



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature
Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

Sinan BAKIR

Doktora Öğrencisi, Marmara
Üniversitesi
sinanbakir1985@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7128-523X>

Orhan Kemal'in Hikâyeciliği: Kurgu, Teknik ve Anlatım

*Orhan Kemal's Storytelling:
Fiction, Technique and Narration*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 24.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

Atıf/Citation

Bakır, Sinan (2020). Orhan Kemal'in Hikâyeciliği: Kurgu, Teknik ve Anlatım. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 402-430. DOI: 10.34083/akaded.775174.

Bakır, Sinan (2020). Orhan Kemal's Storytelling: Fiction, Technique and Narration. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 402-430. DOI: 10.34083/akaded.775174.



<https://doi.org/10.34083/akaded.775174>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Kurgu, metnin dünyasında anlatılanların belirli bir kompozisyon dâhilinde bir araya gelmesinde; olayların, durumların birbirine eklemleme biçiminde belirleyici olduğu kadar teknik ve anlatımın üzerinden yükseleceği zemini tayin etme noktasında da işlevseldir. Dolayısıyla edebî metinlerin kurgulanma biçimlerinin ortaya çıkarılması aynı zamanda onların oluşum aşamasındaki iskeletine ulaşmayı da mümkün hale getirir. Kurgu, teknik ve anlatımın aksayan yönleri bu sayede daha anlaşılabilir bir düzeye indirgenir.

Bu makalede Orhan Kemal'in hikâyeleri kurgu, teknik, dil ve anlatım, kısmen de anlatıcı ve bakış açısı gibi açılardan ele alınmış, metnin yapısal bütünlüğünü ortaya koymaya dönük olarak da hikâyelerin oluşum aşaması üzerinde durulmuş, yapı eksenli bir okumaya gidilmiştir. Yapılan çalışma sonucunda yarı imtiyazlı bir konumda olayları nakleden anlatıcıların daha çok gözlemci pozisyonunu benimsediği, olaylarla, kişilerle kinaye mesafesini koruduğu, entrik unsurun, çatışmanın yörüngesini karakterler arasındaki geriliminin oluşturduğu, hikâye kişilerinin bir ideolojinin savunucusu olmaktan uzak kaldığı, kültürel, düşünsel, entelektüel alt yapılarının ya da yaşam tarzlarının buna uygun olmadığı, hikâyelerin klasik yapılanmaya uygun olarak geliştiği, metnin kurgulanma aşamasında olayların geçtiği çevrenin ya da karakterlerden birinin bir iki cümleyle tasvirinin yapıldığı, bazen de bu yolun atlanarak metne doğrudan giriş yapıldığı, sonraki aşamalarda diyalogların öne çıktığı, olayları izlemekle yetinen dış anlatıcıların yer yer özetleme, geriye dönüş, iç çözümleme, tasvir gibi yollarla varlıklarını belirginleştirdiği, psikolojik muhtevanın karakterlerin diyaloglarında, iç monologlarında kendiliğinden ortaya çıktığı gözlenmiştir. Kurgunun iskeletini oluşturan diyaloglar, bireysel ve toplumsal geriliminin ya da psikolojik muhtevanın yansıtılmasında belirleyicidir. Yöresel söyleyişin yoğun biçimde yansıdığı bu diyaloglar kısa cümlelerden oluşur, metni sade ve anlaşılabilir bir zemine taşır. Olayların, durumların birbirine bağlanma aşamasında ya da geriye dönüş tekniği üzerinden zamansal geçişlere yer verildiği durumlarda kurgunun aksamadığı, geçişlerin büyük bir ustalıkla yapıldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, anlatım teknikleri, hikâye, Orhan Kemal.

Abstract

Fiction is functional in the way that what is told in the world of the text comes together within a specific composition, determining the basis on which events, situations are articulated, as well as technical and narrative. Thus, uncovering the forms of fiction of literary texts also makes it possible to reach the skeleton of them at the stage of their formation. In this way, the offending aspects of fiction, technique and narrative are reduced to a more understandable level.

