlar. Başkişinin iç monologlardaki bu eğilimlere tepkisi ise, onun da aynı bozulmuşluk sürecini düşünsel olsa da yaşadığını gösterir:

“Daha da gençleşmiş, daha da güzelleşmişti. Elimden tutup yatağa çekiyorum. Geliyor. İtiyorum. Devriliyor. Yanına atıyorum. Ses yok. Tam sarılırken, benimki çılgılık çılgıca.” (AI, s. 50)

Bedensel isteklerin, bireysel değerlerin önüne geçtiği ve kişileri çürüten, çözülen yağınlar haline getirdiği görülür. Başkişi, eyleme dönüşen cinsel sapmalara tepki gösterirken, kendisi de içten içe bu çözülüşü yaşamaktadır. Bedensel arzularını bastırmak istese de, düşünsel anlamda engelleyemez. Aynı şekilde, Konsomatris Güzide'nin küçük kızı ve bakkala yağ almaya gelen küçük kız da cinsel tacizle karşı karşıyadır. Maddi yoklukların ittiği bu kaos ortamında, iki küçük kız da bedensel kullanıma karşı tepkilidirler. Onlar, küçük yaşlarına rağmen cinselliklerinin sömürülmek istendiğini farkederek:

“ Anlamamış davrandım: (..) Anlayışsızlığıma kızdı:

- Ne teklifiymiş. Erkekler kadınlara ne teklif ederler ?

- İyi ama, sen ...

- Çocuktum, biliyorum. Beni başkalarına benzetti ...” (AI, s. 208)

“Beni başkalarına benzetti” ifadesi, teklife karşı çıkarken durumun teklifin olağanlaştığını da belirtir. Yozlaşmış insanların bakış açısından yoksul karşı cins, hep art niyetle yaklaşılacak bir sömürü objesidir. Cinsel sapmalar ve ahlaki çözülüş, sosyal adaletsizlikle örtüşen bir nitelik kazanarak entrik kurguyu temellendirir:

“Koskoca patromuna yedirmiştir! Bu dünya bir yedirme, yutturma, bir dümen dünyasıdır. Yediren yedirene, yutturan yutturana. Dümenini çeviren bey gibi yaşar. Yediremeyip, dümenini çeviremeyense ...” (AI, s.159)

Yoksulluk içerisinde varolma mücadelesi veren bireyler, yaşamın acı gerçekleri ile yüzleştğinde hep adaletsiz düzen ile karşı karşıya gelir. Bireyselliğini koruma ve kendi olma çabasında maddi yokluklar yüzünden başarısız olan birey, eserde sosyal çarpıklıklar ve adaletsizlikler yumağında tükenir gider.

Bedensel tükenişi yaşayan Güzide'nin çaresizliği ve çırpınışı ile, yoksulluğun kişi düzeyindeki temsilcisidir. Güzide, içinde yokluğa doğru sürüklendiği bu bataklıktan, kızlarını kurtarmak ister. Maddenin çarklarının çocuklarını yutmasından endişelenir. Büyük kızını yatılı okula vermiştir. Küçük kızı ise, cinsel açlık içerisindeki yozlaşmış teklifleri oyun gibi algılamakta ve düzene ayak uydurmaya çalışmaktadır. Sosyal adaletsizlik, Yozlaşmış ilişkilerin ve bozulan kişilerin birbirine ve değerlere yabancılaşması olarak metne yansır. Bu bölümde incelediğimiz (Cemile hariç) romanların başkışisi, sosyal adaletsizliğin yaşadığı çevrenin her kesimine sinmiş olduğunu görür :

“ Birden elim cebime gitti. Çıkarıp bir on uzattım. Hayretle baktı :

- Ne o ?

- Zeytinyağı al ! (..)

- Karşılığında ne isteyeceksin benden ?

- Hiçbirşey

- Ben dilenci değilim!” (AI, s.208)

Maddi tükenişin şekillendirdiği sosyal yaşamın adaletsiz düzenine karşıdeğerlerini korumaya çalışan bu küçük kız, bataklıktaki gül fidesi misali kaosa direnmektedir. Kendi farkındalığını koruma yolunda atılan bilinçsiz tepkisiyle o, kendisine acımasını da bedensel sömürüyü de reddeder.

Bireyin çatışmalarının temelinde bu zengin-fakir arasındaki süregelen dengesizlik vardır. Yöneten/ yönetilen; patron/ işçi ikilemleri de karşıtlıkların ördüğü ilişkilerden oluşur. Zengin/ patron/ güçlü hep haklıdır; ezer, sömürür, tüketir. Yoksul/ işçi/ güçsüz hep haksızdır; boyun eğer, susar:

“- Dokumacıyım.

-Yani, işçi . Senin neyine roman, kitap, şu bu ? İlyas Usta hep o soğukkanlılıkla ;

-Kahvelerde tavla, iskambil oynamak, meyhanelerde içki içmekten nefret ederim.

Boş zamanlarımda kendimi yetiştirmek için kitap okuyorum. Üstelik, Anayasa ve kanunlar da vatandaşın kitap okumasını yasaklamaz!” (AI, s.217)

Yöneten/ patron/ güçlü, her şeyin hakimi ve sahibidir. Yönetilen/ işçi/ güçsüz, kendini geliştirme hakkına; kitap okuma özgürlüğüne bile sahip değildir. O, sadece kendisine çizilen sınırlar dahilinde yaşar; düşüncesinin de duygusunun da eylemlerinin de sınırları belirlenmiştir. Aykırı davranışları, tepkiyle karşılanır; cezalandırılır. Paraya maddeye verilen değer, ilişkileri, dolayısıyla sosyal düzenin kaosa sürüklenişi hazırlar. Çıkar ve ikiyüzlülük bireysel özü yok etmekte, tehdit etmektedir.

Eserde sosyal adaletsizlik para ve yetki gücüne sahip olan kişilerin bu güçlerini çaresiz, kendilerine zorunlu olarak bağımlı olan kişilere kurdukları baskıcı sömürünün yansımasıdır. Başkışının de içine dahil olduğu işçiler, kendilerini yöneten kişilerin “ekmek” uğruna her türlü aşağılamasına, hakaretine boyun eğerler. Güçsüzlerin güçlüler tarafından sömürülüp tüketildiği bu kaos ortamında, bütün ilişkiler maddi güce göre şekillenir. Başkışı bu dengesiz/çarpık düzeni şu sözlerle ifade eder:

“Köpek kadar değeri olmadığı suratına çarpılan bir yerde yirmi dört lira doksan beşin hatırı için kalmaya devam mı etmeliydi? Haysiyet? Şeref? Namus?

İçini çekti ,iskemlesinin arkalığına yaslandı.(..)

Kovar, kovabilir, hakkı var buna. Mal onun.” (DE, s.54)

Sosyal adaletsizliğin bireysel bir yansıması olan bu ifadeler, paranın kişilik değerleri üzerindeki baskıcı ve yok edici gücünü gösterir. Başkışının en yakın arkadaşı, sosyal adaletsizliğe karşı eylemsel bir tepkide bulunur. Onun tepkisi, var olma bilincinden gelen sesin, sömürü mekanizmasına isyanına dönüşür ve atılan *tokat* ile somutlaşır:

“-Ben ulan değilim, cevabını verdi.

-Ulansın, hem de ulanın kösnüğüün!

Üstüne yürüdü, odacıya tokat attı ama, attığı tokattan daha kuvvetlisini yiyerek, sendeledi. Şaşırmişti. (..) Şaban’ın gözleri dönmüştü. Boşalan bir zemberek gibiydi.”(DE, s.147)

Şaban’ın “*uşaklar tarihine geçecek olan tokadı*” (DE, s.152), sosyal yaşamın olumsuz getirilerine karşı bireysel bir tepkidir. Şaban ezilen, sömürülen insanlara yapılan haksızlıklara karşı, kendisi ve arkadaşı adına haklı ve de sert bir cevap verir.

Eski baba dostunun, başkışının üzerindeki oyunları ve başkışının “hırsızlık”la itham edilişi bu sosyal adaletsizliğin diğer bir yansımasıdır. Hırsızlık teklifini yapan Hilmi Efendi, parasını ve gücünü/ yetkisini kullanarak aldığı ret cevabı lehine çevirecek bir oyun oynar ve kazanır. Eserde, maddi kaygılarla ruhsal tükenişin kıskacında yokluğa sürüklenen kişilerin öyküsü,sosyal adaletsizlik izlekseli çevresinde yansıtılır.

2.2.8.6. Kötümserlik

Kötümserlik, psikolojik yapıyla ilgili bir ruh halidir. Kendisiyle, insanlarla, yaşamla iletişim kurmada sorunlar yaşayan bireyin, çıkmazlarının bir yansıması olan kötümserlik hali, düşüncelerle, duygularla, eylemlerle; bireyi bir bütün halinde kuşatır.

Avare Yıllar romanının başkişisi, umursamazlığın arkasına sığınır ve gerçeklerden kaçır. O, iç çatışmalarından kurtulup huzura kavuşmak isteğindedir. Zamansal ve mekansal süreç içerisinde özüne ait değerleri kurma girişiminde bulunur. Kendisiyle ve yaşamla yüzleşir; değişime uğrar. Bu değişim sürecinde duyumsal ve düşünsel başarısızlıklarla karşı karşıya kalır ve kötümser bir ruh hali içerisinde bunalır:

“Hem ahmak, hem çirkin, hem de zavallıydım. (..) Kambur burnum, kuru ellerim, ince yüzümden dolayı utanmağa başladım. (..) Sonraları vitrinler dolusu, pırıl pırıl eşyalardan bile utanır oldum.” (AY, s.55)

Başkişinin “*utanmak*” olarak dile getirdiği bu ruh hali, yaşamın gerçekleri karşısındaki tavrın işaretidir. O, sosyal şartların olumsuzlukları ile bireysel varlığına ait dünyayı kayıp tehlikesi içerisinde. Ailesi ve çevresi, ondan beklentiler içerisinde; ama o, “avare”liğin arkasına sığınıp başarısızlıklarını örtmek ister. Eylemsel mücadelesinin olmayışı, onun düşünsel yönünü de karanlıklara iter. Maddi sıkıntılar bir sorunlar yumağı halinde onu sarmıştır. Mekansal değişiklikler, doğaya kaçış, suçluyu arayış, aileye / çevreye isyan, geçmişe, hayallere, aşka sığınma çözüm olmaz; hep başarısızlık ve başarısızlığın kişiliğe yansıyan kötümserlik hali yaşır. Ailesi, umursamaz/ başıboş tavrına karşı tepkilidir:

“- Eğer oğlum dedi, sen adam olursan sokaktaki köpekler de adam olur!” (AY, s.46)

Aile yaşadığı hayal kırıklığını başkişiye bu tarz azar ve eleştirilerle yansıtırken, onun kaçışını ve kaçışın sonucu olarak da kötümserliğini oluşturur. Başkişi, çıkmazları arasından çözüme doğru eylemsel adımlar atsa da başarısız olur; uyanışı/ farkedışı başlamıştır; fakat karamsarlık onu eylemlerini de sınırlamaktadır:

“Okul ekmekten önce gelemezdi. Omuzlarımdaki yükün gün geçtikçe ağır bastığını açık açık hissediyordum.” (AY, s.54)

Sahip olduğu maddi değerler, manevi yükselişini sağlayan bir atılıma dönüşmez. Fiziksel görünümüyle ilgili kompleksleri, kendine acıması, ailesinin geçmişinden kaynaklanan çekingenliği, kendisinin dışlanarak yabancı hissetmesi ile sorunun

çerçevesini belirler ve bu kötümser ruh halini aralamak için eylemsel girişimlerde bulunur. İzzet Usta, bu konuda yol gösterici niteliğiyle aydınlık bir tiptir.

2.2.8.7. Yozlaşma

Eserlerde yozlaşma izleği, insani değerlerden uzaklaşmış, etik bakımdan bozulmuş kişiler aracılığıyla yansıtılır. Sahip oldukları parayı yetkiyi güçsüz, çaresiz kişileri sömürmek, ezmek ve yok etmek için güç olarak kullanan bu kişiler dramatik aksiyonun düğüm noktalarında karşımıza çıkarlar. Sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracılık eden bu kişiler, sosyolojik tükenişin kişi bazında sembolüdürler. Sosyal bir virüs halinde yaşamı saran yozlaşma, güç dengelerinin bireyselle ait bütün değerleri yok etmesini sağlar. Başkişi, varoluşsal serüvenin de kendisini kuşatan maddi kaygılar ve kendi olma yolundaki ikilemelerini de bu yozlaşmış kişilerle çatışma yaşar.

Çıkar ilişkilerinin, ikiyüzlülüğün, yalanın, iftiranın egemen olduğu bu kaos ortamında doğruluk, dürüstlük gibi soylu yönelimler cezalandırılır. Dünya Evi romanında, başkişiye fabrikadan “hırsızlık yapma” teklifinde bulunan eski baba dostu Hilmi Efendi, onun tepkisi ve reddetmesi karşısında sadece maddi bir endişe yaşar. Fabrika sahiplerinden Ağa’ya gider ve tam tersi bir şekilde hırsızlık teklifinin başkişiden geldiğini söyleyerek onu işten kovdurtur. Zaten babasından dolayı başkişiyi sevmeyen, sürekli aşağılayan, kovmak isteyen Ağa, bu fırsat karşısında sevinir. Başkişiye atılan bu iftira mahalleye ulaşıncaya kadar boyut değiştirir ve herkes bunu yapmış olacağına inanır. En yakın dostları kahveci Aliş ve Güllü bile, bu durum karşısında toplumun tamamındaki duygu ve düşünceleri paylaşırlar:

“Genç adamın ‘ambardan hırsızlık teklifi’ az zamanda değişe değişe ‘doğrudan doğruya kendisi yapıyormuş’a dönmüş, buda peşin fabrikaya, sonra da işçi mahallesine yayılmıştı. (..) Aliş: ‘Gördünüz mü, diyordu. Nasılmış? Demedim miydi? O, arabayla saza gitmeler boşuna mıydı?’

Güllü hak veriyordu: ‘Öyle ya, sarı demirli karyola, mavi ipek yüzlü yorgan, sakız gibi çarşaf, loğusa şerbeti kuruyor karı. Bütün bunlar parayla olur. Demek çıkan şayia doğru!’ (DE, s.145)

Kişisel çekememezliklerin, hayallerin bile yanlış yorumlandığı bu cezalandırma, sosyal yozlaşmanın kişilerarası ilişkilere nasıl egemen olduğunu da gösterir. En yakın dostları bile başkişiden şüphelenir; hatta ona “hırsız” damgası vururlar. Yozlaşmanın kişilerarası ilişkilere yansımaları, manevi değerlerin yokluğundan kaynaklanır.

Eserde yozlaşmış değerlerin bir yansıması da Camgöz'ün kişiliğinde ve eylemlerinde görülür. Camgöz, mahalle bakkalıyla birlikte başkişiyeye tehdit mektupları yazar. O, evlenmek istediği genç kızla evlendiği için başkişiyeyi sevmez ve yazdığı tehdit mektupları ile genç kadını kaçıracaklarını söyleyerek huzursuz eder. Onun eylemlerini şekillendiren cinsel eğilimleridir. Camgöz mektupları yazanın o olduğunu öğrenen ve kendisinden hesap sormaya giden başkişiyeyi, annesine taziye vermek için geldiğini sanarak tehdit mektuplarından da geçmişte yaptıklarından da pişman olur ve vazgeçer. Onun tavrı değerlerden gelen sese bir cevaptır. Camgöz bu yönüyle yozlaşma eğilimindeki toplumdan ayrılır ve kendini kurar. Annesinin ölümü ve başkişinin davranışı, onu özüne döndürür.

Ayrıca başkalarının fabrikadan hırsızlık yapmasına yardımcı olan hamal Sadık; meyhanesinde konuşulanları polise haber veren meyhaneci; mahallenin bütün kadınlarından ve kızlarından cinsel olarak yararlanmaya çalışan bakkal ve kasap (geçmişte bağıllık ,dürüstlük sahibi iken sosyal yaşamın bozduğu); eski arkadaşı Hasan Hüseyin; yozlaşmış kişiler olarak, değerlerden kopuşun temsilcileridir. Onlar yaşamın gerçekleri karşısında maddi kaygılarla manevi düzeylerinin yok oluşuna duyarsızlaşmışlardır.

Sonuç olarak eserlerdeki yozlaşma izleği, sosyal adaletsizlik, cinsellik, yoksulluk, çıkar ilişkileri ve maddeye/ paraya olan bağımlılık vb. üzerine temellendirilmiştir.

2.2.8.8. Bunalım/ Bunaltı

Bunalım, bireyin dış dünya ile uyumsuzluğun, iletişimsizliğin duyuşsal boyutta ifadesidir. Bırakılmışlık, terkedilmişlik bunaltı doğuran temel etkenlerdir. Eserlerde ailesinden başlayarak , bütün kişilerle ve çevresiyle çatışma yaşayan başkişi, olumsuzluklar ile bunalıma sürüklenir. Hayallerinin ve isteklerinin tükenişi, onun yaşama karşı yenik tavrı ile yansırken içe dönüşünü de artırır. Böylece, sorunlarını çözemeyen ve başarısızlıklar yüzünden kendisiyle de uyumsuzluk içerisine girerek, çıkmaza sürüklenir. Bu çıkmazda genel ruh halini ise, bunaltılar belirler.

Dünya Evi'nde başkişi "evlilik" ile girdiği yeni yaşam düzeninin kendisine yüklediği maddi kaygılar ve manevi sorumluluklar tarafından kuşatılır. Bu sıkışmışlık içerisinde bunaltısını, bazen geçmişe bazen hayallere yönelerek aralamak ister. Başkişinin bunalımın ilk aşaması, evlilik ile değişen yaşam tarzına ve yeni çevreye uyumsuzluk şeklindedir:

“Çok daha mesut olmamaları için sebep yoktu. Tek sebep değilse bile, sebeplerden en büyüğü yirmi dört lira doksan beş kuruşun yetersizliği. Kutı kıtına, santimi santimine yaşamak! Geceleri kırlarda, iri yıldızların altında, meçhul dertlerin göklere haykırdıkları yanık gazelleri ara sıra dinlemek hoştu belki. Ama bıkiyordu. Neden, nişanlıyken olduğu gibi, nehir kenarındaki çalgılı bahçelere, sinemalara gidemiyorlar, niçin daha iyi bir evde, çok daha insanca yaşamıyorlardı?” (DE, s.12)

Başkişi, kaygıları ve yaşamın olumsuz getirileri ile çevresindeki her şeyi ve herkesi kötümser bir bakış açısıyla değerlendirir: *“Kaygı, kavramsal ve düşünsel değil, varoluşsal ruh halidir.”* (Çüçen, 1997: 43) Karısını sevmesine rağmen, kendisiyle ve çevresiyle olan çatışmalar onun bir ikilem yaşamasına neden olur. Bu çelişkili duygularını en yakın arkadaşı Şaban ile paylaşır:

“-Ot gibi yaşamaktan bıktım, dedi.

Ot gibi yaşamak! Şaban'ın hoşuna gitti:

-Ben de bıktım. Ne yapalım?

-Ot olmadığımızı herkese ispat edebiliriz!” (DE, s.155)

Başkişi, *“ot gibi yaşamak”*tan, değersizlikten şikayetçidir; yaşamını çevreleyen olumsuzluklar karşısında çaresiz, tepkisiz, kalan ve hiçbir şey yapamayan başkişi bunalıya düşer. *“Kendi olma”* yolunda hep başarısız olması onun hayallerinin gerçekler karşısında yenik düşmesine sebep olur:

“İçinde gene tatlı bir ümit belirip söndü. (..) Dehşetli bir sıkıntı içini kazıyıp geçti.

Peki, ne olacaktı bunun sonu? Hayatı boyunca hor görülüp gâlanacak mıydı?

Babasından ona neydi.” (DE, s.140-141)

Toplumla ve kendisiyle düzenli bir iletişim kuramayan, endişeleri içinde bunalan başkişi, bunu hem düşüncelerine/ duygularına hem de eylemlerinde dışa vurur. Onun bunalıtısı, dıştan içe, öze dönüşün sembolik bir ifadesidir. Mutluluğunu gölgeleyen tedirginlikler, yalnızlık ve korku duygularıyla saran bir bunalıma dönüşür. Bu bunalıtı hali, onun kendisinden de çevresinden de uzaklaşması ile sonuçlanır. Ne yapacağını, nasıl davranacağını bilemeyen ve duygularını paylaşamayan *“dalları budanmış bir ağaç”* (DE, s.5) gibi hisseden başkişi, sürekli çareler düşünür: bu sırada da kabuğuna çekilir. Bütün olumsuzlukların üzerine bir de *“öteki taraftaki adam”*ın oğlu olmanın aşağılayıcı, toplumdan dışlayıcı baskıları da eklenir. Hatta bu bunalım psikozu içinde öldürmek sonra da ölmek planları yapan başkişinin bunalıtları doruk noktasına ulaşır.

2.3. KÜÇÜK ADAMIN KENDİSİYLE VE DÜNYAYLA YÜZLEŞMESİ

Vukuat Var - Hanımın Çiftliği - Kaçak

Küçük Adam tipinin, kendi kendisiyle ve dünyayla yüzleşmesini anlatan Vukuat Var, Hanımın Çiftliği ve Kaçak romanlarını; yozlaşma, sosyal adaletsizlik ve yabancılaşma izlekleri çerçevesinde bu başlık altında birleştirmeyi uygun gördük.

2.3.1. Romanların kimliği

Vukuat Var

Eser, kendi olmak, kendini kurma ve varoluşsal süreci tamamlamak isteyen bireyin, olumsuz fiziksel, ruhsal ve sosyolojik kuşatılmışlığına rağmen direnişinden, yenik çıkışının öyküsüdür.

Eser; “Çukurova’da yaşayan insanların toplumsal özünü vermesi, kişilerin birbiriyle ilintilerini kurarken gerçeklik duygusunu sosyal psikolojiyi bir senteze vararak yazması” (Bezirci, 1984: 156) bakımından da dikkate değerdir. Vukuat var romanı, sosyal yozlaşmanın ve adaletsizliğin bireysel boyutunu yansıtır. İlk olarak 1954 yılında Dünya Gazetesi’nde tefrika edilen eser, tefrika edildiği dönemde Adana’da tepkiler alır (Cumali, 1959: 7).

Orhan Kemal’in roman türündeki sekizinci eseri olan Vukuat Var, 1949 yılında İkdan gazetesinde yayınlanan “Güllü” öyküsünün genişletilmiş şeklidir. İlk baskısı, 1958 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayınlanır. Orhan Kemal, Fikret Otyam’a yazdığı mektubunda yapıtıyla ilgili olarak; “*fıkara Vukuat Var, kaat fiktanı hasebiyle bu yıl da basılamayacağına benziyor*” (Otyam, 1999: 51) der. Eserin tefrika edildiği dönemde aldığı tepkilerle ilgili olarak, Asım Bezirci de şu değerlendirmeyi yapar: “*Vukuat Var’da, Adana’nın işçi mahallelerindeki, çeşitli yerlerden gelmiş, sonunda birleşerek “Adanalı” denilen insan tipini meydana getiren oluşumu tasvir ediyordu. Çeşitli etnik zümrelerin aralarındaki karşıtlarını değil, yaşam içindeki devrilmelerini anlatıyordu.*” (Bezirci, 1984: 117)

Toplam 8 baskısı bulunan eserin son baskısı, 1995 yılında Tekin Yayınları arasında yayınlanır.

Hanımın Çiftliği

Hanımın Çiftliği romanı, çürümüş düzenin dişlileri karşısında yenik düşen bireyin “öteki”leşme serüveninin psikolojik ve sosyolojik anlatımıdır.

Ekonomik ve sosyal “sınıfsal bir atlama yapan” başkişi Güllü’nün yakın, uzak çevresinde gelişen; cinselliğe ve sonlara doğru da araya giren toprak meselesine ilişkin serüven mekanizmasına uygun olarak olaylar zincirinin anlatı unsuru olarak baş yeri aldığı görülür. Eser, “hızlı bir olay kalabalığı içinde yuvarlanan bir serüven romanı” (Alangu, 1965: 390) niteliğindedir. Zengin toplumsal malzemesi ve “entrika” havasındaki olaylar zinciriyle Hanımın Çiftliği, merak ve heyecan uyandıran bir kurguya sahiptir (Gültekin, 1974: 17).

Orhan Kemal’in roman türündeki yazdığı onbirinci eseridir. 1955 yılında yazılan 1956 yılında Vatan gazetesinde tefrika edilen eserin, ilk baskısı 1961 yılında yayınlanır. Son baskısı 1999 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 10 baskısı vardır.

Kaçak

Eser, başkişi Habip’in yararlı olarak kaçıışı sırasında sığındığı evin sahibi genç kadınla cinsellikle başlayan ilişkinin ve hem Habip’ in hem de kadının içsel ve dışsal çatışmalarının metne aktarımıdır: “Habip, yağmacılığa dayanan bir köylü anarşizminin çıkar yol olmadığını anlayıp, haksızlığa karşı daha başka yollarla savaşmanın gerektiği sonucuna varır.” (Yavuz, 1998: 107)

Orhan Kemal, roman türünde yazdığı yirmi dördüncü eseri olan Kaçak’ta, temel izlek olan kaçış etrafında cinsellik; aşk, sosyal adaletsizlik, yozlaşma ve umut gibi dramatik aksiyonu bütünleyici nitelikte izleklerle derinleştirilir.

Orhan Kemal’in ölümünden üç ay önce tamamladığı eserin sonunda 15 Mart 1970 tarihinde yer alır. Eserin ilk baskısı, aynı yıl Altın Kitabevi tarafından yapılır. Son baskısı, 1995 yılında Tekin Yayınları arasında yayınlanan eserin toplam 8 baskısı vardır.

Roman, ‘Üç Tekerlekli Bisiklet’ adıyla, 1982 yılında yönetmen Memduh Ün tarafından sinema filmi olarak çekilir.

2.3.2. İsimden İçeriğe

Vukuat Var

Vukuat Var isminin açılmanması, eserin izleksel bütünlüğünü verecek göndergelere sahiptir. Bir haber cümlesi olarak “Vukuat Var”, çaresizliğin, çağrının, korkunun, yardım isteğinin söz boyutudur. Yaşanan olumsuzlukları imdat isteyen bir nidayla ünlemi olarak söze yansıtan bu ifade, başkişinin yaşadığı çatışmalara karşı direnişinin de çığığıdır.

Sosyal gerçeklerin kendisine sunduğu olumsuz getiriler karşısında yıkım süreci yaşayan başkişinin içsel çırpınışının söze dönüştüğü bu yüksel tonlu haykırış cümlesi, onun bütün yaşam öyküsünü açar nitelikli boyuttadır.

Para için zengin çiftlik sahibinin başıboş yeğenine satılan, sevdiği öldürülen, annesi dövülerek hastanelik edilen Güllü, yaşadıklarını son bir çırpınışla haber verir. Bu tükeniş ve yok oluş sürecinden kurtarılmak için yardım ister. Fakat onun yakarışı duyarsızlaşmış ve ben merkezli kaygılarla örülmüş insanlardan geri döner.

Güllü'den Serap Hanım'a dönüşüm süreci; olumludan olumsuza, düzenden kaosa, varoluşsal çırpınışlardan yokluğa, ben'den öteki'ye doğrudur. Vukuat Var, bu yönüyle eserdeki içsel direnişin çığığına dönüşerek yok oluşunu ifade eder.

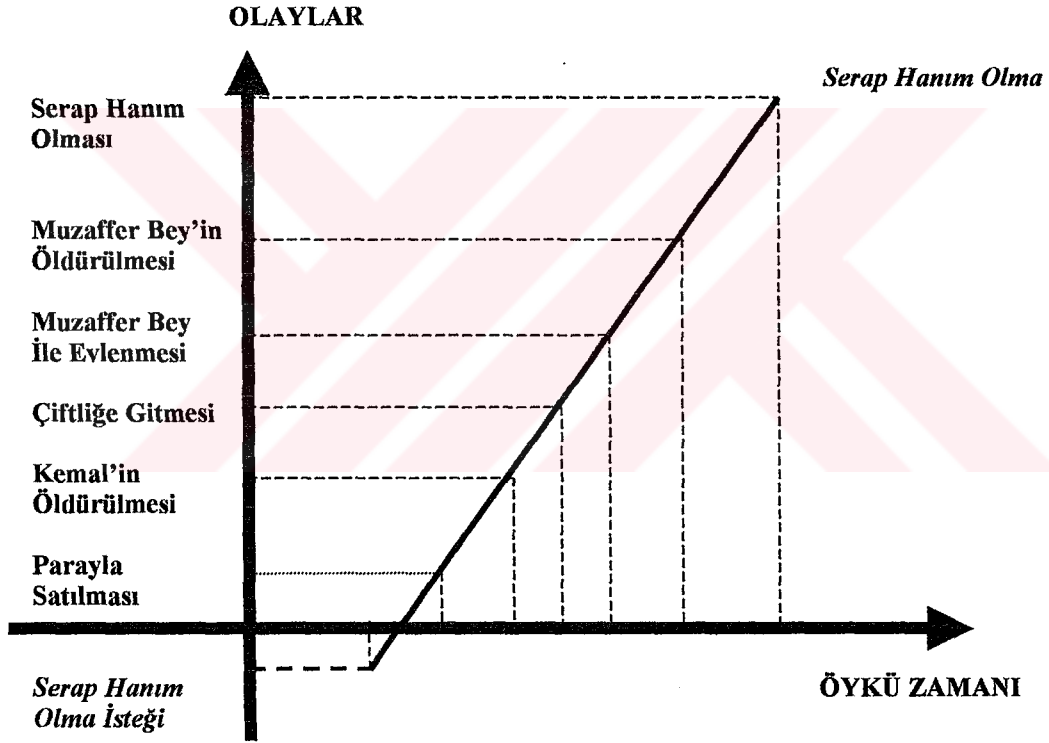
Hanımın Çiftliği

Eserin ismi, entrik kurguyu temellendiren izlekler ile bütünlük içerisindedir. Yozlaşmış düzen ve yabancılaşmış kişiler dünyası ile yaşam, kendisine direnen bireyi yok eder, yutar. Toplumsalın bireyseli silmesi ve çürümüşlüğün yaygınlaşması eserin isminde sembolleşir.

İşçi kız Güllü'nün, Serap Hanım; Muzaffer Bey Çiftliği'nin de Hanımın Çiftliği oluş süreci, birey ile mekan arasındaki birbirini tamamlama sürecini imler. Bireysel değişim ve dönüşümün sosyal yaşam içerisindeki yansımalarını da açan Hanımın Çiftliği ismi, üretmenin simgesi çiftliğin yok oluşların mekanına dönüşüm sürecinin öyküsüdür. İkiyüzlülük ve çıkarın çiftlik sınırları içerisinde netleştii görülür. Ashnda çiftlik, yaşamı saran tükeniş ve çürüyüşün kişiler ve olaylar düzleminde yansıtıcısıdır.

Sevdiği öldürülen, kendisine ve annesine şiddet uygulanan Güllü çare olarak, boyun eğer görünüp çiftliğe gider. Böylece “kendi olma” hakkına tecavüz eden ve “kendisin satan ve alan”lardan öğ alacaktır. Fakat olaylar onun istediği gibi gelişmez. Sahip olma ve cinsel tutkular öne çıkar ve Güllü, Serap Hanım olur. Cesur, güçlü, iradeli Güllü’nün, eski kıyafetleri ile birlikte kişiliğini, kimliğini de çıkarıp atışı, yozlaşmanın birey karşısındaki zaferidir.

Güllü, Serap Hanım olduktan sonra sadece maddi kaygılar ve cinsel tutkular için yaşayan “öteki” olur. İçine girdiği yeni sınıfın kurallarını benimseme ve kendini kabul ettirme çabası içinde kıyafetleri gibi tavırlarını, davranışlarını, konuşmalarını da değiştirir. Ondaki değişim sadece görüntüde değildir; kişiliğini de saran niteliktedir:



Tablo: 4 – Değişim Sürecindeki Faktörler

Güllü’nün “küçük adam”lıktan çıkıp statü değiştirerek, “hanım” rolüne bürünmesiyle yaşadığı değişim süreci; toplumdaki “öteki”leşmiş yüzün yansımaları halindedir. Geçmişte, ekonomik sınıfsal çatışmalarda ezilen rolünde olan Güllü, şimdi ezen, yok eden konumuyla sosyal tükenişin öznesine dönüşür. Böylece “kendi olma” sürecinde “ötekileşmiş” kimliğiyle var olur.

Güllü, küçük adam statüsü ile varlığını sürdürürken, çiftliğe satılışı ile yaşamı değişir. Muzaffer Bey'le evliliği, onda statü ve rol değişime sebep olur. Gerçekte yaşamı boyunca böylesi bir değişimin fırsatını yakalamaya çalışan Güllü, çiftliğin Hanım'ı olarak arzularına kavuşur. Çiftlik, hayalleri için bir araç- mekandır. Hanım olma yolunda kullandığı bu araç, onu amaca ulaştıracak ve ötekileştirecektir. Dolayısıyla Güllü, küçük adam'lıktan/ kendi olmak'lığı ile yüzleşerek öteki'ye giden bir sürecin kıskacında yitik kalır.

Eserin ismi başkışı ile birlikte sosyal, siyasi çöküntünün mekan-birey ilişkisindeki yansımalarının sembolüdür. Onlar, bireyin yok oluş sürecindeki sancılarının tükenişle sonuçlanmasının yansımasıdır.

Kaçak

“Bağlı bulunduğu yerden veya yasadan kaçan, uzaklaşan kimse; yasalara, kurallara uymayarak, gizlice” (Türkçe Sözlük, 1998: 1143-1144) anlamlarına gelen kaçak kelimesi, roman başkışısının hem bireysel varlığını hem de sosyal konumunu açan bir sıfattır. Dolayısıyla eserin ismiyle içeriği birbiriyle örtüşen yapıdadır.

Kaçaklık ve kaçış, eserin entrik kurgusunun temelidir. Baş kişi, kendisine, ailesine, yaşadığı köyün insanlarına uygulanan haksızlığa ve baskıya karşı, tepkisini yasadışı bir eylemle göstererek, “kaçar”. Onun kaçışı, yaptığı eylemlerdeki kendince haklılığın kanunlar tarafından haksız bulunma korkusundandır. Bu korku, başkışısının eser boyunca hareketlerini kısıtlayacak, onu sindirecek, dolayısıyla varoluşunu engelleyecektir. Eserde kaçaklık, özgürlükle çatışma halinde başkışiyi sonuna kadar etkisi altında tutar.

Tek zincirli bir olay biriminden oluşan eserde başkışı Habip'in kaçışı sırasında yaşadığı çatışmalar, aşk izleği etrafında derinleştirilerek yansıtılır. Kanundan kaçarak Hacer'in evinde gizlenen Habip, eserin sonunda yine yakalanmamak için kaçacaktır. Böylece kaçak olma durumu devam edecek ve Habip kanun tarafından değilse de kurmaca dünyanın Tanrısal anlatıcısı tarafından işlediği cinayet ve suçlar için cezalandırılır.

2.2.3.Olay Örgüsü

Vukuat Var

Başkişinin psikolojik çözülüşünü arka planda sosyal yozlaşma bütünleyerek anlatan eser, yazarı tarafından Romen rakamıyla 28 bölüme ayrılmıştır. 3 ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Elci Cemşir ve en yakın arkadaşı Reşit, çevrelerindeki insanları ve özellikle Cemşir'in dört karısını ve sayısını bilmediği çocuklarını ailelerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanması
- Cemşir'in kızlarından Güllü'nün, kendisiyle aynı fabrikada çalışan yağcı Kemal'e aşık olması
- Şehrin dışındaki mahallede annesiyle birlikte yaşayan Arap Uşağı yağcı Kemal'in de Güllü ile evlenmek istemesi
- Cemşir, Reşit ve Güllü'nün ağabeyi Hamza'nın, zengin çiftçi Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan ile Güllü'yü evlendirme planları yapması
- Babası, Reşit ve ağabeyinin kendisini evlendirme daha doğrusu satma planlarını öğrenen Güllü endişelenmesi

II. Bölüm

- Muzaffer Bey, Yasin Ağa ve Zaloğlu Ramazan'ın çiftlikte hizmetçi olan Gülizar'ı cinsel olarak kullanması
- Zaloğlu Ramazan'ın Güllü ile evlenebilmek için, köyün imamı Kabak Hafız'ı içki ve para ile kandırması
- Zaloğlu Ramazan'ın kendi tarafına çektiği Kabak Hafız'ın, Yasin Ağa'nın dini duygularını kullanarak ikna etmesi
- Yasin Ağa'nın Kabak Hafız'ın telkinleri ile, Muzaffer Bey'le konuşması ve Güllü'nün satın alınması için izin alması
- Yasin Ağa'nın, Cemşir ve Reşit'e Güllü için para vermesi
- Muzaffer Bey'in topraklarını ellerinden aldığı köylülerin, çiftliğe ve çiftlikte yaşananlardan memnun olmaması
- Satıldığını öğrenen Güllü'nün, Kemal'e kaçması

- Güllü'yü evine götüren Kemal'in annesi Meryem ve Kemal'e aşık olan komşu kızı Fattum'un Güllü'ye soğuk davranması
- Güllü'yü eve bırakıp işe giden Kemal'in tutuklanması ve polislerin Güllü'yü babasına teslim etmesi

III. Bölüm

- Kemal'in Güllü'ye kavuşmak için çözüm araması
- Kemal'in Güllü'yü babasının işkencelerinden kurtarmak için evlerine gelmesi ve Reşit tarafından kışkırtılan Hamza tarafından öldürülmesi
- Kemal'i öldüren Hamza'nın sevgilisi müdürün karısının maddi desteği ile hapisanede sıkıntı çekmemesi
- İntikam planları içindeki Güllü'nün annesini işkenceden kurtarmak için, çiftliğe gitmeye razı olması

Hanımın Çiftliği

Romen rakamıyla 15 bölüme ayrılmış olan Hanımın Çiftliği romanında, ülküdeğer ve karşıdeğerlerin temsilcisi kişi, kavram ve simgeler arasındaki çatışma, olay örgüsünü bütünler niteliktedir.

Eser üç ana bölümden oluşur:

I. Bölüm

- Babası tarafından Zaloğlu Ramazan'a satılan Güllü'nün gelişi ile kendi konumunun sarsılacağı endişesi içindeki Gülizar'ın bunu yansıtmaması
- Sevdiğinin öldürülmesi ile annesine ve kendisine uygulanan şiddetin öcünü alma planları içerisindeki Güllü'nün çiftliğe gelmesi
- Muzaffer Bey'in kadınlara düşkünlüğünün endişelendirdiği Zaloğlu Ramazan'ın, bir an önce evlenmek istemesi
- Çiftliğe gelen Muzaffer Bey'in, Güllü'yü beğenmesi ve onunla ilgilenmeye başlaması
- Güllü'yle evlenmeye karar veren Muzaffer Bey'in, onun hem dış görüntüsünü hem de kişiliğini değiştirmeye çalışması
- Muzaffer Bey'in yeğeni için satın alınan kızla evlenmesine kızan Yasin Ağa'nın çiftliği terk etmesi; Gülizar'ın ise Kabak Hafız'ın evine sığınması

- Dayısını öldürme planları yapan Zaloğlu Ramazan'ın Muzaffer Bey tarafından dövülerek çiftlikten kovulması
- Güllü'nün Serap Hanım olup Muzaffer Beyle evlendiği haberinin, ailesine ve mahalleliye ulaşması

II. Bölüm

- Giyimi, konuşması, tavırları değişen Güllü'nün Serap Hanım adını alması
- Zaloğlu Ramazan tarafından kışkırtılan köylünün Kabak Hafız'ın evine baskın düzenlemesi ve Gülizar ile Kabak Hafız'ı köyden kovması
- Çiftliğe gelen Cemşir ve Reşit'in Muzaffer Bey'in iş teklifini kabul etmesi ve aileleri ile birlikte çiftliğe yerleşmesi
- Güllü'nün Muzaffer Beye ile evlenmesi ile cezaevinde saygınlık kazanan Hamza'yı makinist Şerif'in koruması
- Serap Hanım kimliğiyle eski mahallesini ve arkadaşlarını ziyaret eden Güllü'nün annesi dışında diğer bütün aile fertlerine kötü davranması
- Hapishaneden çıkan Hamza'nın makinist Şerif ile çiftliğe geldiği sırada, Muzaffer Bey ve Güllü yurtdışına gitmesi
- Yoksul yaşamlarının sorumlusu olarak çiftliği ve çiftlikteki yaşamı gören köylülerden Habip'in, yurtdışından dönen Muzaffer Bey'i pusuya düşürüp öldürmesi

III. Bölüm

- Hamile olan Güllü'nün Zekai Bey'in ilgisi ve Şerif Usta'ya duyduğu cinsel çekiliş ile Muzaffer Bey'i unutması
- Doğum yapan Güllü'nün Zekai Bey, avukat Erdoğan ve Şerif Usta ile ilişkisiye girmesi
- Muzaffer Bey'i öldüren Habip'in çiftliği yakması, Güllü ve çocuğunu öldürmekten vazgeçip kaçması

Kaçak

Yasaların uygun görmediği suç saydığı eylemlerle hakkını arayan başkişinin, “kaçak”lık sürecinde yaşadığı olayları kişi, zaman, mekan düzleminde anlatıldığı eser,

tek zincirli olay birimlerinden meydana gelir. Romen rakamıyla 11 bölüme ayrılmış olan eser, üç ana bölümden oluşur:

I. Bölüm

- Küçük bir kasabada 8 yaşındaki oğlu Hüseyin ile birlikte yaşayan ve iş için gidip 7 yıldır dönmeyen kocasını bekleyen Hacer'in evine, Muzaffer Bey'i öldürdükten sonra kaçan Habip, yaralı olarak sığınması
- Kocasının yokluğunda Topal Duran'ın cinsel tacizlerine maruz kalan Hacer'in sıkıntılarını Habip ile paylaşması
- Habip ile Hacer arasında yakınlaşma başlaması ve uykudan uyanan Hacer'in oğlu Hüseyin'in Habip'i babası sanması
- Hacer'in yıkadığı çamaşırları sahiplerine teslim için gittiğinde Topal Duran'ın taciziyle karşılaşması
- Topal Duran'ı şikayet için karakolda giden Hacer'in, Habip'in katil olduğunu ve arandığını öğrenmesi
- Baba hasretini Habip ile gideren Hüseyin'in Habip'ten bisiklet istemesi

II. Bölüm

- Eve dönen Hacer'in suçlamaları üzerine gitmek isteyen Habip'i Hacer'in engellemesi
- Habip ile Hacer'in sevişmesi
- Çamaşırları teslimden dönen Hacer'in, kendisine yine saldıran Topal Duran'ı bıçakla yaralaması
- Eve dönen Hacer'in durumu anlatması ve Habip'in tavan arasına saklanması
- Hacer'in oğluyla birlikte karakola getirilmesi, Topal Duran şikayetçi olmasa da mahkemeye sevk edilmesi
- Hacer'in yokluğunda kasabanın bütün evlerinden sonra Hacer'in evi de araması; tavan arasına saklanan Habip'in bulunamaması
- Hacer'in serbest bırakılması ve geri dönmesi

III. Bölüm

- Hacer ve Habip'in, evi satarak uzaklara gitmek için plan yapması

- Topal Duran'ın Hacer'in nereye gideceğini öğrenmesi için komşusu Şerife'ye para vermesi
- Şerife'nin Hüseyin'in üç tekerlekli bisiklet hayalini kullanarak Habip'in varlığını öğrenmesi ve karakola haber vermesi
- Şerife'nin ihbarı ile eve gelen jandarmaların Habip'i bulamaması

2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Vukuat Var

Vukuat Var romanı, Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı ile kurgulandırılmıştır. Anlatıcı eserdeki sınırsız görme, bilme gücüyle üç boyutlu bir zaman boyutundan dramatik aksiyonun akışını düzenler: *“Yarattığı kişiler hakkında herşeyi bilir, bu kişilerin gizli saklı hiçbir yönleri yoktur; çünkü onları yaratan da anlatan da aynı”* (Forster, 1985: 24)'dır. Kişiler dünyasının olaylar içindeki durumunu ve tavrını, değişim ve gelişim süreci dahilinde mekana işlevsel nitelikler katarak aktarır:

“En üst katta, örme hasır iskemleler, çeşitli şezlonglar, yerlerde halı, kilimlerle bu oda gerçekten zarıftı. Duvarlarda ince çerçeveler içinde çıplak, yarı çıplak tablolar vardı. Bir köşede de sarı demirleri pırıl pırıl kocaman bir karyola. (..) Balkon binlerce dönüm toprağını kucaklardı adeta.” (VV, s.102)

Anlatıcı, mekan-insan arasındaki çok yönlü ilişkiyi sosyal boyutuyla öyküye taşır. Roman kişinin şimdi'deki durumunu hazırlayan geçmiş zaman dilimine göndermelerde bulunur. Eserde, Muzaffer Bey'i kuran değerler dünyasının arka planında yatan baskıcı, uzak, duyarsız hakimiyet duygusu genetik ve geleneksel bir süreç olarak Tanrısal anlatıcının perspektifinden yansıtılmıştır.

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, iç monologlarda bilinçaltında yatan gizli, bastırılmış duygu ve düşünceleri de bilir:

“Kızı sabahleyin taksiden inerken görünce yüreğine kapkara bir ağırlıktır çökmüştü. (..) Güzeldi kız, güzel. Böyle güzel kızı fabrikada çalışan fakir bir işçiye yedirmek istemeyebilirlerdi sahipleri. (..) Güllü kadının birden sıkıntılı bir hal alışına dikkat ederek, ardından baktı. Yaşlı kadının bu işten memnun olmadığı besbelliydi. Pakize: “- kaynana mı?” demişti, “-en iyisinin boynunu altında kalsın!” (VV, s.244)

Kişilerarası ilişkinin düşünsel boyutunu yansıtan bu ifadeler, entrik kurgunun gelişiminde ve izleksel bütünlüğün tamamlanmasında önemli niteliklere sahiptir. Anlatıcı çatışmayı sağlayacak tarzda, dil malzemesini kullanarak üslubunu şekillendirir. Roman kişilerinin öykü zamanındaki durumları ile duygu ve düşünceleri aynı düzlemde aktarılır. Kişilerin yaşama ve dünyaya bakışı, değerlendirme gücü, algılama düzeyi Tanrısal anlatıcının süzgecinden geçirilerek eserin kurmaca dünyası içerisinde varlık bulur.

Tanrısal bakış açılı anlatıcı, Vukuat Var romanında bazen taraflı davranarak kendini gizlemeyi başaramasa da kişi, olay, zaman ve mekan üzerinde egemen bir konumdadır.

Hanımın Çiftliği

Eser, Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı ile kurgulandırılmıştır. Anlatıcı, her şeyi bilen ve gören bir perspektiften kişiler dünyasının zaman ve mekan içindeki görünümünü hem fiziksel hem de ruhsal yönden bütünleyerek aktarır.

Roman başkişisinin öykü zamanından anımsamalarla geriye dönerek geçmiş ile bugün arasında bağlantılar kurduğu bu ifadeler, anlatıcının bilme ve görme sınırlarını da belirgin kılar. Anlatıcı, *“kişi hakkında herşeyi biliyorsa, o kişi gerçek”* (Forster, 1985: 24) tir. Her şeyi gören ve bilen anlatıcı, anlatma zamanından öykü zamanını bize bütün ayrıntıları ile sunar. Böylece entrik kurgunun nedensellik ve birbirini tamamlama ilkeleriyle bütünleşmesini sağlar. Kişiler dünyası, zaman, mekan, olay örgüsü tüm yönleriyle aktarılmış olur. Olay birimlerini hazırlayan arka plan gelişmeler zaman ve mekan boyutunda kurgulandırılır.

Tanrısal bakış açısıyla kurmaca dünyanın bilicisi olan anlatıcı, kişiler dünyasının bugününü hazırlayan geçmiş yaşantılara da egemendir:

“Ne tatlı anıları vardı böyle yağmurlu gecelere ait! İstanbul’da, Alboyacılar medresesine devam ettiği yıllar...(.) Kabak Hafız o zamanlar toy bir mollaydı...(.) o zaman gerçekten korkardı Allah’tan. Şimdi korkmuyor muydu? Güldü. Korkmuyordu.” (HÇ, s.123-124)

Anlatıcı, anımsamalarla geriye dönüşlerin olduğu bölümlerde diyaloglar ve iç monologlar yoluyla kişilerinin bugününün arka planını netleştirerek geçmiş zaman olaylarını seçer. Böylece roman kişisinin bugünkü ve gelecekteki tavrını sezdirmiş olur.

Anlatıcı, kişiler dünyasını gözlemleyen ve yorumlayan konumdadır. Onların iç dünyaları ile fiziksel görünüşleri ve yaşantıları arasındaki derin ilişkiyi ifade ederken, bakış açısı bazen objektif bazen sübjektif olur; zaman zaman kendini gizlemeyi başaramayarak taraf tutar. Tanrısal bakış açılı anlatıcı için bir eksiklik olan bu durum, “entrika” üzerine temellendirilen eserin akışı içinde fazlaca göze batmaz.

Kaçak

Kaçak romanı da Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı ile kurgulandırılmıştır. Öyküleme zamanından öykü zamanına bakan anlatıcı, eserdeki kişiler dünyasını oluşturan bireyleri geçmiş, bugün düzleminde tanıtırken hayallerini, endişelerini de yansıtır.

“Artık dehşetli bir korkunun birbirini kovalayan endişeleri içindedir. Endişeler bir deniz, o, bu denizin, fırtınaların çalkalandığı denizin dağlarca yükselip, uçurumlarca alçalan dalgaları üzerinde yelkeni parçalanmış bir saldan değildir.”

(K, s.94)

Tanrısal anlatıcının bakış açısı, niyete bağlı olarak şekillenir. Eserde, “*yabancılaşma olanağı bile bulamadan şeyleşen*” (Teber, 2001: 28) kişilerin ruhsal çözümlemesi yapılır. Roman kişinin yaşadığı içsel çatışmaları ayrıntılı olarak aktaran Tanrısal anlatıcı, roman kişinin geçmiş yaşantısını da anımsama tekniği ile özetleyerek metne taşır.

“Güneyin kargasıyla ünlü, uyanık bir kentinden buraya. Babası, o daha şu kadarlık ölmüş, anası, onu geçindirebilmek için el kapılarında çalışmış (..) O yıllar Hacer vardı bir sekiz, on yaşlarında.(..) annesini apar topar kentin büyük bir hastahanesine kaldırdıkları an ayakları toprağa değdi, mavi göklerin masal renkleri yüklü havası sanki uçup gitti.” (K, s.7-10)

Tanrısal anlatıcı roman kişisi Hacer’in geçmişini ayrıntılı bir şekilde aktarma imtiyazına sahiptir. O, Hacer’in bugününü hazırlayan geçmiş zaman olaylarını kişi, zaman, mekan üçgeninde yansıtır. Böylece karakter yaratmanın verdiği ayrıcalıklarını kullanmış olur. Norm karakter Hüseyin’in “*üç tekerlekli bisiklet*” ve babasına kavuşma hayalini, bu bağlamda dile getirilir:

“Babasızlığın acısıyla yanan ufak yüreği. (..) onun da Zeynel gibi bisikleti, sarı tahtalı oyuncak tüfeği, kocaman beyaz arabasıyla renk renk zıp zıpları, kurşundan askerleri, kurulup yere bırakıldığında kendi kendine yürüyen pırıl pırıl

otomobilleri, treni, düğmesine basılınca şeytan gözü gibi yanan el feneri..." (K, s.19-20)

Ruhunda, "babasızlığın" ve maddi yoksunlukların sonucu olarak "oyuncak"sızlığın eksikliğini hisseden Hüseyin; çocuk dünyasının bakış açısıyla metne taşınır. Tanrısal anlatıcı onun psikolojisini bize "oyuncak" ve "baba" simgeleriyle aktarır. Eserin sonunda Hüseyin, oyuncak tutkusunun kullanılması ile babası bildiği kaçak/ Habip'in yakalanma tehlikesiyle karşı karşıya gelmesine neden olur. Hüseyin, annesi ile kaçak Habip'in sevişmelerini görünce düşündüklerini Tanrısal anlatıcı, çocuk dünyasının algılama düzeyinden ifade eder:

"Oda kapısının ardındaki babasıyla annesini gördü. Ne oluyordu: sakın babası annesini boğuyor olmasındı? (..) Bir gün kırdı çobanla kasabanın delisi Zeynep'i seyretmişlerdi. (..) O zamanda böyle. Yoksa annesi deli Zeynep mi olmuştu? (..) Ağlamaya başladı." (K, s.170)

Hüseyin, annesi ile babası sandığı Habip'in sevişmelerini korku ve tedirginlik içinde daha önce gördüğü çoban- deli Zeynep ilişkisi ile birleştirdince çocuk ruhu sarsılır.

Anlatıcı, geriye dönüşlerde sosyal gelişmeleri de bu bakış açısından aktarır:

"Yıl 1948. Memlekette bayrak bayrak dalgalanan haksızlıklara, keyfi idareye "Artık Yeter!" diyen afişlerle çalkalanan Demokrasi modası. Demokrat Parti iktidara gelince sanki "sur-u İsrail" ötecek, binler, milyonlarca yıllık ölümler mezarlarından kalkacak, "mizan" kurulacak, "Münkir-Nekir" sorular soracak, herkesin "Defter'i amal"i açılacak, cezalıları cezalarını görecek, dünya "piyr-ü pâk" olup, haksızlık ortadan kalkacak." (K, s.84)

Anlatıcı, değişim, hatta yıkım süreci yaşayan bir ülkenin "tufan gibi geçip giden zamanı içinde bir yanda unutulmuş" (Su, 2000: 122) bireylerinin siyasi gelişmelere bakış açısını psiko-sosyal boyutlu yorumudur. Anlatıcı "değerlendiren, hisseden ve bakan" (Stanzel, 1997: 21) konumundan, mekan tasvirlerinde de sınırsız bilme ve görme yetisiyle mekan-insan bütünlüğünü esas alır:

"Ay yoktu bu gece yukarda. İri yıldızlar vardı açık, duru lacivert gökte ve o, bu açık, bu duru lacivert gökte sarı sarı kırpışan yıldızların ışığında soluk soluğa koşuyor, çaluları hışırdatarak koşuyordu. (..) çalılık sık, çalılar kalabalıktı. (..) Ürkütmüş vahşi bir hayvan kuşkusunu içindeydi. Terli yüzünde bir yangının alevi, gözlerinde o alevden kıvılcımlar..." (K, s 23)

Anlatıcı, mekana, kişilere ve zamana ait kendisine sır olmayan görünüşleri “*sağlam bir dokuyuş*” (Oyut, 1968: 14) içinde ifade eder. Alıntındaki mekanın ve kişinin “*vahşi*” oluşta birleşmesi, anlatıcının niyete bağlı olarak dil ve üslubunu belirleyişinin bir sonucudur. “Kaçak” olan kişi, eski halinden farklı olarak, fiziksel ve ruhsal yönden bir değişim süreci yaşar; çevresiyle/ dünyayla iletişimi tıkanır. Anlatıcı eserin isminden başlayarak bu izleği bize sezdirmeye çalışır.

2.3.5. Zaman

Vukuat Var

Vukuat Var romanının öykü zamanı ve öyküleme zamanı aynı düzlemde. Eserde zaman “*ana kişi*” (Grillet, 1989: 94) niteliğiyle, roman kişilerinin yaşadıkları değişim sürecinin merkezindedir. Tanrısal anlatıcı gördüğü, tanık olduğu olayları kurmaca dünyanın sınırları dahilinde zaman-mekan-kişi üçgeninde bütünleştirerek bize aktarırken öykü zamanı ile öyküleme zamanını birleştirir.

Eserin öykü zamanı, 1950 yılıdır. Olay birimlerinin gelişim çizgisine bakıldığında yaklaşık bir aylık bir zaman dilimi anlatılır. 1950 yılı Kasım-Aralık aylarından Nisan-Mayıs aylarına kadar olan süre, roman başkişisinin değerler ve gerçekler arasındaki sıkışmışlığının öyküsü anlatılır.

Başkişi Güllü’yü Zengin Muzaffer Bey’in yeğeni Zaloğlu Ramazan ile evlendirmek isteyen babası Cemşir, babasının arkadaşı Reşit ve ağabeyi Hamza’nın sevdiğinden ayırmak ve Güllü’yü para karşılığı satarak çıkar sağlamak için giriştikleri mücadele geçmiş ve bugün düzleminde metne yansır:

“Karı koca gece yarısına dek konuşular. İlk evlilik günlerinden bu yana yavaş yavaş umuttuğu şeydi bu, kadının. Herkesin imrenerek baktığı kocasıyla baş başaydı. (..) Güllü sabahı sabah etmişti beyaz perde ışıırken.” (VV, s. 222-223)

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, sınırsız bilme, görme yetisiyle geçmiş zaman dilimini ve geçmişin bugünü belirleyen yapıcı yönünü de zamansal boyutta bize aktarır. Geçmişe dönüş, roman kişilerinin hem bugünlerine ait ipuçları veren ayrıntıları netleştirir; hem de geçmişe özlem izleği etrafında zaman kavramının kişilik oluşumu üzerindeki önemini vurgular niteliktedir:

“Enine, boyuna, koç bıyığına karşın, gençliği uçup gitmişti. Onun gençliği oysa... Dördüncü Ordu diye anılan Doğu’da, bundan tamam otuz beş yıl önce on yedisini

sürmekteydi. O zaman, oğlu Hamza kadar. Belinde Trambulus puşu, ayaklarında kanarya sarısı yumurta ökçe yemeniler, bacağına cep ağızları sırma işlemeli, İngiliz laciverdinden şalvar, hatta sırtında tozkoparan cepken... Derin bir iç geçirdi.” (VV, s. 6-7)

Roman kişinin anımsamalarla döndüğü geçmişi, özlem duygusu çerçevesinde yoğunlaşan sıradizimsel nitelikli bir şekilde aktarılır. Tanrısal anlatıcı, kişiler dünyasının geçmişe dönüşlerinde önemli gördüğü ayrıntıları, özellikle karakterin bugününe ait ipuçları taşıyan olay birimlerini özetleme tekniğiyle metne taşır. Zaman, özellikle eserin ismiyle vurgulanan “*vukuat gecesi*”ne kadar, kişi- zaman bütünlüğü içinde anımsamalarla derinleşen bir boyutta verilir.

Sürekliliğe sahip fiziksel zaman ise, tekdüze, sonsuz, çizgisel olarak; hem değişken hem de değişmez nitelikleri ile karşımıza çıkar. “*Vukuat gecesi*”, entrik kurgunun gerilim unsurunun hem çözüldüğü hem de en yükseğe tırmandığı bir zaman dilimi olur. Sevdiği kızı/ Güllü’yü kurtarmaya gelen Kemal, Hamza tarafından vurulur. Bu gece, Güllü, Kemal’in annesi Meryem, Kemal’i seven Fattum, işçi mahallesi insanları için işlevsel olarak uzun nitelik kazanır:

“Bir sıkıntı vardı içinde, öyle bir sıkıntı ki... Gece, serin gece, yıldızsız, aysız gece... Değil uzaklar, beş metre öteyi görmek bile hemen hemen mümkün değildi. (..) Görünmüyor, hiçbir şey görünmüyor, böylesine kapkara, sıkıntılı bir geceyi ise hatırlamıyordu.” (VV, s.370)

Eserde, insan ve zaman arasında işlevsel bir bağlantı kurulmuştur. Kişisel duygulanımlar yaşanan zamana da mekana da yansımış; kişisel oluşum bütün yönleriyle bütünlenmiş olarak verilmiştir. Ayrıca eserde ülkenin siyasi-sosyal gerçeklerine ait bilgiler de verilmektedir. Roman ülkenin sosyal, siyasal ve ekonomik tarihi için önemli bir dönüm noktası olan 1950 yılında geçer. 1950 yılı, siyasi çalkantıların belirsizliklerin sosyal yaşamı ekonomik çıkmazlara sürüklediği bir süreçtir. Muzaffer Bey gibi zengin toprak ağaları ile devletin, halk üzerindeki yükselişi metne de yansır:

“Muzaffer Bey parti toplantısından öfkeyle çıktı. Parti binasını sinirli sinirli terk ederek, arabasına girerken, Zekai Bey koşarak geldi. Bu kadar sinirlenmemesini usulünce söylediye de, Muzaffer Bey’in kulağına söz girmiyordu. (..) Böyle kaba saba, ağızdan dolma, baştan başa falso heriflerin yüzünden, yaklaşan seçimleri kazanmağa imkan yoktu.” (VV, s.346-347)

Demokrat Parti'nin seçime hazırlandığı dönemdeki, sosyal yaşamdan izler vardır. Gençlerin sinemaya gidişi, özentinin yaygınlaşması, siyasi çekişmelerin zengin kesimin çıkar çatışmalarıyla birleşmesi görülür. Halk Parti'nin önemli bir siması olan Muzaffer Bey, gericiliğe ve yobazlığa prim tanındığını farketttiği partisiyle ilgili yorumlarda bulunur:

“Karşı partinin elindeki silahı almak için din adamlarına yüz vermekle iş bitmezdi. İşi gevşek tutuyorlar, gericiliğe yüz veriyor, okşuyorlardı. Olmazdı efendim, olmazdı. Gericici tayfasının yüz bulunca memleketin başına ne çoraplar ördüğünün örnekleriyle doluydu tarih. (..) Biri Devrimciler'di, öteki Tutucular. O, sapına kadar Devrimciydi. Devrimciydi ama, dinsiz anlamına değil.” (VV, s.103)

Vukuat Var romanı bireysel, sosyal, siyasi zaman boyutuyla dikkate değer bir metindir. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı sıradizimsel nitelikli olarak zamanı, dramatik aksiyonu kuran yönüyle eserin entrik kurgusunu şekillendirir.

Hanımın Çiftliği

Hanımın Çiftliği romanında zaman, sıradizimsel nitelikler taşır. Öykü ve öyküleme zamanı aynı nesnel zamanda birleştirilir. Eserde, başkişinin Muzaffer Bey Çiftliği'ne gelişi ile Hanımın Çiftliği'nin yakılışı arasındaki üç yıllık süre, içerisinde bireylerin ve toplumun yaşadığı değişim özetleme ve gösterme tekniği ile metne yansıtılır.

Zihnimizde dinamik bir süreç olarak varlık bulmayan *“ertesi gün, günlerden beri, Ankara dönüşü, çoğu geceler, şehre inmedikleri günler, günler ve gecelerce, ikindi üstü, şafağa yakın, güneş yükseldiği sıra, yarım saat sonra, öğleye doğru. .vb”* gibi öykü zamanını belirten zarflar ile süreklilik kazanan zaman bireysel ve toplumsal nitelikler kazanmıştır. Bu yönüyle eserdeki zaman *“dinamik bir süreç olarak”* (Aytaç, 1983: 229) olarak yer almaz. Roman kişilerinin, değişimini gösteren çizgisel bir süreklilik kazanır.

Halk Partisi'nin iktidar da olduğu bu dönemde, tarımda makinalaşmanın öncüsü ve uygulayıcısı Demokrat Parti kurulur. Bu iki parti arasındaki çekişmeler, Türk siyasi yaşamının çok partili sisteme hazırlanışdır (Karpat, 1996: 202). Eser, ülkenin ekonomik kalkınması ve halkın sömürülmesinin karşısında olan Demokrat Parti'nin seçimleri kazanması sonrası sona erer.

Eserde öykü zaman, üç yıllık süreyi kapsar. Başkişi Güllü'nün eserin birinci bölümünde on beş yaşında olduğu için babasının izni olmadan Muzaffer Bey'le evlenemez:

“Nüfus kağıdını aldı, sayfaları çevirirken, doğum tarihine gözü ilişince, yeni bir müşkülle karşılaştıklarını anladı (..) bu durum karşısında daha üç yıl beklemleri gerekecekti.” (HÇ, s.103-104)

Üçüncü bölümünde ise, Güllü ile Muzaffer Bey'in nikahlarının kıyılır:

“Nikah işi de bitip, Güllü, beyin resmen hanımı olduktan sonra, bey birden bire Avrupa'ya gitmeye karar verdi.” (HÇ, s.274)

Tanrısal anlatıcı, öykü zamanını eserin birinci bölümünde kart karakter Muzaffer Bey'in yeni aldığı bej renkli kadillak marka arabayı *“-arabayı yenilemiş gene!”* (HÇ, s.78) ifadesi ile haber verirken; son bölümünde ise *“-bej kadillağın en az üç senesi gitmişti!”* (HÇ, s.292) şeklindeki tespiti ile de verir. Böylece dramatik aksiyonun gelişim çizgisi içerisinde zaman unsurunun üç yıllık bir süreyi kapsadığını öğreniriz.

Eserde zamanın siyasi boyutunu ise Muzaffer Bey ile arkadaşı Zekai Bey'in güçlerini ve etkilerini korumak için yaptıkları girişimlerde ve köylünün toprak meselesi ile sıkıştığı anlardaki çekişmelerinde görürüz. Köydeki kahve, ülkedeki siyasi ve sosyal yapılanmanın bir örneği halinde ikiye bölünmüştür ve Muzaffer Bey gibi güce ve paraya sırtını dayayanlara karşı örgütlenmektedir. Bu bilgiler, 1950 seçimlerinin arifesi işaret etmektedir. 1947-1950 yılları zamanda atlamalar ve özetlemelerle aktarılırken siyasi-sosyal yapılanmanın bireyin psikolojisi üzerindeki yansımaları da verir.

Olağan bir akış halindeki zaman, bazen geriye dönüşlerle geçmişe özlem izleği etrafında şekillenir. Geçmiş, romanın kişiler dünyası için bugünü kuran ve netleştiren niteliklere sahiptir. Anımsama tekniğiyle geriye dönen kişi; özlem, pişmanlık, arayış duygularıyla geçmişe sığınır. Başkişi Güllü sevdiğinin/ Kemal'in kardeşi Hamza tarafından öldürüldüğü *“o gece”* (VV, s.22,215)'yi unutamaz. *“o gece”*, acı, korku, olumsuzluk yüklüdür. Başkişi, direnişinin ve *“kendi olma”* mücadelesinin öldürüldüğü *“o gece”*yi hatırlamasına rağmen, çözümlü düzenin yalıtık kişilerinden biri olur. Bu yönüyle zaman, sadece onun bugününü açılar niteliktedir. Zaman, Güllü'nün Serap Hanımda oluş sürecindeki kayıpların hazırlayıcısıdır.

Muzaffer Bey ise geçmiş, yaşlılığın etkisi altında özlemle hatırlar. Onun geçmişe dönüşü, bugün ile dünü kıyaslar niteliktedir:

“Bir zamanlar... Hey gidi günler hey.”(HÇ, s.276)

Geçmişî özlem ve pişmanlık içerisinde arayan Muzaffer Bey, bugününü de değerlendirir. Hastalık ve yaşlılık, onun arayışlarının yönünü geçmiş olarak belirlemesinde en büyük etkidir. Eserin tamamında özetleme tekniği ile süreklilik kazanan zaman, olay birimlerini bütünleyen niteliktedir. Çağının tanığı ve aktarıcısı kimliğiyle Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin şahsında ülkenin sosyal ve siyasi yaşamını da esere taşır. Eser, siyasi zamanı taşıyan bu yönelim, bireyler arası ilişkileri de belirler.

Kaçak

Kaçak romanın zamansal boyutu, anımsama tekniğiyle geçmiş, özetlemelerle şimdi ve hayallerle geleceğin sıradizimsel anlatımında oluşur.

Yazma zamanı, yazarın eserin sonuna eklediği 15 Mart 1970 tarihidir. Öykü zamanı ise, başkişi Habip' in Hacer' in evine sığındığı geceden, kaçmak zorunda kalacağı geceye kadar olan süredir. Bu süreyle tarihsel olarak ilk iki gece net bir şekilde belirtilir; diğer günler ise özetlemelerle ifade edilir.

Dramatik aksiyonun sıradizimsel anlatımı, net bir zaman belirtilmeden yapılırken anlatıcı, roman kişilerinin şimdiye ait yaşantılarını ve düşüncelerini kuran geçmiş zaman noktalarına döner:

“Habip onu, o haksızlar şahını öldürdüğü geceyi hatırladı elinde olmuyarak. Gene böyle, aysız, yıldızlı bir geceydi.” (K, s.27)

Geriye dönüşlerin sıradizimsel anlatımı, zaman ile ilgili göstergelerin eserdeki bir başka yönüdür:

“Yıllarca önce kocasının ardında ter- ü-taze bir gelinken sürüklenip gelmişti (..) Üç ay sonra üvey annenin yenisi. (..) on üçündeydi daha.(..) on beşine bastığı yıl bir gece. (..) bir gün, sabaha karşı düşünüy gördüğü gencecik kocası önüne çıktı. (..) Haftalar, aylar böylece geçti.” (K, s.6-11)

Norm karakter Hacer'in geriye dönüşlerinde bugüne ait ayrıntılar gizlidir. Kimsesizliği, çaresizliği, kayıpları ile trajedik bir kahraman olan Hacer, geçmiş kayıplarını bugünün kişiliği üzerindeki etkileriyle birleştirir. “Yedi yıl” boyunca beklediği kocasının yokluğunda maddi yolluk ve cinsel tacizlere direnir; fakat çok yıpranır. İçinde bastırıldığı cinsellik, bu yedi yıllık süreçte, son noktasına ulaşır; zaman roman kişinin cinsellik merkezli çözümünü hazırlar. Geçmişte sevdiklerini kaybedişi

ile bütünleşen “yedi yıl” lık terkediliş ise, onun için kırılma noktası olur. Artık duyguları ve istekleri ön plana geçer:

“Yedi kocca yıldır hiç bir erkek elinin sıkmadığı et, hoşlanmıştı bundan. (..) Yedi yıl, yedi kocca yıl! Yazık değil mi bana? Ben de gencim, benim de canım var.” (K, s.156- 158)

Bağlılık ve vefa duygularıyla kocasını “yedi yıl” boyunca bekleyen genç kadın, bu süre zarfında bedensel ve ruhsal bir değişim yaşar. Geçmiş kayıplarının üzerinde yükselen yedi yıllık süreç, ondaki çözülüşün zamanı olur. Kendini savunma ve haklı çıkarma güdüsüyle sürekli yinelediği “yedi yıl” onun için zamansal bir kurtarıcıdır. Kocasını aldatmasını ve cinsel isteklerinin akışında yaşadıklarını bu kurtarıcı zaman ile açıklar. Burada zaman, bireyinin yaşadığı değişimin hem sebebi hem sonucu olarak derin bir anlam kazanır. Hacer, kendisinden ve kocasından öç alırken; bunu geçen zamandan öç alma şeklinde dışa yansıtır. Bastırılmış duyguların bir sonucu olan “aldatma” eyleminin suçunu ve olumsuzluğunu örtmeye çalışırken, o yaşadığı iç çatışmaların ve çelişkilerin suçlusu olarak kendisini tüketen zamanı görmektedir. Cinsel arzuların su yüzüne çıktığı “yedi yıllık” sürenin sonunda o, artık değişime uğramıştır.

Eserde geçmiş zaman, birey ve toplum boyutuyla da yer alır:

“Yıl 1948. memlekette bayrak bayrak dalgalanan haksızlıklara, keyfi iradeye “Artık yeter!” diyen afişlerle çalkalanan demokrasi modası..” (K, s.849)

Siyasi gelişmelerin şekillendirici niteliği vurgulanırken, bireyler üzerindeki psikolojik etkisi de dile getirilir. Aynı şekilde siyasi değişmelerin sonucu olarak görülen yeni atınlar da zaman belirtilerek;

“Çeşit çeşit, boy boy , renk renk tarım araçları 950’den sonra Türkiye’ye Amerika’dan akın gelmişlerdi ki, bunların sayesinde Türkiye’de dinamik ziraat başlayacaktı.” (K, s.120)

İnsan- zaman arasındaki düşünsel bağlantıya nesnel bir kimlik kazandıran bu ifadeler, eserin sosyal zamanına ait ayrıntılarında ifadesi olur.

Eserde, zamanı belirten zarflar özetleme tekniğine ve zamanda atlamalar yapma eğilimine uygun olarak seçilmiştir; “yıllarca önce, geceydi, gecenin de ileri bir saati, günlerden bir gün, günün birinde, bir hafta sonra, hemen her sabahkince, o gün, günlerdir, yıllar yılı, hemen o akşam, gece yarısına doğru..vs” gibi. Bu tarz zaman

zarflarıyla, hem dramatik zamanın aksiyonun akıcılığı hem de zamanın kişi üzerindeki etkisi vurgulanır.

Eserde “gece”, zamansal olarak olay birimlerinin kilit noktalarında karşımıza çıkar: “*Haksızlar şahını öldürdüğü gece.. (..) gene böyle, ayısız, yıldızlı bir geceydi.*” (K, s.27) Başkişi Habip ile evine sığındığı Hacer’in ilk karşılaşmaları ve sevişmeleri, Habip’in kaçmadan önce Muzaffer Bey’i öldürmesi ve çiftliğini yakışı, Topal Duran’ın Hacer’in kapısına gelip onu taciz edişi, Hacer’in kocasının yokluğunda yaşadığı bunalımlar hep “gece” meydana gelir. Ayrıca, “gece”, kaçak”lığın zamansal yansımasıdır. Kaçma ve saklanmanın zaman dilimi olarak, “gece”; saklama ve göstermemenin sembolüdür.

2.3.6. Mekan

Vukuat Var

Vukuat Var romanında mekan, fiziksel olarak Adana şehridir. Eserde mekan, olay birimlerinin içeriği, anlatıcının niyeti ve kişiler dünyasının sosyal ve kişisel yapısıyla ilgili ayrıntıları yansıtan işlevsel bir unsur olarak; kişiyi kuran ve ruhsal durumuyla özdeşleşen nitelikler taşır. Fiziksel geniş mekan öykü zamanı için Adana, anımsamalarla geriye dönüşlerde ise İstanbul şehirleridir. Adana’nın işçi mahallesi sokakları, evleri, dükkanları, meyhaneleriyle bireysel ve sosyal yansımalarıyla işlevsel olarak tanıtılır. Ayrıca, şehrin dış mahallelerinden Fellahların yaşadığı yer betimlenirken, toplumsal yapılanmanın mekandaki izleri görülür.

Eserde başkişi ve ailesinin yaşadığı işçi mahallesi, fiziksel şartların olumsuzluğu ile dikkat çeker:

“İşçi mahallelerini sapan çamurlu, dar sokağa girdiler. Elektriksiz sokak , köhne tahta perdelerle çevrili harap evler kalabalığının arasında uzuyordu. Karanlık pencereleriyle evler çoktan uykuya varmışlardı.” (VV, s.49)

İşçi mahallesi, “ekmek” uğruna bedensel ve ruhsal sömürüye boyun eğmek zorunda olan zavallı insanların barınağıdır. Parçalanmış bir dünyada, parçalanmamış değerler arayan kişilerin ironisi parçalanmış mekanlarla netleştirilir. “*Sürü içgüdü*” (Freud, 1996: 72) ile hareket eden bu insanlar, yaşadıkları mekanlar ile benzeşirler. Sosyal yaşamın olumsuz getirileriyle fiziksel ve ruhsal çözüluşe maruz kalan bu insanlar gibi yaşadıkları mekanlar da tükenmiştir. “Harap” insanlar “harap” evlerde yaşayan,

farkındalığını kaybetmiş kalabalıklara, “yığın”lara dönüşür. Öznel bütün niteliklerin silindiği bu mekanda insanlar sıkıştırılmış bir kaosun değişmez oyuncularına gibidirler:

“Güllü fabrika çırçırlarında çalışıyordu. (..) mahallenin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazında toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de ölü teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti çırçır fabrikasına. Günde en az on iki saat çalışıyordu.” (VV, s.23)

Sosyal adaletsizliğin ve yozlaşmış düzenin bozulmuşluğu, mekana da yansımıştır. Fabrika, içinde çalışan bireyleri yutmaktadır. Bu olumsuzluk kabuğu, içindeki bireyler kendilerine bir çıkış ararlar. Benliklerin silindiği fabrikanın dışlıları arasında “ben” in yok edildiği bu mekanda, “kendi olma” ayrıcalığı da ellerinden alınan işçiler, “yığın”laşmaktadırlar. Fabrikanın yalıtık düzeninden endişelenen, korkan Kemal’in annesi Meryem’in sözleri dikkat çekicidir.

“Fabrikadan korkuyor, ürküyordu. Yılda bir, pek pek iki kez un öğütmeye gittiği değirmene benzetiyordu fabrikayı.. (..) Sonra deli deli dönen kasnaklarla çevrili bitmek tükenmek bilmeyen kayışların ormanı. Bu kayışlar deli dervişler gibi paldır paldır dönüyor, dönüyorlardı. Yılanlardı belki de. Yılanlardı da insanlara düşmandılar. Aralarından gelip geçen insanlara el atıyor, onları artık saçlarından mı, giysilerinin kolları yada eteklerinden mi kapıp alıyor, demir kasnaklarda ezip kanlı külçe halinde yere kusuyorlardı.” (VV, s.144-145)

Fabrikanın insan yutan, insanla beslenen ve bireyselliği yok eden bir canavara dönüştüğü bu tasvir, aynı zamanda teknolojinin insan varlığını tehdit edişinin de bir yansımasıdır. Bir korku nesnesine dönüşen ve “insana düşman” bir “yılan” olan fabrika, labirent’tir: *“korku nesnesini bildiğimiz şeylerden ortaya çıkan ruh durumudur.”* (Çüçen, 1997: 64) Fabrikadaki düzen, bastırılmış kaygıların mekansal bir yansımasıdır. Fabrikadaki bu çözükle yaşam, işçilerin evlerinin bulunduğu mekana da yansır:

“Sıra vardiya göz göz odaların çepeçevre bulunduğu avluda ağırdan ağıra hareket başlamıştı. Üçer beşer liraya kirali, ayı inlerine benzeyen odalardan ceketleri omuzlarında erkekler boğula tükana öksürerek çıkıyor, ellerini yüzlerini yıkamağa lüzum görmeden basıp gidiyorlardı. Yüzlerinden düşen bin parça, insan biçimine girmiş canlı birer küfüre benziyorlardı.” (VV, s.228)

Yaşamın olumsuz koşullarıyla kuşatılmış insanların “yığın” halinde barındığı “avlu”lar ve avlulardaki “oda”lar, yitlik bireyselliğin yansımasıdır. Kişisel olanın, öznel olanın

nesnelleştirerek yok edildiği bu mekanda tekdüzelik ve çaresizlik kıskacında var olma çarpınışı vardır.

İşçi mahallesindeki olumsuz fiziksel şartların aksine, Muzaffer Bey çiftliğinde zenginlik, varlık, rahatlık vardır. Muzaffer Bey ve çiftlikte yaşayanlar için mekan, sadece görünen, seyredilen bir unsurdur. İşçi mahallesinde insanları yok eden, yutan nitelikleriyle hem fiziksel hem işlevsel olarak dar/ kapalı mekan varken; çiftlikte mekan insanın maddi ve ruhsal gücünü artıran, tamamlayıcı nitelikleriyle açık/geniş mekana dönüşür. İnsanın toprağa hakimiyetini gösteren *“tırnaklarını geçirmek”* (VV, s.102) ifadesi, maddi gücün hoyrat, acımasız, tehditkar tavrını da gösterir. Muzaffer Bey sahip olduğu/ ele geçirdiği toprakların kendisine sağladığı maddi güçle çiftliğinde şehirdeki fabrika gibi insanı öğütür, yok eder. Çiftlikteki fiziksel genişliğe rağmen köy de köylü de tükenişi yaşar. Mekan ise, bu tükenişi yansıtan niteliklere sahiptir:

“Köyle çiftlik arasında bir birbuçuk kilometrelik yol vardı. Yerler çamur, ortalık karanlıktı. (..) Kaypak yolu zorla geçip köye girdi.” (VV, s.69)

Mekan-insan benzeşmesinin netleştiği bu ifadeler, sosyal adaletsizliğin öznelinden nesnele doğru akışını da yansıtır. Mekan, üzerinde yaşayan ya da barındırdığı kişileri *“açığa vuran”* (Wellek, 1993: 196) niteliğe sahiptir, romanda da mekanın tasviri ile kişilerin tasviri aynı bağlamda yansıtılır. Zaloğlu Ramazan'ın *“kaypak”/* güvenilmez kişiliği ile dolaştığı yollar birbirini tamamlar. Ayrıca çiftlik ile köy arasında maddi bir uçurum vardır. Böylece Tanrısal anlatıcı, izleksel kurguyu mekansal boyutla tamamlar.

Ülkede, siyasi ve sosyal değişimin söz konusu olduğu dönemde; eserdeki mekanlarda da siyasi bir oluşumun/ değişimin varlığına gönderme yapılır:

“Demir kıratlık icat edileli beri iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünüvermişti. Halkçular kahvenin solumu, Demokrat'lar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı.” (VV, s.116)

Samimiyetin, yakınlığın, birlikteliğin mekanı olan kahvehanelerin, bölünmüş olması ülkeyi saran siyasi parçalanmışlığın bir yansımasıdır. Siyasi düşüncelerin sosyal gelişmelerle bireysel varoluşu kısıtlayarak olumlanan değerleri yok ettiği köy kahvehanesindeki *“küs”* tavırlarla netleşir.

Mekanın psikolojik durumu yansıttığı bölümlerde ise, birey çevresini, yaşadığı dünyası içinde bulunduğu ruh haliyle yorumlar:

“Bu gece ay da yoktu.

Koyu bir karanlık sarmıştı dünyayı. (..) Ne lanet, ne berbat geceydi bu gece. Böyle gecelerde kazalar, cinayetler olur, birtakım uygunsuz adamlar böyle gecelerde namuslu insanların önüne çıkarlardı.” (VV, s.152)

Mekan, bireyin ruh haliyle bütünleşmiştir. Gecenin karanlığı ile içini saran umutsuzluğu aynı düzlemde birleştirerek çevresine bakan roman kişisi, psikolojik durumunu mekana da taşır. Ayrıca şehrin dış mekanlarında yaşam süren kişilerin şehre bakışı da dikkat çekicidir;

“Şehirden yana baktı. Güneş çoktan devrilip gitmiş, alt alta, üst üste evler kalabalığı halinde şehir, alaca karanlığa gömülmüştü.” (VV, s.147-148)

Şehir, bireye ait olumlanan bütün değerleri silen karanlık bir objedir ve bu yönüyle işlevsel olarak kapalı/dar mekan niteliğindedir. Bir etkileşim alanı olan şehirde her şey yitip gider. Şehir bireysel olanı yutan, bir korku nesnesi konumundadır. Oğlunu yutan “*şehrin kanlı dişleri*”, roman kişinin hiç geçmeyecek olan hastalığını somutlaştırır:

“Koşarak şehre gidecek, şehrin kanlı dişleri arasından oğlumun kanlı cesedini çekip alacak, ne olursa olsun oğlunu, ciğeri Kemal’ini bağına basacak, belki de onunla birlikte mezara girecekti.” (VV, s.389)

Roman kişisi Meryem Ana, kendisi için bir “*korku labirenti*” (Korkmaz-1, 1997: 172) olan şehrin ve fabrikanın oğlunu elinden alışı karşısında bütün dayanak noktalarını yitirerek yıkılır. Mekan, onun karşısında tehditkar yükselişle durmaktadır.

Vukuat Var romanında yozlaşmış düzenin mekansal yansıması, Cemşir, Reşit ve Hamza’nın içki içtikleri meyhanede görülür. Meyhanedeki ilişkiler, sosyal yaşam ile örtüşen çözümlü nitelikler taşır. Meyhane sahibi dahil olmak üzere oradaki bütün kişilerin ilişkileri çıkara dayalıdır:

“Kuruköprü’deki Girit’linin kebabçı dükkanı, dar, derin, loş bir yer, daha çok cumartesiler, iplik, bez, sabun, çırçır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustalar, katipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plaklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkanın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çığına çevirirdi.” (VV, s.16-17)

İkiyüzlülüğe ve maddi çıkara dayalı bozulmuş bir düzene sahip meyhanede, kişiler içkinin verdiği rahatlıkla zaman geçirirler. Samimiyetin ve güvenin olmadığı bu ilişkiler ağında sadece anı yaşama ve olumsuzluklardan uzaklaşma , gerçeklerden kaçma eğilimi vardır. Bu kaçışın yönü bazen geçmişin güzel, rahatlatıcı mekanlarına olur:

“İstanbul bir an, tramvayları, minareleri, damları, çatıları, denizi, irili ufaklı vapurları, motörleri kaynaşan insanlarıyla kafasından hızla geçti.(..) Birden şadırvanlı otel canlandı. (..) Pembe yanakları, is karası kirpikleri, kaşları, yeni terlemiş bıyığıyla Cemşir (..) coşkun bir sarhoş kalabalığı halinde gittikleri Galata, Yüksek kaldırım, Abanoz, Ziba... O günlerden kalma bir nara patlattı.”
(VV, s.182-183)

Geçmişe özlem izleğinin mekansal ifadelerle bütünleştiği anlarda roman kişisi, şimdiye ait olumsuz duygularla geçmiş günleri hatırlar, onlara sığınır. Geçmiş mekanlar, hem fiziksel hem işlevsel olarak açık/ geniş nitelikler taşır.

Eserde, ev içi betimlemeleri de vardır. Güllü’lerin yaşadığı tek oda, Kemal’in annesiyle yaşadığı huğ, Fattum’ların huğu, Pakize’nin evi, Hamza’nın sevgilisi müdürün karısının evi, Muzaffer Bey’in odası ve banyosu, Yasin Ağa’nın odası, Kabak Hafız’ın evi mekan ile bireyin bireysel ve sosyal nitelikli olarak birbirini tamamlayışına dair izlerle, hem fiziksel hem işlevsel olarak tanıtılır.

Hanımın Çiftliği

Hanımın Çiftliği romanında eserin isminden başlayarak mekan-insan arasındaki ilişki vurgulanır. Roman başkışı Güllü’nün Serap Hanım’a; Muzaffer Bey Çiftliği’nin ise Hanımın Çiftliği’ne dönüşüm sürecinin öyküsüdür. Hakim anlatıcı mekanı işlevsel nitelikli olarak, kişiler dünyası ile paralel olarak metne taşır. Mekan, kişilerin yaşadığı bir barınak ve sığınak olmakla birlikte, aynı zamanda birey ve toplum üzerindeki değişimlerin yaratıcısı olarak canlı bir özneye dönüşür:

“Çiftlikten çıktı. Birkaç yüz metre ötede, ayın altında köy, tek tük ışıklı pencereleriyle kapkaranlık yatıyordu. (..) Gökyüzüne baktı. Kaşlı, gözlü, ağızlı, burunlu ay bulutsuz gökte yüzüyordu.” (HÇ, s.28-29)

Fiziksel genişliğine rağmen, yabancılaştırmanın birey ve toplum yaşamındaki etkilerini yozlaşmış ilişkileri ile yansıtan çiftlik, olay birimlerinin fiziksel mekanıdır. Etik ve dini çözülüş siyasi ve sosyal çatışmalarda çiftlik aracılığıyla ifade edilir. Köy, çiftliğin çürüyüşünü seyrederek. Onun tepkisi, pasif ve içtedir. Köylü, sahip oldukları topraklara hükmeden ve ellerinden alan Muzaffer Bey ve çiftliği karşısında *“kapkaranlık yat”*maktadır. Köy, kin ve öç duygularıyla bilenmiş kişileri barındırır. Çiftlikteki bozulmuşluk karşısında çaresiz kalan, Muzaffer Bey’in parasından ve gücünden korkan köylünün umudu seçimlerdir. Muzaffer Bey, aile mirası olan

topraklarının tek hakimidir. Onun mekanla uzlaşma diye bir sonunu yoktur. Binlerce dönüm arazisiyle o, narsist bir derebeyi gibidir:

“Muzaffer Bey kaç vakittir ihmal ettiği tarlalarını görmeye çıkmıştı.(..) Köyün sınırında durdu. Arabadan atladı. Parlak çizmeleriyle ıslak toprakta dimdikti. Kuvvetli Çukurova güneşi ılık ılık yakıyor, karşı yamaçlardan mavi,tül mavisi incecik bir duman yükseliyordu.” (HÇ, s.151)

Muzaffer Bey’in gücünün dayanağı olan topraklar, onun kişiliğini de belirler. İnsanları ezen,fiziksel ve cinsel sömürü eğilimleriyle yaklaşan bu tek boyutlu kişi için çıkarları her şeyden önce gelir. Muzaffer Bey çiftliğinin Hanımın Çiftliği oluş süreci, onun cinsel açlığının ve köylüye adaletsiz yaklaşımının sonucudur. Hanımın Çiftliği, etik değerlerden uzaklaşan cinsel arzuları ile hareket eden çözümlü kişilerin mekanı olarak karşımıza çıkar:

“Hanımın Çiftliği” ise, köye sırtını dönmüş, edilen küfürlere kulaklarını tıkamıştı.” (HÇ, s.302)

Dramatik aksiyonun şekillendiği çiftlikte, mekan ile insan, benzeşir, birbirini tamamlar. Güllü ve diğer roman kişilerini kısıpına alan yabancılaşma ve yozlaşma mekanla özdeşleştirilerek aktarılır. Eserde “kapı”lar mekanın en önemli ayrıntılarıdır. Kapı, “iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan” (Bachelard, 1996: 235) bir imgedir. Çiftlik evinin kapısı, Kabak Hafız’ın evinin kapısı, Muzaffer Bey’in odasının ve banyosunun kapısı bozulmuşluğunu/ çürümeyi gizler. Açılan ve kapanan tüm kapılar, günah eğilimi, istek, güvenlik kavramlarını somutlaştırır. Çiftlik evi ile çiftlik çalışanları arasındaki uçurum olan “kapı”dan, ırgatların girmesi yasaktır:

“Eve girmeleri yasak olduğundan, merdivenin yanında toplanmışlardır.” (HÇ, s.52)

Kişiler arasındaki maddi farklılığın sınırı olan kapı, güçlü ile güçsüz arasında yükselir. Aynı şekilde Muzaffer Bey’in kapatması olan Gülizar, Güllü’nün Bey’in odasına girmesini yasaklar. Kapılar, gizleme amaçlı ve engel simgesi halindedir:

“Gülizar kapıyı kilitleyip anahtarı yanına aldı. Güllü farkına varmıştı. İçerledi. (..) Gülizar hamamı da kilitlemiş, anahtarı yanına almıştı. (..) Mutfakta işi yoktu. Çıktı. Orayı da kilitleyip, anahtarı yanına aldı.” (HÇ, s.40-41)

Gülizar, kapıları kilitleyerek kendi varlığı için tehlike olan Güllü’yü engellemek ister. Güllü, onun çiftlikteki rahatının, huzurunun gölgesi olur. Gerçekte olmasa da

sahiplendiği çiftlik evi ve Bey, Güllü'nün gelişiyle elinden alınmaktadır. Korku ve endişe içinde kapıları kilitleyip, kendini korumak niyetindedir. Kişiyi “*dış dünyaya karşı müdafaa*” (Kılıç, 2000: 178) edici işleve sahip kapının, aynı ahlaki çözülüşü gizleyen bir araca dönüşmesi yozlaşmış düzenin eşyaya sınışıdır.. Sarhoş olan Güllü'yü yatağına yatıran Muzaffer Bey, dostu Paşazade'nin karısının yattığı odaya gider ve kadınla birlikte olur. Kapının anahtar deliğinden Zekai Bey onların sevişmelerini izler. Çiftlik evinin kapıları ardında cinsel açlığın yönlendirdiği kişiler, değerlerden yalıtık bir yaşam sürerler. Genç kocasını terk edip, Muzaffer Bey'e kapatma olan Gülizar'ın cinsel açlığı da banyo kapısı ile gizlenir:

“Gülizar banyo kapısını içerden sınısıkı kapayıp, sürgüledi. Sıcak sularda iri iri balık gibi alt üst oldular. Gülizar çırpınıyor, ama beyin kuvvetli kollarından kurtulamıyordu. (..) Gözlerini banyonun küçük penceresine dikti. Buzlu camdan kirli bir ışık vuruyordu.” (HÇ,s.84-85)

Gülizar, kendi cinsel açlığı ile beyin bedenini sömürüşü arasında kurduğu varlığını kilitler ile korumaya çalışır.