In this article, Orhan Kemal's stories are discussed in terms of fiction, technique, language and narrative, in part from the point of view of the narrator, and in order to reveal the structural integrity of the text, the stories are focused on the stage of formation, and a structural reading is carried out. As a result of the work, narrators who convey events in a semi-privileged position adopt a more observant position, maintain a distance of sarcasm with events and persons, the

trajectory of the conflict is formed by the tension between the characters, the story people are far from being defenders of an ideology, their cultural, intellectual, intellectual infrastructure or lifestyle is not suitable for this, the stories, sometimes this road, bypassing a direct input to the text is made where, in the next stage of the dialogue out, which aims to summarize the place of the narrator watching the events external to the internal analysis of return belirginlestirdig their assets in such ways as depicted in the psychological content of the characters dialogue, internal monologue, it has been observed that occur naturally in. The dialogues that form the skeleton of fiction are decisive in reflecting individual and social stress or psychological content. These dialogues, which are heavily reflected in the vernacular discourse, consist of short sentences and carry the text on a plain and understandable basis. It can be said that in cases where events, situations are connected to each other, or where temporal transitions are involved through the technique of backwards, the editing is not interrupted, and transitions are made with great skill.

Keywords: Fiction, narration techniques, story, Orhan Kemal.

Giriş

Orhan Kemal'in Hikâyeciliğine Dair Birkaç Söz

Orhan Kemal hikâyeciliğinin Türk edebiyatındaki yeri noktasında yazar ve araştırmacıların farklı görüşleri vardır.¹ Birbirine karşıt olarak sunulan bu görüşler yazarın hikâyeciliğini olumlama ya da olumsuzlama üzerine kuruludur. Bu görüşlerin bir kısmı bilimsel verilere, büyük bir çoğunluğu ise ideolojik nedenlere ya da tek yönlü bakış açısına dayanır. Selim İleri'ye göre: "Orhan Kemal, kendi kuşağının en usta öykücüsü[dür]. Günümüzde de birçok açıdan aşılamamış bir öykücü olarak kal[mıştır] (İleri 1975: 12). İnci Enginün, Orhan Kemal'in hikâyelerini romanlarından daha başarılı bulur. Ona göre; "küçük hikâyeden romana geçmiş olan Orhan Kemal'in hikâyeleri romanlarından daha güçlü ve etkilidir" (Enginün 2008: 341). Orhan Kemal'in Marksist/sosyalist bir dünya görüşüne sahip olması, kimi araştırmacılar tarafından bu hikâyelerin ideolojik bir söylemle yazıldığı savını dile getirmelerine neden olur. Dahası, hikâyeler, apaçık var olduğu iddia edilen bu ideolojinin kavramlarıyla, bakış açısıyla değerlendirilir. Örneğin, Mehmet Kaplan, Orhan Kemal'in sanat anlayışını bütünüyle yazarın Marksist/sosyalist ideolojisine indirger ve hikâyelerinde dikkate değer bir şey bulmaz:

"Orhan Kemal'de ne Sait'in o sonsuz sevgisi, her şeye açık ruhu, ne de insana neş'e veren pırıl pırıl üslubu var. Orhan Kemal, dünyaya ve insanlara, dar bir ideoloji zaviyesinden bakıyor, kin ve nefret hissediyor. Hâdiseleri ve tipleri, hep aynı

¹ Orhan Kemal'in hikâye anlayışının birçok yönüyle incelendiği çalışma için bkz. Bakır, Sinan (2018). *Orhan Kemal'in Hikâye Dünyası*. Ankara: Hece Yayınları.

doktrine göre adi ve bayağı buluyor. Üslubu da bu görüşe uygun olarak kuru, renksiz, basmakalıp ve aleladedir” (Kaplan 1954; akt: Öğütçü 2012: 68).