Kabak Hafız'ın evi ise, dini çözülüşü yaşayan bireyin ahlaki yozlaşmalarının mekanıdır. Köyün zengin duluyla gizlice buluşup sevişen, Zaloğlu Ramazan ile içki içen Kabak Hafız, eve kendi dünyasının izlerini taşır:

“Titreyen eliyle tahta sürgüyü itti. Gene koşarak yukarı çıktı. Çabucak soyundu, yatağına girdi. Sıkı sıkı sarıldılar.” (HÇ, s.175)

Eserde kapılar, herkesin bildiği fakat gizlenen gerçekleri saklar. Etik çürüme ve cinsel açlık kilitlenen kapılar ile örtülmek istense de mümkün olmaz. Kabak Hafız ve Gülizar'ın ilişkisi de mekandan taşacak ve gün yüzüne çıkacaktır.

Hanımın Çiftliği'nde kahvehaneler ve meyhaneler de yaşamın sosyal çarpıklıklarını mekansal boyutta simgeler. İkiye bölünen köy kahvesi siyasi çekişmelerin ve çıkar kavgalarının mekanıdır. Meyhaneler ise içki ile gizlenen olumsuzlukların yansıtıcısıdır. Meyhane sahibi, ikiyüzlü kişiliği ile mekanın içindeki kişilerle örtüşmesinin simgesidir.

Eserin ismi olan, Hanımın Çiftliği ile, çürümenin mekandaki değişim süreci vurgulanır. Eserin sonunda mekanın yakılışı, bir tür cezalandırmadır. Ahlaki çöküntü ve sosyal adaletsizliği, içinde barındırdığı kişiler ile birlikte sürüklenen mekan, çöküntünün/ çürümenin tanığıdır. Bu yönüyle mekan da kişilerle birlikte değişim yaşar; canlı bir varlığa dönüşür.

Kaçak

Orhan Kemal, Kaçak romanında başkişinin kanundan “kaçış” serüvenini mekansal boyutta izleğe taşımıştır. Başkişisi için mekan, saklanacağı bir sığınaktır:

“Soluk soluğa koşuyor, çalılarını hışırdatarak koşuyordu. (..) Çalılık sık, çalılık kalabalıktı. “Kaplan Meşeliği” derlerdi bu çalılar yığınağına. Yıldız ışığında oylumları su gibi aydınlık çalı, meşe, arada gürgen kalabalığı. (..) Ürkütülmüş vahşi bir hayvan kuşkusunu içindeydi.” (K, s.23)

“Kaçak” konumundaki başkişi, mekanın koruyuculuğu içinde onunla bütünleşir. Geride bıraktığı kişiler ve olaylar ile geleceğine doğru koşan kaçak, “yol değiştirme ve yol güzergahları” (Bourneur, 1989: 94) arasında güvenli bir mekan arayan “vahşi bir hayvan” tedirginliği içindedir. Habip, saldırgan tutumuyla ve işlediği suçla; mekana verilen “kaplan” sıfatıyla örtüşen nitelikler kazanmıştır. Yok olmama, sömürülmeme uğruna yok eden, öldüren Habip, insanı hayvandan ayıran farkları silen tavırları içerisindedir. Onun için doğa güvenin mekanıdır:

“Dağları tuttuk mu, gerisine karışmayın. Dağlar gibi yok. Dağlar düze benzemez. Dağ adamları erkek olur, mert olur. Dağlara padişahın bile fermanı geçmezmiş. Dağlar bizi ele vermez...” (K, s.156)

Dağ, saklanmanın, yüceliğin, korunmanın ve ulaşılmazlığın sembolüdür. Benliği besleyen, dağ, “dengeli ve sağlam; kendi hususi hüviyet ve özgürlüğüyle dopdolu (..) kararlı ve güçlü” (Kılıç, 2000: 22)’lüğün simgesidir. Habip, mekanın/ dağın bu gücüyle güveni yakalar. Dağın açık/ geniş mekan oluşunda, başkişinin ruh yansımalarının etkisi oldukça önemlidir. “Canlı bir kült” (Korkmaz-1, 1997: 100) halindeki doğa, kaçak için gizlediği, sakladığı oranda değerlidir. Korku ve güvensizlik içinde koşan Habip, vahşi doğaya sığınır: onun kendisine yardımcı olmasını; korumasını bekler. Doğa, Hacer için ise yakacağını temin ettiği bir kaynak ve tehlikelerin mekanı olur:

“Birbirine dolaşan ayaklarıyla köy yollarından geçip ormana daldı. (..) Nerelere gizlenip öttükleri yerler belirsiz çeşitli kuşlarla çitirdayan böceklerin ses kalabalığı koca ormanı doldurmuştu. Ulu ağaçlar öyle sık, öyle yüksektiler ki, güneş bile yitip kaybolmuştu adeta.” (K, s.185)

Tedirginlik ve belirsizlik içinde mekana bakan birey, onda kendinden izler görür. Hacer de bu psikolojiyle her an bir tehlike bekleyerek “orman”da ilerler. Yakacak toplamak gayesiyle geldiği orman, onun ruhunun yansıtıcısı olur. Güneşin bile görünmesi

engellenmiştir. Kendisinin hayallerine engel kişiler olduğu gibi, ağaçlarda aydınlığa engeldir. Mekan-insan, aynı duygu bulaşımı içinde metne yansıtılmıştır. Bu ruh hali içinde orman, Hacer için kapalı nitelikli bir mekan görünümündedir.

Eserde fiziksel dış mekanlar, kadar iç mekanlarda dikkat çeker:

“Duvarlarının badanaları yer yer kirlenmiş, ufacık bir odaydı. (..) sağda, Hüseyin’in uyumakta olduğu yatağın ayak ucunda tavana çıkılan bir merdiven dayalıydı. Demek odanın tavan arası vardı? Vardı ya, tavan tahtaları kalkmıştı. Kirli duvarlar, kalkmış tavan tahtaları, çakılıp onarılmak için evin erkeğini bekliyordu.” (K, s.45-46)

Hacer’in yoksulluğunun ve bakımsızlığının izlerini taşıyan evi ile ilişkisi *“salyangozun kabuğuyla ilişkisi”* (Bachelard, 1996: 136) gibidir. Avlu, oda, tavan arası ve altev, “kaçak” için güven ve huzur mekanıdır; korunaktır. Aynı zamanda evi; Hacer’in yaşadığı olumsuzlukların da tanığıdır. Dışarının bütün olumsuzluklarının ve tehlikelerinin ötesinde ev, Hacer ve oğlunun ancak düşlerde bulunduğu huzuru saklar. Bu ev; “kaçak” durumundaki Habip’in ise, geçici bir süre canını kurtarır. “Baba”sız çocuğa baba, “koca”sız kadına koca olan Habip, onların sevgisi ve bağlılığı ile evin koruyuculuğunda saklanır. Bu saklanma sırasında ev, onların üç günlük yeni bir dünya kurma hayallerine tanıklık eder.

Hacer’in evinde, kapıların kilitleriyle sağlanmaya çalışılan güven, her an tehdit altındadır. Yalnız, kimsesiz, korunaksız yaşayan Hacer ve oğlu Hüseyin, çinko yıkık duvarlar ile dış dünyanın tehditlerinden uzak varılmaya çalışırlar. Tavan arası ve alt ev, mekanın bütün boyutlarıyla kullanımının işaretidir. Aynı zamanda, “kaçak”ın saklandığı bir korunaktır. “Kaçak” için tavan arası ve *“evin küçük yer altı ini”* (Bachelard, 1996: 159) olan alt ev, giz mekanlarıdır. Evin içinde egemen olan korkuları, tavanarası ve alt ev imgeleri ile çözümlenmek mümkündür. Evin kullarımdaki bölümlerinden farklı olarak tavan arası, koruyucu, tehditkar olmayan, kaçak için saklanma olanakları sunan niteliktedir ve açık/ geniş işlevleri ile vardır:

“Merdiveni yukarı çıktı. Emekliyerek tavan arasını sona dek geçti. Tahtaları yokladı. Tahtalar iyiydi. Baş sıkışırsa rahatça tüyebilirdi burdan.” (K, s.148)

Kimi zaman ise, tedirginlik, endişe, korku içinde saklanan başkişi Habip ve onu saklayan Hacer için ev yakalanma tehlikesi olduğu anlarda kapalı/ dar bir kısıkaç niteliği kazanır:

“Merdiveni indi, sonrada indiği merdiveni alt eve kaldırdı. Adam da tavan arasına çıkılan dört köşe deliğin kapağını yukardan kapatmıştı. Şimdi ne yapacaktı? (..) evin çevresinde ağız kara komşular. (..) Sürünerek tavan arasının sokağa bakan ucuna gitti.” (K, s.189)

Ev, Habip ve Hacer için seviştikleri, hayallere daldıkları anlarda gerçek bir koruyucu sığınak olurken; en küçük tehlike anında dar/ kapalı bir labirente dönüşür.

Kaçak romanında, sosyal yaşamın siyasi gelişmelerle şekillenen değişikliklerinin mekansal boyutu da ifade edilir. Siyasi gelişmeleri kendi çıkarları lehinde kullanmayı başararak zengin olan Haşim Ağa, Kahveci Gafur, Bakkal Himmet gibi kişiler, sosyal konumlarındaki değişimi yaşadıkları mekana da taşırırlar. Kahveci Gafur, işsiz güçsüz olarak geldiği kasabada siyasi tercihinin sağladığı olanakla yeniden var olan bir kişidir:

“Yersiz, yurtsuz, işsiz, güçsüz. (..) Mağdur DP’li her yurttaş gibi, gerekli krediler sağlanmalı, Gafur da insan sırasına konulmalıydı. (..) Çeşitli bankalardan uzun vadeli krediler... Önce kasabanın ortasındaki küçük kahvelerden birinin ucuzaya satın alınması,. Yıkıtılıp yerine temiz, güzel, gösterişli, ocağı, takımları pırıl pırıl bir kahvenin yapılması. O milli bir kahramandı. (..) kahveden sonra iki katlı beton, şirin bir ev..” (K, s,98)

Yozlaşmış ilişkilerin ve düşüncelerin türettiği kahveci Gafur, yeniden varoluşunu mekanlarla da somutlaştırır. Aynı şekilde Bakkal Himmet’de siyasi gücü kullanarak maddi varlığa kavuşmuştur;

“DP’lilerden banka kredisi alıp, eski dükkanını da yıktırıp, yerine pırıl pırıl camekan vitrinlerle göz alıcı bu dükkanı yaptırmış (..) Dükkanın arkasına da bir başka dükkan, daha doğrusu yüksek bacaklı Amerikan tipi iskemleleriyle zarif bir meyhane yaptırmıştı.” (K, s.116-117)

Fırsatçı kişilikleriyle maddi varlıkları kuran bu iki dejenere tip, her devirde görülür. Kahveci Gafur ve Bakkal Himmet, önceki ve sonraki mekanları ile sosyal yaşamın değişen yüzünün temsilcisi olurlar. Onların öyküsü sosyal çözülüşü açar niteliklere sahiptir. Zaman ve mekanın, bireysel çözülme/bozulma ile örtüşen yönünün dikkat çektiği bu iki kişi, maddi varlıklarını mekan değişimleriyle de temellendirirler. Aynı şekilde Haşim Ağa’nın çiftliği de maddi gücün simgesi olur:

“Ev, basbayağı bir çiftlikti. Çeşit çeşit, boy boy, renk renk tarım araçları. (..) 950’den sonra özene bezene yaptırılan beton evin geniş merdivenini yukarı yan

yana ağır ağır çıktılar. Dışarının serçe solutan sıcağına karşın, içerisi tatlı bir serinlik içindeydi.” (K, s.120-121)

Sosyal ve siyasi gelişmelerin türettiği bu kişiler, mekanın da kendileriyle birlikte değişen yüzünü gösterirler. Bu yönüyle çiftlik, fiziksel gücün yansıtıcısıdır: “*Bir nesneyi birleştiren, onun niteliklerinin bileşimidir.*” (Denkel, 1998: 23) Siyasi ve sosyal değişimlerin artırdığı maddi varlık, çiftliğin ve çiftlik sahiplerinin varlık sebebi olur.

Eserde geçmiş zaman dilimine ait mekanlardan ise, en dikkat çekici olanı başkişi Habip’in yakılmasına ön ayak olduğu Muzaffer Bey Çiftliği’dir. Köylünün “*kansızın çiftliği*” dediği bu çiftlik, sömürülen emeğin üzerinde yükselen bir tehdit ögesidir. Başkişi çareyi, köyün fiziksel ve ruhsal genişliğini labirente dönüştürerek, insanların yaşam alanlarını kısıtlayan bu engeli ortadan kaldırmakta bulur. Habip, çiftliği yakmak ile kendilerini tüketen düzenden intikam alır:

“Alev alev yanıyordu çiftlik. Öldürdüğü Muzaffer Bey’in tekmi veresesini yer yüzünde kaldırmak amacıyla saldırmıştı kadının yatak odasına. Kapı kilitliydi. (..) Avı kendini yağmur yemiş ıslak topraklara bırakmıştı pencereden” (K, s,57)

İçinde yaşayanlar için açık geniş bir mekan olan çiftlik, bu saldırı sırasında kapalı/ dar nitelikli bir labirente dönüşür. Canını kurtarmak için kaçan ile onu yok etmek isteyen arasındaki kovalamaca, vahşi ve tehdit öğeleriyle doludur.

2.3.7. Kişiler Dünyası

Başkişiler

Vukuat Var- Hanımın Çiftliği

Romanın sosyal ortamında, “*ilk dinamik atılımı*” (Bourneur, 1989: 153) yapan başkişi, bir merkez görevini üstlenir. Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarının ortak başkişisi olan Güllü, dramatik aksiyonun “*oyun kurucusu*” (Bourneur, 1989: 153) konumundadır. Maddenin/ çıkarın esiri olmuş yozlaşmış bir düzenin içerisinde ötekileşmemek için direnen, bir genç kızdır. O, kendi olma hakkının elinden alınmasına karşı direnir. Küçük yaşlardan itibaren fiziksel olarak fabrikanın ve ailesinin sömürdüğü bedenini ve yüreğini, bu tehditkar işgalden kurtarmak çabası içinde aşka sığınır. Aşkı ve sevdiği Kemal onun için tek umut ışığıdır.

Güllü, on üç yaşında bir işçi kızıdır. Onun yaşamı ve ilişkileri, kendisi gibi emeğini, gücünü fabrikaya sömürten diğer işçilerin yaşamıyla özdeştir. Artık gelenek halini almış bir düzen içerisinde umutsuzca varoluş kaygılarıyla kuşatılmıştır. Ailesi tarafından maddi olarak sömürülen Güllü, kendisiyle aynı duygusal ve düşünsel çözümlü yaşayan işçi kızların bir simgesi halindedir:

“Güllü fabrika çırçırlarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fıkaraya için gelenektir zaten. (..) Günde en az on iki saat çalışıyordu. (..) Aldırış etmiyordu. Güzel, çok güzeldi. Elbette laf atacacak, elbette göğüsler yumruklanacak, elbette elbette evlerinin çevresinde sarhoşlar nara atacaklardı!”
(VV, s.23-24)

Güllü, yaşadığı mekanın dışında farklı bir mekanı sadece sinemada/ filmlerde görür. Onun kendisiyle ve dünyayla çatışması, yaşadığı mekanı ve şartları değiştirme merkezlidir. Fiziksel güzelliğinin farkında olan Güllü, gözü pek, korkusuz, inatçı ve pervasızdır. Yıllar yılı fiziksel şartların bozukluğu içinde her türlü olumsuzluğa ruhunu da bedenini de alıştırmıştır. Babasının, ağabeyinin dayacağı, baskısı umurun da değildir. O, bildiğini yapar; istediği gibi hareket eder.

Hem fiziksel gücünün hem de emeğinin verdiği rahatlıkla kimseye aldırış etmeyen başkışı, *“sebeplendirilme olayları dizisiyle beraber”* (Kantarcıoğlu, 1988: 30) tercihleri, kararları ve davranışları ile entrik kurguyu şekillendirir. Aşkı ve sevdiği kişi, onun için bu yalıtık ortama düşen aydınlık bir penceredir. Sevgisiyle olumsuz gerçekleri aralamak, bu sürüklenişe ‘dur’ demek ister. Hem fabrikanın dışlılarının, hem yaşadığı mekanın, hem de ailesinin kendisini tüketişine, yozlaştırmaya çalışmasına karşı çıkar. Fiziksel ve tinsel olarak yenilmemek için çırpırır. Fakat önce fiziksel baskı ile kuşatılan Güllü, sevgilisinin kendisini kurtarmaya geldiğinde ağabeyi tarafından öldürülüşüyle yıkılır:

“Güllü boyun eğmekten başka çaresi kalmadığı için, “-Peki” demişti, “Peki amma, ben de Güllü’ysem o soytarıya avrat olmam!” (..) Kemal gün geçtikçe içinde büyüyüp, yüceleşiyordu. O geceyi hiç unutmuyacaktı!” (VV, s.399-400)

Güllü, ne çocukluğunu ne de gençliğini yaşayacak özgürlüğe sahip değildir. Maddi kaygılarla kuşatılmış bir yaşamın içinde sıkışmıştır. Hayalleri, istekleri hep engellenir. Yaşamı da yüreği de hep tehdit edilir. Bir eşya gibi alınıp satılmaya razı olmazsa da, babası ve ağabeyinin dayak ve baskısı, en sonunda da Kemal’in öldürülmesi onun eylemsel tepkilerinin sonu olur. İçsel olarak öç almayı düşünse de o artık sevdiğiyle

kurmayı düşündüğü aydınlık yaşamdan çekilip alınmış; bunun bedelini de çok ağır ödemiştir. Yığımlaşan bireylerden farklı olma uğruna hem yaşamlarını hem yüreklerini kaybeden Güllü ve Kemal, “öteki”leşmenin bireyi kuşatan kimliğinden kurtulamazlar. Annesi, üvey anneleri, öz ve üvey kız kardeşleri gibi parayla satılmak istemeyen Güllü, “alt tarafı karı, kancık takımı” (VV, s.50), “nerden baksan bir kızdı” (VV, s.53) ifadelerine yansıyan sosyal ikiliğin kurbanı olur. Sosyal gerçekleri, onu ve bütün varlığını sarar ve yok eder. Güllü, bireyselliğine tecavüz edilen yitik bir insan olur. Yaşadığı ortamdan memnun olmayan Güllü’nün hayalleri maddi değişimlerle sınırlıdır:

“İsmi Serap’a çevirtmeyi çok isterdi. Öyle seviyordu ki bu ismi! Sonra tıpkı tıpkısına Serap Hanım gibi giyinirdi. Tül eldivenler, şapka, tayyör, yüksek ökçeli iskarpinler... saçlarını da onun gibi, bigudilerle toplardı. Yüreğinden kurşun sızısı geçti.” (HÇ, s.22-23)

Güllü, hayallerinde yarattığı bu kişi yani “öteki” olmak arzusuyla çırpınırken “kendi olma” hakkı da elinden alınır. Hayallerine ve yaşamına tecavüz edenler babası, erkek kardeşi ve berber Reşit’tir. Para karşılığı satılan Güllü, kendisine yapılanların öcünü almak istese de Muzaffer Bey’in zenginliği, yakışıklılığı ve gücüne teslim olur. Muzaffer Bey ile evlenerek çiftliğin ‘hanım’ı olur ve böylece kurduğu hayalleri gerçekleştirme olanağı bulur. Güllü’nün Serap Hanım oluş süreci, “yabancılaşma olanağı bile bulamadan şeyleşen” (Teber, 2001: 28) bireyin öyküsüdür. ‘Öteki’ye dönüşen Güllü, çıkar ve ikiyüzlülüğün egemen olduğu bu düzenin bir parçası olur:

“Güllü’nün kafasından da silinmişti dünya. Ne Zaloğlu, ne Yasin Ağa, ne babası, ne berber Reşit, ne hapishanedeki kardeş, hatta ne de öldürülen sevgilisi Kemal!” (HÇ, s.101)

Onun için artık tek kişi vardır: Muzaffer Bey. Bütün hayallerini gerçeğe dönüştüren Muzaffer Beyin ölümüyle ise, Serap Hanım, cinsel isteklerin belirlediği bir kişi olur:

“Vahşileşti. Kalktı. Aynı karşısına geçti. İpek geceliğini, sütyenini filan attı. Dipdiri memeler... (..) İri memelerini avuçlarıyla diplerinden yukarıya kaldırıp bıraktı, tekrar kaldırdı. Bıraktı.” (HÇ, s.329)

Cinsel doyumsuzluk içindeki Güllü, Muzaffer Bey’in yakın arkadaşı Zekai Bey, çiftliğin makinisti Şerif Usta ve aile avukatı ile birlikte olur; fakat bir türlü tatmin olmaz. Onun için seks, her şeyden önemlidir ve farklı kişilerle ilişkiye girmekte sakınca görmez: “Seks, nesnesi konusunda umursamazdır.” (Krich, 2002: 148) Ne istediğini de

ne aradığını da bilememektedir. Doyumsuzluk içerisinde yaşamaya devam eder. Onun bu tavrını Berber Reşit, kalıtımsal olarak niteler:

“Bir erkek, kuvvetli, kudretli bir erkek olsun da.” (HÇ, s.303)

Adı ile birlikte yaşama bakışı da değişen başkişi, kendini değiştirme ve kabul ettirme gayreti içerisinde. İçindeki Kemal’i bile yitirmiş bir ötekidir. Çevresindeki kişiler, onun bedenini ve parasını sömürmekten başka şey düşünmezler. Onun için ise, her şey boştur. Duyguları kendisini nereye sürüklerse oraya gider. Baş kaldırdığı düzen, onu yutar, yok eder. Eski mahallesini ziyaret ettiğinde, kısa bir an için Güllü olsa da o artık Serap Hanım’dır:

“Ne koskoca Muzaffer Beyin hanımı, ne üstündeki elbise, kulaklarındaki zümrüt küpeler, ne boynundaki kolye, ne de montparnesse’da jimmiys kabaresi... Taşkın bir heyecanla kendini onlara attı, boyunlarına sarıldı, rasgele öpmeye başladı. Onları birbirinden ayıran ziynet eşyası silinmişti. Güllü, eski Güllü’yü.” (HÇ, s.236-237)

Güllü, içindeki olumluya ait ne varsa öldürülen trajik bir kahramandır. Onun öyküsü, yozlaşmanın insanı tüketen yönünü netleştirir. Sevgisi ve hayalleriyle dolu işçi kız Güllü’nün, cinsel açlığın ve paranın esiri Serap Hanım oluş süreci, toplumsal yabancılaşmanın bireyi nasıl sildiğinin göstergesidir.

Kaçak

Roman başkişisi, sömürü ve haksızlığa başkaldırısını eyleme dönüştüren Habip’tir. İstekleri ile gerçeklerin çatışmasında bocalarken illegal bir atılımla öteki’lerden ayrılan Habip, kendini gerçekleştirmek isteği içindedir: *“İnsan herkesin birbirine benzediği günlük yaşamın tekdüzeliğinden eylemle kurtulur. Eylemle ötekenden ayrılır ve birey durumuna gelir.”* (Kundera, 1989: 31) Habip, içinde yetiştiği ve mensubu olduğu kişilerin maruz kaldığı adaletsizliği “öç” duygusuyla perçinleyerek çözüm arayışına gitmiştir. Yasaların adaletine güven azaldığını gören başkişi, *“vahşi adalet”* (Tobias, 1996: 121) ile intikam arayışına gider. Onun tavrı kendisi, ailesi ve diğer köylülerin varlık alanlarını zorla işgal etmiş olan Muzaffer Bey’in ortadan kaldırışıyla sonuçlanan bir *“yaşam sığırayışı”* (Teber, 1998: 21) içine girer.

Habip, elinden zorla alınan haklarını geri almak ve baskı unsuru olanları yok etmek için uğraşırken, bireyselden toplumsala doğru genişleyen boyutlu bir eylemde

bulunur. Eyleminin kanuna aykırı olması onu kaçışa sürükler. Habip'in toplumsal soruna bireysel tepkisi kanun dışı bir yolla olur:

“Yıllar yılı halkın emdiği burmundan getirenler, bir anda dertli halkın toplandığı “Halkçı” bir partide gene tepelerine çıkıvermişlerdi. İşte bu son damla olmuştu. Habip, onu o haksızlıklar şahını öldürdüğü geceyi hatırladı.” (K, s.27)

Kendisine ve köylüye haksızlık yapanların başı olan Muzaffer Bey'i öldürmeyi, tek çözüm olarak gören Habip, bunu yaparken de sonrasında da nefret içindedir. Fakat daha sonra öldürmenin çözüm olduğunu anlayacak; fakat çok geç olacaktır:

“Vurmak, öldürmek, yakıp yıkmakla hiçbir şey hallolmaz. Vazgeç bu sevdadan demişti de dinlememiştım. Adam haklıymış!” (K, s.182)

Başkışı işlerin zorbalıkla yürümeyeceğini “zorba” olarak gördüğü kişiyi öldürdükten sonra anlar: *“Yağmacılığa dayanan bir köylü anarşizminin çıkar yol olmadığını anlayıp haksızlığa karşı daha başka yollarla savaşmanın gerektiği sonucuna varır.”* (Yavuz, 1998: 107) Roman, kanunda ve cezadan kaçan başkışının, kendince “halkı” kaçışında yaşadığı çatışmaların öyküsüdür. Fiziksel nitelikleri bakımından güçlü, yakışıklı olan Habip, uzun süren kaçışın sonucu olarak korkutan görünümü ile karşımıza çıkar:

“Gizlenmek yüzünden yarı aç, saç sakalı uzamıştı. Geniş omuzları, uzun boyuyla tam bir insan azmanı. Bir güreşçi, insan ona bakınca çıtır çıtır kızarmış küçücük bir kuzuyu birkaç somunla yiyebilir. Üstüne kocaman bir bakraç suyu içiverir sanıyordu. Yıldızların ışığında pek de belli olmayan yüzü güzel değilse de, çirkin de değildi. Erkeğe, karayağız tam bir erkeğe benzeyen, gerçek bir erkeğin ağırlığını taşıyan sert bir hali vardı.” (K, s.24)

Habip, “kaçak” olmanın dış görünümüne eklediği “vahşi”, “ürkek”, “tedirgin”, “kuşkulu” haliyle sığındığı evin sahibi genç kadınına cinsel duygularla yönelir. Bu duygularını bastırmak ister; ruhunun ve bedeninin itkilerine karşı koyamaz:

“Gözleri, deminden beri rahatsız eden yüklü göğsüne takıldı gene kimbilir kaçınıcı kez. Kızdı kendi kendine, kızardı. Yediği çanağa pislemek, uzatılan dost elini ısırması bu. (..) istemiyordu, alçaklık oluyordu, uzana eli ısırması, yediği çanağa sıçması bu. Buna rezillik, hayvanlık, eşşoğlu eşşeklik derlerdi!” (K, s.53-55)

Habip, ahlaki kurallar ve kendi içgüdüsel yönelimleri arasında bocalama yaşar. Kendisine yardım eden genç kadına cinsel çekilişini bu yazılı olmayan yaptırımlarla bastırmak ister. Zira o, değerlerine bağlı ve bu uğurda cinayet işlemiş boyutlu bir kişidir. Yüreğinde iyilik, sevgi, bağlılık, acıma gibi olumlanan bir dünya vardır. Dış

dünyanın çarpık, yalıtık, bozuk düzenine yaşadığı çatışma onu kaçışa sürüklemiştir. Öyleyse, özünü oluşturan değerleri koruması gerekmektedir. Fakat Habip, hem kendi hem de kadının cinsel çekilişinden kaçamaz. Kadının yaşadığı çatışmalar ile başkişininkiler aynı potada buluşur. Habip ve Hacer kaderin bir araya getirdiği trajik kişiler olarak, gelecekte üç kişilik bir dünya hayali kurarlar. Habip, yedi yıldır dönmeyen kocanın ve babanın yerini alarak; kaçışını anlamlandırmak ister:

“Kadının kadınca ağırlığını artık iyiden iyiye duyuyordu. Hoşuna gidiyordu. Kadını daha sıkı sardı. Kadın yadırgamadı. Sağ kolu oğlunu sarıyordu babaca, sol kolu da kadını kocasıymışçasına! Yıllar yılı erkeksiz bir kadın erkeğe, babasız bir çocuk baya kavuşmuştu.” (K, s.156)

Habip, Hacer ve Hüseyin eksik kalan yönlerini birbirleriyle tamamlayan acınası üç kişidir. Sevgi onları buluşturur. Birbirlerine tam bir bağlılıkla bağlanır ve sıkıca sarılırlar. Artık geçmiş ve bugün değil, birlikte olacakları “gelecek” önemlidir. Bütün olumsuzluklardan uzak huzur, güven ve mutluluk dolu üç kişilik bir düş görmeye başlarlar. Bir içgüdü, biyolojik bir ihtiyaç halinde başlayan cinsel yöneliminin sevgiye dönüşerek bencillikten kurtarır. “Doğuşta nesnesi” (Krich, 2002: 148) olmayan bu cinsellik, Habip’in kültürel değişimleriyle paralel olarak sevgiye dönüşür:

“Adam da aynı duygular içinde “-seviyorum!” diye geçirdi. Günün birinde ondan ayrılmaktansa, zaman zaman komuştuklarınca, bir gün gece yarısı, oğluyla onu da alıp, dağların öbür başına hep birlikte gitselerdi!” (K, s.181)

Habip, eşkiya kahramandan koruyucu aşık kimliğine geçişte çatışmalar yaşar. Geleneksel ve ahlaki kurallar bütünü onu kuşatır. Geçmiş, yeniden bugüne taşınır. Fakat başkişi, genç kadına duyduğu aşk ile bunların hepsine boş verir:

“Gidemezdi, giderse bile yüreğinin burada kalacağını biliyordu.(..) Artık ne Gavurdağlarının ötesi, ne de köyliüyü kıskırtıp yaktığı çiflik yüzünden dağılan yıvası!” (K, s.183-184)

Habip’in kişiliğinde bir dönüm noktası olan aşk, onu yaşama bağlar. Böylece “kaçak”lığının ve yaşadığı aşkın gayri meşruluğuna rağmen o, “yeni” bir yaşam için planlar, hayaller kurar. Fakat “kaçak” Habip, sürekliliğe dönüşecek kaçıştan kendini kurtaramaz. Dağın bir ötesinde ailesini, diğer tarafında yüreğini bırakarak bilinmeze doğru yol alır.

Norm Karakterler

Vukuat Var

Vukuat Var romanın da başkişi ile evlenmeyi planlayan Kemal, norm karakterlerden biridir. Güllü'yle evlenmek isteyen Kemal, yozlaşmış ilişkilerin dışındadır; olumlanan niteliklere sahiptir:

“Küçük yaşından beri çeşitli fabrikalar da çalışmış, ağır başlı, çalışkan bir genç adamdı. (..) Hele Güllü'yü deli gibi sevmeye başlayıp, onunla evlenmeyi kafasına koyduktan sonra, işe büsbütün dört elle sarıldı. (..) Çok değil, iki oda bir mutfakları olur, birbirleri, doğacak çocukları için yaşarlardı. (..) Ya çocukları olunca? Çocuklarını okuturdu bak!” (VV, s.24-28)

Kemal, maddi olanaksızlıkların belirlediği yaşam düzeni içerisinde değerlere tutunur. Mutlu, huzurlu, sevgi dolu bir dünya kurmak isteği içerisinde çalışır. Sosyal adaletsizlik ve yozlaşmış ilişkilerden uzak “kendi olma” mücadelesi veren Kemal, sevgisi ve sevdiği uğruna canını feda etmekten çekinmez ve ölüme gider. Annesine duyduğu sevgi ve bağlılık ile geleceğe dönük aydınlık umutları onu kişisel yönden yüceltir.

Diğer norm karakter ise Kemal'i fikirleri ile tamamlayan Muhsin Usta'dır. Orhan Kemal'in bütün romanlarında düşünsel ve eylemsel yönden olumlanan niteliklerin temsilcisi olarak aydın işçi tipinin, bu romandaki temsilcisi Muhsin Usta, *“insan hayvan değildir”* (VV, s.28) sözü ve yaşam şekliyle örnektir. Kitap ve gazete okuması, yaşama insan merkezli bakması, maddi kaygılardan arınmış olmasıyla o, işçi mahallesinin yozlaşmış ilişkilerine karşı bir ışıktır. O, yazarın *“siyasi düşünce ve kanaatlerine, çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade eden”* (Aktaş, 1996:156) Muhsin Usta, Hanımın Çiftliği romanında başkişi Güllü'nün Serap Hanıma dönüşüm sürecini, *“karakter hikayeci”* (Stevick, 1988: 120) niteliğiyle yazar adına yorumlayan kişi olur. Muhsin Usta, hoşgörüsü, anlayışı ve bilgisiyle insanın kendini ve dünyayı kurabileceğini düşünür.

Hanımın Çiftliği

Eserde başkişiyi tamamlayan ve ondaki değişim sürecine hızlandıran kişi olarak Muzaffer Bey norm karakterdir. Muzaffer Bey, sahip olduğu mal varlığının kendisine sağladığı olanakları kişiler, özellikle de kadınlar üzerinde hakimiyet kurmak için

kullanan narsist bir kişidir. Cinsel açlığı ve sınır tanımamazlığı onun en belirgin özelliğidir. Parasının verdiği güçle çevresindeki bütün kadınları bedensel ve ruhsal sömürü aracı olarak görür. Bu bakış açısı ile yetiştiği için, doğacak çocuğunun kız olmasını kesinlikle istemez:

“Kızı, hele güzel kızları olmasını istemiyordu. (..) Günün birinde yabancıların koynuna girecek değil miydi? (..) Ya kendinden doğacak kızların sonu da böyle olursa? Onun için, oğlu, oğulları olmalı, çivilerini başkalarının duvarına çakmalıydılar.” (HÇ, s.259)

Yaşama, yatılık ilişkiler açısından bakan Muzaffer Bey bencildir. Muzaffer Bey, Güllü’yü ilk gördüğü andan itibaren sevmesine beğenmesine rağmen yine de başka kadınlarla birlikte olmaktan çekinmez. Onun yaşamı cinsellik ve güç üzerine kurulmuştur. Maddi kaygıları olmamasına rağmen sahip olduğu gücü koruma uğruna çevresindeki dalkavuklara göz yumar. Onun yaşamı zevk ve eğlenceye dayalıdır. Güllü, onun için görüp beğendiği bir eşyadır. Onun körpeliği, saflığı çekici gelir. Onun isteklerini yerine getirmek ve ona sahip olmak Muzaffer Bey’i rahatlatır.

Kaçak

Eserde norm karakter olarak başkışının evine sığındığı genç kadın Hacer ve oğlu Hüseyin yer alır.

Hacer, sevdiği ve bağlandığı kocası tarafından terkedilmiş, *“yedi kocca yıldır”* maddi ve ruhsal sorunlarla boğuşan genç bir kadındır. Geçmişinde de sıkıntıların ve talihsizliklerin yakasını bırakmadığı genç kadın, büyük umutlarla peşinden bu kasabaya sürüklendiği kocasının gidip, bir daha da dönmemesi üzerine çöküntü yaşar. Yedi yıl, onun umutlarının ve hayallerinin tükenişinin zamansal ifadesi olur. Vefa, bağlılık ve etik zorlamalar altında kocasının geri dönüşünü bekleyen Hacer, cinsel arzularını bastırmak zorunda kalır. Sevgiye, ilgiye, korunmaya ve bir erkeğe duyduğu muhtaçlık onun evine sığınan yaralı durumdaki kaçak Habip’e cinsel olarak yönelmesine sebep olacaktır. Hacer edimlerinin sorumlunu tutkularına (ihtiraslarına) yükleyerek *“tutkusal bir gerekircilik uydurarak işin içinden stırılmaya”* (Sartre, 1999: 90) çalışır. Cinsel çekiliş ve dürtü ile şekillenen bu durum, daha sonra aşk ile anlam kazanacaktır:

“Hacer de tıpkı onun gibi bağlanmıştı ona. Biliyordu sevildiğini. O da seviyordu. Birkaç gün önce “-Ya kocam çıkıverip gelirse?” diye düşündüğü, korktuğu halde, şimdi umursamıyordu. “-Sevmiyorum seni. Geldiğin yere geri dön. Yedi yıl

kimlerle haşır neşir oldunsa, gene onlarla haşır neşir ol!” diyebilecek gücü buluyordu kendinde. Bu adam ele geçmemeli!” (K,s.184)

Aşk, Hacer’i sıradan herhangi bir kadın olmaktan çıkararak mücadelecı koruyucu kimliğine taşır. Kocasına karşı duyduğu suçluluk “yedi yıl”ın ruhunda açtığı tahribatla bastırılırken; zamanın kişideki değişimi de vurgulanır. Hacer kendini teselli etse de, endişeler peşini bırakmaz. “Ağzı kara komşular”, gelmeyen koca ve istekleri arasında sıkışır kalır:

“Endişeler bir deniz, o, bu denizin, fırtınaların çalkalandığı denizin dağlarca yükselip, uçurumlarca alçalan dalgaları üzerinde yelkeni parçalanmış bir sandaldır.” (K, s.94)

Hacer, varlığını tehdit eden dış dünyanın gerçekleri karşısında “kavramsal ve düşünsel” (Çüçen, 1997: 43) bir endişe duygusuna kapılır. Çevresinin ve maddi yokluğun tükettiği yaşamına aşk ile yön vermek ister. Bu yönüyle o, sevgisi ile başkışının “kaçak”lık öyküsüne de boyut kazandırır.

Hacer’in 6 yaşındaki oğlu Hüseyin ise, çocuk dünyasının beklentileri ile yaşamın kendisine sundukları arasında çatışmalar yaşar. Babasının yokluğu ile bütünleşen maddi sıkıntılar “üç tekerlekli bisiklet” hayaliyle simgeleşir.

Hüseyin baba sevgisi, koruyuculuğu ve gücüne duyduğu ihtiyaç ile yaşama bakar. Babası olan çocukların mutlu, huzurlu, güvenli yaşamına imrenir; onları kıskanır. Onun ba özlemine bağlı olarak dışa yansıyan edimleri duygusal bağlamda da yansıtılır:

“Komşu çocukların her akşam evlerine dönen babaları vardı. (..) Geç vakitlere dek yapayalnız kalır. Böyle yapayalnız kaldığı zamanlar arkasında elleri, sırtı duvara dayalı, içinden ağlamak gelirdi. Onunda neden bir babası olmadığını düşünürdü. (..) Onun da babası olsa.” (K, s.18)

Hüseyin, babasının yokluğunu evlerine sığınan Habip ile doldurmak ister. Habip, onun için koruyucu, sevecen bir dayanaktır. Habip, onun hep beklediği güçlü “baba” kimliğiyle hayallerini renklendirir:

“Çocuk sedirdeki yerinde, onlara arkasını dönmüş, kocaman bir virgül gibi, bacaklarını karnına çekmişti. Uzaktaki çok büyük şehrin henüz tanımadığı dar bir sokağında, mavi üç tekerlekli bisikletinin üstündeydi. Bol bol çalacaktı zilini.” (K, s.179)

Hüseyin, eserde çocuk ruhunun metne iç monologa taşınmasının temsilcisi olur. Annesi ile “kaçak” arasındaki sevişmeden ürken, bisiklet hayaliyle komşu kadına babası sandığı

Habip'in varlığını haber veren, et yemek isteyen küçük bir çocuğun "*babasızlığın acısıyla yanan ufak yüreği*" nin (K, s.19) bütün ayrıntıları dile getirilir.

Kart Karakterler

Vukuat Var

Eserde kart karakterler olarak varlık bulan kişilerin genel özelliği yozlaşmış kişiler olmasıdır. Güllü'nün babası Cemşir; Cemşir'in en yakın arkadaşı berber Reşit; Güllü'nün ağabeyi Hamza; zengin ve güçlü Muzaffer Bey; dayısının zenginliği ile varolmaya çalışan Zaloğlu Ramazan; dini duyguları sömüren Kabak Hafız; sevgi dolu Kemal'in annesi Meryem; çiftlik evinin işlerini yapan Gülizar; sadık kahya Yasin Ağa, sosyal bozulmuşluğun kişi düzeyindeki temsilcileridir.

Başkişi Güllü'nün babası Cemşir, çevresindeki herkesi ailesini bile maddi çıkarları için kullanan asalak bir kişidir. Geçmişten gelen başıboşluk, insana ve duygulara değer vermeyiş, onun akıl hocası berber Reşit'le birlikte maddi sömürü örgütlenişi içine girmesini sağlamıştır. Cemşir ve Reşit, Reşit'e aşık kadınların paralarıyla geçinirler. Gençliğinde fiziksel güzelliği ile tükettiği duygular ve yaşamların yerini şimdi dört karısı ve sayısını bilemediği çocukları almıştır. Maddi yokluk içinde bocalayan karıları ve çocuklarının alın terini içki masalarında yiyen Cemşir'in varlığı; Reşit'in akıl hocalığı ile tamamlanır:

"Reşit uygun görmüşse her şey olurdu. Görmemişse, yoluna altın döşeseler boş."

(VV. s.11)

Berber Reşit ise, memleketten ayrılırken babası tarafından kendisine emanet edilen Cemşir'in fiziksel güzelliğinden ve gücünden yararlanır. Dört karısı ve yirmiden fazla çocuğu olan Cemşir'in aksine Reşit'in hiç çocuğu yoktur. Fiziksel olarak da çirkin olan Reşit, "karakuru" karısı ile yaşar. Reşit; Cemşir'in çocuklarının fabrikalarda çalışarak kazandıkları paraları onunla birlikte tüketir. Para hırsı ve bitmeyen ezilmişlik duygusu, onun duygulara ve insana değer vermeyen yozlaşmış bir kişi olmasını sağlamıştır. Güllü'nün Zaloğlu Ramazan'a satılması ve Hamza'nın Kemal'i öldürmesi için elinden geleni yapar. Böylece kendi çıkarlarını korumuş olacaktır. Cemşir'in bedeni ve ruhsal nitelikleri üzerine kendi dünyasını kuran Reşit, Cemşir'in yaşamı üzerinde bastırılmış duygularını su yüzüne çıkarır.

Reşit ve Cemşir'in yaşantısında ve tavırlarında kendi gençliklerini gördükleri Hamza ise, gençliğinin verdiği cahillik ve hoyratlıkla babasına özenir. Cemşir, oğlunu sever ve sayar. Onda kendini görür. Onunla aynı içki masasında alem yapar. Oğlunun yaşlı kadınlarla para karşılığı birlikte olmasını hovardalık olarak niteleyip gurur duyar. Kız kardeşi Güllü'yle birlikte fabrikada çalışan Hamza,kavga,küfür,çapkınlık üçgeninde bir kabadayıdır.

Hamza'nın kabadayılığı fiziksel gücü ve sevgilisi kendinden yaşlı müdürün karısının parasıyla bağlantılıdır. Güllü'nün Ramazan'la evlenmesini çalışmayı bırakıp, çiftliğe kapak atarak başıboş ve paralı bir yaşam sürmek için ister;

“Korkuyordu açıkçası! Korktuğu,”-Beni hoş görün. Bu işler bilekli,yürekli insan harcı. Bense palavradan ibaretim. Ne bilek, ne de yürek bende...” diyemediği için de kem küm ediyordu.” (VV, s.354)

Hamza, Reşit'in yönlendirmeleriyle Güllü'yü kurtarmaya gelen Kemal'i öldürür. Hapishanede dışarıdaki gibi korkularını bastırmak için kabadayılık etmeye kalkarsa da başarılı olamaz; yirmi dört yıla mahkum İbrahim tarafından dövülür;sonra da onun himayesi altında müdürün karısının getirdiği paralarla yaşar. İbrahim'in kendisine cinsel yönden de yaklaştığını fark etmeyen Hamza,hapishanede yine yozlaşmış düzenin bir parçası olup çıkar.

Muzaffer Bey ise, maddi gücünün verdiği rahatlıkla yaşayan bir toprak ağasıdır. Binlerce dönüm arazisinde emrinde çalışanları her yönden sömürme hakkına sahip olduğunu düşünür. Onun için önemli olan konumunu sağlamlaştırmak ve alıştığı düzeni korumaktır. Bunun dışında cinsel doyumsuzluğu ile etik sapmaların temsilcisi olur. Yanında çalışan işçilerin eşlerini, sevgililerini hep cinsel yönden kullanır. Paranın gücüyle pervasız bir rahatlık ve korkusuz bir hoyratlık içinde yaşar:

“O, iliklerine dek şehvet dolu cins bir aygırdan başkası değildir.” (VV, s.264)

Muzaffer Bey'in cinsel açlık ile şekillenen yaşam tarzı,köylüyü rahatsız eder. Muzaffer Bey'in yetkilerini ve parasını çiftliği “kerhane”ye (VV, s.268) çevirme yönünde kullanışı karşısında köylüler rahatsızdır;fakat tepki gösteremezler:

“Parti'liydi, tabancası vardı,her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu.” (VV, s.269)

Sosyal ve siyasi yaşamı belirleyen niteliklerin yarattığı Muzaffer Bey tipi, sosyal adaletsizliğin bireyler üzerinde kurduğu yok edici etkiyi yansıtır. O,birini keyif için

öldürse bile çevresi ve parası onu kurtaracaktır. Bu yüzden her şeyi ve herkesi keyfi bir bakış açısıyla kullanır. Cinsel sömürü ise onun en bariz özelliği olur.

Zaloğlu Ramazan, dayısının zenginliği ve gücü ile saygınlık kazanmaya çalışan korkak, pasif bir kişiliktir. Dayısının parası ve gücü yüzünden kendisine dalkavukluk edenlerin gerçek niyetlerini fark edemez. Güllü'yle evlenmek isteğinde onun fiziksel güzelliği ön plandadır. Böylece kendi fiziksel çirkinliğinin kompleksini yenecek ve kendini ispat edecektir. “Kendi olma” süreci kesintiye uğramış olan Ramazan, Güllü’yü dayısının parasıyla satın almak ister; dayısını ikna için Kabak Hafız yardımıyla Yasin Ağa'nın dini duygularını sömürür. Çevresindeki sahte yaklaşımların büyüünde bir hayal aleminde yaşayan Ramazan, dayısının gücü/yakışıklılığı yanında silinen ben'ini ispat etmek ister. Endişelerinin temeli hep Muzaffer Bey merkezlidir. Dayısının karısı olacak Güllü'ye de cinsel olarak yaklaşmasından korkar. Yozlaşmış kişiliğiyle Ramazan, tükenen değerlerin yarattığı yitik bir kişiliktir.

İnsanların dini duygularını çıkarları için kullanan Kabak Hafız, sosyal bozulmuşluğun tiplerindendir:

“Vâazlerinde dehşet kesilmesine, Allah, öte dünya, azab-ı elim, azab-ı şedit komularında şakası olmamasına karşın, su gibi yumuşaktı. Giydiği kabın biçimini alıverir, mescid dışında güler söyler, köylülerle şakalaşır. Hatta vaazlerden hemen sonra, ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına oturmaktan da çekinmezdi. Köyün azgın dullarından zengin Naciye 'ye uçkur çözdüğü de ileri sürülürdü.” (VV, s.67)

Kabak Hafız, din ve inanç sömürü ile kendisine dejenere bir yaşam düzeni kurmuştur. Dini görüntünün ardına gizlenerek para ve zenginlik eğilimli bir yaşam süren; hep zenginden taraf olan; dini kuralları bile kendine göre değiştiren; “olmaz” sözcüğünü hiç kullanmayan; batıl inançlardan para kazanan; aslında hiçbir şeye inanmayan yabancılaştırmış bir kişidir.

Sevginin ve bağlılığın şekillendirdiği bir kişi olan Kemal'in annesi Meryem; geçmişi ve bugünüyle tanıtılır. O, sıradan bir yaşam süren içsel dinamizmini Kemal'e duyduğu sevgi ile dışa yansıtan bir annedir; kocasının ölümüyle yaşadığı boşluk onu derinleştirir. Sosyal yaşamı bütün yönleriyle gözlenen ve yorumlayan Meryem Ana, geleceğe dönük umutlarla doludur:

“Tahta kaşığı tencereye bıraktı, gözlerini alevlere dikti. Orda, oynayan alevlerin içinde torunlarını görür gibi oluyordu. İkisi oğlan, ikisi kız dört torun. Kucağına alıyor onları, okşayıp seviyordu.” (VV, s.147)

Oğlu/ Kemal’in komşu Doktor’un kızı Fattım’la evlenmesini, fabrikada çalışmayı bırakıp kendi toprağını işlemesini isteyen Meryem Ana, şehirden de fabrikadan da korkar. Şehrin ve fabrikanın oğlunu tehdit ettiği, elinden almak istediği endişesi içindedir.

“Şehrin kanlı dişleri arasından oğlunun kanlı cesedini çekip alacak.” (VV, s.389)

Meryem Ana, şehre ve şehirlie karşı korkulu, endişeli yaklaşır. Onun bakış açısı, bilinmeyen bir tehlike karşısındaki bireyin genel tavrına ait izler taşır. Meryem Ana, fazla riski olmayan, huzurun Tanrısal olduğu bir yaşam beklentisi içindedir. Maddi yoklukları önemsemez. Var olanla yetinerek, kimseye muhtaç olmadan kendi yağlarında oğlu, gelini ve torunlarıyla mutlu günler hayali kurar. Ne yazık ki, rüyaları ve korkuları gerçek olur ve Meryem Ana’nın dramı sosyal yaşamın yitik düzeninin bir görüntüsü olur.

Gülizar, Muzaffer Bey çiftliğinde çalışan genç bir kadındır. Muzaffer Bey, Yasin Ağa ve Zaloğlu Ramazan’ın cinsel ihtiyaçları için bedenini kullanmalarına izin verir. Aslında onu ve kişiliğini belirleyen de kendi bastıramadığı cinsel eğilimleridir. Muzaffer Bey’in kendisiyle ilgilenmesi, cinsel ilişki onun için yeterlidir. Güllü’nün çiftliğe gelmesi, onu endişelendirir. Kendisinden güzel ve genç bir kızın gelişyle kendi varlık alanının ve konumunun tehlikeye gireceğinden korkar. Bu endişeler içerisinde kendisiyle ilgilenen Kabak Hafız’a yaklaşır; cinsel açlığını bir türlü doyuramayan Gülizar, bedenini kendisini beğenen erkeklere sunmaktan çekinmez. Cinsellik onun için yaşamın temel unsurudur. Kızgınlık anında *“kerhaneye giderim”* (VV, s.302) sözü ise, yine onun bastırılmamış cinsel ihtiyaçlarının tepkisiz ifadesidir.

Hanımın Çiftliği

Hanımın Çiftliği romanında kart karakterler yozlaşmış düzenin temsilcileri konumlarıyla yer alırlar.

Muzaffer Bey’in kapatması, Vukuat Var romanında da kart karakter olan Gülizar, bedensel sömürü ile varlık bulmuş bir kadındır. Onun için çiftlik evinde beyle geçirdiği saatler yeterlidir. Zaloğlu Ramazan’ın güzel bir şehirlie kızı çiftliğe getirmesi onu endişelendirir. Zira bilmektedir ki, Muzaffer Bey cinsel eğilimlerine göre hareket eder.

Gülizar'ın korktuğu başına gelir. Muzaffer Bey, kendisiyle seviştikten sonra gördüğü Güllü'ye aşık olur ve evlenir. Bu durumu kabullenemeyen Gülizar köyün imamı Kabak Hafız'a sığınır. İmamla evlenirse yaşamının düzeleceğini ummaktadır. Gülizar, eserde tek boyutlu kişiliğiyle bireysel çürümenin temsilcisi olur. Onun için cinsellik her şeyden önce gelir. Başka bir kaygısı ve bağlı olduğu değerleri yoktur.

“Her şeyi, her haliyle tam erkekti. Kaç vakittir gözü tutuyordu zaten. Eğer nikaha yanaşır da, evlenirlerse dünyalar onun olurdu. O zaman ne Muzaffer Bey, ne de çifliği.” (HÇ, s.126)

Başkişinin çiftliğe satılışında da daha sonra beyin hanımı oluşunda da en etkin rolü üstlenen yönlendirici konumdaki berber Reşit, bütün yaşamı “çıkar”a dayalı yalıtık bir kişidir. Maddi çıkarı için herkesi ve her şeyi kullanır. Güllü'nün sevdiği Kemal'i öldürmesi için Hamza'yı kışkırtan da, daha sonra Zaloğlu Ramazan'la evlenmek istemeyen Güllü'ye Muzaffer Bey'i kandırıp çiftliğe hanım olmasını öğütleyen de odur:

“Reşit emmisi ne demişti o gün? “gözümü aç, çütlüğe hanım olmaya bak!” demişti. Doğru. (..) Reşit emmisi “Gözünü aç, Bey'i kandır, avucumun içine al, ona sahip ol!” demek istemişti.” (HÇ, s.87)

“Dünyanın kıçına parmak atmış” (HÇ, s.61) olan Reşit, kendi çıkarı için herkesi sömürür: Güllü'nün hayallerini/ umutlarını; en yakın arkadaşı Cemşir'i ve onun karılarının/ çocuklarının emeğini; Muzaffer Bey'in iyi niyetini.. Onun için önemli olan tek şey kendisi ve kendi çıkarlarıdır. İkiyüzlü tavırları ile hep varlığını sürdürür. Onun çatıştığı kişi yoktur; herkesin nabzına göre şerbet vererek onlardan yararlanır.

Aynı şekilde çıkarı için yaşayan diğer bir kişi de Muzaffer Bey'in arkadaşı Zekai Bey'dir. Herhangi bir işi ve mal varlığı olmayan Zekai Bey, çevresindeki zengin insanların parasını ve gücünü sömürür:

“Ne vadederse etsinler, yıllar yılı hiçbir iş yapmadığı halde bey gibi yaşamasını sağlayanlara karşı bu ne vefasızlık, hatta ne cibilliyetsizlik! Bu adam demek ki, menfaati için herşeyi feda edebilirdi.” (HÇ, s.193)

Zekai Bey, kokuşmuş ilişkilerin sardığı insanlar içerisinde hem kendine hem de değerlerine yabancılaşmış bir asalaktır. Muzaffer Bey'in ölümünden sonra da Güllü'yle evlenme planları yapar. Böylece maddi olarak kendini güvenceye alacaktır.

Diğer bir kart karakter ise Zaloğlu Ramazan'dır. Dayısının parası ve gücü ile ayakta duran Ramazan, kişiliksiz, dejenere olmuş bir tiptir. Dayısının parası ile kendisi için satın aldığı Güllü'nün, dayısı ile evlenmesi karşısında edilginleşir. Dayısından

korkması ve miras tutkusu onun tepki göstermesini engeller. Attığı palavralar ve yalanlar yüzünden saygınlığı olmayan Zaloğlu, dayısını öldürme planlarını anlattığı Kabak Hafız'ın kendisini ispiyonlaması üzerine öç almak ister ve köylünün Kabak Hafız'ı sarhoş yakalamasını sağlar. Fakat dayısının gücü ve parası karşısında yenik düşerek sokaklarda sürünür:

“-Yok! Ne evim kaldı, ne yerim! Allahsız dayım cıkklık etmeseydi, evim de vardı yerim de, hatta çiftliğim de!” (HÇ, s.269)

Ramazan'ın acizliği, kurduğu hayallerin ve yaptığı planların elinden alınışıyla başlar. Fiziksel olarak çok beğendiği Güllü'yle evlenecek, dayısı ölünce çiftlik ona kalacak ve istediği gibi yaşayacaktır. Fakat işler umduğu gibi gitmez. Yalanları ve palavralarıyla kurduğu dünya birden söner ve o da ortada kalır.

Kabak Hafız, insanların dini duygularını sömürerek varlık bularak eserde “*gölge arketipi*” (Gökeri 1079: 18)'nin kişi düzeyindeki temsilcisidir. Geçmişinden itibaren etik ve dini yozlaşma onu çevrelemiştir. Köyün zengin dullarından Naciye'yle cinsel ilişkisi olan, para için sürekli şekil değiştiren Kabak Hafız, değerlerden uzak, görüntüsel bir yaşam sürer:

“İrgat çalıştıran toprak sahiplerinin arzusuna uyarak sabah ezanlarını erken okumak suretiyle irgatların vaktinden çok önce işi kaldırılmalarını bu yıl da sağlayıp, ağalardan dünyalığımı alacaktı.” (HÇ, s.178)

Kabak Hafız, din adamı görüntüsünün ardında Allah korkusundan uzak sefih bir yaşam sürer. İçki, kadın, para onun için her şeyden önemlidir.

Muzaffer Bey'in dedesinin topraklarını ellerinden alışının kınıyla büyüten Habip ise, öç duygusuyla hareket eden bir kişidir. Muzaffer Bey'e ve çiftliğe olan nefreti, kendisine/ ailesine ait toprakları alma isteğinden kaynaklanır:

“Ensesinden keseceğim avradım olsun!” (HÇ, s.78)

Habip, Muzaffer Bey'den topraklarını almak için umudun Yeni Parti'ye bağlar. Fakat Muzaffer Bey'in de Yeni Parti'ye kaydolmasıyla öfkelenir. Onun öfkesi karşısında babası onu uyarır:

“Isıracak köpek dişini göstermez oğlum! Bunu iyi belle. Şurda burda, vuracam, kanını içecem, partiden istifa edecem gibi lafları kaldı. Karda yürü, izini belli etme. İş bitirenin, kılıç kuşananındır.” (HÇ, s.254)

Babasının uyarısıyla hedefine ulaşmak için tavrını değiştiren Habip, öfkelerini de kinini de içine atar ve uygun fırsatı kollamaya çalışır ve sonunda bir akşam Muzaffer

Bey'i öldürür. Fakat Muzaffer Bey'in ölümüyle topraklar Güllü'ye kalır, yine amacına ulaşamaz. Bunun üzerine çiftliği yakar; fakat Güllü'yü öldüremez.

Habip, sosyal şartların şekillendirdiği bir tiptir. Hakkını korumak ve geri almak için mücadele eder. Fakat bütün çabalarına rağmen başarılı olamaz. Ailesinin topraklarının sömürülmesi karşısında çaresiz kalır ve kaçar.

Eserde tek boyutlu bir diğer kişi ise, Şerif Usta'dır. Güllü'nün ağabeyi Hamza'yla aftan yaralanarak cezaevinden çıkan Şerif Usta, çiftliğe gelir. Genç ve yakışıklı oluşu, Güllü ile aralarında yakınlık doğmasına sebep olur. Güllü'yü kıskanan ve cinsel olarak arzulayan Şerif Usta, önceleri genç kadından olumlu yanıt alsa da ondan bıkan Güllü tarafından kovulur.

Şerif Usta, Güllü'ye olan ilgisi cinsellikten öteye geçmez. Bu ilişki, "ben" olma aşamasındadır. Çünkü, Güllü'nün kişiliği ile ilgili düşüncelerinde ve ona olan bağlılığında sürekli değişim yaşamaktadır:

"Pis orospu" diye mırıldandı. "it nefisli, rezil karı!" (HÇ, s.312)

Güllü'nün de Şerif Usta'ya olan ilgisi, "biz" olma aşamasına gelmiş bir sevgi anlayışı değildir. Bir müddet yakınlaşmadan sonra, Güllü Şerif Usta'ya tabanca bile çeker. Onun bu olumsuz tavrını gören Şerif Usta, kin ve nefret içerisinde çiftliği terkeder.

Eserde kart karakter olarak başkişinin ağabeyi Hamza'da yer alır. Para ve saygınlık tutkusuyla hareket eden Hamza, berber Reşit'in kışkırtmasıyla Güllü'nün sevgilisi Kemal'i öldürüp hapisanede yatar. Zengin fakat yaşlı olan müdürün karısıyla ilişkisi vardır. Hapisanede de kendisine cinsel eğilimle yaklaşan yirmidörtlük İbrahim'in yanından ayrılmaz. Ondandır korkar; fakat hava atmayı da bırakmaz. Şerif Usta'nın yardımıyla cinsel sömürüden kurtulur. Gerçekte korkak olan Hamza, her zaman birilerinin ardına sığınır:

"Kız kardeşi, büyük çiftçi Muzaffer Bey'e nikah olalı beri cezaevindeki çalımı artmış, yirmi dörtlük İbrahim'in gölgesinde etrafa cat curtı artmıştı." (HÇ, s.228)

Hamza, gerçekte başkalarının yönlendirmesiyle hareket eden saf bir delikanlıdır. Zayıf noktalarını bilenler tarafından sürekli kullanılır. Köy muhtarının kızına aşık olduktan sonra, hareketlerine daha fazla dikkat eder.

Kaçak

Eserde, cinsel edimleriyle varlık bulan Topal Duran ile; norm karakter Hacer'i diğer erkeklerden kıskanan ahlaki çözümlü içerisindeki Şerife kart karakterlerdir.

Topal Duran, tek boyutlu bir tip olarak eserde çatışmanın kişi düzeyindeki temsilcisidir. Herhangi bir işte çalışmayan dalkavukları ile birlikte dolaşan Topal Duran, cinsel eğilimlerinin boyunduruğunda yaşar. O, sadece Hacer'e değil bütün kadınlara cinsel bir tehdit objesi gibi yaklaşır:

“Kocasının en yakın arkadaşı farz ediyordu, kendini ama adamın bakışı bakış değildi. Kadınlara, daha çok da genç kadınlara mahum o bakışları hiç sevmiyordu. Hacer bir gün belki de tenhalarında bir şeyler söyleyip asılmasından korkuyor, geceleri uykularını kaçıyordu.” (K, s.11)

Fiziksel eksikliğini amcası Haşim Ağa'nın gücü ve parasıyla örtmeye çalışan Topal Duran, çevresindeki bütün insanlara korkusuz ve rahatlık içinde davranır. Amcasının parası ve gücü ona, kültürel yasaların yazılı olmayan kuralları dışında davranma hakkı sağlar:

“-Başçavuş beni sanki bilmem neyimden tutup tavana asacak. Ulan, çavuşdan, onbaşından ancak siz korkarsınız. Senin çavuşun, onbaşın, savcın benim umurumda mı?” (K, s.110)

Topal Duran, sosyal adaletsizliğin türettiği bir tip olarak maddi gücün egemenliğini işaret eder. Onun silik kişiliği ile varlık bulması, amcasının parası ve gücüyle orantılıdır:

“On beşindeki kıza değişmezdi Hacer'i... Değiştirmiyordu da. Yoksa bu kasaba, yakın olmasa bile amcasının hatırı için on dört, on beş yaşındaki kızlarını seve seve verecekler vardı. Lakin Hacer başkaydı. Olgun kadındı her şeyden önce. Yedi yıldır erkek yüzü görmemiş hırslı, huylu...” (K, s.101-102)

Topal Duran'ın Hacer'e olan ilgisi, cinsel zeminsizlik üzerine kurulur. Genç kadının reddedişleri, onun daha çok arzulanan bir obje olarak algılanmasına sebep olur. Hacer'in umarsız tavırları karşısında Topal Duran, içinde büyüttüğü Hacer itkisiyle tecavüze varan saldırgan tavırlar sergiler. O, *“başkalarından üstün olma ve başkalarına söz geçirme”* (Adler, 1996: 183) eğilimi ve *“güç dürtüsü”* (Marcuse, 1990: 40)'nün kompleksleri arasında sıkışıp kalır. Topal Duran, Hacer'in bıçak darbeleriyle yaralanıp *“kasabaya rezil”* (K, s.91) olduktan sonra intikam duygularıyla harekete geçer:

“Karı bıçağıyla karnından, kasığından yaralanan Topal Duran’ın hali hal değildi.. (..) Öcünü almadan çeker giderse, bu alçak durumdan hiçbir zaman kurtulamaz, kasabalısının önünde başı yerde gezerdi. (..) Ona öyle bir iş yapmalıydı ki, kasaba bile beğenmeliydi.” (K, s.220-221)

Hacer’e saldırdığı için değil, onun bıçağıyla vurulduğu için kasabanın yozlaşmış insanların yanında itibarını kaybeden Topal Duran, genç kadından intikam almak için Şerife ile işbirliği yapar. Şerife, ahlaki ve insanı çözülüş içinde bir kadındır. Kocasının varlığına rağmen beğenilme arzusu ve erkeklere olan düşkünlüğü, ondaki narsist kişiliğin göstergeleridir:

“Sürmesi راستیyla tıpkı tıpkısına bir kötü kadına benzeyen Şerife, dolgun gerdanını titrete titrete güldükten sonra...” (K, s.115)

Şerife’nin Hacer’e olan düşmanlığı, ego savunma mekanizmalarından *“neden bulma mekanizması (rationalization)”* (Geçtan, 2000: 66)’nın bir sonucu olarak gerçekleşir:

“Genç, güzel, tatlı, komşu erkekleri istese her an baştan çıkarabilir (..) kızıyordu ona, kızması, erkeklerini baştan çıkardığı için değil, erkeklerin kendi kendilerine gelin güvey olmasındaydı. (..) kızdığı, neden kızdığını da açıkça bilmediği bir kadını şimdi herhalde ögecek değildi.” (K, s.207-208)

Maddi sıkıntılarının çözümü için Topal Duran’ın Hacer’e düşkünlüğünden yararlanan Şerife, ona intikam alışında para karşılığı yardım etmekten çekinmez. Onun için önemli olan, kendisinden genç ve güzel olan bu kadın karşısındaki kompleksini tatmindir. Hacer’in zor durumda olması ile rahatlayacaktır. Şerife, duygusal ve düşünsel çözülüş içerisindeki yitik bir tiptir. O, olumsuzlanan değerlere sıkıca sarılarak varlık bulur. Cinsel beklentileri ve beğenilme arzusu, onu narsist bir kişiliğe büründürür. Dış görünüşü de tavırları da aynı eğilimle şekillenir niteliktedir.

Fon Karakterler

Vukuat Var

Eserde, işçi mahallesinde yaşayan insanlar; Fellah mahallesindeki Arap uşakları; çiftlikte çalışanlar ve köylüler fon karakterler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Kemal’i seven ve onunla evlenme hayalleri kuran komşu kızı Fattum; Fattum’un yaşlı babası Dakur; Cemşir’in geçmişte birlikte olduğu kadınlar Eleni, Eftahiye, Marika, Despina, Benli Nigar, Selma; çocuk sevgisini hayvanlara yönlendiren Reşit’in karısı; yozlaşmış

kişiliğine rağmen saflığı ve dürüstlüğüyle Güllü'nün arkadaşı Pakize; sosyal yaşamın kadından aldığı haklara rağmen ayakta durmaya oğlunun ve kocasının dayaklarına katlanan Güllü'nün annesi Boşnak Meryem; cinsel açlığı ile köyün “*azgın karısı*” (VV, s.178) Naciye; Muzaffer Bey'in dalkavuşu Zekai Bey; kendisini ırgatlıktan kurtaran Cemşir'e sonsuz bağlılığı ile Memo; fabrikada çalışan kızlardan cinsel olarak yararlanmak isteyen reddedenleri öldüresiye döven katip Hacı Ali Efendi; müdürün karısı zengin Behiye ve çiftliğin emektarlarından Seyyare Bacı, fon karakterler olarak entrik kurgununun işleyişini zenginleştirirler.

Hanımın Çiftliği

Hanımın Çiftliği romanında geniş bir kişiler dünyası vardır. Başkişinin öyküsü anlatılırken, fonda dramatik aksiyonu belirleyen kişilerle karşılaşırız.

Başkişiyi para karşılığı satan, 4 karısını ve “*sayısını bilmediği*” (HÇ, s.67) çocuklarını sömüren, berber Reşit'in verdiği akıllarla hareket eden Cemşir; Muzaffer Bey çiftliğinin bütün işlerinden sorumluyken Muzaffer Bey'in Güllü'yü yeğenin elinden almasına kızarak çiftliği terk eden, dini yönü ile var olan Yasin Ağa; çiftlikte çalışan ikiyüzlü Seyyare Bacı; içindeki çocuk sevgisini koyunlara/ kuzulara yönlendiren berber Reşit'in uyanık karısı; her gece başka bir erkekle birlikte olan her şeyi ve herkesi boş veren işçi Pakize; işçi mahallesinin aydınlık yüzü Muhsin Usta; bütün müşterilerini idare eden ikiyüzlü ve çıkarıcı Giritli Meyhaneci; maddi beklentiler ve sömürüyle yüz yüze kalan Güllü'nün annesi, üç üvey annesi ve sayısı belirsiz kardeşleri; güvensizlik, kıskançlık, ikiyüzlülük ile yozlaşmış mahalleli; çiftlikte olup bitenleri kaygı ve nefretle seyredip, umudunu seçimlere bağlayarak diş bileyen köylü; Muzaffer Bey'in ellerinden aldığı toprakları için mücadele eden Habip'in ailesi; çıkarıcı ve vurdumduymaz Paşazade ve ahlaki bozulma içindeki karısı belli başlı fon karakterlerdir.

Başkişinin öyküsü çerçevesinde yansıtılan yozlaşma izleğinin tamamlayıcı unsurları olan fon karakterler, çıkar ve ikiyüzlülük ile şekillenmiştir. Muhsin Usta hariç hepsi, çıkarları için bütün değerlerinden kopuk bir yaşam sürerler.

Kaçak

Eserde başkişi Habip ve norm karakter Hacer'in sürekli çatışma halinde oldukları kişileri fon karakterler olarak sıralayabiliriz.

Habip'in ailesinin ve köylüsünün topraklarını ellerinden aldığı için Habip tarafından pusu kurularak öldürülen cinsel olarak doyumsuz Muzaffer Bey; Muzaffer Bey'in yeğeninin elinden alarak evlendiği ve ölümü ile bütün toprakların sahibi olan Güllü/ Serap Hanım; Habip'i yönlendiren babası ve ağabeyleri; evliliğini ve kocasını korumak isteyen Habip'in karısı; sosyal adaletsizliğin tükettiği ve başkaldırıya yönelttiği köylüler; kocasının ölümünden sonra evlenen Hacer'in annesi; etik bozulmuşluk içinde Hacer'e tecavüz etmek isteyen şiddet ve alkol bağımlısı üvey baba; Hacer'i koruyan yaşlı karı koca; siyasi ve sosyal gelişmelerin maddi varlığa kavuşturduğu yozlaşmış tipler Haşim Ağa, Bakkal Himmet, Kahveci Gafur ve diğer ağalar; geleneksel değerlere bağlı Haşim Ağa'nın ön yargılı karısı Hacı Hatun; fiziksel olarak zamanın getirilerine göre değişen fakat düşünceleri sınırlı, Dürdane; kanun ile çıkarları arasında denge kuramayan Başçavuş; iyi niyetli otelci ve katibi; Hacer'i ve oğlu Hüseyin'i bırakıp giden ve yedi yıl boyunca bir daha aramayan Hacer'in sorumsuz kocası; maddi çıkarı için Topal Duran'a dalkavukluk eden Telli Cumali; insanların dini duygularını sömüren cinsel açlık içindeki Kabak Hafız; etik ve sosyal çözülüşün temsilcisi olarak bedenini erkeklere sunan Gülizar; değerlere ve insana saygılı muhtar; Hüseyin'in bisikleti yüzünden kıskandığı Haşim Ağa'nın torunu Zeynel ve Şerife'nin oğlu Ali; çevrelerindeki olumsuzlukları kanıksamış tepkisiz, "*bana neci*" ve "*ağzı kara*" (K, s:33) komşular ve aydınlık fikirleriyle Habip'i yönlendiren Muhsin Usta dramatik aksiyon kurgulandırılmasında dekoratif unsurlardır.

2.3.8. İzleksel Kurgu

Kendisiyle ve dünyayla yüzleşen küçük adamın öyküsü üçlüsünde, yozlaşmanın ve sosyal adaletsizliğini kişiyi değerlerinden nasıl uzaklaştırdığı anlatılır. Bu eserlerde, sosyal şartları, insan üzerindeki tahribatı çözümlenirken, eleştirel sosyal gerçekçi göndermeler de yapılır. Eserlerin üzerine kurulduğu değerler sınıflamasını yansıtan KORA şeması şöyledir:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİ	Güllü Habip	baba patron/ ağa jandarma
KAVRAM	sevgi /aşk umut hayal başkaldırı direniş geçmiş	yabancılaşma/ ötekileşme yozlaşma bugün adaletsizlik gerçek hayal kırıklığı
SİMGE	ev doğa dağ ad/ isim	fabrika çiftlik hapishane para

Tablo: 5 – Küçük Adam'ın Kendisiyle ve Dünyayla Yüzleşme Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

Birey olma sürecinde, dış dünyanın kişisel haklarını elinden alması karşısında direniş gösteren Güllü ve Habip, eser boyunca zaman zaman uyum içinde görünseler de bütün kişilerle çatışma yaşarlar. Çünkü, onlar kendilik değerlerinin zorla ellerinden alınışının acısını hep yaşarlar. Güllü, ötekileşerek; Habip eşkıyalık yaparak öcünü aldığı sanır. Onları, kavram ve simge düzeyinde yansıtan değerler çıkar dengelerinin bireysel özü yok edişini açılar niteliktedir.

2.3.8.1. Sosyal Adaletsizlik ve Başkaldırı

Vukuat Var romanında sosyal adaletsizlik, çıkarların rejime dönüştürülmeye çalışıldığı bir ortamda doğal bir kavram halindedir. Eserde, para ve yetki ile aciz, yoksul, güçsüz insanlar üzerinde baskı unsuru oluşturan ve onları sömürerek kendi varlıklarını sağlamlaştıran kişiler, toplumsal bir çatlak halinde sürekli genişler.

Ekmek kaygısı ile kendilerine uygulanan fiziksel ve ruhsal bütün aşağılamalara boyun eğen, tepkisiz kalan işçiler, adaletsizliği kanıksamışlardır. İnsanı asıl köleleştiren düzen, toplum tarafından kurulmuştur ve toplumsal eşitsizlik aslında doğal bir durum

değildir. Küçük yaşlardan itibaren maddi bağımlılıkların zorunluluğu içinde; yaşlı veya ölmüş bir yakınlarının kimliğiyle fabrikada çalışmaya başlayan çocuk işçiler, fırsat eşitsizliğinin simgesi halindedirler. Fabrika, yaşayan ölülerin doldurduğu çorak bir ülke halindedir ve insan kendisini yabancılaştıran etkenlerden (makine ve para gibi) kurtulamaz. *“Emeğin makineye göre ayarlandığı”* (Muallimoğlu 1979: 11) bu ortamda, işçilerin makinenin temposuna ayak uydurmak zorundadır. Öyle ki, işçileri/ çalışanları bu çarpıklıklara alışır ve sadece kendi fiziksel varlığını sürdürmeye yönelik yaşar:

“Cemşir’in büyük karısı, on yaşındaki kızıyla geldi. (..) Bu kız da geçen yıldan beri fabrika çırçırlarında çalışıyor, kazandığını babasının etli, kocaman avucuna koyuyordu. Yaşı küçük olduğundan, teyzesinin kimlik cüzdanıyla kaydolmuştu. Uyku dökülen gözlerini ovalıyor, sık sık esniyordu.” (VV, s.358)

İnsanın nesneleştirilerek sömürülüşünün “geleneğe” dönüştüğü bu ortamda, kişilerin tepkileri de sessizdir. Bu zorunlulukların sürüklediği yığınlaşan topluluklar, *“kapitalist burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına”* (Gürsel, 1981: 8) karşı tepkilerini haykırma, haklarını arama olanağına sahip değildirlen. Onlar, ancak birbirlerine sıkıntılarını aktarırlar. Bazen de bu tepki, Allah’a isyan şeklinde dışa yansır:

“Akıl erdiremedikleri, madem bir Allah vardı, ne diye onlara süreli birer ırgatlığı çok görüyordu da, hususilere lüzumundan fazla önem veriyordu? Adalet miydi?” (VV, s.228)

Adaletsizlikler karşısında çaresiz kalan ve yaşadıkları olumsuzluklar ile bunalan kişiler, maddi yoksunluklarının cezasını içsel tükenişleri ile öderler. Eyleme dönüşmeyen bu isyan psikozu, *“Tanrı’yı hor gören, Tanrı’nın insana kötülük ettiğini düşünen”* (Gündoğan, 1997: 123) bir başkaldırıdır. Maddi kayıplar ve yokluklar ile yaşamda/ dünyada sıkışan birey için, her yer bir labirenttir.

Yaşamın acı gerçeklerinin yıktığı bu insanlar, maddi kaygılarına manevi çözümlerde eklenince varoluşsal özlerinden uzaklaşırlar. Güçlünün güçsüzü yok ettiği bu ortamda, bütün dengeler para ve yetki üzerine kuruludur:

“İşi büsbütün azıtan Muzaffer Bey’in çiftliği sık sık “kerhane”ye çevirmesine şaşmıyor, olağan sayılıyordu. (..) Çünkü Parti’liydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. (..) adam öldürse de mahkemeye düşse, onu mahkeme etmekten korkar, çekinir. Onun için de Muzaffer Bey’in astığı, astık kestiği kestiği.” (VV, s.269)

Güçlü ve zengin Muzaffer Bey, politize olmuş devletin otoritesini çıkarı için kullanmaktadır. Devletin idari kesimini sömüren Muzaffer Bey gibi kişilere kimse karşı çıkamaz durumdadır. Sosyal adaletsizliğin bu çarpık görüntüsü, hak, hürriyet, özgürlük gibi kişiye özgü duyguları da yok etmiştir. Olumsuzluklar karşısında korkan ve susan güçsüz ve yoksul insanlar, alıştikları; alışmak zorunda oldukları bu durum, karşısında sadece kendi aralarında yaşadıkları olumsuzluklara isyan ederler. Seslerini duyurmaktan çekinirler; zira her şey karşı'larındadır. Öldürülseler bile, önemli değillerdir; öldürenlerin cezasız kalacaklarını bilirler. Yoksulluk ve güçsüzlük, siyasi ve dini alanlarda da onları ezer. Siyasiler de din adamları da zenginden, güçlüden yana tavır alır:

“Köylü arasında hur çıktı mı, çözümlene de son derece pratik bir yol tutmuştu: Hir güre düşenlerden hangisi ötekinden zenginse, elbette o haklıydı.” (VV, s.67-68)

Eserde, din ve inanç sömürüsünün en belirgin temsilcisi Kabak Hafız aracılığıyla paranın, kutsalı dahi hiçe saydığı bir “düzen”den bahsedilir. Vukuat Var’da, başkişi Güllü’nün öyküsü çevresinde adaletsizliklerin hüküm sürdüğü karmaşa ortamında tüketilen değerlerin açılımı yapılır.

Hanımın Çiftliği’nde, başkişinin öyküsü çevresinde yansıtılan yozlaşma, sosyal adaletsizliği de beraberinde getirir. Bey- köylü çalışması etrafında maddi gücün kişisel olana tecavüzü anlatılır. Muzaffer Bey dedelerinin güç ve zor kullanarak sahip oldukları toprakların üzerinde yükselirken; köylü yoksulluk ile mücadele etmektedir. Çiftlikteki debdebeye karşılık köyde de işçi mahallesinde de yokluk kişileri bunaltır. Tek umutları seçimler olan köylüler; beylerin de kendi partilerine geçişiyle adaletsiz düzenin sonu olmadığını anlarlar.

Eserde sosyal adaletsizlik, paranın bireyi yok edişiyle paralel gelişir. Bozulmuş ilişkiler, güvensizlik, ikiye bölünmüşlük içerisinde ayakta durmaya çalışan bireyler, paranın gücüne yenik düşerler:

“Berber Reşit, (..) arabaya “kont” gibi kurulmuştu. Lakin ne olursa olsun, Güllü’nün eski mahallesine gidip, “kendini bilmez” insanlarla sarmaş dolaş olmasını beğenmemişti. (..) Koskoca bir Bey karısı, bey kadar onurlu, kibirli olmalıydı. O mahallede doğmuş, o mahallede büyümüşse, o mahallede ölmeyecekti ya!” (HÇ, s.239)

Paranın kişiler arasında oluşturduğu uçurumu ifade eden bu cümleler, zengin-yoksul çatışmasının da yaşama yansımasıdır.

Kaçak'ta sosyal adaletsizlik yetkinin, gücün ve paranın kişilerin bireysel varlıklarını tehdit eden nitelikte kullanımıyla karşımıza çıkar. Sosyal yaşamın getirileriyle bir anda zenginleşen ağalar ile yoksul halk arasında "maddi güç" merkezli bir çatışma yaşanır. Paranın verdiği güç ve yetkiyle kişileri kullanan varlık alanlarını ihlal eden bu kişiler için bütün kapılar açıktır:

"-Haşim Ağa ne demek bu memlekette?"

-Şerefsizim başbakan bile hatırını hemen dirhem sayıyor!" (K, s.111)

Siyasi gücü de arkalarına alarak türeyen bu zengin kesim, yoksul kişileri sömürürler. Devletinde düzenin de egemeni olarak rahat, refah içinde bir yaşam süren bu "ağa" ların karşısında resmi görevliler etkisiz kalırlar:

"-Ulan çavuştan, onbaşidan siz korkarsınız. Senin çavuşun, onbaşın, savcın benim umurumda mı?" (K, s.110)

Devlet ve hükümet gerçeğinin ağa'lık düzenine yenik düştüğü, yok sayıldığı umarsız bir yaşamın izleri hakimdir. Aynı şekilde başkişi Habip'in öldürdüğü Muzaffer Bey de paranın verdiği güçle, köylünün üzerine bir karabasan gibi çöker:

"Büyük çiftçi, zort zortu göklere çıkaran Muzaffer Bey! Adam gerçekten de küçük dağları yaratmışa benzeyen basbayağı bir kraldı. (..) Adam azdıkça azmış, kudurdukça kudurmuş.." (HÇ, s.26)

Ezen-ezilen çatışmasının hep zengin lehinde gelişmesi, yoksul halkı yokluğa sürükler. Adaletsizlik, siyasi ve sosyal kimlik de kazanarak bireyin yaşam mücadelesini baltalar. Bu düzen karşısında çaresiz kalan kişiler, maddi gücün yok eden, yıpratıcı akınlara yenik düşerler. Başkişi Habip, kendi tepkisini eyleme dönüştürerek Muzaffer Beyi öldürür; fakat sonuçta, yine kaybeden kendisi olur. Köyünü, ailesini bırakarak yersiz-yurtsuz bir "kaçak" olur:

"Kendine kahrederek cigarayı yere fırlatmış, alev alev yanmakta olan çiftliğe bakmış, yangın alevlerinin turunculu dumanı içinde şuraya buraya koşuşmakta olan azgın köylü arkadaşlarını sinemada gibi, bir an seyretmiş, ondan sonra başını alıp... Deriin bir iç geçirdi. Kaçış o kaçış işte." (K, s.58)

Sosyal adaletsizliğin söze dönüştüğü bu ifadeler, ezen ile ezen arasındaki çatışmanın da yorumudur. Güçlü olanlar, kendisine bağımlı insanları fiziksel ve ruhsal

olarak kullanırken “*insan olma*” ayrıcalığına da kelepçe vurur. Böylece tutuklanmış kimlikler, kaosun karanlıklarında yığınlara dönüşürken yalıtık bir yaşamın esiri olurlar.

2.3.8.2. Yozlaşma

Vukuat Var romanında yozlaşma, kişiler dünyasının yaşamla ve birbirleriyle ilişkilerini belirleyen bir izlektir. Sömürü ve çıkar doğrultusunda yaşayan kişiler, değerlerinden kopuk bir “sürü”ye dönüşür. Yozlaşma bir yazgı değil, sosyo- ekonomik çarpıklıkların oluşturduğu bir sonuç olarak aktarılır.

Eserde, başkişinin öyküsünün arka planında maddi çıkmazların tükettiği insan yaşamlarından kesitler vardır. Paranın gölgesinde “silik” kişilikler olarak yaşayan bireyler, kendilerine saygılarını yitirirler. Ahlaki bozulma, insana değer vermeme, emeği sömürü, acıma, hoşgörü gibi duygulardan uzaklaşma doğal bir süreç gibi algılanır hale gelir.

Başkişi Güllü’nün babası Cemşir ve onun akıl hocası/ yönlendiricisi Reşit, bozulmuş kişilerin en belirginleridir. Birbirleriyle de diğer insanlarla da “çıkar”ın belirlediği bir ilişki kurarlar. Cemşir, Reşit’in verdiği akılla ayakta durur; Reşit’te Cemşir’in gücü ve parasını sömürür. Cemşir’in dört karısı ve sayısı belirsiz çocukları, her ikisi için de maddi kaynaktır:

“Bütün ümidi bu kızdaydı şu sıra. Satacağı onu halli mallı birine.(..) Güllü’de bütün çocukları gibi dünyaya gelmiş, yıllar boyu mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde yalın ayak koşup oynamış, derken palazlanmış, önce çırçırlara, sonra da fabrikanın çeşitli iş yerlerinde çalışmaya başlamıştı.” (VV, s.124-125)

Para uğruna çocuklarını sömüren Cemşir’in, değerler dünyasına ve emeğe saygısı yoktur. O, sadece gününü gün etme kaygısındadır. Geçmiş güzel günlerini özlemle anarken, hem cinsel olarak hem de maddi bakımdan kullandığı kendisine aşık kadınları/ kızları hatırlar. Reşit’le “*ekmek elden su gölden*”(VV, s.11) keyfince yaşadıkları bu günler geride kalmıştır. O, artık fabrikalarda çalışan çocuklarının ve çiftliklere gönderdiği ırgatların sırtından geçinir. Bütün maddi kaygıların bitişi ise, kızı Güllü’nün Muzaffer Bey’in yeğenine satılışı ile mümkün olacaktır. Muzaffer Bey de Cemşir ve Reşit gibi, yozlaşmış düzenin farklı bir yüzüdür. Onun kaygıları günlük menfaatlerin de geniş ve boyutlu şeklidir. Maddi bütün olanaklara sahip olmasına rağmen, siyasi gücü kullanma ve yetkilerini genişletme arzusundadır; “*Mühim olan, senin benim*

menfaatlerimizdir ” (VV, s.156) ifadesi, onun yaşama hangi perspektiften baktığının işaretidir.

Vukuat Var romanında, ilişkilerdeki yozlaşma, Zaloğlu Ramazan karakteriyle dile getirilir:

“Zaloğlu’nun bıyiksızlığı kahvede birden dikkati çekti. Demokratlar da, Halkçılar da kahkahayı basmışlardı. İlk Zaloğlu da güldüyse de, sonra kızdı. (..) Kahvedekilerin sözlerine kulağı tıkıyacak, öfkelenip de heriflerin kışkırtıcılığını körüklemeyecekti ama, olmuyordu. Çenelerinin durduğu yoktu.” (VV, s.119-120)

Zaloğlu Ramazan, dayısı Muzaffer Bey’in maddi gücü ve kişiliği arkasına gizlenir. Aslında o, dayısına da dünyaya da gerçek yüzünü göstermez. Dayısına karşı edilgin, korkak bir portre çizer. O, çok düşük bir yaşama düzeyine sahip, birçokları böcekler gibi olan bu topluluğun ironik bir portresidir. Böylece maddi gücünü/ parasını kullanmak niyetindedir. Köylüye karşı kendinden emin görünür; eğreti kalan bu görüntüsü köylü tarafından farkedilir ve alaya alınır.

Yozlaşma hapishanedeki ilişkilerde de yaygındır. Hem cinsel hem de ruhsal baskı, güçlü-güçsüz arasındaki çatışmayla birlikte hapishanedeki yaşamı belirler. Hem genç hem yakışıklı olan Hamza’dan cinsel beklentileri olan yirmidörtlük İbrahim onu himayesine alır. Onun her şeyiyle ilgilenir ve cinsel açlığını onunla gidermeye çalışır. Hamza ise, bu durumun farkında değildir. O, güçlüler karşısında itaati, çözüm olarak görür:

“Yirmi dörtlük İbrahim gece gündüz, yanından bir an bile ayırmıyordu. (..) Keyifleri beyde yoktu. Çoğu kez Hamza, başına mor ipekten puşu sarıyor, puşunun püsküllü ucunu sol kaşına doğru düşürerek, çok güzel bir kızı hatırlatıyordu. Öyle zamanlarda delikanlının seyrine doyum olmuyordu. (..) Dillere destan olmuştu. Geceleri düşlere giriyor, “Hamza” değil, ayvaz diye sözü ediliyordu.” (VV, s.393)

Ahlaki bozulmanın yoğunlaştığı hapishane ortamında cinsel sapmalar, çarpık ilişkiler ile bütünlenir. Hamza’nın fiziksel görüntüsü ile bilinçaltına atılan cinsel açlık birleşince, yozlaşmış bir ilişki, düzenin belirleyicisi olur. Bu düzende, herkes kendi çıkarı doğrultusunda tepki verir. Cezaevindekiler, İbrahim-Hamza ilişkisinin özüne karşı değildirler, sadece kıskançlıkla yaklaşırlar; çünkü onların da Hamza’da gözleri vardır. Onların tepkisi Hamza’dan yararlanamamaktan kaynaklanır.

Yozlaşmanın bir diğer yönü ise, Hamza ve müdürün karısı Behiye ilişkisinde karşımıza çıkar. Hamza'dan yaşça büyük kadın cinsel doyumsuzluğunu tatmin için, Hamza'ya; Hamza'da onun parasını ve bedenini kullanır. Böylece karşılıklı çıkar dengesine dayalı çarpık bir ilişki yaşanır.

Yozlaşma, bireyden topluma doğru genişleyen sarmal bir yapıdadır. Kişilerarası ilişkiler hep art niyet, çıkar, ikiyezlülük üzerine bina edilir. Cemşir'in kadınlara bakışı, çocuklarını sömürmesi; Reşit'in Cemşir ve ailesi üzerinde asalak bir yaşantı sürmesi; Reşit'in karısının Güllü'nün evliliği ile hayallerini gerçekleştirme umudu içindeki ikiyezlülüğü; Yasin Ağa'nın dine bağlı softa görüntüsü ardındaki yaşantısı; Gülizar'ın cinsel açlık içerisindeki düşkün hareketleri; Kemal'in yaşadığı mahalledeki insanların dar görüşlü/ art niyetli yaklaşımı; Hamza'nın babası, annesi ve kardeşiyle ilişkilerindeki hoyratlık, kabalık, saygısızlık...vs. eserde yozlaşmanın, dramatik aksiyona yansıyan yüzü olur.

Hanımın Çiftliği romanında yozlaşma, ilişkilerdeki güvensizlik ve ikiyezlülükle netleşir. Kimse kimseye güvenmez, kimse kimseyi sevmez. İşçi mahallesi insanları, köylüler hep aynı duygu içerisinde pasif bir içsel direniş yaşarlar. Yaşantıları ise düşünceleri ile örtüşmez. Cinsel, ahlaki ve dini bozulma karşısında tepkisiz kalan bireyler, yaşamı saran tehdit unsurlarıyla yaşarlar; onları yok etmeyi düşünmezler.

Gülizar, Muzaffer Bey'in kendisine bakışını ve durumunu bilir; fakat cinsel arzusu ile sadece mevcut olanı korumaya çalışır. Zaloğlu sevmediği sadece özendiği ve korktuğu dayısına bağlıdır; kendi sonunu kendi hazırlar. Kabak Hafız, insanların dini duygularını sömürür; gerçekte kendisinin inanmadığı bir görüntünün arkasında maddi çıkar kaygısı içindedir.

Ahlaki çöküntü içerisindeki toplum, yığınsal tavırlar sergiler. Bedenin istekleri ve paranın gücüyle her şeyin yok edildiği görülür. Sömürü, güçlü-güçsüz, zengin-yoksul, güzel-çirkin, haklı-haksız çatışmaları üzerinde yükselen yok edici bir canavar halinde değerleri yutar.

Hanımın Çiftliği'nde cinsellik, bedensel rahatlama olarak yer alır. Tensel zevkleri doyuma ulaştırmak için birbirine yaklaşan kişiler, duygusal hiçbir etkilenim olmaksızın bedenlerinin birleşmesini yaşarlar.

Zaloğlu'nun Güllü'ye; Gülizar'ın Muzaffer Bey ve Kabak Hafız'a; Muzaffer Beyin bütün kadınlara; Hamza'nın muhtarın kızına; Pakize'nin bütün erkeklere; Zekai Bey'in bütün kadınlara; Paşazade'nin karısının bütün erkeklere; Şerif Usta'nın

Güllü'ye; Güllü'nün önce Muzaffer Bey'e onun ölümünden sonra ise bütün erkeklere yaklaşımı sadece bedensel dürtülerle şekillenir. Bu kişilerin cinselliklerinde nesne önemli değildir. Önemli olan, bedensel doyuma ulaşmak ve bedensel gerilimi ortadan kaldırma arzusudur.

Cinsellik, fiziksel çekim olarak eserde kişilerin geçici birleşimini sağlar. Cinsellik, *“açlık, susuzluk gibi organizma içindeki kimyasal değişmelerin şartlandığı büyük dürtü”* (Krich, 2002: 148) halindedir. Doğuşta nesnesiz olan cinsellik, daha sonra cinsel nesneyi bedensel gerilimi ortadan kaldıran araca dönüştürür. Sevişmeler, hayaller hep cinsel arzular ve cinsel açlıkla dışa vurulur. Muzaffer Bey başta olmak üzere romandaki kişiler dünyasındaki erkeklerin hepsi kadınlardan sadece fiziksel/ bedensel yaralanma eğilimindedir. Güllü, Pakize, Naciye ve Gülizar ise, bedenlerinin açlığını kendilerini sunarak bastırmaya çalışırlar. Eserde cinsellik, bedenin çekilişi olarak yansır:

“Kadının soyunmaya başladığını hissediyordu. Onu çırılçıplak tasarlamaya çalıştı. (..) Her şey o kadar apaçıktı ki... Belden yukarısı, omuzları, saçları, yüklü göğsü... Dayanamadı. Döndü.” (HÇ, s.125-126)

Cinsellik, olay birimlerinin hemen hepsinde kişileri esir eden bir duygu seli halindedir:

“Bir kadın, olmalıydı, çıldıracaktı. Ne diye yoktu sanki? Niçin evlenmemişti? (..) Evlenmek esir olmak değildi ki. Asla karısını daha iyi kadınlar avlamak için yem olarak kullanabilirdi. Evinde eşe, dosta ziyafetler çeker, eşin dostun karıları, yahut baldızlarıyla mercimeği fırına vermenin yolunu bulurdu.” (HÇ, s.196)

Kaçak'ta zengin yoksul, güçlü- güçsüz çatışmaları üzerinde yükselen sosyal adaletsizlik izleğinin bir sonucu olarak yozlaşma, dramatik aksiyonu şekillendirir. Toplumun genelini saran bu çözülüş, değerlerden uzaklaşma ve maddi kaygılarla sürüleşme şeklinde metne yansır.

Başkişinin direniş öyküsünün kaçışla sonuçlanmasının temelinde yozlaşmış düzene başkaldırı vardır. Sosyal adaletsizliğin ve maddi-manevi sömürünün yaygınlaştığı düzene başkaldırısını eyleme dönüştüren Habip, aslında yozlaşmanın karşısındadır. Fakat çabasının sonuçsuz olduğunu, yozlaşmanın bireyden topluma doğru genişleyerek yaygınlaştığını görünce hayal kırıklığı yaşar:

“Adam öldürmek, çiftlik yakmakla önüne geçilmeyecekti bu işlerin. Ne haksızlık tükenecek, ne de malın, mülkün sahipleri. Birini çekip vursan, ardından beşi, onu çıkıyordu.” (K, s.196)

Başkişi Habip gibi, norm karakter Hacer de yozlaşmaya karşı direnir. Yedi yıldır tek haber almadığı kocasını, sadakatle bekler. Yaşadığı maddi yoksulluk ve ruhsal baskılar karşısında yılmadan ayakta durur. Habip ile Hacer yozlaşma karşısındaki mücadeleleri ile aynı düzlemde buluşurlar. Onların birbirlerine karşı hissettikleri cinsel çekilişi bastırırken de yozlaşmamak için direndikleri görülür. Habip, kendisine yardım eli uzatıp, yarasını saran ve evine alan Hacer’i cinsel olarak arzulasa da içgüdüüne yenik düşmek istemez:

“Doğru muydu? İstemiyordu, alçaklık oluyordu, dostça, uzanan eli ısırarak, yediği çanağa sıçmaktı bu. Buna rezillik, hayvanlık, eşşeoğlu eşşeklik derlerdi!” (K, s.55)

Aynı şekilde, Hacer’de bedeninin çağrılarını “dur” demek isterken egosunu bastırma mekanizması ile engellemeye çalışır.

“Adamın belden yukarısını soyunmasına yardım ederken kadınsal ürpermeler geçiriyordu içinden. Kendini kendi etkisi altında bırakmak, aykırı şeyler düşünmemek için direniyordu içten içe:

-Sende kardışım sayılırsın...” (K, s.47)

Yozlaşmış ilişkilerden uzak duran ve “kendi olma” mücadelelerinde direnen Habip ve Hacer’in etik kaygılarla bedenlerini kontrol altına alma çabaları ortaktır. Onlar, sadece beden değil duygularında önemine inanırlar ve değerleri korumak isterler. Fakat yürekleri ve bedenleri, iş birliği yaparak onların “kaçak” bir ilişki yaşamalarına neden olur.

Cinsellik, bastırılmak istenen bedensel yoğunlaşmanın yasaklarla çatışması şeklinde metne yansır. Başkişi Habip ve norm karakter Hacer, içlerindeki cinsel özgürlüğü birbirlerinde doyuma ulaştırmak isterler. Yedi yıldır kocasız olan Hacer, güçlü, yakışıklı Habip karşısında çözülüş yaşar. Mantığının ve ahlaki yönünün tüm dayatmalarına rağmen bedeni ilk andan itibaren Habip’i arzular:

“Ne olursa olsun, adamı yolcu etmeliydi. Boyu, posu, kalıbı...kara sakalına karşın adam baba yiğitti. Bunca ev dururken kendi avlu kapısından içeri atmıştı kendini.

Demek Tanrı ona göndermişti zavallı adamı.” (K, s.37)

Hacer, yedi yıldır içinde bastırıldığı bedeninin çığlıklarını Habip’in gelişiyle daha derinden duymaya başlar. Habip, ölüm korkusunun merkez olduğu kaçaklığını cinsel eğilimleri ile bastırmaya çalışır. Geleneksel, ahlaki ve dini yasaklarla cinsel yaşamına ket vuran Hacer ise, kendini bedeninin isteklerine bırakır: *“Yasaklar gelenekseldir. (..) yasağa karşı gelme yasağı yok etmeden kaldırmaktır. Burada dinlerin gücü ile birlikte*

erotizmin gücü gizlidir." (Bataille, 1993: 41) Hacer için Habip, Tanrı'nın bir hediyesidir. Ruhundaki ve bedenindeki parçalanmanın son bulmasıdır.

Eserde yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcilerinden Topal Duran, çevresindeki insanları Bilinç altında bastırıldığı komplekslerinin karanlık gölgesinde ezmeye çalışır:

"Topal Duran bir kıydan ters ters bakıyordu. Oysa biliyordu suçunun kendisi olduğunu. Kadının üstüne canavar gibi saldırmış, zorla sataşmaya yeltenmişti. Suçluysa suçlu olmasına ya, gene de, kırılmış erkeklik omuruyla dehşetli bir hınç duyuyordu. (..) Neye mal olursa olsun, kaçta patlarsa patlasın, alacaktı öcünü."

(K, s.193)

Kocasını beklerken oğluyla birlikte var olma mücadelesi veren Hacer'i cinsel olarak kullanmak isteyen Topal Duran, egosunun yön değiştirme mekanizmasını işleterek evlenmeyi düşündüğü genç kadına iftira atmaktan çekinmez:

"-Kendi koskoca çavuşoğluyla avradı biçimiyor, ben delikanlılığımla ardına düştüm mü kamun,nizam!" (K, s.120)

Öç duygusuyla, sadece kendisini düşünerek hareket eden Topal Duran'ın değerlere de, duygulara da saygısı yoktur. Amcasının parası ve gücüyle kurduğu varlığını korumaktan başka endişesi olmayan çözükle bir kişiliktir. Aynı şekilde kasabalının genelinde de değerlerden kopuk bir düzen dikkati çeker. "Ağzı kara" komşular, Topal Duran ve arkadaşlarının sarhoş bir şekilde Hacer'in evi önündeki davranışlarına ve hakaretlerine tepkisiz kalırlar.

Sürüleşen bu tepkisiz topluluk, kendi çıkarları için haksızlığa boyun eğerken yozlaşmış düzenin bir parçası olur. Birey olma ve sosyal birlik ruhundan uzak hareket eden bu yığın, maddi gücün kendilerini tüketişine "dur" demezler. Yozlaşmanın bütün kişileri saran boyutu "ağzı kara" komşuların tavırlarıyla netleşir.

2.3.8.3. Geçmişe Özlem

Vukuat Var'da roman kişileri anımsamalarla, geçmişi ve şimdiki zamansal düzlemde duyumsarlar. Yaşamın rutin akışına ayak uyduramayan 'şimdi'nin gerçeğini, geçmişin hayal dünyası ile karşılaştırmaya çalışan bireyler geçmişe özlemle bakarlar. Cemşir ve Reşit, İstanbul'a gittikleri ilk gençlik yıllarındaki başıboş yaşamlarını özlerler. Kızlar ve kadınlar üzerine kurmuş olduğu küçük dünyasından izler kalmayan Cemşir için yaşlılık, herşeyi alıp götüreren bir süreci yansıtır:

“Dünya bir penceredir her gelen baktı geçti geçiyordu, durmamacasına akan birşeyler geçiyordu (..) batan güneşler, doğan aylar, ağır bir denizmişçesine hışırdayan ormanlar, buz gibi kaynaklar, şırıltılı dereeler, yollur, kıvrıla büküle, uzaya kısala uzayıp giden yollar, en sonra da İstanbul: Denizi, vapuru, tramvayları, civil civil insanlarıyla kocca İstanbul şehri.” (VV, s.18)

Özlemle geriye dönen roman kişisi, kaybedilenlere doğru psikolojik olarak geriye/geçmişe çekilme halindedir. Geçmişini hatırlamak, şimdinin yoksun olduklarını algılamaktır. Geçmişin çekim gücü, bireyi şimdi'den uzaklaştırır, kaçışa sürükler. Cemşir için İstanbullu hatıralar, derinliklerde kalan ve tekrar yaşanması, şimdi'ye taşınması mümkün olmayan hayaller yığındır.

Geçmişe özlem, kaybedilenlerin hatıraları ile hüznü bir tablo halindedir. İnsanı rahatlatan ve üzen bu tabloya her bakış, bugünü anlamlı kılma gayretinin bir sonucudur. Bugün olumsuzluklar, sıkıntılar yumağıdır; geçmiş güzel günlere sığınmış roman kişisini bir an olsun gerçeğin karanlığından kurtaracaktır:

“Bu bakışta sadece onun çocukluğu, boklu götünü yılların hasreti değil, içinde yaşanan günlerin endişesi de vardır.” (VV, s. 30-31)

Meryem Ana, geçmişini bir sığınak olarak görür. Bugüne ait endişeleri, kaygıları onun geçmiş güzel anlara kaçışa yöneltir. Yoksulluğa rağmen huzur ve mutluluk dolu günler, içinde yaşanan günlerin karanlığı bir an olsun anımsamalarla aralar. Bozulup çürümeye başlayan şimdi, sınıfsal çarpıklıklar ile geçmişe özlem, geçmişini yüceltmeye doğru yön değiştirir.

Aynı şekilde Güllü de geçmiş günleri hatırlarken, günün karmaşasından uzaklaşır:

“Çocukluk yıllarını hatırladı. O yıllarda ne iyiydi... Kız kardeşini mahallenin haşarı oğlanlarına karşı korur, eline bir lokma bişey geçse yarısını bacısına vermeden edemezdi. (..) Güllü dayanamaz, boynuna sarılırdı ağasının.” (VV, s.194-195)

Güllü, ağabeyi Hamza ile bugün ve geçmiş ilişkilerini karşılaştırır. Ağabeyi eski sevecen, koruyucu kimliğinden uzaklaşmış, artık Güllü için bir baskı objesine dönüşür. Annesi ve kız kardeşine şiddet uygulayarak kendini ispata çalışan Hamza'nın bu hali, Güllü'nün geçmişe sığınmasına neden olur. Ölü geçmiş ve çürüyen şimdi arasında sıkışan bireyler, çatışma/ uyumsuzluk yaşar. Sosyal yaşamın olumsuz ekonomik yansımalarını bütün boyutlarıyla yaşayan Vukuat Var'ın kişileri, geçmişin her anına özlemle bakarlar.

2.3.8.4. Sevgi/Aşk

Aşk, coşkun bir şekilde insanı saran bedenselliği kadar ruhsal da olan duygu ve ilişki yoğunluğudur. Vukuat Var romanında aşk izleği, cinsel isteklerle şekillenmiş bir duygu yoğunluğu olarak karşımıza çıkar. Güllü- Kemal aşkı, çıkar dengelerinin örgütlenmesine engel olarak görülür ve yozlaşmış bireyler tarafından yok edilir. Çıkar ilişkilerinin sosyal yaşamı belirlediği bir toplumda aşkıyla var olmaya çalışan Güllü, kaynağını kalbinden aldığı güçle tüm olumsuzluklara direnç gösterir.

Kemal ise, aşkı uğruna ölüme gider. Her ikisi de beklentileri, hayalleri ile aynı düzlemde buluşurlar. Çıkar ile belirlenen ilişkilerin bir parçası olmamak için birlikte olmak, evlenmek ve sevgilerini büyütme isterler:

“Geçmiyecekti. Hiç, ama hiç bir şey onu kızdan ayıramazdı. Seviyordu, dünyanın bütün bıçakları, tabancaları çıksındı isterse, seviyordu, o kadar!” (VV, s.136)

Güllü'nün Kemal'e duyduğu aşkıta, cinsel arzuların belirginleştiği görülür:

“Kemal'in içi nasırlı, kocaman eli koltuk altından kayıp göğsümü avuçlardı belki de. Tabi avuçlardı, durur muydu hiç? Sinemada bile, o kadar insanın içinde rahat durmazdı da, takside baş başa oldukları sıra...”-Durmasın, varsın durmasın. Ne isterse yapsın. Onun değil miyim? O da benim küçük tanrım değil mi?” (VV, s.206)

Geleneksel değerlerin izlerini taşıyan bu ifadeler, kadın-erkek ilişkilerine egemen olan ataerkil düzenin de yansımasıdır. Cemşir'in dördüncü karısı olan Güllü'nün annesi/Boşnak Meryem, Cemşir'i kıskanmaz; dayağına, aşağılamalarına rağmen onu sevmeye devam eder:

“-Baban gibi erkek göremiyorum yavrım. Hatta beni kıskananlar da var... Hem de taze kadınlar, kızlar... Bu da bana yeter. Baban benim küçük tanrım. İsterse beni çekip vursun, etimi lime lime doğrasın, kanım helal ona! (..) Seviyorum, hala seviyorum babanı kızım. Onun karısı olmak az şey mi?” (VV, s.204)

Cemşir'in fiziksel gücü ve çekiciliği, Boşnak Meryem'in gözünde onu “küçük Tanrı” kılar. Kıskanılma ve istenilen bir şeye sahip olma ayrıcalığını Cemşir'de bulan Meryem, tüm benliğiyle ve egosuyla bütünleşen bir bağlılık yaşar.

Cemşir ise, gençliğinde de şimdi de kendisine aşık olan kadınları sömürür. Onun karşı cinse bakışında kesinlikle aşk yoktur. Temel arzular ve maddi çıkar Cemşir'in bütün ilişkilerini belirler:

“Karı kancık takımı dediği halasıyla teyzelerini hesaba kattığı yoktu. Hatta güzelliği ile ün sarmış küçük teyzesinden ötürü utanır, isterdi ki yakınları çirkin, yadırgalarsa güzel, tevatür güzel olsunlar!” (VV, s.7)

Cemşir’in kadınlara olan bu tarz yaklaşımı onu, zaman içinde kendi kızlarını da para karşılığı satma boyutuna getirir. Onun gerçekten tek sevdiği nesne paradır. Kadınlar sadece bir zevk aracıdır.

Komşu kızı Fattum’un, Kemal’e duyduğu aşk ise karşılıksızdır. Fattum, Kemal ile evlenme ve mutlu olma hayalleri içinde onun yolunu gözler:

“Fattum o sıra, gerçekten de dardağanın başında, Kemal’in nasıl olsa dönüp geleceği yolları gözliyordu.(..) Onu her haliyle seviyordu. Bakması, kızması, kızmaması, her şeyi hoşuna gidiyordu.” (VV, s.141)

Fattum Kemal’i sever; karşılıksız da olsa hep onun hayalini kurar. Onunla evlenmek, tek isteğidir. Fattum, ev ile tarla arasında geçen yaşamına Kemal ve ona duyduğu aşk ile anlam katmaktadır.

Zaloğlu Ramazan’ın Güllü’ye duyduğu aşk ise, cinsel dürtüler üzerine şekillenmiş bir duygudur. O, Güllü’yle birlikte olmayı/ onunla evlenmeyi güzel bir genç kıza sahip olarak toplum/ çevre karşısında saygınlık kazanmak için istemektedir. Cinsellikle temellendirdiği kadın/ eş imgesi, onun bakış açısıyla parayla satın alınabilecek bir objeden farksızdır. İstendiğinde para gücüyle kadın/ eş alabilme yetisi, toplumdaki evlilik kurumunun yapılanması hakkında da bilgi verir:

“Zaloğlu büyülenmişcesine gözlerini kızdan ayıramıyor, kucaklamak, öpmek öpmek, sıkı sıkı sarmak geçiyordu içinden. Ne kızdı ya! (..) Tam, tam istediği gibi bir kız. Avrat dediğin, sırasında böylesine yiğit olmalı, eli silah bile tutmalıydı.(..) Feleğe minneti yoktu, takmıyordu ağa mağa! (..) Dayısına yalvarır, yakarır, ayaklarına kapanırdı. Cemşir’in eline üç beş sıkıştırırlar, kızı çeker alırlardı.” (VV, s.51-52)

Aşk, cinsel arzuların tükettiği ilişkiler sürecinde bozulur: *“Sevginin bittiği yerde, güç savaşları, şiddet ve terör başlar.”* (Jung 1999: 118) Cinsel istekler, aşkın kutsallığını gölgeler.

Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarındaki Güllü’nün arkadaşı Pakize ise, erkeklerden cinsel olarak yararlanır:

“Ben de senin gibiyim, bir oğlanı severdim. Yattık onunla. Ondan sonra arkası kesilmedi. İnsan bir kerre sever! Ölesi gelir. Ondan sonrakiler hava.” (VV, s.25)

Pakize'nin aşk anlayışı ve erkeklere bakışı, ilişkilerdeki çözülüşün kadın gözüyle değerlendirilmiştir. Eserde aşk ile cinsel arzu aynı düzlemde anlatılır. Cinsel arzular, aşkın kutsallığı ile meşrulaştırılmaya çalışılsa da ahlaki çözülüş, yaşamın her alanında olduğu gibi yüreklere de egemen olur. Ruhsal aşk/ sevgi yerini, bedensel aşka giderek para aşkına bırakır.

Hanımın Çiftliği ve Kaçak romanlarında aşk yerini cinselliğe bırakır ve soylu duyguların kavuşma noktası olmaktan çıkarak sadece biyolojik bir ihtiyaca dönüşür.

2.3.8.5 Ölüm

Vukuat Var romanında ölüm, kimileri için ceza kimileri için de kurtuluş yolu olarak ele alınır. Eserde ölüm, insan bedeninin yok edilmesine yönelik bir eylem halindedir. Cinayete dönüşen ölüm, Güllü ve Kemal'i ayıran bir tehdit unsuruna dönüşür. Kemal ölümüyle Güllü'nün yitikleşme/ şey'leşme süreci başlar.

Yaşamın fiziksel olarak karşıtı olan ölüm, Güllü ile Kemal'i farklı bağlamda da olsa öldürür. Ölümün reddi olan yaşama bağlılık ise, diğerlerinin yaşama bakışını şekillendirir. Güllü ve Kemal ölümünden korkmayan, inandıkları değerler ve birbirleri için her şeyi, ölümü bile göze alan iki uçan yürektir:

"İnsan bir sefer ölü. Ben gözü kara bir kızım. Aklıma bir şey taktım mı, ölsem yolumdan dönmem!" (VV, s.151)

Güllü'nün bu sözleri, iki sevgilinin yaşama ve birbirlerine bakışı ile birlikte "ölüm" karşısındaki kayıtsızlıklarını da yansıtır. Zira, sevgi "*hayat verici bir güç*" (Krich 2002: 239) olarak soylu bağlarla bizi başkalarına bağlar.

Eserde ölüm, entrik kurgunun düğüm noktası olarak kilit rol oynar. Kemal'in ölümü, Güllü için yaşamı çıkmaza sürüklerken, diğerleri için (Cemşir-Reşit-Hamza-Ramazan) kolaylaştırır. Kötüler tarafından iyilerin cezalandırılışı olan ölüm, yozlaşmış düzenin içinde anlamsız bir kayıp halinde unutulur. Kemal'in ölümüyle Güllü ve "kendi olma" sancıları büyük bir darbe alır.

Kemal'in annesi Meryem, oğlunun ölüm haberi karşısında "şehrin kanlı dişleri"ni suçlar. Şehir, bireyi yutan bir tehdit objesidir. Yaşlı kadın, kocasının ani ölümü ile geleceğe dönük bütün beklentilerini oğlunda toplamıştır. Umutların öznesi Kemal'in ölümü, Güllü gibi Meryem Ana ve komşu kızı Fattum için de her şeyin bittiği an olur.

Bu bağlamda ölüm cinayetle anlamsızlaştırılan bir cezalandırma imgesi halindedir. Güllü'nün, Fattum'un, Kemal'in annesi Meryem'in endişeleriyle sezilediği ölüm, çözümlü ilişkiler içerisindeki kişiler tarafından yaşama darbesi halinde iner.

2.3.8.6. Yabancılaşma

Hanımın Çiftliği romanı, başkişinin kendisine ve değerlerine yabancılaşma öyküsünün metne aktarımıdır. İşçi kız Güllü, hayalini kurduğu maddi olanaklara fazlasıyla kavuşunca her şeye ve herkese kayıtsız kalır. O, hayalinde yarattığı Serap Hanım olma yolunda hızla ilerlerken “öteki” olur. Değerlerden ve etik kurallardan uzaklaşan başkişi ismiyle, giysileriyle, tavırlarıyla, konuşmalarıyla başlayan yabancılaşma sürecini artık yüreğinde de hissetmektedir. Güllü'nün Serap Hanım oluşu, yozlaşmış düzenin bireye indirgenmiş öteki'liğini gösterir:

“Yeni şartların Serap'ı eskiden Güllü'ydi. Servet, refah Serap yapmış. Serap, yahut Güllü ne iyi kızdı! Hele Kemal'le sevişirken.. Ne fedakar kızdı! Ne babasına benzerdi, ne de başkalarına.” (HÇ, s.307)

Eserde yabancılaşma, çürük, yalıtık, yitik sosyal yaşamda bireyin yüzleştiği en temel izlektir. “Kendi olma” ayrıcalığını kullanamayan, çözümlü ilişkilerde yok olmuş, bütün haklarına tecavüz edilmiş birey, dejenere toplumun bir parçası olmak zorunda kalır. Bu yönüyle yabancılaşma, “öteki” olma sürecindeki çatışmaları da içinde barındırır.

Yabancılaşmanın cinsellik boyutuyla da irdelendiği Hanımın Çiftliği'nde başkişinin Serap Hanım olma sürecinde, arzularını gerçekleştirmek, isteklerine ulaşmak için kullandığı yollardan biri de cinselliktir. Aşkın karşısında cinsellik, inancın karşısında sömürü, dürüstlüğü karşısında ikiyüzlülük, değerlerin karşısında para olunca da bireyler maddi olanakların kısıtlanmışlığı içinde düzene uymaktan başka çıkar yol bulamazlar. “Çıkar”a bağlı yaşamlar, bireysel özden tamamen uzaklaşır:

“İnsanlar menfaatlerinin, pervanesidirler. Çıkarımız nerdeyse, orda olmaya mecburuz!” (HÇ, s.70)

Bu anlayış ile düzenlenen sosyal yaşam güzeli, doğruyu yutar. Varlık değerleri geriye itilerek, maddi beklentilerle örülen ilişkiler içerisinde yok olunur.

Hanımın Çiftliği romanı, yabancılaşmanın kişiler dünyasından mekana ve zamana doğru açılan yüzüdür. Eserde “öteki”leşmekten kurtulamayan ve “öteki” olmayı bir istenç özgürlüğü olarak algılayan bireyler, birbirlerine yem olurlar.

2.4. KÜÇÜK ADAMIN KENDİNİ TANIMLAMA ÇABALARI

Bereketli Topraklar Üzerinde - Gurbet Kuşları - Eskici Dükkanı - Kanlı Topraklar

Küçük Adam tipinin, kendini tanımlama çabalarını anlatan Bereketli Topraklar Üzerinde, Gurbet Kuşları, Eskici Dükkanı ve Kanlı Topraklar romanlarını yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri etrafında ve Küçük Adam'ın kendini tanımlama çabaları başlığı altında birleştirmeyi uygun bulduk.

2.4.1. Romanların Kimliği

Bereketli Topraklar Üzerinde

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, kent yaşamının ezdiği köylünün “ekmek” kaygısı uğruna yaşadığı çatışmalardan oluşur. Eserde, Türk toplum yapısına ait psikolojik gerçekliğin, dönemsel yansımaları ve maddi kaygılarla şehre göç etmek zorunda kalan insanların trajedisi dile getirilir: “*Toprak reformunu yapmamış, sanayileşmesini gerçekleştirmemiş biraz gelişmiş ülkede, Türkiye’de, köylü-işçilerin kahırlı hayatlarını mükemmel bir biçimde yansıtır.*” (Naci, 1970: 174)

Bereketli Topraklar Üzerinde, Orhan Kemal’in roman türünde yazdığı beşinci eseri ve Çukurova gerçeğini anlatmak gayesi ile yazmayı planladığı 93 romanın ilkidir. (Otyam, 1999: 108) Toprak ve fabrika sahiplerinin şehre göç zorunluluğu içindeki köylü/ işçilerin yaşadığı çatışmaların öyküsüdür.

Birinci baskısı 1954 yılında Remzi Yayınları arasında yer alan eserin son baskısı, 2000 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 13 baskısı vardır. Eser, 1967 yılında Bulgaristan’da ve 1971 yılında da Fransa’da yayımlanır.

Gurbet Kuşları

Çarpık kentleşmenin olduğu döneme tutulan bir ayna niteliği taşıyan Gurbet Kuşları; “*Anadolu insanının durumu, şehrin yoz eğilimlerine kapılıp bozulması, toplum dışında asalak unsurlar haline gelmesi ve asli süreç içerisinde köylülükten proleterleşmeye yönelen geleneksel değerlerini şehirde de koruyarak yeni bir insan birimi oluşturma*” (Altuğ, 1974: 7) mücadelesi anlatılır.

Gurbet Kuşları ilk olarak “İstanbul’un Taşı Toprağı” adıyla 1961 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir. Orhan Kemal, Yorganlılar, Kuşluk Treni, İstanbul’un Taşı Toprağı ve Gurbet Kuşları isimleri arasında kararsızlık yaşar. Yazar bu eser ile, İstanbul’a göç zorunluluğu içerisindeki bireyin durumunu vurgulamak ister (Otyam, 1999: 122).

Orhan Kemal’in roman türündeki on üçüncü eseri olan Gurbet Kuşları, 1966 yılında Rusya ve Bulgaristan’da da yayımlanır. Eserin, ilk baskısı 1962 yılında Varlık ve son baskısı 1995 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 5 baskısı vardır.

Eskici Dükkanı

Orhan Kemal’in 1952 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi’nde Eskici ve Oğulları adıyla yayımlandıktan sonra genişleterek romana dönüştürdüğü Eskici Dükkanı, Orhan Kemal’in roman türündeki on ikinci eseridir. Eskici ve Oğulları adıyla 1958 yılında Dünya gazetesinde tefrika edilir.

1962 yılında Ak Kitapevi tarafından yayımlanan eseri, Orhan Kemal filme alınması için Memduh Ün’e verir. Ayrıca Ulvi Uraz’la beraber romanın son iki bölümünü oyun haline getirir. Oyun 1968’de Ankara Sanat Tiyatrosu’nun İstanbul turnesinde seyirci karşısına çıkar.

Orhan Kemal, daha sonra eserin adını Eskici Dükkanı olarak değiştirir. Eser, 1970 yılında Cem Yayınevi tarafından bu isimle yayımlanır. Bu isimle sonuncusu 2000 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 8 baskısı vardır.

Kanlı Topraklar

Orhan Kemal’in roman türündeki on beşinci eseri olan Kanlı Topraklar, Çukurova’nın ekonomik ve sosyal çözülmüşteki birey gerçeğinin öyküsüdür. İşçilikten ağalığa statü değiştirme çabası içerisindeki başkışı, değerlerinin silinişinin ve sosyal çürümenin boyutlarını kişiliği ile yansıtır.

İşçilerin/ köylülerin sömürüldüğü bu ortamda fabrika sahipleri/ toprak ağaları ve bunların “*çanak yalayıcısı*” (KT, s.25) dalkavukları aracılığıyla sosyal problemlere ışık tutulur. 1963 yılında Remzi Kitabevi’nde ilk baskısı yayımlanan eserin, son baskısı 1994 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 7 baskısı vardır.

2.4.2. İsimden İçeriğe

Bereketli Topraklar Üzerinde

Bereketli Topraklar Üzerinde ismi, topraktaki yaratma ve “yeni”leme gücüne dikkat çeker. Sosyal yaşamın ekonomik yönüne göndermede bulunan “*bereketli*” kavramı; “*toprak*”la birleşince “*üzerinde*” yaşama ve yaşatma özelliği ile canlıyı var eden değerler bütününe dönüşür. Ruhsal ve fiziksel yapılanmanın mekanı olarak toprak, bereketli/ verimli yüzüyle maddi sıkıntılar çeken kişilere umut ışığı olur. Dolayısıyla maddi ve manevi bir bütünlük ile içselleştirilen toprak, sosyal yaşamı kuşatan çelişkiler ağını belirgin kılmak için eserin isim ile içerik arasındaki çatışmalar ile vurgulanır.

Toprağın bereketinden umutlanan birey, “ekmek” uğruna çıktığı yolculukta hep kayıpları yaşar. EmegİN sömürüldüğü, kişisel hakların yok sayıldığı, maddi gücün yok eden bir mekanizmaya dönüştüğü bir zamanda “bereketli topraklar”, kısır ve verimsiz nitelikler kazanır. Toprağın bereketi, yıkılan umutlarla yok olur. Bereketli Topraklar Üzerinde, yaşama tutunamayan bireyler dram yaşar. Yenik, yıkık, çaresiz bireyler umutla geldikleri topraktan kovulurlar.

Eskici Dükkanı

Eskici Dükkanı romanının ismi, eserde geçen zamanın kişisel olanı tüketiş serüveninin simgesel anlatımıdır. Eski- yeni çatışması, geçmiş ve şimdi arasındaki kayıpları derinleştirir. Geçmişte kalan maddi güç, bugünün sıkıntılarına kaynaklık eder. Yitirilenler maddi boyuttan maneviyata doğru genişlerken, değişen sosyal düzen içerisinde var olmaya çalışan bir esnaf ailesinin kimliğinde, toplumun yaşadığı çözülüş süreci açılır.

Eskicilik, eskileri onararak yenilemeye çalışmaktır. Fakat, bu onarım nesnenin ilk hali uzaktır. Böylece, eskileri onaran başkisi, geçmişteki varlıksal boyutunu şimdi'nin onarımında yakalayamaz. Eskici Dükkanı'nın “ekmek” kapısı olma niteliğini kaybedişi, şimdinin yaşamsal tamiratı gerçekleştirilemeyiş/ yenileyemeyiş ile bağlantılı olarak metne yansır.

Eserde mekan-insan ilişkisi, sosyo-psikolojik aile birliğinin sarsılışıyla bütünleştirilerek anlatılır. Son umut kapısı olan mekan, hayal kırıklıkları ile tükenişlerin de canlı tanığı olur. Eskici Dükkanı, geçmişteki gücünü ve bereketini yitirerek, kendi varlığını tehdit eden öğeleri ortadan kaldıramaz olur.

Gurbet Kuşları

Gurbet Kuşları ismi, Anadolu insanının yaşamına zorla giren “gurbet”lik kavramının sorgulanışıdır. Kuş gibi umarsız, çaresiz ve güçsüz insanların varlık mücadelesi, göç kavramı ile sosyolojik bir sorunsal olarak ele alınır.

Eserin ismi ile köyden kente zorunlu göçün, insan psikolojisi üzerindeki derin etkisi vurgulanırken umudunu mekan değişikliğine bağlayan kişilerin, yabancı bir ortamda kendini tanımlama çabalarının trajik yorumu olur. Gurbette bir “kuş” kadar çaresizlik içerisinde maddi ve manevi “özümlüğe” kanat çırpan kişiler, ortama ait olmayı başaramaz ve hep dışlanır. “Gurbet kuşları”, sıla özlemi ve ekmek kaygısı arasında yaşadıkları çatışmalardan hep yenik çıkarlar. Onların karşı karşıya olduğu “gurbet” bir tehditler mekanıdır ve onları yutmaya hazırdır.

Kanlı Topraklar

Kanlı Topraklar ifadesi, insani öz’ün yok edilmişinin örtük açılımıdır. Romanda sosyal baskı unsuru halinde yoksul halkı sömüren ağalar, patronlar ve zenginler, toprakları ile birlikte köylülerin varlık’larına da kasteder.

Umudun, yaratıcılığın, bereketin, öz’ün simgesi toprağın, “kan”la kirlenişi evrensel bir suç halinde ele alınır. Maddi varlığı büyütme adına, yok edilen bedenlerin öyküsü eserin ismi ile örtüşür.

Toprak, kendisine sığınan insanları yutan bir tehdit aracına dönüşürken, maddi güçlerinin verdiği olanakları “kan” imgesi ile yok ediş aracına dönüştüren kişilerin de toplumsal suçları çözümlenmiş olur. Kan, toprağın bereketini silen karşı güç unsuru olarak karşımızdadır. Mekan/ toprak, yaratıcı içeriğe dönük olumlu niteliklerini yitirir ve kan’lı bir nesneye dönüşür. Eserde, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izleklerinin mekansal ifadesi olur.

2.4.3. Olay Örgüsü

Bereketli Topraklar Üzerinde

Yazarın rakamla 30 bölüme ayırdığı Bereketli Topraklar Üzerinde adlı romanı üç ana bölümde inceleyebiliriz:

I.Bölüm

- Sivas'ın Ç. Köyünden üç arkadaş; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin, Çukurova'da iş bulma umuduyla yola çıkması
- Adana'ya vardıktan sonra açlık ve sıkıntı dolu günler geçiren üç arkadaş'ın, "hemşeri" dedikleri fabrikatörün arabasının önüne İflahsızın Yusuf'un atılışıyla dokuma fabrikasında iş bulması
- Ahırdan bozma bir barınakta yaşayan işçilerden Köse Hasan'ın çalışma şartlarının olumsuz etkisiyle kısa süre sonra hastalanıp yatağa düşmesi ve daha sonra ölmesi
- İrgat başının aldığı rüşvetleri fabrikatöre iletmek isteyen Yusuf ve Ali işten atılması

II.Bölüm

- Yusuf ve Ali'nin inşaatta çalışmaya başlaması
- Ali'nin birlikte çalıştığı ve kendisine borçlanan Ömer Zorlu'nun barakasına taşınması
- Ali, şantiyedeki birçok erkek ile ilişkisi olan Ömer Zorlu'nun karısı Fatma'ya aşık olması
- Bütün gücü ile çalışmakta olan Yusuf'un duvar ustası Kılıç'ın yanında meslek edinmeye, ustalaşmaya gayret etmesi
- Ali ve Fatma'nın çiftliğe kaçması
- Çiftlikteki Senem Bacı'ya yardım eden Fatma'nın, Ağa'nın yeğeni ve Katip Bilal ile ilişkiye girmesi
- Ali'nin tarlada yan yana çalıştığı Aptal kızı ile ilişkiye girmesi
- Ali ile Fatma'nın Aptal Kızı yüzünden tartışması
- Katip Bilal'in Fatma'dan daha rahat yararlanmak için Ali'yi patoza göndermesi.
- Para günü şehre inen Ali'nin ırgatbaşının genelevdeki kızı Selvi'ye aşık olması
- İrgatbaşının, Halo Şamdin ve Kürt Zeynel'in işçileri ayaklandırdıkları gerekçesiyle işten attırması

III.Bölüm

- Fatma'dan bıkan Bilal'in onu tarlada çalıştırmaya başlaması

- Patoz makinesinde çalışmaya başlayan Ali'nin, Selvi'yi köyüne götürme hayalleri kurması
- Dinlenmeksizin çalıştırılan Ali'nin patoz makinesine düşmesi ve ölmesi üzerine Kürt Zeynel ve Halo Şamdin'in harmanı yakması
- Ali ve Köse Hasan'ın gurbette ölmesi üzerine İflahsızın Yusuf'un Ç. köyüne yalnız dönmesi

Gurbet Kuşları

Bereketli Topraklar Üzerinde romanının devamı niteliği taşıyan Gurbet Kuşlar'ın da, "gurbet" in mekanı ve kişileri değişir; Çukurova'nın yerini İstanbul, üç arkadaşın yerini İflahsızın Memed alır.

Orhan Kemal tarafından Romen rakamıyla 21 bölüme ayrılmış eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- İflahsızın Memed'in köylüsü Gafur'dan iki yıl önce aldığı mektuptaki çağrıya uyarak İstanbul'a doğru yola çıkması
- Gafur'u sebze halinde bulan Memed'in onun mektuplarında ve köyü ziyaretlerinde anlattığı gibi işyeri sahibi değil çevresi tarafından seilmeyen bir işçi olduğunu ve okuma- yazma bilmediğini öğrenmesi
- Gafur'un ilgilenmediği Memed'in çaresiz haline üzülen hamal Veli'nin, onu diğer "gurbet kuşları" ile birlikte kaldıkları eve götürerek iş bulmasını sağlaması

II. Bölüm

- Gafur'un patronu, kabzımal müteahhit Hüseyin Efendi'yi milletvekili yapmak için girişimlerde bulunan karısı Nermin Hanım'ın, bir zamanlar yaşadığı Ankara'ya gitmesi
- Hüseyin Efendi'nin köşkünde hizmetçilik yapan Ayşe ile köşkün karşısındaki inşaatta çalışmaya başlayan Memed arasında aşk başlaması
- Ayşe-Memed ilişkisini öğrenen Gafur'un, peşinde dolaştığı kızı Memed'e kaptırmaktan rahatsız olması
- Babası İflahsızın Yusuf gibi, duvar ustalığını ve okuma-yazmayı gurbette öğrenen Memed ile Ayşe'nin evlenmesi

- Hüseyin Efendi'nin katibini bıçaklayan Gafur'un hapishaneye düşmesi; Memed'in onun işini yapmaya başlaması ve köşke yerleşmesi
- Memed'in yazdığı mektupla babası ve kardeşlerini yanına çağırması
- Babası İflahsızın Yusuf'un her şeye karışması ve Hüseyin Efendi'yle kurduğu yakınlık yüzünden Memed'in işi bırakması

III. Bölüm

- Memed ve Ayşe'nin Zeytinburnu'na yerleşmesi
- Fabrikada işçi olarak çalışan Memed ve Ayşe'nin kendilerine gecekonduyu yapmaya başlaması
- Hapishaneden çıkan Gafur'un, yeniden eski işine girmesi ve köşkte yaşamaya başlaması
- Gafur'un öç alma duygusuyla Memed'in kız kardeşi Ümmü'yü iğfal etmesi
- Gafur'un tesadüfen karşılaştığı Memed'i gizlice izlemesi ve onun yokluğunda Ayşe'yi taciz etmesi
- Gafur'un ihbarıyla gelen görevlilerin Memed ve Ayşe'nin gecekondusunu yıkması

Eskici Dükkanı

Yazarı tarafından Romen rakamıyla 25 bölüme ayrılmış olan eser, üç ana bölümden oluşur:

I. Bölüm

- Zengin bir ailenin çocuğu olarak büyüyen Topal Eskici'nin, Trablusgarp Savaşı'nda bacağının birini kaybettikten sonra kapkaç sırasında tanıştığı ve evlendiği kimsesiz karısıyla göçler ve kayıplarla dolu günler geçirmesi
- Topal Eskici'nin, fabrikadaki işinden çıkarılan iki çocuk sahibi büyük oğlu Memet'i dükkanında istememesi
- Babasının tavırları karşısında Memet'in, karısı ve üç çocuğuyla birlikte "kütü toplama"ya gitme kararı alması, kardeşi Ali'nin de onlara katılması
- Oğullarının gideceğini öğrenen Topal Eskici'nin önce kızması; fakat daha sonra bu gidişin ailenin maddi sıkıntılarını çözeceği umuduyla oğulları ile birlikte gitmeye karar vermesi

II. Bölüm

- Mahallenin dedikoduları arasında hazırlık yapan ailenin, 'kütlü toplama' mevsiminde kamyonla tarlaya gitmesi
- Kamyonun şoför muavini Ünal ile Topal Eskici'nin kızı Zeliha arasında ilişki başlaması; Ünal'ın Zeliha'yı iffal etmesi
- Sıcak ve sineklerin etkisiyle çalışamayan ve hasta olan aile arasında huzursuzluk başlaması
- Topal Eskici'nin oğulları ile kavga etmesi ve Ünal'ın getirdiği kamyonla karısı ve kızını alarak şehre geri dönmesi

III. Bölüm

- Mahallelinin yardımlarıyla toparlanan Topal Eskici'nin tarlada bıraktığı oğulları için endişelenmesi
- Ünal ile Zeliha'nın evlenmesi
- Tarlada aşırı yorgunluk ve açlık yüzünden Memet ve Ali'nin hastalanması
- Kütlü toplamak için getirilen yeni işçilerden Zeynep ile Ali arasında aşk başlaması
- Hasta dönen oğullarını iyileştirmek için borçlanan Topal Eskici'nin dükkanını satmak zorunda kalması; çekici ve örsüyle tekrar iş aramaya çıkması

Kanlı Topraklar

Yazarı tarafından Romen rakamıyla 26 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölümde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Fabrika katibi Topal Nuri'nin geçmişteki ezikliğinin acısını çıkarmak için, Kantarcı Mustafa başta olmak üzere bütün işçileri azarlaması
- Fabrika sahibi Nedim Ağa ile Topal Nuri'nin birlikte çürük tohum satma işi yapması
- Kantarcı Mustafa'nın, Topal Nuri'yi rüşvet verirken görmesi
- Nedim Ağa'ya rüşvet olayını haber vermeye gelen Kantarcı Mustafa'nın azarlaması
- Topal Nuri'nin, Kantarcı Mustafa'yı işlerine ortak ederek kendi tarafına çekmesi

-Topal Nuri'nin, Kantarcı Mustafa'nın karısı Şehnaz ile ilişkiye girmesi

II. Bölüm

- Topal Nuri'nin Nedim Ağa'nın parasını daha fazla sömürmek için, birlikte olduğu Şehnaz ile Nedim Ağa'yı ile buluşturması
- Nedim Ağa'nın, Şehnaz'a aldığı konağın altını depo olarak kullanan Topal Nuri'nin fabrikadaki işinden ayrılması
- Fabrikada Topal Nuri adına hırsızlığa devam eden Kantarcı Mustafa'nın, Topal Nuri'nin ihbarıyla yakalanması ve hapishaneye atılması
- Şehnaz'ın, Kantarcı Mustafa'dan; Topal Nuri'nin ise karısı Emine'den boşanması
- Şehnaz- Nedim Ağa ilişkisini öğrenen Nedim Ağa'nın karısı Pamuk Hanım ve oğullarının Topal Nuri'yle kavga etmesi
- Topal Nuri'yi konaktan kovarı Şehnaz'ın, Nedim Ağa'yla mektuplaşarak, ondan para sızdırması
- Topal Nuri'nin, arkadaşı Haydar'ın yardımıyla tanıştığı Hakkı Bey'in topraklarını almayı planlaması
- Şehnaz'ın Nedim Ağa'nın mektuplarını getiren genç odacı ile ilişkiye girmesi
- Topal Nuri'nin Nedim Ağa'nın çirkin kızıyla evlenmesi

III. Bölüm

- Topal Nuri'nin “kanlı toprakları” satın alması
- Topal Nuri'nin adam tutarak “kanlı topraklar”ın sahiplerinden Sinan Efendi'nin evini yaktırması
- Sinan Efendi'nin şüphelendiği komşusu Yaşar'ı; Yaşar'ın annesinin de Sinan Efendi'nin karısı ve kızlarını öldürmesi

2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bereketli Topraklar Üzerinde

Küçük adam'ın kendini tanımlama çabalarının anlatıldığı serinin ilk kitabı olan Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, Tanrısal bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Anlatıcı, olay birimleri, kişiler dünyası, mekan ve zamana ait ayrıntıları izleksel

kurguyla bütünleştirir. Eserde, anlatıcının bakış açısı, “*eserin yönünü ve özünü belirleyen*” (Lukacs, 1975: 37) işleve sahiptir. Bereketli Topraklar Üzerinde romanında anlatıcı, her şeyi bilen ve gören konumdadır:

“Güneş, ağır ağır yükseliyordu Doğu’dan. Güneş ağır ağır yutuyordu sabahın serin nemini. (..) Gecenin birinden beri durup oturmadan didinen toprak yüzlü bu insanlar, zırl zırl terlemekten kupkuru kalmışlardı sanki.(..) Mal sahibine göre gördükleri iş, harmandan buğday demetlerini omuzlayıp omuzlayıp, harman makinesine koşturmaktan ibaretti.” (BTÜ, s.220)

Maddi kaygılarla çırpınan bireylerinin, gurbette tüketilişine duyarsız kalamayan anlatıcı, yozlaşmış düzene tavrını, sosyal eleştirel gerçekçi bakış açısıyla netleştirmiş olur. Diyaloglar aracılığıyla sosyal çözümlemeler yapılır. Olay birimlerinin akışının diyaloglar yoluyla yapılışı, Tanrısal anlatıcının zaman ve mekan boyutunda karakter yaratma çabasının sonucudur. Kişilerin bilinçaltı düşünceleri de, anlatıcının niyetine bağlı olarak şekillenir:

“Demek bir insan ‘bacım’ dediğine kötü gözle bakabilirdi? Vah şehir diye geçirdi, gözün çıksın şehir. Kırdın kanadımı kolumu şehir, vay şehir, vay kahbe şehir..” (BTÜ, s.258)

Anlatıcı, içinden çıktığımız ve ona döndüğümüzü toprak ile simgeleştirerek, ironik bir çürüme öyküsü anlatır. Tasvir, özetleme, geriye dönüş, iç monolog ve diyalog teknikleri ile “küçük adam”ın tutunma öyküsünü olay, kişi, zaman ve mekan yönlerinden aydınlatır.

Gurbet Kuşları

Eserde, gösterme ve anlatma yoluyla kişilerin yaşadıkları çatışmalar bütünleştirilerek, “gurbet”in öznel olanı işgali ve yok edişi duygusal nitelikli olarak anlatılır. Gurbet Kuşları romanında da anlatıcı, Tanrısal bakış açısını kullanır:

“Gurbet kuşları katarın en arka vagonlarından iniyorlardı, kara kara, kuru kuru. (..) Anadolu içlerinden kopup gelen her tren, her “kuşluk treni”, her gelişinde gurbet kuşlarını toparlayıp getiriyordu İstanbul’a. Çevrelerine yenik, şaşkın, mahçup, korkak bakışları, yeşil, sarı, mor, kırmızıları kirli çorapları, kirli turnaklarıyla etlerini hart hart kaşyışlarıyla garın en geniş betonuna bir sığır ılıkılığıyla yayılmış..” (GK, s.5-6)

Anlatıcı, şehir köylünün görünümünü eleştirel sosyal gerçekçi sıfatıyla betimler. İronik ayrıntılarla derinleştirilen şehir- köy çatışması, kültürel değişimin kişi üzerindeki etkisini de yansıtır:

“Bu İstanbul’un inekleri nerde? Yaylıma hangi yoldan giderler? Yaylıma giderken taksi maksî çarpmaz mı? Sürü dağılmaz mı?” (GK, s.21)

Ayrıca kişilerin bilinçaltındaki endişelerini de iç monolog tekniğiyle dile getirir:

“Gideni geri çevirmeliydi, mücerret çevirmeli! Nasıl? Bilmiyor, bilmiyor ama, çevirmeli. (..) gitmemeli, geri dönmeli, dövse de, sövse de geri döndürmeliydi.” (GK, s.237)

Anlatıcı, roman kişilerinin geriye dönüş tekniğiyle geçmiş yaşantılarını özetleme yoluyla anlatır ve kişiliklerine ait nitelikleri şimdi’leri ile bütünleştirerek esere taşır:

“Eski bir doktor kızı, CHP devrinin pek öyle yüze gelmemiş, milletçe tanınmamış, perde arkası büyüklerinden birinin eşiyken, dillere düşecek kadar gemi aziya aldığı için boşanmış, uzun bir süre şendulluk etmiş (..) ilk zamanlar vekillerden başlayıp mebuslara kadar derece derece düşen bu kadın..” (GK, s.106)

Koşulların çöküntüye sürükleyerek, ahlaksız kıldığı roman kişisi karşısında anlatıcının taraflı olduğu görülür. Zira roman kişisini, fahişeliğe sürükleyen ekonomik koşullar ve talihsiz şartlar değil; bizzat kendi seçimidir. Roman kişisine, öz eleştiri ile müdahale eden Tanrısal anlatıcı, yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcilerini hem dış hem de iç görünümleri ile betimler.

Eskici Dükkanı

Eskici Dükkanı’nda, Tanrısal anlatıcı, başta roman başkışisi olmak üzere kişileri; geçmiş-şimdi düzleminde anlatır. Zamana ve mekana ait bütün ayrıntıları gören/ bilen konumuyla anlatıcı, entrik kurgunun nasıl şekilleneceğini de sezdirir.

Eserin ismi olan “Eskici Dükkanı”nın fiziki betimlemesinde gözlemci kimliğiyle karşımıza çıkan Tanrısal anlatıcı, mekanla birlikte kişilerin arka plandaki geçmiş yaşantılarını da özetleyerek aktarır:

“Topal eskici yıllarca önce Çukurova’nın gerçekten güm güm gümüleyen büyük çiftliklerinden birinde dünyaya gözlerini açtı. (..) Yıllar kırık plaklarda kalmış çok eski türküler gibi geldi geçti.” (ED, s.15,17)

Geçmiş, kişilerin şimdi'si ile bağlantılı göndergeler taşır. Sosyal bir varlık olarak insanın içinde yaşadığı toplumun değişen yüzüyle çatışmaları açılınırken, Tanrısal anlatıcı onların eylemsel ve içsel başkaldırılarını da dile getirir:

“Hey gidi dünya hey! Ulan devir, ulan devran, ulan ip tutan.. gün günden kötü geliyor be! Nedir benden istediğin? Ulan düş yakamdan! Ne tükenmez kinin varmış.. Ulan tavuğuna mı kış dedim, horozuna mı?” (ED, s.351)

Anlatıcı, başkaldırının kişilik değerine dönüştürdüğü roman başkişi aracılığıyla sosyal ve tarihsel bir çözümleme yapar.

Kanlı Topraklar

Kanlı Topraklar romanında diyaloglar üzerine kurulan entrik kurgu, bireye ve topluma ait zaman ve mekan boyutlu bir eleştiri ile metne yansır. Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, yozlaşma izleğinin kişiden topluma yayılan yok edici etkisini “toprak” simgesi aracılığıyla sunar:

“İnsan çok sonra gelmişti yeryüzüne. Çok sonra gelmişti ama, çok önce gelen toprakları da, tohumun da, hatta sert rüzgarların da canını sıkmış, rahatını kaçırmıştı.(..) insanların engellerine çarparak parçalanıp ufalanıyor, öfkeyle derlenip toparlansa bile yeniden yeni yeni engeller.. velhasıl rahatı kaçırmıştı.” (KT, s.282)

Eserde anlatıcı, niyete bağlı olarak geriye dönüş tekniğiyle yabancılaşmış bireylerin şimdiye ait varlıklarını derinlikler psikolojisi ile aktarır. Başkişi Topal Nuri'nin şimdiye ait yaşama bakış ve yaşamdan beklentiler dizgesi, geçmiş yaşamından izler taşır:

“Yoktu. Hiçbirşeyi, sahibi, kimsesi yoktu. Allah belasını versin. (..) Her tokat, her yumruk, zamanı gelince atacağı tokatlarla yumrukları haklı çıkarmak için mükemmel bir bahane olmuştu.” (KT, s.13)

Topal Nuri'nin bozulmuş/ yozlaşmış kişiliği, fiziksel eksikliği ve geçmişteki komplekslerinin bir yansıması halinde sunulur. Böylece anlatıcı, “romandaki değerler sistemine” (Stevick, 1988: 87) göndermede bulunur.

Kurmaca dünyanın sınırlarını diyaloglar, iç monologlar, betimlemeler ile derinleştiren Tanrısal anlatıcı, psiko-sosyal çözümler yapar. Eser, niyete bağlı olarak duygusal bir bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Küçük adamın tutunma çabasının farklı görünümdeki açılımı yapılır. Her şeyi bilen ve gören anlatıcı duyguları,

düşünceleri, olay örgüsünün mekana ve zamana bağlı değişimlerini bir bütün halinde kurgulandırır.

2.4.5. Zaman

Bereketli Topraklar Üzerinde

Eserde anlatıcı, öykü ve öyküleme zamanını aynı nesnel zamanda birleştirir. Öykü zamanı, sonbaharda başlar ve sıradizimsel olarak anlatılan yaklaşık bir yıllık süreyi kapsar. Orhan Kemal eserlerinde, *“olayları zaman sırasına göre düzenleme”* (Forster, 1985: 128) ilkesine bağlı kalır. Eserde, geriye dönüşler yaşamın gerçekleriyle bağlantılı psikolojik tahliller içerir:

“Gözleri daldı. Tosbağa mahallesinin çarpık, eğri sokaklarını, ayı inine benzeyen kerpiç evlerin kapısında güneşe karşı kirli saçlarını tarayan kızları, çocuklarını kapı önlerinde herkese karşı yıkayan kadınları, etekleri sakıldaklı çocukları düşündü. (..) aynı çırçır fabrikasında çalıştıkları yıllarda (..) ağzı var dili yoktu. (..) onunla hendeğe ilk girdikleri geceyi hatırladı.” (BTÜ, s.270)

Öykü zamanı; geriye dönüşler, şimdi’ye ait anlatımlar ve gelecek hayalleri ile üç boyutlu nitelik kazanır: *“bir gazocağı alacağım.”* (BTÜ, s.9) Öykü zamanının akışı, zamanda atlamalar ve özetlemeler yoluyla sağlanırken diyaloglar üzerine kurulan olay birimleri de birbirini hazırlayıcı niteliktedir. Ayrıca eserde karakterin iç zamanından uzaklaşarak bir iş süresine sıkıştığı ve bireysel zamanın olmadığı görülür. “Para günü”, “düdük sesi”, “işbaşı ve paydos saatleri” ile sınırlanan birey için, zaman bu nesnel göstergeler ile anlam kazanır. Bu göstergeler, yaşamsal her türlü öznelliği silerek kişinin tekdüzeleşerek yığınlara dönüşmesine sebep olur.

Eserde sosyal zamana ait tarihi ve işlevsel ayrıntılar da dikkati çeker: *“en bağımsız yazar bile, çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlıdır.”* (Stevick, 1988: 234) Orhan Kemal’in eseri yazma planları (Uğurlu, 1973: 97) ile belirginleşen öykü zamanı, 1940-1950’li yıllardır: *“Bir yandan tarım kesiminde kullanılan teknikler nedeniyle kırsal nüfus topraktan itilmekte, öte yandan endüstrileşme ve hizmet kesimlerindeki gelişmeler nedeniyle köylü nüfusu kentlere akmaktadır.”* (Özgür, 1983: 127) Halk Partisi’nin iktidarda olduğu bu dönem ekonomik sorunların su yüzüne çıktığı, köyden şehre göçün başladığı ve sosyal çözülüşün ivme kazandığı bir süreçtir. Eserde zaman, göç’ün psikanalizinin yapıldığı sürelerin toplamı halindedir.

Gurbet Kuşları

Başkişi İflahsızın Memed'in İstanbul'a geldiği mart ayında başlayan öykü zamanı, yaklaşık iki yıl sonra biter. Öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda birleştiği eserde, siyasi şartların kişiler ve toplum üzerindeki etkileri vurgulanır:

“Demokratların iş başına geçtiği 950'den beri muhtardı. Halk partilileri bile ezmekten yana değildi ama, köyün ileri gelen Demokrat ağaları bırakmıyorlardı.”

(GK, s.215)

Demokrat Parti-Halk Partisi çekişmelerinin halk üzerindeki etkileri de vurgulanır. Ülkenin içinde bulunduğu çözülüş sürecine ait göndergeler taşıyan bu durum, okuyucuya sosyal zaman hakkında da bilgi verir. Öykü zamanı olan 1950-1960'lı yılları, Türk siyasi hayatının halk-devlet uçurumu sorunsalının başlangıcıdır. Göçler, sosyal adaletsizlik, yozlaşma, yanlış ekonomik ve sosyal yapılanmayla büyür ve gittikçe yoksullaşan halkın sömürü nesnesi oluşuna sebep olur.

Geriyeye dönüşler, reel zamanla bağlantılı psikolojik çözümlemeye dönüşür:

“Ne zaman hanımının yokluğundan faydalanıp bulgur pilavıyla turşuya kavuşsa kendini Niğde köylüğündeki anasının evinde sanır, kendini yılların gerilerinde bulurdu. Gene öyle. Kahırdan saçları ak pak, yüzü erkek yüzünü hatırlatan, ama oğluna bakarken hemen hemen bütün analar gibi gözlerinin içi gülen anası.”

(GK, s.163)

Özlem duygusuyla 'yaşatan bir değer'e dönüşen geçmiş, sıradizimsel nitelikli öykü zamanına boyut kazandırır. Geriyeye dönüş anları, reel zamanı açar niteliktedir.

Anlatıcı öykü zamanının akışını, özetleme tekniği ve zamanda sıçramayı gösteren ifadelerle sağlar. “Kuşluk treni”nin “gurbet”e/ şehire attığı kişilerin, “gecekondu”da sona eren öyküsünde zaman, iş saatleri arasına sıkışır ve bireysel zaman yok edilir. İş saatleri, kişileri enkaz haline getirinceye kadar tüketen karşıt değer halindedir. Akrep ve yelkovanın değişen konumları arasına sıkışan insanlar için, zaman *“alinyazısının hem nedeni, hem de ölçüsü”* (Grillet 1989: 97) konumundadır. Gurbet Kuşları'nın bir “kuşluk treni” ile gurbete atılış serüvenleri, bir kuşluk vakti “gecekondu”dan atılışları ile son bulur. Böylece zaman, kişiyi tüketen yokedici bir değer olarak eserde yer alır.

Eskici Dükkanı

Bir yıl içerisinde geçen olayların sıradizimsel olarak anlatıldığı eserde, başkişinin doğumundan öykü zamanına kadar olan yaşantısı geriyeye dönüş tekniğiyle özetlenir.

Eserin öykü ve öyküleme zamanı, aynı nesnel zamanda birleşir. Böylece, başkişinin reel zamandaki psikolojisinin arka planı yansıtılır:

“Yıllar geldi geldi geçti. Yeni düzenin hayı huyu, devrilip giden imparatorlukla birlikte Topal eskicinin sol bacağı da unutulmuştu. (..) İçine attı, üzüldü, küstü herkese, dünyaya bile. Demek testiye götürüp dolduran da, kıran da birdi?(..) İlk bozuluş Topal eskiciye iş yüzünden oldu” (ED, s.21-22)

Başkişinin sık sık hatırladığı ve sığındığı geçmiş zaman, *“kendi benliğini muhafaza güdüsünün”* (Harvey, 1997:107) bir yansıması halindedir. Ayrıca Topal eskicinin bacağına kaybettiği 1911-1912 Trablusgarp Savaşı ile birlikte kişiliğindeki değişimler sosyal ve siyasi gelişmelerle bütünleştirilerek verilir. Savaşın kişi ve toplum üzerindeki etkileri, savaş sonrası yaşananlar, imparatorluğun çöküşüyle sosyal düzendeki değişimler ve Topal Eskici ailesinin zaman içerisinde yaşadığı çözülüş eser aracılığıyla aktarılır.

Eserde bireysel zaman, bir iş süresine dönüşen *“kütlü toplama mevsimi”* ile içselleşir:

“Ağustosun yarısı yaz yarısı güzdür. (..) Atılmış pamuk yığınlarını hatırlatan süt beyaz bulutlar esmerleşmeğe hatta morarmağa başlarlar. Uzak çok uzaklarda şimşekler çakar, gök gürültüleri.. şimşekler ve gök gürültüleri yaklaştıkça kütlü toplama mevsimi de yaklaşıyor demektir.” (ED, s.164)

Kütlü toplama, mekan ve zamanın kişiyi tüketişinin simgesi olur. Çukurova'nın iklimi, toprağı, havası umudunu toprağa bağlayanların dış dünyanın gerçekleriyle yüzleşmesi ve bu çatışmadan yenik çıkışının öyküsünü açılar. *“Sürekli akan”* (Büker, 1996: 12) zaman, kişilerin para ekonomisi karşısındaki yenilgilerini hazırlayan bir süreç halindedir.

Eskici Dükkanı romanında zaman, kişiyi yıpratın, yok eden bir süreç halindedir. Öykü zamanı da geriye dönüşlerle metne taşınan geçmiş zaman da roman kişilerinin maddi- manevi çözülüşünü hızlandıran ayrıntıları ile verilir. Eserde *“ferdi ve sosyal zaman”* (Belge, 1994: 16) ilişkisi, insanların doğup büyüdüğü, gelip değiştiği, hatta toplumun değiştiği şeklinde bağlantılı olarak metne yansır. zihnimizde dinamik bir süreç olarak varlık bulmayan başkişinin altmış yıllık ömrü, inişli çıkışlı gelişmelerle kişiliğini de mücadele azmini de tüketir.

Kanlı Topraklar

1934 yılı Ağustos ayının sonlarında başlayıp sıradizimsel olarak yaklaşık bir yıllık süreçte yaşanan olay birimlerinden oluşan eserde, öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda birleşir. Sosyal ve siyasi yaşama da ayna tutan eser, psiko-sosyal bağlamda zaman ve mekanın sorgulanışıdır:

“Al-i Osman yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti kuruldu kurulalı beri memlekette hızlı değişimler olmuştu: Fes atılmış, kalpak atılmış, şapka giyilmişti. Sağdan sola yazılan eski yazı, yerini soldan sağa yazılan Latin harflerinin millî alfabesine bırakmıştı.” (KT, s.17)

Sosyal zaman, *“hacca gidişe izin verilmediği”* (KT, s.216) ifadesiyle, hükümetin dine karşı olduğu ve halkın Serbest Fırka'ya ilgisinin arttığı gibi döneme ait ayrıntılarla da netleşir.

Eserin ismindeki toprakların “kanlı” oluşu, zaman içinde yaşanan olumsuzlukları imler. Topraktaki yaratma gücünün kan ile lekelenmesi, yok edilmesi zaman içinde kişilerarası ilişkilerdeki bozulmayla eş zamanlı olarak belirtilir:

“Kanlı toprakların yüzyıllar boyu kim bilir kaç masum kaniyle sulanmış toprağını gene kim bilir kaçınıcı sefer suluyordu” (KT, s.370)

İnsanların evreni nasıl bozduğu *“soylu başlangıçlara dönüş miti”* (Eliade, 1993: 37) ile vurgulanır. Şimdi ile geçmiş arasındaki fark, evrenselleştirilerek, kişisel kaygıların evrensel suçlara dönüşüm serüveni anlatılır.

Başkişinin öykü zamanındaki psikolojisi geriye dönüşlerle netleştirilir. Zaman içinde yozlaşmış bir kişilik haline dönüşen Topal Nuri, geçmiş yıllarda yaşadığı sıkıntıları kişiliğine yansıtır:

“Ne anasını hatırlıyordu ne de babasını.(..) Ömüne gelen sümsüklemiş, ömüne gelen elinden, hatta ağzından lokmasını kapmış, kapamayınca da patlatmışlardı tokadı, yumruğu. (..) Eller bana acıdı mı? (..) Madem bana acımadılar, ben de fırsatım buldum mu hiç kimseye acımayacağım.” (KT, s.13)

Zaman başkişiyi, bireysel kayıplarla paraya, güce aşırı bağımlı ve değerler dünyasına yabancılaşmış bir kişi yapar. Reel zamandaki varlığının arkasında bugünü hazırlayan geçmiş yer alır. Bireysel zaman, zengin ve güçlü olma hırsı içindeki başkişinin kimsesiz/ güçsüz bir kişiden “toprak ağası”na doğru yol alış süreci olarak belirtilir.

2.4.6. Mekan

Bereketli Topraklar Üzerinde

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında fiziksel farklılıklara rağmen, işlevsel mekan “gurbet”tir. Fakat, “*koyu karanlıklar*” (BTÜ, s.10) ifadesi ile özünde sıkıntı, sömürü ve ayrılığı barındıran gurbet kapalı/ dar niteliklidir:

“*Gurbet gibi kötü var mı? Gavurdan beter dinime imanıma.*” (BTÜ, s.7)

Romanda, büyük umutlarla gelinen şehir/ gurbet, sıkın, boğan bir labirente dönüşür. İlk andan itibaren bütün olumsuzlukların sebebi olan ve “*düşman*” olarak nitelenen şehir/ gurbet, insanları çözen, koparan, parçalayan bir karşıdeğer olarak kapalı/ dar işlev kazanır. Üç arkadaştan ikisinin (Köse Hasan ve Pehlivan Ali) sonunun gurbette ölüm oluşu ise, özlem, yokluk içinde çırpınan “gurbet kuşları”nın yaşadığı dramı açılar.

Şehir/ gurbet, umudunu kendisinde arayan kişilerin yaşadığı kimlik bunalımının da merkezi olacaktır. “*Fiziki çevreyle birlikte insanı, felsefeyi, yaşamı birbirlerinden yola çıkararak yumak gibi saran*” (Çizgen 1994: 50) şehir, kişileri ‘şey’leştirecektir. Şehrin/ gurbetin kurallarını, yozlaşmış düzenini benimseyen İflahsız Yusuf ise, bir yıl sonra duvar ustası ve okuma-yazma bilen bir kahraman edasıyla geri döner.

“*Bireyin varoluşunun büyük bir kumarda öne sürülen para gibi tehlikede*” (Sartre, 1999: 11) olduğu şehir/ gurbet, ağır iş şartları, dayak/ küfür gibi kişiliğe yönelik saldırıları, rüşvet ve haksızlık ile sömürü gibi nitelikleriyle yutan bir labirent halindedir. Eserde mekan, “*boş ve masum*” (Kahraman, 2001: 27) değildir; çözümler değerler sembolü olarak kişileri tekleşmeye doğru iter. Roman kişileri, gurbette “ahırdan bozma” bir evde yaşamak zorunda kalırlar:

“*Oturdukları ev, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı tavanı hâlâ gübre örtülü, genişçe bir ahırdı.at sinekleri vızıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. (..) oda ekşi ekşi dışkı kokuyordu.*” (BTÜ, s. 70-71)

Mekan- insan benzeşiminin psikolojik çözümleme ile sağlandığı eserde, kişilerin “*hayvan*” yerine konması ile insan olmanın ayrıcalıklarının bütünüyle yok edilmeye çalışıldığı imlenir.

Romanda fabrika, inşaat, tarla gibi çalışma mekanları, hem fiziksel hem de işlevsel olarak kapalı/ dar niteliklere sahiptir. Rüşvet/ avanta gibi haksızlıklarla emeğin sömürülüşü ve aşağılama ile değerler dünyasına yapılan saldırılar bu mekanları

kuşatmıştır. Cinsel sömürü ile değerler dünyasından uzaklaştığı görülür. İnşaat barakalarında, karanlık kuytularda, çukurlarda bedenler, hayvani isteklerle tüketilir. Para veya çaresizlik kadınları pençesine almıştır:

“Dev ağaçların ardındaki koyu karanlıklara götürülüyordu. Gözlerini yumdu, açtı. Aydınlık pencereleriyle uzaklarda Memleket Hastanesi. Alışmıştı Pehlivan Ali'den, Bilal'den, Irgatbaşı, Keloğlan, Hamza, Yusuf'tan..” (BTÜ, s.305)

Mekan da kişinin yokluğa sürüklenişine eşlik eder gibidir. Karanlıklara doğru yuvarlanan kişiler için mekan, anlamını yitirir.

Gurbet Kuşları

İnsanın öznelliğini silen, 'sürü'ye dönüştüren ve geldiği anda itibaren 'suçlu' duruma düşüren gurbet, umuda kaçışın mekanıdır. Bu yönüyle şehir/ gurbet, *“bir kalp değil bir beyin, yuvadan çok mezar”* (Kılıç, 2000: 165) niteliğiyle yaşama arzusunu ve umutları öldürerek labirentleşir. Gurbete sürüklenen bu kişiler, belirsizliklerin endişe ve korkusunun susturduğu dilsiz, kimliksiz bir yığın halinde şehrin 'konuşan' kalabalığı içinde sele kapılır; yok olup giderler. Kendini gerçekleştirme aşamasında bir *“ihtiyaçlar hiyerarşisi”* (Dökmen, 1994: 90) yaşayan gurbet kuşlarının umutları umutsuzluklara dönüşür; maddi refah uğruna dışlanan, aşağılanan ve asla kabul görmeyen bu kişiler için gurbet, tehdit öğeleri içerir:

“Dışarda göz alabildiğine hırçın bir deniz vardı: kül renkli bir deniz. (..) uzaklarda ta uzaklarda ne idikleri belirsiz ağaçlıklı yapılar. Konuşmuyor, konuşamıyorlardı. Bakıyorlardı sadece. Vapur, Galata Köprüsü'ne yanaştığı sıra, dilleri tutulmuştu sanki. Kalabalıkla birlikte vapurdan suçlu suçlu çıktılar. Köprüünün konuşan insan seli içinde gönüş görmüş kar gibi eriyiverdiler.” (GK, s.6-7)

Romanda başkışının de içinde olduğu “gurbet kuşları”, harap bir mekanda yaşarlar:

“Yıllar yılı çeşitli değişimlerle elden ele geçiş, elden ele geçerken de hoyratça hırpalanışlarla canlı cenaze haline gelen konağı şimdilerde Anadolu'dan İstanbul'a iş için gelmiş, Anadolu'lu gurbet kuşları dolduruyordu.” (GK, s.37)

İçinde barınmak zorunda olan kişiler ile örtüşen nitelikleriyle bu kapalı/ dar mekan, fiziksel olarak her türlü temizlik, rahatlık ve düzenden mahrumdur. *“Canlı cenaze”* durumundaki mekanın bütün yaşamsal olanakları tüketilmiştir. Burada ev olarak

kullanılan mekan, ev olma niteliğinden yoksundur; zira ev sadece bir barınak değildir. Ev, *“insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar. Ev olmasaydı insan dağılıp giderdi. (..) Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar.”* (Bachelard 1996: 34) Kendisi *“ayakta duramayan”* evin, kendisine sığınan gurbet kuşlarını koruması olanaksızdır. *“Hoyratça hırpanalanışlarla”* yalıtılan bu mekan, kapalı/ dar işlevi ile gurbetin diğer mekanları ile örtüşür.

Romanda, şehir insanı'nın yaşadığı mekanların betimlenişinde, gösteriş ve zenginlik egemendir:

“Tül perdeleri yer yer kaldırılmış pencerelerden vuran bol bir güneşin taban halıları, muhteşem ceviz büfe içindeki billurlarda sessiz, aydınlık şakırtısıyla kırmızı, mavi, siyah koltuklu, modern koltuklu kocaman bir salona birdenbire girdiler.(..) Yüksek tavan, zarif desenlerden ibaret birkaç soyut tablo, sarı topuzları pırıl pırıl kapılar.” (GK, s.60)

Ekonomik gücün/ paranın mekandaki görünümünü yansıtan *“bol bir güneş”*, *“muhteşem”*, *“aydınlık”*, *“modern”*, *“kocaman bir salon”*, *“yüksek tavan”*, *“pırıl pırıl kapılar”* ifadeleri olumlanmaya çalışılan bu mekan, zengin- yoksul çatışmasının temel hareket noktalarından biri olan *“para”*nın gücünün somutlaştırılmasıdır. Eşyalar aracılığıyla madde, değerlerin önüne geçerek, kişileri tutuklar. *“Ahırdan bozma”* ve *“canlı cenaze”* evlerin karşısında bütün ihtişamıyla yükselen ve onları ezen bu mekan, kişileri ile aynı yönelime sahiptir.

Eskici Dükkanı

Romanda, mekanın tarihi ve kültürel değişimlerine kişilerle birlikte tanık oluşu ve eski'yişi anlatılır. Eskici dükkanı, bütün ailenin maddi varlığını, dolayısıyla huzurunu, refahını sağlayamaz duruma gelince; ailenin fertlerinin çözülüşü de ivme kazanır. Yok olmamak için direniş gösteren mekan, *“eski bir derebeyi”* edası içindedir:

“Öteki dükkanların daracıklığına, ezilmiş, yamılmışlığına bedel dükkan, cep ağızları sırma işlemeli İngiliz laciverdinden geniş şalvarı içinde, sedire yanlanmış, sıra sıra altın dişini göstererek gamsız kahkahalar atan bir eski derebeyini hatırlatıyordu.” (ED, s.5)

Sahibi Topal Eskici ile aynı niteliklere sahip olan mekan, ayakta durmak, tutunmak için çırpınır. Geçmişin büyüünden aldığı güçle, her türlü tehlikeye karşı durur. Fakat *“eski”*

ve yıpranmıştır. Zamanın tanıklığıyla birlikte yaşanmışların izlerini de taşır. Bu yönüyle eskici dükkanı, maddi umutlarla birlikte gelecek hayallerinin de mekanı olarak, Topal Eskici için açık/ geniş nitelikli iken, çözükle değerler sembolüne dönüşür. Bu mekan, bireyin kendi dünyasının içindekilerle dışındakiler arasındaki bütünleşmenin yansımasıdır. Hüzünlü bir gergef gibi, başkisi ile birlikte ailesinin ve toplumun yaşadıklarının tanığıdır. Eskici dükkanının “*az bir paraya*” (ED, s.367) zorunlu satışı ile birlikte bütün maddi ve manevi varlığı bozguna uğrayan, tutunduğu son dalı kaybeden Topal Eskici, son bir direnişle ayağa kalkar ve umudunu bu kez yollarda arar.

Topal Eskici ve ailesinin yaşadığı mekan, fiziksel yıpranmışlık, dedikodu ve çekememezlik gibi insani öz'den uzaklaşmayı hızlandıran nitelikleriyle kapalı/ dar bir mekandır:

“Harap, çürük, eski, yıkılmış evler kalabalığının arasındaki yanmış şif, acı acı sidik, çirkef kokulu sokağa bakan pencerelerde eğri büğrü kapılarda meraklı başlar.” (ED, s.141)

Evlere eklenen nitelikle sıfatlarıyla, içinde yaşayan insanlara ait göndermeler yapılır. “*Kalabalık*” ve “*başlar*” sözcükleriyle, yığına dönüşen bireylerin mekanı ifade edilir. Yoksulluğun izleri ve “merak” unsuru, mekan çevresinde kişisizleşen bir yığın halindedir.

Topal eskici ailesinin, maddi tükenişlerine ve iç çözümlüşlerine dur demek için umutlarını bağlayarak gittikleri “*kütlü toplama*” mekanı ise, sıcak, sinek, pislik gibi fiziksel olumsuzluklarla donanmıştır. Küçük “*alaçık*”larda yaşam, çok zordur. İklimin ve mevsimin zorlukları ailenin üstüne karabasan gibi çöker:

“Yukarda kırık ay, kül renkli kalabalık bulutların içinde harmanlanmıştı. En küçük bir esinti yoktu. Boğucu bir sıcak kaplamıştı ovayı. Pus gibi. Sivrisinekler belki de her geceden çok, aç kurtlar gibi çökmüşlerdi alaçıklara.” (ED, s.244)

Mekanın, yutan bir canavara dönüşerek, tehdit unsuru oluşturmasıyla, kütlü toplama işinin zorluğunun bedensel olarak yıprattığı aile için her şey karanlığa bürünür; mekan kapalı/ dar olur. Sıkışmışlık, tutuklanmışlık içindeki aile, ölüm- kalım savaşı vermektedir. Beyaz pamukların, yüreklerdeki karanlık yansıması ile bütün umutlar yok olur.

Kanlı Topraklar

Kanlı Topraklar romanında anlatıcı, eserin ismi ile mekana ait örtük göndermelerde bulunur. Böylece olay örgütleyici bir anlatıma sahip eser, “toprak” ve “kan” simgeleri etrafında boyut kazanır:

“Alnından akan kanlar, ‘kanlı topraklar’ın yüzyıllar boyu kim bilir kaç masum kaniyle sulanmış toprağını gene kim bilir kaçınıcı sefer suluyordu. (..) Yangın alevlerinin bayram şenliğine çevirdiği karanlık gecenin içinde masum insanların acı çığılığı parladı. Üç beden daha ‘kanlı topraklar’a devrilmiş, yavrularına siper olan anne de kanlar içinde yere yuvarlanmıştı.” (KT, s. 370-371)

Toprağın özü’ndeki yaratma gücünün ‘kan’ ile yok edilişi, sosyal çözülüşün karanlık yüzünün yansıtılışı ile bütünleştirilir. Topal Nuri’nin öyküsü ile toprağın kan’la kirletilerek, değerlerinden uzaklaştırılış öyküsü benzeşir. Topal Nuri, aile ve sevgi kavramlarından uzak yetişen bir kişidir ve itilmiş/ dışlanmış kişiliğinin komplekslerini kanlı topraklar/ yani mekan üzerinde hakimiyet kurarak örtmek ister. Kişisel doyumu için, her şeyi ve herkesi kurban eder. Kanlı topraklar onunu getirdiği yeni bedenleri de yutarken, o hep istediği gücün sahibi olur.

Eserde mekan, işlevsel bir devinim içinde, kişinin yaratıldığı, üzerinde büyüdüğü, yaşadığı toprak parçasından onu yutan toplumsal yozlaşmanın yansıtıcısı konumundan karanlık bir nesneye dönüşür. Dolayısıyla mekan, kapalı/ dar niteliklidir. Eserin üçüncü bölümünde ön plana çıkan toprak, insanoğlunun en eski sorunlarından biri olarak anlatılır. İnsanoğlunun açgözlülüğünün aracı olan toprak, binlerce insanın kanını içer. Tanrısal anlatıcı bu sorunsala kart karakter Hakkı Bey’in aracılığıyla felsefik bir yaklaşımla bakar:

“ İnsandan önce topraklar vardı,

Sert rüzgarlar,

Tohum.

İnsandan sonra rahatsız kaçtı sert rüzgarın

Tohumun, bereketli toprakların!

Pay pay oldu topraklar,

Ev ev bölündü dünya,

Kana bulandı topraklar

Kardeş sofraları bozuldu:” (KT, s.282)

İnsanoğlunun bitmeyen madde hırsının sosyal gerçekçi bir çizgide eleştirildiği bu mısralarda, evrensel mesajlar vardır. İnsan, doğa tarafından kendisine sunulan “*ham, gelişmemiş, geliştirilmemiş*” (Mengüşoğlu, 1979: 64) gücü, ya var eder ya da yok eder. Anlatıcı, toprak/ çıkar kavgalarının kişileri çözümüne değinir. Mekan-insan benzeşimi ile toprak/ madde hırsının değerlerden uzaklaştırdığı kişilerle onların toprakları arasında çok yönlü ilgiler kurulur. İnsan, toprağın özündeki “bereket” unsurunu kanla yok ederek, onu kendisi gibi eli “kanlı” bir canavara dönüştürmüştür.

Eserdeki bir diğer mekan ise, fabrikadır. Fabrika, çalışma zorunluluğu içindeki insanların emeklerini sömüren ve üzerinde yükselen yozlaşmış bir mekan olarak işlevsel bakımdan kapalı/ dar niteliklidir. Kişiler iş saatleri arasında sıkışmış olarak yaşarlar. Fabrika çalışma şartlarının ağırlığı, sosyal adaletsizliğin yansımaları, işçi-işveren kopukluğu ile kaostur. Başkışı fabrikadan kendi hesabına hırsızlık yaparak para biriktirir ve kendisini kurtaracak bir mekan hayali kurur: “*Doğruluk sebze komisyoncusu: Nuri Haktanır.*” (KT, s.106) Kendi kendinin efendisi olacağı bu mekanın levhası bile, yaptığı olumsuzları temizlemek isteğini yansıtır.

2.4.7. Kişiler Dünyası

Başkışiler

Bereketli Topraklar Üzerinde

Roman başkışisi, arkadaşları İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan ile birlikte Ç. köyünden Çukurova’ya çalışmak için gelen Pehlivan Ali’dir.

Ali, fiziksel gücüne rağmen, “*gurbet korkusu*” yüzünden pasif/ edilgendir. O, saldırgan bir tip değildir ve “*korku, ürkeklik*” (Adler, 1996: 257) nitelikler taşır. Verilen her işi yapan Ali, buna rağmen maruz kaldığı her hakarete/ aşağılanmaya da boyun eğer, sessiz kalır:

“*Pehlivan Ali’ye çıkıştı:*

“*İşine baksana sen lan, ibne!*” (BTÜ, 123)

Parasızlık ve çaresizlik yüzünden boynu eğik olan Ali, hep susar; içine atar. Ali, “*çok küçük zümreler dışında, iki yakası bir araya gelmeyen insan. (..) Mesuliyeti ve çilesi yedi yaşında başlayan varlık.. Kafa, kalb ve beden huzuru bulamadığından, tedirginliği, gününe ve yarınına güvensizliği artarak gittikçe trajik bir eserin baş rolünü*

oynayan insan” (Tural, 1993: 80) olarak, varlığının fiziksel ve ruhsal kurmayı başaramaz. Gurbette tutunmanın zorluklarını bilir, görür.

Zaman içinde arkadaşı Köse Hasan’ın durumu ile dayakla işten atılışları, Ali’yi sindirir. Gurbette kalacağı sürenin bir an önce bitmesini ve geri dönmeyi ister. Şehir görmüş para kazanmış olmanın gururuyla köyde dolaşmanın hayalini kurar. Onun için şehir, paradır.

Ali saflığı, temizliği ile doğanın temsilcisidir. Cinsellik, onun en büyük zaafıdır. Köy yerindeki kadınlar ile şehirdekiler arasında kıyaslama yapar. Köyde bıraktığı “yavuklusu” bir süre sonra anlamını yitirir; aklına bile gelmez. Şehir gibi, şehir kadınları da onu tutsak eder. Kendisi gibi işçi olan Ömer Zorlu’nun on altı yaşındaki karısı Fatma’yla ilişki yaşar. Fatma, para karşılığı birçok erkekle birlikte olmaktadır; fakat Ali, her şeye rağmen ona bağlanır ve onu kaçıtır. Bu kaçıştan sonra cinsel zaafı tarlada birlikte çalıştığı Aptal Kızı ve genelevde tanıştığı Selvi ile iyice belirginleşir. Ali, artık köye Selvi ve “gazocağı” ile dönmek istemektedir.