Bir yazarın herhangi bir türdeki yetkinliği ancak metnin yapısal örüntüsünden yola çıkılarak belirlenebilir. Zaman, mekân, şahıs kadrosu, olaylar, durumlar, entrik unsurlar, çatışma vs. kurgusal bir zemine taşınırken bunlara biçim veren bir dünya görüşü, bakış açısı elbette vardır. Tarafsız, gözlemci olduğunu ileri süren yazarlar için de bu durum değişmez. Bu yüzden de söz konusu dünya görüşünü, insana, topluma, eşyaya yönelen bakış açısını salt ideolojik bir kalıba indirgemek metnin yapısal bütünlüğünü ya da oluşum aşamalarını görmezden gelmekle sonuçlanabilir. Orhan Kemal'in hikâyeciliğini bir kalemde olumsuzlayan görüşlerin çoğunun dayanağı çatışmanın sınıfsal bir zemine, yoksulluğa indirgendiğine yönelik görüşler oluşturur. Hemen her hikâyenin yoksulluk ekseninde gelişmesi, yoksulluğun insandan eşyaya, mekâna uzanarak genişlemesi, alt tabakadan gelen işçi sınıfının birçok anlatıda sömürülmesi, ezilmesi, ekmek kavgası içinde çözümlenerek insanî değerlerini yitirmesi metinlerin biçimden ziyade içerikle, daha doğru bir ifadeyle, belirli konular ekseninde yorumlanmasına, belirli bir dünya görüşünün yansımaları olarak katı bir ideolojiye hapsedilmesine yol açar. Orhan Kemal'in hikâyeciliğini olumsuzlayan görüşlere göre hikâyelerin estetik performansı yerine Marksist doktrinin argümanları öne çıkarılmış, siz-biz diyalektiği üzerinden ideolojik hesaplaşmaya gidilmiştir. Alâattin Karaca da “Mor Biletli Öykücü Orhan Kemal” (Karaca, 2014: 319-324) başlıklı makalesinde Orhan Kemal'in hikâyelerini “yoksulluk” teması üzerinden çözümler; tıpkı yoksulluk gibi, anlatılan olayların, durumların, karakterlerin, hikâyelere yansıyan dil ve üslubun da yoksul ve alelade olduğunu belirtir. Karaca, bahsi geçen çalışmasında hikâyelerdeki korkunç atmosfer üzerinde durur; anlatılan hemen her şeyin çirkinlikler barındırdığını söyler. Karaca'nın, hikâyeleri sadece “yoksulluk” ekseninde çözümlemesi, hikâyelerin “yalnızca yoksulluğun aynası” olduğunu ifade etmesi, geniş bir şahıs kadrosu ve olay örgüsü barındıran hikâyelerdeki zenginlikler yerine yalnızca kötü karakterler ile olayların üzerinde durması Orhan Kemal hikâyeciliğini olumsuz açılardan değerlendirmesine yol açar. Oysa bu hikâyeler, hayatı ve insanı bütün gerçekliğiyle yansıtır. Tıpkı yaşanan hayat gibi bu hikâyelerde de güzellikler ile çirkinlikler, karamsarlıkla umut, iyilikle kötülük, sevinçle hüznün, komediyle trajedi yan yana gelişerek yaşananları çok boyutlu olarak yansıtır. Yoksulluğun ve açlığın birçok hikâyede çirkin yüzüyle görüldüğü, karakterlerin eylemlerine yön verdiği ise doğrudur. Birçok hikâyede yazar, yoksulluğun, açlığın, işsizliğin, toplumsal yapıda görülen yozlaşmanın, sosyal çevre bozulmasının, eğitimsizliğin ve aile dağılmasının sonuçları üzerinde durur. Ancak bu durum, hikâyelerdeki insanî özü yok etmez; karakterleri tek yönlü olarak yansıtmaz:

“Orhan Kemal’in onu başkalarından ayıran kendine özgü yanı, gerçekliğin çirkin yanlarını ödün vermeksizin sürekli belli bir açıdan görmek, somut toplumsal olayların (uzun çalışma günlerinin, çok düşük ücretlerin, para cezalarının teknik tehlikeleri giderici önlemlerin alınmamasının, sağlık hizmetlerinin ve sosyal yardımın bulunmamasının, çocukların çalıştırılmasının, işsizliğin, fahişeliğin) eleştirisi yanında yaşamın olumlu yanlarının değerlendirmesini de birlikte verebilmesidir. Yaşamı, aklı başında bir yaklaşımla çözümlerken günlük yaşamın iyi ve güzel yanlarını arayıp bununla birleştiriyor” (Uturgauri 1989: 83).