Ali için cinsellik, “*azalan ve artan dalgalanmalara bağlı*” (Krich, 2002: 149) bir dürtüdür. O, cinsel doyuma ulaştınca yaşadığı fiziksel gerilimden kurtulacağını düşünür ve nesnesi sürekli değişen ilişkiler yaşar. Her ilişki bir öncekinin tamamen dışlanması ile sonuçlanır. Gerek fabrikada gerek inşaat ve tarlada çalışırken kumar, içki gibi kişilerin kapıldıkları sömürü unsurlarından uzak durur. O, sadece çalışır ve hayal kurar. Fatma’yla tanışma, birlikte olma, kaçma, ayrılmayı hep içinde yaşar. Tepkilerini yine ortaya koyamaz:

“Pehlivan Ali sıkılı kocaman yumruklarıyla kıpkırmızı, ardından uzun uzun baktı.” (BTÜ, s.217)

Ali, güvenli köy ortamında sıradan bir yaşam sürerken, gurbet’in kaosunda yitip giden bir kişidir. Dilinden düşürmediği türkü, yaşadığı dramı açmalar niteliktedir:

“Enginli yüksekli kayalarımız

Gamınan yuğrulmuş binalarımız

Doğuramaz olaydı analarımız..” (BTÜ, s.12)

Yaşama tutunmak isteyen bireyin önüne çıkan engeller, onun varoluşu ile bütünleştirilir. “*Gam*” ile yoğrulmuş bir kişinin mutluluğa ulaşması olanaksızdır. O, özünde hep hüznün ve acı taşır. Dolayısıyla bu kişilerin yaşama sevgisi, peşinen ellerinden alınmış ve onlar mutsuzluğu/ zorluklara mahkum edilmiştir.

Ali'nin ölüme giden yolda yaşadıkları bireyin madde karşısında değersizleştiğinin yansımasıdır. Ağa, yaralı Ali'yi "*arabası pislenir*" (BTÜ, s.371) diye hastahaneye götürmez ve Ali, yanan harmanın ateşiyle iki kez ölür. Özündeki çocukça aşkı/çoşkunluğu aktaracak bir mecra bulamaz ve onun şahsında hayaller gerçeklere bir kez daha yenik düşer.

Gurbet Kuşları

Roman başkişisi İflahsızın Memed, Bereketli Topraklar Üzerinde romanının norm karakteri İflahsızın Yusuf'un oğludur.

Köylüsü Gafur tarafından iki yıl önce gönderilen mektuptaki çağrı ile İstanbul'a gelen "*yuvurlak karakter*" (Stevick, 1998: 178) olan Memed, babası gibi davranır ve gurbet'in yurtsuzluğuna direnir, orada var olmaya çalışır. Yaşama, topluma ve olaylara geniş bir perspektiften bakarak, hedeflerine ulaşma mücadelesi verir. Okuma-yazma öğrenmekle işe başlayan başkişi, şehrin ve şehir insanlarının aşağılama/ hakaret gibi dışlama eylemlerine 'usta olma'/ meslek edinme/ yer edinme çabasıyla tepkisini gösterir:

"İnsan çalışınca delinmedik kabağa girer derler.." (BTÜ, s.177)

Zaman zaman köyünü ve ailesi özleyen Memed, uyanık, çalışkan ve dikkatli oluşu ile proleterleşme sürecinin aydınlık/ olumlu bir temsilcisi olur. Emeğinin karşılığını almak ister. İnşaatlarda ve Hüseyin Bey'in dükkanında çalışırken, çevresindeki yozlaşmış düzenin bir parçası olmamak için uğraşır.

Sürekli okur; ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve sosyal değişim sürecini inceler. Onun mücadelesi, kendi ayaklarının üzerinde durmak ve yok olup gitmemektir. Babasıyla da çatışma yaşayan başkişi, artık haksızlıklar karşısında susan ve yığınların içinde yok olup giden bir "*gurbet kuşu*" değildir:

"Ablak yüzünde şaşkınlık, tahta bavuluyla Galata köprüsünün boyuna çarpan, çaptıkları halde de homurdanıp sık sık küfreden kalabalığı içinde dikile kalmıştı." (BTÜ, s.7)

Kendilik bilincine varan ve bireyleşme sürecinde olumlu adımlar atan Memed'in, babası başta olmak üzere çevresindeki kişilere ve olaylara karşı tavrı değişir. Babasının gelişi ve her işine karışması üzerine işten ayrılır. Kendi ayaklarının üzerinde durmaya, kimseye bağımlı olmadan bir düzen kurmaya çalışır. Fabrikada işe girer ve gecekondu yapımı için bir arsa alır.

İflahsızın Memed, babası gibi şehrin kurallarına göre çalışıp köye dönmeyi düşünmez; o şehrin bir parçası olmaya çalışır. Bunu yaparken de emeğe saygıyı esas alan bir yaşam tarzı seçer. Maddi sıkıntıları aşabileceğine olan inancı ve kararlılığı ile değişim yaşar ve boyutlu bir işçiye dönüşür. Onun direnişi, haklarının bilincine varmış bireyin “farkındalık”ını yaşamasıdır.

Eskici Dükkanı

Roman başkişisi Topal eskici, gerçek adı belirtilmeden eserde yer alır. Tanrısal anlatıcı niyete bağlı olarak başkişinin adını belirtmez. Onu, bedensel eksikliği ve yaptığı işi vurgulayan bir isimle kurgulandırır.

Başkişinin “topal” oluşu ve “eskici”lik yapışı, eserin izleksel çatışmalarının merkezidir. Zengin bir ailenin çocuğu olarak büyüyen ve savaşta bacağına kaybedince hem kişiliği hem de yaşamı değişen başkişi, eser boyunca şehirde tutunmaya çalışan bireysel tükenişin ailesel simgesi olur. “Yaşlı, tükenmiş, kalıplaşmış” (Ertop, 1995: 37) bir tip olan Topal eskici, yaşına ve içinde bulunduğu olumsuzluklara rağmen mücadelecisi bir ruha sahiptir. Yaşam karşısındaki tavrı, bütün küfrüne, başkaldırısına rağmen vazgeçmeme üzerine kuruludur.

Topal eskici, bacağına birini kaybettikten sonra sosyal değişimlerden hep olumsuz olarak etkilenen inişli çıkışlı bir yaşam sürer. Hep tamam işler yolunda dediği anda, maddi kayıplar ile yıkılır. Öykü zamanında 65 yaşında olan Topal eskicinin en önemli özelliği geçmişe duyduğu özlem ve gizlemeye çalışsa da çocuklarına olan sevgisidir:

“altmış yıllık geçmişi, erimiş renk cümbüşü halinde akıyordu: Dedesinin çiftliği, sarı sarı altın başaklı ekin tarlaları, beyaz beyaz patlamış pamuklar, kavun karpuz yüklü arabalar, halis kan baklakırı kısrak, tozkoparan cepken (..) önce mırıldı halinde, sonra da kalın erkek sesiyle eski, çok eski bir türkü tutturdu. Kendisi de şaştı. Vay anasını nereden nereye!” (ED, s.161-162)

Topal eskicinin başkaldırısı eylemsel değil düşünseldir; “insanın Tanrıya karşı olan başkaldırısı”(Gündoğan, 1997:169)’dir. O, Tanrı’nın varlığını onaylar; fakat Tanrı tarafından belirlenen “kendi” varlık durumunu reddeder:

“Oradasın deel mi? dedi. Yukardan bakıyon şu halime öyle ya! Bak oğlu, bak yavrum, yüreğin yaprak yaprak olsun da iftihar et bu aciz kulunna!” (ED, s.369)

Topal eskici, Tanrı'nın varlığına inanır, fakat onun kendisine karşı bir tavır içinde olduğu düşüncesi ile hareket eder. Topal eskici için Tanrı kavramı, “yaşama bir karşı kavram olarak uydurulmuş, yaşama zararlı, ağulu, çalıcı, onun can düşmanı ne varsa hepsi o kavramda bir ürkünç birlik” (Nietzsche, 2001: 107) halindedir. Yaşadığı olumsuzluklar ve bedensel eksikliğinin yarattığı ruh hali ile küfürbaz, aksi, öfkeli bir ihtiyara dönüşen Topal eskici, yaşadıklarının sorumlusu olarak Tanrı'ya bakar ve bunu sık sık dile getirir:

“Huzurunda eğilip kalktıkça burnu büyüyor, asker kaçağı vatan hainlerine, yazının tüyü bozuklarına rızklarının yönünün değiştiriyordu. Olmazdı böyle Allah'lık!” (ED, s.10)

Bütün çabasına rağmen özellikle de maddi refaha bir türlü kavuşamayan başkışı, son umudu olan eskici dükkanını da kaybeder. Hem kimliği hem de ekmek kapısı olan bu mekan, onunla birlikte yarım asırlık bir trajediye tanıklık etmiştir. İşlerin azlığına, bütün aileyi geçindirememesine rağmen Topal eskicinin birey ve ailesinin toplumsal kimliği olan bu mekanın kaybedilişi karşısında öfkeyle göklere/Tanrı'ya döner:

“ Ulan devir, ulan devran, ulan ip tutan... gün günden kötü geliyor be. Nedir benden istediğin? Ulan düş yakamdan! Ne tükenmez kinin varmış!” (ED, s.351)

Tanrı'dan hesap soran başkışının bu tavrı, “Kutsala ait olan değerlerin ve kutsalın kendisinin insan tarafından yargılanması” (Gündoğan, 1997: 121) Yeniden güzel, rahatlığın ve bolluğun olduğu eski günlerin özlemi içindeyken oğullarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya gelen başkışı, babalığın verdiği güç ve koruma içgüdüleriyle ayağa kalkar;

“Sıfırı iyice tüketmişti; ama, kuyruğu hala dik, dimdikti!” (ED,s. 368)

Topal eskici, kendilik değerlerinin elinden alınışı karşısında isyan eden bir tiptir, onun öyküsü, değişen düzen içinde tutunmaya çalışan bireyin yaşam mücadelesini yansıtır. Bedensel “yarım”lığı bütün yaşamını belirleyen bir “eksikliğe” dönüşür. Eskileri tamir eder, fakat bir türlü “eski”yi bugüne taşıyamaz. Yeni onu, yutmak ve yok etmek ister, fakat o direnir.

Kanlı Topraklar

Başkışı Topal Nuri, çocukluk döneminden başlayarak çevresindeki kişilerin kendisini dışlamasına ve sömürmesine tepkisini, olumsuz kişiliği ile dışa yansıtır. KORA şemasında karşıdeğerlerin kişi düzeyinde temsilcisi olan başkışı, ikiyüzlü,

çıkarıcı, yalancı, kurnazdır. Kendisi de işçilikten gelmesine rağmen emrinde çalışanlara karşı çok kötü davranır. “*insanın alt ben (şeytan) yönünü*” (Korkmaz-1, 1997: 145) kişi düzeyinde temsil eden Topal Nuri, “*kıskançlık, haset, kin, hirs*” (Adler, 1996: 213) merkezli edimleri ile saldırgan bir tiptir. Yaptıklarının farkındadır ve egosunun tatmin için, komplekslerini bastırmak için yaptığı/ planladığı kötülöklere, savunma mekanizması ise hazırdır:

“*Eller bana acıdı mı? Elleri bırak Allah bile nefsi Allahken acıdı mı? (..) Madem bana acımadılar ben de fırsatını buldum mu hiç kimseye acımayacağım.*” (KT, s.13)

Hiçbir değer yargısına sahip olmayan ve ahlaki bakımdan da bozulmuş olan Topal Nuri için önemli olan tek bir şey vardır: Para.

Ülkenin sosyal ve siyasi değişimleri içinde uyanıklığı ile işçilikten katipliğe ordan da ağalığa yükselecek olan başkışı, “*insanın alt ben (şeytan) yönünü*” (Korkmaz-2, 1997: s.45) kişi düzeyinde temsil eder. Hedefine ulaşmak için insanların öldürölmesi dahil her türlü kötölüğü yapmaktan çekinmez. O, “*insanlığın soylu değerlerinden, çeşitli çıkar hesapları sebebiyle kopmuş*”tur (Korkmaz-1, 1997: 304). Hatta kendisini sevdiğini söyleyen kadına:

“*Aşktan önce milyon iste. Milyonun olduktan sonra aşkı da, dini imanı da, Allah'ı da satın alabilirsin. (..) Milyonun olduktan sonra ne namusa, ne şerefe haysiyete, ne dine imana, ne de Allah'a ihtiyacın olur. Allah, fakir fukaranın dayandığı bir vehimdir.*” (KT, s.164)

sözleri, onun yaşama bakışı hakkında bilgiler içerir. Topal Nuri, bedensel eksikliği ve yaşadığı itilmişlik duygusunun öcünü herkesten almak ister. Her türlü değerlerden kopuk bir yaşam seçer. Ona göre para, bütün değerleri satın alabilecek; bir kişiyi “*insan*” edecek olan tek güçtür.

Hiç kimseye güvenmeyen ve bağlanmayan Topal Nuri, herkesi kendi çıkarları doğrultusunda kullanır ve kendi yüzünden yaşanan felaketleri;

“*İt işi domuz derisi*” (KT, s.371)

sözleriyle umursamaz. Onun kendisinden başka dostu yoktur; her şeyi “ben” merkezli algılar ve egosu tarafından kuşatılır. Topal Nuri, yozlaşmış düzenin kişisidir; kişiliğindeki çözölüş, sosyal çözölüşün yansımasıdır. Onun öyküsü, maddenin tutsağı olanların, nasıl bir evrensel felakete dönüşeceğini açıklar.

Norm Karakterler

Bereketli Topraklar Üzerinde

Romanda başkişi ile aynı kaderi paylaşan, maddi sorunların çözümü için umudunu gurbete bağlayan İflahsızın Yusuf norm karakterdir.

İflahsızın Yusuf, iki arkadaşı ile çıktığı “*ekmek*” mücadelesinden sağ olarak evine dönen tek kişidir. O, tinsel bakımdan şehrin kurallarına uyum sağlamayı başarır. İşinin ustası olmak ve okuma- yazma öğrenmek ister. Gözü pek ve girişimci oluşu onun, şehirde yitip gitmesini engeller:

“Şöyle bir vurdum zihnime, Yusuf dedim, köyden şehire ne dimeye indin? İş güç sahibi olup, için beşin yoluna bakmak için. Köye varınca köylünü kendine güldürme. Yemin ettim, duvar ustası oldum.” (BTÜ, s.381)

İflahsızın Yusuf, şehre ilk geldikleri andan itibaren arkadaşları ile birlikte, tutunma mücadelesi içine girer. Aşağılanmalara, dayaklara aldırış etmez. Kararlıdır, şehir adamının fentine karşı ayakta duracaktır. Fabrika sahibinin yolunu keserek iş buluşu, “*avanta*”ya karşı çıkışı, inşatta çalışırken duvar ustalığı öğrenme çabası ve şehrin “*gurbet*” kuşlarını tüketme yolları olan kumar, içki, kadın gibi şeylerden uzak duruşu onu kurtaracaktır. Arkadaşları Köse Hasan ve Pehlivan Ali için üzülse de, bir şey yapmaz, sadece kendini düşünür. Pehlivan Ali’yi Fatma konusunda uyarır, aldırmadığını görünce kendi işine bakar.

Onun öyküsü, maddeye tutunan, onun kendisini yok etmesine izin vermeyen, ama onun tutsaklığı ile çözümlü bir yaşantı süren bireyin öyküsüdür. O, Gurbet Kuşları romanında ise kart karakter olarak karşımıza çıkacaktır.

Gurbet Kuşları

Eserde başkişiyi tamamlayan nitelikleri ile Ayşe, ilk norm karakterdir. Kimsesiz bir genç kız olarak hizmetçilik yapmaktadır, fakat diğer hizmetçi kızlar gibi cinsel sömürüye boyun eğmez, direnir. O, “*omurlu, erdemli*” kadın tipinin eserdeki tek temsilcisidir. Hem çalıştığı yerde, hem de çevrede kendisinden yaralanmak isteyen erkeklere karşı tavrı sert olur:

“Noolmuşu moolmuşu yok! Ben onun bildiği uruspulardan değilim. Benim yaşım yirmi. Bunca yıl benim elime yadırgı erkek eli değmedi ve hem de değmez. Allah benden sormaz onu.” (GK, s.161)

Ayşe, on yıl önce köyünden getirildiği el kapılarında çalışan, namuslu ve kendine ait bir dünya hayali kuran bir “gurbet kuşu”dur. Çevresindeki diğer “el kapısında” çalışan kızlar, kadınlar gibi olmak istemez ve bunun için uğraşır. Hatça ablası gibi güçlü/ dürüst bir eş, küçük bir ev ve çocuk özlemi içindedir:

Kendisi gibi düzenin karşısındaki başkışı Memed’le tanışınca, bu isteklerini gerçekleştirmek için adımlar atar. Memed ile evlendikten sonra, ikisi de işten ayrılır ve fabrika da çalışmaya başlarlar. Onlar, gurbete yenik düşmeyenlerin öyküsünün kişileri olurlar. Gecekonduları yıkıldığı zaman kocasını tutup kaldırır ve;

“Kalk lan kalk. Gene yaparık, yenisini yaparık!” (BTÜ, s.363)

sözleri, onun kişiliğindeki mücadelecî ruhun yansımasıdır. Ayşe, işçi genç kız/ kadınların yozlaşmış düzen karşısında direnişinin simgesi olur.

Eserde diğer norm karakter ise başkışı Memed’in bilinçlenme sürecini başlatan Kastamonulu Usta’dır. Öğrenme isteğiyle dolu başkışıyi hem alfabeyi hem de okuduklarını anlamayı öğreten usta, iyi niyetli ve verici kişiliğiyle Orhan Kemal’in romanlarının vazgeçilmez tipi olan aydınlık kişilerden biri olarak eserde bir nevi “yazarın benliği” (Forster 1985: 59) olarak yer alır. O, bildiklerini aktarırken kendisi gibi maddi kaygılar içindeki kişileri bilinçlendirme işlevini üstlenir.

Eskici Dükkanı

Eskici Dükkanı romanının norm karakteri, Topal eskicinin büyük oğlu Memed’dir. Memed, ailesinin içinde bulunduğu maddî çözümlüş sürecine bir çözüm bulmak ister. Ailesiyle birlikte kütlü toplama işine gitmeye karar verir. O, kendi ayakları üstünde durmaya çalışırken ekonomik kriz yüzünden işinden olmuştur ailesinin dışladığı karısını koruyan, çocuklarının eğitime önem veren kendisini istemeyen, hakaret eden ve döven babasına karşı saygısını yitirmeyen olumlu bir tiptir.

Küçük oğul Ali ise, ağabeyinin aksine babasına benzeyen kişiliğiyle heyecanlı bir tiptir. O da kendisinin ve ailesinin içinde bulunduğu çıkmazdan kurtuluşu için didinir. Fakat o, babasının tutumunu eleştirmekten ve ona karşı çıkmaktan da çekinmez.

Kanlı Topraklar

Romanda norm karakter olarak Hakkı Bey'i görüyoruz. Hakkı Bey, aile ve kültür yapısının kendisine sunduğu maddi olanakları kullanmayan, halkın içinde olmayı tercih eden bir burjuvadır. İnsanları sever ve art niyet nedir bilmez. Eserde başkişi Topal Nuri'nin toprak hırsını netleştiren bir işlevi vardır. Onun için, sahip olduğu "*kanlı topraklar*" ve maddi güç önemli değildir:

"O, insanlara kin tutmayı bilmediği, insanları küçümsemediği gibi, insanların kınıyla, onların küçümseyişlerini de gerçekten anlamazdı. (..) insanların toplum hayatından gelen protokolla hemen hemen hiç ilgisi yoktu." (KT, s.263)

Hakkı Bey, sahip olduğu maddi gücü ve sosyal mevkiyi umursamaz. İnsanların uydurma hukukundan önce toprakların var olduğuna ve topraklar gibi dünyayı da yaşanmaz hale insanların getirdiğine inanır:

"Artık dünyanın tadı kaçmıştı. Bereketli toprakların bütün yaratıklara, daha doğrusu tek mil canlılara açık kardeş sofralığı, insan kalabalıkları içindeki bir avuç insanın açgözlülüğü yüzünden ambarlara, kilit altlarına alınmış, insanlardan kaçırılmıştı." (KT, s.283)

Hakkı Bey, toprağın özündeki yaşatma gücünün alınışına düşünsel anlamda karşı çıksa da, bunu eyleme dönüştürmez ve kanlı toprakları Topal Nuri'ye satarak insanların ölümüne dolaylı da olsa sebep olur.

Kart Karakterler

Bereketli Topraklar Üzerinde

Eserde cinsel sömürünün hem kurbanı hem de faili olan Fatma; paranın ve gücün verdiği ayrıcalıkları insanları tüketişte kullanan ve sosyal adaletsizliğe zemin hazırlayan Bilal, Irgatbaşı, Küçük ağa; para uğruna insanların yaşamlarını tehlikeye atan ve parası için öldürülen yozlaşmış bir tip olan Topal Ağa; düzene başkaldıran, işçilerin haklarını korumak için mücadele veren ustabaşı Kemal Cesur; arkadaşları ile geldiği şehre ilk yenik düşen gurbet'in kurbanlarından Köse Hasan; işçilerin yaşadıkları şartlara, iş saatlerine, yemeklerin kötülüğüne ve ücretlerin azlığına karşı baş kaldıran bilinçli işçi protipi Kürt Cemşir ve Halo Şamdin kart karakterler olarak karşımıza çıkar.

Gurbet Kuşları

Eserde sosyal yapıdaki çarpıklıkların yarattığı değerler dünyasını yok eden kart karakterler karşı gücün kişi düzeyindeki temsilcileridir. Madde üzerine kurulu yaşamları ile dejenere tipler olan Hüseyin Efendi ve karısı Nermin; bedenindeki eksikliği kişiliğine yansıyan ikiyüzlü, çıkarıcı Gafur kart karakterlerdir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de norm karakter olan İflahsızın Yusuf, bu eserde kart karakter olarak karşımıza çıkar. Gurbetin tükettiği kişiliğiyle İflahsızın Yusuf; oğlunun şehirdeki mücadelesine destek olmayan, onu kendisine rakip gören bir baba olarak, sadece egosuna hizmet eder. Kızının cinsel sömürülüşünü, oğlunun şehirdeki olumlu adımlarını görmez. O, bakan ama görmeyen; ön yargılı bir dalkavuk olur.

Kart karakter olarak sevgi ve güvene dayalı evlilikleri ile işçi kesiminin aydınlık yüzünü yansıtan Hatça abla ve kocası ise ülküdeğerleri kişi düzeyinde temsil ederler.

Eskici Dükkanı

Eserde kocasının geçmişiyile övünen, çekememezlik ve dedikodu gibi yönelimler içindeki geleneksel kaynana tipinin temsilcisi Topal eskicinin karısı; zengin olma özentisi içinde olan ve ailesinin de çevresini de beğenmeyen Zeliha; pasif kişiliğiyle büyük gelin; açık göz, tuttuğunu koparan küçük gelin Zeynep; cinsel kıpırdanışlarıyla torun Ayşe; aile özlemi içinde olan uyumlu, yapıcı kişiliğiyle Ünal kart karakter olarak yer alırlar.

Kanlı Topraklar

Sonradan sahip olduğu paranın verdiği güçle insanları kullanarak yozlaşmış bir kişilik sergileyen ve cinsel doyumsuzluğu ile dikkat çeken Nedim Ağa ve ailesi; paraya ve gösterişe aşırı düşkün, cinselliğini ön plana çıkararak amacına ulaşmak isteyen Şehnaz; çevresinde olup bitenlerin farkında olamayacak kadar sorumsuz Kantarcı Mustafa kart karakter olarak karşımıza çıkar.

Fon Karakterler

Bereketli Topraklar Üzerinde

Sosyal yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcisi olan ve değerlerden kopuk bir yaşam süren Hidayetinoğlu, Ömer Zorlu, Taşeron, Şoför ve karısı, işçiler, ırgat

pazarındakiler, inşaat işçileri, bekçi, jandarmalar ve cinsel sömürünün kurbanı olan Selvi ve Aptal Kızı fon karakterler olarak karşımıza çıkar.

Gurbet Kuşları

Sosyal adaletsizliğin temsilcisi milletvekili, bakan; yozlaşmanın sözde kültürlü insanlar arasındaki kişileri Juju, Erol, sarışın öğretmen, Zerrin; siyasi tükenişin kurumsallaşmasının temsilcisi balodakiler ve Ç. köyü muhtarı; maddenin güçlü kıldığı dükkan sahipleri; gurbette tüketilen bedenlerin temsilcisi hizmetçi Pervin; çıkar dengelerine göre tavır alan katip; diğer işçiler; kuşluk treninin şehre boşalttığı “*yorganlılar*” (GK, s.5) fon karakter olarak karşımıza çıkar. Eserde fon karakterler, yozlaşma izleğinin arka plan kültürünü oluştururlar.

Eskici Dükkanı

Uçsuz bucaksız toprakların verdiği güç ile insanları sömürün Temur Ağa, Resul Ağa ve Hasan Ağa; yoksulluk içinde çırpınırken dedikodu ile çerçeveselenen yaşamları ile mahalleli kadınlar; Topal eskici ile aynı mekanda çalışan vefalı dükkan sahipleri; cinsel sapmanın temsilcisi Oğlan Cemil fon karakterlerdir.

Kanlı Topraklar

Sosyal yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcileri olan Haydar, karısı ve yeğeni; Tevfik Efendi; Tahsin, bakkal, Şerif Ağa, Topal Nuri'nin karısı Emine, Umum Müdür; Hizmetçi Ayşe, Yaşar, Ali Şahin ve köylüler fon karakterlerdir.

2.4.8. İzleksel Kurgu

Küçük adamın kendini tanımlama çabalarının anlatıldığı bu bölüm romanlarında yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri etrafında, gurbet'te bir kuş kadar umarsız ve çaresiz bireylerin tükeniş öyküsü anlatılır.

Orhan Kemal'in öykü ve romanlarındaki en belirgin tip olan küçük adam, burada birey oluş sürecinin kişisel tükenişler ve toplumsal yaptırımlarla yok oluşunun simgesi olur. Gurbet/ şehir ve gurbetli kavramları, kendilik değerlerinden uzaklaşma ile aynı düzlemde ele alınır.

Küçük adamın kendini tanımlama çabası dörtlüsünde ülküdeğer ve karşıdeğerler arasındaki çatışmayı KORA şemasında şöyle gösterebiliriz:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİ	Ali İflahsızın Memed Topal Eskici	Topal Nuri
KAVRAM	umut geçmiş hayal başkaldırı direniş	yabancılaşma/ ötekileşme yozlaşma adaletsizlik sömürü nefret
SİMGE	eskici dükkamı dağ ad/ isim kuş doğa canlı cenaze	hapishane gurbet çiftlik kanlı topraklar fabrika para iş saatleri patoz

Tablo: 6 – Küçük Adam'ın Kendisini Tanımlama Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

2.4.8.1. Yozlaşma

Bireysel ve kolektif bilinçten yoksun bireylerin, varoluş serüvenlerinde yaşadıkları çözümlüş üzerine yapılan bir izlek yozlaşma, yabancılaşma izleği ile temellenebilecek bir yapıdır. Dolayısıyla bu bölüm romanlarının tümüne hakim olan yozlaşma izleği, bireylerin yaşamın gerçekleri karşısında tutunamamalarından kaynaklanır.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında, kapitalizmin dişlileri tarafından ezilen ve kişiliksizleştirilmeye çalışılan bireyler, yaşadıkları mekanlara da sinen bir yabancılaşma içindedirler. Eserde, işçi kişiselleşmiş emek, sermaye işlevindedir. Çıkar dengeleri üzerine kurulan üretim ilişkilerinde kişiler/ işçiler sömürülür. Kişiler, sömürenler ve sömürülenler olarak *"fetişleştirilir"* (Leledakis, 2000: 26).

Reel dünyanın çıkmazları kişileri, maddeye bağımlı birer nesne haline dönüştürür. Ülkenin siyasi ve sosyal yapılanmasının bir yansıması olarak köyden kente göçle birlikte, kültürel bozulma da başlar. Köyün ve köy yaşamının kendine özgülüğünden, şehir yaşamının kaosuna göçe zorlanan bireyler, korku ve tedirginlik yaşarlar.

Şehir, kişiyi kendinden ve değerlerden uzaklaştıran bir yok edicidir. Kentleşme, homojen, mekanik ve kar hırsının herşeyin önüne geçtiği bir pazar halinde kişileri sermaye yapmıştır. Sentetik ilişkiler, değerlerin işle/ parayla satın alınabilir'e dönüşmesi kenti, öze ait bütün kaynakların tüketildiği bir yokluk çukuruna dönüştürür. Para ve çıkar dengeleri, yaşamsal bütün kaynakları tıkamıştır. Kişiler, sevgi, saygı, vefa, doğruluk, dürüstlük gibi olumlanan unsurlardan hızla uzaklaşarak; ikiyüzlülük, dolandırıcılık içine itilirler.

Romanda, geçim kaygısı nedeniyle şehre gelen üç arkadaş, bir süre sonra birbirlerinden koparlar. Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf, arkadaşları Köse Hasan'ı hasta ve parasız bırakıp gitmekte bir sakınca görmezler. Ekmeklerini onunla paylaştıkları günlerde ise, içten içe rahatsızdırlar:

“Sağdan soldan utandıkları, daha doğrusu sağın solun ayıplaması üzerine on iki saatten on iki saate hemşerilerini de yemeğe buyur ediyorlardı ya, bıkmış usanmışlardı doğrucası.” (BTÜ, s.85)

Umarsız ve sadece kendileri düşünen bireyler, insana özgü duyarlılığı da yitirirler. Ağır çalışma şartları ve yozlaşmış düzenin ön plana çıkardığı ego, kişilerin kendileri dışında hiç kimseyle ilgilenmemelerini de beraberinde getirir. İnşaat şoförü, karısının başka erkelerle birlikte oluşuna aldırılmaz. Namus, utanma ve sorumluluk gibi duygulardan uzaktır.

Eserde işçilerin bakımsızlığı, kötü kaderlerine ve işverenlerin fırsatçılığına terkedilişi de anlatılır:

“İrgatbaşı güneşe baktı. Çoktan paydos vermesi gerekiyordu. Biliyordu bunu ama, mahsustan ağır alıyor, işi uzattıkça uzatıyordu.(..) Patoza insan gücünün üstünde iş görmekte olan insanlara bakıyordu görmeden.” (BTÜ, s.221)

Kurtlu, kuru ekmek yemek zorunda kalan, aralıksız çalışan, küfür/ dayak ile sürekli aşağılanan işçilerin kaderi patronların “insafi”na kalmıştır. Eserde, başkışı Ali'nin ağır ve aralıksız çalışma temposu içine düşerek yaralandığı ve daha sonra öldüğü patoz, *“doymak bilmeyen bir canavar, işçilere soluk aldırılmazken, patronunu cebine altın akıtan bir sistemin simgesi”* (Moran, 1990: 9) olarak yozlaşmış düzenin eşyadaki görünümüdür. İnsanın para karşısında değeri yoktur. Sanayileşmiş toplumda işbölümünün gelişmesi ile, işçinin yarattığı mal ile ilişkisi kopuktur. Kişinin, *“evren ölçüsünde ve eksiksiz gelişmiş tümel insan, gerçek insan olma”* (Doğan, 1998: 196) sürecinde yaşadığı çatışmalar onu yabancılaşmaya doğru sürükleyen bir süreçtir.

Patronlar için malları, onları işleyerek kendilerini zengin eden kişilerden daha değerlidir:

“Küçük ağa öfkesini alamamıştı. (..) istiyordu ki, jandarmalara emir versin, jandarmalar da mavzerleri çevirip, ırgatları teker teker öldürsünler, sonra da kasaturalarını kullanıp ölü ırgatların kellerini bedenlerinden ayırsınlar. Bu da azdı belki. Bedenlerden ayrılmış kellerin gözlerini oysunlar, kafalarını parçalasınlar.” (BTÜ, s.379)

Sanayileşme sürecinin zengin ettiği ve köyden kente zorunlu göçle “*insan*” olma ayrıcalığını yitiren işçilere bakış, sosyal adaletsizliğin bir yansımasıdır. Yozlaşmış patron/ ağa kesimi işçiyi her anlamda tüketir ve emrinde çalışanların her şeyini tüketme hakkının kendinde olduğunu sanır.

Gurbet Kuşları romanında ise, para ve güç uğruna birbirini kullanan Hüseyin Efendi ve karısı Nermin arasında yozlaşmış bir ilişki vardır. Geçmişteki olumsuz, yozlaşmış yaşantılarının izlerini silmek/ kapatmak için evlenen Hüseyin Efendi ve Nermin çifti, evlilik hayatları boyunca da yozlaşmış birer kişilik halindedirler. Sevgi, saygı, sadakat ve güven ile birbirlerine bağlanmaları gerekirken onlar, olumlanan bu değerlerin dışında ötekileşmiş birer birey olarak toplumda yer edinirler.

Hüseyin Efendi, karısıyla ilişki içinde olduğu patronunun ölümüne sebep olarak zengin olur; Nermin Hanım ise ahlaksızlıklarını kapatmak için evlenir. Nermin Hanım “fahişe”liğini para ile maskeleyen yozlaşmış bir tiptir. Sosyal adaletsizliğin kendilerine tanıdığı ayrıcalıkları ahlaksızlık yolunda kullanan bu kişiler, ülkenin içinde bulunduğu değişim sürecini kendi lehlerine çevirirler. Nermin Hanım, kocasının işleri için birçok erkekle birlikte olur; ayrıca genç bir sevgilisi vardır. Hüseyin Bey-Nermin evliliğine bakan hizmetçi kız Ayşe, bu yozlaşmış evlilik kurumun eleştirir:

“Bunca yem, yiyecek, giyim, kuşam, öyle olduğu halde gene de o çıyan suratlı oğlanla aldatıyordu aslan gibi kocasını. (..) Sen erkek değil misin Allahın boynuzlusu? Sormak yok mu? (..) Yok canım, bu kıravatlı takımının tümü de domuz eti yiyordu mücerret. Yemeseler ne diye avratlarını kıskanmasınlar?” (BTÜ, s.190)

Kişilerin birbirlerine bakışının “*çıkar*” merkezli oluşu temel yozlaşma sebebidir. İşini sağlama almak isteyen Gafur, patronunu ve karısını hoş tutar. Ayrıca hizmetçi Ayşe’den de cinsel olarak yararlanmak ister. Hizmetçi kızların erkekler tarafından sömürülmesi ise, gayet doğal karşılanır:

“Dolaştığı çeşitli kapılarda on yaşından beri Edirnekapı’daki mahallesinin bakkalı, manavı, palazlanmış mahalle çocukları tarafından mincıklana mincıklana büyümüş, sütyenle sarkmaktan kurtarılmış yüklü memeleri...” (GK, s.118)

İşverenleri, esnaf ve diğer bütün erkekler tarafından tacize uğrayan bu kızlar, ahlaksal çöküntünün görünümüdür.

Eskici Dükkanı romanında yozlaşma, mahalle kadınlarının kavgaları ile dışa yansır. Aynı kaderi yaşayan, aynı sorunlarla mücadele eden yoksul insanlar, dedikodu ve çekemezlik ile birbirlerinin yaşamını daha da zor hale getirirler. Kütlüye gitmek zorunda kalan Topal eskici ailesinin durumuna üzülmeyen, içten içe sevinen diğer yoksul kadınlar, aynı sosyal statü içinde oldukları halde onları küçümserler. Ayrıca, yozlaşmış ilişkilerin bir başka boyutunu temsil eden Oğlan Cemil’in varlığı kanıksandığı görülür. Cinsel sapmanın doğurduğu bu kişinin varlığı, onlar için rahatsız edici bir durum değildir; doğal karşılanır.

Kanlı Topraklar romanında başkişi Topal Nuri, yozlaşmış bir tiptir. Onun çevresiyle ilişkileri kendine ve değerlerine yabancılaşmış kişiliğinin yansımasıdır. Para dışında hiçbir şeye önem vermeyen ve hiç kimseyi sevmeyen Topal Nuri, yaşamdan ve insanlardan öç alma içgüdüsüyle hareket eder. Karısı başta olmak üzere bütün insanları aldatır. Onun amacı, zengin ve güçlü olmaktır. Bu uğurda her şeyi doğal karşılar. İnancı ve değerler dünyası yoktur.

“Çevresinde böylesine namuslu insanların bulunmasını istemiyordu.” (KT, s.11)

İlişkilerin yozlaştığı fabrikada da, işçilerin varlık alanları kısıtlanır. Teftişler önceden haber alınır ve kişiler açıklarını kapatma fırsatı bulurlar:

“Ne çıkardı iş dairesine baş vurmakla? İş dairesi müdürü fabrikayı teftiş gelmeden önce Ağa’ya telefonu açıp haber vermiyor muydu? Hem de devletin ona verdiği maaşın birkaç katını.. Ne çıkacaktı baş vurmakla?” (KT, s.135)

Eserde yozlaşma, kendine, değerlere ve dünyaya yabancılaşan, sağlıklı ilişkiler kuramayan bireylerin genel karakteristiği olarak yer alır. İnsana ait değerler dünyasını tahrip eden ve sosyal adaletsizliğin yaygınlaşmasına sebep olan kişiler, *“neme lazımçı”* kişilikleri ile toplumsal yığınlaşmayı hazırlarlar.

2.4.8.2. Sosyal Adaletsizlik

Sosyal adaletsizlik, toplum yaşamında kişiler ve ilişkiler düzleminde yaygınlaşan yozlaşma izleğinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu bölüm romanlarında sosyal

adaletsizlik, resmi ve özel anlamda yöneten ile yönetilenler arasındaki kopukluk merkezlidir. Eserlerde, *“fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünü kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık”* (Korkmaz-1, 1997: 106) gibi öğelere dayanan sosyal adaletsizliğin ilk yansıması; yoksul halkı, baskı ve sömürü ile sıkıştıran patron/ ağa görünümünü altındaki eşkiyaların tavırlarında somutlaşır. Ağalar emirlerinde çalışan çocuk, genç kız ve kadınları cinsel olarak kullanırlar ve hiç kimse onlara tepki göstermez:

“Bey, o. Ona günah olur mu?”(BTÜ, s.184)

Bey olmanın kendisine verdiği ayrıcalıkları, emrinde çalışan ve kendisine bağımlı olan kişileri sömürme şeklinde kullanan bu kişilere, tepki gösterilmez; tepki göstermekten korkulur. Zira, namus gibi erdemler, para ve güçle işgal edilmiştir. İnsan olmanın kendisine yüklediği değerler dizgesinden hızla uzaklaşan bu kişiler için, önemli olan tek şey paradır:

“Çiftlik sahibi ağa, Bilal'in küçücük kızını dışkının üstüne yıkmış. (..) Yıkıyordu kızını dışkının üstüne ama, ağa iyi ağaydı. Hiçbir ırğatın santimine tenezzül etmez.” (BTÜ, s.29-30)

Bu duruma bazen karşı çıkan işçiler olsa da, gelir dağılımındaki eşitsizlik ve maddi kaygılar, onları susturur. *“Proletaryanın sınıf mücadelesi menfaatleri”* (Muallimoğlu 1979: 118)'nin ihlali, kişilerarası çatışmaların hareket noktasıdır:

“Öğle paydosunu hiç değilse bir saat geç veren ırğatbaşı, memmudur. Sabah paydosundaki on dakika gecikmenin acısını almış, yüreği soğumuştur. (..) Ekmekler kuru, küflü, hatta kurulu; yarma pilavı yağlı yağsız... (..) Kürt Zeynel'in dişleri arasında birden bir taş kütürdedi. Paydosun da bir saat geç verildiğinin farkındaydı.(..) Müthiş bir küfürle kaşığı karavanaya attı.” (BTÜ, s.233)

Fakat bu tepki, yanıtız kalır; zira işveren kendisi adına işleri düzene sokan adamlarını korumayı çıkarına uygun bulur ve her zaman işçi, suçlu duruma düşer.Halka kadere karşı boyun eğmekten başka fırsat vermeyen bu düzen, *“ümitsizleştirici bir kamun”* (Muallimoğlu 1979: 14) halindedir. *“İşgücünün bizzat meta durumuna geldiği ve herhangi bir mübadele nesnesi gibi pazarda alınıp satıldığı”* (Aksoy, 1997: 70) bu ortamda sosyal yaşamın eşitsizlikler ve adaletsizlikler ile örülü olması olağandır. Değerlerden kopuk, sadece para ve alım satım faaliyetlerinin ön plana çıkışı, öz'e ait bütün atılımları yok eder.

Sosyal adaletsizliğin eserlerdeki bir diğer yansıması ise, gelir dağılımındaki dengesizliğin sosyal yaşamdaki görünümüdür. Maddi sıkıntılar için bütün yaşamları tüketilen işçiler ile onları sermayeye dönüştürerek güçlenen kişiler arasında uçurum vardır. Yaşanan mekanlara kadar her şeye sinen maddi güç, yokluk- varlık çatışmasının ifadesi olur. Gurbet Kuşları romanında başkişi İflahsızın Memed'in diğer gurbet kuşları ile paylaştığı evin "*canlı cenaze*" (GK, s.37) görüntüsü ile siyasi-sosyal çarpıklıkların güçlendirdiği kişilerin "*modern*" (GK, s.60) evleri arasındaki uçurum, kişilerin maddi ve manevi varlıkları arasındaki uzaklığın yansımasıdır.



2.5. KÜÇÜK ADAMIN TUTUNMA ÇABALARI VE DİRENİŞİ

Suçlu - Sokakların Çocuğu - Sokaklardan Bir Kız - Devlet Kuşu Bir Filiz Vardı - Murtaza

Küçük Adam tipinin, yaşama tutunma mücadelesini ve varlığını korurken yaşadığı içsel ve dışsal direnişleri anlatan Suçlu, Sokakların Çocuğu, Sokaklardan Bir Kız, Devlet Kuşu, Bir Filiz Vardı ve Murtaza romanlarını direniş izleği etrafında ve Küçük Adamın tutunma çabaları ve direniş başlığı altında birleştirmeyi uygun bulduk.

2.5.1. Romanların Kimliği

Suçlu

Orhan Kemal'in roman türündeki altıncı eseri olan Suçlu, 1956 yılında Vatan Gazetesi'nde tefrika edilir.

Orhan Kemal, eser aracılığıyla "*en fena insan bile insanların yardımı ile yola gelebilir*" (Otyam, 1975: 131) mesajını verir. Eser, niyete bağlı olarak iyi-kötü çatışması çerçevesinde iyilikle kötülüğün iyiliğin lehine savaşımını anlatır.

Cevdet'in Öyküsü serisinin ilk kitabı olan eser, Orhan Kemal'in 1954 yılında yazdığı "Kovboyılar" ve "Aslan Tomson" öykülerinin genişletilmiş halidir. 1957 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayınlanan eserin son baskısı, 1996 yılında Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 11 baskısı vardır.

Sokakların Çocuğu

Cevdet'in Öyküsü serisinin ikinci kitabı olan Sokakların Çocuğu romanı, "*toplumdan atılmış bir kişinin bunu sıcak bir rahatlıkla sürdürmesine ne düzen ne de düzenin başındakiler*" (Giritli, 1970: 45)'in izin vermediğinin sosyal gerçekçi bir bakışla eleştirisidir.

Eser, 1963 yılında Altın Kitaplar Yayınevi tarafından yayınlanır. Orhan Kemal'in bu türdeki ondördüncü eseri olan Sokakların Çocuğu'nun, toplam 8 baskısı vardır. Son baskısı, 2001 yılında Tekin Yayınları tarafından yayımlanır.

Sokaklardan Bir Kız

Cevdet'in Öyküsü serisinin üçüncü kitabı olan Sokaklardan Bir Kız'ın ise, toplam 8 baskısı vardır. Orhan Kemal'in yirmi birinci romanı olan eser, "*lumpenliğe düşmemek için direnen Nuran'a övgünün*" (Güngör, 1974: 28) anlatımıdır. İlk baskısı 1968 yılında Ülkü Yayınevi; son baskısı ise 2001 yılında Tekin Yayınları tarafından yayımlanır.

Devlet Kuşu

Yokluk ve yarınsızlık kışkacında, kendini kurmak isteyen kişilerin direniş öyküsünün anlatıldığı Devlet Kuşu, Orhan Kemal'in roman türündeki yedinci eseridir.

Devlet Kuşu, "*orta hallilikte tutunamamış, ama henüz işçi de olamamış, çalıştıkları her yerde aylıklığın, bol paralı rahat yaşamının özlemine çeken, zenginlik uğrunda suç bile işlemeye hazır*" (Alangu, 1965: 397) insanların psikolojik ve sosyolojik çözümlemesidir.

Ulus Gazetesi'nin isteği üzerine yazılan roman, 1957 yılında aynı gazetede tefrika edilir (Otyam, 1999: 69). İlk baskısı 1958 yılında Düşün Yayınevi tarafından yayınlanan eserin toplam 8 baskısı vardır. Son baskısı 2001 yılında Tekin Yayınları tarafından yayımlanır.

Esere gösterilen ilgi Orhan Kemal'in bazı bölümleri "Balina" adı altında düzenlemesine neden olur. İspinozlar ve Yalova Kaymakamı adlarıyla sahnelenen eser, Orhan Kemal'in ilk ve tek tiyatro oyunculuğu denemesi olarak da dikkate değerdir (Uğurlu 1973: 287). 1961 yılında yönetmen Memduh Ün, eseri "Avare Mustafa" adıyla filme aktarır.

Bir Filiz Vardı

İçinde bulunduğu yaşam olanaklarından memnun olmayan ve daha iyiye, daha güzele özenen genç kızların "*kötü yol*"a sürüklenmemek için verdikleri mücadelenin öyküsüdür: "*Güzel ve mutlu yaşamaya özlem duyan, yeni ergenliği içinde fakirliğinden gelen azdırıcı bir iteleyle yoldan çıkmaya yönelen bir fakir mahalle kızını, evinden/ küçük dünyasından hayata ve düşkünlüğe sürüklenişini anlatır.*" (Alangu, 1965: 398)

Orhan Kemal'in Küçücük ve Çamaşırcının Kızı öykülerinin ayrıntılı bir anlatımı olan eser, özyaşamöyküsel nitelikler taşır. Orhan Kemal'in 1960 yılında İhsan Özmanav'ın kitapçı dükkanında tanıştığı Ülkü adlı genç kızla üç yıl süren ilişkisinden geriye bir erkek evlat ve bir roman (Uğurlu, 1973: 185) kalır.

Yazarın roman türündeki onaltıncı eseri olan Bir Filiz Vardı, ilk olarak 1964 yılında Pardon adlı mizah dergisinde tefrika edilir. Eserin olay birimleri arasında yer alan “Atom” öyküsü, 1964 yılında Yeni Edebiyat gazetesi’nde yayımlanır. İlk baskısı 1965 yılında Varlık Yayınları ve son baskısı 2000 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanan eserin, toplam 7 baskısı vardır.

Murtaza

Murtaza romanı, öznel değerler ile sınırlarını çizdiği doğrulara kayıtsız şartsız bağlılığın simgesi olan bir bireyin, yaşadığı çatışmaların ve ruhsal parçalanışın trajikomik öyküsüdür.

Eserde, yaşama “görev anlayışı” doğrultusunda tek boyutlu bakan başkışı, evrensel bir kimlik kazanır. Murtaza, *“insan değerlerinden kopmuş olan köf buyrukları ile kurulmuş bir hoş görmezliği simgelediği için zorba; bu hoş görmezlikte saçmalığa varan bir inatla direndiği içinde gülünç”* (Yavuz, 1974: 57) bir tiptir.

Eserin arka planında fakir işçi mahallesinin tüketen yaşamı ve sömürülen kişilerin varlık mücadelesinin yansımaları anlatılır. Orhan Kemal eseri ve tipleşen karakteri için şu değerlendirmeyi yapar: *“Murtaza, komik bir tip olmakla birlikte, örneğin, bir soytarımındır? Kendi kendimi hemen yanıtlamışumdur: Hayır! Peki, nedir Murtaza?”*

Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, bakışlarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir...İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için, toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır: varlıklılar, yoksullar..” (Uğurlu, 1973: 200)

Murtaza romanı ,1952 yılında önce Vatan gazetesinde tefrika edilir. Aynı yıl Varlık Yayınları arasında yayımlanan eserin ikinci baskısı Varlık Yayınları arasında 1957, üçüncü baskısı ise Cem Yayınları arasında 1964 yılında yayımlanır. Eserin 1. ve 3. bölümleri genişletilerek yayımlanan dördüncü baskısı ise, 1969 yılında Cem Yayınları arasında yayımlanır. Son baskısı, 2000 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanan eserin toplam 14 baskısı vardır.

2.5.2. İsimden İçeriğe

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in öyküsünün anlatıldığı üçlü, izleksel kurguya ait ipuçları taşıyan isimler taşır. Toplumsal baskının ve dışlamanın bireye yüklediği isimler olan Suçlu, Sokakların Çocuğu ve Sokaklardan Bir Kız; başkişinin yaşadığı dramı da açar niteliktedir. İçinde yaşadığı çevre şartlarının bir sonucu olarak tutunamayan, düzenli bir yaşam kuramayan başkişinin kopuk, avare yaşamı bu isimlerle dramatize edilir.

Kişiliğin oluşum aşamasında toplumsal ve aile içi baskılarla iç dünyasında yoğunlaşan bireyin dramatik öyküsü niteliğindeki bu üç roman izleksel kurgu bakımından da birbirini tamamlar. Başkişi Cevdet, iletişim sorunu yaşayan ve kendi yalnızlığında varlığını ispat etmek isteyen gençliğin tükenişinin simge ismi olur. Kendi olma olanağı kısıtlanan, iç ve dış olumsuzluklarla kuşatılan Cevdet, şartlara yenik düşer. Onun çözülüş ve tükeniş öyküsü olan ile olması gereken arasındaki gerilimin metinleşmesidir.

Annesinin ölümü, babası ve üvey annesinin baskıları ve dış çevrenin dışlamaları ile mücadele eden Cevdet, içindeki ben ile kendisine yakıştırılan kimlik arasında çatışır.

Sosyolojik boyutlu eleştirinin yapıldığı bu üçlüde, başkişi çerçevesinde çıkara dayalı ilişkilerin kişiyi yok ediş süreci sorgulanır. Bedenleri ve hayalleri sömürülen çocuklar/gençler, kendilerini saran olumsuzluklar çıkmazında tükenirler. Çevre şartları onları çözükle, bozuk kişilikler haline getirirken öz'lerindeki güzel, saf, temiz nitelikler baş kaldırır. Öz ile dış arasındaki çatışma, bu üçlüde bireyin varlık mücadelesi olarak karşımıza çıkar.

Aile düzeni içerisindeki sorunlar ve yaşanan olumsuzluklar, başkişiyi "sokağa" atar. Her türlü bozulmuşluğun, yozlaşmanın tehdit ettiği "sokak" başkişinin tükeniş mekanı olur. Cevdet, eğitim, sevgi, güven ortamlarından uzak serseri, korku dolu, yalnız bir yaşamın içinde çırpınır.

Eserlerin ismi, yaşanan dramların sözsel ifadesi niteliğindedir. Aynı zamanda sosyal eleştiri de yapılır. Toplum, yaşama tutunmak isteyen "küçük adam"ın çözülüşünü ve en sonunda tükenişini hızlandırır. Ona varlığını ispat olanağı tanımaz. "Suç"lanan birey dışlanır ve mekanı da "sokak"lar olur. Sokaklar, başkişi çocukluktan gençlik dönemine geçiş sürecinde tehdit öğeleri içerir.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu ismi, maddi kurtuluşa ve bolluğa kolay kavuşmak ve kısa yoldan zengin olmak çağrışımları ile başkalarının aracılığını kullanarak hazıra konmayı imler. “*Bitmez tükenmez bir iyilik vericisi*” (Jung, 1999: 98) olan devlet ile, bütün kurtuluş imgelerinin taşıyıcısı olan “kuş”un aynı bağlamda, fakat anlam kayması içinde kullanılışı, teklesen dünya içindeki kişilerin umutlarını değerlere bağlayışının sonucudur. Devlet, hukuksal anlamda tanımlanmış bir kavram olup, nesnel anlamda içte ve dışta egemen bir gücü işaret eder. Eserde, izleksel bağlamda olumsuzlanan bir kavrama dönüşmüş ve bir tehdit ögesi olarak bireye ait değerler dizgesini yok etme sembolü olmuştur.

Sevgi ile çıkar arasındaki kavramsal çatışma, eserin özünü oluşturur. Başkişi “avare” Mustafa, ailesi ve arkadaşları tarafından para için satılan bir nesne halindedir. İçinde buldukları yoksulluğun ve açlığın pençesinden kurtulmak için bencilce hareket eden bu kişiler için Mustafa bir ‘devlet kuşu’dur. Bolluğa, huzura ve mutluluğa açılan bir kapıdır Mustafa. Mustafa’yla birlikte kendileri de kurtulacaktır. Mustafa’nın sevgisi, yüreği, kişiliği önemsizdir. Önemli olan çirkin/ hastalıklı kızın Mustafa’ya olan aşkını, kendi lehlerine çevirerek; yaşama sıkı sıkıya tutunmaktır.

Devlet Kuşu’na Mustafa’yı yem olarak vermekte hiçbir sakınca görmeyen yoksul/ çaresiz insanların yaşadığı iç ve dış çatışmalar, maddenin esiri olan insanların nesnelleşmesini anlatır. Bitip tükenmeyen sıkıntılar yumağında Devlet Kuşu’nun avı olan Mustafa ve çevresindeki insanlar, hızlı bir çözülüş süreci yaşarlar. Değerler dünyasının para ile silindiği eserde, Mustafa “zorunlu” evliliğinde, her geçen gün baskı, aşağılama ile “kendi olma” ayrıcalığının elinden alınışının acısını yaşar. “Devlet Kuşu” Mustafa’nın ve ailesinin üzerine acımasız pençesini geçirmiş; onları yok etmektedir.

Bir Filiz Vardı

Filiz ismindeki gençlik, körpelik ve savunmasızlık çağrışımlarının “bir” sıfatı ile belirsizleştirilerek sıradanlaştırılması, bireysel yaşamın sosyal yaşamdaki trajedisini imler. Var olan herhangi bir filiz’dir artık. “Vardı” sözcüğü ile geçmişe götürülen filiz, şimdi’de yoktur.

Var olmayan, sona ermiş yaşantıların bütününü açığa çıkaran Bir Filiz Vardı’da, Filiz’in öyküsünün bugüne/ öykü zamanına taşınması, izleksel düzeyde evrensel oluşu

ile bağıntılıdır. Eserin isim ile içeriği arasındaki ilişki, özyaşamöyküsel bir yapıt olma özelliğini de gösterir.

Murtaza

Eser, ismini roman başkişisi Murtaza'dan alır. Murtaza ismi, sözlük anlamıyla örtüşen ironik bir kullanımla karşımıza çıkar. Murtaza, “irtiza edilmiş, beğenilmiş, seçilmiş” (Develioğlu, 1996: 685) demektir. Yazar başkişiyi toplumsal yozlaşmayı ilişkiler düzeyinde ve insan sorunsalında irdelemek üzere seçer. Aynı bağlamda Murtaza da kendisinin insanları “*disipline etmek*” üzere seçildiğine inanır.

Psiko-sosyolojik bir bakış açısıyla insan ilişkilerini ve insanın öznel çıkmazlarını metne taşıyan yazar, Murtaza tipi ile mizahi zalimliğin süreçlerini de yansıtır. Murtaza, bireysel varoluş çatışmaları ile sosyal bozulmuşluğun simgesi konumundadır. Onun kimliğinde yazar, sosyal yaşamın tükettiği/ yok ettiği unutulmuş bireylerin öyküsü aktarır: “*Değişim hatta yıkım süreci yaşayan bir ülkenin tufan gibi geçip giden zaman içinde bir yanda umutulan*” (Su, 2000: 122) bu bireyler trajedisi Murtaza ile tokat gibi benliklere çarpar. Bütün insanları kendi belirlediği ve sıkı sıkıya bağlı olduğu “*vazife*” anlayışı çerçevesinde düzene sokmak isteyen Murtaza, trajik bir öykünün “küçük adam”ıdır. İçinde yaşadığı topluma ve aynı yaşamı paylaştığı insanlara yabancılaşmış olan başkişi, hayalleri, hedefleri ve eylemleri ile komik ama zalim bir kimliğe sahiptir. Murtaza'nın öyküsü, kendi gerçekleri ile yaşamın gerçekleri arasında sıkışan bireyin yaşadığı iç ve dış yansımalarının metne aktarımıdır.

Eserin ismi, içeriği hakkında ipuçları taşır. Başkişi Murtaza kendi bireysel trajedisini yaşarken arka planında sosyal adaletsizliği de netleştirir. Yönetenlerin bağınaz bir savunucusu halinde, kendisinin de dahil olduğu yönetilenlere zulmeden Murtaza, despot, sabit fikirli, önyargılı, anlayışsız, inatçı kişilik nitelikleri ile sınırlarını çizdiği dünyayı oluşturmak için çırpınır durur. Onun doğruları, değerleri geçmiş ve bugün bağlamında yozlaşan düzenin kişi düzeyinde yansımasıdır. Komik ve dramatik bir öykünün “seçilmiş” kişisi Murtaza, hoşgörüsüz, tek boyutlu bir perspektiften dünyaya bakar. Amacı bütün insanları kendine benzetmek, değiştirmek; kendince doğru olana dönüştürmektir.

2.5.3. Olay Örgüsü

Suçlu

Nehir roman niteliğindeki Cevdet'in öyküsü üçlünün ilk kitabı olan Suçlu, yazar tarafından Romen rakamıyla 22 bölüme ayrılmıştır. Eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Okulu bırakıp işportacılık yapan Cevdet'in, babası İhsan Efendi ve üvey annesi Şehnaz'dan nefret etmesi ve Amerika'ya kaçma hayalleri kurması
- Cevdet'in arkadaşı çingene kızı Cevriye'nin, cinsel tacizlere Cevdet'ten aldığı güçle direnmesi
- Şehnaz'ın, şoför Adem ile ilişkiye girmesi
- Şoför Adem ve annesinin İhsan Efendi ve Şehnaz ile ilişkisinden rahatsız olan mahallelinin, İhsan Efendi'yi "boynuzlu" olarak nitelemesi

II. Bölüm

- Babasına "boynuzlu" diyen mahallenin zengin çocuklarıyla kavga eden Cevdet'in, karakola götürülüşü sonrasında babası tarafından evden kovulması
- Aynı gece Şehnaz'la sevişen Adem'in İhsan Efendi'ye zimmetli şirketin paralarını çalması
- İhsan Efendi tutuklanması ve hapse atılması üzerine Cevdet'in, babasını kurtarmak için suçu üzerine alarak hapse girmesi
- Adem ile kaçan Şehnaz'ı bulamayan İhsan Efendi'nin hastaneye kaldırılması ve ölmesi
- Sübyan koğuşunda Hasan'ın Cevdet'e yardım edişinden rahatsız olan Böcek Mustafa'nın dedikodu çıkarması
- Hasan tahliyesinden sonra iftirayı öğrenen Cevdet'in, Böcek'le önce kavga etmesi; daha sonra ise dost olması
- Hasan ve Kosti'nin bir avukatı ücret almadan Cevdet'in davasına bakmaya razı olması

III. Bölüm

- Şehirden kaçan şoför Adem ve Şehnaz'ın dağlarda saklanması ve jandarmalar tarafından yakalanması
- Onların yakalanışı ile Cevdet'in tahliye olması ve Perili Konak'a gelmesi
- Cevriye ile Cevdet'in Amerika'ya gitmek üzere gizlice bindikleri vapurda yakalanması

Sokakların Çocuğu

Yazar tarafından Romen rakamıyla 5 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Kimsesiz kalan Cevdet'in bir tamircide çalışması; Cevriye'yi ise ninesinin para karşılığı satmak istemesi
- Her fırsatta bir araya gelen Cevdet, Cevriye ve Kosti'nin, Amerika'ya gitme, zengin ve güçlü olma hayalleri kurması
- İşten atılan Cevdet'in, işportacılığa başlaması

II. Bölüm

- Bir oyuncak tabancayla sinema gişesini soymaya kalkan Cevdet'in yakalanması ve cezaevine gönderilmesi
- Cevdet'in koğuşa gelişinden rahatsız olan Beton Ahmet ve Öksüz Memed'in iftira yüzünden Cevdet'in Beton'u öldürmesi
- On beş yıl boyunca cezası sürekli artarak birçok cezaevlerini dolaşan Cevdet'in, jandarma ile Anadolu'da bir cezaevine sürgüne gitmesi

III. Bölüm

- Sürgün için yılda giderken Cevdet'in verdiği para ile jandarmaların bir çingene topluluğunda mola vermesi
- Jandarmaların ellerini çözmesi üzerine, Cevdet'in Cevriye'ye benzettiği çingene kızını da alarak kaçması

Sokaklardan Bir Kız

Orhan Kemal tarafından Romen rakamıyla 22 bölüme ayrılan eseri, 3 ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Leyla'nın kocası Cemal'i aldatırken kızı Nuran'ı kapıda gözcü olarak bekletmesi
- Nuran'ın, kendisini seven ve koruyan İhsan Abi'sinin uyarısıyla cinsel tacizlerden kurtulması
- Leyla ile jönü sevişirken yakalayan Cemal'in, jönü öldürerek hapse atılması
- Nuran'ı amcasının İstanbul'a götürmesi

II. Bölüm

- Nuran'ın yengesi, amcasının kızı ve bütün mahalleli tarafından aşağılanarak, horlanarak, dışlanarak büyümesi
- Nuran'ın içindeki İhsan abisi, babası ve nefret ettiği annesini hatırladıkça kötü yola düşmemek için direnmesi
- Nuran'ın annesiyle apartmana taşınması
- Annesinin kendisini erkeklere satma çabalarına direnen Nuran'ın komşuları konstromatris Leyla'nın denizci sevgilisi Cevdet'e aşık olması
- Leyla'nın bütün itirazlarına rağmen Cevdet ve Nuran evlenmesi ve ayrı bir eve taşınması

III. Bölüm

- Cevdet seferdeyken, Cevdet'in arkadaşı ve Leyla'nın sevgilisi olan Fikret'in, Nuran'a tecavüz etmek istemesi; Nuran onu öldürmesi
- Cevdet'in, Nuran ile Fikret arasında ilişki olduğundan şüphelenmesi
- Nuran'la cezaevinde tanışan Cevriye'nin Cevdet'i bularak onu Nuran'ı ziyarete götürmesi

Devlet Kuşu

Romen rakamıyla 15 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Avare Mustafa'nın yokluk içinde varolmaya çalışırken arkadaşları ile birlikte "enayi söğüşleyip" günlerini geçirirken Aynur'a aşık olması
- Eski bir kaymakam olan Zülfikar Bey'in, Mustafa'ların mahalleye bir apartman yaptırmaya karar vermesi
- Zülfikar Bey'in hastalıklı ve çirkin kızı Hülya'nın Mustafa'ya aşık olması

II. Bölüm

- Ailesi ve arkadaşlarının kendileri için bir kurtuluş olarak gördükleri Hülya'yla evlenmesi için Mustafa'ya baskı yapması
- Israrlara dayanamayan Mustafa'nın Zülfikar Bey'in yanında işe başlaması ve Hülya'yla nişanlanması
- Mustafa'nın nişanlanması üzerine üzülen Aynur'un annesiyle birlikte mahalleden taşınması
- Mustafa'nın ailesinin Zülfikar Bey'in yaptırdığı apartmanın bodrum katına taşınması
- Zülfikar Bey'in, Mustafa'yı kişilik bakımından değiştirmeye çalışması
- Hülya'yla Mustafa'nın evlenmesi
- Zülfikar Bey'in Mustafa'nın arkadaşlarıyla görüşmesine izin vermemesi; Mustafa'nın ailesini de hizmetinde kullanması
- Mahalleden ayrılan Aynur'la karşılaşan Mustafa'nın onu hala sevdiğini farketmesi

III. bölüm

- Aynur'la birlikte içki içen ve genç kızla seviştikten sonra sarhoş olarak evine dönen Mustafa'nın Zülfikar Bey'le kavga ederek evi terk etmesi
- Mustafa'nın Aynur ve arkadaşları ile buluşması
- Mustafa'nın evi terk edişiyile yıkılan Hülya'nın hastalanması ve yatağa düşmesi
- Zülfikar Bey'in Mustafa'ya kızını hastanede ziyaret etmesi için para teklif etmesi ve Mustafa'nın parayı reddetmesi

Bir Filiz Vardı

Romen rakamıyla 17 bölüm halindeki eseri, üç ana bölüm olarak inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Maddi sıkıntılar yüzünden Filiz'in okulunu bırakması
- Okulu bırakan Filiz'in ailesine maddi kaynak sağlamak için bir kitap deposunda çalışmaya başlaması
- İşyerindeki erkeklerin tacizlerinden sıkılan Filiz'in, kitaplara sığınması
- Yaşlı patronunun Filiz'le evlenmek istemesi

II. Bölüm

- Filiz'in, okuduğu romanlardan birinin yazarıyla kitap deposunda tanışması ve aralarında yakınlık başlaması
- Filiz'in ailesinin patronuyla evlenmesi konusunda baskı uygulaması
- Patronunun sarkıntılıklarından ve sıkıştırmalarından bıkan Filiz'in işten ayrılması
- Romancının aşık olduğu Filiz'e sendikada iş bulması

III. Bölüm

- Sendikada çalışmaya başlayan Filiz'in kitapçıyla evlenmemek için direnmesi
- Filiz'in sendikaya gelen işçilerden birine aşık olması
- Baskılardan bunalan Filiz'in intihara kalkışması
- Filiz'i hastanede ziyaret eden sendikacı genç işçi ile Filiz'in birbirlerine aşklarını itiraf etmesi

Murtaza

Eser, Murtaza'nın geçmiş ve bugün düzleminde yaşadığı dönüşümsel sürecin nedensellik bağı içerisinde tutarlı anlatımıdır. Orhan Kemal tarafından ayrıldığı gibi başkişinin trajikomik öyküsü üç bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Gece bekçiliği görevi yapan Murtaza'nın, yaşadığı çevre şartları ve insanlarla uyumsuzluk yaşaması
- Annesi ve kardeşi ile birlikte 1927 yılındaki mübadelede Türkiye'ye göç etmiş olan Murtaza'nın aşırı dürüstlüğü yüzünden annesinin yokluk içinde ölmesi ve erkek kardeşinin kendisini terk etmesi

- Murtaza'nın karısı ve çocukları ile gecekondu mahallesinde yaşam mücadelesi vermesi
- Gece bekçiliği yapan Murtaza'nın hem gecekondu evlerinin hem de apartmanların bulunduğu caddeden sorumlu olması

II. Bölüm

- Gece bekçiliği görevindeki aşırı ve gülünç tavırları ile dikkat çeken Murtaza'nın çevresindeki insanlarla ve ailesiyle çatışma içinde olması
- Murtaza'nın baskıya dönüşen görev anlayışı dolayısıyla işten çıkarılması ve Fen Müdürü tarafından fabrikaya kontrol memuru olarak işe alınması
- Murtaza'nın görev anlayışı yüzünden fabrikada işçilerin ve diğer memurların rahatsız olması
- Murtaza'nın, küçük oğlu Hasan'ın iyi bir eğitim alarak dayısı Kolağası Hasan Bey gibi olmasını istemesi
- Murtaza'nın fabrikada çalışırken yorgunluktan uyuyan kızlarını dövmesi; küçük kızı Firdevs'in ağır yaralanması ve ölmesi

III. Bölüm

- Murtaza'nın tavırlarından bıkan işçilerin fabrikada, "Murtaza istifa!" sözleriyle isyan çıkması; Fen müdürünün olayları bastırarak Murtaza'yı koruması
- Murtaza'nın büyük oğlunun da dahil olduğu isyana karşı tek başına direnmeye çalışması
- Fabrikanın diğer kontrol memuru Nuh'un, Murtaza'nın Fen müdürü tarafından korunması üzerine işten ayrılması ve Demokrat Parti'ye giderek aday olması
- Murtaza'nın büyük umutlar bağladığı küçük oğlunun, mahalle bakkalından çeyrek ekmek çalarken yakalanması
- Bakkal'ın davasından vazgeçmek isteğine, Murtaza'nın tepki göstermesi ve oğlunun cezalandırılmasını istemesi

2.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in öyküsü üçlüsü, zaman ve mekan boyutu ile her şeyi bilen, gören Tanrısal anlatıcının bakış açısından aktarılır. Anlatıcı, kişiler dünyasına ait bütün ayrıntılara egemendir. İlk iki romanın başkışisi ve son romanın norm karakteri olan Cevdet'in hayallerini, rüyalarını ve özlemlerini metne taşıırken bu Tanrısal niteliği belirginleşir:

"İstemeyerek gözlerini yumdu. Az sonra da uykuya geçti. Rüya görmeye başladı: Kosti şarkıcı olmuş, kendi de Aslan Tomson. (..) Perili Konak'ta cinler, periler, mezarlarından kefenleriyle hortlamış ölüler. Babasıyla üvey anne onlara karışmış. (..) Etrafı sarılıyor. Sımsıkı bağlanıyor iplerle. Bağırarak, kıyametleri koparmak istiyor, olmuyor. Ancak inleyebiliyor." (S, s.60)

Cevdet'in günlük yaşamındaki sıkıntıları, rüyalarına da yansır. Onun için birer tehdit ögesi olan babası ve üvey annesi ile tek sığınağı olan Perili Konak'ın rüyasında aynı düzlemde oluşları bilinçaltına itilmiş duygularının söylemidir. Böylece Tanrısal anlatıcı, bilincin bütün katmanlarında varlık bulur; *"bazen anlatım öznesi bazen de anlatım nesnesi görevlerini üstlen(erek)"* (Orhanlıoğlu, 2000: 52) başkışinin ego ve süpergo çatışmalarını yönlendirir. Bu durum "Sokaklardan Bir Kız" romanında da metne yansır:

"Ufacık, bıcır bıcır bir bülbül. (..) Nuran kendini onun yerine kor, annesini düşünürdü. Bu bülbülün bir annesi yoktu. (..) Hem bülbülün annesi, Nuran'unki gibi "kötü kadın" değildi ki! Bülbülün mahallede yaramaz arkadaşları da yoktu. Ne iyi, yapayalnız, kendi kendine" (SBK, s. 30)

Anlatıcı, çevreye Nuran'ın çocuk dünyasındaki algı düzeyiyle bakar. Böylece görme, bilme yetisinin sınırlarını derinleştirir. Üç romanda da geriye dönüşlerle geçmiş zamanı şimdiye taşıyan anlatıcı, eserde roman kişilerinin bütün yaşamını gözler önüne serer:

"Yıllarca önce Anadolu'yu adım adım dolaşan salaş tiyatrolardan birinde alkışlar içinde yüzerdi. Tiyatronun gözbebeği, kantocu Leyla'ydı ve yediden yetmiş kadar, yerleri yerinden oynatırdı. (..) Oyun sırası gelip de renk renk tüllerden kısacık elbisesi içinde sahneye fırlamaz mı, hıncahınç tiyatrodaki kıyametler kopardı." (SBK, s.15)

Eserlerde geçmiş, özetleme tekniğiyle şimdi ile aynı düzlemde verilir:

“Böylece nice nice yaralayıp yaralanmalar. Aylarca kendini bilmeyerek yattığı oldu, yediği bıçakları da unuttu ama, Cevriye’yi unutamadı. Yıllar geçti, yanaklarının vahşi sarı kilları kararıp sertleşti. (..) Yıllar ilerledikçe üni de bütün cezaevlerine yayılıyor.” (SÇ, s.217-219)

Anlatıcı, mekan tasvirlerinde de tanrısal bakış açısını hissettirir ve mekana ait bütün ayrıntıları da bilir:

“Perili Konak, eski devir paşalarından biri için padişah tarafından özenile bezenile yaptırılmış, yıllar geçip (..) namı, nişanı silinince, sahihsiz kalmıştı. Bütün tahta kısımlarını kurtlar delik deşik etmiş, her yanı örümcek ağları yosun gibi kaplamış, yaban güvercinleri, puhuları, ishak kuşları, kırkayaklar istila etmişti.” (S, s.16)

Eserde kişiler ve mekanlar arasında, çok yönlü bağlantılar kurulur. Dış dünyanın ezberlenmiş yaptırımları karşısında kendine/ ben’ine saklanan bireyin yaşadığı mekanda gizlenme psikoza içindedir. “Yosun”, “örümcek ağı” gibi nesnelere arkasına gizlenen mekan, ülküdeğeri temsil eden kişileri kuşatan yozlaşmayı somutlaştıran bir işlev kazanır. Mekan da insanlar gibi varolma mücadelesi verir; fakat dört bir yanını saran olumsuzluklardan kurtulması olanaksızdır.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu’nda, avare Mustafa ve ailesinin değerlerden uzaklaşma sebeplerini savunan bir yaklaşım sergileyen Tanrısal anlatıcının taraf tuttuğu dikkat çeker:

“Dua üstüne dua ederek, beyi yol boyunca uğurladılar. Sonra döndüler. Gözlerinin içi gülüyordu. Devlet Kuşu’ydu bu be. DK!” (DK, S.108)

Diyaloglar yoluyla sosyal çözümlemeler de yapan anlatıcı, böylece olay birimleri arasındaki nedensellik bağına da pekiştirir:

“Bence de dedi. Bu keriz asilzadedir, yanaşmaz. Ulan açlıktan nefesin kokuyor, hırt! Yanaş böyle bir yere biz de sebeplenelim bari sayende keriz Amet! Görmüyor musun Necip’i? Yapıştı bir tampona, hususiden inmiyor. Bu zamanda mangır kimde asalet onda oğlum. Mangırın yok mu, at kendini Sarayburmu’ndan” (DK, s.126-127)

Tanrısal anlatıcı, her şeyini bildiği roman kişinin içsel çatışmalarını ve sosyal yaşam içindeki konumunu çözümler. Anlatıcının tavrı, eserin dil ve üslubunu da belirleyen niyete bağlı göndergeler dizgesi halindedir. Anlatıcı, yoksulluk ve toplumsal

güçsüzlük yüzünden “sevmeden evlenmek” zorunda bırakılan başkişinin düşünce silsilesini olduğu gibi verir:

“Güzel kızdı Aymur, hem de çok güzel. Ne zaman pencereye otursa Aymur hemen bir iş bahane edip avluya çıkar, gözleri pencerede eğilir, kalkar, çömelir, şurasını burasını göstererek çıldirtmek için elinden geleni yapardı. Çıldirtirdi da.” (DK, s.10)

Romanda Tanrısal anlatıcı geriye dönüş, betimleme ve diyalog yoluyla dramatik aksiyonun üzerine kurulduğu başkişinin “bireyleşim sürecini” irdeler.

Bir Filiz Vardı

Mekan tasvirlerinde duygusal bir yaklaşımla ve sosyal psikolojiyi yansıtmaya gayreti içinde olan Tanrısal anlatıcı, Bir Filiz Vardı romanında başkişi ve ailesinin yaşadığı mekanı da bu açıdan betimler:

“Katlarının çıkış kapısı, sonra merdivenler. Minare merdiveni gibi döne döne inilen, inildikçe kararırıp loşlaşan merdivenler. Arada katlardan birinin kapısı açılıyor, merdivenlerin rutubetli loşluğuna acı zeytinyağı kokusu yüklü portakal aydınlığı vuruyor.” (BFV, 55)

Aynı şekilde anlatıcı, otobüs durağındaki yolcuları betimlerken de sosyolojik bir yaklaşım sergiler:

“Otobüs durağı gittikçe kalabalıklaşıyordu. Dokuz on yaşındaki oğlanlı çocuklarla, genç kızlar, kadınlar, saçları kırlaşıp ağarmış yaşlı kadınlar, erkekler. Saat başı değişen bu kalabalık birbirine hiç de yabancı değildir. Tanıştır çoğu.” (BFV, s.61)

Bir Filiz Vardı’da montaj tekniğiyle “Baba Evi” romanında bazı bölümleri alıntılı olarak kullanan anlatıcı, anlatıcı kimliğinden sıyrılır. Böylece bizzat kendi duygularını anlatan karakter ben ve yazarın benliği bütünleşerek özyaşamöyküsel nitelikli bir eser varlık bulur:

“Dünya şimdi bambaşka. Birdenbire Bedri Rahmi turuncusu, mavisi, moru, sarısı, pembesi uçuşmağa başladı içimde. Sait Faik hikayelerindeki İstanbul. Ben ki daha çok işçi ve köylüler Türkiye’sini kendime konu almışım.” (BFV, s.246)

İşsizlik, yoksulluk, güzellik ve cinsellik kavramları çerçevesinde hayaller ile gerçeklerin çatışmasından yenik çıkan kişileri yansıtan anlatıcının, duygusal bulaşımın etkisi altında tarafsızlık ilkesinin uzaklaştığı görülür. Öznel bir yaklaşım içindeki

anlatıcı, sömürü yoluyla kaosa döndürülen yaşamları aralamak ve kendini kurmak isteyen bireylere bilinç kazandırmak ister. Bir Filiz Vardı romanında başkışı Filiz, dış dünyanın batağa dönüşen ortamından kitaplarına sığınarak kurtulur. Onun kaçıışı, değerler dünyasındaki arayışın yoğunlaşması/ tipleşmesidir.

Eserde, kişiler dünyasının karakterleri geçmiş ile birlikte anlatılır. Geriye dönüşlerde, özetleme ve zamanda sıçrama yoluyla bugünü belirginleştirme çabası anlatıcının konumunu da belirler.

Murtaza

Murtaza romanı, Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Tanrısal anlatıcı, olay ve kişiler dünyası ile geçmişe ve geleceğe ait her şeyi ayrıntılı olarak bilir. Olayların ve kişilerin hem içinde hem dışında bir niteliğe sahip oluşu, onun perspektifinin sınırlarını belirlemektedir:

“Hasan, babasının gelmesini hiç istemezdi. Korktuğundan değil, alay konusu olan babanın oğlu olmak durumuna onu sık sık düşürdüğü için. “Soytarı”ydı be! Arkadaşları zaman zaman ‘öyle babamız olsa evlatlıktan istifa ederiz şerefsizim’ derlerdi.” (M, s.73)

Tanrısal anlatıcı *“bakan bir ruh”* (Stanzel, 1997: 21) tavrıyla, roman kişilerinin görünen yüzü ile iç yüzünü aynı düzlemde aktarır. O, roman kişilerinin yaşama bakış açılarını, geçmişlerini ve bugünlerini bilmektedir. Öyküleme zamanına ve öykü zamanına ait bilgilere hakimdir:

“1946-47’lerde yurdun her yanı demokrasi nağralarıyla köpük köpük çalkalandığı günlerde fabrika da kendini bu sarhoşluğa kaptırmış, Murtaza umutulmuştu.” (M, s.279)

Eserde, geçmiş ve bugün, iç içe anlatılarak; kişilerin psikolojik ve sosyolojik boyutları da ifade edilir. Tanrısal anlatıcı, geriye dönüşlerle geçmişi öykü zamanına taşır:

“Murtaza bekçilik görevinde Halk fırkası- Serbest fırka çekişmelerine kadar kaldı. Fırkacılığın iyice kızıştığı Alasonya mübadillerini çan seslerinden kurtaran İsmet Paşa’ya bile dil uzatıldığı günler Murtaza deli divane, sağa koşuyor, sola koşuyor, şimdi artık iyice palazlanmış. Serbest fırkalı hemşehrileriyle yaka paça oluyordu. Bir gün bu yüzden kafasına yediği bir iskemleyle kan içinde yere yuvarlandı. Bayılmıştı. Gözlerini hastanede açtı.” (M, s.19)

Öykü zamanından geriye dönüşlerle başkışının geçmişine ait bilgiler veren bu ifadeler, anlatıcının perspektifini netleştirir. Geçmiş zaman dilimi, roman kişilerinin bugünlerini hazırlayan arka plan değerlerine sahiptir.

2.5.5. Zaman

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in öyküsü üçlüsü olarak ele aldığımız Suçlu, Sokakların Çocuğu ve Sokaklardan Bir Kız romanlarında öykü zamanı, sıradizimsel niteliklidir. Tanrısal anlatıcı geriye dönüşler ve geleceğe dönük hayallerle şimdiye ait görünümlere boyut kazandırır. Bu üç boyutlu zaman anlayışı eserlerin birleştirici unsurlarından biridir. Eserlerde zaman, “*olayları örgütleyen merkez*” (Bakhtin, 2001: 324) konumundadır. Kişilerin yaşama tutunma ve varlıkları kurma çabası, zamanın olumlu ve olumsuz getirileri ile bütünleştirilerek esere yansıtılır.

Üçlünün ilk kitabı olan Suçlu romanı, “*1932 yılının temmuz sabahı*” (S, s.5) başlar; “*bir bahar sabahı*” (S, s.282) sona erer. Yaklaşık bir yıllık süre içerisinde başkışının on üç yaşında aile içinde ve sosyal yaşamdaki çatışmaları psikolojik olarak açılır. Zamanın birey üzerindeki yansımaları sosyal zamana ait ayrıntılarla aynı düzlemde verilir. Başkışı Cevdet, çevresiyle ve yaşamla çatışmaları sonucu hayalleriyle kurduğu dünyanın özlemi içerisinde günlerini geçirmektedir. Öykü zamanının akışı özetleme tekniğinin bir sonucu olarak “*ertesi gün, ertesi sabah, günlerce, günler geçiyor, haftalardan beri.vs.*” gibi zaman zarflarıyla sağlanır. Öykü zamanı içerisinde önemli olayların yaşandığı günler, ayrıntılı olarak verilir. “*Çeyrek saat sonra*”, “*öğleden sonra*”, “*gece yarısına doğru*” gibi zamanı belirten ifadeler, bu eğilimin bir sonucudur.

Gelecek ise, özlem ile beklenen umut dolu aydınlık zaman dilimidir. Şimdi’de aradığını bulamayan birey, hayaller yoluyla geleceğe yönelir. Cevdet ve Cevriye, yaşadıkları maddi ve manevi yıkımlardan gelecekte kurtulacaklarına inanırlar. Bu inanç onları yaşama bağlayan tek ışıktır:

“*Gidecekti, kim ne derse desin, kim engellemeye çalışırsa çalışsın gidecek, herkesin korkacağı, şaşacağı, zengin bir kovboy olarak dönecekti.*” (S, s.259)

“*Cevriye de inanyordu Amerika’ya giden herkesin her isteğinin hemencecik oluvereceğine.*” (S, s.66)

Eserde, geçmiş ile bugün kıyaslanır. Başkişi Cevdet'in babası İhsan Efendi, *"şimdi her şey değişmişti artık"* (S, s.7) sözüyle zamanın birey üzerindeki değişimlerini dile getirir. Aynı şekilde Adem'in annesi de geçmişe döner:

"Akıldan otuz yıl önceki bir gençlik gecesi hızla geçti: Böyle bir yaz akşamıydı. Rahmetli kocası, evet güçlü kuvvetliydi ama, gene de adamın üstüne gül koklamıştı işte." (S, s.88)

Bu ihanet gecesine dönen roman kişisi, yaşadıklarını "gençlik" maskesi altında meşrulaştırma eğilimindedir. Cevriye'nin ninesi de, Sokakların Çocuğu romanında geçmiş yaşantılarını hatırlar:

"O yaştaiken kendisi... İcini çekti. Gene böyle gecelerde, uzaklardaki ulu Balkanların ardlarından böyle aylar doğardı." (SÇ, s.125)

Suçlu romanı, başkişi Cevdet'in yaşadığı iletişimsizliğin bir sonucu olarak ailesi, çevresi ve özellikle kendisiyle mücadelesinin bireysel ve sosyal görünümünün anlatımıdır. Annesinin ölümü ve babasının yeniden evlenmesi Cevdet için zamansal yıkımın başlangıcıdır. Güven ve güç arayışı içerisindeki Cevdet, geçen zamanın kendisinden götürdükleri ve yüklediği acılarla çatışır. Her şeyden ve herkesten uzak "yeni" bir dünya özlemi içerisinde. Eserin sonunda bu özlemle gizlice bindikleri vapurdan indirilerek polise teslim edilen Cevdet ve Cevriye, yine de umutlarını kaybetmezler. Tekrar deneyeceklerdir.

Sokakların Çocuğu, Suçlu'da başlayan öykünün devamıdır. Bir tamir atölyesinde çalışan Cevdet, arkadaşları Cevriye ve Kosti ile birlikte yine Amerika'ya gitme, zengin ve güçlü olma hayalleri kurmaktadır. Geceleri yatacak yeri olmayan, çoğu kez Perili Konak'ta korku, endişe içerisinde üşüyerek uyuyan Cevdet, karanlığı hem sever hem de yalnızlığını iyice hatırlar:

"Uykuya geçtiği sıra ishak kuşu sık iç çekiyordu. Gece, ishak kuşu, savrulan karlar, pencere, buz gibi cam, naralarla eve dönen babası, annesi. Sokak kapısının çalınışı, annesinin koşuşu, babasının içeri girişi, tokat, tokatlar, tekme. Daha sonraları ölümü annesinin. Babasının Şehnaz'ı eve hanım yapışı. Komşu şoför adem. (..) Ay ışığını yutan devler. (..) Karanlık gündüzlerde ishaklar." (SÇ, s.69)

Cevdet, hızlı akışına rağmen zamanı bütün boyutlarıyla yaşar. Onun için geçmiş acı, özlem, kin, alınmamış oç dolu günleri barındırır. Bugün ise karanlıktır. Aşağılamalar, dışlamalar içerisinde bocalayan Cevdet, hayalleriyle karanlıkları aralamak ister. Öykü

zamamı özetlemelerle metne yansıtılır: “*dün, paydosta, ertesi, daha ertesi günler, üç gündür, günler geçiyordu, yıllar geçt.. vs.*” gibi zaman zarflarıyla, on beş yıllık zaman dilimi içerisinde yaşananlar özetlenir. Zaman, bireydeki değişimlerin en yakın tanığı olarak onu kuran nitelikler taşır.

Amerika’ya gitmek için sinema gişesini soymaya kalkışan Cevdet yakalanır. Bu ikinci cezaevi macerası on beş yıl sürecek ve birçok acılarla onu yetiştirecektir. Sürgünler, cinayetler, yaralanmalar, kavgalarla geçen bu süre onun bütün umutlarının da tükenişine tanıklık eder:

“Böylece nice nice yaralayıp yaralanmalar. Aylarca kendini bilmeyerek yattığı oldu, yediği bıçakları da, acılarını da unuttu ama, Cevriye’yi unutmadı. Yıllar geçti, yanaklarının vahşi kulları kararıp sertleşti.” (SÇ, s.217)

Hayallerin umutsuzluğa, yaşama isteğinin boşvermişliğe dönüşmesi on beş yıllık süre, bireydeki değişimlerin yansımalarıdır. Zaman her şeyi almıştır. Hızlı akışı ile bireyi silmiş, yok etmiştir. Çocukluk aşkı, kaçıp kurtulma isteği, yeniden başlama umudu elinden alınan Cevdet için artık hiçbir şeyin önemi yoktur.

Sokaklardan Bir Kız romanında ise, bugünden geriye doğru gidilerek öykü zamanı derinleştirilir. Geçmiş zaman dilimi, sıradizimsel olarak bugüne taşınır. Başkışı Nuran’ın ailesi ve yaşadıkları ayrıntılı olarak anlatılır. Roman kişilerinin zaman içerisinde değişen durumları aktarılırken, diğer romanlarda olduğu gibi özetleme tekniği kullanılır. Böylece zamanın akışı sağlandığı gibi, olay birimleri arasındaki geçiş de düzenlenmiş olur. “günlerce, ertesi gün, çoğu geceler, haftalar, aylar, yıllar gelip gelip geçiyordu, günler, aylar belki de yıllar geçtikçe, iki yıla yaklaşıyordu, o günden sonra.. vs.” zamamı bildiren ifadeler, öykü zamanının derinleştirerek yaşanan olayların bütünlüğünü sağlar:

“Yıllar gelip gelip geçiyordu.

Yapayalnızdı kitaplarıyla. Çevresinden korkuyor, korkusu arttıkça nefreti çoğalıyordu.

Eski günleri, ah eski günleri!” (SBK, s. 67)

Roman, başkışının şimdi’deki ruh durumunu yansıtan bu ifadelerle geçmiş ve gelecek arasında da bağlantıyı sağlar. Eski günlerin özlemi, gelecekte umudun kesilmesi bireyi yalnızlığa iter. Geçen zaman ise, bu ruh halinin artışını sağlamaktadır.

Sokaklardan Bir Kız romanında da olay birimlerinin zamansal bağlantısı zaman zarfları ile sağlanır. Kullanılan zaman zarfları özetleme tekniğine uygun olarak

seçilmiştir: “*çok geçmeden, bir gece sonra, günler, aylar, belki de yıllar, iki yıla yaklaşıyordu, yıllardır süregelen, bir sabah erkenden.. vs*” esere, akışkanlık ve dinamizm kazandırmak amacıyla bireysel zaman, ardışık zarflarla ifade edilir.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanında zaman, sıradizimsel niteliklidir. Bireysel zaman, öykü zamanına ait sosyal zamanla etkileşim içindedir.

Tanrısal anlatıcı, klasik olay örgüsüne sahip bu eserde kişilerin serüvenini, kurmaca bir derinlik ve duygusal bakış açısıyla zamansal olarak anlatır. Eserde, zaman kavramına ait “*akışkanlık, nedensellik ve energia*” (Randall, 1999: 127) gibi kilit unsurlar, ekonomik sıkıntılar, ülkenin siyasi yapılanması, kültürel değerler ile derinleştirilerek yansıtılır. Sosyal zaman, kişilerin bireysel zamanını kuşatan niteliğiyle dile getirilir.

Romanda eski kaymakam Zülfikar Bey’in yoksul mahalleye “*apartman yaptırması*” ile başlayan olay birimleri, artsüremli alarak anlatılır. Apartmanın yapılışı öncesi ve sonrası ile öykü zamanının dönüm noktası olur. Zülfikar Bey’in apartman yaptırmak için yoksul mahalleyi seçiş sebebi açıklanırken, geriye dönüş tekniğiyle öykü zamanının arka planındaki görünmeyen itkisel bağlantıları çözümlenir. Mustafa’nın ailesinin apartman üzerine kurduğu hayaller, beklentiler ise, eseri geçmiş zaman boyutuna götürür.

Zülfikar Bey’in “*otuz yıllık (..) fakir fıkaraaya dinamit kesilme*” (DK, s. 70) huyu ile başkışının “avare” kişiliğinin çatışması sonucunda yaşanan arka plandaki sebepler, zaman boyutunda kesişir. Olay örgüsünün başlangıcı, bahar mevsimidir: Eserde yoksul mahallede zamanın belirleyici olarak “*trenlerin çeyrek saatte bir çılgınlıkla gelip geçişi*” gösterilir. Bireylerin iç zamanından uzaklaşarak “*tren saati*” ile kısıtlanması, sosyal yaşamın maddi kaygılarla sıkışmışlığını yansıtır. Mevsimin, mekana yansıyan yüzü ise şöyle ifade edilir:

“*Mevsim sonbahara dönmüş, İstanbul göklerinden telaşlı bulutlar beyaz beyaz, parça parça geçmeğe başlamıştı. Hava hayli soğuktu.*” (DK, s.136)

Çalışan kız ve kadınlara bakış, çevre baskısı, sinemanın tek eğlence oluşu gibi sosyal zamanı belirginleştiren ayrıntılar dikkati çeker. Zamanda sıçramalar yoluyla süreklilik kazandırılan bir yıllık öykü zamanı, olay birimleriyle bağlantılı olarak kurgulandırılır.

Öykü ve öyküleme zamanının aynı nesnel zamanda birleştiği eserde, zamanda sıçramalar ve özetlemeler ile akış sağlanır. Geriye dönüşler, öykü zamanında kişilere ait psikolojinin arka planını netleştirme amacına hizmet eder.

Bir Filiz Vardı

Bir Filiz Vardı romanının öykü zamanı, “*yıl dokuz yüz altmış bir*” (BFV, s.17) olarak belirtilir. Balkan Harbi ve sonrası yaşananlar, Yassıada Davaları, kiralar, Romancının eseri gibi sosyal zamana ait unsurlarla ,ç içe anlatılan bireysel zaman, başkişinin işe başlaması ve sonrasındaki gelişmelerle hareket kazanır.

Çalışan bütün genç kızların/kadınların karşı karşıya kaldıkları cinsel sömürü tehdidinden kendini korumak isteyen Filiz’in öyküsü, sıradizimsel olarak metne yansır. İşe başlama, ayrılma, sendikadaki iş, intihar ve aşık olma gibi bireysel zaman belirleyicileri dikkat çeker: “*bir gün, ertesi sabah, birkaç gün sonra, günlerce*” vb. gibi zamanda sıçrama ve özetleme ifadesi taşıyan zarflarla akıcılık kazandırılır.

Diğer eserlerde olduğu gibi Bir Filiz Vardı romanında da geçmişe/ geriye dönüş, kişilerin psikolojilerinin arka planını netleştirmek için yapılır:

“Babası ölünce anası tarlaları, çiftliği satıp oğlunu o zamanların sultanisine vermiş. Oğul okuyamamış, bir katip olmuş pamuk dokumalarının birine. (..) uzun yıllar tedavi isteyen bir yatağa düşüştü. (..) Kavga. Polis, mahkeme, muhakeme, hapislik. Sonra lanet ederek öz yurdundan İstanbul’a kapağı atıp, İstanbul fabrikalarından birinde gene küçük bir memurluk.” (BFV, s. 266)

Filiz ve ailesinin zaman içinde yaşadığı bireysel ve sosyal değişim ise, şöyle ifade edilir:

“Yıl dokuz yüz altmış bir. Babası çoktan sattı çift atlı arabasını, paralarını kiraya, içkiye, cigaraya verdi. Geceleri koltuk meyhanelerinden çok geç dönmektedir evine. Kime, neye belli belirsiz, ayıp ayıp küfürler ağzında. Annesi eskiden olduğunca kapıdan karşılamıyor.” (BFV, s.17-18)

Babamın işsiz kalışı ile çözülüş yaşayan ailenin, öykü zamanındaki ilişkilerinin sebepleri de açıklanmış olur. Burada zaman, siyasi/ sosyal yapılanmanın bireysel varlığı yalnızlaştırmasına hizmet eden bir konumdadır.

Murtaza

Murtaza romanında öykü ve öyküleme zamanı, aynı nesnel zamanda birleşir ve sıradizimsel olarak kurgulandırılır. Hakim anlatıcı başkişinin öyküsünü, geçmiş ve bugün düzleminde aktarırken bireysel ve sosyal zamana ait ayrıntıları da yansıtır.

Öykü zamanı 1941-1947 yılları arasındır. Başkişi Murtaza'nın 1928 yılında doğan kızı Firdevs öykü zamanının başlangıcında 13 yaşındadır. Bu da bize yılın 1941 olduğunu gösterir. Küçük oğlu Hasan ise öykü zamanının başında kundaktadır; yeni doğmuştur. Eserin üçüncü bölümünde "1946-47'lerde" (M, s.279) olarak belirtilen zaman ve küçük oğlu Hasan'ın "ilkokula gidip gelmesi" (M, s.325) öykü zamanının bitiş zamanını belirler. Öykü zamanı eserde, kişi- mekan- olay üçlüsünün "değişimlerinin belirli düzeni" (Denkel, 1998: 19) çerçevesinde şekillenen organik bir süreç halinde üçlü zaman teorisi bağlamında yansıtılır. Böylece öykü zamanının 6-7 yıllık bir zaman dilimi olduğunu tespit etmiş oluruz.

Eserde bireysel zaman sıradizimsel olarak aktarılır. Başkişi Murtaza'nın geçmişi, ailesi, yaşamı, düşünceleri ve bugününü belirleyen niteliklerinin arka planı geriye dönüşlerle ifade edilir. Murtaza, geçmiş değerlerine bağlıdır; göçmen olmanın ayrıcalıklarını maddi anlamda lehine çevirememiştir; dürüstlük ve doğruluk uğruna her şeyi feda eder. Örnek aldığı dayısı Şehit Kolağası Hasan Bey ise, onun geçmiş zaman diliminde yaşayan yönüdür:

"Var idi arslan yavrusu arslan dayım Hasan Bey Kolağası. Hatırlamam ben, anlatır büyüklerim, dökmüş mübarek kanını kutsal vatan topraklarına Balkan Harbinde. Yeter bu şeref hem de şan bana, ne lazım tarla? (..) Dolaşır benim de damarlarımda şükür dayım Hasan Beyin mübarek kanı!" (M, s.14)

Murtaza, kendi varoluşsal sürecinin ve değerler dizgesinin en temel unsuru olan dayısını kendisine anlatıldığı kadar tanır. Onun geçmiş zaman diliminde yaptığı kahramanlık ve şehit oluşu, Murtaza'nın övünç nedenidir. Belleğine yerleştirdiği ve yaşamının merkezi haline getirdiği "kahraman dayı" figürü, Murtaza'yı sık sık belleğe yolculuğa yöneltir: "Bellek bir terzidir (..) iğnesini bir içeri bir dışarı, bir aşağı bir yukarı, bir oraya bir buraya götürür. (..) en önemsiz gibi görünen davranışlarımız kanat çırpışları ve titreyişlerine, yükselen ve yokolan ışıklara dönüşebilir." (Parla, 2000: 248) O, kendine anlatılan, bizzat yaşamadığı bu önemli geçmiş zaman anını ve kişisini daima bugüne taşıyarak bireysel zamanının sınırlarını belirler. Kısa bir ana (dayısının kahramanlığının

anlatıldığı çocukluk dönemine), bütün bir yaşamını sığdırmayı başarmak ister. Bu yönelimi, geçmiş ve şimdi arasında asla kapatılamayacak farkı tamamlamak içindir.

Bunun dışında yaşadığı olaylar sıradizimsel olarak aktarılır: Ailesi ile birlikte 1927’de Türkiye’ye göç etmesi, küçük kardeşinin kendisini yalnız bırakması, şehre taşınması, bekçilik görevi, evlenmesi, çocuklarının olması, fabrikada kontrol memuru olarak göreve başlaması, bu görev sırasında yaşananlar, Firdevs’in ölümü, küçük Hasan’ın ekmek çalması, geçmiş ve bugün düzleminde tanrısal anlatıcının görme/ bilme gücü ile doğru orantılı olarak ayrıntılı biçimde metne yansır. Roman kişilerinin zamansal süreç içerisindeki bireysel ve sosyal gelişme düzeyleri aktarılır.

Murtaza romanında zaman, başkişinin geçmişi ve öyküleme zamanı içerisindeki olay birimlerine göre şekillenir. Başkişi, günün bütün zamanlarında aktif haldedir. Çalışkan, özverili kişiliğiyle o, düşük ücrete rağmen uzun zaman çalışır. Onun gece, gündüz demeden koşuşturması zaman zarflarının metnin kurgusundaki rolü dikkate alınarak kullanılır.

“Makine dairesinin kirlili camından saate baktılar. Dokuz buçuğa geliyordu. Öğlenin on ikisinden beri işbaşındaydılar, paydosa daha iki buçuk saatleri vardı.”
(M, s.230)

Aynı şekilde olay birimlerinin gelişimindeki sosyal zamanda belirtilir. Murtaza romanı bu yönüyle sosyal yaşamın siyasi yapısını aksettiren bir eser niteliğindedir. Yazar, Tanrısal anlatıcının bakış açısıyla bu ayrıntıyı eserin entrik kurgusu içine yerleştirir:

“1946-47’lerde yurdun her yanı “demokrasi” nağralarıyla köpük köpük çalkalandığı günlerde fabrikada kendini bu sarhoşluğa kaptırmış, Murtaza unutulmuştu.” (M, s.279)

Eserde, bütün yaşananlar anlatma olanağına sahip olmadığından zaman, özetlemeler şeklinde yansır. *“O gün, ertesi gün, birkaç gün sonra, günün birinde, gece yarısını geçiyordu.. vs.”* gibi zaman zarfları ile, olay birimlerinin sıradizimsel akışı olağanlaştırılır.

Öykü ve sosyal zamanın iç içe geçmiş yapısı, eserin arka planındaki dünyasını yansıtır. Başkişinin öyküsü ile paralel bir şekilde anlatılan sosyal zaman, Murtaza romanının zamansal boyutunu derinleştirir.

2.5.6. Mekan

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde fiziksel geniş/ açık mekan karşısında işlevsel olarak kapalı/dar nitelik taşıyan mekanlar dikkat çeker.

Suçlu romanında başkişi Cevdet, annesinin ölümü ve üvey anne ile birlikte kendisine baskı uygulayan babası yüzünden baba evinde bir sığınırıya dönüşür:

“Mutfağın karşısında, annesinin zamanında yiyecek sandığı, kirlilerin durduğu, şimdi gene bu işi gördüğü halde, fazladan kendisinin atıldığı tek pencere, yarı karanlık oda. Annesinin zamanında yukarda, şimdi üvey annesinin yattığı odada, annesiyle koyun koyuna yatarlardı. O, sağ olsaydı, oğlunu alt katlara kaldırıp atarmıydı hiç?” (S, s.12)

Cevdet için “ev”; huzur, güven, sevgi mekanı olmaktan çıkar; mecburi bir barınağa dönüşür. Odası ise, “fazlalık” olduğunu gösteren niteliklere sahiptir. Dışlanmışlık psikolojisinin mekanla örtüşen yönü, odanın işlevi ve içindeki eşyalarla netleşir. Kirliler, sandıklar ve de istenmeyen Cevdet, aynı odayı paylaşırlar. Cevdet için, bu odadaki tek aydınlık nesne kitaplardır. Kendisini hayallerle rahatlatan, içinde bulunduğu karanlığı aralayan kitapları Cevdet'in bütün yaşamını belirler. Bir düş dünyası kuran Cevdet; içindeki bu mekanı gerçekleştirmek için çırpınıp duracaktır.

Cevdet evden kaçır gibi çıkar; arkadaşları çingene kızı Cevriye ve Rum Kosti ile İstanbul sokaklarında işportacılık yapar. Dolaştığı yerlerde hep düşsel bir mekanın hayalini yaşar. Babası tarafından evden kovulunca, geceyi geçirdiği Perili Konak ise, Cevdet'in çocuk ruhunda korkulu bir nesnedir:

“Bütün tahta kısımlarını kurtlar delik deşik etmiş, her yanı örümcek ağları yosun gibi kaplamış, yaban güvercinleri, puhuları, ishak kuşları, kırkayaklar istila etmişti. Bu yüzden dilenciler bile oturamaz, koca yapı harap duvarları, camsız pencereleriyle mahalleye karanlık karanlık bakardı.” (S, s.16-17)

Perili Konak ile Cevdet, dışlanmışlıklarıyla benzeşirler. Bakımsızlıktan harabeye dönüşen Perili Konak, annesinin ölümüyle kimsesiz kalan Cevdet gibidir. Cevdet, derin ve büyük acılarla yaşam karşısında direnmeye çalışan küçük bir çocuk olarak sokakta kaldığında herkesin korktuğu Perili Konak'a sığınır.

Cevdet ve arkadaşları için İstanbul da dar/ kapalı bir mekandır. İstedikleri hiçbir şeye sahip olamayan, çevreleriyle iletişim kuramayan, hep dışlanan bu çocuklar Amerika hayaliyle yaşarlar:

“Amerika’ya gitselerdi! (..) Cevriye de inanıyordu Amerika’ya giden herkesin her istediğinin hemencecik oluvereceğine...” (S, s.66)

Cevdet ve arkadaşları için Amerika, olumsuzluklardan kaçarak sığınılacak bir kurtuluş mekanı olarak açık/geniş niteliklere sahiptir. Maddi ve manevi rahatlığın mekanıdır.

Cevdet’in babasını kurtarmak için, suçu üzerine alarak girdiği cezaevi ise, sosyal çürümenin, yozlaşmış ilişkilerin mekanı olarak hem fiziksel hem de işlevsel kapalı/ dar’dır. Fiziksel ve cinsel sömürü ile karşı karşıya olan tutuklu çocuklar, kendilerinden fiziksel olarak güçlü kişilerin boyunduruğundadır: *“Çocuk satışı, esrar, afyon, kumar..”* (SÇ, s.183) gibi, bireysel varlıklarını yok eden tehditlerle kuşatılan mahkumlar çaresizlik içerisinde. Hapishane idaresi de dahil olmak üzere, hiçbir kurtuluş olanağı yoktur. Bu durum, hapishaneyi yok edici bir labirente dönüştürür.

Suçlu ve Sokakların Çocuğu romanlarının norm karakteri Cevriye için, ninesi ve diğer çingenelerle birlikte oyun oynamak için gittikleri her yer kapalı/ dar niteliklidir. Erkeklerin kucacağına oturmak, kendisini öpmelerine izin vermek ve göbek atmak istemeyen Cevriye, ninesinin dayacağının korkusuyla gittiği bu mekanlardan fırsat bulunca hemen kaçar:

“ Kahve kapısından fırladı. Ardında kemancı Hasan. Topukları kışına değe değe öyle kaçıyor ki, değil hasan, hiç kimse yakalayamaz. Derken bir tramvay, yeşil bir tramvay. Elinde yüksek topuklular, atladı. Soluk soluğaydı. Oh be, kurtulmuştu.” (SÇ, s.40)

Suçlu ve Sokakların Çocuğu romanlarında dış müdahalelerin olmadığı, özgürce dolaşılan, hayaller kurulan mekanlar açık/ geniş niteliklidir:

“Gene içindeki kocaman vapurda, Amerika kıyılarındaydı. (..) Sonra vapur iyice yanaşiyor. Yolcularla çıkıyorlar limana, daha sonra da dalıyorlar New York şehrine!” (SÇ, s.117)

Cevdet’in Öyküsü üçlüsünün son kitabı olan Sokaklardan Bir Kız’ın başkişisi Nuran, babasının, annesinin sevgilisini öldürüşü ile amcasının yanında kalmaya başlar. Bu dönemden itibaren acı, eziyet, aşağılama, dışlama dolu günler yaşar ve bulunduğu bütün mekanlar, onun için kapalı/ dar niteliklidir. Nuran, huzuru ve dinginliği sakat köpeğiyle birlikte karanlık bir mahzende bulur:

“Semin ta uzaklardaki harabelerinde, yeni keşfettiği bir eski Bizans mahzeninde, çoktandır kendine dost edindiği kocaman sarı köpekle koyun koyuna uyuyordu.”
(SBK, s.83)

Bu harabe mahzen, Nuran için fiziksel ve ruhsal rahatlık sığınağıdır:

“Başladı bu masmavi topraklar üzerinde koşmağa. Koştu, koştu, dağlar çıktı önüne. Uçarak geçti dağları.” (SBK, s.84)

Kendini güvende hissettiği bu “özel düşler kurma” (Bachelard, 1996: 13) mekanına düşlerinde bile kaçan Nuran, önündeki engellerden kurtularak huzuru, mutluluğu bulmak ister. Çocukluk yıllarında da sığınağı, yine harabelerdir. Bu huzurlu/ güzel fakat geride kalan günlerin açık/ geniş mekanlarından bir diğeri ise, Nuran ile çok sevdiği babasının birlikte gittikleri dondurmacıdır. Dolayısıyla Nuran için mekan, iç huzura dinginliğe ulaştığı anda açık/ geniş nitelik kazanır.

Nuran için, çocukluk döneminin diğer bütün mekanları tedirgin edicidir. Tiyatroda annesinin jönlerle sevişmeleri ve Necip’in cinsel tacizleri tiyatroyu da sıkıcı niteliklere büründürür. Amcasının evinde kaldığı dönemde kendisini ziyarete gelen annesiyle dolaştığı Beyoğlu ise, güzel, ışıltılı bir rüya alemi gibidir:

“İstanbul’un hiç tanımadığı çeşitli yüzü kafasında her şeyi, hatta amcasıyla yengesini, Ayten’i, ötekileri falan silivermişti. Nuran yepyeni bir İstanbul’u yaşıyordu artık” (SBK, s.106)

Amcasının evinde fiziksel şartların olumsuzluğu ile tükenen Nuran için, her şeyin ışıltılı ve güzel olduğu bu mekanlar, umut ışığı olur. Annesinin kendisini kurtararak götüreceği yeni bir mekan hayali kurar. Nuran, “ev imgesine sığınarak dış dünyanın olumsuzluklarına karşı kendi imgesini” korumaya çalışır. (Orhanoğlu, 2000: 53) Bu hayali gerçekleştiğinde ise, artık “kötü kadın” olmama mücadelesi dışında sıkıntısı kalmaz. Kendine ait bir dünyada “türkü” gibi yaşamaya başlar:

“Dolu filesiyle eve geliyor, fayans döşeli mutfakta başlıyordu bir türkü gibi çalışmağa. Patates, sovan soyuşu, kabakları dolma için oyuşu, patlıcanları, et, lokma lokma doğrayışı...” (SBK, s.129)

Nuran için aydınlık günler, annesi ile pavyon sahibinin baskılarıyla sona erer. Fakat Nuran’ın direnişi bitmez. “Kötü kadın” olmamadaki kararlılığı ile kitaplarına ve daha sonra da aşık olduğu Cevdet’e sığınır. Cevdet ile Nuran, kendilerine ait bir mekanda huzuru bulmuşken Fikret’in gizlice eve girerek Nuran’a saldırması ve

Nuran'ın onu öldürüşü ile yeniden umutsuzluğa düşerler. Cevdet, yaşadıkları bu durumuhisseder ve uzaklara kaçma hayali kurar:

“Kaçtıkları uzaklarda şipşirin bir kasaba, kasabada derli toplu, ufacık bir ev. Bu ev, onların evi. Cevdet yakın kasabada bir iş'te çalışsa. Akşamları sevgili karısına koşsa.” (SBK, s.183)

Cevdet ile Nuran'ın çocukluk döneminden itibaren huzur, mutluluk mekanı arayışı bir türlü gerçekleşmez. Onlar yaşadıkları mekanları, kendilerine dar eden kişiler ve olaylar ile boğuşurlar.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanında başkışı ve ailesinin de içinde yaşadığı kenar mahalle, kendileri için zorunlu bir barınağa dönüştüğü için; mahalle ile kişiler arasında kuşatılmışlıklarla örülü bir benzeşme söz konusudur. Bozuk yollar, harap evler, karanlık sokaklar, çürük kapılar yığını olarak mahalle, olumsuzlanan görüntüsü ile yozlaşmış yaşayanlarını da açımlar bir mekandır:

“Ev, sokağın alt başında, tahtaları simsiyah, yana kaykılmış, kocaman bir kutuya benziyordu.” (DK, s.6)

İçinde barınan kişilerle aynı kaderi paylaşan ev, labirentleşen görünümüyle sıcak ve aydınlık bir yuva değil *“kapkara”* bir uçurumdur.

Mekan-insan benzeşiminin psikolojik boyuttan çok fiziksel nitelikli oluşu, Tanrısal anlatıcının gerçeklik duygusu verme gayesinin sonucudur:

“Gözlerini uzaklara taa uzaklara kaldırdı. Uzaklar hep o incecik, mavi tül gerisinde eriyordu. Havada büyük kanatlı bir kuş süzülüyor, kalın bir fabrika bacasından simsiyah bir duman yükseliyordu.” (DK, s.244)

Maddi sıkıntılar ile kuşatılan birey, fiziki mekanın karanlık/ bozuk yapısı ile de, kişilerarası yozlaşmış ilişkilerin (dedikodu, çekememezlik, çıkar vs.) fiziki dekoru halindedir.

Bir Filiz Vardı

Bir Filiz Vardı, yaşamın ve onun acımasız koşullarının çevrelediği bir direnişin öyküsüdür. Eserde fiziksel mekan; içinde yaşattığı kişilerle örtüşen nitelikleriyle betimlenir. Başkışı bu olumsuz çevre koşulları içerisinde maddenin sınırladığı dünyadan

kurtulmak isteyen aykırı bir “filiz”dir. O, hayallerinde yaşattığı mekan olan saf doğayı özler:

“Kuru ağaç dalları, geniş yapraklar, çiçeklerden bir kulübe yapmıvermeliydiler. Meyveler toplayıp getirmeliydiler ağaçlardan. Gece bastınmadan önce güneş mavi denizin taa uzaklarında batmalıydı koskocaman, kıpkırmızı. Kıyının hafifçe nemli kumlarına oturup yanyana, birbirlerine yaslanarak seyretmeliydiler.”
(BFV, s. 138)

Filiz için doğa, yaşadığı yozlaşmış dünyadan kurtaran kimliğiyle açık/ geniş nitelikli bir mekandır.

Filiz, ailesine maddi destek sağlamak amacıyla bir kitapçı dükkanında işe başlar. Bu iş yerine tutunmasındaki tek sebep kitaplardır. Maddi sıkıntıları sebebiyle katlanmak zorunda olduğu ortam onun için tacizlerle, aşağılamalarla dolu dar bir mekandır:

“Düşünde gördüğü depoyu hatırlatan bir yere girdiler. Tavanda, tıpkı tıpkısına düştükine benzeyen ufacak, tozlu bir ampül. Yerlerde, masaların, iskemle, rafların üzerlerinde yığın yığın kitaplar. Düşteki depodan ayrı olarak, tahta bölmeler vardı.” (BFV, s. 71)

Ayrıca İstanbul’un dar arka sokakları, filmcinin dairesi, başkişiyi “*kötü yol*”a itme nitelikleri ile kapalı/ dar mekanlar olarak metne yansır.

Murtaza

Romanda mekan içinde yaşayan bireylerin ruhsal ve fiziksel kimliğiyle örtüşen nitelikleri ile işlevsel olarak kurgulanır. Fiziksel olarak iç ve dış mekanlar ile işlevsel olarak açık ve kapalı mekanlar arasında yaşanan olaylar, mekanın insan üzerindeki etkisi ve insanın mekana bakışı ile şekillenir.

Eserin fiziksel geniş mekanı, Adana şehridir. Adana’nın fakir işçi mahallesi ise, olay birimlerinin geçtiği merkezdir. Kahveleri, lokantaları, sokakları, evleri, çay haneleri ile işçi mahallesi, orada yaşamaya çalışan tükenmiş bireylerin sığınağıdır. İşçi mahallesi fiziksel görünümü ile içinde barındırdığı kişilere benzer:

“Yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş yada tam yuvarlanacakken bir yana tutumvermişe benzeyen harap evler kalabalığından ibaret mahallenin birbirini kesen, çamur içindeki sokaklarından birinde dehşetli bir sarhoş nağrası karanlıkları ürpertti.” (M, s.7)

Mekan da insanlar gibi yaşam karşısında yenik, çaresizdir: “*yan yatmış*”, “*bağdaş kurmuş*”, “*çömelmiş*”, “*tam yuvarlanacakken bir yana tutunmuş*” evler, içinde barınan insanlar gibi “*harap*”tır. Fiziksel şartlar, ruhsal varoluş büyüsünü yok etmiştir. Ev, bireysel özü kuran niteliğinden uzaklaşarak kişisel yıkımı yansıtan bir kimliğe bürünerek kapalı/ dar işlev kazanmıştır. İçinde barınan kişiler gibi yaşam karşısında yenik ve acizdir. İçsel çöküntü mekanın çözülüşü ile birleşmiştir.

Tanrısal anlatıcı, işçi mahallesinin paralelinde uzanan zenginlerin yaşadığı mekanı da yine aynı bakış açısıyla aktarır. Zengin mahallesi, ışıltılı, güçlü, dimdik ve ayaktadır. Maddi güç, zengin evlerin fiziksel görünüşleri ile birleşmiştir:

“Caddenin iki yanı kırmızı kiremitli evler, ağaçlarla çiçeklere gömülü köşkler, yada toprağa bir eski zaman derebeyi heybetiyle bağdaş kurmuş apartmanlar. Evler, köşlerle apartmanlardan pek çoğunun pencereleri bol ışıklarla apaydınlıktı.” (M, s.22)

Harap-heybet, çamur-ağaçlar/çiçekler, karanlık-aydınlık kavramları arasındaki çatışma, eserin entrik kurgusunun üzerine kurulduğu sosyal adaletsizliğin mekana yansıyan yönüdür. Fiziksel şartlar ile bireylerin varoluş olanakları arasındaki uçurum sosyal yaşamın kopuk, yalıtık ilişkiler ağını da imlemektedir. Birbirine paralel iki mahalle arasında hem fiziksel hem yaşantısal kopukluk vardır. Yaşam karşısında yenik düşenler ile yaşamı yönetenler arasındaki çatışmanın belirginleştiği betimlemelerle, mekan işlevsel bir kimlik kazanmaktadır. Mekan-birey bütünleşmesi, eserin yapısal boyutunu da netleştirir.

İşçi mahallesi kişileri ile fabrika müdürünün yaşadığı ev arasındaki fiziksel/görüntüsel şartlar bakımından çatışma vardır:

“Fen Müdürünün evi şehrin dışında, yüksek, sağlam demir parmaklıklarla çevrili, limon, portakal ağaçlarına gömülmüş, tahta saçaklarıyla panjurları tahin renkte boyalı, bembeyaz bir köşktü. (..) Bahçesinde yan yatmış kocaman bir arslan heykeli bulunduğu için halk, “Arslanlı Köşk” adını takmıştı.” (M, s.248)

Bir yanda lüks hayat ve heybet; diğer yanda sadece biyolojik varlığını sürdürmek uğruna yokluğa sürüklenenlerin dramı görülür. Ayakta duran ile ayakta duramayıp çöken arasındaki güç çatışması, bireysel ve sosyal çözülüşde metne yansır. Başkişi Murtaza ve onun gibi “ev”i sadece barınak olarak kullananların mekanları kendileriyle özdeşleşmiş, bütünleşmiştir.

Eserde ayrıntılı olarak betimlenen fabrika ise, bireysel sömürünün mekanıdır. Dişlileri arasında bireyleri öğüten ve onları ruhsal çözüluşe sürükleyen bu mekan, yaşam karşısındaki tek dayanak oluşu ile de vazgeçilmezdir. Kişiler, makinelerin düzeni arasında içsel kaosu yaşarlar. Fakat bu düzeni değiştirmeye güçleri yoktur. Yutulan insanlıklarını, fiziksel varlıklarını sürdürmek için feda ederler:

“İlık vınıltılı havasıyla iplikhaneyi, öğürtücü kokular sararak fokur fokur kaynayan kola kazanlarını (..) sanki demirden atlar, beton döşeme üzerinde alabildiğine koşarlarken, öfkeli şakırtıları ile dokuma tezgahları, döşeme, tozlu putreller, tezgahları başında elleri boyuna işleyen dokumacıları (..) sarsılıyordu.”

(M, s.156)

Fabrika içindeki maddi gücün simgesel yansıması olan “demirden atlar” sürekli çalışır; çalışırken birey yaşamını da ezer geçer, yok eder. İşçiler, fabrikalardaki makinelerle aynı düzen içerisinde aralıksız çalışırlar. İş ve işin sürekliliği, ruhsal varlığı sindiren bir baskı unsurudur. Bedensel yorgunluk, ruhsal tükeniş ile sonuçlanır. Bu nedenle eserde, fabrika çalışanları için kapalı/ dar mekan işleviyle yer alır.

Fabrikada işin ağırlığı, mahallede ise fiziksel şartların uygunsuzluğu arasına sıkışan bireyler, kendilerini farklı mekanlara atarlar. Huzur ve rahatlık arayışı içinde gidilen bu mekanlar, kahvehanelerdir. Eserde işçilerin, buluşma noktası olan kahvehanelerde geçici bir huzur ve rahatlık bulunur. Kahvehaneye gelen birbirine yabancı kişiler, farklı dünyaların kapısını açar ve varoluşsal değerlerin sorgulanmasına neden olur. Birliğin, bütünleşmenin mekanı olan kahvehaneler, işlevsel olarak açık/ geniş niteliklidir:

“Küçük topluluklar halinde, ceketleri omuzlarında, gülüp söyleyen yada saat ücretleriyle kaba denilen götürü ücretleri ve fabrikaca verilen ekme, yemek, çalışmak sırasında yuttukları pamuk tozundan yakınan bir kalabalık.” (M, s.128)

Fiziksel şartlarındaki olumsuzlanan görüntüler, işçilerin buldukları bütün mekanlarda da vardır. Temizlik, düzen, lüks yoktur; kir, kargaşa, sıradanlık hakimdir:

“İşçi lokantası ensiz, uzun bir salondu. Örtüsüz tahta masalar kir içindeydi. Yerlere saçılan talaşlara portakal kabukları, cigara izmaritleri, kağıt parçaları karışmıştı. Badanalı duvarlarda ise tifüs, verem ve daha başka hastalıkların başı olan pislikten korunma öğütleri veren renk renk afişler asılıydı.” (M., s.196)

Eserde kişilerin mekana bakışı, tinsel boyutuyla işlevsel nitelikli olarak verilir. Mekan, içinde yaşamaya çalışan kişilerin özelliklerini yansıtan bir değer konumundadır.

Bocalama içindeki bireylerin barınakları da bu tükenişi yaşar. Çözülüş, öznel ve nesnel anlamda yaşamın bütün unsurlarına sinmiştir. İşlevsel nitelikli bu yaklaşım, mekan ile bireyi aynı düzleme yerleştirir.

2.5.7. Kişiler Dünyası

Başkişiler

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünün ilk iki eserinin başkişisi Cevdet, son eserin başkişisi ise Nuran'dır.

Suçlu ve Sokakların Çocuğu romanlarının başkişisi olan Cevdet, ailesi ve çevresi tarafından kendi yalnızlığına itilmiştir. Annesini kaybettikten sonra sevgiyi ve güveni bir daha bulamayan on üç yaşındaki çocuk yüreğiyle Cevdet, süpergonun saldırma enerjisini babasına/ dışarıya yöneltir: *"Süpergonun gücü çocuğun anne babasıyla ilişkisine, eş zamanlı olarak babaya yöneltilen saldırgan ve limidinal bileşenlerin görelî kuvvetiyle anneye kurulan libidinal baların arasındaki ilişkiye bağlıdır."* (Leledakis, 2000: 187) Okuduğu kitaplardaki, dergilerdeki kahramanlar gibi güçlü olmak, kendisine kötü davrananlardan öç almak isteği içindedir. Başta annesini döven, dövdüğü için de annesinin ölümüne sebep olan babası, annesinin yerine hanım olan hizmetçi Şehnaz, kendisiyle alay eden okul arkadaşları olmak üzere herkesten kaçan Cevdet, hayallerinin ülkesine/ Amerika'ya gitmek ve hayallerinin kahramanlarından biri olmak için yaşar:

"Kendi de bir gün Aslan Tomson olacak. Buna şüphesi yoktur. Çünkü mutlaka, mutlaka gidecektir Amerika'ya. (..) haksızlığa uğrayan bütün insanlar onlar gibi birer "yiğit" olmalıydılar. Annesi zavallıydı da ne geçmişti eline" (S, s.15)

Uğradığı haksızlığın hırslandırdığı Cevdet için, Amerika bütün isteklerin olacağına inandığı bir kurtuluş mekanıdır:

"Yüzü damgalı adamların, Aslan Tomsonların, Kara Teks ve ötekilerin memleketi. Dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayan ormanlar, meyve ağaçları, haydutlar aradaydı." (S, s.18-19)

Babasının ve üvey annesinin baskısı ile eğitimine devam edemeyip, işportacılık yapan Cevdet, açlık ve dışlanma ile mücadele eder. Onun için yaşam zorluklar, olumsuzluklar yumağıdır. Bütün olumsuzluklardan kurtulmanın tek yolu ise *"güçlü"* olmaktır. Cevdet'in yaşadığı çelişki *"üçgen arzu (nesne/ özne/ kıskanılan yada haset duyulan kişi)"* (Girard, 1999: 31) bağlamında ödipal komplekslerinde şekillendirdiği bir çatışma

sürecidir. Babasının şiddet eğilimleri, annesinin ölümü, dışlanma onun, istekleri ile engeller arasında yaşadığı varlık mücadelesinin derinleştirir. Ancak güçlü olursa istediklerine ulaşabilecek; mutlu, güvenli ve huzurlu yaşayabilecektir. Arkadaşı çingene kızı Cevriye ve Rum Kosti ile hayallerini paylaşan Cevdet, babasını kurtarmak için hapse düştüğü zaman da cezaevinin yozlaşmış düzeninden hayallerine sığınır:

“Günler geçtikçe içindeki Amerika ve aslan Tomson’luk kuvvetleniyordu. Mustafa’yla gece yarılarında çok sonralara kadar konuşurlarken bile Amerika ve aslan Tomson’luk silinmiyor. Teksas kovboylarının savurduğu kementler, Kırmızı Derililerin zehirli okları, içinde vınlıyordu.” (S, s.234)

Gururlu ve namuslu bir çocuk görünümüyle Cevdet, çevresindeki kişilere yük olmak ve kimseye “uşak” (S, s.339) olmak istemez.

Sokakların Çocuğu romanında Cevdet, amaçlarına ulaşmak için bir sinema gişesini soymak üzereyken yakalanır ve tekrar hapse atılır. Hapishanede fiziksel gücü ile diğer mahkumları baskısı altına alanlara fırsat vermeyince iftiraya uğrar. Uğradığı iftira ile çıldıran Cevdet, koğuşun “Allah’ı” (SÇ, s.213) olan Öküz’ü öldürür. Bunun üzerine sürekli sürgünlerle geçecek bir dönem başlayacaktır. Her sürgün, Cevriye’den uzaklaşma anlamı taşıdığından bu durum Cevdet’in “vahşi”leşmesine sebep olur:

“Acı acı içini çekiyor, Cevriye’yi yüreğinde bir türkü, yanık bir türkü gibi duyarak ağlıyordu. (..) Cevriye’den uzaklaştıkça vahşileşiyor, vahşileştikçe aksi, ele avuca sığmaz oluyor, bütün bunlardan sonra da çeşitli “vukuat”, çeşitli cezalar.” (SÇ, s.217)

Oysa ki Cevdet ve çocukluk döneminin sevgilisi Cevriye için yaşam hayallerden ibaret ve umut doludur. Onlar kendilerine ait bir dünyada hep birlikte yaşamaktan başka bir şey istemezler. Gerçeklerin hayalleri yok edişiyile yıkılan Cevdet için artık hiçbir şeyin önemi yoktur:

“Kaçmıyor, kaçmayı düşünmüyordu. Kaçarsa candarmaların çekip vuracaklarından değil, ne yapacaktı kaçıp, içindeki Cevriye yetiyordu ona.” (SÇ, s.219)

Cevdet, çevresini saran, kendisini kuşatan olumsuz yaşam koşullarına hayalleri ile direniş gösteren boyutlu bir tiptir. Onun mücadelesi, bireyleşim sürecindeki sancılardan oluşur. Bilinçsiz aşk, haksızlıklara başkaldırı, dışlanmışlığa tepki ile özündeki sevgi, umut sürekli çelişir. Yaşadığı ikilemlerden mağlup/ yenik çıkan Cevdet için, hayaller ve geçmiş anlara sığınış dışında huzur yoktur.

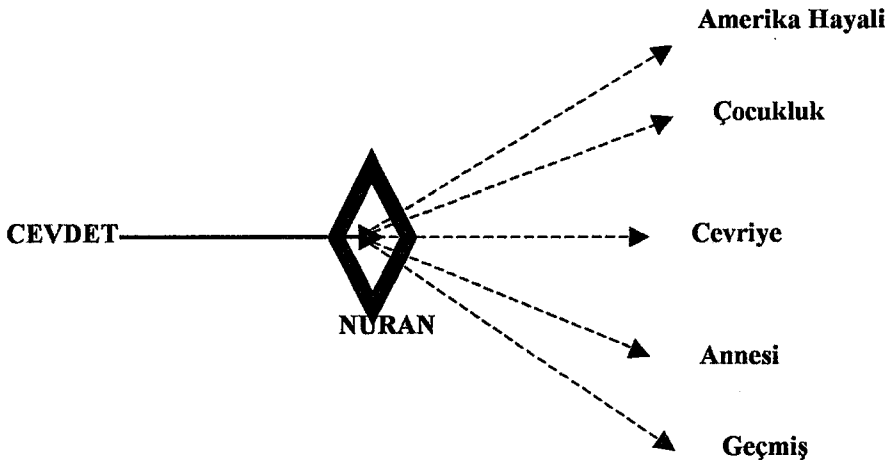
Sokaklardan Bir Kız romanının başkışisi Nuran, Cevdet'le aynı kaderi paylaşır. Onun mücadelesi ise, annesi gibi “kötü kadın” olmamaktır. Çocukluk döneminden itibaren annesinin ahlaksızlıklarına tanıklık eden Nuran, çok sevdiği babası ve İhsan abisi ile kendine bir dünya kurar. Kendini dışlayan ya da cinsel olarak sömürmek isteyenlere babasının ve İhsan abisinin “kötü kadın olma”ması yolundaki istekleri ile direnen Nuran, bütün yaşamını bu merkezde şekillendirir. Annesinin sevgilisini öldürerek hapisaneye düşen ve orada ölen babası; amcasının yanında yaşamak zorunda oluşu; bir daha göremediği çocukluk günlerinin arkadaşı İhsan abi, Nuran'ın yaşamında en etkili kişilerdir. Babasının sevgisi ve İhsan abinin güven vericiliği onun “kötü yol”a düşürmek isteyenlerle çatışmasında güç kaynakları olurlar:

“Gece düşünde babasını, İhsan abi'yi görmüştür. Yediği dayak, işittiği azar hep onların yüzündendir. Olsun. Her gece görse onları, ger sabah onların yüzünden dayak yese, razı.” (SBK, s.76)

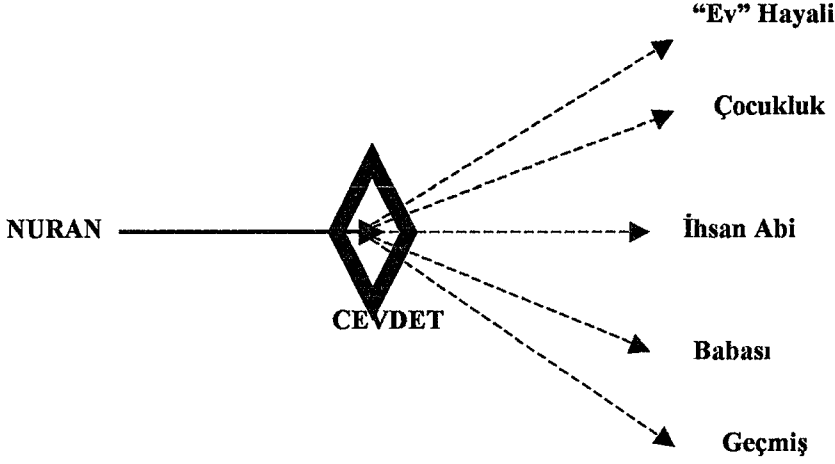
Annesinin “kötü kadın”lığı Nuran'ın hayata bakışını çocukluk döneminden itibaren belirler:

“Hem bülbülün annesi, Nuran'ınki gibi “kötü kadın” değildi ki!” (SBK, s.29-30)

Çocukluk yıllarının bu “ayıbı” ile büyüyen Nuran, babası ve İhsan abisi ile her an birlikte. O, annesinin ilgisizliği nedeniyle sevgi nesnesini babasına yöneltir ve oedipus kompleksinin mekanizmasına bağlı olarak, kendine dönük bir karakter haline dönüşür: *“Oedipus devresi sonrasında çocuk, kendine bütün olarak kültürel düzende bir yer edinme sürecine girmiştir.”* (Eagleton, 1990: 178) Cevdet, Nuran'ı Cevriye; Nuran ise Cevdet'i İhsan abisinin yerine koyarak birbirlerine bağlanırlar. Bu durumu şematik olarak şu şekilde gösterebiliriz:



Tablo: 7.a – Öznen Hareketle Geçmiş Dönüş



Tablo: 7.b – Öznedden Hareketle Geçmiş Dönüş

Cevdet ve Cevriye, çocukluk hayallerini paylaştıkları arkadaşlarını/ sevgilerini birbirlerinde yeniden bulurlar:

“-İhsan abi 'ye ne kadar benziyoruz!” dedi

-Siz de Cevriye 'ye.” (SBK, s.193)

Bu benzerlik fiziksel değil ruhsal yakınlaşmanın etkisiyle kurulur. Güveni ve dürüstlüğü birbirlerinde yeniden yakalayan Nuran ve Cevdet, hayallerini bu aşta yaşatmak niyetindedirler. Nuran, çevresini saran, annesi başta olmak üzere, bütün tehlikelere karşı kararlıdır:

“Nuran, ispirotlukta kaynamağa başlayan kahveye gözlerini dikmiş, “kötü yol”u düşünüyordu. Hayır, kötü yola düşmiyecekti. (..) Cevdet, babasından, İhsan abisi'nden bir parçaydı. (..) Cevdet sevgili kocasıydı. Bu sevgili kocada babası vardı, İhsan abi vardı” (SBK, s.301)

Nuran bu kararını, cinayet işleyerek hapisaneye uğruna bozmaz. Bir gece evine gizlice girip kendisine tecavüz etmek isteyen Fikret'i öldürür. Böylece babasının ve babasının ölümüyle başlayan karanlık çocukluk yıllarının öcünü alır. O, annesine benzememe, “kötü kadın” olmadığını ispat etme ve kocasına ihanet etmeme konusundaki kesin tavrını böylece eyleme dönüştürmüş olur.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanının başkişisi “avare” Mustafa, aşk-para ikileminden başarıyla çıkan boyutlu bir tiptir. *“İnsanlığını parayla satma”yan (DK, s.248) başkişinin varoluş*

serüveni, ailesi ve arkadaşları tarafından maddeye/ çıkara kurban edilişiyle hız kazanan içsel bir değişim süreciyle başlar.

“Uçamayan bireylerin” (Aslankara, 2000: 62) dünyasında, “tarla kuşu” (DK, s.29) olmak isteyen başkışı, özgürlüklerinin kısıtlandığı, öznel dünyasının elinden alındığı, aşağılama ve dışlama ile “öteki” olmaya sürüklendiği dönemde içine kapanır. Mustafa, maddi sıkıntıları sebebiyle yenik biridir, bağımlı durumdadır. Dış dünyayla bütün bağlarının koptuğu bu dönemde iletişimsizlik yaşar ve duyarsızlaşır; her şey anlamını kaybeder:

“Duymuyordu, baharı da duymuyordu.” (DK, s. 187)

Mustafa'nın pasif direnişi ve olayların gelişimini sadece seyredişi aniden eyleme dönüşür. Mustafa maddeye ait her şeyi geride bırakarak, tekrar “eski” yaşamına ve dostlarına döner. Zülfikar Bey'in “kıçı yamalı pantolonla sokaklarda aylak aylak dolaşıyordun da seni tuttum adam ettim adam!” (DK, s.227) sözleriyle sarsılan başkışı, yozlaşmış düzenin bir parçası olmaz. Mustafa, olumlu anlamda yönlendirici merkezlerin yok olduğu olumsuz anlamda değer ve doğmaların yaygınlaştığı tekleşmeye içsel tepki gösterir.

Aşkı ve onuru için parayı önemsemeyen Mustafa, kendisine ters gelen düzene boyun eğmez. Madde tarafından tutuklanmamak için direnen ve içsel değişimini etkin bir tepkiyle dışa vuran Mustafa, ülküdeğerler dünyasının kişi düzeyindeki temsilcisi olarak bozulmamış, saf olanın simgesidir.

Bir Filiz Vardı

Bir Filiz Vardı romanının başkışisi Filiz, kenar mahallenin cinsel metaya dönüştürerek “kötü yol” a itmeye çalıştığı genç kızlarının temsilcisidir. O, eser boyunca dik başlı, hazırcevap kişiliğiyle olumsuzluklar karşısında bilinçlenmeye çalışır. Çocukluk günlerinin aşkı Atom abisi ve kitapları ile iç dünyasına sığınan Filiz, güzel giysilere ve erkeklerin ilgisine özenir. Fakat , kendisini cinsel olarak sömürtmek istemez. Filiz, ekonomik sıkıntıların bunalttığı yoksul kızların içsel direnişini eyleme dönüştürür. O'nun yaşadığı değişim, bireyselden sosyal boyuta doğru derinlik kazanır:

“Gerçekten de ekmek, havadan, sudan sonra en önce gelendi. Hava, su, güneş, ekmek, barınak, giysi; sonra ötekiler!” (BFV, s. 271)

Maddi sıkıntılar yüzünden eğitimi yarıda kalmasına rağmen, kitapların dünyasında kendini yetiştiren Filiz, çevresini kuşatan olumsuzluklardan kurtulmayı ister ve bunu

başarır. Bu yönüyle Filiz, “kötü yol”la girdiği çatışmayı kazanan Don Kişot olur. Zehirli sarmaşıkların arasından aydınlığa doğru başını uzatarak, direnen bir filiz’dir o.

Murtaza

Fiziksel ve ruhsal kimliğinin birbirini bütünlediği Murtaza, trajikomik bir öykünün başkişisidir. Onun varlığı, raslantısal ve sıradan bir oluşum süreci ile karşımıza çıkmaz. Bizzat tanımadığı/ görmediği dayısı Kolağası Şehit Hasan Bey’in kahramanlık/ fedakarlık öyküleri ile büyür. Düşmanını üzerine korkusuz ve tedbirsiz bir şekilde tek başına saldıran dayısını örnek alan Murtaza, doğruluk ve dürüstlükten taviz vermeyen sabit fikirli bir kişi olarak yetişir. Onun geçmişini de geleceğini de bugününü de belirleyen bütün ayrıntılarda bu tek yönlü bakışının etkisi vardır. Sosyal düzen içerisinde bu keskin tavrıyla o, aykırı ve farklı bir tip haline gelir.

Murtaza kimdir? Murtaza, bireysel kaygıların şekillendirdiği “küçük insan”lardan biridir. Onun öyküsü Don Kişot’un öyküsü gibi “*göndermeler mozaiği*” (Parla, 2000: 26) halindedir. O, komik görüntüsünün arkasında kendini kurma sancılarının acılarını saklar. Farklı olmak ve farklı olduğuna/ seçilmiş olduğuna inanmak, onun en büyük handikapı olur. Seçilmiş/ görevlendirilmiş olduğuna yürekten inanır. İnsanların “*disiplin*”e ihtiyacı vardır ve o, devlet/ yönetenler/ zenginler tarafından bu görev için uygun görülmüştür. Çünkü o, dürüsttür, çalışkandır ve de onun dayısı Kolağası Şehit Hasan Bey’dir. Bu ayrıcalıkları, onun yaşamını da tavırlarını da eğilimlerini de şekillendirir.

Ailesiyle birlikte Türkiye’ye göç ettiklerinde dürüstlükten ödün vermez ve diğer hemşehrileri gibi davranmayıp memleketlerindeki gerçek mal varlıklarını söyler; vurguncu/ düzenbaz/ yalancı olup da zengin olmak istemez. Bu tavrı başta ailesi olmak üzere herkes tarafından yadırgansa, anlaşılmasa, aşağılansa ve alay edilse ve “*sırf gerçeklikleri dile getirdiği için toplumdan aforoz edilmek istense*” (Doğan, 1998: 194) de o, doğrulukta ısrarcıdır. Murtaza, “tarihsel bir dönemin insan ve topluma değin tüm özelliklerinin toplanması” (Gürsel, 1981: 10) ile varlık bulur. Maddi kaygıları yoktur; sınırlarını kendi belirlediği doğruları ile doğru sözlülüğe, dürüstlüğe, çalışkanlığa sıkıca tutunur. Bu yönüyle o, yozlaşan düzen ve bozulan kişiler içerisinde yalnız kalır, sivrilir, dışlanır ve itilir.

Murtaza, çevresinin eleştirileri ve yadırgayıcı tavırları karşısında tepkisiz, pasif kalır. O, fildişi kulesinde bunlara bakar, ama görmez/ duymaz. Kendi iç dünyasında ve

kendi kendiyile eylemlerinin yönünü belirler. Murtaza “*file belirtilen bir eylemin basit bir öznesi*” ve *silik/ adsız herhangi bir kimse*” (Grillet, 1989: 62) olmamak için uğraşır. Ödev bilinci ve görev ahlakına bağlılığı ile kaosun içerisinde, aydınlık bir çehre olma çabası içerisinde çırpınır. Her şeyden ve herkesten sorumlu olduğu düşüncesindedir; dış görünüşünden yaşantısına ailesinden yaşadığı mekana kadar çalıştığı işten giydiği giysiye kadar her şeyde “*disipline etme*” eğilimi ile hareket eder. Çalıştığı işi temsil eden giysilerin, kutsal olduğuna ve kendisine saygınlık/ ayrıcalık kazandırdığına inandığından dış görünüşe önem verir. Mahalle bekçiliği görevinde de fabrikada kontrol memurluğu yaparken de resmi giysilerle dolaşır:

“ *Mübarek kanını kutsal vatan topraklarına dökmüş Kolağası Hasan Bey’ dayısı gibi subay olamayacaksa da, subay urbalarına benzeyen bir üniforma tutkusu içinde*” (M, s.17)

Farklı olma tutkusunun, farklı görünme arzusu ile bütünleştiği bu tavrı, Murtaza’nın bireysel çıkmazlarının boyutunu gösterir. O, içsel dünyasında kurduğu düşü şeklen de dışa yansıtmak ister. Edimleriyle kendini gerçekleştiren Murtaza, tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına bir öz kazandırır. Murtaza’nın olaylara ve dünyaya bakışını şekillendiren bu eğilim, “görev anlayışı” ve “disipline etme” gayreti ile birleşir:

“*Yukarıda Allah, Ankara’da Devlet hem de Hükümet, burada da oydu! Koskoca Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti onu buraya sarhoşlardan korksun, hırsızlardan avanta alsın, gece yarılarında sonra da tam siper horlasın diye bekçi tayin etmemişti. (..) Bir an bile dalga geçemezdi. Aksi halde aksardı işler, bozulurdu memleketin disiplini!*” (M, s.9)

Murtaza’nın eser boyunca tekrarladığı leit motif halindeki bu sözleri, “*bir figürün çeşitli derinliklerdeki tabakalarını birbiriyle ilişki haline sokmak, ruhu içgüdüyle, ihtişamı gülünçlükle, medeni olanı ham tabiat gücü (demonik)*” (Aytaç, 1999: 172) ile anlatma gayesine yönelik ironik üslubun bir aracıdır. Kişisel kimlik arayışını görev tutkusu ile açıklamaya çalışırken komik ve dramatik olayların ve durumların merkezinde bocalayan Murtaza, “disipline etme” anlayışına bağlı kalır ve ödün vermez. Özel yaşantısında da iş yaşantısında da hep bu doğrultu da hareket eder. Karısına, çocuklarına, mahalleliye, amirlerine, kedilere, çöp bidonlarına bile “disipline etme” arzusu ve baskısı ile yaklaşır. Onun bu gayreti, gülünç, abartılı, hatta acınacak durumunun hazırlayıcısı ve nedeni olur. Eserin birinci bölümünde, ölüm döşeğindeki

annesinin vefatı karşısında da, son bölümdeki kızını döverek ölümüne sebep olurken de aynı anlayışa sahiptir:

“Acımam rahat döşeğinde ölene. Olsun isterse annem. Çünkü akıttı mübarek kanını dayımız kutsal vatan topraklarına, boğuşarak düşmanla. Ölmedi yatağında rahat rahat!” (M, s.16)

Mücadeleci ruhu ve kararlı tavrı ile Murtaza, eğilimini doğru ve etkili/ kalıcı bir mecraya yönlendiremez ve yozlaşmış düzene hizmet eder, bu da onun açmazlarda sıkışmasına neden olur. İnsana özgü duyarlılıktan arınmaya çalışır ve hoşgörüden/ anlayıştan uzaklaşır. Bu da onun, hem kendisine, hem de kendisinin de dahil olduğu insan topluluğuna zararlı olmasına neden olur :

“Herkes uyuyabilir, velakin uyuyamaz Mürteza'nın kızları. Vazife sırasında uyumak ha? (..) Öl be Mürteza, gebber be Mürteza. Gel kurşunlara be Mürteza.” (M, s.236)

Murtaza, ne mahallesinde ne de hizmet etmek için çırpındığı zengin/ yöneten kesimde tutunamaz. Yalnız kalır; dışlanır. Eylemlerinde duygularına yer vermeyişi, onu katı, ön yargılı yapar. Dış dünyanın alaylarını da eleştirilerini de uyarılarını da duymaz. Kendi bildiği yolda yürür. Maddi hiçbir kaygı taşımaması, sadece “hizmet” anlayışı ile çırpınması yozlaşan ve kolektif bilincini kaybeden toplum tarafından anlaşılmaz ve onaylanmaz. Murtaza'nın eser boyunca, bütün kişilerle ve kaosun değerler dünyasıyla çatışmasının temel noktası budur. Dayısı gibi faydalı olmak ve bu uğurda bireysel olan bütün varlığını feda etmek, onun için önemsizdir. O, her şeyden bir şey için vazgeçer: “disipline etmek”. Düşünsel boyuttaki dünyasını, gerçeğe dönüştürme sevdası her şeyin önüne geçer. Böylece Murtaza, varoluşsal kaynakların tüketildiği bir toplumda değerlere tutunmaya çalışan kişilerin gülünç, abartılı bir temsilcisi olur.

Norm Karakterler

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü'nde, Suçlu ve Sokakların Çocuğu adlı romanlarında başkişi Cevdet'i tamamlayan ve onun kişiliğini daha da netleştiren norm karakterler Cevriye ve Hasan'dır.

Onbir yaşındaki çingene kızı Cevriye, içinde bulunduğu yaşam koşullarından memnun değildir. Para için göbek atmak, erkeklerin kucacağına oturmak, her türlü cinsel

tacize izin vermek istememektedir. Sosyal yaşamın, onun gibi “çingene” olanlara uygun gördüğü davranışlar dolayısıyla rahatsızdır. Dışlanmışlık ve aşağılamanın, cinsel tacizlerle birleşmesi Cevriye'nin güvensiz, huzursuz bir ortamda büyümesine sebep olur. Henüz çocuk olmasına rağmen erkeklerin hem de kendisinden çok yaşlı erkeklerin cinsel objeye dönüştürdükleri Cevriye, yaşamın pisliklerinden Cevdet abisinin güvenli, dost, sevgi dolu kucığına sığınır. Cevriye ve Cevdet, çocuk yüreklerindeki bastırılmış sevgiyi birbirleriyle paylaşırlar. Buldukları ortamdan kaçmak ve kendilerine ait aydınlık bir dünya hayali kurmak isterler:

“Şu üç yıl geçiverse de Cevdet abinin babası ölse, üvey annesi Cevdet'i bırakıp başka kocaya varsa, yalnız kalsalar, Amerika'ya gitselerdi! (..) Madem Amerika'ya giden herkes her istediğini oluveriyordu, o da beyaz, bembeyaz oluverirdi pekala!” (S, s.66-67)

Cevdet ve Cevriye maddi kaygıların, çıkar ilişkilerinin kuşattığı bir dünyada tertemiz duygularla birbirlerine sarılırlar. Cevdet'ten aldığı güçle ninesine ve diğerlerine başkaldıran Cevriye, Cevdet'in her zaman yanındadır. Hayallerin büyüdüğü dünyasında buluşan bu iki körpe yürek, gerçeklerin acımasız, karanlık çehresini aralarlar:

“O şimdi üç bacalı bir vapurdadır. Yanında Cevdet abisi. Çanakkale filan çoktaan geçilmiştir. Vapur Yunanistan'ı, İtalya, Fransa kıyılarını bile arkalarda bırakmış. Atlantik. Göz alabildiğine Atlantik.” (SÇ, s.55-56)

Cevriye, Cevdet hapisaneye düştüğü zaman onu yalnız bırakmaz. Cevdet abisi, onun yaşama daha aydınlık, daha geniş bakışını sağlar. Cevdet'in yokluğu, fiziksel gelişiminin ardında -örtülü çocuk yüreğinde- çalkantılara sebep olur:

“Deniz gibi kimultusuz, deniz gibi durgun. Her zamanki yıkık duvarın önüne gitmek gelmiyordu içinden. Cevdet abisizdi yıkık duvar. Ayın altındaki denize sıkıntıyla baktı. Cevdet abi yoktu artık, belki de hiç olmayacaktı. (..) Hıçkırıldı.” (SÇ, s.155)

Cevriye, yüreğindeki yokluk acısını mekanla birleştirir. Sevdiği ve tek güvendiği kişinin yokluğunda her şey anlamsızlaşır.

Cevriye, Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü'nün son kitabı olan Sokaklardan Bir Kız'da ise fon karakter olarak karşımıza çıkar. Nuran'ın suçsuzluğuna inanan Cevriye, onunla aynı koğuştaki kalır; tahliye olunca Cevdet abisini bulur ve onun karısını ziyaretini sağlayarak ortadan kaybolur. Cevriye, Cevdet'in hapisanede bulunuşuyla direnme gücünü yitirmiş ve çürümüş düzene boyun eğmek zorunda kalmıştır:

“-Sattı idi haminnem senden sonra beni ona. Attım kendimi yerlere, çamurlara hem de. Lakin etmedi fayda. Kaçırıldılar beni Tekirdağ’ına. Geçti seneler. Oldum bu biçim.” (SBK, s.335)

Cevriye’nin öyküsü, hayallerin gerçekler karşısındaki yenilgisidir. Sevgi, umut dolu çocuk yüreği yozlaşmış düzene dirense de tükeniş kaçınılmaz olur.

Diğer bir norm karakter olan Hasan ise, dürüst, çalışkan ve girişken bir çocuktur. Eğitime ve çalışmaya çok önem veren Hasan, üvey annesinin iftirasıyla girdiği hapisanede tanıştığı Cevdet’in de kendi gibi suçsuz olduğunu anlayınca, cezasının bitiminde onu kurtarmak için mücadele eder. Bir avukatın ücret almaksızın Cevdet’in davasına bakmasını sağlar. Hasan, avukatı ikna ederken gelecekle ilgili hedeflerini ve yaşama bakış açısını da ifade eder:

“Büyüyünce ben de avukat olacağım abi. Ama sizin gibi değil. Nerde bir suçsuz varsa, işlerine parasız bakacağım! Size para bulmak, hakkımızı kurtarmak için suç mu işlememiz lazım? Hiç mi vicdan yok sizde, insanlık öldü mü?” (S, s.218)

Cevdet tahliye olduktan sonra da ona destek olmaya devam eden Hasan, hapisanede yatağını paylaştığı arkadaşını evlerine alır ve planlarına onu da ortak eder:

“Ben orta, Cevdet ilkin sınavlarına hazırlansak. Ben ortayı bitirsem, Cevdet ilki. Sonra ben liseyi, o ortayı.. Ben üniversiteye girsem, o liseye. Ben üniversiteye gelsem dışarda iş bulabilirdim. (..) Cevdet’te üniversiteye geçti mi, artık babama karada ölüm yok.” (SÇ, s. 22)

Cevdet’in aksine Hasan, gücü ve zenginliği hayallerde değil; gerçeklerde bulmak ister. Eğitim görerek bir yer sahibi olmak ve insanlara faydalı olmak hedefindedir. Maddi sıkıntılar ve yaşadığı ortamın zorlukları onu yıldırılmaz. Cevdet’i de kendisi gibi düşünmesi için zorlarsa da, bunu başaramaz. Zira, Cevdet iç dünyasında kurduğu bir hayal ülkesinde yaşamaktadır. Hasan, uzattığı iyi niyetli eli istemeyen Cevdet’i *“Nankör!”* (SÇ, s.152) olmakla suçlar. Fakat, Cevdet tekrar hapisaneye düştüğünde Hasan onu yalnız bırakmaz, ziyaretine gider. Yatak ve para götürür. Bu arada da Cevdet’e nasihatte bulunur:

“İçerde kendine iyi arkadaşlar bul. Kimseyle kavga etme. Ne lazımsa yaz bir kağıda ver bize oldu mu?” (SÇ, s. 197)

Hasan ,yaşından olgun tavırlarıyla Cevdet’in en büyük desteği ve yardımcısı olarak; başkişinin gerçeklerle yüzleşemeyen yönünün tamamlayıcısı olur. Onun varlığı,

Cevdet'in attığı adımlarda etkili olur. Doğruluğu ve dürüstlüğü temsil eden Hasan ile Cevdet olgunlaşma süreci başlamış olur.

Sokaklardan Bir Kız romanında, norm karakter olarak İhsan abi, Cemal ve Cevdet karşımıza çıkar. İhsan abi, başkişi Nuran'ın çocukluk dönemindeki arkadaşıdır. Onu diğer çocuklardan koruyan, bilmediklerini öğreten, onu seven bu aydınlık tip, Nuran'ın belleğinde bütün yaşamı boyunca fiziksel değilse de düşünsel anlamda varlığını sürdürür. "Kötü kadın" olan annesi yüzünden, çevresinin tepkileriyle karşı karşıya kalan Nuran'ı, İhsan abisi "kötü kadın" olmaması için uyarır. Zira, çevresindeki yozlaşmış kişiler, onu cinsel tacizleriyle korkutmakta ve kullanmaya çalışmaktadırlar. Nuran'ın babası annesinin sevgilisini öldürdüğü dönemde de, İhsan abi onu evine götürerek sokakta kalmasına izin vermez. İhsan abi, ikiyüzlü/ çıkarıcı ilişkiler içerisinde doğruluk, dürüstlük, sevgi tarafının temsilcisidir. İhsan'ın okuduklarını anlattığı Nuran, onu görmediği yıllar boyunca da hep içinde yaşatır. Bir gün tekrar karşılaşmak, kavuşmak ve birlikte mutlu olmak hayalleri kurar. İhsan abi, yozlaşmış ilişkiler ağı içinde Nuran'ın çocuk ve genç kız yüreğinin umut ışığı ve gücü olur. Nuran "kötü yol"dan ona olan bağlılığı ve verdiği sözlerle hep kaçacaktır.

Nuran'ın babası Cemal, başkişi için -varlığında da yokluluğunda da- en büyük güven kaynağıdır. Karısını çok seven, kızına aşırı düşkün bu iyi niyetli adam, karısının ihanetini bizzat görünceye kadar her türlü olumsuzluğa katlanır; karısının yaptığı aykırılıkları hoş görür. Nuran'daki anne sevgisinin yokluğunu, sevgisiyle tamamlamaya çalışan Cemal, kızıyla oyunlar oynar:

"Anahtarıyla kurulan oyuncak otomobil bir babaya gidiyordu, sonra da bir Nuran'a. Baba o sıra koca cemal değildi, kızının, aynı yaşta, arkadaşı." (SBK, s.32)

Karısının aldatmaları, aşağılamaları karşısında pasif kalan Cemal, karısına duyduğu sevgiyi kızında bütünler. Nuran ile cemal, Leyla'nın yuvaları üzerindeki olumsuz yansımaları birbirlerine tutunarak aşmaya çalışırlar. Cemal karısı ile sevgilisini yakaladığı anda ise, sessiz, korkak, çekingen tavrı yerini, düşmanı yok etmek isteyen bir caniye bırakır. Karısının sevgilisini öldüren Cemal, bunu niçin yaptığını söylemeyerek, karısını yine de korumak ister. Kendisinden başka herkesin bildiği gerçeği gizler. Cemal'in başkişi Nuran'ın "kötü yol"a düşmeme mücadelesinde etken bir rolü vardır:

“-Yavrum” dedi. Dinle beni: Gün gelecek, büyüyecek, bir erkeğin kadını olacaksın. Kocan çirkin de olsa, onu yabancı bir erkekle aldatıp hapslere düşmesine sebep olma!” (SBK, s.54)

Bu sözler, Nuran’ın yaşama bakışını belirleyen en etkili uyarı olacaktır. Sosyal çarpıklıkların bilincinde olan babası, kendi yokluğunda kızının kendi kendini koruması için ona bu öğüdü miras bırakır. Yaşadığı her türlü olumsuzluğa ve kişilerle olan bütün çatışmalarına rağmen, Nuran babasının bu öğüdüne tutunarak ayakta kalmayı başarır ve değerler dünyasından uzaklaşmaz.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanında yozlaşmış düzenin parçası olmayarak başkişinin içsel uyanışını hızlandıran Aynur, norm karakterdir. Sevdiği adamın pasifliğini *“erkekliğinden utan!”* (DK, s.149) sözleriyle eleştiren genç kız, çevrenin ve annesinin baskılarına aşkı ile karşı koyar. Paranın tutukladığı kişilerden olmayarak soylu değerlerin temsilcisi olan Aynur’un şahsında çözülmüş ilişkiler ağı içindeki bozulmamış kişiler tanıtılır.

Bir Filiz Vardı

Bir Filiz Vardı romanının norm karakterleri Romancı, Atom Abi ve Sendikacı İşçi’dir. Bu üç kişinin eserdeki ortak özelliği dejenere tipler olmayışıdır. Değerlerine bağlı ve başkişinin içsel olgunluğa erişiminde yardımcı olan bu kişiler, *“ekmeğin okuldan önce gelişi”* (BFV, s.271) düşüncesiyle birlikte sosyolojik bir kimlik ile tanımlanırlar. Başkişinin benliğinin uyanışı Atom Abi’nin çocukluk günlerindeki sözlerinde, romancının kitabındaki mesajlarda ve Sendikacı İşçi’nin aşkında, yeniden anlam kazanır.

Murtaza

Romanda başkişiyi tamamlayan veya eksiklerini netleştiren kişiler olarak norm karakterler yoktur.

Kart Karakterler

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde Kosti, İhsan Efendi, Şehnaz, Adem, Haminne (Pembe), böcek (Mustafa), Pavyon sahibi (Vedat), Fikret ve Leyla kart karakterlerdir.

Cevdet'in arkadaşı olan Rum çocuğu Kosti, ünlü bir müzisyen olma hayalleri kuran tek boyutlu bir çocuktur. Annesi ve ablasıyla birlikte yaşayan Kosti, Cevdet gibi işportacılık yapar. Maddi sıkıntılara rağmen evlerinde huzur, sevgi ve rahatlığın egemen olduğu Kosti ve ailesi, Cevdet için özlemini çektiği duyguların simgesidirler:

“Başka zaman olsa böyle pervasız davranmaz, utanır, kulak memelerine kadar kıpkırmızı kesilirdi ama, burada nedense utanmıyor, sıkılmıyordu. İlk gördükleri gündən beri en küçük bir yüz eğrisi yapmamışlardı” (S, s. 72)

Kosti, içinde yaşadığı şartların ötesindeki hayalleriyle Cevdet ile birleşir. Onların yaşamın gerçeklerine karşı sığındıkları hayalleri vardır:

“Dünyanın en büyük tenoru olmak isterdim!” (S, s.51)

Kosti, *“en büyük tenor olmak”* hayallerini, vitrinlerde seyrettiği müzik aletleri, gazete ve dergilerden kesip biriktirdiği ünlü tenorları, müzisyenleri anlatan yazılarla iç dünyasında yaşar. Fakat onun da ailesi Cevdet'in ailesi gibi, bu hayallerini gerçekleştirmeye engeldir.

Başkışı Cevdet'in babası İhsan Efendi, geçmişte devrin hıncını karısından çıkararak alkol bağımlısı, gaddar, anlayışsız bir adam iken, dayakları yüzünden ölen karısından sonra evlendiği hizmetçi kızın baskısıyla değişmiştir. O, *“cinselliğin talepleri ile egonun talepleri”* (Leledakis, 2000: 179) arasında çatışma yaşar. Cinsel eksikliği ve yaşı yüzünden, karısının kendisini istememesinden korkmakta; bu yüzden de onun her istediğini yerine getirmektedir. Bulaşık yıkayan, sofrayı hazırlayan, karısının aşığılamalarını hoş gören İhsan Efendi, oğlunun da genç karısıyla arasına girmesinden korkmaktadır. Bu yüzden Cevdet ile karısı arasında bir tercih yapması gerekse karısını seçmeyi düşünmektedir:

“Karısını feda edecek değildi herhalde” (S, s. 118)

İhsan Efendi, karısının her istediğini yerine getirdiği için kendisiyle alay eden mahalleliyi de iş yerindekileri de sevmez olur. Onların kendisini genç karısından kıskandıklarını düşünür. Karısı ile şoför Adem'in yakınlaşmalarını göremeyen İhsan Efendi, Adem'in fabrikaya ait paraları Şehnaz'ın yardımıyla çalışından sonra kendi

oğlundan şüphelenir; fakat karısını asla suçlamaz. Cevdet, suçu üzerine alıp kurtardıktan sonra, evine dönen İhsan Efendi, karısını bulamayınca yıkılır, kalp krizi geçirerek hastahaneye yatırılır ve kısa süre sonra ölür.

İhsan Efendi'nin trajedisi gerçekleri göremeyen, anlayışsız bir babanın cezalandırılışıdır. Karısına ve oğluna davranışlarının öcünü, çok sevdiği Şehnaz'ı; onu hem aldatarak, hem hapse attırarak ve hem de terk ederek alır.

Şehnaz, hizmetçi olarak girdiği evin hanımı ölünce, daha önce kaybettiği bekaretini aklamak için evin beyi İhsan Efendi'yi oyuna getirerek evlenir. Böylece evin hanımı olur. *"Yirmili yaşlarda genç bir kadın"* (SÇ, s.57) olan Şehnaz, fakirlik ve sahipsizlikten kurtulmasına rağmen mutlu olamaz. Kendisinden otuz yaş büyük kocası, cinsel isteklerini karşılayamamaktadır. Bunun üzerine egosunu tatmin adına savunma mekanizmalarının arkasına gizlenerek; mahallenin genç, yakışıklı, hovarda şoförüyle ilişkiye giren Şehnaz, *"edimlerinin sorumlunu tutkularına (ihtiraslarına)"* (Sartre 1999: 90) yükleyerek bu davranışlarında kendisini haklı görür. Adem-Şehnaz ilişkisini, İhsan Efendi dışında bütün mahalleli bilir. İhsan Efendi'nin adı, artık "boynuzlu" (S, s.88) olur. Bunu öğrenen Cevdet nasıl hareket edeceğini bilemez. Adem'in İhsan Efendi'ye zimmetli fabrikanın paralarını çalışına göz yuman Şehnaz, kocasından ve üvey oğlundan kurtulup Adem'le kaçma hayalleri içerisinde. Bunu da gerçekleştirir; fakat kaçışın sonu, hapishanede biter.

"Cinselleştirilmiş beden" (Vasselau, 1999: 73) olan Şehnaz, kenar mahalle kadınlarının cinsel açlıkla ön plana çıkan tiplerindedir. O, kendisini sevecek, mutlu ve rahat ettirecek bir koca hayali içerisinde sevdiği adamın oyunlarına göz yumar.

Adem, maddi sıkıntılarını kendisini seven bir kadını sömürerek gidermek isteyen çıkarıcı bir kart karakterdir. Onun için önemli olan tek şey, yeni bir araba almak ve böylece rahata kavuşmaktır:

"Aşk, maşk vız gelirdi. Hem ne demekti aşk? (..) Ona aşk değil, mangır lazımdı. Eğer karıda mangır var da, yanaşırsa, üst yanı kolaydı." (S, s. 31)

Adem için, yaşamın merkezinde para vardır. Para için annesini, kendisini seven kadını kullanmaktan ve hatta cinayet işlemekten bile çekinmeyen bir yapıdadır.

Diğer bir kart karakter ise, Cevriye'nin ninesi Pembe'dir. Haminne Pembe, içinde yetiştiği *"çengi"* kurallarına uygun olarak eğlenmek, eğlendirmek ve böylece para kazanmak ister. Çocukluğundan itibaren cinsel olarak sömürülüşünü doğal karşılar. Kendisi artık yaşlı olduğu için torunu Cevriye'nin de kendisi gibi davranmasını ve

kendisine bu yolla para kazandırmasını ister. Ahlaki çözümlüğün bir simgesi olan Pembe için yaşam, bu merkezdedir:

“Satar kızı, alır idi mangırları daha da, hem de bol bol. Yok idi nikahlamak!”
(SÇ, s.157)

Torununu satarak para kazanmak isteği önü alınamaz bir hırsla bürünmüştür. Ona göre önemli olan paradır. Cevriye'nin istekleri, sömürülüğü önemsizdir. Bu yönüyle Pembe, Cevdet ile Cevriye'nin sürekli çatışma yaşadığı bir kişidir.

Başkişi Cevdet'in hapisaneye ilk düştüğü dönemlerde çatışma yaşadığı, daha sonraları ise dost olduğu Böcek Mustafa da kart karakterlerdendir. Mustafa dış dünyanın olumsuzlukları içerisinde var olma mücadelesi verirken cinayet işleyerek hapisaneye düşmüştür. Hapishanenin güçlüğünün zayıf ezme düzenine ayak uydurmuş olan Mustafa, ayrıca kumar ve esrar gibi alışkanlıklara da bulaşmıştır. O, ezilmemek için ezenlerdendir. Cevdet ile kavgaları sonrası, Cevdet'in dostane tavırları ile olumluya doğru bir değişim yaşar. Hapishanenin marangoz atölyesinde çalışmaya başlayarak bütün kötü alışkanlıklarını bırakır.

Pavyon sahibi Vedat da tek boyutlu kişilerdendir. Sahip olduğu para ve güç ile zor durumdaki kadınları hem sömüren hem de sömürsünden para kazanan yozlaşmış bu kişi, başkişi Nuran'ın çatışma yaşadığı kişilerdendir. Nuran'ın annesi Leyla ile anlaşarak onu “kötü yol”a sürüklemek ister:

“Usta zampara numaralarıyla genç kızı tavlayıveriyor, üç beş yıl, sonra pavyona yepyeni bir konsomatris kazandırıyor.” (SBK, s.130)

Sosyal yaşamın türettiği bozuk, yalıtık bir tip olarak pavyon sahibi Vedat, *“cinsiyet içgüdüsünü (libido)”* (Vasselau, 1999: 69)'nün ön planda olduğu bir yaşam içindedir ve bütün kadınları cinsel doyuma ulaşmanın nesnesi olarak görür.

Fikret, geçmişinden bugüne çevresindeki kadınların/ kızların fiziksel görüntüsünün cazibesi ile peşinden koşmasına alışmış; duyguları önemsemeyen sadece bugünü yaşayan genç bir adamdır. Hovardalık hikayeleri anlatmak, bütün güzel kadınları/ kızları elde etmek çabası ve iddiası içinde yaşar. Fikret, kadınları/ kızları elde ettikten sonra *“bir tekme”* (SBK, s.238) ile başından atan bir hovardadan öte bir kişiliği yoktur. Buna rağmen Nuran'ın ilgisizliği karşısında bocalar:

“En içerlediği, haysiyetine en dokunan, bir kadın ya da kızın hiç olmazsa iltifatını ondan esirgemesiydi. (..) Nuran'sa ilgi şöyle dursun, basit bir iltifat bile göstermemişti.” (SBK, s.236)

Nuran'ın tavrı, onu yenilgiye uğratmıştır. Öç almak için gizlice Nuran'ın evine girer ve ona tecavüz etmek ister; fakat Nuran tarafından öldürülür.

Sokaklardan Bir Kız'da Nuran'ın annesi Leyla, eser boyunca hem kendi hem de çevresindekiler için felaketlerin hazırlayıcısı olur. İnsani değerlerden uzak, sadece kendi bedensel doyumunu için yaşayan narsist eğilimli bu kadın, başta kendisini çok seven kocası olmak üzere çevresindeki kişileri kullanır. Aslında kendisinin kullanıldığının farkında değildir; o bir türlü doyuma ulaşmayan egosunun dürtüleri ile hareket eder. Sayısız sevgililer, sürekli seyahatler ile bugünü yaşayan ve bundan zevk alan Leyla, kimseye ve hiçbir şeye bağlanamaz. O, narsist saplantılar içinde egosunu tatmin için cinsel cazibesini kullanmaktan çekinmez. *"Fahişe psikolojisi"* (Krich, 2002: 62) içindeki roman kişisi için, cinsellik bencilce sömürülen bir doyum nesnesidir. Kocasını sürekli aşağılayan, kızıyla ilgilenmeyen Leyla, kocası tarafından jön ile sevişirken yakalandığı ve kocasının çok sevdiği jönü öldürdüğü sıra hiçbir şey olmamış gibi davranırken bencil tavırlar içerisindedir:

"Nuran korkudan sapsarı, soyunma odasına koştu. Annesi oradaydı. Elinde ayna, ruj ... rujumu tazeliyordu." (SBK, s.51)

Duyarsız ve yozlaşmış kişiliğiyle Leyla, yıllarca ilgilenmediği ve bırakıp gittiği kızının güzelliğini kendi çıkarı için kullanmak ister:

"Evet evet, kız çok güzel olacaktı. Birkaç yıl sonra o zaman Leyla hayli yaşlanacak, kızı yem diye kullanabilir, hele zengin biri önlerine çıkarsa hayatlarını kurtarabilirlerdi." (SBK, s. 103)

Leyla, Nuran'la yaşamaya başladıktan sonra, kızının kendi isteklerine aykırı davranışı karşısında çaresiz kalır. Kızını kendi yaşayış düzenine uyduramayınca/ çekemeyince ona kötü davranır. Kızı ile Cevdet'in ilişkisini de, yine kendi çıkarı doğrultusunda kullanmayı düşünür. Onun için önemli olan egosunun doyumсуz istekleridir:

"Akıllı kadındı vesselam. Erkek dediğin de ne? El kiri. Elin kirlendi mi yıkayıverir, temizlersin. Erkek de öyle. Bıktın mı atıver, bak yenisine, gencine, güzeline.." (SBK, s. 263)

Fikret ile Leyla, karşı cinse bakış konusunda aynı düşüncelere sahiptirler. Eserde, başkışının trajedisinin etkin kişisi olarak Leyla, onun çektiği acıların maruz kaldığı dışlanmanın da sebebidir. Toplum, "kötü kadın" olan Leyla'yı değil; kızını ve kocasını

da cezalandırır. Eserin sonunda ise Leyla, son sevgilisi Fikret'i Nuran'ın öldürüşü karşısında kızının aleyhinde ifade verir. Çünkü, kızı son oyuncasını elinden almıştır.

Bir diğer kart karakter ise Cevdet'in annesidir. Kocasına bağlı, oğluna düşkün olan anne, kocasının dayaklarına, azarlamalarına, aşağılamalarına katlanır. "Suçlu" ve Sokakların Çocuğu romanlarında karşımıza çıkan anne, yaşamdan hiç zevk almaz; tek endişesi oğlu Cevdet'tir:

"Annesi artık tek laf edemeyecek halde yerdedir. Nemli, soğuk karanlığında alev alev yanan sarı, turuncu, kızıkların beyaz beyaz aydınlattığı bir "hıçkırık kadın"dır." (SÇ, s. 7-8)

Sosyal yaşamın tükettiği pasif anne kocasının dayaklarına, eziyetine daha fazla dayanamaz ve ölür. Onun ölümü, Cevdet ile babası İhsan Efendi arasındaki uçurumu derinleştirir. Cevdet, ödipal eğilimlerin yönlendirdiği bir bakış açısıyla, annesini babasının öldürdüğünü düşünür.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanında "para"nın tutukladığı anne, baba, kardeşler ve Bayram ile siyasi ve sosyal düzenin çarpıklığının türettiği Zülfikar Bey ve ailesi kart karakterler olarak başkişinin karşısında yer alırlar. Duygusal eğilimleri sömürülerek kişiliksizleştirilmeye çalışılan başkişi, bu sömürüden kurtulmak için mücadele eder.

Bir Filiz Vardı

Bir Filiz Vardı romanında sosyal çözüştü kendilerini kurtaramayan anne, baba, Nur, patron (Maşa), Necla, Taksitçi ve Burhan kart karakterlerdir. Bu kişilerin ortak özellikleri değerlerinden kopuk tamamen egoları doğrultusunda yaşamalarıdır.

Murtaza

Romanda kart karakterlerin başında Murtaza'nın dayısı Kolağası Şehit Hasan Bey gelir. Varlığını Murtaza'nın sözleri anlattıkları ile öğrendiğimiz Kolağası Hasan Bey, kahramanlığı ile ün kazanmış, bu uğurda şehit düşmüştür. Murtaza, onun bu kutsal tavrını kendine örnek almıştır. Murtaza'nın kişiliği, bizzat tanımadığı fakat onunla ilgili anlatılanlarla büyüldüğü bu yüce kişinin varlığından güç ve örnek alır:

"Hatırlamam ben, anlatır büyüklerim, dökmüş kanını kutsal vatan topraklarına Balkan Harbinde." (M, s.14)

Kolağası Hasan Bey, fiziksel varlığı olmasa da eser boyunca Murtaza'nın şahsında hep yaşar. Murtaza'nın her adımında, her eyleminde, her sözünde onu tanır; onu görürüz.

Fabrikanın Fen Müdürü de kart karakterlerdendir. Maddi varlığa sahip, işçilerin dünyasına uzak olan Fen Müdürü, emrinde çalışanları sömürür, kullanır. İkiyüzlü tavırları ile o yozlaşmış bir tiptir. Murtaza ile Nuh arasındaki gerginlikte her ikisine de hak verir; çünkü ikisinden de çıkarları vardır:

"-Diyeymişsin ki...ben fabrikamı babama bile güvenmem. Sen babamdan bile ilerisin.Nuh'a muha kulag asma diyeymişsin...Fen Müdürü tıpa tıp böyle değilse bile buna yakın, buna benzer şeyler söylemişti. Hatırlayınca bozuldu, bozukluğunu kaşlarını çatarak örtmek istedi, parladı." (M, s.168)

Fen Müdürü, maddi çıkarlarını her şeyin üstünde tutmuş tek boyutlu bir kişidir. Para tutkusu, onu sarmalar; değerlerden uzaklaştırır. İnsana da, onun duygularına da önem vermez.

Fabrika kontrol memurlarından Nuh da kart karakterdir. O, fabrikadaki gücünün Murtaza'nın gelişiyile sarsıldığını düşünür. Fabrika Fen Müdürü ve işçilerle olan samimi ilişkilerinin bozulacağı endişesi içinde tedirgin olur. Fabrikadaki ustabaşlar ile birlikte Murtaza'nın açığını bulmaya çalışır. Böylece, yeniden eskisi gibi sözü geçecek; saygınlığını geri kazanacaktır. Eserin sonunda ise, Fen Müdürü ve Murtaza ile tartışır ve kendini birden siyasi bir ortamın içinde bulur. Nuh, yozlaşmış sosyal yaşamın tek boyutlu kişilerindedir.

Murtaza'nın gece bekçiliği sırasındaki dürüst, titiz, sorumlu tavırlarından rahatsız olan Azgın Ağa, küçük kız çocuklarından cinsel olarak yararlanan yozlaşmış bir kart karakterdir. Tek boyutlu kişiliğiyle karşıdeğerlerin temsilcisi olan Azgın Ağa, ismiyle yaptıkları arasında uyum gösteren karakterlerdendi. Cinsel sapmaları ile o, mahalleli tarafından bilinir; buna rağmen kimse eylemsel bir tavır takınmaz. Sadece Murtaza, ona karşı durur. Onun küçük kız çocuklarını kullanmasına engel olur. Çıkarıcı ve ben merkezli düşünen Azgın Ağa, mahallede de fabrikada da herkesi Murtaza'ya karşı kıskırtır.

Fon Karakterler

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde fon karakterler oldukça fazladır. Suçlu romanında oğlu Adem ile Şehnaz'ın ilişkisinde yardımcı olan Muhsine Hanım; Cevdet'in okul arkadaşları Ayla, Erol, Kayhan; Cevriye ve haminnesi Pembe'nin birlikte işe çıktıkları

çingeneler (Kamer, Yaşlı zurnacı, Kemancı Hasan, Şerife, Zülfiye); İhsan Efendi'nin arkadaşı Abdüssamet Efendi ve aynı iş yerinde çalıştığı Münir; mahalle kahvesinin müdavimleri olan Berber Latif, Müfit Efendi, Abdülkadir Efendi, Kabasakal Hasan Tayyar, Malül Kolağası Hasan Basri Bey, Çerkes Nuri ve ötekiler; Hasan'ın ikna ettiği Cevdet'in davasına para almadan bakan genç avukat ve karısı; hapishanedeki diğer mahkumlar; mahallenin küçük çocuklarından Sabahattin ve diğerleri; Cevdet ile Cevriye'nin gizlice bindiği vapurun Norveçli tayfası ve kaptanı fon karakterlerdir.

Sokakların Çocuğu romanında ise fon karakter olarak Cevdet'in hapishane arkadaşı Hasan'ın babası Mustafa Efendi ve onların mahallesinin bakkalı Esmâ Hanım; Cevdet'in bir süre çalıştığı tamirhanedeki Kosti Usta ve diğer kalfalar (Vizeli, Gaga burunlu); çingeneler (yaşlı zurnacı, Kamer, kemancı Hasan) ve bıyıklı kahveci görülür.

Sokaklardan Bir Kız romanında ise Nuran'ın mahkemesindeki kişiler; Nuranların mahallesindeki Haydar Amca, Bakkal Rıza, mahalle bekçisi; Nuran'ın amcası kızı Nurten ve yengesi; Balıkçı İlyas Abi; mahallenin diğer çocukları; Beyoğlu'ndaki dükkan sahibi ve tezgahtar Serkis; genç Doktor; konsomatris ve Kaşar Nimet, Nimet'in kocası Cezmi, Fikret'in babası ve baba dostu fon karakterlerdir.

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde fon karakterler; romanlardaki olaylarda dekoratif birer unsur olarak izleksel yapılanmanın belirleyici si konumunda karşımıza çıkarlar.

Devlet Kuşu

Devlet Kuşu romanında dedikodu, çekememezlik mekanı olan mahallenin kendisi gibi yozlaşmış halkı; Hülya ve Mustafa'nın düğünündeki topluluk; Mustafa'nın kız kardeşlerinin cinsel olarak sömüren delikanlılar fon karakterlerdir.

Bir Filiz Vardı

Romanda fon karakterler olarak, sosyal yaşamın maddeyle kuşatılmış bireylerinin genelleştirildiği apartmandakiler, mahalleli, işyerindekiler, üniversiteliler ve otobüstekiler yer alır.

Murtaza

Murtaza romanında fon karakterler oldukça geniştir. İşçi mahallesinde yaşayanlar, işçiler genel anlamıyla entrik kurgunun tamamlayıcı kişileridir. Murtaza'nın şahsında yansıtılan sosyal adaletsizliğin dekoratif değeri olan fon karakterler olarak, Murtaza'nın görev bilincini destekler görünüp, aslında dalga geçen Emniyet Müdürü ve komiser; parayı insan yaşamından önemli gören fabrika doktoru; Murtaza'nın tek akrabası Akile Hala; fiziksel ve ruhsal tükeniş içinde fabrikada sömürülen Murtaza'nın karısı ve kızları

Firdevs'le Cemile; Murtaza'nın beklentileri doğrultusunda hareket etmeyen ve babasının tavırlarından utanan Hasan; Murtaza'nın enstitüde okuyan ve erkeklere yüz vermeyen büyük kızı Emine; fabrika içindeki çıkara endeksli düzenin devamlılığını sağlayan katipler, şefler, ustabaşılar; insanların duygusal etkilenimlerini siyasi çıkarlar doğrultusunda kullanan Demokrat Parti İl Başkanı görülür.

2.5.8. İzleksel Kurgu

Küçük adamın tutunma çabalarının ve direnişinin anlatıldığı, bu bölüm romanlarının çatışma zemininin KORA şemasındaki görünümü şu şekildedir:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞİDEĞER
KİŞİ	Cevdet Cevriye Nuran Mustafa Filiz Murtaza	İhsan efendi Haminne Leyla Zülfikar bey Patronu Murtaza'nın dışındakiler
KAVRAM	görev düzen değerler çalışkanlık idealizm hayal disiplin geçmiş adalet doğruluk	ikiyüzlülük çıkar alay kaytarma adaletsizlik yalan bugün yozlaşma sömürü
SİMGE	bekçi kıyafeti fotoğraf film	para fabrika

Tablo: 8 – Küçük Adam'ın Tutunma Çabaları ve Direnişi Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

Eserlerde, kişi, kavram ve simge düzeyindeki çatışmalar aracılığıyla, bireyin kendisini kuşatan dış çevrenin olumsuzlukları karşısında değerler dünyasına tutunma ve varlığını korumak için direnmesi açıklanır.