Orhan Kemal’in patron/ağa-işçi/ırgat, yani sömüren ile sömürülen ilişkisini irdelediği kimi hikâyelerinde izlekten kaynaklı nedenlerle ideolojik söylem akla gelebilir. Bu algı yerleşmesi metinlerin kalıp cümlelerle yüzeysel değerlendirilmesine yol açabilir. Herhangi bir türde yazılmış her edebî metnin belirli bir dünya görüşünün yansımaları olarak vücut bulduğunu unutmamak gerekir. Bu bakımdan, Orhan Kemal’in hikâyelerinin arka planında da yazarın bağlı olduğu toplumcu gerçekçi anlayışın ideolojik bakış açısı vardır; fakat Orhan Kemal, hikâyelerinde anlatıcıları ve karakterleri aracılığıyla kendi ideolojik söylemini okuyucuya açıktan empoze etmez. Olayların gelişiminde ve sonuçlanmasında, karakterlerin çözümlenmesinde ya da değişiminde yazar ve yazarın itibarı anlatıcısı belirleyici olmaz. Toplumcu gerçekçi edebiyatın yazarlarında ideolojik söylemin eserlere açıktan nüfuz etmesi, hatta propaganda aracı olarak kullanılması sıklıkla rastlanan bir durumdur ve söz konusu durum bu kategoriye giren her eserin hazır kalıp cümlelerle değerlendirilmesine yol açar. Orhan Kemal’in belli bir ideolojiye bağlı ve toplumcu gerçekçi edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri olmasına karşın hikâyelerinde mensup olduğu dünyanın ideolojik söylemine anlatıcı ve karakterleri aracılığıyla da olsa açıktan yer vermediği, iyilerle kötüler arasındaki ekmek kavgasından kaynaklı çatışmayı ideolojinin propagandasına dönüştürmediği, yalnızca insanî durumlardan, ilişkilerden hareket ettiği görülür. Yazarın böyle bir tercihte bulunmasının birkaç nedeni vardır: Hikâyelerdeki itibarı anlatıcının çoğu defa gözlemci ve yansıtmacı bir konumu benimsemiş olması, üzerine ideolojik bir misyon almasını önlemiştir. Hikâyelerdeki karakterler de eğitimsiz, kültürsüz ve yoksuldur. Bu karakterlerin içinde bulunduğu ağır şartlar ve kültürel/düşünsel alt tabanlarının yetersizliği, onları bir ideolojinin savunuculuğunu/propagasını yapmaktan uzaklaştırır. Açlık tehlikesiyle karşı karşıya kalan bu karakterlerin tek bir amacının olduğu görülür: “Hayatta kalabilmek için bir parça ekmek kazanmak.” Hikâye kişileri ağalar, patronlar ve simsarlar tarafından sömürülmelerine, ezilmelerine ve dışlanmalarına rağmen birlikte (“Grev” hariç) hareket edemezler. Hikâyelerdeki yoksul çocukların, ırgatların, kadınların, memurların ve fahişelerin düşüşlerinin temel sebebi ekonomik sıkıntılar ve toplumsal yozlaşmalardır. Yazar işlediği konularla bu durumu okuyucuya gösterir, sezdirir, çöküşün nedenlerini tarihsel bir perspektife oturtmasa da yansıtır; ancak bu insanların

kurtuluşunu doğrudan herhangi bir ideolojiye, felsefi düşünceye dayandırmaz; onlara çıkış yolunu dahi göstermez. Hikâye boyunca bir parça ekmek için sürekli çalışan, suç işleyen ve fuhuş bataklığına sapanan kişilerin trajedileri, çırpınışları ve düşüşleri bütün gerçekliğiyle neredeyse yorumsuz verilir. Yazar, anlatıcıları aracılığıyla olay örgüsünü kurguya dönüştürürken bütünüyle göstermeci tavrı benimser.