2.5.8.1. Kaçış

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü'nde dış dünyanın gerçekleriyle sürekli çatışma içindeki bireyin hayal dünyasından mekansal değişim hedeflerine doğru boyut kazanan kaçışı anlatılır. Kaçış, daha çok düşünsel niteliklidir; eylemsel bütün kaçış girişimleri hayal kırıklığıyla sonuçlanır.

Suçlu ve Sokakların Çocuğu romanlarının başkişisi Cevdet, arkadaşları çingene kızı Cevriye ve Rum çocuğu Kosti'yle birlikte Amerika'ya kaçma hayalleri kurar. Yaşadıkları maddi-manevi baskıdan kurtuluşun mekanı olan Amerika, büyülmüş kimliğiyle kaçışın tek hedefi olur:

"Gidecekti, dünya dünyaya geçse gidecek, düşmanlarını birer yumruktaki tepeliyip, canlarını cehenneme yollayacak hale gelecekti." (S, s.47)

Dış çevrenin baskısı ve dışlanma, onların güce ve paraya sahip olma isteğini kamçılar. Bunu gerçekleştirmek için ise Amerika'ya gitmek şarttır:

"Amerika'ydı orası. Yüz, iki yüz, üç yüz, katlı yapıları, öküz yutan boa yılanlar, Teksas, Teksas'ın kahraman kovboyları oradaydı. Hele birkaç yıl daha geçsin... Orada herkes istediğini olabilirdi." (S, s.133)

Sinema filmlerindeki ve kitaplardaki karakterler ile kendilerini özdeşleştiren üç arkadaş "olmak istedikleri" kişiliklere ancak Amerika'ya kaçarak sahip olabileceklerini düşünürler. Kurdukları hayallerde de hep bunu yansıtırlar:

"Kırmızı derililer, Kırmızı derililere karşı Pekos Bill'ler, Aslan Tomson'lar..."

-İnsan Amerika'da her eme her şey olabilir!

-Zengin?

-Zengin de." (SÇ, s.57)

Cevdet, gerçekleşmesini çok istediği hayalleri için, oyuncak tabancayla sinema gişesini soymaya çalışır; fakat yakalanır: Cevdet sinema gişesi soygunundan önce çevresinden kaçma ve uzaklaşma isteğinin izlerini annesinin mezarı başında onunla vedalaşarak da yansıtmıştır:

"-Anneciğim, ben dua etmesini bilmiyorum, kimse bana öğretmedi. Beni duy. Beni koru. Dünyada yapayalnızım. Yalnız Cevriye... Bu akşam sinema soygunundan sonra onu da yanıma alıp atlayacağız üç bacalı bir vapura, ver elini Amerika! (..)

bu halimle kimse beni adam yerine koymuyor. Ben de adam olup karşularına dikileceğim.” (SÇ, s. 177-178)

Kendisine, annesine ve arkadaşlarına yapılan olumsuz tavırların öcünü almak için “adam yerine konacak” olması gerektiğine inanan Cevdet, bunun ancak Amerika’da gerçekleşebileceğine inanır. Yazar, Cevdet’in kaçışında; baskı, dışlama ile “kendi olma” özgürlüğü elinden alınan bir çocuğun arayışlarını yansıtır.

Cevdet, maddi ve manevi varlığını kurma olanaklarının sürekli yokedilişi karşısında çaresizdir. Güçlü olmak daha doğrusu varlığını ispat için “her şey olunabilecek” bir mekana kaçma düşüncesindedir.

“Sokaklardan Bir Kız” romanının başkişisi Nuran ise, annesi yüzünden çevresindeki kişilerin kendisini aşağılayan ve dışlayan tavırlarından kurtulmak, geçmiş güzel günlerin huzurunu yakalamak için gerçek hayatta olduğu kadar düşlerinde de yalnız kalabileceği mekanlara kaçar:

“Gerçek yaşamında olduğunca, düşünde de, rahatsız edilmekten korkarak, kaçmağa başlamıştı. (..) çitler, tarla kıyılarındaki hendeklerden atlıyor, duvarlar aşılıyor, kaçıyor, kaçıyordu.” (SBK, s.83-84)

Nuran, annesinin yaşamı üzerindeki karabasana dönüşen etkisinden kurtulamaz. Gittiği her yerde onu annesiyle özdeşleyerek, cinsel bakımdan sömürmek isteyenler, Nuran’ın “kötü kadın” olmama kararlılığı karşısında dışlarlar. Bu dışlanma ile yalnızlığa itilen Nuran, mutlu, huzurlu, güvenli çocukluk günlerinin hayaliyle/ geçmiş zamanla avunur. Geçmiş, bugüne taşıma isteğiyle insanlardan kaçar. Bu kaçış, çevresindekilerden kurtulmak ve mutlu olmak isteğiyledir:

“Kaçmalıydı, kaçmalıydı buralardan. Uzaklardaki “sevgili”yi arayıp bulmalı, ona kendini nikahla vermeliydi. Burada kalsa eni konu kötü yola düşüreceklerdi.” (SBK, s.93)

Nuran, bir arayışlar dizgesine dönüşerek içsel derinlik kazanan yalnızlığından; kitapları, eski güzel günlere duyduğu özlem ile ve hayallerinden aldığı güçle, yaşama tutunmayı başarır. Kendisini “kötü yol” a itenlere karşı direnen Nuran, Cevdet ile karşılaşınca onu geçmişte kendisini seven/koruyan İhsan Abi’siyle özdeşleştirir ve Cevdet’le her türlü olumsuzluktan uzaklara kaçma hayalleri kurar.

Aynı şekilde Cevdet’te çocukluk aşkı Cevriye’yle özdeşleştirdiği Nuran ile uzaklara kaçma hayali kurar. Nuran ile Cevdet çocukluklarından itibaren çevresindeki kişilerle yaşadıkları iletişimsizliğin ve kişiliklerini kuşatan dışlanma psikolojisinin

etkisiyle birbirlerine yönelirler. Onları birbirlerine bağlayan, yaşadıkları ortamlarda ve çevrelerindeki kişilerin yarattığı kaçış izleğidir. Her şeyden ve herkesten uzakta, temiz, gölgesiz, huzurlu beraberlik hayali kuran iki genç için hayallere kaçış, aşkla eyleme dönüşür. Birlikte olmak, varolma mücadelelerinin anlamı haline dönüşür. Eksik, yarım, dışlanmış ve sömürülmüş duyguların sahibi iki genç, gerçeklerin çirkinliğinden uzaklaşarak “yeni” ve “kendilerine ait” bir dünyaya/ yaşama sığınmak isteği içerisinde dirler.

2.5.8.2. Yabancılaşma / Ötekileşme

Kendi özüne ve yaşadığı toplumun gerçeklerine yabancılaşma, Murtaza romanının temel izleğidir. Yabancılaşma süreci, uzun çelişkiler zincirini içermektedir. Yabancılaşmanın aşılması rahat yaşama koşullarının sağlanması ile değil, sorumluluk, düşünce ve duygunun evrenselleşmesine bağlıdır.

Yabancılaşma yazgı değildir; sosyo-ekonomik formasyonlarla koşullu tarihi bir sonuçtur. Öznel çatışmalarla tutuklanan birey, tinsel çöküş içerisinde çırpınırken özünden ve gerçeklerden kaçarak yeni bir dünya arayışına girer. Murtaza, kendi doğruları ve dünyaya bakışı ile kurduğu dünyayı eyleme dönüştürme gayreti içerisinde gülünç ve acınası olaylar yaşar.

O, kendi özünden de yaşadığı toplumun gerçeklerinden de uzaklaşarak ötekileştiğinin farkında değildir. Zira ötekileşme sürecinde insan olmanın en temel niteliği olan “*durup düşünceye dalma, kendi içine sığınıp kendi kendisiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten nefret şeylerin neler olduğunu belirleme olanağını*” (Gasset, 1999: 52) yitirmiştir. Tek fark ettiği, bu toplumu “disipline etmek” gerektiği ve kendisinin bunun için seçildiğidir. Bu amacı doğrultusunda düşünsel bir sarmalın içinde kilitlenen beni, ötekileşmeye, yabancılaşmaya başlar. Çevresinin tepkilerini, alaylarını; duygularını, düşüncelerini göremez olur.

Tek boyutlu bir perspektiften yaşama bakan Murtaza, ironik bir tutumla eleştirilen bir tiptir. Onun şahsında sosyal yabancılaşma “vazife” anlayışı arkasında simgeleştirilerek yansıtılır:

“Yukarıda Allah, Ankara’da devlet, hükümet hem de, burada da ben! (..) Bir vazife büyüktür bir namuzdan! (..) Vazife bir sırasında görmeyecek gözün dünyayı, demeyeceksin evladım, ciğerparem!” (M, s.13)

Murtaza, fiziksel ve ruhsal sömürüye maruz kalan işçi dünyasına uzaktır. O, kendilerini maddi-manevi tüketenlere hizmet etme uğruna, kendisini de ailesini de diğer kişileri de ezer. Onları “disipline” edeyim derken, düzensizliğe, adaletsizliğe çanak tutar.

Sosyal adaletsizliğin kendilerinden başlayarak her şeyden uzaklaştırdığı bireyler, izleksel kurgunun netleştirilmesi gayesiyle olsa gerek biraz abartılıdır. Trajikomik olay birimleri ile yansıtılan yabancılaştırma sorunsalı, başkişinin kızının ölümüne sebep oluşu ve son umudu olan küçük oğlunun ekmek çalışması ile doruğa ulaşır. Ötekileşen birey, ötekileşmenin cezasını kendine kesilen cezalarla öder. Onun öyküsü, ötekileşen bireylerin ironik bir bakış açısıyla kurgulanmasıdır.

2.5.8.3. Yozlaşma

Cevdet’in Öyküsü üçlüsünde yozlaşma izleği, bireylerin çözülüşüne kaynaklık eden etkenlerin yansımalarını içerir. Bu eserlerde yabancılaştırma sürecine giren birey, kendine, değerlere ve yaşama/ dünyaya tutunma döngüsünün dışında kalarak yozlaşır.

Yozlaşmış ilişkiler yumağı sosyal yaşamı kuşatan kimliğiyle düzenin kaosa dönüşümünü hazırlar. Güven, huzur, umut gibi olumlanan değerlerin yitirildiği bir ortamda; güvensiz, çıkarıcı, iki yüzlü, umutsuz bireylerden oluşan toplumda, her şey probleme dönüşür. “Suçlu” romanının başkişisi Cevdet, yaşadığı çevrenin ve ailesinin çözülüşü karşısında hayalleriyle ayakta durmaya çalışır. Suça ve sokağa itilen Cevdet, özündeki değerleri ile çocuk ruhunun umutlu hayallerini birleştirir. Böylece kendini yozlaşmadan uzak tutan Cevdet, çingene kızı Cevriye’nin para karşılığı cinsel sömürülüşüne de karşı çıkar. Cevriye, toplum tarafından “çingene olma”nın kendisine yüklediği olumsuzluklardan Cevdet’in yardımıyla uzaklaşmaya çalışır. Cinsel bir obje halinde sömürülmek ile karşı karşıya kalan Cevriye, Cevdet abisinin hayallerinde yer edinerek, kendi kurtuluşuna da çıkar yol arar. Fakat toplumun getirileri onları rahat bırakmaz.

Cevdet’in üvey annesi Şehnaz ile şoför Adem arasındaki ilişki de yozlaşmıştır. Cinsel açıklıkla şoför Adem’e koşan Şehnaz ile para için Şehnaz’la birlikte olan Adem birbirlerini çıkarları doğrultusunda karşılıklı kullanırlar. Yaşlı kocası tarafından bedeninin isteklerini doyuramayan Şehnaz, cinsel açlığını gidermek için şoför Adem’i cinsel bir nesneye dönüştürür:

“Yatağında sırtüstü uzanmış, Adem’i düşünüyordu. Gerçekten de, çok kuvvetli, çok kanlı canlı, çok ateşliydi! Koca diye böylesine derdi işte.” (S, s.90)

Adem ise, Şehnaz’la para için ilgilenmektedir. Amacı İhsan Efendi’nin fabrika adına tahsil ettiği paralardan çalarak maddi sıkıntılarından kurtulmaktır.

“-Kuru kuruya sevdadan anlamam. Bize bir taksi uyduracak parası varsa ne ala, yoksa ben itfaiye değilim, yangınlarla alakam yok!” (S, s.29-31)

Sosyal yaşamı kuşatan ikiyüzlülük, çıkarıcılık; yerleşik hayatın düzeninden yoksun çingenelerin yaşamında daha da belirginleşir. Para karşılığı her türlü sömürüye açık olan çingeneler, etik değerlerden uzaktırlar:

“Edirnekapı’daki kara bıyıklı kahveci, Cevriye’nin kocakarısıyla anlaşmış, kıymıştı mangırlara.” (SÇ, s.50)

İlişkilerdeki bozulmanın en çok belirginleştiği mekan ise, hapishanedir. Hapishanede güç dengeleri ezen-ezilen çatışmasını ortaya çıkarırken fiziksel güce ve paraya sahip olanlar diğerlerini her anlamda sömürürler. Esrar, kumar, kavga, cinayet ve çocuk satışı gibi olmaması gerekenlerin mekanı hapishane, cezasını çekenlerin tüketildiği durumlarla kuşatılır: *“Hapiste, itin köpeğin arasında büsbütün bozulacak.”* (S, s.189) ifadesi, hapishanelerin gerçek yüzünü ortaya koyar. Cevdet, hapishanede korku ve çaresizlik yüzünden *“insanlıklarını satmış”* (SÇ, s.192) olarak gördüğü diğer mahkumlara benzememek için direnir.

Kendisini cinsel ya da fiziksel kullanmak isteyenlere fırsat vermez. Babasının ölüm haberi, Cevriye’sizlik, umutlarının tükenişi onu korkusuz yapar. Artık hapisten çıkmayı düşünmeyen Cevdet, yozlaşmış düzene tek başına karşı çıkar. Kavgalar, vurulmalar, yaralanmalar ile geçen günler, geçmiş anıların sıcaklığında kaçışla sonuçlanır.

Sokaklardan Bir Kız romanında, kişilerarası ilişkilerin çözükle bir yapıya dönüştüğü ve yozlaşmanın nesnelleşme ve maddeleşme boyutuyla ele alındığı görülür.

Yozlaşma, başkişi Nuran’ın öyküsünde etkin bir rol oynar. Annesi “kötü yol”da olan Nuran, kendini bu gidişten kurtarmak isterken karşısına çıkan kişilerin hemen hepsi onu cinsel olarak sömürmek isterler. Henüz küçükken annesinin tiyatrosundaki Necip, daha sonra mahallenin gencinden yaşlısına bütün erkekleri ile çatışma yaşayan Nuran, yozlaşmış düzen karşısında çaresizdir. Fakat yine de yılmadan mücadele eder. İhsan abisinin ve babasının sevgisinden aldığı güçle direnir. Babasının, annesinin sevgilisini öldürüp hapishaneye düşüşüyle, yanlarında kalmak zorunda olduğu amcası,

amcası karısı ve kızları Ayten ile mahalleli de onu “kötü yol”a iterler. Annesinin yaptıklarının cezasını “-Kendi de annesi gibi!” (SBK, s.77) damgasını yiyerek, dışlanarak ve aşağılanarak çeker. Bu durumdan bir nebze de olsun kurtulmak için, yalnızlığa sığınır. “Orospu çocuğu” (SBK, s.64) olarak aşağılanan Nuran’a, barda konsomatrislik yapan bir annenin kızı oluşu nedeniyle, toplumun hep ard niyetli yaklaşır.

Cevdet’in Öyküsü üçlüsünde yozlaşma, etik çözülüşün bireylerdeki değerler dünyasının yitimi olarak belirir. Cevdet’in ve Nuran’ın mücadelesi, çevrelerinde gördükleri kişilere benzememektedir. Onlar hayallerindeki umut ile doğru, güzel olana yönelirler. Yozlaşmış düzenden kaçış onları yalnızlığa iterken birbirlerine de yaklaştırmış olur.

Bireysel çözülüşün bir yansıması olan yozlaşma, etik ve eylemsel yabancılaştırmanın kişisel ve düşünsel düzlemde açığa çıkmasıdır. Bozulup çürümeye başlayan şimdi, ekonomik sınıfsal çarpıklıklar ile geçmişe özlem, geçmişi yüceltmeye doğru yön değiştirir. Ölü geçmiş ve çürüyen şimdi arasında sıkışan birey, çatışma ve uyumsuzluk yaşayacaktır. Uyumsuzluk ise, sömürü, kulluk, yozlaşmanın yaygınlaşmasına dönüşecektir.

İnsan ilişkilerini belirleyen toplumsal üretim, üleşim ve tüketim, maddi kaygıların ve paranın her türlü değerler dizgesini silerek kişileri ve ilişkiler “şey”leştirilmesi ile bozulacaktır.

Sosyal yaşamın her kesimini saran, kendisine ve dünyaya yabancılaştırma, öznel kaygılarla çıkarıcı, nemelazımcı, ben merkezli tavırlar içerisindeki çözümler yaratmıştır. Murtaza, bilinçli olmasa da yozlaşmanın karşısındadır. Onun iyi niyete, samimiyete ve doğruluğa ulaşmaya yönelik bir mücadelesi vardır. Fakat, bu çabasını zengin, varlıklı, güçlüye hizmet yoluna yönlendirmesi en büyük yanlıgısı olur. Böylece, Murtaza’nın yozlaşmayı düzeltmek için yaptığı bütün girişimler anlamını yitirir. Komik bir zorba görüntüsü ile yel değirmenlerine saldıran Murtaza’nın öyküsü, Don Kişot gibi ironik bir sonla biter.

Eserde Murtaza dışındaki diğer kişiler, yozlaşmanın genel temsilcisi durumundadırlar. İşçi mahallesinin kişiler dünyası arasında yozlaşmanın sosyal boyutu, Zinnur Amca vasıtasıyla yansıtılır. Mahallenin kız çocuklarını şeker vererek kandıran, onları kucağına oturtturarak cinsel tatmine ulaşan Zinnur Amca ve onun davranışları, herkes tarafından bilinmesine rağmen bu olumsuz ve adi çarpıklığa müdahale edilmez.

Hatta, Murtaza'nın Zinnur Amca'yı sıkıştırması karşısında, mahalleli Zinnur Amcadan yana tavır alır; onunla işbirliği yapıp Murtaza'nın mahalle bekçiliğinden atılması için planlar yapar. Zinnur Amca, kendi çıkmazlarını sosyal yaşamın gerçekleri ile örten bir öteki'dir. Onun bu tavırları karşısında duyarsızlaşan kişiler ise, onun kadar suçludur. Zinnur Amca, mahallede sosyal yaşamın bozulmuş küçük bir prototipidir. Ahlaki çöküntü; kaos ortamı içerisinde yozlaşmış bir yaşamı da beraberinde getirmektedir:

"Mahallenin küçük kızlarını elma şekeri, çikolatalarla tavlayıp, mahallenin alt başındaki boş ahıra çeken minnacık Zinnur Amca ile çaptan düşmüş dul karı tavgısı Hamdi Çavuş, Hırsız Recep, çocukların ellerinden simit, elma, düdüklü şeker yada portakallarını kapıp kaçmayı meslek edinmiş Yandım Ali, erkeğe doyamayan Dul Zühre, etekleri havalı hoppala Melahat, evli erkeklere askıntı Lale, kızlarla evli kadınların yüreklerini oynatan Kazanova Erdal gibileri mahallelinin Murtaza'ya karşı şahlanışını habire körüklüyorlardı." (M, s.44)

Mahallenin, etik çöküşünü yansıtan kişilerin bilinmesine rağmen, olağan karşılanıp tepki alınmaması ve onlarla birlik olup, Murtaza'ya karşı tavır alınması, işçi mahallesindeki düşünsel bozulmuşluğu açığa çıkarır. Maddi kaygılar içerisinde değerlerinden uzaklaşan bu insanlar, kendilerini sarmalayan ve bir kurt gibi kemiren bir yabancılaşmanın kısıkcındadırlar.

Murtaza'nın "kontrol" etmekle görevli olduğu fabrikada da, gerek iş gerek özel ilişkilerde hep ikiyüzlü bir tavır hakimdir. Fabrikanın Fen Müdürü dahil olmak üzere bütün kişiler, çıkarları doğrultusunda konuşur ve davranır. Erkek-kadın ilişkilerinde ise, cinsel açlığın etkisiyle fiziksel tatmine dönük tavırların egemenliği vardır.

2.5.8.4. Yoksulluk

Orhan Kemal'in eserlerinde yoksulluk, çözülüşü tetikleyen, bozulmayı hızlandıran boyutuyla ele alınır. Bu bölümdeki altı romanda da temel izlek olarak yer alan yoksulluk, bireyleri dıştan kuşatarak varoluşlarını engelleyerek kendilik bilincine varmalarına engel olur.

Bireysel ve kolektif bilincin farkındalığından uzak kalarak mesleki ve ahlaki bakımdan önce kendine, sonra değerlere ve tüm insanlığa yabancılaşan bireyin yozlaşması kaçınılmazdır. Devlet Kuşu romanında başkişi kendini yozlaştırmak isteyenlere karşı varoluşsal bir kendilik bilinciyle karşı koyar. Zülfikar Bey ise, gerek

geriye dönüşlerle geçmiş yaşantısında, gerekse öykü zamanındaki kimliğiyle yozlaşmış bir kişidir. Onun varlığı, entrik çatışmanın temeli olur:

“İnişli çıkışlı, karanlık, yarı karanlık işlerde sağlam adımlar atarak tuttuğunu koparan, gaddar biri...” (DK, s. 74)

Sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracı olan Zülfikar Bey, yoksul halktan ve sorunlarından uzak, duyarsız bir kişidir. Başkişinin “adamlığını” satın almak isteyen Zülfikar Bey ve ailesi, fırsatları kendi çıkarı için kullanarak varlık bulur. Maddî gücünü sömürü aracına dönüştürmekte sakınca görmeyen yoksul semt ve başkişinin ailesi tarafından “*devlet kuşu*” (DK, s. 89) olarak görülen Zülfikar Bey, insanların bu zaafını sömürür. Kişilerin “*apartman çocuğu*” ve “*apartman kızı*” (DK, s.114) olarak beliren hayalleriyle toplumsal statü kazanma isteği/ hırsı ve para merkezli bir dünya kurma çabaları zengin-yoksul çatışmasını hızlandırır.

Devlet Kuşu romanında, yoksulluk eleştirel niteliklerle izleksel kurguda yer alır. Romanda sosyal adaletsizliğin boyutları; “*avare*” kimliğine rağmen bozulmamışlığı temsil eden başkişi Mustafa aracılığıyla vurgulanır. Mustafa’da iç isyanla/ başkaldırıyla sonuçlanan paraya kurban edilmiş süreci, “*kendim için yaşamak istiyorum.*” (DK, s. 231) bilinci haline dönüşerek, onun varoluşsal bir farkındalık yaşamasına zemin hazırlamış olur.

Devlet Kuşu’nun bütün kişilerinin hareket noktası olan yoksulluk, aşılması gereken bir engeldir. Bu engel aşıldığı anda, bireyler duygu, düşünce ve hayallerini gerçeğe dönüştürebileceklerine inanırlar.

“Çalıştıkça kazancının artacağı, alnının teriyle dünya nimetlerini bol bol hakedeceği bir iş. Yoksa babasının yaptığı gibi, karısını, çoluk çocuğunu yokluğun acı karanlığına kapıp koyuverecekti.” (DK, s. 29)

Başkişi Mustafa ile arkadaşları Sülo ve Çingene Murat’ın konuşmalarının temel konusu olan yoksulluk, eserde “para için” kişiliğini satmada sakınca görülmemeye boyutuna varacak kadar ciddi bir sorundur: “*İnsanlığını para ile satmaya*” (DK, s.248) zorlanan Mustafa maddi rahatlık ister; fakat bunu hazıra konarak değil çalışarak elde etmekten yanadır. Bu yönüyle Mustafa Yozlaşmamak için direnir ve yaşama tutunmaya çalışan boyutlu bir tip olur.

Bir Filiz Vardı da yozlaşma “cinsellik” merkezli gelişir. Toplum tarafından, çalışan genç kız ve kadınların bedensel olarak kullanılması doğal karşılanır. Başkişinin annesi, iş yerindeki Usta’nın cinsel sömürüsüne tepki gösteremez. Roman kişisi,

“ustaydı, ustabaşıydı adam.” (BFV, s.29) cümlesiyle de, eylemlerindeki tepkisizliğini ve yanlışlığını egosunun yön değiştirerek savunma mekanizmasıyla silmeye/ kapatmaya çalışır. Değerler dünyasının silindiği “para”nın her şeyi kirlettiği bir ortamda başkışı Filiz, kardeşi Nur, annesi ve diğer bütün çalışan kız/kadınlar aynı kaderi paylaşırlar:

“Aşk neydi? Sevgi neydi? İnsan deli olmalıydı ki el adamına gönül versin. (..) gizliden gizliye, yapıp edip silerek, dile düşmeden...” (BFV, s.222)

Sosyal yaşamın “dile düşmeden” (BFV, s.111) ikiye bölünmüş ve çıkarıcı ilişkileriyle kuşatıldığı bir ortamda, kişisel varoluşun düşünsel boyutta bütün soylu duygulara kapalı olması doğaldır. Orhan Kemal’in bütün romanlarında cinsellik, sadece bedensel bir ihtiyaç halinde yaşanır. Duygusal yoğunluktan yoksun hayvani eğilimler halindeki cinsellik, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleriyle aynı düzlemde ilerler:

“İş isteyenin yaşı böylesine onaltı, dudakları kan yalamışçasına kırmızı kırmızı, eteği dizinin az üstünde olur da, işe giremez mi hiç?” (BFV, s.56)

Sosyal adaletsizlik ve gelir dağılımındaki dengesizlik yüzünden, çalışmak zorunda kalan yoksul genç kız ve kadınlar, çevrelerindeki bütün erkekler için sadece cinsel bir metadır.

Sosyal yaşamın olumsuz getirileri ile maddi yıkım içerisinde bocalayan kişilerin dramının yansıtıldığı Murtaza romanında, zengin-yoksul arasında hem fiziksel hem yaşantısal bir uçurum yatar. Yitik yaşamlarını sürdürme gayreti ile çırpınan işçiler ve aileleri, fiziksel şartların bozukluğu ile kuşatılmışlardır.

Yaşamın parçalanmışlığı insanlara da sinmiştir. Yoksulluk ve toplumsal güçsüzlük, kişilerin yaşadığı mekanlara da yansımıştır. Yıkık, harap, çürümüş evler; çamurlu, karanlık sokaklar onların dünyalarının somut göstergeleridir. Yaşam karşısında yenik düşmüş bu bireyler “ayakta durma” yetisini yitirmişlerdir. İçinde yaşadıkları evler gibi, “yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş yada tam yuvarlanacakken bir yana tutunmuş” (M, s.7)’tirler. Onlar, yoksulluklarının kendilerini sürüklediği sömürü tuzağından kaçma gücüne sahip değildirler.

Çalışma çağına gelen herkes, “ekmek uğruna” sömürülen birer makineye dönüşür. Fabrikada çocuk işçilerin çokluğu, Murtaza’nın kızlarının işten kaytararak oyun oynama eğilimleri; yoksulluğun bireysel tükenişi nasıl hızlandırdığının açık örnekleridir. Çalışma saatleri içerisinde doğal bir yönelimle oyuna sığınarak yaşamın gerçeklerinden kaçmak isteyen iki kız kardeş, maddenin karşısında tüketilen benlerini böylece bir an olsun mutluluğa kavuştururlar. İşçi çocukların, iç dünyalarını ve yaşama bakışlarını

yansıtan bu tavırları ile onlar, yoksulluğun bireysel ve sosyal çöküşteki etkisinin de ifade edildiğini sağlarlar.

Maddi değerler, özün önüne geçmiştir. Yaşamlar; somut bir güç-güçsüzlük, zenginlik-yoksulluk, yöneten-yönetilen, ezen-ezilen çatışması üzerine kurulmuştur. Yoksulluk, sadece söylemde değil; bizzat yaşantısal olarak işçi mahallesinin genel karakteristiğidir. İsyân içerisinde çıkar bir yol arayan bireyler çaresizdir. Bu açmaz, başkişi Murtaza'nın ifadelerinde söze dönüşür:

“Bilirim her şeyleri dedi. Çeker benimde içim tereyağı, kaymak, bal.. Lakin görürüm camekanlarında bakkalların, geçerim, yetmez almaya gücüm, ederim kahır kendi kendime, küserim. Ne sanarsın kardaşımı?” (M, s.227)

Maddi yoksulluğun sosyal yaşamda eşitsizliğe dönüştüğü fikri, Murtaza'nın şahsında dile getirilir. Murtaza, işçi mahallesinde uyumayan bir ev halkını uyumaya zorlayıp azarlarken; zengin mahallesinde sabahlara kadar süren partileri olağan karşılar. “Maddi güç kimdeyse her şeyi yapma hakkı da onundur” anlayışı ile şekillenen bu tavır, yoksul-zengin arasındaki uçurumu da derinleştirir. Gelir dağılımındaki dengesizlik ilişkilerde de görülür.

Maddi yokluk içerisindeki Murtaza ve karısı, büyük kızları Emine'nin zengin bir aileyle evlenmesi ile maddi sıkıntıların biteceğine rahata kavuşacaklarına inanır ve hayaller kurarlar. Maddi sıkıntıların sona ermesi anlamına gelen bu zengin talip, Murtaza'nın dünyasında yorumlansa da; aslında olayın temelinde zengin-fakir çatışması vardır. Fakir ve namuslu bir kız arayan zengin aile, böylece sosyal adaletsizliği evin içine de taşıyacak ve ezen-ezilen ikiliği süreklilik kazanacaktır. Murtaza'nın küçük oğlu Hasan'ın ekmek çalışması ise, yoksulluğun kişileri sürüklediği kanunsuzluğa da bir örnektir. “Yarım ekmek” uğruna ölümden dönen küçük Hasan, maddi yokluğun eleştirel bir aktarımıdır.

“Murtaza'nın bütün umutlarını bağladığı küçük oğlu Hasan, mahalle bakkalından çeyrek ekmek çalmış, kovalanunca da kaçarken, birden hızını alamayarak köşeden çıkıveren bir taksinin çarpmasıyla kan içinde, çaldığı çeyrek ekmek bir yana, o bir yana yuvarlanmıştı.” (M, s.331)

Yoksulluk temi, eserde toplumu var eden ve insanı yücelten değerlerin unutulmasını da beraberinde getirir. Maddi sıkıntılar ile bunalan kişiler, bireysel özlerinden uzaklaşarak bir düzen içinde sürüklenirler. Maddi değerlere tutunan bu kişiler, sömürülen benliklerini kurtaracak güçten yoksun, umarsız, silik tiplere

dönüşürler. Bu yönüyle yoksulluk özün yıkımı demek olan bir tehditler yumağı halinde sosyal yaşamı kemirir.

2.5.8.5. Sevgi/ Aşk

Cevdet'in Öyküsü Üçlüsü'nde, aile dışı yakınlaşmalar ve birliktelikler arkadaşlık merkezli bir sevgi ile; aile içinde ise özellikle Suçlu, Sokakların Çocuğu ve Sokaklardan Bir Kız romanlarındaki birliktelikler acıma, ve sığınma duygularıyla karışık bir sevgi ile görüntülenir. Orhan Kemal'in romanlarındaki genç kız ve genç erkeklerin aşklarının engeli, kötü yürekli üçüncü kişiler değil; herşeyin parayla alınıp satıldığı bozuk düzendir.

Cevdet ile Cevriye arkadaşlığı, ergenlik döneminin karşı cinsle yakınlaşma itkisi ile sosyal yaşamdaki çatışmalardan birbirlerine sığınma eğiliminin bileşimidir. Cevdet ile Cevriye, "hayalleri paylaşma" noktasında buluşurlar. Annesinin ölümü, babası ve üvey annesinin baskısı ile yalnızlığa itilen Cevdet ile, çingene olmanın olumsuz çağrışımlarından kaçan Cevriye birbirlerinde huzuru bulurlar. Birlikte geçirdikleri zamanlarda cinsel kıpırdanışlar yaşasalar bile ön planda olan masum, çocuksu, lekesiz bir dostluktur:

"Cevriye 'yi her zamandan çok düşünüyordu. Bir arada kaldıkları zaman nasıl teselli etmiş, boynuna nasıl sarılmıştı!.. Şimdi olsa, gene boynuna sarılsa, "Aldırma be Cevdet abi!" dese" (S, s.191)

Dışlanmışlık duygusunun birleştirdiği Cevdet-Cevriye dostluğu zamanla aşka dönüşmüştür. Onların aşkı, ilk gençlik kıpırdanışlarının yürekte ve bedende dışa vurumudur. Onlar sosyal yaşamın kısılcacında tüketilen yaşamlarını birlikte özgür olacakları bir mekana kaçarak yeniden kurmanın hayalini yaşarlar. Değerlerin olmadığı bir düzen içerisinde onlar; sevgi, bağlılık ve güvende buluşurlar. Onların sevgisi, yozlaşmaya tepki niteliği de taşır. Cevdet-Cevriye aşkı Cevdet'in hapisaneye ikinci kez düşüşüyle yüreklerinde devam etse de fiziksel olarak sona erer. Cevriye'nin yokluğu Cevdet'i başka bir kişilik haline dönüştürür. *"İçindeki Cevriye"* (SÇ, s.219) gittikçe derinleşen bir acıya dönüşür. Hapishane şartları içinde rahatlığa kavuşsa da tek sığınak olan sevgili imgesinin yokluğu her şeyi siler:

"Ne yaparsa yapsın, ne türlü yaşarsa yaşasın, doymuyor, yetinmiyor, içinde, içinin taa derinliklerindeki "Cevriye"sizliğin kuraklığından kurtulamıyordu." (SÇ, s.218)

Cevdet için Cevriye çocukluk günlerinin varoluşsal tehditlerine rağmen iyiye, güzele ait değerlerinin toplamıdır. Hayallerinin önüne aşılabilir engeller çıkan Cevdet'in, Cevriye ile büyümlü sığınağında olma özlemi daha da derinleşir.

Sokaklardan Bir Kız romanında ise, Cevdet-Nuran aşkı, çocukluk aşklarının tekrar dirilişini görünümündedir. Onların sevgisi "*bedenlerin açılması, bedenlere içten sahip olunması*" (Bachelard, 1999: 67) şeklinde idealize edilmiş bir cinsellikle bütünleşen duygu yoğunluğudur. Cevdet, Nuran'da Cevriye'yi; Nuran ise Cevdet'te İhsan Abi'sini bulur. Nuran-İhsan abi ilişkisi ile Cevdet-Cevriye ilişkisi birbirleriyle örtüşen nitelikler taşır. Nuran'ı koruyan, seven, doğru yolu gösteren İhsan abisiyle Cevdet'i birleştiren Nuran, Cevdet'in beklediği sevgili olduğunu düşünür. Aynı şekilde Cevdet'te yıllarca özlemini duyduğu sevgilisini bulduğu inancındadır:

"İhsan abi 'ye ne kadar benziyorsunuz!" dedi.

-Siz de Cevriye 'ye..." (SBK, s.193)

Nuran "kötü yol"a düşmeme mücadelesinin sığınağı olarak gördüğü Cevdet'i; Cevdet ise çocukluk günlerinin sıcaklığını bulduğu Nuran'ı sever. Onların sevgisi, Cevdet-Cevriye; Nuran-İhsan abi sevgisi gibi dış dünyanın yozlaşmışlığından uzaktır. İlişkilerin etik bozulmuşluk içinde yalıtıldığı bir ortamda öze ait olumlanan her şeyin kişi düzeyinde somutlaşmasıdır.

Cevdet'in annesine, Nuran'ın ise babasına duyduğu sevgi, güven, bağlılık merkezlidir. Cevdet, annesine ve kendisine dayak atan, eziyet eden babasından nefret eder:

"Benim babam pis, kaka benim babam. Hayvan! (..) Sus anneciğim. Ben seni çok seviyorum. Babamın elinden kurtaracağım" (SBK, s. 9)

Cevdet, babasının annesini dövmesini kendi varlığına tehdit olarak görür. Buna rağmen babasının hapishaneden kurtarmak için suçu üzerine alır: daha sonra babasının ölüm haberi ile yıkılır.

Nuran ise, kendisiyle oyunlar oynayan babasına sevgiyle bağlıdır. Annesinin kendisinde "kötü kadın" imajı yaratması Nuran'ı babasına yaklaştırır. Annesinin babasını aldatışlarına pek çok kez şahit olmasına rağmen, bunu babasına hapse düşmemesi ve babasız kalmamak için söylemez. Anne sevgisini de babasına yönlendiren Nuran, babasının annesinin sevgilisini öldürüp hapse düşüşüyle yıkılır. Amcasının evinde dayak, aşağılama, dışlama dolu günler geçirirken hep babasıyla ilgili anılara sığınır:

“Çoğu gündüzler hep babacıyla olurdu. Babacıyı omu elinden tutarak tiyatroya, tiyatromun şakacı bir hava esen lokaline götürür, ordan çarşıya inerler, çarşıda dondurmacı, oyuncakçı dükkanları...” (SBK, s. 67-68)

Cevdet-Nuran ilişkisi, çocukluk dönemlerinde yarım kalan anne/ baba ve arkadaş sevgilerinin devamı tamamlayıcısı niteliğindedir. Onların birbirlerine yaklaşmasının temelinde yitik aşkların çocuksu yüreklerde yeniden dirilişi/ alevlenişi vardır.

Ayrıca, üçlü boyunca sevgi yelpazesi içerisinde yer alan; Nuran'ın babası Cemal'in Leyla'ya olan aşkı, Adem-Şehnaz aşkı, İhsan Efendi'nin Şehnaz aşkı, Leyla'nın Jönlerle aşkı eserlerdeki cinsellik ve çıkar ilişkilerine dayalı tek taraflı sevgi potansiyelleridir.

2.6. KÜÇÜK ADAMIN ÇÖZÜLÜŞÜ

El Kızı - Yalancı Dünya - Evlerden Biri - Kötü Yol

Küçük Adam tipinin, içsel ve eylemsel çözülüş öyküsünün anlatıldığı El Kızı, Yalancı Dünya, Evlerden Biri ve Kötü Yol romanlarını çözülüş izleği etrafında ve Küçük Adam'ın Çözülüşü başlığı altında birleştirmeyi uygun bulduk.

2.6.1. Romanların Kimliği

El Kızı

Orhan Kemal'in roman türündeki onuncu eseri olan El Kızı, toplumumuzun en eski çatışmalarından biri olan gelin-kaynana çatışmasının irdelendiği bir dramdır.

Popülist bir tavırla cinsellik, tesadüf gibi abartılarla “*Hüseyin Rahmi'den beri işlenen*” (Alangu, 1962: 47) “aile” kurumunun açmazları, eleştirel bir bakışla öyküleştirilir. Alinyazısı, kader, yaşam üstüne dağınık olay birimlerinin sonunda, küçük bir darbeye yıkıliveren yuvalardaki çürüklüğün sebepleri sorgulanır.

Orhan Kemal, 1958 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi'nde yayımlanan “Gavurun Kızı” adlı öyküsünü roman türünde genişleterek yeniden kaleme alır. Romanın ilk baskısı, 1960 yılında Ak Yayınevi tarafından yayımlanan eserin toplam 12 baskısı vardır. Son baskısı, 1985 yılında Tekin Yayınları tarafından yayımlanır.

Eser 1980 yılında Bakü'de Yad Gızı adıyla yayımlanır. Nejat Saydam tarafından sinema filmi olarak çekilen El Kızı, geleneksel Türk aile yapısının aksayan yönlerine tutulan bir ayna niteliğindedir.

Yalancı Dünya

Sosyal adaletsizlik ve yozlaşmanın, kent yaşamını kaosa çevirmesiyle zengin ve ünlü olma hayallerine tutunarak kurtulmaya çalışan genç kız öykülerinden bir diğeri olan Yalancı Dünya, Orhan Kemal'in “*küçük insan hayalini ve Yeşilçam batağını*” birleştirerek yansıtır. İlk olarak 1954 yılında Yeşilçam Sokağı adıyla Manolya Dergisi'nde; 1956 yılında “Kenarın Dilberi” adıyla Halk Gazetesi'nde ve 1964 yılında Yeşilçam Sokağı adıyla Dünya Gazetesi'nde tefrika edilir.

Eserde, başkişi Neriman merkezli bir sosyal çözümle yapılır: “*Neriman’ın serüvenini anlatmakla yetinmiyor, kasaba insanların hasetlerini, kinlerini, dedikodularını, ekonomik çıkarlarını, hesaplarını*” (Hızlan, 1996: 310) objektif olarak toplumsal aksaklıkları netleştirme amacıyla yansıtır.

Orhan Kemal’in roman türündeki on sekizinci eseri olan *Yalancı Dünya*, ilk olarak 1966 yılında Varlık Yayınları arasında yayımlanır. Eser, “Coni” ve “Marilyn” adlı öykülerin roman türünde genişletilmiş halidir. Son baskısı, 2001 yılında Tekin Yayınları tarafından olmak üzere 8 baskısı vardır.

Evlerden Biri

Orhan Kemal, küçük adam’ın “*ekmek*” ve “*cinsellik*” çerçevesinde şekillenen ilişkilerini anlattığı eserlerinden *Evlerden Biri*’ni, Cumhuriyet Gazetesi’ne tefrika için verir; fakat yayımlanmaz (Otyam, 1999: 153). Eserin ilk baskısı, 1963 yılında May Yayınları arasında yer alır. Orhan Kemal’in on dokuzuncu romanıdır. 1994 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanan eserin toplam 5 baskısı vardır. Eserde “*küçük memurların, işçi kızların, zor şartlar romanında okumaya çalışan üniversitelilerin ölüme yaklaşmış ihtiyarların ekmek ve cinsellik motiflerine*” (Altuğ, 1974: 132) bağlı yaşama çabalarını anlatılır.

Kötü Yol

Yalancı Dünya romanının farklı bir versiyonu niteliğindeki *Kötü Yol*, 1966 yılında yazılmasına rağmen (Otyam, 1999: 271) ilk baskısı 1969 yılında yapılır. Orhan Kemal, 1952 yılında yazdığı “*Çamaşırcının Kızı*” adlı öyküsünün genişletilmiş hali olan roman, “*bütünüyle gerçekdışı ve düzmece entrikalar çevresinde dönüp duran, çeşitli rastlantılarla düğümlenip çözülen*” (Altuğ, 1974: 111) senaryo tarzı bir eserdir. Yazarın yirmi üçüncü romanıdır.

Toplam 7 baskısı vardır. Son baskısı 1995 yılında Tekin Yayınları tarafından yayımlanır.

2.6.2. İsimden İçeriğe

El Kızı

Eserin temel çatışması olan gelin-kaynana ikiliğinin sosyolojik boyuttaki art niyetli söylemi olan “el kızı” nitelemesi, aile içi ilişkilerdeki olumsuzlukların, çatışmaların metne yansımalarıdır. Evlilik bağı ile bütünleşen çiftlerin ilişkilerini gölgeleyen bu bakış açısı, aile içine dışarıdan bir kişiyi kabul edemeyişin ve kan bağının kilit nokta kabul edildiği ataerkil düzenin simgesel ifadesidir.

El/ yabancı olanın kendini kabul ettirme sürecinde yaşayacağı fiziksel ve düşünsel sıkıntılar da bu söz grubuyla açıklanır. El kızı tamlaması, dışlamanın, itmenin, aşağılamanın örtük anlatımıdır. Eserin entrik kurgusunu şekillendiren “el” olma psikozu, başkişinin dramını açıklayıcı öğeler taşır.

Yalancı Dünya

Umutlarının yitirmiş, beklentileri gerçekleşmemiş, yarınsız kişilerin söylemi olan “Yalancı Dünya”, yaşam karşısında tutunamamanın ifadesidir. Çatışma, çelişki, sıkıntı ile kuşatılan birey için yaşam, anlamsız ve saçmadır. Hayallerin ve beklentilerin yaşamın gerçekleri karşısında yenik düşüşü ile bunlardan etkilenen kişiler, dünyaya “yalancı” sıfatıyla ve kişileştirerek bakma ayrıcalığını kazanır.

Yalan, gerçekte var olmayan, beklentilerin umutsuzluğundaki ruh halidir. İsim-içerik açısından bu dünya içinde yitirilen, yok edilen, tüketilen yaşamların öyküsü olan ve sosyal psikolojiyi trajik bir yapıda anlatan “Yalancı Dünya” romanı, gerçeklerle beklentilerin çatıştığı, tükenen umutları imlemesi bağlamında ironik niteliğe sahiptir.

Evlerden Biri

Ev, yaşayanlarını dış dünyanın fiziksel ve tinsel bütün tehlikelerinden koruyan, onları birleştiren bir sığınaktır. Dünya köşemiz olarak varlığımıza ait büyüün sindiği evde, bizimle birlikte “içtenlik düşleri” (Korkmaz, 1999: 58) de barınır.

Evlerden Biri ifadesi, değerlerden uzaklaşarak yığınlaşan düzeni açıklar. “Kendi”lik bilincinin ve farkındalığın tekdüze boyuta indirildiği, yok olduğu birbirinin benzeri olan evlerdeki yaşamların öyküsü anlatılır.

Mekan-insan ilişkisinin işlevsel boyutuyla yansıtıldığı eserde ev, koruyuculuk, birleştiricilik ve barınma özelliklerinden sıyrılarak yaşayanlarını tükenişe

sürüklemesiyle varlık bulur. Dış dünyanın olumsuzluklarını yansıtan diğer bütün evler gibi, eserdeki ev de içinde dramlar, çatışmalar ve çözümlü ilişkiler barındırır. Artık burası, yozlaşmış ve sıradanlaşmış dünyanın yansıtıcısı mekanlardan/ evler'den biri'dir.

İçsel değerlerini maddede/ mekanda yeniden kurmak isteyen başkışı, yaşadığı hayal kırıklığı içinde ev'e karşı yenik düşer. Mekan, kişinin isteklerine cevap veremez.

Kötü Yol

Orhan Kemal, eserlerinden birine isim olacak kadar önemseyip eleştirdiği yozlaşmış düzenin sebebini/ sebeplerinden birini kötü yol'a düşmekte bulur.

"Kötü Yol", temiz, namuslu yaşamdan koparak her türlü ahlaksızlığın içinde varoluş çizgisinden uzaklaşmaktır. Kötü yol, bir tercih değildir. Çoğu kez kişilerin itildiği ya da sürüklendiği bir bataklıktır. Kötü ile iyi arasındaki karşıtlık üzerine kurulan bu niteleme ile, etik çözümlü ile çatışma yaşayan kişinin durumu anlatılır.

"Kötü" olmak, "kötü yol"da olmak ile eşleştirilir. Hem bedensel hem düşünsel bir tükeniş serüveni olan kötü yol; ümit, hayal vb. geleceğe ait aydınlıkları da karanlığında örter. Kötü yol, yokluğun, karanlığın, tükenen umutların, sonun simgesidir.

2.6.3. Olay Örgüsü

El Kızı

Üç ana bölüm halinde inceleyebileceğimiz eser, yazar tarafından ise Romen rakamıyla 23 bölüme ayrılmıştır.

1. Bölüm

- Avukat Mazhar Bey'in annesi Hacer Hanım'ın, gelini Nazan Hanım ile oğlunun aralarını açmak için uğraşması ve sürekli huzursuzluk çıkarması
- Mazhar Bey'in, annesinden gizli Nazan Hanım'a çok değerli bir yüzük alması
- Karısının sessizliğinden, pasifliğinden ve 'hizmetçi' kılıklı oluşundan bıkan Mazhar Bey'in, bara gitmeye başlaması ve karısına ilgisizleşmesi
- Mazhar Bey'in aldığı yüzüğü gören Hacer Hanım'ın kıskançlık krizine girmesi
- Kocasıyla arasını düzeltmek isteyen Nazan Hanım'ın Hacer Hanım'ın yönlendirmesiyle muska yaptırması

- Hacer Hanım'ın ihbarıyla muskayı bulan Mazhar Bey'in Nazan Hanım'ı boşaması

II. Bölüm

- Çaresizlik içindeki Nazan Hanım'ın İstanbul'da tütün fabrikasında çalışan yaşlı ve yoksul teyzesinin yanına gitmesi
- Dul kadın olduğu için erkekler tarafından sıkıştırılan Nazan'ın, İstanbul'a gelirken yolda tanıştığı bar kadının Nesrin ile görüşmesi
- Nazan'ın İstanbul'daki tek arkadaşı Nesrin'i ziyaretten döndüğü bir gün tecavüze uğraması
- Nesrin'in yanına yerleşen Nazan'ın, içki ve uyuşturucuya alışması
- Mazhar Bey'in uyuşturucu yüzünden hapisaneyeye düşen Nazan'ı kurtarmak için uğraşması

III. Bölüm

- Uzun yıllar içki, fuhuş ve uyuşturucu batağında kötü yol'a sürüklenen Nazan'ın oğlunun yaşadığı şehre gelmesi
- Kendini tanıtmayan Nazan'ın doktor oğlunun muayenehanesi önünde dilencilik yaparak ona yakın olmaya çalışması
- Eski hizmetçisi Naciye'nin Nazan'ı tanınması ve oğluna haber vermekle tehdit etmesi
- Oğlunun konumunu sarsmaktan korkan ve korumak isteyen Nazan'ın, Naciye'yi öldürmesi
- Naciye'yi öldürdükten sonra kaçan Nazan'ın uçurumdan düşerek ölmesi
- Nazan'ın cesedini otopsi için gelen Haldun'un parmağındaki yüzükten annesini tanıması

Yalancı Dünya

Romen rakamıyla 20 bölüme ayrılan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Küçük bir kasabada yaşayan pazarcı Haydar'ın güzel kızı Neriman'ın, İstanbul'a giderek artist olma hayali kurması

- Neriman'ın, arkadaşının evinde tanıştığı reji asistanı Bülent Nejat Co'ya aşık olması ve ilişkiye girmesi
- Bülent Nejat Co'ya aşık olan fabrikatörün çirkin kızı Fatma'nın, kıskançlık içinde bu ilişkiyi Neriman'ın babasına haber vermesi
- Kızının Nejat'la ilişkisinin öğrenen Haydar'ın, kızını dövmesi ve eve hapsedmesi
- Dindar geçinen Haydar'ın çok güvendiği Kabak Hafız'dan kızını bu ilişkiden vazgeçirmek için yardım istemesi
- Konuşmak için gelen Kabak Hafız'ın Neriman'a cinsel tacizde bulması

II. Bölüm

- İstanbul'a dönen Bülent Nejat Co'nun patronu Recep Civa'ya yaşadıklarını anlatması
- İstanbul'a gelen Fatma'nın babası fabrikatör Hayri Bey'in Recep Civa ile ortak olması
- Fatma'dan film çekmek için para alan Bülent Nejat Co'nun onunla nişanlanması
- Bülent Nejat Co'nun dönüşünü bekleyen Neriman'ın, Kabak Hafız ve lezbiyen karısı Gülizar/ Hanım Sultan tarafından cinsel olarak sömürülmesi
- Genç bir öğretmenin Neriman'la evlenmek istemesi; Haydar'ın ise onu Ispartalı bir tüccarla nişanlaması
- Ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınan fabrikatör Hayri'nin on beş yaşında bir sevgili bulması ve ona ev tutması
- Kızı Fatma ve Bülent Nejat Co için Fulya Filmi kuran Hayri Bey'in karısı ve Recep Civa arasında ilişki başlaması
- Fatma'dan aldığı paraları Recep Civa'ya kaptıran Bülent Nejat Co'nun, Neriman'ın yanına gitmesi
- Haydar'ın ahırda sevişen Neriman ve Bülent Nejat Co yakalanması üzerine Neriman'ın Bülent Nejat Co ile birlikte İstanbul'a gelmesi

III. Bölüm

- Asker kaçağı olan Bülent Nejat Co'nun Neriman'la İstanbul'a geldiği gün Recep Civa'nın ihbarıyla askere alınması
- Neriman'ın, Recep Civa, Coni ve diğer erkeklerin tecavüzüne uğraması

- Neriman'ın annesinin kızını bulmak için, daha önce kızıyla evlenmek isteyen öğretmenden yardım istemesi
- Hayri Bey'in paralarının rahatça kullanmak isteyen Recep Civa'nın Fatma'yla evlenmesi
- Neriman'ın annesi ve genç öğretmenin Neriman'ı bulmak için İstanbul'a gelmesi
- Bir film teknisyeniyle evlenerek kötü yol'dan kurtulmuş olan Neriman ve annesinin kavuşması

Evlerden Biri

Romen rakamıyla 22 bölüme ayrılmış romanı, üç ana bölüm olarak inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Sadi Bey'in emekli maaşıyla aldığı ev yüzünden iki oğlu, kızı ve karısı ile çatışma yaşaması
- Evinin satılmasını istemeyen ve ailesini evde istemeyen Sadi Bey'in hepsine küsmesi
- Sadi Bey'in, komşuları olan Nursen'e aşık olması

II. Bölüm

- Sadi Bey'in memur olan büyük oğlu İskender ile Nursen'in evlenme planları yapması
- Hukuk öğrencisi küçük oğlu Erdal'ın ise, para için Nursen'in annesi Leman Hanım ile ilişkiye girmesi
- Leman Hanım'ın, ilişki yaşadığı zengin filmci Ahmet'le kızını evlendirmek istemesi
- Erdal'ın Leman Hanım'dan ayrılıp mağaza sahibinin kızıyla nişanlanması; Leman'ın ise Erdal'ın arkadaşı Edip ile ilişkiye girmesi

III. Bölüm

- Nursen ve İskender'in ilişkisini öğrenen annelerinin kavga etmesi; Sadi Bey'in ise hastalanıp yatağa düşmesi
- Ev için kavga eden üç kardeşi, polis ayırmaya çalışırken Sadi Bey'in ölmesi
- İskender ve Erdal'ın evi terk etmesi; evin anne ve kızına kalması

Kötü Yol

Romen rakamıyla 14 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Çamaşırcılık yapan Ayşe Ana'nın çamaşır makinelerinin yaygınlaşması ile işlerinin bozulması
- Ayşe Ana'nın kızı Nuran'ın artist olma hayalleri kurarken; inşaatta çalışan oğlu İhsan'ın annesi ve kız kardeşinin maddi refahı uzak bir şantiyede çalışmaya gitmesi
- İhsan'ın Nuran'ı emanet ettiği, arkadaşı şoför Reşat'ın genç kıza tecavüz etmesi
- Patronunun genç karısı Bedia ile ilişki içinde olan şoför Reşat'ın İstanbul'a kaçarken Nuran'ın da onunla birlikte gitmesi
- Nuran'ın mektubunu okuyan Ayşe Ana'nın üzüntüden kalp krizi geçirip ölmesi

II. Bölüm

- Eve dönen İhsan'ın, annesinin cenazesini kaldırdıktan sonra Nuran'ı bulmak için İstanbul'a gitmesi
- Reşat ve Nuran'ın, para karşılığı Necdet'in evinde kalması
- Nuran'ı terkeden Reşat'ın, patronu Osman'ın evine yerleşmesi
- Kaçakçılık yapan Osman'ın üvey kızı Nermin ile taksi şoförlüğü yapan İhsan'ın tanışması
- Necdet'in evinden kovulan Nuran'ın birçok erkeğin tecavüzüne uğradıktan sonra dansöz olması

III. Bölüm

- Reşat, sokakta Nuran'ı döverken tesadüfen İhsan'ın gelmesi ve Reşat'la İhsan'ın kavga etmesi
- İhsan'ın Nuran'ı Nermin ve annesinin yanına götürmesi
- İhsan- Nermin ilişkisini öğrenen Reşat'ın, durumu Osman'a haber vermesi

- Nermin'in ihbarıyla gelen polislerin Osman ve Reşat'ın peşine düşmesi; Osman'ın yakalanması, Reşat'ı ise İstanbul'a gelen eski sevgilisi Bedia'nın öldürmesi
- Bütün sıkıntılarından kurtulan Nermin ve İhsan'ın evlenmesi

2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

El Kızı

El Kızı romanında Tanrısal bakış açısıyla, eserin giriş bölümünde yer alan “*bir kadın cesedinin parmağındaki yüzük*”ten (EK, s.11) hareketle, öyküleme zamanından geriye dönüş tekniğiyle öykü zamanı anlatılır.

Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, iç monologlarda kişilerin bilinçaltını ayrıntılı olarak yansıtır:

“Rüyalarına girip duran şey, yani kapı dışarı edilmek, gerçekleşecek miydi? Ellerin alttevelerine sepetlenecek miydi? (..) Yüzüğe baktı. Ne güzel, ne pırıl pırıldı! Kim bilir kaçta almıştı? O istedi de onun için mi, yoksa kendiliğinden mi almıştı? Herhalde istemiş olacaktı.” (EK. s. 51)

Mazhar Bey'in karısını boşayarak “bar kızı” Jale ile ilişkiye girmesi, şehir halkı tarafından zamansal boyutta irdelenir. Tanrısal anlatıcı da bu durumu, tanık/ gözlemci sıfatıyla okuyucuya aktarır:

“Ne olursa olsun, bar kızına kötü gözle bakılıyor. Mazhar gibi ‘içtimai mevki’ sahibi bir insanın böyle bir kadını nikahlamaya kalkması hazmedilemiyordu.” (EK, 203)

Tanrısal anlatıcı, roman kişilerinin yaşadığı toplumun tavrını ve dedikodu ile şekillenen ilişkilerini yansıtır. Ayrıca eserde özetleme (dolaylı anlatım) ve sahneleme (dolaysız anlatım) tekniklerini ustalıkla kullanan Tanrısal anlatıcı, geleneksel alie yapısındaki çatışmaların dramatik sonuçlarını neden- sonuç ilişkisi bağlamında dile getirir.

Yalancı Dünya

Tanrısal anlatıcı, diyaloglar yoluyla kişilerin kimliği ifade ederken iç monolog teknikleri ile onların gelecek ve şimdi'ye ait endişelerini yansıtır. Anlatıcı, mekan ile ilgili genel hükümlerde gözlemci tavrını duygusallıkla birleştirir:

“Bütün bu iş yeri, aşağı yukarı, birbirine benziyordu. Etekleri rüzgarlı kızlar, kaşları bıçak gibi inceltilmiş istek dolu çapkın bakışlarıyla dul tazeler, kız yüzlü oğlanlar, ağızları cigara ve dedikodudan kararmış ihtiyarlar...” (YD. s.90)

Yalancı Dünya romanında, anlatıcının eleştirel ve taraflı yaklaşımı romanın isminden başlayarak kendini hissettirir. Yanlış dini bilgilerin, inanç sömürüsünün, cinsel sapmaların anlatıldığı eserde, olay birimlerinin hızlı akışı içinde güzellik, cinsellik ve yoksulluğun “kötü yol”a sürüklediği temel izlekler sunulur. Neriman’ın hayallerinin gerçeğe yüzleşmesi ve hızlı çöküşü onun duyguları aracılığıyla aktarılır:

“İçine düştüğü iğrençliği idrak etmekten gelen bir bulantıyla, dudaklarını hafifçe boyadı, saçlarına çabuk çabuk birkaç tarak darbesi... Buradan, suratına ‘orospu diye haykıran yerden hızla kaçıp kendini hiç olmazsa dışarının temiz havasına atmalydı.” (YD, s.313)

Anlatıcı, talihsiz koşulların yasaklara uyma kaygısından kurtardığı yoksul kadınları, yaşadığı çöküntüyü ve kendi çöküntüsünü farkedişini anlatır.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanında, başkişi ve diğer kişilerin iç dünyaları/ düşünceleri/ duyguları iç monologlar yoluyla aktarılır.

Evlerden Biri romanında, diğer romanlardan farklı olarak başkişi yaşlı bir adamdır. Sadi Bey’in cinsel açlığının ahlaki sapmalar ile bütünlendiği eserde, Tanrısal anlatıcı ile diyaloglar ve iç monologlar kullanılarak yozlaşmanın ironik nitelikli anlatımı yapılır:

“Omun sevgilisine bırakabileceği bir evi yoktu. (..) Şimendiferci Sadi Bey gibi, onların evinin arka pencereleri de tütünde çalışan civil civil genç kızlarla kadınların kaynaştığı bir avluya bakıyordu. (..) Kızın böyle usulcacık da olsa gülümseyip geçişi, Müçteba Amca’yı alır, yıllarca gerilere, taa gençliğine götürürdü.” (EB, s.25)

Tanrısal anlatıcı, yaşlılığın, kişiyi sürüklediği ölüm korkusunu, aşk ve geçmiş zaman ile aralamaya çalışma mücadelesini sorgular. Geçmiş bir anın yeniden kuruluşunda, dışsal ile içsel aynı düzlemde; nesnel olarak ele alınır. Eserde, Sadi Bey ailesinin yitikleşme süreci, yozlaşmış ilişkilerin salgın bir hastalık gibi toplumu etkisi altına alışıyla bağlantılı olarak ifade edilir.

Kötü Yol

Tanrısal anlatıcı Kötü Yol romanında tesadüfler, aracılığıyla aksiyonu hızlandırır. Nuran'ın tecavüze uğrayışı, İstanbul'a gidişi, İhsan-Nermin aşkı, Reşat'ın ölümü art arda gelir.

Başkişinin abisinin endişelerini iç monolog tekniğiyle aktaran, Tanrısal anlatıcının niyetine bağlı olarak düzenlenir.

“Kötü Yol! Aklından Abanoz, Yüksekaldırım umumhaneleri geçti. Titredi. Şayet böyle bir şeyle karşılaşırsa... Ne yapardı? Çekip vurur muydu kızı? Vurdu, neyi çözümleyecekti bu? kardeşinin felaketine sebep olan adamın kılına bile dokunamayacak, bütün suçu etekleri biraz havalı, kanı biraz aşırı oynak, ağzı süt kokan bir kızcağızı... Hayır, hayır diye geçirdi.” (KY, s.183)

Tanrısal anlatıcı, birbiriyle bağlantılı kişileri, “denetlenemez güç” (Jung, 1999: 19) olan tesadüfle tesadüfler aracılığıyla aksiyonu hızlandıran anlatıcı, birbiriyle bağlantılı kişileri tesadüfle tanıştırır ve başkişi Nuran'ın kurtuluşunu hazırlar. Reşat'ın Nuran'a tecavüz edişi, Nuran ve Reşat'ın İstanbul'a gidişi, İhsan ile Nermin'in tanışması, İhsan'ın Nuran'ı bulması, Bedia'nın Reşat'ı öldürmesi gibi niyete bağlı olay birimleri düzenleyen anlatıcı, kişilerinin duygu ve düşüncelerine aktarırken, geriye dönüş, iç çözümleme ve özetleme tekniğiyle de onların geçmişleri hakkında bilgi verir.

2.6.5. Zaman

El Kızı

El Kızı romanında Tanrısal anlatıcı öyküleme zamanından, öykü zamanına geriye dönüş tekniğiyle bakarak 15 yıllık bir zaman dilimindeki olay birimlerini anlatır. Başkişinin oğlu Haldun öykü zamanının başında 6 yaşındadır; sonunda ise tıp fakültesinden mezun olmuş bir doktordur.

Öykü zamanı, başkişi Nazan'ın avukat kocası Mazhar'la tanışması ve evlenmesi ile başlar; oğlu Haldun'un sosyal konumunun kendisi yüzünden zarar görmesini istemeyen Nazan'ın cinayet işledikten sonra uçurumdan düşüp ölmesi ile sona erer. Başkişiye alınan pırlanta yüzük ise, eserde bireysel zamanın belirleyici unsuru olur.

Tanrısal anlatıcı, bir kadın cesedinin parmağındaki yüzük ile on beş yıl öncesine döner ve öykü zamanının başlangıcından itibaren olay birimlerini sıradizimsel olarak

anlatır. Eserde zaman “*hem art arda gelen hem de yan yana duran*” (Parla, 2000: 233) işlevine sahiptir:

“Bu yüzük, yıllarca önce, aynı şehrin, yerinde şimdi büyük bir banka bulunan küçük bir kuyumcu dükkanının vitrininde de böyle parlıyor, gelip geçenlerin dikkatini çekiyordu. Günlerden bir gün öğleden sonra, kuyumcu dükkanının vitrini önüne şık bir adam geldi, durdu.” (EK, s. 11)

Öykü zamanı kişilerin psikolojilerinin arka planını netleştirmek için geriye dönüş tekniğiyle derinleştirilir. Böylece öyküleme zamanından öykü zamanına, öykü zamanından da geriye/geçmişe doğru olmak üzere zincirleme bir zaman kesiti karşımıza çıkar.

Eserin sosyal zamanı, geleneksel aile yapısı içinde kadın/ erkek ilişkilerine ait unsurlarla belirginleşir. Bireysel zaman olay birimleriyle bağlantılı olarak ifade edilir. Başkişinin ölümü ile sona eren eser; başkişiye alınan yüzük ile başlar. İç monologlarla derinlik kazanan bireysel zaman, zamanda sıçrama ve özetleme yoluyla da hareket kazanır.

Yalancı Dünya

Yalancı Dünya romanında, 1960’lı yıllardaki yaklaşık bir yıllık süre öykü zamanıdır. Eserin öykü zamanını, Sophia Loren ve Ayhan Işık gibi sanatçıların ünlü oluşlarının belirtilmesi ve filmlerinden söz edilmesi ile tespit ediyoruz. “*Sabahleyin*”, “*akşam*”, “*ertesi gün*”, “*gece*”.. vb. klişe zaman ifadeleri ile akıcılık kazanan eserde, başkişi Neriman’ın on sekiz yaşına girişiyle dramatik aksiyon hızlanır.

Ünlü olma ve İstanbul’a gitme hayallerini gerçekleştirmek için on sekiz yaşına girmeyi bekleyen başkişinin, zamana ait ayrıntılar ile klasikleşen hayal-gerçek çatışmasını yaşama süreci yansıtılır. Bireysel zaman ile sosyal zamanın iç içe olduğu eserde, kişilerin geçmişleri ile bugünleri arasındaki bağlantı geriye dönüşlerle esere taşınır:

“Bir zamanlar Çukurova’da, Muzaffer bey çiftliğinin alımlı, çalımlı, iliklerine kadar “kadın” Gülizar’ı, şimdiki “Hanım Sultan”ın işi nasıl “seviciliğe” döktüğünden de haberi yok değildi.” (YD, s. 141)

Yazar eserde, kişilerin iç gelişiminde etkin rol oynayan zaman dilimleri üzerinde yoğunlaşır. Neriman’ın Nejat’la tanışması, Nejat’ın gidişi, Nejat’ın dönüşü, Neriman’ı ve Nejat sevişirken Haydar’ın onları yakalaması, birlikte İstanbul’a gidişleri,

Neriman'ın birçok kişi tarafından cinsel olarak sömürülüşü, annesinin onu aramak için İstanbul'a gelişi, ve buluşu olay birimleri arasında neden- sonuç ilişkisi tesadüfler ile hızlandırılarak metne yansır. Özetleme tekniğiyle ise, Neriman'ın artist olma macerası anlatılır:

“Neriman büyük hayallerle babasının evini terk ederek koştugu filmcilikte umduğunu bulamamış. Birkaç filmde küçük roller almışsa da, bakmış kendini harcamağa değmez, bu meslekten ayrılmağa karar vermiş. Tam bu sırada hastalanmış. Hastahanelere düşmüş. Rıza Can'dan başka hiç ama hiç kimse elini uzatmamış. İyi olup hastahaneden çıktıktan sonra da işte nikahlanmışlardı.”
(YD, s. 366)

Orhan Kemal, parçalanmış bir dünyada parçalanmış değerlerin peşinde sürüklenen başkişinin, tesadüflerle şekillenen öyküsünü sıradizimsel olarak anlatırken evrensel gerçekliklere de ışık tutar.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanında ise, başkişi Sadi Bey ve ailesinin para/ aşk merkezli çatışmaları anlatılırken, öykü zamanı altı aylık bir süredir. Sadi Bey'in Hukuk Fakültesi dördüncü sınıf öğrencisi küçük oğlunun mezun olamayışı öykü zamanını belirginleştirir.

Bireysel zaman, kişilerin yaşadıkları iç gelişimi geçmiş zaman değerlendirmeleri ile bütünleşen bir düzlemde iç monologlara yansıtılır:

“Otuz beş, koskaca otuzbeş yıldır şu eve geçen emeği. On beş, onaltı yaşında, körpecik bir kız, bir çocuktü kart herife vardığında. Varış o varış. Bitmez tükenmez sabahlar, akşamlar.. (..) Gençliğinde baba evinde çek, evlen koca evinde çek, yarın belki de evlat evlerinde, el kızlarından çekecekti.” (EB, s.19)

Roman kişinin umarsız küçük dünyasının 'otuz beş yıllık' yaşam süreci *“üçlü zaman tablosu”* (Aytaç, 1983: 229) ile özetleme yoluyla zaman- insan bağıntısı çerçevesinde eleştirilir.

Sadi Bey'in daha önce sıradan olan macerası, “emekli olduktan” sonra kişiliğinde ve beklentilerindeki sıçrama ile başlar. Emekli oluncaya kadar yaşadığı düzenden, ailesinden ve ailesinin maddi- manevi sorumluluklarından bıkan eski şimendiferci Sadi Bey, aşk ile yaşamına anlam kazandırmak ister. Onun kızı yaşındaki komşu Nursen'e aşkı, yaşlılık psikolojisinin ve ölüm korkusunun aşk ile kapatılma arzusudur. Onun aşkı,

ölümün reddedilmesidir. Emekli olmak ve evin alınışı, ailenin çözülüşü ile paralel olarak öykü zamanındaki hızlı akışı belirleyen ayrıntılardır.

Kötü Yol

Kötü Yol romanında öykü zamanı geriye dönüşlerle derinleştirilerek anlatılır. Bireysel zaman ile sosyal zamanın iç içe olduğu eserde, 1960'lı yıllarda "ünlü olma" hayali kuran gençlerin yaşadığı çatışmalar metne yansır. Geriye dönüş tekniğiyle kişilerin öykü zamanındaki varlıkların arka planı ifade edilir:

"On yıl önce, şimdi dördüncü katında oturdukları Maçka'daki bu apartmanın o zamanki sahibi İhsan Bey'in karısı, kocası tarafından üzerine titrenen çok güzel bir kadındı. (..) Bu, şimdiki kocası o zamanlar İhsan Bey'in İstanbul'daki çeşitli eğlence yerlerinden birinde "bar fedaisi", kara kaş, kara gözlü, güçlü kuvvetli bir erkekti." (KY, s.136-137)

Öykü zamanına, klişe zaman ifadeleri ile akıcılık kazandıran Tanrısal anlatıcı, her şeyi bilen/gören konumu ile öykü zamanının belirginleştirir. Tesadüfler aracılığıyla zamanda sıçramalar yapılarak, başkişi Nuran'ın ünlü olma serüveninin trajik sonu, zamansal ve mekansal boyutlarıyla esere taşınır.

2.6.6. Mekan

El Kızı

El Kızı romanında, başkişi Nazan için ev kapalı/ dar nitelikler taşır. Geleneksel Türk aile yapısı içinde dışlanan gelin olarak Nazan, kaynanasının evdeki varlığı ile köşeye sıkışmıştır. Kendi evinde huzuru ve mutluluğu bulamaz; içine kapanır:

"Nazan'ın içinden kayınvalidesinin korkusu geçti. Evin içinde fırtınadan önceki hale benzer bir durgunluk seziyordu. (..) İstemiyordu bu fırtınayı. Bıkmış, usanmıştı. (..) kavgadan sonra zavallı, hazan yaprağı gibi titriyordu." (EK, s. 61)

Mazhar, karısı Nazan'ın "yorgun" ve "hizmetçi" (EK, s.65) kimliğiyle dolaştığı evinde istediği mutluluğu ve huzuru bulamaz. Evinden uzaklaşır ve yozlaşmış kişileri ile maddi/ manevi sömürünün egemen olduğu "bar"a sığınır. Mazhar'ı evinden uzaklaştıran, karısından beklediği heyecanı/ canlılığı göremeyişidir.

Eserde fiziksel betimlemeleri ile olay birimlerinin mekansal boyutu verilirken; kişilerin psikolojik durumuna göre mekandaki işlevsel değişim de yansıtılır. Oğlunun

evinde tek söz sahibi olarak her şeye hükmeden Hacer Hanım için ev, oğlunu Jale ile evlenişinden sonra kapalı/dar nitelik kazanır. Konağın en güzel odasından, karanlık/küçük “sandık odasına” (EK, s.239) kovulan Hacer Hanım, bütün gün tanıdıklarında dolaşır.

El Kızı romanı, geleneksel Türk aile yapısındaki gelin-kaynana çatışmalarının eserin isminden itibaren mekansal eleştirisidir. Kendini kabul ettirme sürecini başaramayan Nazan/ el kızı için ev, kapalı/ dar bir tükeniş mekanı olur. Ayrıca eserde kocasından ayrıldıktan sonra Nazan’ın İstanbul barları ve hapishanelerde de hızlı bir bedensel ve ruhsal çözülüş içine girdiği görülür. Bu mekanlar, kişilik değerlerinin hoyratça tüketildiği kapalı/ dar niteliklere sahiptir.

Romanda geleneksel Türk aile yapısındaki gelin- kaynana çatışmaları hareket noktası alınarak, eserini isminden başlayan mekansal bir eleştiri yapılır. Aile içi iletişimsizliklerin ev’i/ evlilik kurumunu yok ediş süreci, mekanın yok edici bir nesneye dönüşü ile paraleldir. El kızı olmaktan kurtulamayan, evinden varlığını kuramayan Nazan, ev bataklığa dönüşerek onu yutar. Onun evinden gidişi, mekandan kovuluşu dünyadan kovuluş ile aynı göndergelere sahiptir. Evinden ayrıldıktan, itilmiş, bırakılmış, kovulmuş bir kişi olarak, öznel olandan hızla uzaklaşır ve çözülüş süreci içinde tükenir.

Yalancı Dünya

Yalancı Dünya romanında, fiziksel mekanın betimlenişi ön plandadır. Mekanın işlevsel nitelik kazanmadığı bu eserde, başkışı Neriman’ın odası, mahalle, fabrikatörün köşkü, filmciler sokağı, İstanbul’un caddeleri ayrıntılı olarak betimlenir. Fiziksel mekan, içinde yaşayan kişilerin psikolojik durumları üzerinde olumsuz yansımalar yapsa da, bu durum eserde işlevsel boyutta yer almaz.

Sahip olunan eşyaların varlığı veya yokluğu; zenginlik ile yoksulluğun göstergesi olmuştur. Eserde, para-güç-ihtişam; zengin-yoksul çatışmasını temel izleğe yansıtmıştır. “Birleştirilmiş dört şeker sandığından ibaret karyolası” (YD, s.5) ile Neriman, “lüks köşk”te (YD, s.57) yaşayan Fatma arasındaki çatışma, maddenin kişiler arasındaki yaşantısal uçurumu doğurmasında etkin rol oynar.

Neriman’ın “kötü yol”a sürüklendiği bütün mekanlar benzeşir. Aynı şekilde hayallerin kaçış mekanı İstanbul, iki yüzlü, çirkin çehresiyle yozlaşmış ilişkilerin mekanı olarak, yok eden, yutan bir nesne görünümündedir.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanında ise, mekan, kişilerarası ilişkilerin çıkarlar doğrultusunda kopuş sebebidir. Emekli olduktan sonra alınan ev ile birlikte, Sadi Bey ailesi parçalanır. Sadi Bey, karısı ve üç çocuğunun gitmesini ve evde aşık olduğu Nursen’le yaşamak ister; bunu da sürekli dile getirir. Oğulları ise kendi gelecekleri için planlar kurarlar. Karısı ve kızı ise, evi kendileri için bir güvence olarak görür ve satılmasına karşı çıkarlar.

Dramatik aksiyonun merkezinde olan “ev”, eserde yaratıcı, yaşatıcı değerler dünyasının mekanı değil, aile içi çatışmaların doğuşunu hazırlar:

“Satmıyacağım evimi satıp da ite köpeğe çar çur ettirmeyeceğim! Bu ev benim. Devlet verdi bana. Satıp da sonunda sizin gibi itlere muhtaç olamam. (..) Ben bu evin içinde son nefesimi vereceğim.” (EB, s.224)

Ayrıca fiziksel betimlemeler yoluyla mekanın nitelikleri ile insanların beklentileri arasında bağlantı kurulur. Çıkar, cinsellik, ikiyüzlülük batağa dönüşen mekan içerisinde olağanlaşır. Kişilerarası ilişkiler, *“eviniz başınızda parçalansın!”* (EB, s.255) söyleminde dışa yansıyan olumsuz değerler bütününe dönüşerek mekanı darlaştırır.

Kötü Yol

Kötü Yol romanında, “artist olma” isteğinin mekandan kaçışa sürüklediği başkişi küçük kasabadan İstanbul’a gider. Onun bu yer değişimi, öykü mekanını da fiziksel olarak genişletir. Duygusal ifadelerle derinlik kazanan mekan betimlemelerinde, genelde bir fotoğraf karesine yansıyan görüntüler vardır:

“Orman kocaman ağaçlarıyla ne heybetliydi! Görünmez böceklerin derinden derine çıtırtısı, kimbilir nerede iç çeken bir ishakın hu hu’ları, taa uzaklarda böğüren bir öküz. Ay, yüksek ağaçların tepesinde, taa yukardaydı. Ağır ağır aşağılara kaydı.” (KY, s.81)

Gözlemci bir yaklaşımla mekan-insan etkileşimi entrik kurguya ve izleksel niyete bağlı olarak şekillenir. Kötü Yol, eserin ismindeki “yol”a eklenen “kötü” sıfatı ile birlikte yozlaşmış düzenin mekansal boyutuyla bütünleştirildiği bir eser olur.

2.6.7. Kişiler Dünyası

Başkişiler

El Kızı

El Kızı romanında, başkişi Nazan; sessiz, sakin, uyumlu bir “*gelin*”den; cinayet işleyen, koruyan anneye doğru değişim yaşar. Onun serüveni “*kimsesizlik*” (EK, s.14) yüzünden kocasına, oğluna, evine sıkı sıkıya tutunan kişinin yaşadığı dışlanmışlık psikozu ile ivme kazanır.

Kocasından boşanarak sahip olduğu her şeyi bir anda yitiren Nazan, oğluna ve kocasına tekrar dönme hayallerini tecavüze uğrayışı ile yitirir. Nazan, sürüklendiği “*kötü yol*”da çevresindekilere sorgusuz, sualsiz boyun eğer:

“Kocasının evinde olduğu gibi, evinin hanımı değil, hizmetçisi oluvermişti. (..) Gittikçe içirne kapanmış, dış alemli ilgisini kesmiş, boynu bükük, zavallı bir hali vardı. (..) Onu hayata bağlayan oğlu ve oğlunun hasreti olmasa, belki de kendini öldürürdü.” (EK, s.272-274)

İçki, kumar, fuhuş, eroin ile yitip bir yaşam süren Nazan’ı yaşama bağlayan tek şey oğlu olur. Oğluna duyduğu özlemlerle onun, yaşadığı şehre dönüşü ile, karşımıza farklı bir Nazan çıkar. Her türlü kötülüğe/ baskıya boyun eğen başkişi, oğlu ve oğlunun geleceği söz konusu olunca cinayet işleyecek kadar farklı bir kimliğe bürünür:

“Oğlumu memlekette mahcup etmeğe hakkı yoktu!” (EK, s. 382) Nazan, sosyal yozlaşmanın kendisine yüklediği ağır sorumlulukları aşamaz. O, saf, temiz kişiliğine eklenen pisliklerden kurtulmak istedikçe batağa saplanır. Ailesini yitirisi ile, her şey önemini kaybeder. Nazan’ın eser boyunca tek tepkisi, yine kendisi için değil, oğlu için olur. O, fedakar, sevgi dolu anne tipinin ve uyumlu, sessiz ve geleneksel aile içinde hep dışlanan “el kızı”nın dramatik öykülü bir temsilcisidir.

Yalancı Dünya

Yalancı Dünya romanının başkişisi Neriman, çevresiyle iletişim kuramayan ünlü olma hayalini gerçekleştirmek isteyen bir genç kızdır. On sekiz yaşını dolduruncaya

kadar odasının duvarlarına astığı resimler ve dergilerde okuduğu yaşam öyküleriyle artistleri ve sinema onun hayallerini süsler:

“Neriman’ın aklında Yeşilçam Sokağı, Hava Sokağı, Noter’in kızı, Avukat’ın kızı, daha başka kız arkadaşlarından duyup bellediği cennet İstanbul’un çeşitle semtlerinden çekici fotoğraflar.” (YD, s.24)

Hayallerini gerçekleştirmek için tek engel olarak gördüğü babasından ve yaşadığı kasabadan kaçma eğilimi içindeki Neriman, içsel çırpınışları eyleme dönüştürmek için fırsat bekler. *“Ünlü olma”* saplantısının yönlendirmeleri ile aşık olduğu rejî asistanı Bülent Nejat Co, onun için sinema ve filmlerin ışıltılı dünyasına bir adım niteliğindedir. Bu nedenle bağlandığı Bülent Nejat Co’nun kendisini iğfal edişine izin verir ve onunla birlikte İstanbul’a gitmekte sakınca görmez.

İstanbul’a geldiği ilk andan itibaren “yalancı dünya” acımasız gerçekleri ile yüzleşen Nermin, birçok erkekler tarafından tecavüze uğrar. Neriman’ı, film/ sinema saplantısını kendi bedensel doyumları için kullanan erkekler, onu cinsel bir metaya dönüştürürler. Tanrısal anlatıcı, Neriman’ının trajedisini ünlü olma hayali kuran genç kızların hayaliyle birleştirerek evrensel bir düzlemde ele alır ve duygusal bakış açısı ile eserin sonunda onun şahsında bütün genç kızları “kötü yol”dan kurtarır.

Neriman, hayallerini gerçekleştirmek uğruna mumdan kanatlarla güneşe doğru yola çıkan küçük adam’dır. Yozlaşmış düzen, onu hızlı bir şekilde yutar. O, yaşadıklarına karşı eylemsel bir tepki göstermez, direnmez; sadece saplantı halindeki hayalleri için yaşadığı bütün sömürülere boyun eğer:

“- Film yıldızlarının yolu, yolu Recep abi, madem.. madem sizlerin yatak odalarından geçer... Geçsin be Recep abi, boşver. Seninle ne diye başlamıyalım?

Bir davranışla kaltı. Recep Civa’nın boymına sarıldı:

-Bülent Nejat Co.. şerefine!

Alev alev yanan kıpkırmızı dudaklarını olgun adamın ağzına yapıştırdı.” (YD, s.301)

Bu tavır, onun hem bedensel hem duygusal bakımdan tüketilişini hızlandırır. Neriman, hayallerinin merkezine yerleştiği İstanbul, aşk ve ünlü olma tutkularının yok olduğunu gördüğü andan itibaren, kötü yol’un bütün olumsuzluklarını olağan karşılar.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanının başkişisi Sadi Bey, fiziksel tüketişini duygusal coşkunluğu ile örtterek, artık kendi için ve kendi isteğince yaşamak ister. O'nun isyanı, yıllarca yüklendiği sorumlulukların mutlu edemediği yüreğinden gelir. Karısı ve çocukları için çalışan Sadi Bey, özgürlüğünü ister:

“Otuz beş, otuz beş sene size yeter yem olduğum. Düşün yakamdan artık!” (EB, s.19)

Sadi Bey, emeklilik döneminde özlemlerinin merkezine yerleştirdiği Nursen'in; büyük oğlu ile ilişkisi olduğunu öğrenince, hayal kırıklığı yaşayarak psikoza düşer, karanlıklarda kaybolmak istemez, yaşama sarılır. *“Oyun(un) bitmiş”* (Ertop 1995: 37) olduğunu hisseden yaşlı adam, ölüm korkusu ve yaşlılık kompleksleri ile hareket eder. Aşık olduğu kızı yaşındaki Nursen ile oğlu arasındaki ilişki hayallerinin yıkılmasına ve hem bedensel hem de ruhsal çöküşüne zemin hazırlar:

“Sadi Bey her şeyi anlamış, fenalaşmıştı. Karanlık sulara ağır ağır gömülen aydınlık bir denizaltı gibi kayıyordu. İstemiyordu, derinlere kaynak istemiyordu. Davranmak, bir yerlere tutunmak (..) ne olursa olsun yaşamak istiyordu.” (EB, s.246)

Geçen zamanın telaşı ile egosunu tatmin endişesi içindeki Sadi Bey, cinsel açlığının da etkisiyle son günlerini dilediğince düzenlemek ister. Fakat yaşlılığı, ailesi ve çevre onun önünde aşılmaz bir engel halindedir. Sadi Bey'in öyküsü, ölüm karşısında yaşama sevgisinin baskın çıkışıdır. *“Yaşamak”*tan vazgeçemeyen Sadi Bey, kendisi için yeni fırsatlar yaratmak ister. Varoluşunun anlamını dilediği gibi yaşamakta ve özgür olmakta arar.

Kötü Yol

Kötü Yol romanının başkişisi Nuran, Yalancı Dünya'nın Neriman'ı gibi *“ünlü olma”* hayalini gerçekleştirmek isterken cinsel bir metaya dönüşür. Nuran, annesi ve ağabeyinin maddi sıkıntılarını çözmek için çırpınığını görmez. Nuran, düşlerinin mekanı olan İstanbul'a kaçmak ister. Dış dünyanın gerçeklerinden uzakta büyüyen genç kız, kendisini bekleyen tehlikelerden habersizdir:

“Atlardı trene, ver elini İstanbul. Ne çıkardı sanki? Kötü yola mı düşerdi annesinin deyimelye? Neden düşsün? İstanbul dağ başı mı? Tam tersi. İstanbul büyük, kibar şehirdi. Asıl orda değerlenirdi güzelliği.” (KY, s. 16)

Annesi ve ağabeyinin uyarılarını kendisine engel olarak görür. Nuran'ın hızlı çözülüşü, asi kişiliğinin ve özentisinin sonucudur. Güzelliğinin farkındadır ve güzelliğini kullanarak ünlü olabileceğini düşünür; onun bu zaafını kullanan kişiler ise, cinsel olarak sömürdükten sonra "kötü yol"un yolcularından biri yaparlar: Nuran'ın uyanışı, içinde bulunduğu durumu değiştirmez fakat yaşadığı içsel derinleşmeyi yansıtır ve kendilik bilincinin uyanmasına zemin hazırlar:

"Islak kirpikleriyle gece yarısından sonraki İstanbul'a daldın dalgın baktı: Evet, büyük, güzel, çok güzel bir şehirdi İstanbul. Uçurum kenarlarında bitmiş göz alıcı çiçekler gibi, insanı kendine çekiyor, sonra da uçuruma yuvarlanışına sadece bakıyordu." (KY, s.175)

Nuran'daki içsel değişim, hayallerin gerçeklerle yüzleşmesi ile olur. O, artık hayallerinin peşinden giden bin hayal kahramanı olmaktan çıkmıştır. Yaşamın gerçekleri ile olgunlaşır.

Norm Karakterler

El Kızı

El Kızı romanında belli bir amacı olan ve değerleri uğruna mücadele eden idealist Mazhar Bey, Haldun ve Nihat norm karakterlerdir. Sağlam bir ahlak yapısına sahip olmasına rağmen Mazhar Bey, karısının pasif, donuk kişiliğiyle çözülüş yaşar ve sorgusuz sualsiz onu boşar. Daha sonra çevrenin tepkilerine ve annesinin karşı çıkmalarına aldırmadan "bar kızı"yla/ Jale'yle evlenerek yeniden "aile" düzenini kurar. O, kendisini yönlendirecek ve cinsel yönden doyuma ulaştıracak bir kadın arayışındadır. Bunu ilk karısı Nazan 'da bulamaz. İkinci karısı ise hem cinsel hem de "ben" merkezli tavırları ile aradıklarını/ istediklerini sunar. Doğru bildiği yolda kararlı bir şekilde ilerlediği için çatışma yaşadığı kişiler tarafından öldürülen Mazhar Bey, geleneksel Türk aile yapısının anaerkil kesiminin temsilcisidir.

Mazhar Bey'in en yakın arkadaşı Nihat Bey ise, doğruluk, dürüstlük ile kurduğu yaşamında hep başarılı olur. Onun eserdeki en önemli karakter özelliği, vefalı bir arkadaş olarak arkadaşının ölümünü sonrası kimsesiz kalan oğlunu yanına alarak büyütmesidir.

Mazhar Bey ve Nazan Hanım'ın oğlu Haldun ise, çocukluk günlerinin çalkantılı yaşamından; acı ve sıkıntı dolu karanlık günlerinden sonra iyi ve güzel olana doğru

yönünü belirleyen idealist bir tiptir. Maddi ve manevi yokluklar, onu hırslı bir kişi haline getirir ve başarılı olmasını sağlar.

‘Bar kızı’ olduğu için hem Hacer hanım hem de toplum tarafından dışlanan Jale ise, diğer bir norm karakterdir. Jale, geçmişinde yaptığı evlilikte kaynana baskısı yüzünden boşanan ve kötü yol’a sürüklenen bir kadındır. Mazhar Bey, onun için bir kurtuluş olduğu gibi, hem kendi hem de Nazan Hanım’ın öcünü Hacer Hanım’dan alma olanağı sağlar. Nazan Hanım’la örtüşen trajedisi, Mazhar Bey’le evlilik sonrası düzene girer. Haldun’a anne, Mazhar Bey’e eş ve evine ‘hanım’ olarak Hacer Hanım’ın egoist eğilimlerinin yuvasına zarar vermesini engeller.