Orhan Kemal'in hikâyelerinde küçük insanların gündelik yaşamı, yoksulluk, açlık, ekmek kavgası, işsizlik, avarelik, toplumsal ve bireysel yozlaşma, cinsel sömürü, taciz, tecavüz, fuhuş, kadın, çocuk, sosyal adaletsizlik, emek, sömürü, işçi ve işçi sorunları, göç/gurbet, dilencilik, hapislik, umut, aile saadeti, kıskançlık, aldatma/dolandırma, hayal dünyası, aşk/sevgi vb. birçok konu, farklı karakterler, olaylar, durumlar üzerinden defalarca işlenir. Her tür konuyu işlemesi, sıradan olayları dahi hikâyeleştirmesi eserlerindeki konu çeşitliliğini artırmıştır. Toplumun alt tabakasını oluşturan yoksul insanların hayatını onların bakış açısıyla, duygu ve düşünce dünyasıyla, diliyle, sosyo-kültürel nitelikleriyle gerçekçi biçimde verme kaygısı kurgunun diyaloglar üzerinden gelişmesine zemin hazırlar. Bu yüzden de hikâyelerde estetik performans kendini en çok diyalogların kuruluş biçiminde gösterir. Alper Akçam yerinde bir tespitle hikâyelerin "çoksesli" biçimine dikkat çeker. Ona göre, "Orhan Kemal'in romanlarındaki "çoksesli" biçim, diyalogcu tutum, "sinematografik" anlatım, öykülerinde de öne çıkar. Öykülerinin en önemli özelliği, kimi romanlarında eleştiri kaynağı yapılmış piyasa etki ve eğilimlerinin kesinlikle yer almamış olmasıdır" (Akçam, 2014: 199). Orhan Kemal, hikâyelerinde karakterleri, olayları ve mekânlarıyla canlı bir dünya yaratır. Hikâyelerinin ana karakterleri, bu dünyanın mensubu olan ve hayatta kalma mücadelesi veren işçiler, kadınlar, çocuklar, erkekler, yaşlılar, gençler, memurlar, köylüler, ırgatlar, dilenciler, mahkûmlar, serseriler, fahişeler, yani yoksul "küçük insan"lardır. Hikâyelerin genelinde yazarın amacı; tanık olduğu kenar mahallelerin hayatlarını, ezilmiş, hor görülmüş, dışlanmış yoksul işçilerin, çocukların ve kadınların yaşam mücadelelerini anlatmaktır. Yazarın anlattığı her hikâyede mutlaka sosyal bir yara vardır. Şehrin arka sokaklarında, sefaleti bütün dehşetiyle yaşayan ve bir parça ekmeğin peşinde bir ömür harcayan "küçük insan"ların yaşam mücadeleleri dışındaki hiçbir şey yazarın ilgi alanına girmez. Orhan Kemal'in, ilk hikâye kitabından (*Ekmek Kavgası*) başlayarak hayattayken yayımlanan son kitabına (*Önce Ekmek*) kadar bu tavrını sürdürdüğü görülür. Söz konusu kaygı, hikâye ve kitapların başlıklarına kadar taşınır.

Orhan Kemal hikâyeciliğinin başarılı yönlerinden biri de karakter yaratmada görülür. Çizilen karakterler, günlük hayatta her an rastlanabilen türdendir. Geniş bir şahıs kadrosuna sahip olan hikâyelerin küçük insanları iç dünyaları, fiziksel yapıları ve kişileştirilmiş doğal konuşmalarıyla birer canlı karaktere dönüşür. Karakterlerin bu

denli canlı ve güçlü çizilebilmesi diyalog, geriye dönüş, tasvir, iç monolog ve iç çözümleme teknikleri sayesinde. Orhan Kemal, diyalog tekniğini sadece kurguyu oluşturmak, geliştirmek, sürdürmek amacıyla kullanmaz; bu hikâyelerde diyalog, karakterizasyon sürecinin de en önemli aşamasını oluşturur. Karakterlerin sıcak ve doğal bir görünüm kazanmasında, ete kemiğe bürünmesinde, iç dünyalarının yansıtılmasında yine başat rolü oynayan anlatım tekniği "diyalog"dur. Bu açıdan bakıldığında Orhan Kemal'in, anlatıcıları ve karakterleri aracılığıyla klasik hikâye anlayışının imkânları dâhilinde -özellikle diyalog tekniğinden yararlanarak- estetik performansı da ihmal etmeden kurgusal dünyada sokaktaki insanı, yaşanan hayatın gerçekliğini olabildiğince tarafsız anlatabilmiş bir hikâyeci olduğu söylenebilir.