Yalancı Dünya

Yalancı Dünya romanında, “kötü yol”a sürüklenerek hızlı bir düşüş yaşayan başkişiyi, bu bataktan kurtaran set işçisi Rıza ve “Atatürkçü” fikirleri ile sosyal yaşamın aydınlık yüzü olan romantik genç öğretmen norm karakterlerdir. Ayrıca Neriman’ın “kötü yol”a sürüklenmemesi için, uyarıcı rolündeki Süheyla Abla’yı da bu gruba dahil etmek mümkündür.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanında norm karakter olarak, ömrünün son baharını başkişi gibi “yeni”lemek isteyen Müçteba Amca yer alır. Ailesinin aşağılamalarından, yüreğindeki aşka ve bedeninin cinsel çağrılarına sığınan yaşlı adam, başkişinin farklı bir görüntüsü gibidir. Müçteba Amca, geçmiş günlerin özlemi içinde, işçi kızlardan birine platonik olarak aşık olur. Genç kızın hayali ve onun ilgili planları yaşlı adamı yaşamla tek bağıdır.

Kötü Yol

Romanda çocuklarına olan sevgisi, bağlılığı ve iyi niyetiyle başkişinin annesi çamaşırcı Ayşe; ailesinin maddi refahı için kendini feda etmekten çekinmeyen ve kızkardeşinin kötü yola düşmemesi için onu arayıp bulan ve kurtaran ağabeyi İhsan; babasının ölümünden sonra annesinin evlendiği üvey babasının tacizlerine direnerek, değerlere bağlı bir yaşam sürdüren Nermin norm karakterlerdir.

Kart Karakterler

El Kızı

El Kızı romanında geçmişindeki karanlık olayları/ ilişkileriyle başkışının yuvasına karabasan halinde çöken, yuvanın dağılımını sağlayan ikiyüzlü Hacer Hanım; cinsel sapmanın/ lezbiyenliğin eserdeki temsilcisi çingene Nedime; “para” için her şeyi yapabilen bozulmuş kişiler olan Rıza, Naciye, Nesrin ve Sami kart karakterlerdir.

Eserde, kart karakterlerden Hacer Hanım, karşıdeğerlerin kişi düzeyindeki en belirgin temsilcisidir. Geçmişteki itilmişliğinin, dışlanmışlığının acısını gelininden çıkarmak isteyen bu karanlık ruhlu kadın için, kendisi ve kendi duyguları dışında hiçbir şeyin önemi yoktur. art niyetli tavırları, kıskançlığı ve hem meddi hem de cinsel doyumsuzluğu ile o, anne olmanın yaşatan/ değerler dünyasından uzaklaşarak yıkıma sebep olan bir güç haline gelir. Oğlunun ve gelinin mutluluğu onu sevindirmez, üzer; torununu annesi ve babasından uzaklaştırarak korkutma yoluyla kendi tarafına çekmeye çalışır. Hacer Hanım, tek boyutlu bir tip olarak yabancılaşmış, yozlaşmış bir kişidir.

Yalancı Dünya

Yalancı Dünya romanında, inanç sömürüsü yoluyla çıkar elde eden ve kendisine toplum içinde görüntüsel bir konum hazırlayan Kabak Hafız ve Hanım Sultan; değerlerden kopuk yaşantısı ile şey’leşmiş genç erkek tipi olan Bülent Nejat Co; cinsel sapmaların ve ikiyüzlülüğün kişi düzeyindeki temsilcilerinden fabrikatör Hayri; para/ çıkar merkezli şekillenen kaypak, değişken kişiliğiyle Recep Civa kart karakterlerdir.

Evlerden Biri

Evlerden Biri romanında, kendileri dışında hiç kimseyi düşünmeyen ve çıkarları ters düştüğünde ailelerine bile sırt çeviren İskender ve Erdal; fiziksel çirkinliğin cinsel komplekslerle tükettiği Ayşe; geçen yılların vefasızlık ederek yalnız bıraktığı umutsuz anne; ahlaksızlık ile ördüğü yaşamına kızını da sürüklemek isteyen Leman Hanım kart karakterlerdir.

Kötü Yol

Kötü Yol romanında paranın tutsağı, çözükle, bir cinsel aç olan şoför Reşat; güç, mevki ve para için cinayet dahil her türlü kötülüğü yapan Osman; karısının kendini aldatması karşısında tepkisiz kalan korkak, kişiliksiz müteahhit ve bedeninin çağrılarını her şeyin önüne geçirerek ahlaksız ve ihanetin simgesi olan Bedia kart karakter olarak karşımıza çıkar.

Fon Karakterler

El Kızı romanında geçmişin kişileri olarak kişiler dünyasını netleştiren Aza Mülazımı, mübaşir İsmail, paraya düşkün nemelazımcı Aliye Ana, fiziksel güzelliğın eserdeki dekoru Nermin; Yalancı Dünya'da rejisörler, sinemacılar, garsonlar ile İstanbul'un yutan, kirli yüzünün temsilcileri; Evlerden Biri romanında göründükleri gibi olmayıp dedikodu, çıkar merkezli ilişkilerin kişileri olan Hademe Kadın, Edip, Bakkal İhsan, Futbolcu Korkut, Sedat, Vedia, Şef Yardımcısı, Kahveci Pehlivan Ali, Nermin, Filiz, Ayla Nurcan, minibüs şoförü fon karakterlerdir. Kötü Yol romanında cinsel sömürüyü alışkanlığa ve yaşam biçimine dönüştürmüş filmci çevresi, Nuran ve ailesinin yaşadığı mahalle dekoratif unsur olarak yer alır.

Orhan Kemal'in diğerk bütün eserleri gibi bu bölüm romanlarında da fon karakterler, izleksel kurguyu netleştirmek ve desteklemek amacıyla kullanılırlar. Oldukça kalabalık olan bu kişiler, eserin etimonunu belirginleştiren, vurgulayan dekorlar olarak işlevsel bir konuma sahiptirler.

2.6.8. İzleksel Kurgu

Küçük adamın çözülüş sürecinin anlatıldığı bu bölüm romanlarında, yozlaşma ve sosyal adaletsizliğin kendilik değerlerindeki tahribatı kişi, kavram ve simge düzeyinde yansıtılır. Bu bölümdeki romanların değerlere sınıflamasının KORA şemasındaki görünümü şu şekildedir:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞIDEĞER
KİŞİ	Nazan Neriman Nuran İhsan Nermin	Hacer Hanım Naciye Recep Civa Fatma
KAVRAM	hayal sevgi bağlılık	gerçek yoksulluk yozlaşma sosyal adaletsizlik cinsellik
SİMGE	kasaba doğa yüzük	şehir/ istanbul para sinema 'kötü yol'/ bar

Tablo: 9 – Küçük Adam'ın Çözülüşü Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

Bu bölümde çözümlenen eserlerde, değerlerden kopuş süreci, dönemsel gerçekliklerin evrensel göndergeler ile bütünleştirilmesi olarak metne taşınır.

2.6.8.1. Yoksulluk

Orhan Kemal'in eserlerinde yoksulluk, çözülüşü tetikleyen, bozulmayı hızlandıran boyutuyla ele alınır. Bu bölümdeki dört romanda da temel izlek olarak yer alan yoksulluk, bireyleri dıştan kuşatarak varoluşlarını engelleyerek kendilik bilincine varmalarına engel olur.

El Kızı romanında yoksul teyzesi ile yaşarken Mazhar Bey’le evlenen Nazan hanım, maddi sıkıntıların kişiliğindeki “hizmetçi” niteliğinden kurtulamaz. Maddi bağımlılık onu kocasına bağımlı kılar. Kocasının kendisini boşaması üzerine geri dönmek zorunda kaldığı teyzesinin yanında da yoksulluğun, kötü yol’a sürükleyiş eğilimi ön plana çıkar. Yoksulluk ve maddi güçsüzlük yüzünden tecavüze uğrayan Nazan Hanım’ı çevresindeki yozlaşmış kişiler sürekli sömürürler.

Kötü Yol ve Yalancı Dünya romanlarında yoksulluk, çocukluktan genç kızlığa geçen başkişilerin “ünlü olma” hayallerini pekiştiren, sosyal bir sorunsal halindedir. Maddi sıkıntıların yüreklere/ duygulara vurduğu kilidi, “para” ile açmak isterken itildikleri bataklıktan habersiz Neriman ve Nuran, maddenin nesnelleştirdiği yitik kişilikler olurlar.

Kötü Yol romanında başkişi Nuran ve ailesinin maddi kaygıları, dış etkenlerin onları kullanmasına zemin hazırlar. Başkalarının çamaşırlarını yıkayarak çocukları büyüten Ayşe Ana ve annesi ile kız kardeşini maddi refaha ulaştırmak için mücadele veren İhsan, yoksul çevrelerin alışılmış kişisidir.

Evlerden Biri romanında ise, bütün aile fertleri çalışmasına rağmen yoksulluğun kuşattığı bir ailenin çözülüşü anlatılır. Bu eserde yoksulluk, bir felaketler silsilesi halinde duygusal yoklukla özleşir. “Para”nın duygusallıktan ve değerlerden uzaklaştırdığı üç kardeş, babalarının ölümüne bile üzülmezler. Onlar için, kendi çıkarları her şeyden önde gelir.

2.6.8.2. Yozlaşma

Bireysel ve kolektif bilincin farkındalığından uzak kalarak mesleki ve ahlaki bakımdan önce kendine, sonra değerlere ve tüm insanlığa yabancılaşan bireyin yozlaşması kaçınılmazdır.

El Kızı romanında yozlaşma, geleneksel Türk aile yapısının çözülüşü olarak karşımıza çıkar. Gelin-kaynana ilişkisinin düşmanlık, çekememezlik ile gölgelenerek sevgi-saygı ortamının yok edildiği başkişinin evinde, yozlaşmış Hacer hanım tarafından yıpratılan ailenin yıkılışı hazırlanır. Kaynana tipiyle Hacer Hanım, kişisel komplekslerini oğlunun yuvasını yıkmakta kullanır. Orhan Kemal’in bütün romanlarında cinsellik sadece bedensel bir ihtiyaç/ libidonal halinde belirir.

Duygusal yoğunluktan yoksun bedensel dürtüler halindeki cinsellik, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleriyle aynı düzlemde ilerler. El Kızı romanındaki çingene

Nedime ve Yalancı Dünya'daki Hanım Sultan lezbiyen eğilimleri ile cinsel sapmanın temsilcisi olurlar.

Orhan Kemal, her şeyin ve herkesin bozulduğu dünyada kişilerarası ilişkilerdeki çözülüşü cinsellikle açıklar. Cinsellik, sosyal düzenin çarpıklığında kişileri soylu değerlerden uzaklaştırarak, nesnelleştiren bir çözümlü sembol halinde ahlaki sapsmaların yoğunlukta olduğu bir çözülüşe götürür.

Yalancı Dünya ve Kötü Yol romanlarında, belli bir "değerler" dünyasında yer edinmeyen, "para"sızlık/ yoksulluk yüzünden aşağılanan, bilgisiz insanların çözülüşü anlatılır. Dış dünyanın realitesinden uzak başkışiler, kör bir tutkuya dönüşen hayallerin şehri İstanbul'da olma "yurtsuzluğu" ile "ünlü olma" uğruna kendilerini "kötü yol"a sürüklerler.

Sosyal yaşamdaki çarpıklıkların ve yoksulluğun/ maddi yetersizliğin çalışmak zorunda bıraktığı genç kız ve kadınlar, çevrelerindeki bütün erkekler için sadece cinsel bir metadır. Yalancı Dünya ve Kötü Yol romanlarında cinsellik, yozlaşmış ilişkilerin sonucudur. Kullanılan bedenler, tüketilen duygular sıradanlaşır. Sosyal açmaz içinde toplumsal ve ekonomik durumlarını düzeltmek isteyen genç kızlar, cinsel çekiciliklerini kullanırlar. Cinsellik, ekonomik bir amaç için kullanılır ki bu "*fahişelik psikolojisi*"nin (Krich, 2002: 62) ilk adımıdır. Bozulmuş kişilikleri ile yığınlaşan toplulukların simgesi halindeki roman karakterleri, cinsellikle varolmaya çalışırlar. Fakat doyumsuzluk ve sömürünün şekil değiştirerek hırsa dönüşmesi genç kızların güzel bedenlerinin "kötü yol"larda harcanmasına neden olur.

Yalancı Dünya'da "*hovarda, ırz düşmanı, tam anlamıyla ahlaksız*" (YD, s.248) olarak tanıtılan Recep Civa, bencillik unsurlarının motive ettiği bir tiptir. O, hem kendine hem de değerlere uzaktır; onun için "çıkar" her şeyden önce gelir. Cüzdanının ve bedeninin açlığını insanların duygularını, zayıflıklarını kullanarak kapatmaya çalışır. O, her şeyin "para" ile kirletildiği dünyanın gittikçe çoğalan tiplerindedir.

Yalancı Dünya romanında fiziksel güzelliğinin felaketlere sürükleyerek, fahişe olma noktasına getirdiği başkışı ye tecavüz eden yozlaşmış kişilerden Ömer, "*ne zamandır kuzu eti yememiştim*" sözü ile, sosyal yaşam içinde kişiyi bekleyen tehdit öğelerinin örtük biçimde anlatır. Aynı zamanda cinsel içgüdünün kadını "*et*" (Vasselau, 1999: 69) olarak kavramsallaştırılışını ifade eder. Arzu ettiği beden nesnelleştirerek/ "sürü"leştirerek tüketen roman kişisi, cinselleştirilmiş bedenlerin asimilesi ile çarpık/ boyutsuz ilişkilerinde yansıtıcısı olur. Yalancı Dünya'da Kabak Hafız, insanların dini

duygularını sömürürken bunu beğendiği kız ve kadınları cinsel olarak sömürmekte de kullanır.

Evlerden Biri romanında yozlaşma, aile içi ilişkilerde netleşir. Birbirinden kopuk ve umarsız aile fertleri, sadece kendilerini düşünürler. Nursen'in annesi de, kızını kendi aşığı yaşlı filmciyle evlendirip rahat etmek ister. Birbirini kullanma, kayıtsızlık, herkesin kendi istekleri için diğerini kurban etmesi, bireysel yozluğun göstergesi halindedir. Sorumluluk duygusundan ve saygıdan uzak bu kişiler, kendi tüketişlerinin farkında olmadıkları gibi başkalarını da buna ortak etmekten de çekinmezler. Evlerden Biri romanında cinsellik, başkişi Sadi Bey'in yaşlı bedeninin varlık sebebi olur. Komşunun genç ve güzel kızını gözetleyen ve tahrik olan yaşlı adam, ona ulaşamadıkça içine kapanır; bir süre sonra ise herkese/dünyaya küser.

Eserde Leman-Mahmut ilişkisi ise, karşılıklı sömürüye dayanır. Leman bedenini kullanarak paraya, Mahmut ise sapkın beklentileriyle doyuma ulaşır. Ayrıca Leman, cinsel dürtülerine yenik düşerek Erdal ve Edip'le sevişir.

2.6.8.3. Sosyal Adaletsizlik

Küçük Adamın Tutunma Çabaları ve Direnişi başlığı altında, sosyal adaletsizliğin en temel dayanağı gelir dağılımındaki dengesizlik ve çıkar çevrelerinin bunu kullanışıdır.

Okul çağında ekmek kazanma mücadelesi içinde olan bütün gençlerin karşı karşıya kaldığı bedensel sömürü, yine maddi gücün kişiler üzerindeki adaletsiz baskısının sonucudur. Toplum hayatındaki çarpıklıklardan kaynaklanan eşitsizlik Yalancı Dünya romanının başkişisi Neriman'ı kaçısa sürükler. Pazarcı Haydar'ın kızı oluşundan utanç duyan ve maddi sıkıntılardan kurtulmak isteyen Neriman, çevresindeki zengin arkadaşlarına olan özentisiyle hızlı bir düşüş yaşar:

“Kendi kendini yaratsa, alnına kaderlerin en parlağını yazar, pazarcının kızı değil, İstanbullu büyük bir tüccar ya da koca göbekli bir bankacının kızı olarak dünyaya gelirdi.” (YD, s.6)

Neriman, sahip olmadığı maddi değerlere fiziksel güzelliğini kullanarak ulaşabileceğini düşünür. Böylece hem statü değiştirecek hem de hayallerini gerçeğe dönüştürecektir.

Kötü Yol'da çamaşırçı Ayşe Ana'nın kızı oluşundan utanan Nuran da aynı istekler içindedir. O'nu kaçısa sürükleyen maddi yokluktur:

“Basit bir ev kadını olmaktansa öldürürüm kendimi.” (KY, s. 61)

Çamaşırcılık yapan; çok çalıştığı halde ancak karın tokluğunu temin eden annesinin çilesini yaşamak istemeyen Nuran, sosyal adaletsizliği fiziksel güzelliğiyle ortadan kaldırmanın mümkün olduğunu düşünür. Para karşılığı çocuk denecek yaştaki kızların satıldığı (KY, s.66) bu ortamda, annesi ve abisinin: “gözü çıksın şu geçim derdi” (YB, s. 40) serzenişleri içinde büyüyen Nuran, kolay yoldan para ve ün aramaya yönelse de istediklerini gerçekleştiremez.

Evlerden Biri romanında sosyal adaletsizlik, kişileri yine maddi yoklukla kuşatır. Kişiler kurtuluşu, parada görürler. Bütün sorunların çözümü olarak görülen maddi güç için, aile fertleri birbirine düşman olur. Anne bile, almış oldukları eğitim ve kazandıkları paraya göre, çocuklarına karşı farklı tavırlar geliştirir/ sergiler:

*“Söğülüp sayılmağa yatkan, ayak işlerinde kullanılmağa elverişli bir yaratık(..)
Allah rızası için çalıştırılacaklardan. Omuzlarında dünyanın işini taşısalar gene de değerleri bilinmiyeceklerden.”* (EB, s. 7)

İskender’in annesinin kendisine bakışını ifade ettiği bu sözler, sosyal adaletsizliğin aile içi ilişkilerde bile varlık bulduğunun işaretidir. Sosyal refahı bulamayan İskender, böylece maddi çatışmaların kişileri nasıl yok eden bir sürece dönüştüğünü de yansıtmış olur.

2.7. KÜÇÜK ADAM'IN TÜKENİŞİ/ ÖTEKİLEŞMESİ

Müfettişler Müfettişi - Üç Kağıtçı

Küçük Adam tipinin, kendi dışındaki güçler tarafından kuşatılmışlığını anlatan Müfettişler Müfettişi ile Üç Kağıtçı romanlarını yabancılaşma izleği etrafında ve Küçük Adam'ın Tükeneşi/ Ötekileşmesi başlığı altında birleştirmeyi uygun bulduk.

2.7.1. Romanların Kimliği

Müfettişler Müfettişi

Eleştirel sosyal gerçekçi unsurların belirginleştiği Müfettişler Müfettişi, Orhan Kemal'in bu türdeki on yedinci eseridir. “*Salt bir güldürü romanı değil (..) yergi romanı*” (Uğurlu, 1974: 75) niteliği taşıyan eserde sosyal çözülüş, kişi ve toplum düzeyinde Tanrısal bakış açısıyla ironik olarak çözümlenir.

1953 yılında Yeditepe dergisinde yayımlanan “Asılzade” ve “Kudret Dağdeviren” öykülerinin roman türünde genişletilmiş halidir. İlk olarak 1965 yılında Varlık Yayınları arasında yayınlanan eserin, son baskısı Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 7 baskısı vardır.

Üç Kağıtçı

Müfettişler Müfettişi romanının yapı ve izleksel bakımından devamı niteliğindeki Üç Kağıtçı romanında da, kişiden topluma uzanan bir çözülüşün anlatımı yapılır. Orhan Kemal'in roman türündeki yirmi ikinci eseridir.

1969 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen eserin, ilk baskısı Tekin Yayınları arasında olmak üzere toplam 8 baskısı vardır. Son baskısı, 1995 yılında Tekin Yayınları arasında yayımlanır.

2.7.2. İsimden İçeriğe

Müfettişler Müfettişi

Müfettişler müfettişi tamlamasında ise, kontrol mekanizmasını da kontrol eden bir üst yapıya gönderme yapılır. Bu da bize, izleksel olarak varlığını hissettiren bir bozulmuşluğun, düzensizliğin ve güvensizliğin varlığına işaret eder.

Yozlaşmış ilişkiler ağı, toplumun her kesimini öyle kuşatmıştır ve kimsenin kimseye, giderek hiçbir kuruma güveni kalmamıştır. Müfettiş sözcüğünün sözlük anlamı, “araştıran, teftiş eden, bir işin düzenli, yolunda olup olmadığını anlamak için, o işin üzerinde durmakla vazifeli bulunan kimse.” (Devellioğlu, 1996: 712) demektir. Genellikle resmi ya da özel kurumlara ait bir unvan/ görev olan müfettişliğin bile teftiş edilme zorunluluğu, devlet ile halk ve devlet ile devlet kurumları/ görevlileri arasındaki çatışmanın da bir göstergesidir.

Eserde, “teftiş kurulu” adı altında arkadaşları ile birlikte dolandırıcılık yapan bir “sahte müfettiş”in öyküsü anlatılır. Toplumsal yapılanmadaki ve devlet kurumlarındaki bozulmuşluğu kullanarak geçimini sağlayan başkişiyi, yaratan çarpık, iletişimsiz ve çürük ilişkiler ağıdır.

Üç Kağıtçı

Müfettişler Müfettişi romanının devamı olan Üç Kağıtçı romanını, başkişi aracılığıyla kendine ve değerlerine yabancılaşmış bireylerin üç kağıtçı sıfatıyla algılanmasına göndermede bulunur. Çevresindeki insanların inançların, değer yargılarını, iyi niyetlerini ve maddi varlıkların kendi çıkarları doğrultusunda kullanan ve yaşamlarını bu şekilde sürdüren kişilerin ortak adıdır üç kağıtçı. Sözlük anlamıyla “yalancı, dolandırıcı, hileci, düzençi” (Türkçe Sözlük, 1998: 2304) olan bu kişi yada kişiler, toplumdaki sömürmek/ sömürü kavramının somut temsilcileridir.

Bireyin sosyal çözülüşte payına düşen bu ahlak dışı eğilim eserde, sömürünün ironik bir tanımı gibidir. İlk eserde müfettişler müfettişi maskesi ardında üç kağıtçılık yapan başkişi, bu eserde artık gerçek kimliği ve işi ile varlık bulur. Teftiş edenin teftiş edilmesi gerekliliği, teftiş edenin üçkağıtçı olması toplumsal bozulmanın devletten halka doğru genişleyişine işaret etmektedir.

2.7.3. Olay Örgüsü

Müfettişler Müfettişi

Orhan Kemal tarafından Romen rakamıyla 23 bölüme ayrılmış olan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- “Teftiş kurulu” çetesinin elebaşı Kudret Yanardağ’ın, sahte müfettiş maskesiyle dolandırıcılık yapmak üzere Anadolu’nun küçük bir iline gece treniyle gelmesi
- Arabacı Kel Mıstık’ın yönlendirmelerinin etkisiyle, ildeki Vali dahil olmak üzere herkesin müfettiş sandıkları Kudret’ten tedirgin olması
- Sahte müfettiş Kudret’in gece boyunca meyhane ve lokantalardan rüşvet aldıktan sonra şehrin otellerinden birine gelmesi
- Otel sahibinin korku ve tedirginlik içinde karşısında müfettiş edasıyla duran Kudret’i, oteldeki işleyişi görmemesi için evine götürmesi
- Otel sahibinin birbirlerinden kurtulmak isteyen karısı ve metresi Sema’nın, kendilerine yardımcı olması için bütün paralarını/ altınlarını Kudret’e vermeleri
- Vali’nin Emniyet Müdürü’ne gece boyunca Kudret’i aratması
- Arandığını duyan Kudret’in sabah, Vali’nin yanına gitmesi; Valinin korkudan saklanması; Kudret’in vali yardımcısı ile görüşmesi
- Valilikten çıktıktan sonra izleneceğini tahmin eden Kudret Yanardağ’ın, Ankara trenine binmesi; Ankara’da bakanlıklarda kendisini izleyenleri atlatması ve İstanbul’a dönmesi

II. Bölüm

- Kudret’in karısı, iki oğlu, kızının yozlaşmış bir düzen içinde yaşaması
- Bir tuz atölyesinde çalışan Kudret’in annesinin, oğlunun durumu için üzülmesi
- Kudret’in karısı Şehvar’ın kendisi gibi lezbiyen olan Ebehanım’la ilişkisinin olması

- Otelcinin metresi Sema'nın Kudret'i bulmak üzere İstanbul'a gelmesi ve Şehvar'la karşılaşması
- Şehvar'ın Sema'yı Ebehanım'ın evinde alıkoyması ve cinsel olarak yararlanması
- Eve dönen Kudret'in Sema'dan aldığı altınları annesine saklatması
- Kudret ile alt katta oturan zengin, yaşlı ve dul İfakat Dürdane Hanım'ın ilişkiye girmesi
- Şehvar'ın Sema'nın altınlarını istemesi yüzünden çıkan kavgada, Kudret'in evden kaçması; annesinin ise hastalanması

III. Bölüm

- Kel Mıstık ve karısının kavgaları ile rüşvet gerçeğinin ortaya çıkması üzerine Vali, Emniyet Müdürü ve birçok kişinin görevinden uzaklaştırılması
- İşten uzaklaştırılan Vali'nin bacanağıyla İstanbul'da bir otel işletmeye başlaması
- Teftiş kurulunun eski valinin işlettiği oteli teftişe gelmesi; eski valinin Kudret'i tanıyarak polise ihbar etmesi
- Sema'nın şikayeti yüzünden aranan Kudret'in tutuklanması ve yargılanmak üzere dolandırıcılık yaptığı şehre gönderilmesi

Üç Kağıtçı

Orhan Kemal'in nehir roman niteliğindeki eserlerinden Üç Kağıtçı; Müfettişler Müfettişi'nin devamıdır. Yazar tarafından Romen rakamıyla 22 bölüme ayrılan eseri, üç ana bölüm halinde inceleyebiliriz:

I. Bölüm

- Kudret'in yargılanmak üzere şehirlerine geleceğini öğrenen halkın, çürük domates ve yumurtalarla Kudret'i beklemesi
- Kel Mıstık'ın, Kudret'in tutuklanması olayının hükümetin bir oyunu olduğu fikrini ortaya atması ve herkesi buna inandırması
- Kel Mıstık'a inanan halkın, trenden elleri kelepçeli inen Kudret'i sevgi gösterisiyle karşılaması
- Savcıya ifade veren Kudret'in cezaevine gönderilmesi

II. Bölüm

- Kudret'in cezaevinde Yeni Parti taraftarı zengin Kemal Ağa ile dost olması
- Kemal Ağa'yı ziyarete gelen zengin ve dul baldızı Nefise'nin Kudret'le tanışması ve aşık olması
- Cezaevinde müdürden mahkuma herkesi emrinde kullanan Kudret'in, müdürün odasında Nefise ile ilişkiye girmesi
- Kudret'in kendisini ziyarete gelen arkadaşı İdris'ten, karısının boşanmak isteğini ve annesinin öldüğü haberini alması
- Kudret'in müdüre 'rüşvet vereceğim' diyerek Nefise'den aldığı parayla, İdris'i İstanbul'a Sema'yı bulmak ve onu şikayetinden vazgeçirmek üzere göndermesi
- Yeni Parti'li gibi görünerek, hem cezaevinde hem dışarıda taraftar toplayan Kudret'in, namaz kılarak inanç sömürüsüne de başlaması
- Mahkemeye çıkarılan Kudret'in Sema'nın şikayetinden vazgeçmesi üzerine serbest bırakılması
- Cezaevinden çıkan Kudret'in milletvekili adayı olması; arkadaşları Deve ve İdris ile birlikte daha büyük vurgun planları yapması
- Nefise'ye dini nikah yapan Kudret'in kadının bütün mal varlığını üstüne geçirtmesi

III. Bölüm

- Halkın dini duygularını sömürdüğü gerekçesiyle tutuklanıp tekrar cezaevine gönderilen Kudret'in isyan çıkartması
- Cezaevine atanan yeni müdürün Kudret'i tek kişilik hücrede tutması
- Seçimler sonrası milletvekili seçilen Kudret'in tahliye edilmesi ve Ankara'ya doğru yola çıkması

2.7.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Küçük adamın çözümlüşünün anlatıldığı Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisi, "sıfır odaklayıma sahip" (Günay, 2001: 138) Tanrısal anlatıcı bakış açısı ile kurgulanır. Anlatıcı, her yerde olma ve her şeyi görme yeteneği ile anlatı üzerinde yoğunlaşır.

Tanrısal anlatıcı, dramatik aksiyonu gösterme yöntemiyle ve durumları betimleyerek metne taşır. Mekan- insan benzeşiminden hareketle psikolojik

çözümlemeler yapar. Müfettişler Müfettişi romanının kart karakterlerinden İfagat Dürdane Hanım'ın tanıtıldığı bölümde onun, cinsel açlığını ve bedensel komplekslerini belirginleştirilen bir anlatım görülür:

“Eski biçim sürmeli, rastıklı, düzgünlü yüzüyle, daha çok da bir zamanlar salaş tiyatroların suratı renk renk boyanmış palyaçolarını hatırlatırcasına (..) Çok parası, tahvili, altını, elması olduğu söylenir, zaman zaman evine hırsız girerdi..

Ne hikmetse hırsızlar pek bir şey çalmaz girer çıkarlardı işte..” (MM, s.260)

Anlatıcının niyete bağlı olarak alaycı bir anlatım tutumuyla betimlediği İfagat Dürdane Hanım, fiziksel görünümü ve zaafı ile birlikte anlatılır. Onun eserdeki işlevi, yaşlı fakat cinsel tatminsizlik içindeki bir kadının ahlaksız davranışlarıyla yaşadığı çözümlü vurgulamaktır. Tanrısal anlatıcının, tarafsızlığını bozarak onaylamadığı bu kadına eleştirel bir ironi ile bakar.

Tanrısal anlatıcı, iki eserde de sık sık bir meddah gibi araya girer. Halk kültürüne olan yakınlığın ve samimi üslubun bir göstergesi olan bu müdahaleler, Tanrısal anlatıcının gizlilik prensibini ihlalidir:

“Memet'ti o! ‘-Yasak!’ dedi mi yasaktı. Akan sular durmalı, Memet'in yasağına uçan kuşlar bile uymalıydı. Durmadı, uymadı mı, ‘Memet’ durdurur, uymıyanı uydururdu. (..) ‘Memet'ti o be heey, ‘Aslan Memet’, daha doğrusu ‘Memetçik!’ İstersen hatta binbaşı, albay, general ol. ‘Yasak!’ dedi mi yasaktı!” (ÜK, s.42-43)

Tanrısal anlatıcı, Türk askerinin bütün kademelerinde güvenilirliğini, disiplinini ve göreve bağlılığını vurgularken duygusal ve taraflı olma yönüyle ön plana çıkar.

Orhan Kemal, bütün eserlerinde olduğu gibi Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisinde de anlatmak istediğini daha iyi vurgulamak için diyalogları tercih eder. Anlatıcı, fiziksel görünümünden psikolojik duruma ve oradan da sosyal yapıya doğru derinleşerek boyut kazanmak endişesi içindedir. Bunu yaparken de kişileri, diyaloglar aracılığıyla yansıtmının daha etkili olacağı inancını taşır. Anlatıcı, kimi zaman da roman kişilerini bakışlarla/ gözlerle konuşturur. Bu yönüyle anlatıcı, kişi ve olayların arka planını vererek durumlar ve olaylar karşısında psikolojik çözümler yapar. İç diyalogların düzenlenişi, Tanrısal anlatıcının görme ve bilme gücünün sınırsızlığını gösterir. Kişilerin düşünce ve duygularına da hakim oluşu, niyete bağlı olarak onları şekillendirme ayrıcalığını da kazandırır.

Kişilerini tanıtmalarında da hem gözlemci ve hem de içsel psikolojiyi bilen konumdadır. Geriye dönüş tekniğiyle geçmiş yaşantılarını da bildiği kişilerin, öykü zamanındaki fiziksel görüntülerini yaşadıkları çatışmalarla bütünleştirir:

“Kadın uzaktan akrabasıydı. Sol gözü sanki bir bıçakla oyularak çıkarılmıştı da, bu iş yapılırken kadın korkunç çığlıklar atmıştı, bu çığlıklar sanki yüzünde öylece kuruyup kalmıştı: Erkeği hatırlatan, sert çizgili, çok çirkin bir yüzdü. Bütün isteklerine rağmen arabacı Kel Mistik’a çocuk doğuramamış, bu kısırlığını sırası geldikçe kocasına yüklemekten çekinmemişti.” (MM, s.47)

Tarafı ve duygusal nitelikli bu betimleme, kişilerin dış görünüşleri ile yaşam karşısındaki tavırlarını bütünleme gayesine yöneliktir. Kadının “çirkin” ve “kuru” yüzü ile “kısırlık”ı, niyete bağlı olarak aynı bağlamda birleştirilir. Kadının doğurganlıktan yoksun oluşu ile sol gözünün yüzündeki oyuğu özdeşleşmiştir.

Aynı şekilde başkişinin “teftiş kurulu” öncesinde yaşadığı ve kendisini üç kağıtçı olmaya iten olaylar ve durumlar da özetleme tekniğiyle fakat önemli ayrıntılar ile anlatılır. Böylece kişi- toplum bağlamında, yozlaşma izleğinin boyutları belirginleştirilir. Başkişinin, karısına ve arkadaşlarına bakışı da iç monolog tekniğiyle yansıtılır:

“Kenef Karı’dan uzak şu günler, hatta şu saatler ne güzeldi! Çocuklarıyla anacığı, bir çeşit yedibaşlı dev demek olan karısının yanında olmasalardı. (..) Bu pis işe son verirdi.(..) Ölmeden kurtuluş yoktu. (..) Kurtuluş yoktu kenef karıyla kenef arkadaşlardan!” (MM, s.202-203)

Tanrısal anlatıcı, zorunlu üç kağıtçılıktan bilinçli soygunculuğa geçen Kudret Yanardağ’daki değişimi çok iyi yakalar. Karısı ve arkadaşlarının etkisi altında “pis” bir iş dediği dolandırıcılığı yaparken, cezaevine konuluşu sonrası gelişen olaylar ve özellikle de annesinin ölümüyle değerler dünyası ile bütün bağlarını koparır. Artık insanların bütün zayıflıklarını kendi lehine olarak daha istekle ve daha sistemli bir şekilde kullanır. Ayrıca Tanrısal anlatıcı, eserde roman başkişisinin ismi ile kişiliği arasında ilişki kurar. Üç kağıtçı/ sahte müfettişin adının “Kudret” oluşu, “*iktidar, güç*” (Türkçe Sözlük, 1998: 1396) çağrışımlarıyla başkişinin entrik kurgudaki temsil değeriyle örtüşür. ‘*Yanar*’ ve ‘*dağ*’ sözcüklerinin başkişinin soyadı olması, ismindeki gücü tamamlamak ve en üst noktaya çıkarmak içindir. Böylece roman kişinin adı ve soyadı, düz anlamından hareketle bireysel değişimini imleyen göndergeler kazanır.

2.7.5. Zaman

Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisinde öykü ve öyküleme zamanı, aynı nesnel zamanda örtüşür. 1949- 1950’li yıllarda ülkenin yaşadığı siyasal değişim sürecinin ironik nitelikli yansıdığı her iki eserde, öykü zamanı yaklaşık bir yıllık zaman dilimini kapsar.

Devlet-halk çatışmasının tırmandığı, bütün kurumları ile çözülüşün yaşandığı ve yalıtık değerler dünyasının egemen olduğu, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı bir dönemdir, bu dönem güvensizlik ve tedirginlik ile kişileri kuşatmıştır:

“Kuyruğun hükümetin eline geçmeğe görsün bir sefer. Geçti mi artık her şey fazlasıyla sükün ederdi.” (MM, s.68)

Siyasal çalkantıların etkisiyle dönemselsel gerçeklikleri, kendi çıkarı doğrultusunda yönlendiren kişilerin türemesi ile hükümet-halk bütünlüğünün sarsıldığı, çözülüş yaşayan bir devlet sisteminin eleştirisi yapılır.

Orhan Kemal, Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisinde zamansal boyutlu olarak hem sosyal hem de psikolojik irdeleme yapar. Öykü zamanının gerçekleri ile reel gerçekler örtüşür ve romanın entrik kurgusunun temeli olan “yabancılaşma ve yozlaşma” izlekleri zamanla birlikte derinleşir:

“Zaman, Kudret Yanardağ’ı halkın gözünde her gün biraz daha büyütüp yüceltmek için alabildiğine çalışıyordu sanki.” (ÜK, s.267-268)

Tanrısal anlatıcı, öykü zamanına ait gerçekleri başkişinin öyküsündeki işlevi ile vurgular. Böylece zaman, dolandırıcılıktan milletvekilliğine yükselişin hazırlayıcı unsuru olur. Siyasal çürümenin ve sosyal çarpıklıkların kişi ve toplum düzeyindeki çatışmalarının doğurduğu Kudret Yanardağ tipi, zamansal bir cezalandırma, oç alma olgusuna dönüşecektir.

Orhan Kemal’in dikkatsizliği yada kalemiyle geçinmesinin verdiği aceleciliği ve yayına yetiştirme çabasının bir yansıması olarak, her iki eserde öykü zamanı ile ilgili verilen bilgiler arasında çelişkiler dikkat çeker. Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı, sıradizimsel olarak birbirinin devamı niteliğinde nehir romanlardır. Fakat, her iki eser de bu bakımdan irdelendiğinde, öykü zamanlarının farklı tarihleri işaret ettiği anlaşılır. Şöyle ki, Üç Kağıtçı romanının “1950’nin Nisan başları” (ÜK, s.253) olarak belirtilen öykü zamanı; Müfettişler Müfettişi romanının “dokuzyüz elli yedinci yılının Ağustos onikisi” (MM, s.131) olarak belirtilen öykü zamanından daha önceki yıllarda oluşturulduğu görülür. Halbuki, nehir roman olma özelliği esasına göre Müfettişler

Müfettişi romanının öykü zamanı ile Üç Kağıtçı romanının öykü zamanının art arda gelmesi gereklidir. Kısaca, tarihi önce olan öykü zamanı önce; tarihi sonra olan öykü zamanı sonra olmalıdır; sıradizimsel bir yapı arz etmelidir.

Eserlerde olayların akışı, özetleme tekniğiyle ve zamanda sıçramayı gösteren ifadelerle sağlanır. “*Günlerden beri, o gece, üç gün sonra, ertesi gün, hemen hergün, günler gecelerce, son günlerde...vs*” gibi zaman zarfları ise, bu akışa süreklilik kazandırır.

Eserlerde bireysel zaman, geriye dönüş tekniği ve öykü zamanına yansıyan geçmişe özlem izleği etrafında şekillenir. Müfettişler Müfettişi romanında, öykü zamanının “gece” başlaması, başkışının “karanlık” ve “kamundısı” işlerini örtme eğiliminin yansımasıdır. Bu yönüyle zaman, tükenişi hızlandıran işlevsel bir unsur halindedir:

“Kafasında eski, mutlu günlerin filmi başlamıştı: Meserret kıraathanesinde pineklemedirler. Birgün önceki volilerini son meteliğine kadar Beyoğlu lokantalarıyla pavyonlarında yemişler.” (ÜK, s.124)

“Hey gidi günler hey! Ne günlerdi... Millet parayla oynamıyordu.” (MM, s.16)

Geçmiş zaman dilimi, öykü zamanındaki kişiliğin ve kimliğin hazırlayıcı unsuru olarak da yer alır. Kudret Yanardağ’ın öykü zamanındaki durumunun arka planı, “bilgi verici” ve “ipucu” (Aktaş, 1996: 51) geçmişte gizlidir. Başkışının “teftiş kurulu” macerası ortaokulu dışardan bitirmek için gittiği sınavda müfettiş sanılması ile başlar. O, bu olaydan sonra gittiği her yerde, çalıştığı küçük memurluklarda kendisine yakıştırılan bu “büyük adam” olması gerektiği düşüncesini sömürmeye başlar. Böylece milletvekilliğine kadar ulaşan “sahte müfettiş”, kendi çözülüşü ile sosyal yozlaşmayı birleştirerek, olumsuzlukları maddi anlamda lehine çevirmeyi başarır. Sosyal zaman, onun yitik yükselişini sağlayan bir kaynak olur.

Romanların yazma zamanı, Müfettişler Müfettişi 1965; Üç Kağıtçı ise 1969’dur.

2.7.6. Mekan

Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisinde mekan, Tanrısal anlatıcının eser aracılığıyla ulaştırmak istediği mesaja uygun olarak betimlenir. Mekan, fiziksel olumsuzluklar ile birlikte sosyal yaşamın bütün karanlık, kötü, bozuk yönlerini de yansıtır. Ülkeyi saran bozulma, kurumlardaki çarpıklıklar mekan ile birlikte genelleştirilir:

“Bu şehir de, yurdun hemen hemen bütün öteki şehirleri gibi A'dan Z'ye kadar bozuktur.” (MM, s.73)

Bütün şehirlerin, giderek bütün ülkenin “bozuk” oluşu, insanların üzerine bir karabasan gibi çöker. Sosyal yaşamın her aşamasında hissedilen olumsuzluklar beraberinde bireysel çözülüşü de getirir. Böylece, yaşanan ve yaşatan mekanlar da çekilmez olur. Mekan, kişilerin değerlere tutunuşunu kolaylaştıran değil, yığınlaşmasını hızlandıran bir unsura dönüşür; işlevsel olarak kapalı/ dar nitelik kazanır.

Eserlerde betimlenen mekanların genel niteliği, hem fiziksel hem de işlevsel bakımdan olumsuzluklarla örülü oluşudur. Bu olumsuzlukları “para”ya çeviren Kudret Yanardağ, gittiği her mekanda gizlenmek istenen bir olumsuzlukla karşılaşır. Mekanın fiziksel şartları, sahipleri, onu kullananlar arasında da benzeşimler dikkati çeker:

“Oraya şehrimizin tek mil alavare dalavarecileri avratlarıyla filan gelir. Binbir dalavere orada döner, çok büyük, çok esaslı lokantadır.” (MM, s.19)

Şehrin, yoksul ve zengin kesiminin yaşadığı mekanlar birbirinin zıddı niteliklere sahipse de; orada bulunan kişilerin ortak özelliği, devleti bir korku ve tedirginlik nesnesi olarak görmeleridir.

Kültürel bozulmanın mekana sinen yüzü, şehrin her noktasında görülür. Sokaklar, şaraphaneler, lokantalar, oteller; eksikler, sorunlar yumağı halindedir. Herkes, bu sorunların farkındadır ve “sahte müfettiş”in varlığı ile bu kirliliğe ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla gizlenmeye çalışılan çirkinlikler, kokuşmuş düzenin mekandaki görünümüdür.

Her an yakalanma korkusu içindeki başkışı, ilk romanda sürekli seyahat eder, şehirden şehire işlevsel olarak dar bir mekan içinde dolaşır; mekansızlığının bunaltısını yaşayan başkışının evi de, bir sıkıntılar yumağıdır:

“Evine yaklaştıkça yürek çarpıntıları artmıştı. (..) Nasıl karşılayacağını biliyordu. (..) Baş dönüyor gözleri kararıyordu.” (MM, s.215-216)

Lezbiyen karısının aşağılayıcı tavırları, çocuklarının alayları ve ‘teftiş kurulu’ işleri dolayısıyla yaşadığı tedirginlik karşısında onun tek sığınağı, annesiyle birlikte bütün olumsuzluklardan uzak, namuslu bir yaşam süreceği hayallerindeki ev olur:

“Aklından ev, şehin dışında, iki odalı, altı kahve ya da bakkaliye, küçük ev geçti.” (MM, s.233)

Bu kaçış mekanı, annesinin ölümü ve çevresindekilerin onu yalnız bırakması ile ortadan kalkar. Sonuçta Kudret Yanardağ hem kendi dışında gelişen nedenlerle hem de yaşadığı

içsel çatışmalara yenik düşerek yozlaşmış bir yaşamın bireysel bilinciyle hareket eder. Bu bilinçle yaşamına yön veren Kudret Yanardağ için artık mekan ayrımı yoktur. Onun için her mekan yaşamı ve insanları aldatmaya yönelik önemsiz bir 'şey'dir. Örneğin onun için cezaevi, fiziksel tutuklanmışlıkla örtüşmeyen açık/ geniş mekan görünümündedir:

"Bir zamanların masal günleri başlamıştı. Baldız iki günde bir geliyor, müdürün odasında sabahlardan akşamlara dek oturuyor, sevişiyorlar. (..) Para, giyim, kuşam, yiyecek, yatak, yorgan, eliyle işlediği çeşitli yastık örtüleri, yatak çarşafları, şu, bu.." (ÜK, s.93)

Cezaevi, başkişi için bir dinlenme ve daha büyük "üç kağıtçı"lıklar yapmak için planlar yapma mekanı olur. Her türlü yozlaşmış ilişkinin egemen olduğu bu mekanda devlet otoritesinin sarsılan gücü de anlatılır. Mahkumların kumar, uyuşturucu gibi alışkanlıklarının kolaylaştırıldığı bu mekan, suçluların cezalandırıldığı, olumlu anlamda yapıcı değişimler yaşadığı yer değildir. Burası bir nevi ülkenin sosyal çözülüşünün minimize edildiği ilişkiler ağının örneği gibidir. Kudret Yanardağ'ı meclise taşıyan hazırlık dönemi buradaki ilişkileri ve isyanları ile pekiştirmiştir.

Başkişi ile birlikte tanıtılan bir diğer mekan ise "Şabanlı Çiftliği"dir:

"Şabanlı Çiftliği, 'Şarkan tarik_i âm, garben malaz. Şimalen Hacı İshak veresesı, cenuben de sakızağacıyla muhat' dörtbin beşyüz dönüm tarlasıyla havalinin en büyük çiftliği değildi ama, gene de hatırı sayılır çiftliklerdendi." (ÜK, s.239)

İmam nikahı ile evlendiği Nefise'nin topraklarını üzerine geçirten Kudret Yanardağ, çiftliğin de sahibi olur. Böylece ağa/ patron olan ve çevresindeki insanlar üzerinde otoritesi ve fiziksel görünümünün sağladığı ağırlıkla baskı kurar.

2.7.7. Kişiler Dünyası

Başkişi

Müfettişler Müfettişi ve Üç kağıtçı romanlarının başkişisi Kudret Yanardağ, bilinçli bir dolandırıcı olarak entrik kurguda karşıdeğer olarak yer alır. Köklü, zengin ve asil ailesinin maddi çözülüşü sonucu girdiği nüfus katipliği görevinden itibaren giyimi, dış görünüşü, tavırları ve hatta ismi ile çevresini etkileyen Kudret, bu durumu paraya dönüştürmeyi meslek edinir.

Şizofrenik kişilik parçalanmasının “öteki”ye dönüştürdüğü Kudret Yanardağ, ilk memurluk yıllarından itibaren, çevresindeki kişilerin fiziksel görünüşünün etkisiyle kendisine gösterdiği saygıyı çıkarı için kullanır. Kudret’teki “aşama arketipi” (Gökeri, 1979: 57), olumsuz bir ilerleme süreci olarak varlık bulurken, benliğinin karanlığında bastırılmış olarak bekleyen “gölge arketipi” (Gökeri, 1979: 18) harekete geçer. Bu durum onu küçük memurluktan milletvekilliğine, giderek sahte müfettişlikten bilinçli bir üç kağıtçıya dönüştürür: “İnsan kendi kendini kurar. Önceden kurulmuş, tamamlanmış, sona ermiş değildir. Ahlakını seçerken kendi kendini de kurmuş olur.” (Sartre, 1999: 90) Başkişi toplumsal ve kültürel örgütlenime, bireyleşimini gerçekleştirmeden katılır. O, bireysel ihtiyaçları tarafından güdülenen yitik bir kişi olur ve “olmayı beklediği o kendi kendisi’ne durmadan ihanet eder.” (Gasset 1999: 52)

“Müfettiş” edasıyla kasaba, kent ve İstanbul’daki kurumları, iş yerlerini ziyaret eden “düzenbaz bir tip” (Narlı, 2002: 548) olan Kudret Yanardağ, gizleyecek, saklayacak eksikleri olan bu mekanların sahiplerini sömürür. Onların verdikleri parayla da kendisini ve arkadaşlarını geçindirir.

Kudret’in dış görünüşü ve tavırları çevresindeki insanları etkiler. Özellikle de mesleki ve ahlaki yozlaşmanın türettiği insanlar ondan korkar ve ona itaat eder:

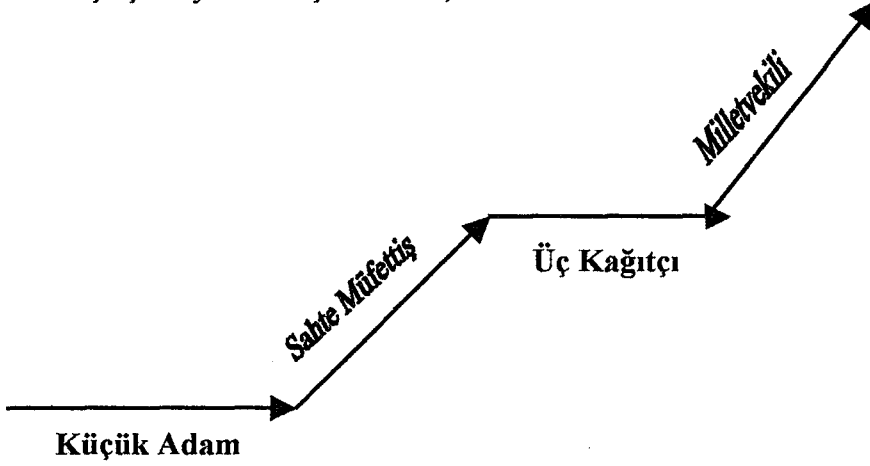
“Kimdi vali, milletvekili, parti başkanı, belki de bakan yapılı bu adam? Kahverengi rölöve şapkası, siyah çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakasına irice bağlı, siyah siyah damarlı kırmızı kravatı, gömlekle bile ılık ılık terlenen Ağustos gecesinde ceketi, yeleği, içinde kim bilir ne türlü evraklar bulunan şişkin çantası...(.) Çift kösele sarı iskarpinleri ile şaraphane betonunda zırt zırt zut... diye, hiç ama hiç kimseye bakmadan oradakileri adamdan saymadan ta dibe, dipteki peykenin yanına gitti.”(MM, s.5)

Halkımızın/ insanımızın “devlet” ile arasındaki saygı ve güven uçurumu çok iyi kullanan Kudret, fiziksel görüntüsü ile korkutur. Bu korku, devlet/ halk, hatta devlet/ devlet çatışmasının yansımasıdır. Hiç kimse ona, kim olduğunu ne iş yaptığını sormaz. Belirsiz kimliğiyle o, kendisine yakıştırılan ‘sahte müfettiş’ sıfatını, cebine giren paralar olarak değerlendirir.

Kudret Yanardağ, hile, düzen ve yalanı yaşam biçimi haline getirmiş, kendine ve değerlerine yabancılaşmış bir tiptir: “Düzenbazlık bir yalandır.” (Sartre, 1999: 90) Kendisini “şeyler dünyasına” tutsak etmiş olan başkişi, öz’de zavallıdır. Tek boyutlu yabancılaşmış bir bireye dönüşen başkişi, “üretken ilişki kurmadan” çevresindeki

herkesi ve her durumu şeyleştirerek kullanır. Karısının dayakları, aşağılamaları, çocuklarının alayları karşısında pasiftir. Tek seveni ve güvendiği annesi ile her şeyden ve herkesten uzak bir dünya hayali kurar. Annesinin ölümüyle tamamen çözülen Kudret, artık tamamen bilinçli bir “üç kağıtçı” olur:

Başkişinin yabancılaşma süreci;



Tablo: 10 – Yabancılaşma Süreci

Kudret’in maddi varlığını sağlamlaştırmak için, yapamayacağı şey yoktur. Değer, inanç yitimi ve yalnızlık, Kudret’in psiko-sosyal bozukluk içinde kendine ve dünyaya yabancılaşmasını hızlandırır.

Çevresindeki insanların zaaflarını kullanarak kendi varlığını kurduğunu ve sağlamlaştırdığını düşünen başkişi, Müfettişler Müfettişi romanındaki “mecburi” mesleğini, Üç Kağıtçı romanının ikinci bölümünden itibaren bilinçli bir tercihe dönüştürerek; kapitalist düzenin ve yozlaşmış ilişkiler ağının yarattığı bir tip olur:

“- Halk bizde, hacıların, hocaların ağzına bakar. Hacılar hocalarda benim ağzıma bakacak olursa, halkı avladım gitti demektir. Oylar, o oylar... O oylar insanı milletvekili de yapar, bakan da, başbakan da! (..) Şimdiye kadar milletvekiline, bakana, belki de başbakana benzemeğe çalışarak aldattım. Bundan böyle milletvekili, gerçekten milletvekili olup...” (ÜK, s.164)

Müfettiş olduğunu söylemeyen Kudret’e, hükümetin üst düzey görevlisi olma payesi yükleyenler, onun işini kolaylaştırır. Kudret Yanardağ, kadınların ilgisini ve diğer insanların da dini duygularını kullanmaktan çekinmez.

Kart Karakterler

Küçük Adamın Çözülüşü İkilisi'nde kart karakter olarak; başkişinin işini kolaylaştıran işgüzar, çok bilmiş tavırlı, şuursuz, propagandacı arabacı Kel Mıstık; oğluyla eski güzel ve rahat günleri yeniden yaşayacağını hayalini kuran Kudret'in annesi; çürümüş sistemin memuru/ amiri olarak karşımıza çıkan vali/ daha sonra otel müdürü; kocasının evdeki pasifliği yüzünden cinsel sapmaya sürüklenen, "*animusu tarafından olumsuz etkilenerek*" (Gökeri, 1979: 21) inatçı, kavgacı, erkekçe ve sertçe tavırlar takınan Şehvar; fiziksel ve cinsel çekiciliğini para karşılığında pazara çıkaran Sema; bastıramadığı cinsel istekleri ile gençlik özentisi içerisindeki İfakat Dürdane Hanım; yaşadığı dar çevrenin kurallarını parasının gücüyle umursamayan Nefise; dolandırıcılığı meslek edinen İdris ve Deve görülür.

KORA şemasında karşı güç gurubunda yer alan bu kişiler, başkişiyle çatışma yaşamaktan çok işbirliği içerisindeyler. Yozlaşmış düzenin kişi düzeyindeki temsilcisi olan bu kişiler Kudret Yanardağ tipinin eksikliklerini tamamlar (Kel Mıstık, İdris, Deve, Nefise gibi); ya da onu daha iyi tanımamızı sağlarlar (Şehvar, İfakat Dürdane, annesi gibi).

Fon Karakterler

Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı romanlarında fon karakterler, sayıca oldukça fazladır. Yalan, ikiyüzlü ve çıkar merkezli ilişkileri ile kaosa dönüşen sosyal yaşamın karanlık kişilikleri olarak, başkişinin kimliğini ve kişiliğini belirginleştiren bu kişiler; sosyal yaşamın çözümlü kişilikleri olarak değerlerden uzaklaşarak maddeye bağımlı/ esir yaşamları ile dikkat çekerler.

Meyhaneci, meyhanedekiler, lokanta sahibi, lokantadakiler, otel katibi, eczacı kalfası, Kel Mıstık'ın karısı Dursun, fabrikatörün karısı, belediye reisi, karısı ve kızları, otelcinin birinci karısı, ağalar, vali muavini, Tunç, Yalım, Alev, üniversiteliler, Süreyya, bakkalbaşı, Hasan Ağa, garson, cezaevi katibi, cezaevi müdürü, baş gardiyan, Ömer, Nebi, Akyazılı Hoca, Orhan Bomba, il başkanı, Hatice, İrfatbaşı, Gülten, bankacı, zabıtcı.. vs. kişiler toplumu kuşatan yozlaşma izleğinin temsilcileridir.

2.7.8. İzleksenel Kurgu

Küçük adamın tükeniş sürecinin ‘ötekileşme ‘ ile sonuçlandığı, bu bölümdeki iki romanda çatışma başkişinin de içinde bulunduğu karşıdeğerler ile ‘olması gerek’ arasında yaşanır. Bu durumu KORA şemasında şöyle gösterebiliriz:

	ÜLKÜDEĞER	KARŞİDEĞER
KİŞİ	-----	Kudret Yanardağ
KAVRAM	değerler inanç kişilik hayal geçmiş doğruluk	yabancılaşıma gerçek dolandırıcılık bugün yozlaşma inançsızlık dış görünüş cinsel sapma
SİMGE	rüya ev gündüz	devlet/ hükümet kılık-kıyafet gece para yollar halk

Tablo: 11 – Küçük Adam’ın Yabancılaşıma/ Ötekileşme Aşamasındaki Değerler Sınıflaması

2.7.8.1. Yabancılaşıma

Yabancılaşıma, toplumsal özden ve birey olmanın ayrıcalıklarından uzaklaşan kişilerin, bilinçli yada bilinçsiz yaşadığı kopuş durumudur. Küçük Adamın Çözülüşü İkilisi’nde sosyo-psikolojik bir problem halindeki yabancılaşıma, bulaşıcı bir virüs gibi yaygınlaşır.

Yabancılaşıma/ *anomie* (Kongar, 1979: 176), insanın değerler ve normların oluşturduğu kültürel çevre ile insan ilişkilerinin oluşturduğu çevre arasında yaşadığı kopukluk, uyumsuzluk ve çatışma ile başlar. Bu durum kişide, “yöneten- halk

kopukluğu, umutsuzluk, boyluk ve hiçlik duygusu, güvensizlik” (Kongar, 1979: 176) gibi durumlar oluşturur. Huzursuzluk, çürüme ve çözülme ile de kişiyi ve toplumu kuşatır.

Kudret Yanardağ, ailesinden gelen asil tavırlarını ve dış görünüşünün, kişiler üzerindeki etkisini farklı yönlerde çıkarı doğrusunda kullanır. Kendi farkındalığını diğer kişilere baskı unsuruna dönüştürmesi ve önceleri bilinçsiz yaptığı sömürüyü meslek edinişi, yaşadığı değişimi yansıtır.

Paşazade Kudret’in yabancılaştırma süreci, ekonomik, toplumsal, siyasi koşullarla biçimlenen “*kast bir eylem*” (Demirer, 1999: 19) halindedir. Fiziksel görünüşüyle güçlü, kuvvetli, yakışıklı olan başkişi, bu durumu giyimiyle de pekiştirerek “müfettiş”/ “beyefendi” kimliği altında siyaset, din, cinsellik ve aşk gibi eğilimleri kullanır ve bu kavramları para’yla yabancılaştırır.

Evinde karısı tarafından aşağıladığı, çocuklarının alay ettiği Kudret, evin dışında ise sert, kararlı kişiliğiyle çelişkili bir tip çizer. Toplumun eğitim ve kültür düzeyindeki bozulmasının doğurduğu Kudret Yanardağ yada “üç kağıtçı” tipi, eserde yabancılaştırmanın kişi düzeyindeki temsilcisi olur.

Kudret’in yabancılaştırması, insanın gereksinimlerinin giderilmesi için, ortaya koyduğu maddi ve timsel ürünlerin insandan kopuk, ona yabancı, onu ezici hale gelmesidir. Annesiyle her türlü pislikten uzak bir yaşam hayali kurarken “dolandırıcılık” yapan Kudret Yanardağ, yakalanıp hapishaneye atılışıyla değişir. Her türlü yozlaşmış ilişkinin mekanı olan cezaevinde “her hangi bir vatandaş” olduğunu vurgulaması, onunla ilgili şüpheleri yoğunlaştırır ve Kudret’in ayrıcalıklara sahip olmasını sağlar.

2.7.8.2. Yozlaşma

Yozlaşma, insanın soylu ve duyarlı olandan adi ve duyarsız olana dönüşüm sorunsalıdır. Mesleki ve ahlaki yönden kendisine ve değerlerine yabancılaştıran kişiler, insanı yücelten ve toplumu var eden değerleri unuttur yada tamamen ortadan kaldırırlar.

Yozlaşma, Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı romanlarında sosyal bünyenin bozulması ve kişilerin para, nüfuz, yetki karşısındaki tavırları ile karşımıza çıkar.

Devlet- halk arasındaki güvensizlik ve iletişimsizlik, Kudret Yanardağ tipinin oluşumuna zemin hazırlar. Onun “sahte Müfettiş”likten milletvekili seçiliş süreci, toplumsal çarpıklıkların boyutunu belirginleştirir:

“Emniyet Müdürü, vali olmakla sanki insanlıktan çıkmışlar gibi, makamlarında put gibi oturmalı, eşyle dostuyla briç, poker oynamamalı, karşılıklı iki kadeh bir şeyler içmemeliydiler. Hemen pis bir dedikodudur tutturuyorlardı; Vay efendim, Emniyet Müdürüyle Vali birleşmişler, şehrin para babası tüccar, fabrikatör, yada hazır yiyicilerini poker, briç partilerine düşürüp, dayanıyorlar içkiyi, ondan sonra da söğüşle Allah söğüşle! Niçin?” (MM, s.50)

Kudret Yanardağ'ın “müfettiş”liğini bütün şehre yayan Kel Mıstık; otel ve evindeki olumsuzlukları rüşvetle gizlemek isteyen otelci; şehrin ahlaki bozukluklarını bilen; fakat çıkarı doğrultusunda yönlendiren Vali, Belediye Bşk. Ve Emniyet Müdürü; Kudret Yanardağ'ın hapishane de Nefise ile buluşmasına izin veren Cezaevi Müdürü mesleki ve ahlaki bakımdan yozlaşmış kişilerdir.

Sosyal bünyedeki olumsuzlukları, kişilerin zaaflarını ve bilerek yaptıkları sahtekarlığı kendi sahtekarlığı/ sahte müfettişliği için hareket noktası seçen Kudret, kişi ve toplum düzeyinde yaşanan çatışmaları sömürür. Onun için yozlaşmanın yaygınlaşması, maddi varlığının kaynağı halindedir. Bilinçli bir “Üç kağıtçı” oluşu, yozlaşmayı bir yaşama biçimine dönüştürmesi ile paralel gelişir:

“Sağına yattığı yerde göz kırptı: Şimdiye kadar milletvekiline, bakana, belki de başbakana benzemeğe çalışarak aldattım. Bundan böyle milletvekili, gerçekten milletvekili olup....” (ÜÇ, s.164)

Eserin girişinde yer alan “yurdun hemen hemen bütün öteki şehirleri gibi A'dan Z'ye kadar bozuktur.” (MM, s.73) ifadesi, kendinden ve değerlerden kopuşun sosyolojik bir problem niteliği aldığını gösterir. Bütün olumsuzlukların farkında olan Vali, görevinin kendisine verdiği sorumlulukları istismar eder. Onun Kudret'le konuşmaktan çekinişi, şehrin en üst amiri oluşu ile ters düşer:

“Vali, Vilayetin en üst katındaki odasının penceresinden caddeye bakıyordu ki, birden Kudret Yanardağ gözüne ilişti: Arkasındaki ellerinde sarı çantası, sırtında çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakası, kravatı...Tamamen, buydu işte. Böyle anlatmışlardı. Geliyordu, hem de Vilayete geliyordu “Herif!”” (MM, s.169)

Belediye reisi ve ailesinin yaşam şekli de, yozlaşma üzerine kurulmuştur. Maddi gücün verdiği ayrıcalıkları güçsüz insanların üzerinde baskıya dönüştüren Belediye Reisi, farkında olduğu olumsuzlukların düzeltilmesi gerektiğini düşünürse de kendisi hiçbir şey yapmaz:

“Bu memleketin pisliğiyle başa çıkmak imkansız. Sağlık müfettişlerinden, belediye memurlarına kadar herkes kendi dalgasında. Bir gün Ankara’da suret-i hususiyede bir müfettiş gelirse de bizden habersiz bir teftiş yapsa, hepimiz şapa otururuz!” (MM, s.140)

Roman kişileri göründükleri gibi olmayan istismarcı tiplerdir. Belli bir dünya görüşüne sahip değillerdir ve insan olmanın ayrıcalığı olan değerlerden yoksundurlar. Kültürel ve kişilik bakımından “şey”leşme roman kişilerinin tümünde işlenmiştir.

Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisinde yozlaşma, cinsel yaşamı da etkisi altına alır. Kudret’in karısı Şehvar ve Ebe Hanım arasındaki lezbiyen ilişki, bedensel açlığın/ doyumsuzluğun kişileri şey’leştirerek değerlerden koparışının örneğidir:

“Gudubet kadının genç kadına kanı kaynayıvermiş, aklından, “Ahret kardeşi”, komşu “Ebe Hayriye” geçmişti. Kaç vakittir genç, güzel, eli yüzü düzgün bir tane bulalım deyip duruyordu. Hazır ayaklarına gelmişti işte!” (MM, s.184)

Eserde Kudret’in kadınlara bakışı ve ilişkisi geçici ten zevklerinin yansıması şeklindedir. Kadınlar onun için ulvi duyguların öznesi değil, bedenleri sömürülen geçici nesnelere. Cinsel açlık buhranı içindeki karısı Şehvar’dan; bedensel çekiciliğini fahişe psikolojisi ile dışa vuran Sema; yaşlılığın kompleksleri içinde cinsel doyumsuzluğa sürüklenen İfatat Dürdane Hanım ve çok sevdiği kocasının ölümüyle bedensel açlık içinde “erkek” arayışı içindeki Nefise Kudret için “çıkart” merkezli bedensel birleşmeler olur. Temeli belli değerler üzerine oturmayan bu ilişkiler kısa ömürlü olur.

2.7.8.3. Sosyal Adaletsizlik

Toplumsal yaşamın maddi güç/ para veya yetki/ statü kullanımı ile sömürülüşünün bir sonucu olan sosyal adaletsizliğin temeli, fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki dengesizlik ve gücün kötüye kullanımı unsurları da dayanır.

Orhan Kemal’in bütün romanlarında olduğu gibi Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı’da da, sosyal adaletsizlik bilgisizlik, korkaklık gibi zaafaların bencilce tüketilişi olarak ele alınır.

Bilgisiz ve korkak halk, Kudret vb. tiplerin yükselişini sağlar. Şehirdeki insanları sömüren ve baskılarla sindiren hükümetin yetkilerinin kötüye kullanımıyla paralel olarak Kudret gibi üç kağıtçılar yaygınlaşır:

“Devletti bu. sırasında bir yumurtayı kırk kişiye taşıtır, sırasındada da kırk kişiyi bir yumurtanın içine sokmaya çalışırdı. Herifi, vatandaşın nabzını yoklasın diye

göndermişti. Koca yurdu il il, ilçe ilçe, hatta köy köy dolaşacak, dolaşırken baskınlar yapacak, rüşvet verenlerle alanları mimleyecek, il, ilçe, yada köylerde devlet ve hükümeti temsil edenlerle halkı gözden geçirecekti.” (ÜK, s.17)

Tutuklu olarak gelen Kudret’e halkın tavrı ise, yozlaşmış ilişkilerin sosyal adaletsizlikle örtüşen yönüdür. Hükümet gücünü çıkarı doğrultusunda kullanan Kudret, milletvekili seçildiği andan itibaren ötekileşerek, sosyal adaletsizliğin simgesi haline dönüşür.

Ezen- ezilen ilişkisinin olağanlaştığı ortamda sosyal yaşamın kişiler arasında eşitsizlik doğurması kaçınılmazdır. Kişiler, kendilerinden güçsüzleri ezerken, kendilerinden güçlülerin karşısında kişiliksizleşirler:

“Çapa zamanı ırgatların başında, kamçısıyla Allah yarattı demeden kafa göz, işçileri döğen karayağız, sırum gibi ırgatbaşı da koşmuş, beyefendinin ellerine sarılmıştı. Bir yandan köpekler, öte yandan ırgatbaşı, bir kısım işçiler, çoluk çocuk..” (ÜÇ, s.243)

Değerlerden uzaklaşan kişiler paranın tutsağı olunca yozlaşma ivme kazanır. Üç Kağıtçı’da Karayazılı Hoca, kutsalı bencil eğilimleri uğruna kullanmaktan çekinmez:

“Cahil ama zeki hoca herşeyi kavramıştı. Cenab-ı Allah’ın bir lütfu olmalıydı bu. adamın rüyasına onu değil de hiç tanınmayan bir başkasını sokabilirdi. Madem onu sokmuştu, o halde faydalanmasını istiyordu.” (ÜÇ, s.168)

Kudret ve ailesi arasındaki ilişkiler de yozlaşmıştır. Karısı ve çocukları ile tek bağı, onların geçimini temin edişi olan Kudret, evde çatışma yaşar. Evin bütün yükünü çekmesine rağmen, karısı ve çocukları onu önemsemez. Karısı aşağılar, döver; çocukları ise sürekli alay eder. Aile içi ilişkiler saygı ve sevgiden uzaktır. Sadece bir çıkar birlikteliği halindedir.

Kudret, karısının Ebe Hanım olan lezbiyen ilişkisini bilir, fakat bunu umursamaz. O, ailesi ile bütün bu olumsuzluklardan uzak bir yaşam hayali kurar. Karısının boşanma isteğini sevinçle karşılaması ise yozlaşmış ilişkilerin evlilik kurumunun kutsallığını yok edişidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP

3.1. Hazırlık Dönemi ve Etkiler

Orhan Kemal, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Memduh Şevket Esendal ile başlayan Orhan Pamuk'a kadar uzanan sosyal gerçekçilik çizgisini bir ekol haline gelişinde büyük katkıları olan bir sanatkarımızdır.

Toplumsal bilinçlenmeyi sanatın amacı olarak gören Orhan Kemal, 'fildişi kule'ye çekilmez; çekilemez. Burjuva'lıktan 'küçük adam'lığa geçiş sürecinde tanıdığı, gördüğü, birlikte yaşadığı insanları ve onların yaşadığı çatışmaları roman ve öykülerinde anlatır.

Orhan Kemal, olgunluk dönemi eseri olan romandan önce piyes, şiir ve öykü türlerinde eserler kaleme alır. Seyrettiği tiyatro eserlerinin etkisiyle kaleme aldığı dokuz piyes, metin olarak mevcut değildir. Daha sonra bu kez okuduğu şiirlerin etkisi altında kalarak, "bir iç coşkunluk halinde fışkıran" (Uğurlu, 1974: 13) şiirler yazar. Bu şiirlerde, şekle (vezin/ kafiye) bağlı kalma endişesinin, poetik açılımı sınırlandırdığı görülür.

Cezaevinde olduğu 1938-1943 yıllarında, Nazım Hikmet'ten dersler alan Orhan Kemal şiirler kaleme almaya devam eder. Fiziksel tutukluluğun etkilerini taşıyan ve yaşadığı düşünsel gelişimi yansıtan bu şiirler, Nazım Hikmet'in eleştirileriyle yeni bir form kazanır. "Gerçek öğretmen" (Uğurlu, 1973: 28) kabul ettiği Nazım Hikmet'in kişiliği, düşünceleri ve eserleri yoğrulan ve aldığı dersler ile bilinçlenen Orhan Kemal için hapisane okula dönüşür.

Sosyalist-komünist olduğu ve Nazım Hikmet'in kitaplarını okuduğu gerekçesiyle cezaevinde bulunan Orhan Kemal, tutuklanma sebebi olan kişi ile aynı koşuğa kalma şansı bulur. Nazım Hikmet'ten çeşitli konularda aldığı derslerin etkisi altında "kenarlarında ideolojinin dilini" (Parla, 2000: 368) bulduğumuz şiirler yazmaya başlar.

İpleri mi kırıldı, koptu yoksa çenemin,

İdraki mi eridi, ne oldu düşüncemin?

Kızgın bir alev gibi, içimde kanım yandı,

Gönlüm 'sükut altındır' denen yalana kandı..." ("Cevap Vermemek", YDD, s.95)

Orhan Kemal'in bu dönem şiirleri, radikal imgelerin sloganik, tek düze söylemi halindedir. 'Küçük adam'ın leit. motifi, bu şiirlerden itibaren bütün eserlerinde kendini göstermeye başlar. Orhan Kemal, 1943 yılından itibaren, Nazım Hikmet'in yönlendirmesiyle sade dille öyküler yazmaya başlar. Bireycilik merkezli ve Maupassant tarzındaki bu öyküler ile, düşünsel anlamdaki gelişimi eserlerine de yansımaya başlar; dolayısıyla üslubunu da belirler.

Klasik öykü düzenlemesi ile Ömer Seyfettin'e, içerik bakımından ise Sabahattin Ali'ye yakın olan bu öykülerde, dolaysız, rahat bir anlatım vardır. Betimlemeler dışında diyaloglar ile, niyete bağlı bir çatışma zemini oluşturan yazar, böylece kişilerini fiziksel ve ruhsal çözümleme yoluyla anlatır. Çoğunluğu şaşkıncu ve duygusal bir şekilde sona eren bu öykülerde, kişiler sesli, eyleme dönük değil; düzen sorgulamasına yönelik oluşumsal bir başkaldırı içindedirler. "*Kötü yaşamış hayatların destanı*" (Andı, 1999: 28) niteliğindeki bu öykülerde, marksist ideoloji ve sosyalizm ise, yapay bir görünüm halindedir.

Nazım Hikmet'in yönlendirmesiyle öykü ve roman türüne geçiş yapan Orhan Kemal, o dönemde öyküler yazan Memduh Şevket Esenal, Halikarnas Balıkcısı, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi Türk öykücülüğünün önemli yazarlarından etkilenir.

1940 yılında ilk öyküsü, "Balık" yayımlanır. İlk romanının bir bölümü olan bu öykü, özyaşamöyküseldir. Kendi yaşamından bir kesitin, sosyalist öğretiyile bütünleştirilmeye çalışıldığı bu öykü, tümüyle öznel niteliklere sahiptir: "*Özyaşamöyküsü, tümüyle öznelidir. (..) İnsan ne kadar isterse istesin, kendine dışardan bakamaz.*" (Edgü, 2003: 149)

1949 yılına gelinceye kadar şiir ve öyküler yazan Orhan Kemal, 1949 sonrası öykü ve roman türünde eserler kaleme alır.

Yapıtlarında, Rus yazar Maksim Gorki ve Yugoslav yazar Panait İstrati'nin romanlarının derin etkisini ve izlerini görmek mümkündür. Küçük adamın kendisiyle ve dünyayla yüzleşmesi başlığı altında incelediğimiz özyaşamöyküsel romanları, Panait İstrati'nin "Hayat Yollarında" ve "Uşak" adlı romanları ile öz ve içerik bakımından örtüşür niteliktedir.

3.2. Anlatım Teknikleri

Orhan Kemal, “*öznel gerçekliği yakalama çabası*” (Aytaç, 1985: 20) doğrultusunda, genellikle bireyin sorgulamalarından oluşan iç monolog, iç diyalog ve diyalog gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Genellikle toplumun dışladığı ve dünyada bir yer edinememiş karakterlerin, ruhsal bir sağaltım niteliği taşıyan kendi kendileriyle içten konuşmaları, Orhan Kemal’in üslubunun önemli bir bölümünü oluşturur:

“- *Ha Murtaza Efendi.. ne için? Verilmiş emniyeti sana bu bölgenin! Çıksa karşına şimdi bir amirin, dese: ne için uyumaz gecenin bu saatinde birtakım vatandaşlar Murtaza Efendi? Ne için almazlar uykucağazlarını? Ne karşılık verirsin amirine? Susarsın dut yemiş bülbül gibi! O zaman kızsın amirin, sövse anan avradına, hem de haksız mı?*

(..)

- *Tamam! Toplaşıp konuşabilirler devletimiz hem de hükümetimiz aleyhinde yakışsız lakırdılar.*” (M, s.9-10)

Bu anlatım tekniklerinin kullanımı, küçük adam’ın kendisiyle ve dünyayla yüzleşme sürecindeki iç ve dış çatışmalarını yansıtan ifadeleridir. Roman kişisini psikolojik tahlillerle değil; kendi konuşmalarıyla anlatmak, betimlemeden çok gösterme metodunun tercih edildiğini gösterir: “Diyalog, monolog veya konuşmada, okuyucu ile konuşan kahraman arasında herhangi bir anlatıcı veya aracı yoktur. Konuşma eylemi, aracısız olarak okuyucuya sunulur/ gösterilir.” (Çetişli, 2000: 42) Yaşamı olduğu gibi canlı, hareketli, fotoğrafik bir şekilde aktaran Orhan Kemal, niyete bağlı olarak anlatıcı vasıtasıyla müdahalelerde bulunur.

24 romanı üzerinde yaptığımız incelemede, romanların toplam sayfa sayısı olan 7057’nin; 5933’ünün diyalog, iç diyalog ve iç monologdan oluştuğu tespit edildi. Toplam içinde %85 oranı ile bu anlatım teknikleri önemli bir yer tutar.

Orhan Kemal fikir alışverişi niteliğindeki diyalogları, anlatıma güç kazandırma, kişilerin gerçek yaşamdan alındığı ispat etme eğilimleri ile kullanır (Bezirci, 1984: 59). Diyaloglar, olayın gelişiminde rol oynama; kişilerin psiko-sosyal konumlarını açıklama; anlatıma doğallık katma; niyete bağlı olarak anlatıcının değer ve yargı gönderimlerinin

yansıma, kültürel yapılanmayı ortaya çıkarma ve metnin kültürel ağırlığını hafifletme gibi işlevlere sahiptir:

“-Ot olmadığımızı herkese ispat edebiliriz!

Şabanın işine gelirdi.

(..)

- Mustafa Kemal Paşa'yı düşün: koskoca bir saltanata kafa tuttu. Padişah ölümüne mahkum etti. Yıldırı mı? Yılsa, bugün Mustafa Kemal Paşa olur muydu?

Şaban:

- Doğru, dedi. O da insan, biz de. O, kendi sahasında, koskoca bir imparatorluğa kafa tutup adını tarihe geçirmiş. Biz de kendi sahamızda, hiç olmazsa iki kılıkyruğu haklayıp...” (DE, s.154-156)

Roman kişilerinin bu konuşmaları, karşılıklı fikir alışverişinden ‘darbe planı’na dönüşerek entrik kurgunun gerilim unsuru ile ivme kazanmasını sağlar. Kişisel çatışmalar aracılığıyla, toplumsal yapılanma da yansıtılır.

Diyaloglar romandaki anlatıma doğallık katarken, anlatıcının değer ve yargılarını da yansıtır:

“Avukat bir şey sormadı. Sertçe:

-Bana bir uşak lazım, dedi.

Cevdet sarsıldı. Kıvrıkcık siyah saçlı başı öfkeyle kalktı. Çatık kaşlarıyla sinirli sinirli baktı. Uşak olmaktansa ölmek daha iyiydi.” (S, s. 339)

Orhan Kemal, diyaloglarda yerel söyleyiş/ şive özellikleri ile anlatıma canlılık kazandırır. Roman kişilerinin kültür yapısını ve düşünsel boyutunu yansıtan bu yerel söyleyişler, sokağın dilini metne taşır:

“- Otuz kaat mayışnen avrat mı sevilir? Kollarını altın burmaynan doldururum, gözümün yağını yesin dedim.. Sonra dedim ki, şehirde konak bile tutarım dedim, develerimi satar, uğruna harcarım dedim... Hem de satarım emmi!” (C, s.12)

“- Benim Gafur ağa. Kim bellediydin? (..)

- İşleri büyötmüşsün maşallah... (..)

- Beni deyi mi?

- Seni deyi ya Gafur ağa. Gel dediydin ya... Aha nektüp..” (GK, s.25)

"- Beklersin helbet, ben de isterim kavemi helbet!

- Başlama gene sabah sabah..

- Doğri, başlamıyayım, istemezsin kondurulsun toz uğluna! Dikilecek başına yarım tuğ.." (DK, s.17)

"Demmir gibiyim. Olamaz hiçbir Türk teneke! İsterse beğenmesin, etsinler şikayet büyüklerimize. (..) İyi bir meymur bakmaz halkın gözyaşına. Vazife bir sırasında görmez gözü ciğerparesini. Neden? Çünkü eyi bir meymurun vasfı, etmektir memnun amirini." (M, s.60)

Romanlarda, kişilerarası iletişimsizliğin bir sonucu olarak da iç diyaloglara başvuran Orhan Kemal; böylece birbirleriyle konuşma becerisini yitirmiş, gittikçe yığınlaşan kişilerini bakışlarıyla konuşturur:

" Bakışlarıyla konuşmaya başladılar:

- Kim?

- Bilmiyorum beyefendi...

-Gecenin bu saatinde?

- Evet garip. Belki de şehrin asayişiyile ilgili bir..."

- Öyle olsa telefon yok mu? Her kimse, neden bizzat geliyor? Bu sakın şu senin laubali arabacı olmasın?

Emniyet müdürünün aklına yatmıştı. Olabilirdi." (MM, s.51)

Yozlaşma izleğinin kişi düzeyindeki iki kişinin dizlerinin konuşması ise, niyete bağlı olarak şekillenen bir iç diyalogdur. Yazar, böylece kişilerin iç ve dış bütün yönleriyle bozulmanın etkisi altında olduğunu belirtmek niyetindedir:

" İki adamın bacağı konuşmaya devam etti:

- Farkındayım.. Hani izzeti nefis. Haysiyet, kabadayılık? (..)

- Fasarya.. Adamsa o lafları yemeseydi! Yenecek laf mı onlar? Terbiyesiz dedi be!

- Der.. Maaş veriyor..

- Hadi be sen de .. Maaş veriyor diye? (..)

- Sana söylese sen cevap verebilir miydin?

- Tabii verirdim!

- *Cart.*

- *Cart sana, senin sülalene...*” (C, s.33)

Orhan Kemal, diyaloglar vasıtasıyla dramatik türe has gösterme kullanır. Böylece üslubunun genel belirleyici unsuru olan karşılıklı konuşmaları psikolojik çözümlenmelere tercih ettiğini gösterir. Kişileri ve toplumu, konuşmalar yoluyla canlı ve olduğu gibi yansıtmak eğilimi, gerçekçilik anlayışının bir sonucudur.

3.3. Anlatım Biçimleri

Orhan Kemal ilk iki romanında kahraman/ ben anlatıcı ve bakış açısını kullanır. Daha sonra yazdığı romanlarında ise, Tanrısal bakış açısı ve anlatıcıyı seçerek kendini gizlemeye çalışsa da bunu pek başaramaz. Zira ilk romanının sonunda, özyaşamöyküsel niteliklerin arkasına gizlenerek insanoğlunun “ekmek” ile ilgili düşüncesini evrenselleştirir:

“Ey açlık! Seni midemde, iliklerimde, kanımın küreyvelerinde duydum. Ve sen, benim iyi, şefik ve rahim olan soyum, insan soyu, sen ebedi tokluğu fethedeceksin!” (BE, s.102)

Anlatıcının kişi tanımlarında, tarafsızlığını bozduğunu ve esere dahil olduğunu görürüz. Bir Filiz Vardı romanında; çevrenin, başkişi Filiz’e bakışını anlatırken, olaylara sürekli katılma ihtiyacı içindedir. Eserde, “romancı” kimliğiyle norm karakter olarak da bulunan Orhan Kemal, başkişi aracılığıyla “aydınlık gerçekçilik” görüşlerini de aktarır:

“- Sizi tıpa tıp değilse bile, sizin gibi çalışmak zorunda olan pek çok kıızı, bu pek çok kızların çalışma şartlarını, çalıştıkları yerlerle olan ilintilerini (..) bana aydınlık bir roman yazdıracaksınız. Yani, zaten yapmayı tasarladığım “aydınlık gerçekçilik”te bana elle tutulur bir örnek verdiniz!” (BFV, s.230-231)

Orhan Kemal, bazen de aydın bir meddah kimliğiyle ortaya çıkar ve olayların akışı hakkında bilgi verme yolunu seçer:

“Atatürk’ün getirdiği bütün ileri hamleleri bir kalemde silmek, kadını yeniden kafes ardına itmek, çok evliliği geri getirmek, kadının politik alanda bugün kazanmış olduğu birçok hakları elinden almak ve onu basit, cahil bir eğlence aracı haline düşürmek! (..) Hürriyet arapçadır, özgürlükse Türkçe. Türk olduğum

için hürriyeti değil, özgürlüğü kullanıyorum. İstiyorum ki, dilimden yabancı bütün sözcükler atılsın, kendi öz dilim kullanılsın...” (YD, s.208-210)

Halkı eğitme ve bilinçlendirme eğiliminin sonucu olan bu ifadeler, dönemsel gerçekliklerini de yansıması bakımından dikkate değerdir.

Orhan Kemal, romanlarında aynı eğilimin bir sonucu olarak tutunma mücadelesi içindeki kişilerin yaşadığı çelişki ve dramları da mekanla bütünleştirilir:

“Çürümüş, tahta, paslı, teneke ve kerpiç yığınlarından ibaret evleriyle işçi mahallesi sanki bir seldi, bir seldi de bu sel, uzak, çok uzaklardan yuvarlana yuvarlana, köpüre köpüre, korkunç anaforlar yapa yapa gelmiş (..) Evler..Yan yatmış, diz çökmüş, bağdaş kurmuş, kapaklanmış, yahut ta yuvarlanacakken, tutunmuş evler, işçi evleri.” (C, s.10)

Mekandaki yıpranmışlık, bozulmuşluk ve ayakta duramama; içinde barınan insanların da genel niteliğidir. “Sel”in sürükleyip getirdiği bu yığına, yığınlaşmış bireyler sığınmıştır. Tanrısal anlatıcı, mekan betimlemelerindeki niteleme sıfatları ile izleksel kurguya fon oluşturur. Ayrıca mekana, yaşayanlarıyla aynı kaderi paylaşması dolayısıyla da canlı bir varlık olma niteliği kazandırmış olur. Mekanla ilgili sıfatlar ile burada yaşayan insanlar için kullanılan sıfatlar birbirini tamamlar:

“Gök gürültüsünü andıran korkunç bir ses kalabalığı İzzet Usta'yı filan silip geçti. Günlerden beri işsiz, sınırları gergin, gözleri yuvalarına çökmüş aç insanları zaptedilmeyen bir öfke kasırgası halinde kalın kemikli işçilerin peşine düştüler. Cadde çabucak geçildi. Gittikçe büyüyen bir insan seli yan yatmış, bağdaş kurmuş, diz çökmüş ahşap evlerin aralarındaki sokakları zorlayarak akıyor, akıyordu. Ortaliğe bir homurtu hakimdi. (..) kalabalık marş emrini almış, kahveye korkunç bir silindir gibi dalmıştı.” (C, s.152-153)

Böylece yazar, mekan ile yaşayanlar/ kişiler arasında ilişki kurarak, bireyleri yaşadıkları mekanla birlikte çözümler:

Mekan: Yan yatmış, bağdaş kurmuş, diz çökmüş, kapaklanmış, sel

Kişiler: Korkunç ses kalabalığı, öfke kasırgası, aç, zaptedilemeyen, kalın kemikli

Mekan-insan özdeşleşmesi bütün romanlarda karşımıza çıkar. Kanlı Topraklar adlı romanda başkişi Topal Nuri'nin para/ güç hırsı “Kanlı Topraklar”ın kaderiyle

bütünleştirilir. Tanrısal anlatıcı, bu sorunsala kart karakter Hakkı Bey'in aracılığıyla felsefik bir yaklaşımla bakar:

*“ İnsandan önce topraklar vardı,
Sert rüzgarlar,
Tohum.
İnsandan sonra rahatı kaçtı sert rüzgarın
Tohumun, bereketli toprakların!
Pay pay oldu topraklar,
Ev ev bölündü dünya,
Kana bulandı topraklar
Kardeş sofraları bozuldu.”* (KT, s.282)

Bu ifadelerde zaman içinde, toprağın “bereket”inin başkişi gibi bencil, hırslı kişiler tarafından yok edilişi vurgulanır. Öykü zamanından geriye dönüşlerle, insanlığın geçmişi ve toprağın bozuluş süreci de aktarılır.

Orhan Kemal'in romanlarında olay veya karakter hakkında okuyucuyu aydınlatmak amacıyla yönelik yapıcı bir geriye dönüş tekniği kullanılır. Geçmiş ile insan belleğinin derinliklerinde gizli anlam odaklarına ulaşmaya çalışan yazar, şimdi'yi geçmişe adanmış yaşantılar manzumesi niteliğinde göreceli olarak ifade eder.

3.4. Anlatım Yöntemleri

Orhan Kemal, “*sahne, özet ve tasvir*” (Bourneur, 1989: 52) gibi anlatım yöntemlerine roman kişilerinin geçmiş yaşamlarını ve öykü zamanındaki varlığını netleştirmek için ağırlık verir. Niyete bağlı olarak sübjektif bir şekilde kullanılan bu yöntemler, özellikle mekan ve kişi tanımlarında kullanılır.

Nesnel/ objektif/ realist betimlemeler ile, “*olanı olduğu gibi görmek ve göstermek*” (Göçgün, 1987: 664) ve gerçeklik duygusu verme eğilimi içinde olan sanatkar, böylece gözleme dayalı olarak bütün ayrıntıları ifade eder:

“4 numaradan 24 numaraya kadar yumuşak, ekstra, her katta bükülü ve her renkte pamuk iplikleri yapan İplikhane, erkek apteshanelerinin yanında, mavi boyalı kapıları içeri dışarı açılıp kapanan, yüksek çatısını sağlam demir kolların tuttuğu, aydınlık, tertemiz, pırıl pırıl bir atölyeydi. (..) Bankoların yeşil çuha kaplı

ince silindirleri üzerinde su gibi dağılıp, sonra birleşerek pırl pırl çengellerden geçen iplikler, masuralara baş döndürücü bir hız ve yumuşak bir vinütiyle sarılıyorlardı.” (C, s.17)

Öznel/ sübjektif/ romantik betimlemeler ise, “*yazarın gizli ve şahsi mitolojisine uzanan*” (Aktaş, 1998: 58) izleksel bütünlük içinde, mekan- insan arasındaki çok yönlü ve işlevsel bağının örtük anlatımı halindedir:

“Akşamın hüznü, Gazi, şehrin kırpışan ışıkları, deniz ... Ağlamak isteği veriyordu. Denizin gittikçe kararan ağır sular, nedense ölümü düşündürüyordu. İçimde bir türkü, hazin bir türkü, yıllarca evvel ölen dört yaşındaki kız kardeşimin küçücük tabutu, ufacık bir meza, minik bir mezar taşı... Bu karanlık sularda kaybolup gidecekmışiz gibi geliyordu.” (AY, s. 25)

Romanlarda eşya-insan ilişkisine de dikkat çekilir. Baba Evi’nde babaya ait yamalı minder ile memleket özlemi; Cemile’de İhtiyar Muy’un Gusli’si ile kaybedilenlerin acısı; Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında Muzaffer Bey’in bej kadillağı ile sosyal adaletsizlik; Topal eskicinin çekici ve örsü ile başkaldırı; El Kızı’nda başkişi Nazan’ın pırlanta yüzüğü ile yitikleşen insani öz; Bir Filiz Vardı’da başkişi Filiz’in yüksek topukluları ile maddi açmazlarla çözülüş imlenir.

Küçük bir dünya olan romanda özetleme, gereksiz ayrıntıyı silerek genel bir görünüm kazandırır; hem olayları hem de karakterleri tanımlar. Orhan Kemal, mekan ve kişi betimlemeleri gibi, özetlemeleri de kişi ve mekanları bütünsel bağlamda çözümleyerek, geçmiş ve şimdi arasındaki farkı silmek için kullanır:

“On yıl önce, şimdi dördüncü katında oturdukları Maçka’daki bu apartmanın o zamanki sahibi İhsan beyin karısı, kocası tarafından üzerine titrenen çok güzel bir kadındı. (..) Aradan yıllar geçip Nermin dokuz, İhsan bey de elli dördüne basınca yirmi yedin çılgnlıkları içindeki kadın ateşli gecelerinde ona aynı ateşle karşılık verebilecek genç birini adeta aradır.” (KY, s.137)

Orhan Kemal, “*bir çok örgeden oluşan karmaşık bir yerdeşlik*” (Günay, 2001: 68) içinde, geçmiş ve şimdi arasındaki zamansal farkı, öykü zamanından geriye dönerek ortadan kaldırır. Kişilerinin geçmiş ve şimdi ikiliği içinde bütün olarak çözümler. Bu yönüyle özetleme, yazarın kişisel ve toplumsal yapılanmayı metne taşımada sık başvurduğu bir tekniktir. Geriye dönüş ve önceleme, öyküleme zamanından öykü zamanının duraklatılmasıdır. Orhan Kemal, anlatısal türdeki romanlarında neden- sonuç ilişkisini mantıksal olarak birbirinin izleyen eylemler dizini olarak ele alır.

3.5. Anlatı İzlenesi/ Sözdizimi

Orhan Kemal'in 24 romanında (her romanın ilk sayfası ve ilk 100 sözcük dikkate alınarak) toplam 2400 sözcük üzerinde yapılan incelemede, % 43 isim, % 18 fiil, % 7 zamir, % 14 zarf, % 2 edat, % 3 bağlaç ve % 1 ünlem oranlarını tespit ettik.

2400 sözcükten 1845'inin isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) oluşu, Orhan Kemal'in betimleme metoduna verdiği önemi belirginleştirir.

Aşağıdaki tablo, Orhan Kemal'in romanlarındaki sözcük kadrosunun niteliğini göstermesi bakımından önemlidir:

Romanın Adı	İsim	Fiil	Sıfat.	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç	ünlem
Baba Evi	43	23	8	13	9	-	2	3
Avare Yıllar	49	18	18	6	3	2	5	-
A. Işıkları	54	12	6	8	19	-	1	1
Cemile	54	13	28	-	3	-	2	-
Dünya Evi	44	18	13	4	18	1	2	-
Vukuat Var	44	20	12	11	11	-	1	1
H. Çiftliği	48	21	15	4	8	1	3	1
Kaçak	44	12	15	7	16	1	5	-
B.T.Üzerinde	45	15	11	10	16	2	1	-
G. Kuşları	44	19	15	4	7	6	5	-
E. Dükkanı	56	5	14	5	17	1	3	-
K. Topraklar	38	14	15	10	20	1	2	-
Suçlu	43	29	6	3	18	1	-	1
S. Çocuğu	27	25	8	8	23	3	5	2
S. Bir Kız	33	24	10	14	12	3	2	2
D. Kuşu	40	21	11	2	21	3	1	1
B.F. Vardı	39	18	23	2	10	1	3	4
Murtaza	41	14	9	3	30	-	2	2
El Kızı	42	18	19	6	9	1	3	2
Y. Dünya	53	11	8	11	5	7	6	-
E. Biri	41	20	4	4	26	3	1	1
Kötü Yol	41	12	12	16	13	5	1	-
M. Müfettişi	38	11	25	8	7	3	4	4
Üç Kağıtçı	39	28	9	3	15	2	3	1
Toplam	1033	420	314	162	336	47	63	27
	% 43	% 18	% 13	% 7	% 14	% 2	% 3	% 1

Tablo: 12 – Romanlardaki Sözcük Türleri

İsimlerin % 43 oranına sahip olması, Orhan Kemal'in dış dünyayla olan ilişkisini göstermektedir. Genel ortalama içinde fiillerin % 18 oranıyla ikinci sırada olması ise, nesneyi hareket ve devinim halinde gösterme eğiliminin işaretidir.

Orhan Kemal anlatımı “*pekiştirme, güçlendirme ve kavramları zenginleştirme*” (Hatipoğlu, 1981:9) işlevine sahip ikilemeleri sıkça kullanır. Orhan Kemal’in romanlarında ikilemeler, kahramanların davranışlarını ve durumlarını pekiştirmek amacıyla da hizmet amacına yönelik olarak farklı yapılarda karşımıza çıkar.

Aynı sözcüğün tekrarıyla yapılan ikilemeler, isim, sıfat, eş anlamlıların bir araya gelmesi ve yansımali seslerin bir araya gelmesi şekilleri ile kullanılır:

“yağlı yağlı, bol bol, vicık vicık, yalap yalap, alt alta, üst üste, rap rap, uzun uzun, çeke çeke, omuz omuza, dönüp dönüp, şaşkın şaşkın, ağır ağır, lime lime, pırıl pırıl, avuç avuç, fıldır fıldır, püfür püfür, cayır cayır, büyük büyük, vızır vızır, hemen hemen, sıkı sıkı, kalın kalın, mışıl mışıl, boydan boya, uzak uzak, uykulu uykulu, pırıl pırıl, tombul tombul, çığlık çığlık, kara kara, çeke çeke, boy boy, çeşit çeşit, ılık ılık, acı acı, pay pay, suçlu suçlu, ekşi ekşi, sıra sıra .. .vs.”

Kelime tekrarından kurulu bu öğeler, yazarın davranışa dayalı bir anlatımı tercih ettiği görülür. İkilemeler, yazarın niyetine bağlı olarak yansıtmaya çalıştığı değerlerin ve kişilerin psikolojik yapılarının belirginleşmesini de sağlar. Orhan Kemal, konuşma dilinin akıcı, canlı, sıcak olma niteliğini ikilemeler yoluyla eserine taşımış olur.

Orhan Kemal romanlarında, kültür yapımızı ve halkımızın nükteye olan eğilimini göstermek amacıyla deyimleri kullanır:

“Kel virsin tırnak virmesin, it kapıda zebur gerek, iti an, taşı eline al, iti vurmaktansa ürkütmesi hayırlıdır, ko sarhoşu yıkılana kadar, engin dallardan murt yememe, şaşarım kedinin çamaşır yıkamasına, ayın beyin olmak, bir nokta koydunmu gayip olur, insan dediğin bir kanatsız kuşmuş, cartlağı çekmek, çıt çıkarmamak, dur durak bilmemek, alloş çekmek, dünyaya direk çakmak, ekmeğine sebep olmak, hakkını avucuna koymak, içi alıp alıp vermek, itle bir çuvala girmek, kessen bir damla kanı akmamak, misli menendi olmamak, ödü bokuna karışmak, pel pel bakmak, sasa sası kokmak, sevinci kursağında kalmak, yalap yalap etmek, yüreği daralmak...vs.”

Orhan Kemal, insanımızın yaşam karşısındaki tavrının ve dünyayı algılama biçimini yansıtan bu deyimleri, dilde tasarruf amacıyla tercih eder. Ayrıca, az sözle çok ve derin çağrışımlara sahip bir anlatım düzeyine de ulaşmak isteği içindedir. Kültürel bilinçdışının dildeki yansımaları olan deyimleri, dolaysız bir anlatıma ulaşmak için kullanır.

Orhan Kemal'in dil ve üslubundaki bir diğer özellik cümle yapısındaki sağlamlıktır. Her romandan, geneli yansıtmak periyodik aralıklarla seçtiğimiz toplam 100 sayfalık metindeki, 4050 cümle üzerinde yaptığımız incelemede, şöyle bir tablo ile karşılaştık:

Roman Adı	Sayılan cüm.	İsim cüm.	Fiil cüm.	Soru cüm.	Yüklem düşük	Basit cüm.	Bileşik cüm.	Kurallı cüm.	K.sız cüm.	Sıralı cüm.	Ünlem cüm.
BE	163	12 %7	106 %65	36 %22	36 %22	69 %42	10 %6	93 %57	27 %17	37 %23	9 %6
AY	110	10 %9	55 %50	13 %12	16 %15	47 %43	2 %2	54 %49	9 %8	13 %12	3 %3
AI	155	11 %7	76 %49	25 %16	23 %15	71 %46	1 %1	74 %48	16 %10	15 %10	14 %9
C	130	11 %8	92 %71	14 %11	14 %11	79 %61	5 %4	97 %75	4 %3	16 %12	2 %2
DE	199	27 %14	135 %68	22 %11	20 %10	115 %58	5 %3	125 %63	30 %15	21 %11	7 %4
VV	167	19 %11	90 %54	23 %14	35 %21	70 %42	16 %10	96 %57	6 %4	21 %13	13 %8
HÇ	198	13 %7	103 %52	43 %22	35 %18	91 %46	8 %4	104 %53	12 %6	15 %8	3 %2
K	172	10 %6	90 %52	32 %19	25 %15	86 %50	-	82 %48	20 %12	19 %11	4 %2
BTÜ	174	17 %10	111 %64	30 %17	30 %17	88 %51	14 %8	108 %62	12 %7	24 %14	11 %6
GK	199	24 %12	90 %45	28 %14	40 %20	95 %48	6 %3	93 %47	28 %14	15 %8	2 %1
ED	101	12 %12	64 %63	9 %9	12 %12	60 %59	7 %7	61 %60	15 %15	11 %11	4 %4
KT	163	16 %10	91 %56	29 %18	25 %15	83 %51	9 %6	87 %53	17 %10	16 %10	3 %2
S	159	19 %12	100 %63	13 %8	30 %19	71 %45	14 %9	97 %61	13 %8	29 %18	12 %8
SÇ	156	9 %6	85 %54	24 %15	39 %25	72 %46	8 %5	74 %47	20 %13	13 %8	-
SBK	163	13 %8	113 %69	7 %4	16 %10	90 %55	8 %5	105 %64	20 %12	35 %21	14 %9
DK	160	14 %9	87 %54	22 %14	29 %18	80 %50	8 %5	84 %52	16 %10	11 %7	6 %4
BFV	178	17 %10	100 %56	22 %12	42 %24	86 %48	4 %2	91 %51	30 %17	25 %14	10 %6
M	165	11 %7	106 %64	19 %12	20 %12	90 %55	12 %7	92 %56	24 %15	15 %9	8 %5
EK	302	27 %9	146 %48	71 %24	43 %14	138 %46	7 %2	151 %50	22 %7	27 %9	13 %4
YD	185	23 %12	121 %65	26 %14	30 %16	98 %53	14 %8	131 %71	13 %7	30 %16	8 %4
EB	207	17 %8	113 %55	32 %15	40 %19	121 %58	5 %2	91 %44	41 %20	12 %6	3 %1
KY	141	20 %14	95 %67	15 %11	14 %10	83 %59	8 %6	98 %70	17 %12	20 %14	8 %6
MM	154	15 %10	78 %51	26 %17	25 %16	17 %11	5 %3	79 %51	13 %8	16 %10	5 %3
ÜK	149	14 %9	85 %57	15 %10	29 %19	74 %50	12 %8	84 %56	18 %12	15 %10	1 %1
Toplam	4050	381 %9	2430 %60	596 %15	668 %16	1974 %49	188 %5	2251 %56	443 %11	471 %12	163 %4

Tablo: 13 – Romanlardaki Cümle Yapısı

Toplam içinde % 60 fiil cümlesi, % 49 basit cümle ve % 56 kurallı cümle tespit edildiği, Orhan Kemal'in, Türkçe'deki çekirdek cümle yapısına bağlı kalma eğiliminin göstergesidir. Kısa ve özlü anlatımı tercih eden yazar, devrik cümleleri pek tercih etmez. Genel toplam içinde % 11 oranına sahip olan kuralsız cümleler, anlatım tekniklerinden diyalogların niteliğine uygun olarak bazen yüklemi düşük şekilde de karşımıza çıkar. Yüklemi düşük cümleler ise, % 16 oranına sahiptir.

Fiil cümlelerinin ağırlıkta oluşu, mesajın sunulmuş biçimi konusunda bilgi sahibi olmamızı sağlar. Görülen geçmiş zaman eki ve dolaylı anlatım ile niyete bağlı olarak duygusal, estetik, öğretici değerlerin açılımı yapılır. Fiillerin zamanı ve ait oldukları kipler, nakletme ve gösterme formları ile anlatımın tercih edildiğinin göstergesidir. Orhan Kemal'in romanları, kuramsal olarak daha önceden olmuş bir olaylar dizisinin anlatımıdır. Geçmiş zaman içerisinde anlatım; belirli geçmiş zaman, belirsiz geçmiş zaman ile yalın zamanların anlatımsal kullanımı (hikaye bileşik zamanı) ve öğrenilen geçmiş zamanın anlatımsal kullanımı (rivayet bileşik zamanı) ile anlatılır.

Romanlarda fiiller ve fiil çekimleri, zamansal bir işleve sahip olmasıyla bağıntısal olarak öncelik ve sonralık bakımından tümcelerarası ilişkileri açıklar. Fiil cümlelerinin yoğunluğu, fiillerin zaman, kip ve görünüş üçlüsü içinde amaçlı bir yerleştirme halindedir.

Orhan Kemal konuşma dilinin sade ve samimi havasını romanlarında kullandığı gibi, anlatımda akıcılığı sağlamak için şiir ve düzyazıyı birlikte kullanma yoluna da gider. Hatta şarkı ve türkülere yer verir:

"Enginli yüksekli kayalarımız

Gamman yağrulmuş binalarımız

Doğuramaz oladı analarımız" (BTÜ, s.13)

Tabiileşme arzusunun ve şair kimliğinin bir yansıması olan bu kullanımlar, insan yaşamının şiir ve musikiyle olan bağlantısını da açılar niteliktedir.

Orhan Kemal, tabii, sade ve açık bir Türkçe/ yaşayan Türkçe ile yazar. Halk diline ait söylemleri eserlerinde sıkça kullanırken; öz-biçim birliği içinde yığınlaşma tehdidi ile karşı karşıya olan "küçük adam"ın değerler dünyasını, konuştuğu dil ve hareketleri ile de açıklanır.

Romanların Dil ve Üslubu Hakkında Genel Bir Değerlendirme:

Orhan Kemal'in 1940-1970 yılları arasında, konusunu "*insan gerçeği*" olarak seçtiği öykü ve roman türlerindeki eserlerinin dil ve üslubu hakkında genel olarak şunları söyleyebiliriz:

1. Dil oldukça sade ve yalındır. Olayları dolaylı değil, en kısa ve özlü şekilde anlatma yolunu tercih eder. Roman türündeki 24 eserinin 19 tanesi, mekan betimlemeleri ile başlar. Böylece yazar, Tanrısal anlatıcının bakış açısıyla mekan-insan benzeşimi çevresinde izleksel kurguya ait ipuçları verir.

2. Halkın konuştuğu ve anladığı dille yazmaktan yanadır. Halkın dilini kullanma çabası, halk dilinden bir çok deyim vs. ifadenin romanlarda kullanılmasına sebep olur,

3. Orhan Kemal, gerçekte yaşanmış olayları, ya kendi bizzat yaşadığı ve gözlemlediği durumları, tanıdığı kişileri samimi bir dil ve üslup ile olduğu metne taşır. Onun en önemli özelliği bildiğini yazmasıdır. Tanıdığı insanların birey ve toplum düzeyindeki çözümlerini yapar.

4. Orhan Kemal'in kişileri kültür seviyelerine göre konuşurlar. Kentteki köylü işçiler, diyaloglar yoluyla eğitim ve dünyayı algılama düzeylerini gösterirler. Böylece kişilerarası iletişimsizliği eğitim seviyesi ve sosyal bilinçlenme ile bağıntı içinde metne taşır. Yazar, kişileri aracılığıyla "sosyal fayda" prensibini ön plana çıkarır.

5. Orhan Kemal'in romanlarında, kesin fiil cümlelerini tercih ettiğini görmekteyiz. 24 romanda taranan 4050 cümleden 2430'u fiil cümlesidir. Genel toplam içindeki isim cümlelerinin oranı % 9 iken, fiil cümlelerinin oranının % 60 olması yazarın tahkiye türü bir anlatımı esas aldığını gösterir.

Orhan Kemal'in romanlarında taranan 4050 cümlede 443 tanesi kuralsız iken, 2251 tanesi kurallı cümledir. Diyalogların ağırlıkta olmasına rağmen, kurallı cümlelerin genel toplam içinde % 56 oranına sahip olması oldukça yüksek bir rakamdır. Yazarın basit ve kurallı cümleleri tercih edişi, rahat ve kolay anlaşılma eğiliminin sonucu olarak bilinçli bir seçimdir. Bileşik cümlelerin genel toplam içinde % 5 gibi düşük bir oranda olması, sade, açık ve öz anlatabilme gayretiyle örtüşür.

6. Orhan Kemal, bütün romanlarında yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri, olması gerek sesi ile kişi arasındaki engeller dizgesi olarak merkeze yerleştirir. Kişilerin psikolojik durumları aracılığıyla sosyal eleştiriye yönelmesi üslubunun ayırıcı niteliklerindedir.

Eleştirilen insanlar; köylü-işçi, şehirli-işçi, köylü-ağa, şehirli-ağa ve dalkavuk görünümündedirler. Eserlerindeki çatışma zemini klasik bağlamda iyiler- kötüler; izleksel bağlamda ise ülküdeğer- karşıdeğer ikilikleri üzerine kuruludur.

7. Orhan Kemal, romanlarını bölüm ya da kısımlara ayırarak, olay örgüsünün temel evrelere ayırmayı bir anlatım biçimi olarak seçer.

8. Orhan Kemal'in romanlarında öykü zamanı sıradizimsel niteliklidir. Bireysel zaman ise, karakterlerin iç zamandan uzaklaştığı bir iş süresi halindedir. Romanlarda zaman, çözülüşü işaret eden bir süreç halindedir. Geriye dönüşler, kişilerin psikolojik arka planını yansıtmaya amacına hizmet eder. Devrinin tanığı olmak isteyen Orhan Kemal, 1940 sonrası Türk toplumunun siyasi ve sosyal yapılanmasıyla ilgili sosyal boyutları da anlatır. Anlatıda zamanı, eylemler dışında zaman belirteçleri ile de gösterir.

9. Orhan Kemal'in romanları klasik giriş, gelişme, sonuç bölümleri halinde kurgulanır. Romanların tamamının yazar tarafından olay birimleri esas alınarak bölümlere ayrıldığı görülür. Olay örgütleyici bir anlatım ve olay birimleri arasında neden-sonuç ilişkisi esas unsurlardır. Çekirdek bir vaka çevresinde gelişen olay birimleri, mekan-zaman-kişî üçlüsü çevresinde anlatılır.

10. Orhan Kemal 24 romanının 21'i Tanrısal anlatıcı bakış açısı, 3'ü ise, kahraman anlatıcı ile kurgulandırılan 4 roman özyaşamöyküsel niteliklidir.

11. Orhan Kemal'in romanlarının ismi, izleksel bütünlüğü açmılayan örtük göndergelere sahiptir.

12. Orhan Kemal'in romanlarında fiziksel mekan, Adana ve İstanbul'dur. Mahalleleri, sokakları, fabrikaları, yolları, tarlaları, meyhaneleri vs. ile bu iki şehrin, betimlemelerini işlevsel nitelikli yapan yazar, mekan- insan benzeşimini vurgular. İşçi mahallesi ve fabrika, romanlarda kişisel yok edildiği, yitikleşin, değersizleşen kişilerin mekanı olarak labirentleşir. Doğa ise, kendisi ve dünyayla çatışma içindeki kişilerin kaçış mekanıdır.

13. Orhan Kemal'in kişileri, düzeni sorgularlar. Hiçbir yerde olmayışları ve ırgat/işçi dışında yok oluşları, onların derin bir iç aydınlanma yaşamalarına izin vermez. Onlar, yüzeysel bir farkedişler dizgesinden kurtulmazlar.

SONUÇ

Türk edebiyatında, eleştirel sosyal gerçekçi olarak bilinen Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çizgisinin takipçisi olan Orhan Kemal, romanlarına ana eksen olarak ‘küçük adam’ı alır.

Orhan Kemal, edebiyat dünyasında eser verdiği 1949-1970’li yıllarda Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Kemal Tahir, Yaşar Kemal ve Samim Kocagöz neslinin devamı olarak memleketçi edebiyatın temsilcileri arasındadır.

Sosyal gerçekçilik anlayışı, onun eserlerinin temel hareket noktasını oluşturur. Yazarın izleksel kurgu, karakter yaratma ve mekan-insan ilişkilerine yaklaşım tarzı, sosyal gerçekçilikten eleştirel sosyal gerçekçiliğe doğru bir değişim gösterir. Yaşam biçimini ve yaşamın kendisine sunduklarını, romanları aracılığıyla zaman ve mekan boyutunda çözümleyen Orhan Kemal, sosyal yaşamın olumsuzlukları karşısında insan sevgisinin vermiş olduğu erdemlilikle, varlığını kurmak ve korumak isteyen insan gerçeğine ışık tutar.

Orhan Kemal’e göre kötü insan yoktur; insanı kötü yapan sosyal şartlardır. Olumsuz getirileriyle sosyal yaşam, kişiyi fiziksel ve düşünsel yokluğa sürükler. Yazar, romanlarında yaşamın olumsuzlukları ve sosyo-ekonomik çalkantıların labirentleştirdiği bir ortamda, değerlere tutunarak varlığını sürdürmek isteyen küçük adam’ın tek yönlü ve olumsuz olarak eleştirilmesine karşı çıkar.

Orhan Kemal, maddi kaygıların tükettiği “küçük adam”ın yaşama tutunma mücadelesindeki yitikliğini, ifade ederken temel gayesi “sosyal fayda”dır. Bu amaç ile yazar, önce ulusal sonra evrensel mesajlarla insanı eğitmek ve düşündürmek isteği içindedir.

Psikolojik ve sosyolojik göndermelerle kişiyi, bir bütün halinde inceleyen Orhan Kemal’in kişileri, tarihi ve sosyal değişimleri minimize eden sembollerdir. Yaşamsal kaynaklara ve değerler dünyasına yönelik tehditlerin, kişi ve toplum üzerindeki tahribatını kendi kişilik özellikleri ile birleştirir Orhan Kemal.

Maddi kaygılar ve “kalemiyle geçinme”sinin bir sonucu olarak çok fazla ve çok hızlı yazmak zorunluluğunu yaşayan Orhan Kemal, sabahın çok erken saatlerinde yazmaya başlar; öğleden sonra yazdığı eserlerini satabilmek için Babıali’de yayınevlerini dolaşır. Yaşadığı maddi sıkıntılar onu, zaman zaman umutsuzluğa sürükler. Her şeye rağmen “romancılık mesleğine duyduğu deli gibi sevgi”nin etkisi altında ilk zamanların heyecanı ile ömrünün sonuna kadar yazmaya devam eder. 93 şiir, 265 öykü, 24 roman ve 5 tiyatro eseriyle Orhan Kemal, “ekmek kavgası”ndan hep yenik çıkar ve bunu bir türlü çözüme kavuşturamaz.

Yazar, Anadolu insanının yaşamındaki günlük paradigmaları, klasik vaka düzeni içinde kurgulandırır. Romanlarının vak’aları ve karakterleri, yazarın yaşamından izler taşır. Geçim sıkıntısı yüzünden, güçlü ve zengin olanın baskısına boyun eğmek zorunda kalan küçük adam, bozulma ve çürümenin kendini yok edişi karşısında çaresiz kalır. Sürekli parçalanma, Orhan Kemal’i ve kişilerini yok olma korkusu içine sürükler. Kendi ve dünya ile yüzleşirken yenik çıkan ve yitikleşen roman kişileri, olayların akışına kapılıp giderler; onların edimleri, yaşadıkları farkedişler dizgesinin yansımasıdır.

Roman başkişileri, maddi kaygıların şekillendirdiği yaşamları ile küçük adam figürü etrafında sembolik anlatım tarzları ile kurgulandırılır. Kişilere ait psikolojik durumlar, nesnel sembollerin çağrışım değerleri ile ifade edilirken; mekan ve zaman unsurlarının, kişisel alandaki önemi de vurgulanmış olur. Hayalleri, rüyaları, istekleri ve umutları ile küçük adam; içeriği belirsiz ve kavranılmamış bir düşman ile çatışma yaşar. Onlar, tamamlanma aşamasında yaşadıkları çatışmalarda sürekli yalnızlık psikolojisi içindedirler.

Orhan Kemal’in romanlarında zaman kavramını, kişisel ve toplumsal yaşamın akışını sağlayan bir unsur olarak değil; değerler dizgesinden çözülüşü ve yozlaşmayı hazırlayan yitik bir süreç olarak ele alır. Geçmiş ve şimdi düzleminde birey ve toplum psikolojisini çözümleyen Orhan Kemal, öykü ve öyküleme zamanını aynı nesnel zamanda sıradizimsel olarak birleştirir. Yazar geçmiş, şimdi’yi kuran göndergeleriyle yapıcı bir kaynak olarak görür.

Orhan Kemal, romanlarında mekan-insan ilişkisine psikolojik bir boyut kazandırır. Kendisi ve dış dünya ile sürekli çatışma içinde olan roman kişileri, genellikle “labirent temalı” mekanlarda dikkatlere sunulur. Mekan; kişiyi ezen, yok eden, tüketen özelliklere sahiptir; içinde barınan kişiler gibi “ayakta duramayan” bir “canlı cenaze”

halindedir. Bu yönüyle mekan, bireydeki yıpranışın hem tanığı hem de yansıtıcısı konumundadır.

Orhan Kemal'in romanlarında karakter yaratma; zamanı kullanım biçimi ve labirent tema ile bütünleştirilir. Romanlarında, kişi ve toplum düzeyindeki çarpıklıkların olağanlaştırdığı yozlaşma ve sosyal adaletsizlik, insanların yığınlaştırılması ve şeyleştirilmesi boyutunda sorunsallaşır. Orhan Kemal, 24 romanının 3'ünü kahraman anlatıcı bakış açısı; 21'ini ise, Tanrısal anlatıcı bakış açısını ile kurgulandırır.

Romanlardaki entrik kurguyu, karakterlerin yaşadıkları yoğun iç çatışmalar değil, dış çatışmalar idare eder. Toplumsal rol giydirimlerinin (din, gelenek, ahlak, maddi-manevi kurumlar) silindiği ve temel karakter yaratma motifi olarak; işçi/ ırgat - ağa/ patron çatışmasının tercih edildiği görülür.

Olay örgüleyici anlatımla ve fiil cümleleriyle yazan sanatkar, basit ve kurallı cümle yapılarıyla da bu tavrını perçinler. Halkı, söz oyunları ile oyalamaz ve ulaştırmak istediği mesajları en sade ve en kısa şekliyle ifade eder. Gösterme ve sahneleme tekniğine ağırlık verişinin bir yansıması olarak, isim ve isim soylu sözcükleri tercih eder. Orhan Kemal'in dili kullanım tarzı da, bu eğilimlerine paralel olarak eserlerine yansır.

Kişisel ben'ini, küçük adam'ın düşünsel açılımı ile yansıtmayı hedefleyen Orhan Kemal, yaşayan Türkçe'nin konuşma dilini/ sokaktaki dili tercih eder. Konuşma dilinin sade ve samimi havasına şuurlu şekilde yer veriş ve diyalogların ağırlıkta oluşu, bu seçiminin sonucudur. Halk diline ait deyimler ile pekiştirme/ vurgulama amacına hizmet eden ikilemeleri ve yinelemeleri yoğun olarak kullanır.

Nazım Hikmet'le hapisanede tanışan Orhan Kemal'in mahkumiyet süresi 'okul yılları'na dönüşür, böylece sosyalist fikirleri de olgunluğa ulaşır. Lirik şiirlerden gerçekçi öykülere geçiş dönemi, düşünsel açılımının ve ideolojik koşullanmalarının bir sonucudur.

Orhan Kemal, sosyalizmi bir yaşam şekline dönüştürmese de, proleterleşme sürecinde nesnelleştirilen, kimliksizleştirilen insanların öyküsünü anlatır. Onun, değerlerden kopuk bir yaşamın içine sürüklenen insana bakışı, iyimser ve taraflıdır. Kendi yaşamındaki farkedişler dizgesini, roman ve öykü kişilerine de yaşatır.

Komünist nitelemesiyle sürekli kovuşturmalara uğrayan, takip edilen, mahkemeye verilen, hapse atılan Orhan Kemal, muhalif bir babanın oğlu olmanın olumsuzluklarından yaşamı boyunca kurtulamaz. Ağa oğlu iken, "önce ekmek" ifadesini

sloganlaştıran küçük adam'a dönüşüm süreci; onun maddi ve manevi çatışmalarının temelini oluşturur.

Orhan Kemal, Türk toplumunun dönemsel yansımalarını insan gerçeği ile evrensel düzeyde yeniden kurar. O, Türk edebiyatının "aydınlık gerçekçilik"ini savunan bir "aydın"ıdır.



KAYNAKLAR

1. Orhan Kemal Kaynakçası

1.1. Kitaplar

Akay, S., *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Betaş Yayınları, İstanbul 1973

Akbal, O., *Ölümsüz Oyun*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1974

_____, _____, *Yeryüzü Korkusu*, Can Yayınları, İstanbul 1994

Akı, N., *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*, İstanbul 1968

Alangu, T., *100 Ünlü Türk -2*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1974

_____, _____, *Cumhuriyetin Sonra Hikaye ve Roman Öncüler 1930-1950*, İstanbul 1965

Altınkaynak, H., *Hikaye Yazarı Orhan Kemal*, Yazko Yayınları, İstanbul 1983

_____, _____, *Orhan Kemal'in Hikayeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul 2000

Bayrak, M., *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı*, Özge Yayınları, Ankara 2000

Bezirci, A., *Orhan Kemal*, Evrensel Kültür Yayınları, İstanbul 1984

Birsel, S., *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1983

Buyrukçu, M., *Sıcak İlişkiler*, Adam Yayınları, İstanbul 1982

_____, _____, *Arkadaş Mektuplarında Orhan Kemal*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1984

_____, _____, *Dillerinde Dünya*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998

Ceyhun, D., *Yirminci Yüzyıl ve Edebiyat*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1979

Çalışlar, A., *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, Kültür Yayınları, İstanbul 1978

Çelik, N., *Romanda Hesaplaşma*, Varlık Yayınları, İstanbul 1971

Devrimci Yazar ve Ozanlarımızı Anıyoruz, Teknik Makine Mühendislik Okulu Yayınları, Ankara 1998

Fuat, M., *Eleştiri Sorumluluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994

_____, _____, *Unutulmuş Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

_____, _____, *Biçemden Biçeme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999

_____, _____, *Tartışmalar*, Adam Yayınları, İstanbul 2001

- Güney, Y., *Boynu Bükük Öldüler*, Doğu Yayınları, İstanbul 1975
- Gürsel, N., *Çağdaş Yazın ve Kültür*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1973
- _____, _____, *Başkaldıran Edebiyat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- Hızlan, D., *Kitaplar Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996
- _____, _____, *Saklı Su*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996
- _____, _____, *Güncelin Çağrısı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- İleri, S., *Türk Romanında Altın Sayfalar*, Doğan Yayınları, İstanbul 2001
- Karacanlar, Y. K., *Orhan Kemal*, Tüm Yayınları, İstanbul 1974
- Karalioğlu, S. K., *Resimli Türk Edebiyatçılar Sözlüğü*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1974
- Karpat, K. H., *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, İstanbul 1962
- Korkud, R., *Türk Edebiyatında Şairler ve Yazarlar*, İş Yayınları, İstanbul 1970
- Lekesiz, Ö., *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-2*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998
- Mutluay, R., *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı 1908-1972*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1973
- _____, _____, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973
- _____, _____, *100 Soruda Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1969
- Naci, F., *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1981
- _____, _____, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayınları, İstanbul 1986
- _____, _____, *Gerçek Saygısı*, Açık Oturum Yayınları, İstanbul 187
- _____, _____, *İnsan Tükenmez*, Yenilik Yayınları, İstanbul 1956
- Narlı, M., *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002
- Nayır, Y. N., *Dost Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul 1972
- Necatigil, B., *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul 1992
- _____, _____, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul 1994
- Orhan Kemal, *Baba Evi*, Tekin Yayınları, XV. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Avare Yıllar*, Tekin Yayınları, X. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Murtaza*, Tekin Yayınları, XIV. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Cemile*, Tekin Yayınları, X. Baskı, İstanbul 1999

- _____, _____, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Tekin Yayınları, XIII. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Suçlu*, Tekin Yayınları, XI. Baskı, İstanbul 1996
- _____, _____, *Devlet Kuşu*, Tekin Yayınları, VI. Baskı, İstanbul 1987
- _____, _____, *Vukuat Var*, Tekin Yayınları, VIII. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Dünya Evi*, Tekin Yayınları, VI. Baskı, İstanbul 1999
- _____, _____, *El Kızı*, Tekin Yayınları, XII. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Hanımın Çiftliği*, Tekin Yayınları, X. Baskı, İstanbul 1999
- _____, _____, *Eskici Dükkanı*, Tekin Yayınları, VIII. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Gurbet Kuşları*, Tekin Yayınları, V. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Sokakların Çocuğu*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 1994
- _____, _____, *Kanlı Topraklar*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 1994
- _____, _____, *Bir Filiz Vardı*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 2000
- _____, _____, *Müfettişler Müfettişi*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Yalancı Dünya*, Tekin Yayınları, VIII. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Evlerden Biri*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 1994
- _____, _____, *Arkadaş Islıkları*, Tekin Yayınları, V. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Sokaklardan Bir Kız*, Tekin Yayınları, IX. Baskı, İstanbul 1999
- _____, _____, *Üç Kağıtçı*, Tekin Yayınları, VIII. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Kötü Yol*, Tekin Yayınları, VII. Baskı, İstanbul 1995
- _____, _____, *Kaçak*, Tekin Yayınları, VIII. Baskı, İstanbul 1995
- Otyam, F., *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, E Yayınları, İstanbul 1975
- Ran, N. H., *Kemal Tahir'e Maphushaneden Mektuplar*, Adam Yayınları, İstanbul 1992
- Sülker, K., *Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu*, Amaç Yayınları, İstanbul 1988
- Süreya, C., *Günübirlik*, Adam Yayınları, İstanbul 1982
- Taner, H., *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1998
- Tanju, S., *Kutsal İnekler*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1973
- Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C.2 (Orhan Kemal Maddesi)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.626- 629
- Uğurlu, N., *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Cem Yayınları, İstanbul 1973
- Yavuz, H., *Felsefe ve Ulusal Kültür*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975
- Yel, E., *Çağdaş Kompozisyon*, Okar Yayınları, İstanbul 1978

1.2. Makaleler

- “1972’den Bu Yana Orhan Kemal Roman Armağanının On Sekiz Yılı”, *Cumhuriyet Kitap*, 6 Haziran 1990, S.17, s.7
- “Acı Kaybımız”, *Cumhuriyet*, 6 Haziran 1970, s.1
- “Arka Sokak”, *Akis*, 14 Temmuz 1956, s.26
- “Bekçilerin İlgiyle İzlediği Eser”, *Cumhuriyet*, 16 Kasım 1969, s.5
- “Buyrukçu’nun Günlüğü’nden Orhan Kemal”, *Milliyet Sanat*, 23 Nisan 1979, s.30-31,55
- “Büyük Romancı Orhan Kemal Bugün Toprağa Veriliyor”, *Akşam*, 6 Haziran 1970, s.1,7
- “Büyük Romancı Orhan Kemal Sofya’da Vefat Etti”, *Akşam*, 4 Haziran 1970, s.1
- “Ekmek Kavgası”, *Yaprak*, 1 Mayıs 1950, S.25, s.2
- “Eleştirmen Yokluğu Üzerine Konuşu”, *Yelken*, Haziran 1959, s.18-20
- “Eskici Dükkanı”, *Akşam*, 10 Eylül 1969, s.6
- “Gerçekçi Yazar Orhan Kemal’i Anıyoruz”, *Sanat ve Edebiyat*, 2 Haziran 1975, s.4
- “Kanlı Topraklar Üzerinde”, *Kim*, 16 Nisan 1964, s.26
- “Küçücük”, *Kim*, 16 Nisan 1964, s.32
- “Mehmet Raşit Ögütçü Öldü Fakat Orhan Kemal Yaşıyor”, *Dost*, Temmuz 1970, C.22, s.1
- “Murtaza”, *Akşam*, 29 Ekim 1969, s.6
- “Muzaffer Buyrukçu’nun Orhan Kemal Günlüğü”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.15-17
- “Nazım Hikmet- Orhan Kemal”, *Türkiye Yazıları*, Ağustos 1980, s.3-4
- “Nuriye Ögütçü Orhan Kemal’i Anlatıyor” (Konuşan: Sermed Sami Uysal), *Cumhuriyet*, 20 Temmuz 1964, s.4
- “Orhan Kemal İçin Kapıkule’de Tören Yapılacak”, *Cumhuriyet*, 6 Haziran 1970, s.1
- “Orhan Kemal Roman Armağanı 1972”, *Dost*, Temmuz 1972, S.93, s.5
- “Orhan Kemal Vefat Etti”, *Milliyet*, 4 Haziran 1970, s.1
- “Orhan Kemal’den Kemal Tahir’e Mektup”, *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.1

- “Orhan Kemal Yeni Hikayecilere Cevap Veriyor” (Konuşan:Osman S. Arolat), *Ant*, 21 Ekim 1969, s.15
- “Orhan Kemal Dosyası”, *Üçüncü Öyküler*, 1999, S.4
- “Orhan Kemal Sayısı”, *Seçilmiş Hikayeler*, 1950, S.30/31
- “Orhan Kemal’e Sorduk”, *Yelken*, 1969, s.153
- “Orhan Kemal’in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar”, *Cumhuriyet*, Temmuz 1970, s.5
- “Orhan Kemal’in Günlüğü’nden”, *Yazko Edebiyat*, Eylül- Ekim 1984, s.96-97
- “Orhan Kemal İçin Ne Dediler”, *Yazko Somut*, 3 Haziran 1983, S.44/18, s.1
- “Orhan Kemal’in Kalemile Halikarnas Balıkçısı”, *Yeditepe*, Ekim 1961, S.48, s.10-11
- “Orhan Kemal’in Söylediklerinden”, *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.112-119
- “Orhan Kemal”, *Cumhuriyet*, 9 Haziran 1970, s.5
- “Orhan Kemal Roman Armağanı Necati Cumalı’ya Verildi”, *Varlık*, Temmuz 1995, S.1054, s.17
- “Ölümünün 13. Yılında Orhan Kemal”, *Yazko Somut*, 3 Haziran 1983, S.44/18, s.1
- “Toplu Değerlendirme”, *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.14-84
- “Ümit Yaşar’ın Orhan Kemalle Yaptığı Bir Konuşma”, *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.11
- “Yalova Kaymakamı”, *Akşam*, 30 Ekim 1969, s.6
- Acarı, “Orhan Kemalle Konuşma”, *Dost*, Haziran 1958, S.9, s.16-20
- Akalan, A., “Ast’da 72. Koğuş Olayı”, *Yön*, 3 Mart 1967, s.14
- Akarsu, S. G., “Yalova Kaymakamı”, *Milliyet*, 27 Ocak 1968, s.6
- Akbal, O., “Halkı Sevmek Sanıkları”, *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1975, s.7
- _____, “Orhan Kemal İçin”, *Cumhuriyet*, 7 Haziran 1970, s.7
- _____, “Halkı Sevmek Sanıkları”, *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1975, s.7
- _____, “Halkı Sevmek Sanıkları”, *Cumhuriyet*, 23 Nisan 1975, s.7
- Akdoğan, İ., “Orhan Kemal’i Anlatıyor”, *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.10
- Akman, E., “Orhan Kemal ve Yeşilçam Ekmeği”, *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974, s.89-93
- Akpak, Ü., “Orhan Kemal’de Büyük Aydınlik”, *Yansıma*, 1972, S.6, s.8
- Aktaş, Ş., “Orhan Kemal (1914-1970)”, *Türk Dili*, 1990, S.463, s.33-45
- Aktunç, H., “Orhan Kemal’in Bütün Hikayeleri”, *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.10-12

- _____, "Orhan Kemal'in Bütün Hikayeleri (Sonuç Notları)", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.85-87
- Alangu, T., "Suçlu", *Yeditepe*, 1957, S.133, s.5
- _____, *Varlık Yıllığı* (Hanımın Çiftliği- El Kızı), 1962, s.45-48
- _____, "Babil Kulesi ve Orhan Kemal'in Mizah Yazarlığı", *Vatan*, 2 Haziran 1975, s.4
- _____, "Orhan Kemal'in Romancılığı", *Cumhuriyet*, Temmuz 1970, s.1
- Alpsal, A., "Orhan Kemal", *Varlık*, Ocak 1966, C.33, S.662, s.14
- Altan, Ç., "72. Koşuşu Seyrederken", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.8
- _____, "Koca Orhan Çekti Gitti Oda", *Akşam*, 5 Haziran 1970, s.7
- _____, "Bayram ve Orhan Kemal", *Akşam*, 1 Nisan 1966, s.6
- _____, "Köprü", *Sabah*, 21 Ağustos 2000, s.4
- Altınkaynak, H., "Orhan Kemal Hikaye Ödülü de Verilmelidir", *Yazko Edebiyat*, Eylül-Ekim 1984, s.120
- _____, "Karartma Geceleri", *Yansına*, Temmuz 1974, s.59
- _____, "Orhan Kemal'in Mektupları", *Yeni Ortam*, 13 Temmuz 1970, s.7
- _____, "Orhan Kemal'in Oyuncu Kadın Öyküsü ve Kadının Tanımlanması", *Yeni Ortam*, 13 Temmuz 1975, s.11
- Altuğ, T., "Orhan Kemal'in Romancılığı Üstüne Genel Notlar", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.6-9
- Altuntaş, T., "Ölümünün 15. Yılında Orhan Kemal", *İmece*, Ağustos 1985, Y.1, s.13-15
- Anday, M. C., "Orhan Kemal Hakkında", *Yaprak*, 1 Mayıs 1950, S.25, s.1
- Apak, Ü., "Orhan Kemal'de Büyük Aydınlik", *Yansına*, S.6, 1972, s.23-25
- Ardıç, E., "Orhan Kemal Okuyun", *Star*, 13 Aralık 2000, s.2
- _____, "Orhan Kemal Jübilesi", *Yeni Ufuklar*, Temmuz 1966, S.168, s.1-4
- _____, "Türk Romanında Dil-Söz Tartışması", *Vatan*, 31 Temmuz 1959, s.3-5
- Arısoy, S., "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Orhan Kemal", *İlgaz*, Kasım 1970, s.18-20
- Arolat, O. S., "Orhan Kemal Yeni Hikayecilere Cevap Veriyor", *Ant*, 21 Ekim 1969, s.15
- Arzık, N., "Yetmiş İkinci Koşuş", *Akbaba*, 12 Nisan 1967, s.7
- Asilyazıcı, H., "Kemale Saygı", *Akşam*, 10 Haziran 1970, s.6
- _____, "Bir Halkçı Yazar", *Akşam*, 10 Haziran 1970, s.6
- _____, "Öldükten Sonra", *Akşam*, 10 Haziran 1970, s.6

- _____,_____, "Yalova Kaymakamı", *Akşam*, 30 Ekim 1968, s.6
- _____,_____, "Eskici Dükkanı", *Akşam*, 10 Eylül 1969, s.6
- Aslankaya, A., "Orhan Kemal Müzesi", *Hürriyet*, 5 Ocak 2001, s.13
- Ast, "72. Koğuş ve Orhan Kemal", *Ulus*, 3 kasım 1967, s.5
- Aşçi, B., "Cihangir'e Hoş Geldin Orhan Kemal", *Sabah*, 2 Aralık 2000, s.11
- Aşkun, V. C., "72. Koğuş", *Yeditepe*, 1 Mayıs 1954, s.6-7
- Ataç, N., "Söz Olsun", *Ulus*, 25 Eylül 1953, s.5
- Atay, F.R., "Pazar Konuşması", *Dünya*, 28 Haziran 1970, s.7
- Ay, Behzat, "Kanlı Topraklar", *Varlık*, 15 Eylül 1964, s.4
- _____,_____, "El Kızı", *De*, Nisan 1961, s.2-3
- _____,_____, "Orhan da Geçti Bu Dünyadan", *Yelken*, Temmuz- Ağustos 1970, s.14-16
- _____,_____, "Orhan Kemal'i Anarken", *Varlık*, Haziran 1980, S.873, s.8-9
- _____,_____, "Orhan Kemalle", *Varlık*, Mart 1970, C.36, S.750, s.10-11
- _____,_____, "10. Ölüm Yıldönümünde Orhan Kemal'i Anarken", *Varlık*, Haziran 1980, S.873, s.8-11
- Ay, L., "Orhan Kemal Bulgar Yazarları Tarafından Anıldı", *Milliyet*, 10 Haziran 1970, s.8
- Balaban, İ., "Ustam Nazım Hikmet'e", *Yeni Ortam*, 10 Temmuz 1974, s.4
- _____,_____, "Ustam Nazım Hikmet'e", *Yeni Ortam*, 11 Temmuz 1974, s.4
- _____,_____, "Ustam Nazım Hikmet'e", *Yeni Ortam*, 12 Temmuz 1974, s.4
- Balcıoğlu, Ş., "Orhan Kemal", *Sanat Emeği*, Haziran 1974, s.66-67
- Baykurt, Fakir, "Bu Bir Dehşettir", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.7
- _____,_____, "Emekçi Halkın Yazarı", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.6
- Bezirci, A., "Orhan Duru", *Yelken*, Şubat 1959, s.17-20
- Bilgi, A., "Orhan Kemal Bugün Toprağa Veriliyor", *Cumhuriyet*, 7 Haziran 1970, s.1
- Binyazar, A., "Kişilerde Yaşamak", *Ulus*, 10 Haziran 1970, s.7
- _____,_____, "Orhan Kemal Öldü Murtazalar Yaşayacak", *Türk Dili*, 1 Temmuz 1970, s.278-284
- _____,_____, "Ölümünden Sonra", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.25-26
- Bisalman, K., "Orhan Kemal de Gözlerini Yumdu", *Milliyet*, 5 Haziran 1970, s.7
- Böhle, N., "Cihangir'e Orhan Kemal Müzesi", *Milliyet*, 12 Aralık 2001, s.12
- Buyrukçu, M., "24.5.1980", *Varlık*, Ekim 1981, s.9-10

- _____,_____, "7.9.1964", *Yazko Edebiyat*, Eylül- Ekim 1984, s.110-119
- Celnarova, X., "İçerik ve Kompozisyon Açısından Orhan Kemal'in Hikayelerinin Özellikleri" (Çev. Meral Tamer), *Birikim*, 23, s.25-31
- _____,_____, "Orhan Kemal'in Sosyal- Politik Hicvi- I", *Eleştiri*, 15 Ağustos 1979, s.4-7
- _____,_____, "Orhan Kemal'in Sosyal- Politik Hicvi- II", *Eleştiri*, 1 Eylül 1979, s.4-7
- _____,_____, "Orhan Kemal'in Sosyal- Politik Hicvi- III", *Eleştiri*, 15 Eylül 1979, s.5-6
- _____,_____, "Orhan Kemal'in Sosyal- Politik Hicvi- IV", *Eleştiri*, 1 Ekim 1979, s.9-11
- Ceyhun, D., "Orhan Kemal'de Bir Otokritik Denemesi ya da Destan Üzerine", *Yeni Ufuklar*, C.14, S.160, s.26-33
- _____,_____, "Orhan Kemal'i Anarken", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.35-39
- Çankaya, Erol, "Haziran: Nazım ve Orhan Kemal", *Demokrat*, 9 Haziran 1980, s.5
- _____,_____, "Nazım ve Orhan Kemal", *Türkiye Yazıları*, Ağustos 1980, s.7
- _____,_____, "Vukuat Var", *Yeni Dergi*, Mart 1973, s.32-37
- Çavdar, T., "Orhan Kemal Üzerine", *Dost*, Temmuz 1970, Cb22, s.4-6
- Çelik, N., "Sait Faik Armağanı İçin Soruşturma", *Yeni Dergi*, Haziran 1969, s.570-594
- Çiyiltepe, Asaf, "Orhan Kemal'e Karşıdan Bakıyorum", *Ast*, 1967, s.23-24
- Dinamo, H. İ., "Murtaza", *Yeditepe*, Ağustos 1969, Y.20, S.160, s.10
- Durbaş, R., "Orhan Kemal'in İstanbul'dan Çizgiler'i", *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1971, s.5
- Duru, O., "Grev", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.236-237
- Duygulu, B., "Orhan Ağabey", *Varlık*, 1 Şubat 1950, s.11
- Dündar, A., "Bitek Topraklar Üzerinde II", *Varlık*, Haziran 1979, C.44, S.861, s.15
- Emre, S., "Orhan Kemal Tekrarı", *Yön*, 23 Nisan 1965, s.5
- Eralp, A., "Orhan Kemalle Bir Konuşma", *Ortam*, 1968, s.9
- Ergün, M., "Orhan Kemal ve Hikayemiz", *Yazko Edebiyat*, Eylül- Ekim 1984, s.105-109
- _____,_____, "Orhan Kemal'in Şiirleri", *Yeni Dergi*, Mayıs 1975, Y.1, S.128, s.28-37
- _____,_____, "Üç Kağıtçı", *Varlık*, Aralık 1972, s.9
- Ertem, Ö., "Orhan Kemal'e Sorduklarımız", *Varlık*, Ağustos 1970, S.755, s.1-12
- Ertop, K., "Orhan Kemal'in Küçük Adam'ı", *Varlık*, Aralık 1999, S.1107, s.29- 32

- Eyüboğlu, İ. Z., "Orhan Kemal de Gitti", *Soyut*, 1970, s.26
- _____, "Orhan Kemalsiz Bir Yıl", *Soyut*, 1971, s.37
- _____, "Yeni Türk Romanının Temellendirilmesinde Orhan Kemal", *Yelken*, Ağustos 1967, S.126, s.12-15
- Gaultier, G., "Yokluğun İnip Çıkan Sürümü", *Yeni Dergi*, Ocak 1973, s.14-22
- Gelen, A., "Arkadaş İshıkları", *Ulus*, 11 Mayıs 1968, s.2
- Gerçek, A., "Orhan Kemal'in Ardından Sekiz Yıl", *Akşam*, 8 Haziran 1978, s.2
- Gölpınarlı, A., "Orhan Kemal", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.5
- Güler, M., "Bereketli Toprakların Bereketli Yazarı", *Yansına*, Temmuz 1974, s.44-46
- Gültekin, M., "Orhan Kemal'in Dört Romanı Üzerine", *Yansına*, Temmuz 1974, s.55-58
- Gülvahapoğlu, A., "Orhan Kemal'in Ardından", *Yeniğün*, 19 Haziran 1970-20 Haziran 1970, s.7
- Güngör, N., "Orhan Kemal Enstitüsü Bir An Önce Kurulmalıdır", *Politika*, 3 Haziran 1976, s.
- _____, "Orhan Kemal'de Aşk", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.89-93
- _____, "Orhan Kemal'e Uzanan Sınıf Geçeği", *Öykü*, Ekim-Kasım 1975, s.13-20
- Günyol, V., "Avare Yıllar", *Yücel*, Haziran 1950, s.40-43
- _____, "Bir Orhan Kemal Vardı", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.33-35
- Gürsel, N., "Murtaza", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.40-43
- _____, *Çağdaş Yazın ve Kültür*, *Çağdaş Yayınları*, İstanbul 1973
- Gürson, E., "Küçük Adamın Notları", *Alan 67*, Temmuz 1967, S.4, s.13-19
- Hızlan, D., "Adalet Ağaoğlu Orhan Kemal ile Bir Düşün Gecesi'ni Anlattı", *Cumhuriyet*, 1 Haziran 1980, s.7
- _____, "Darısı Orhan Kemal'in Başına", *Hürriyet*, 22 Ağustos 2000, s.21
- _____, "İlk Dış Gezisinden Döndüğünde Orhan Kemal'le Konuştum", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.18-19
- _____, "Orhan Kemal'in Dünyası Bizi Etkilemedi", *Hürriyet Gösteri*, Ekim 1984, S.47, s.37-39
- Hızlan, D., "Orhan kemal'in Kaleminden Çıkmış Bir 3. Sayfa Haberi", *Hürriyet*, 4 Ocak 2002, s.15
- Hikmet, A., "Küçükler ve Büyükler", *Cumhuriyet*, 14 Ekim 1971, s.6

- _____, "Kaçak", *Cumhuriyet*, 28 Ocak 1971, s.6
- Honsari, M., "Orhan Kemal'in Şairlik Dönemi", *Yazko Edebiyat*, Eylül-Ekim 1984, s.101-104
- Hünalp, A., "Ol Rivayet Ederler kim İki Haziran bin Dokuz Yüz Yetmişte Orhan Kemal de Ölmüştür", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.285-286
- Ilgaz, Rıfât, "Orhan Kemalle Bir Konuşma", *Türk Solu*, 1967, s.7
- İlhan, A., "Murtaza Üzerine İleri Geri Düşünceler", *Kaynak*, 15.06.1953, s.364-369
- İlksavaş, Y., "Orhan Kemal'de Tiyatro", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.94-98
- İnanç, R., "Orhan Kemal-2 Haziran 1970", *Cumhuriyet*, 15 Haziran 1982, s.4
- İz, F., "Orhan Kemal Çağrışımı", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.20-21
- K., Tarık D., "Asıl Orhan Kemal", *Milliyet*, 12 Temmuz 1965, s.7
- _____, "Gerçekçi Türk Romanından Gerçek Türk Tiyatrosuna", *Milliyet*, 9 Eylül 1969, s.8
- _____, "Ustamdı", *Milliyet*, 9 Haziran 1970, s.8
- _____, "Yine Orhan Kemal", *Milliyet*, 19 Nisan 1966, s.6
- _____, "Ben Unutmadım Yazarlar Külhanı: Orhan Kemal", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1991, S.130, s.26-27
- _____, "Niçin Büyük Yazar Yetişmez", *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.4
- _____, "Arkadaşlık Yıllarının Romani", *Milliyet*, 9 Temmuz 1968, s.8
- _____, "Hikayemizin Ana Damarları-III: Orhan Kemal", *Yeni Düşün*, 1987, S.43, s.66-70
- _____, "İki Usta Romancı", *Milliyet*, 12 Ekim 1965, s.7
- Kabacalı, A., "Türkiye'de Yazar Ne İle Yazar?", *Milliyet Sanat*, 23.4.1979, s.13-16
- Kandaş, K., "Orhan Kemal", *Varlık*, Ağustos 1970, s.8
- Kaplan, M., "Grev", *İstanbul*, 1954, s.12, s. 10-12
- Kartal, N., "Orhan Kemal'in Yapıtları", *Gardaş*, 20.10.1970, s.4-8
- _____, "Orhan Kemal'in Yapıtları", *Ilgaz*, Ağustos 1977, C.16, s.191, s.11-16
- Kaya, İ. Güven, "Orhan Kemal'in Romanlarından Kesitler-I", *Varlık*, Haziran 1979, C.44, S.861, s.16-17
- _____, "Orhan Kemal'in Romanlarından Kesitler-II", *Varlık*, Temmuz 1979, C.44, S.862, s.13-14
- Kayalıoğlu, Zeyyad, "Çukurova ve Avare Yıllar", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.7-

- Kaynaradağ, A., "Nexö ve Orhan Kemal", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.6
- Kemal, O., "72. Koşuş Üzerine", *Ast*, 1967, s.25-27
- _____, "Bursa Hapishanesinden Mektuplar", *Yazko Edebiyat*, Eylül-Ekim 1984, s.98-100
- _____, "Orhan Kemal Orhan Kemal'i Anlatıyor", *Yeni İnsan*, 1965, S.4, s.11-12
- _____, "Sait Faik Üstüne", *Yeni İnsan*, 1963, S.4-5, s.9
- _____, "Şiirler", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.99-111
- _____, "Yaşar Kemal'in Mektubu", *Yeni İnsan*, 1963, S.4-5, s.5-7
- Kemal, Y., "Yalova Kaymakamı ya da İspinozlar", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.7-8
- Kılıç, T., "Orhan Kemal'in Ardından- Üç Yıl Oldu", *Yeni Adımlar*, Haziran 1973, s.43-48
- _____, "Orhan Kemalle Beraber", *Yelken*, Ağustos 1970, s.11-13
- Kocagöz, S., "Çaresizlerin Şairi:Orhan Kemal", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 6 Haziran 1990, S.17, s.6
- _____, "Yazarların Çilesi", *Akşam*, 25 Mart 1966, s.6
- Koç, M. Ş., "Orhan Kemal", *Ulus*, 6 Haziran 1970, s.2
- Koparan, E., "Çok Yaşa Orhan Kemal", *Varlık*, 1986, S.945, s. 14
- Köklügiller, A., "Nasıl Yazıyorlar", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.8
- _____, "Orhan Kemal", *İlgaz*, Ağustos 1970, S.107, s.5
- Köksal, A., "Sokakların Çocuğu'ndan Kaçak'a", *Yeni Edebiyat*, Şubat 1971, s.24-25
- Körükçü, M., "Avare Yıllar", *Varlık*, I Ağustos 1950, s.6
- _____, "Dört Kitap", *Varlık*, I Ağustos 1950, s.7
- Kurdakul, Ş., "Orhan Kemal'in Romanlarına Bakışlar", *Bilim ve Sanat*, Haziran 1982, S.18, s.30-33
- Lav, E. B., "Orhan Kemal Üstüne", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.22
- Mengenli, H., "Orhan Kemalle İlgili Anı Kıvrıntıları", *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.13
- Moran, B., "Bereketli Topraklar Üzerinde'de Pehlivan Ali'nin Ölüm Sahnesi Üzerine Bir Metin İncelemesi", *Hürriyet Gösteri*, Mart 1990, S.112, s.7-9
- _____, "Bereketli Topraklar Üzerinde", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1991, S.130, s.4-8

- _____, "Orhan Kemal'in Eskici Dükkanı'na Farklı Bir Yaklaşım", *Hürriyet Gösteri*, Ağustos 1988, S.90, s.7-17
- Mutluay, R., " Mehmet Raşit Öğütçü Öldü Fakat Orhan Kemal Yaşıyor", *Cumhuriyet*, 7 Haziran 1970, s.6
- _____, "Orhan Kemal Hikayesi", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.9-12
- _____, "Orhan Kemal'in Hikayesi", *Cumhuriyet*, Temmuz 1970, s.2
- _____, "Orhan Kemal'in Hikayelerinde Çocuk", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.11-14
- _____, "El Kızı", *De*, Nisan 1961, s.3-5
- Naci, F., "Bereketli Topraklar Üzerinde", *Yeni Dergi*, Temmuz 1970, Y.6, S.70, s.47-50
- _____, "Kişisiz Romancılar", *Dost*, 01.12.1958, s.21-22
- _____, "Orhan Kemal İnsanı", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.67-69
- _____, "Yazarın Gerçeğe Bakışı", *Kaynak*, 15.12.1953, s.240-242
- Narlı, M., "30. Ölüm Yıldönümünde Orhan Kemal ve Murtaza", *Varlık*, Temmuz 2001, s.1126, s.69-74
- Nutku, Ö., "72.Koğuş'un İnsanları", *Cumhuriyet*, 6 Şubat 1967, s.6
- Oğuzcan, Ü. Y., "İşte Orhan Kemal", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.7-9
- _____, "Orhan Kemal İçin", *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.4
- Oktay, A., "Orhan Kemal Üstüne", *Dost*, Temmuz 1970, C.22, s.7
- Orhon, O. S., "Unutulmuş Şair", *Son Havadis*, 8 Haziran 1970
- Ortaylı, İ., "Orhan Kemal'i Tanımak", *Devrim*, 16 Haziran 1970, s.4
- Otyam, F., "Ama Yine de Dünya Güzel be", *Cumhuriyet*, 27 Aralık 1972, s.5
- _____, "Arkadaşım Orhan Kemal İçin", *Cumhuriyet*, 19 Aralık 1972, s.7
- _____, "Bir Orhan Kemal Vardı", *Devrim*, 9 Haziran 1970, s.4
- _____, "Enfraktüs Geçiren Orhan Kemal Hastahanedeydi Yatıyor", *Cumhuriyet*, 9 Ağustos 1967, s.6
- _____, "Kınalarını Yakınlara Gayrı", *Dost*, Temmuz 1970, C.22, s.8-9
- _____, "Orhan Kemal Uyuyor Uyanmamacasına", *Cumhuriyet*, 7 Ocak 1973, s.6
- _____, "Orhan Kemal ve Boyacı Bayram'ı", *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1968, s.6
- Oyktu, R., "Baba Evi", *Yeni Ufuklar*, 1968, s.14
- Özalp, L., "Orhan Kemal Müzesi Resmen Açıldı", *Cihangir Postası*, Kasım- Aralık 2001, S.9, s.4

- Ozansoy, G. "Orhan Kemal", *Haber*, 18 Şubat 1967, s.3
- Öcal, G., "Orhan Kemal Üzerine", *Hisar*, Ekim 1971, S.94, s.25-26
- Önertoy, O., "Orhan Kemal'in Adembabaları", *Esin Sanat*, Yaz 1999, s.1-5
- Önger, F., "Orhan Kemal'in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar", *Cumhuriyet*, Temmuz 1970, s.1
- Öz, E., "Orhan Kemal'e Yeniden Başlamak", *Ulus*, 10 Haziran 1970, s.5
- Özbilen, A., "Bir İyi İnsan", *Güney*, Temmuz 1970, S.34,s.3
- Özcan, M., "Orhan Kemal'de Aydınlik Gerçekçilik", *Yeditepe*, 1974, S.211, s.6
- Özdemir, E., "Orhan Kemal Üstüne", *Ulus*, 10 Haziran 1970,s .6
- Özkan, R., "Sürgünler", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.50-54
- Özlü, D., "Bireyselle Doğru", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.44-47
- Pulur, H., "Baba Evi'yle Başlayan Serüven Bitti", *Milliyet*, 6 Haziran 1970, s. 11
- Regü, Ş. E., "Çileli Sanatçı", *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.5
- Sanak, Ş., "Ekmek Kavgası", *Varlık*, 1.2.1950, s.7
- Sarısmailoğlu, A., "Edebiyatta Yozlaşma", *Varlık*, Ekim 1970, S.757, s.5-8
- Savaşçı F., "Orhan Kemal'in Ardından", *Yelken*, Temmuz-Ağustos 1970, s.10
- Selçuk, İ., "Orhan Kemal Çıktı", *Cumhuriyet*, 15 Nisan 1966, s.9
- _____, "Orhan Kemal", *Cumhuriyet*, 24 mart 1966, s.7
- Seyda, M., "Orhan Kemal Masalı", *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, s.23-24
- Soysal, İ., "Ardından", *Dost*, Temmuz 1970, C.22, s.3
- _____, "Kemaller", *Akşam*, 13 Aralık 1967, s.1,7
- Sönmez, T., "Orhan Kemal'in Tipleri ve Türkiye'deki Kapitalist Düzen", *Cumhuriyet*, 11 Haziran 1977, s.9
- Sönmez, P., "Orhan Kemal'de Nazım Hikmet Dönemeci", *Yansıma*, S.6, 1972, s.8
- _____, "Orhan Kemal'de Nazım Hikmet Dönemeci", *Yansıma*, S.6, 1972, s. 21
- Spies, O., "Bugünkü Türk Edebiyatı II", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.446-452
- _____, "Modern Türk Edebiyatı Aynasında Türkiye", (Çev. Bedi Ambarcı), *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.385-396
- _____, "Modern Türk Edebiyatı", *Yeni Ufuklar*, *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.35-44
- Sülker, K., "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-1", *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1980, s.12

- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-2"
Cumhuriyet, 5 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-3",
Cumhuriyet, 6 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-4",
Cumhuriyet, 7 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-5"
Cumhuriyet, 8 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-6",
Cumhuriyet, 9 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-7",
Cumhuriyet, 10 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-8",
Cumhuriyet, 11 Haziran 1980, s.12
- _____, "Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu-9",
Cumhuriyet, 12 Haziran 1980, s.12
- _____, "Orhan Kemal'e Dair", *Hürriyet Gösteri*, Mayıs 1985, S.54, s.108
- _____, "Orhan Kemal'in Gerçek Yaşamı", *Varlık*, 1983, S.909, s.10-11
- _____, "Nazım Hikmet Dosyası", *Yeni Ufuklar*, 1974,C. 22,S.249,s.5-9
- Süreya, C., "Orhan Kemal'in Mektupları", *Politika*, 5 Kasım 1975, s. 9
- Şahan, H., "Orhan Kemal'in Tipleştirme Yöntemi", *Dost*, Temmuz 1970, s.9
- Şengil, S., "Arkadaşım Orhan Kemal", *Dost*, Temmuz 1970, C.22, s.9
- Şensoy, F., "Bekçi Olmayan Murtaza", *Yeni Ufuklar*, 1974 ,C.22, S.249, s.12-18
- Teksoy, R., "Bereketli Topraklar Üzerinde", *Gösteri*, Aralık 1980, s.65
- Telli, A., "Kesit", *Türkiye Yazıları*, Ağustos 1977, s.29-33
- Tezkan, M., "Orhan Kemal", *Sanat Olayı*, Aralık 1981, s.45-47
- Topçu, H., "Suçlu", *Yelken*, 15.05.1957, s.29-30
- Toprak, Ö. F., "Orhan Kemal Adıyla İlgili Bir Açıklama", *Türkiye Defteri*, Temmuz 1974, s.88
- _____, "Orhan Kemal", *Devrim*, 16 Haziran 1970, s.4
- _____, "Orhan Kemal", *Yeni Ufuklar*, 1965, S.160, s.34-37
- _____, "Orhan Kemal", *Yeni Ufuklar*, Haziran 1975, C.23, S.261, s.34-36
- _____, "Vukuat Var", *Yelken*, Kasım 1959, s.12

- Tümbaş, O., "Namuslu Bir Sanatçı Gidiverdi Sessizce", *Güney*, Temmuz 1970, S.34, s.12
- Uçar, K., "Bir Öyküsüyle Orhan Kemal", *Türkiye Yazıları*, Ağustos 1974, s.16-19
- Uğurlu, N., "Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi", *Dost*, Temmuz-Ekim 1971, s.7-15
- Uyguner, M., "Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine", *Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, Temmuz 1975, s.44-48
- Ünlü, C., "Orhan Kemal'den Arda Kalanlar", *Ulus*, 6 Haziran 1970, s.2
- Vahapoğlu, A., "Orhan Kemal'in Ardından", *Yelken*, Temmuz-Ağustos 1970, s.4-8
- Walls, D.W., "Bir Yabancı Gözüyle Orhan Kemal", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.7
- Veysel, M., "Orhan Kemal Somutluğu", *Yansımaya*, S.6, 1972, s.8
- Yardım, M. N., "Bir Özel Müze", *Türkiye*, 25 Ekim 2000, s.19
- Yaşar, M., "Orhan Kemal'in Öykülerinde Hapishane", *Yansımaya*, Temmuz 1974, s.47-54
- Yavuz, H., "Murtaza ve Ödev Ahlakı", *Yeni Ufuklar*, 1974, C.22, S.249, s.23-26
- Yazıcı, Vedat, "Önce ekmek Üstüne", *Yeditepe*, Aralık 1972, Y.23, C.197, S.393, s.12
- Yetkiner, A., "Gerçekçi Yazar Orhan Kemal'i Anıyoruz", *Vatan*, 2 Haziran 1975, s.4
- _____, "Ünlü 72. Koğuş Hikayesinin Serüveni", *Ulus*, 25 Temmuz 1968, s.6
- Yuttaş, S., "Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı Üzerine Orhan Kemal Gerçeği", *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974, s.85-88
- Yüksel, A., "Çamaşırcının Kızı", *Küçük Dergi*, Mayıs 1952, s.7
- _____, "Edebiyatımızda İşçi Sınıfı ve Orhan Kemal", *Birlik*, 28 Mayıs 1979, s.13

1.3. Tezler

Doktora

Kılıç, L., *Orhan Kemal'in Hikayelerinde Şahıs Kadrosu*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum 1996

Yüksek Lisans

Ünlüeser, A., *Orhan Kemal'in Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile Romanlarında Tasarlama Kiplerinin Anlam Açısından İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 1999

Lisans

- Erdođdu, E., *Orhan Kemal Hikayeciliği*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1974
- Erişti, A. B., *Orhan Kemal'in Romanlarında Kadın*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1978
- Kamar, A., *Orhan Kemal'in Küçük Adam'ı Üzerine Bir İnceleme (Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Dünya Evi)*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta 1999
- Karahan, A., *Orhan Kemal'in Romanları Üzerinde Bir İnceleme: Şehirdeki Küçük İnsanlar ve Fabrika İşçileri (Serseri Milyoner Suçlu, Sokakların Çocuğu, Devlet Kuşu)*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta 1997
- Kelekçi, D., *Orhan Kemal'in Romanlarının Muhteva ve Yapı Bakımından İncelenmesi (Gurbet Kuşları, Bir Filiz Vardı, Müfettişler Müfettişi, Sokaklardan Bir Kız, Kötü Yol, Kaçak)*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta 1999
- Keskin, A.,G., *Orhan Kemal'in Yedi Romanında Sosyal Konular*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1984
- Özkan, B., *Orhan Kemal'in Romanlarının Muhteva ve Yapı Bakımından İncelenmesi (Avare Yıllar, Baba Evi, Cemile, Murtaza, El Kızı, Dünya Evi)*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta 1998
- Özmen, Ş., *Orhan Kemal'in Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Murtaza , Bereketli Topraklar Üzerinde Romanlarının Tematik Olarak İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elazığ 2002
- Sert, H., *Orhan Kemal'in Eserlerinde İşçi Sorunları*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1985
- Şeker, M. K., *Orhan Kemal'in Romanları Üzerinde Bir İnceleme: Toprak ve Fabrika İşçileri (Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Hanımın Çiftliği, Eskici ve Oğulları, Kanlı Topraklar)*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta 1997
- Şen, M., *Orhan Kemal'in Romanlarında Çözömler*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakóltesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1989

- Uran, Ş., *Orhan Kemal'in Romanlarındaki Tipler*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1974
- Yıldırım, İ., *Orhan Kemal'in Romanlarında Kadın*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara 1986

2. Genel Kaynaklar

2.1. Kitaplar

- Adler, A., *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çev. Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul 1998
- Aksoy, H., *Uygarlığın Paradoksu ve Marksizm*, Doz Yayınları, İstanbul 1997
- Aktaş, Ş., *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996
- _____, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998
- _____, *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1989
- Aktulum, K., *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul 2000
- Andaç, F., *Edebiyatımızın Yol Haritası*, Can Yayınları, İstanbul 2000
- Andı, M. F., *Roman ve Hayat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999
- Aristo, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983
- Aristoteles-Augustinus-Heidegger, *Zaman Kavramı* (Çev. Saffet Babür), İmge Yayınları, İstanbul 1996
- Aytaç, G., *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1983
- _____, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990
- _____, *Denemeler Seçkisi*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990
- _____, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999
- Aytür, N., *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1974
- Bacon, F., *Denemeler* (Çev. Akşit Göktürk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000
- Bakhtin, M., *Karnavaldan Romana* (Çev. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001
- Barthes, R., *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
- Batur, E., *Yazının Ucu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- Belge, M., *Edebiyat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994

- Blanchot, M., *Yazınsal Uzam* (Çev. Sündüz Öztürk Kasar), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
- _____, *Öteye Adım Yok Ötesi* (Çev. Nami Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000
- Bourneu, R.- Quellet, R., *Roman Dünyası ve Roman İncelemesine Giriş* (Çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989
- Boynukara, H., *Romanda Bakış Açısı ve Anlatış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997
- Campbell, J., *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000
- Camus, A., *Denemeler* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol), Say Yayınları, İstanbul 1989
- Cüceloğlu, D., *İnsan Davranışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993
- _____, *Yeniden İnsan İnsana*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997
- Çelik, Y., *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002
- Çetişli, İ., *Yeni Türk Edebiyatında Metin Tahlillerine Giriş*, Kardelen Kitabevi, Isparta 2000
- Çiftlikçi, R., *Yaşar Kemal Yazar Eser Üslup*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997
- Çizgen, N., *Kent ve Kültür*, Say Yayınları, İstanbul 1994
- Demirel, M., *Bir Siyaset ve Düşün Adamı: Abdulkadir Kemali Öğütçü*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1994 (Basılmamış Doktora Tezi)
- Denkel, A., *Nesne ve Doğası*, Göçebe Yayınları, İstanbul 1998
- Dağon, M. H., *Eстетik*, Dokuz Eylül Yayınları, İstanbul 1998
- Dökmen, Ü., *İletişim Çatışmaları ve Empati*, Sistem Yayınları, İstanbul 1994
- Eagleton, T., *Edebiyat Kuramı*, (Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990
- Eco, U., *Yorum ve Aşırı Yorum* (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1997
- Edgü, F., *Sözlü/ Yazılı*, Dünya Yayınları, İstanbul 2003
- Eliade, M., *Mistik Öyküler* (Çev. Berat Çelik), İthaki Yayınları, İstanbul 2000
- _____, *Mitlerin Özellikleri* (Çev. Sema Rifat), Kuram Yayınları, İstanbul 2001
- Elias, N., *Zaman Üzerine* (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000
- Ellul, J., *Sözün Düşüşü* (Çev. Hüsamettin Aslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 1998
- Erden, A., *Kısa Öykü ve Bilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998
- Fabian, J., *Zaman ve Öteki* (Çev. Selçuk Budak), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999

- Forster, E.M., *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985
- Foucault, M., *Söylemin Düzeni*, Hil Yayınları, İstanbul 1987
- Foucault, M.- Gutman, H.- Hutton, P. H., *Kendini Bilmek* (Çev. Gül Çağalı Güven), Om Felsefe Yayınları, İstanbul 1999
- Freud, S., *Psikanaliz Üzerine* (Çev. A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul 1983
- _____, _____, A., *Ego ve Savunma Mekanizmaları* (Çev. Yeşim Erim), Bağlam Yayınları, İstanbul 1989
- Fromm, E., *Hürriyetten Kaçış* (Çev. Ayda Yörükán), Tur Yayınları, İstanbul 1979
- _____, _____, *Rüyalar Masallar Mitoslar* (Çev. Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınları, İstanbul 1995
- _____, _____, *Hayatı Sevmek* (Çev. Ali Köse), Arıtan Yayınları, İstanbul 1997
- Gasset, J. O. Y., *İnsan ve Herkes* (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul 1999
- _____, _____, *Sevgi Üstüne* (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001
- Girard, R., *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat-Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Metis Eleştiri Yayınları, İstanbul 2001
- Göçgün, Ö., *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987
- Grillet, A.R., *Yeni Roman* (Çev. Asım Bezirci), Ara Yayınları, İstanbul 1989
- Gökeri, A.İ., *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara 1979 (Basılmamış Doktora Tezi)
- Gurand, G., *Sembolik İmgelem*, İnsan Yayınları, İstanbul 1988
- Gümüş, H., *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989
- Günay, D., *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001
- Gündüz, O., *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I-II*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997
- Gürson, E., *Edebiyattan Yana*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001
- Harvey, D., *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul 1997
- Hatipoğlu, V., *Türk Dilinde İkilemeler*, Ankara 1981

- Hızlan, D., *Kitaplar Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996
- Istrati, P., *Perlmutter Ailesi* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1953
- _____, _____, *Uşak* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1954
- _____, _____, *Kira Kiralina* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1954
- _____, _____, *Hayat Yollarında* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1954
- _____, _____, *Angel Dayı* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1957
- _____, _____, *Sünger Avcısı* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1957
- _____, _____, *İş Bulma İdarehanesi* (Çev. Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1957
- İnce, Ö., *Söz ve Yazı*, Varlık Yayınları, İstanbul 1993
- Jacoby, R., *Belleğini Yitiren Toplum* (Çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996
- Jukacs, *Roman Sanatı* (Çev. Sedan Ümran), Say Yayınları, İstanbul 1985
- Jung, C., G., *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. Barış İlhan-Canan Enersılay), İlhan Yayınları, İstanbul 1999
- Kantarcıoğlu, S., *T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981
- _____, _____, *Türk ve Dünya Romnalarında Modernizm*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988
- Kaplan, R., *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997
- Karaalioğlu, S. K., *Türk Romanları*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1983
- Karaca, F., *Ölüm Psikolojisi*, Beyan Yayınları, İstanbul 2000
- Karpat, K. H., *Türk Demokrasi Tarihi*, Afa Yayınları, İstanbul 1996
- Kavaz, İ., *Sait Faik Abasıyanık*, Şule Yayınları, İstanbul 1999
- Kılıç, S., *Ruhsal Yozlaşma Toplumsal Çürüme*, Akçağ Yayınları, Ankara 1987
- Kongar, E., *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Bilgi Yayınları, Ankara 1979
- Korkmaz-1, R., *Sabahattin Ali- İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- _____-3, _____, *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002
- Kudret, C., *Edebiyat Kapısı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995

- _____, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul 1987
- Kundera, M., *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Yayınları, İstanbul 1989
- Lawrence, D.H., *Klasik Alman Edebiyatı Üzerine İncelemeler* (Çev. Nebile Direkçigil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996
- Leledakis, K., *Toplum ve Bilinçdışı* (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000
- Marcuse, H., *Tek Boyutlu İnsan*, İdea Yayınları, İstanbul 1990
- Mengüşoğlu, T., *Fenomenoloji ve Nicolai Hartman*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976
- _____, *İnsan Hayvan Dünya ve Çevre*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1979
- Merleau-Ponty, M., *Göz ve Tin* (Çev. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 1996
- Millas, H., *Türk Romanı ve Öteki*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000
- Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınları, İstanbul 1994
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yayınları, İstanbul 1987
- Muallimoğlu, N., *Bütün Yönleri İle Komünizm*, Sermet Matbaası, İstanbul 1976
- Nietzsche, F., *Ecce Homo- Kişi Nasıl Kendisi Olur* (Çev. Can Alkor), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001
- Ong, W. J., *Sözlü ve Yazılı Kültür- Sözüün Teknolojileşmesi* (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul 1991
- Önertoy, O., *Türk Roman ve Öyküsü*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1984
- Özdenören, R., *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul 1986
- Özgür, Ö., *Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1983
- Parla, J., *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000
- Poster, Mark , *Eleştirel Aile Kuramı* (Çev. Hüseyin Tapınç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1989
- Randall, W. L., *Bizi Biz Yapan Hikayeler* (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995
- Reich, W., *Kişilik Çözümlemesi* (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul 1997
- Sanford, L. T.- Donovan, M. E., *Kadınlar ve Benlik Saygısı* (Çev. Semra Kunt), Hyb Yayınları, Ankara 1999
- Sartre, J. P., *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci), Say Yayınları, İstanbul 1999

- Stanzel, F. K., *Roman Biçimleri* (Çev. Fatih Tepebaşı), Çizgi Yayınları, İstanbul 1997
- Stevick, P., *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1988
- Su, H., *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000
- Tahir, K., *Notlar-Sanat Edebiyat*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1989
- Teber, S., *İnsanın Hiçleşme Sörüvenine Giriş*, Papirüs Yayınları, İstanbul 2001
- Tekin, M., *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001
- Tobias, R. B., *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul 1996
- Tural, S., *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdad Yayınları, Ankara 1993
- Urry, J., *Mekanları Tüketmek* (Çev. Rahmi G. Öğdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999
- Uygur, N., *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1972
- _____, *Tadı Damağımda*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- Vasseleu, C., *Işığın Dokusu* (Çev. Aydın Sarıkaya), Öteki Yayınları, Ankara 1999
- Wellek, R.- Warren, A., *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Yayınları, İzmir 1993
- _____, A., *Edebiyat Teorisi* (Çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983
- Yalçın, A., *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınları, Ankara 1998
- Yavuz, H., *Kültür Üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987
- _____, *Yazın Üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987
- _____, *Okuma Notları*, Boyut Yayınları, İstanbul 1998
- _____, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, İstanbul 1987
- _____, *Yazın Gene Yazın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- _____, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yayınları, İstanbul 1976

2.2. Makaleler

- Andaç, F., "Öykünün Labirentlerinde", *Varlık*, Aralık 1997, S.1083, s.15
- Aslankara, M. S., "Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Açılımlar Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: Eski İle Örtüşen Yeni", *Varlık*, Mayıs 2000, S.1112, s.57-62

- Aytaç, G., "Günümüz Türk Romanında Gerçeklik ve Gerçekçilik", *Çağdaş Eleştiri*, S.5, 16 Mayıs 1985, s.20-23
- Behramoğlu, A., "Seferis'in Tematik Evreni ve İmgeleri", *Varlık*, Ocak 2001, S.1120, s.56-58
- Berk, İ., "Sorgulanan Zaman", *Sanat Dünyamız*, Kış 1992, s.63-64
- Bezirci, A., "Eleştiride Yapısalcılık", *Yazko Edebiyat*, Ekim 1981, s.99-104
- Büker, S., "Öykü Çözümlemesi: Brandenburg'un Dört Atlısı", *Varlık*, Nisan 1996, S.1063, s.12-13
- Dinamo, H. İ., "Türk Romanının Bugünü Üzerine Ne Düşünüyorsunuz?", *Hürriyet Gösteri*, S.1/2, 4 Mart 1981, s.72-79
- Ecevit, Y., "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", *Varlık*, Nisan 1996, S.1063, s.46-54
- Ercan, E., "Orhan Pamuk", *Varlık*, Şubat 1995, S.1049, s.37-42
- Ertem, C., "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-I", *Varlık*, Temmuz 2000, S.1114, s.71-79
- _____, "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II", *Varlık*, Ağustos 2000, S.1115, s.61-68
- Ertop, K., "Türk Edebiyatında Yaşlı Tipleri", *Varlık*, Temmuz 1995, S.1054, s.37-43
- Ferliel, B., "Bağlam Açısından Bir Üslup İncelemesi", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, İzmir 1980, s.149-161
- Güçlü, N., "Roman Kişilerinin Özgürlüğü Üstüne", *Arayış*, 1 Nisan 1957, s.1-17
- Güneri, F. Y.- Paker, B., "Güllerin Savaşı: Kadın Erkek İlişkisinde Güç Savaşı", *Varlık*, Ağustos 1997, S.1079, s.710
- Gürsel, N., "Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri", *Türk Dili*, Ocak 1981, S.349, s.3-18
- Gürses, S., "Yerli Düş Dünyalarının Akli Karışık Haritası", *Varlık*, Haziran 1999, S.1101, s.12-19
- İleri, S., "Biten (İki) Yüzyıldan Gelen Yüzyıla, Türk Romanında Kadın Portreleri", *Varlık*, Ekim 1999, S.1105, s.24-31
- _____, "Romancının Eleştirmene Sorumu", *Hürriyet Gösteri*, S.1/2, 4 Mart 1981, s.68-71
- İnal, T., "Simgecilik", *Türk Dili*, Ocak 1981, S.349, s.168-218

- Kahraman, H. B., "Mekanın Yitimi, U-realite ve Demokrasi-Medya Olanaksızlık İlişkisi", *Varlık*, Haziran 2001, S.1125, s.24-30
- Karabey, Z., "Romanda Tip Olgusu ve Tip'in İşlevi Üzerine", *Yazko Edebiyat*, Ekim 1981, C.4, S.24, s.94-111
- Korkmaz, R., "Derviş ve Ölüm Romanı Üzerine Bir Deneme", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.3, S.2, Elazığ 1989, s.225-243
- _____, "Kemal Tahir'in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", *Adam Sanat*, Aralık 1997, s. 42-53
- _____, "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/ Anne ve Çevre/ Dünya İzleği", *Bilig*, Bahar, 1999, s.53- 63
- _____, "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholarly Depth and Accuracy*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2002, s.271-281
- Körpe, D., "Üç Yazınsal Sapkın", *Varlık*, Nisan 1995, S.1051, s.13- 17
- Lekesizalın, F., "Dalgaları Aşmak ve Sevgi Üzerine", *Varlık*, Haziran 1997, S.1077, s.59-60
- Naci, F., "Türk Romanında Niçin Tipik Kişiler Yok", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1981, C.1, S.10, s.23
- Nihat, M., "Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme", *Fikir Hareketleri*, S.147, s.267-268
- Oktay, A., "Roman ve Tarihsel Dönem", *Yazko Edebiyat*, Mayıs 1983, s.97-99
- Oktay, T., "Yapısalcıların Dil ve Edebiyata Yaklaşımları", *Yazko Edebiyat*, Aralık 1981, s.103-112
- Öngören, V., "Gerçekçiliğin Işığında Lucacs, Edebiyatta Tip Sorunu ve Aydın", *Bilim ve Sanat*, Şubat 1983, S.26, s.34-37
- Orhanoğlu, H., "Anlatı Kişilerinde Özne Kavramının İşlevsellikleri Yahut Ben'in Halleri", *Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*, S.46-47, Ekim- Kasım 2000, s.48-70
- Özcan, T., "Romanda Sosyal Ortam", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.10, S.2, Elazığ 2000, s.99-110
- _____, "Nur Baba Romanında Niğar Hanım'ın Niyet ve Eylemleri Üzerine Bir Çözümleme", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.12, S.1, Elazığ 2002, s.87-96

- Polat, S., "Bireyin Yalnızlığı Üstüne Bir Giriş Denemesi", *Yeni Düşün*, Ocak 1989, S.58, s.66-67
- Robins, K., "İmajlar Bizi Çekiyor mu?", *Varlık*, Temmuz 1999, S.1102, s.37-45
- Sezer, S., "Kadın Eşcinselliği ve Edebiyatımız", *Varlık*, Mart 1995, S. 1052, s.5-10
- _____, "Kadınların Düşleri- Düşlerin Kadınları", *Varlık*, Eylül 1992, S.1020, s.11-13
- Soygür, H.- Bayram, G.- Balkaya, F., "Yalnızlığın Oyuncakları Üzerine Psikososyal Bir İnceleme", *Varlık*, Temmuz 1995, S.1054, s.44-46
- Sözer, Ö., "Türk Romanında Gerçekçi Olmayan Gerçekçilik ve Ötesi", *Yazko Edebiyat*, Kasım 1981, s.90-110
- Süphandağlı, A., "Marksçılık ve Sanat", *Adam Sanat*, Mayıs 1995, S.114, s.42-50
- _____, "Marksçılık ve Sanat-II", *Adam Sanat*, Ağustos 1995, S.117, s.48-54
- _____, "Marksçılık ve Sanat-III", *Adam Sanat*, Eylül 1995, S.118, s.62-74
- Timuçin, A., "Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru XVIII. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Doğru", *Yazko Edebiyat*, Haziran 1981, s.102-116
- _____, "XX. Yüzyıl Felsefeleri ve Bu Felsefeler Arasında Yapısalcılığın Yeri", *Yazko Edebiyat*, Temmuz 1981, s.94-118
- Uslu, A.D., "Otobiyografik Roman Üzerine", *Argos*, Şubat 1991, S.32, s.55-62

ÖZGEÇMİŞ

29.02.1969 Malatya doğumluyum. 1986 yılında girdiğim Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1990 yılında "Cahit Sıtkı Tarancı Hayatı, Sanatı ve Eserleri" adlı lisans tezini sunarak mezun oldum.

1991-1996 yılları arasında, Milli Eğitime bağlı okullarda, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak Erzurum ve Elazığ illerinde görev yaptım. 1994 yılında başladığım Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans programını, 1996 yılında "İbrahim Alaettin Gövsa Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı tez çalışması ile tamamladım.

29 Mayıs 1996 tarihinde, Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladım. 1997 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora programına kaydoldum.

Yabancı dilim İngilizce'dir.