Hikâyelerini ağırlıklı olarak 1940-1960 yılları arasında yazan Orhan Kemal, varoluşçuluk felsefesinin karamsar dünya görüşüne, dönemin dilde ve içerikte yeni arayışlar peşinde koşan hikâye anlayışına katılmamış; soyuta ve çağrışıma dayalı, örtük ve bulanık kodlarla gelişen, imge ve simgeye yönelen bir anlatıma itibar etmemiş, sadeliği ve anlaşılabilirliği önceleyen bir anlatımı tercih etmiştir. Bu yüzden de hem hikâye anlatıcılarının hem de oldukça konuşkan olan karakterlerin anlatımda kısa cümleleri tercih ettiği, kelimeleri daha çok ilk anlamlarıyla kullandığı ve dil ile oynamalara gitmediği/gidemediği görülür. Acımasız sömürü düzenine, baskı ve zulm mekanizmalarına, açlık boyutundaki yoksulluğa rağmen hikâyelerde mutlak bir karamsarlıktan söz etmek mümkün değildir. Bu anlatılarda iyimserlik, yaşama arzusu, yarına çıkma umudu daima korunur. Dolayısıyla da Orhan Kemal'in olgunluk dönemi hikâyelerinde çağın bunaltı edebiyatının biçimsel arayışlarına yer verilmediği gibi bireyciliği kutsayan kitabî duygulanımlara da itibar edilmemiştir.

Kurgu ve Teknik

Kurgu, anlatmaya dayalı metinleri tanımlayan önemli bir terimdir. Daha çok hikâye, roman, tiyatro gibi anlatma ve gösterme üzerine kurulu metinleri açıklamada kullanılan söz konusu terimin kapsam alanına şiir türünün de girdiğini söylemek mümkündür. Kurgu ya da kurgulama, yazarın elindeki malzemeleri (şahıs kadrosu, olay, durum, zaman, mekân, entrik unsur, çatışma) işleyiş biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Hakan Sazyek'e göre, "kurgu, romanda olay birliklerinin, sahnelerin birbirine bağlanış tarzıdır. Öyküleme sistemi içinde ancak anlatıcı tarafından belli niyetlerle planlanıp dizilerek konumlandırılan eylemler kurguyu meydana getirir. Dolayısıyla kurgu bir teknik olmasının yanı sıra aynı zamanda bir anlatıcı tutumdur ve her metinde değişik bir kimliğe dönüşür" (Sazyek 2013: 211). Anlatıcının da kurgusal olanın bir parçası olduğu ve kurmaca dünyaya ait bir unsur olarak nitelendiği unutulmamalıdır. Dolayısıyla kurgu, kurgulama, yazarın geliştirdiği tavırla da ilişkilidir. Olayların aktarımı her ne kadar kurmaca anlatıcılar kanalıyla gerçekleşse de

anlatının iskeletini oluşturan tekniklerin kullanımı yine yazarla ilişkili bir durumdur. Ömer Faruk Huyugüzel *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* adlı kitabında geniş ve dar anlamda ele aldığı kavramı irdelerken kurgusal eserler üzerine yapılan tartışmalara da değinir. Bu tartışmalardan biri kurgusal eserlerin gerçeklikle, yaşanan hayatla, dış dünyayla olan ilişki biçimidir. Huyugüzel'in aktardığı bilgilere göre "birçok teorisyen kurgusal eserlerin sundukları kişi, olay ve mekânlar vasıtasıyla gerçek dünyaya benzemekle birlikte kendine özgü, ayrı bir dünya sunduklarını kabul eder ve bu iki dünyanın asla birbiriyle özdeşleştirilmemesi tavsiyesinde bulunurlar" (Huyugüzel 2018: 275). Bu tartışma konusu Orhan Kemal'in anlatılarını da yakından ilgilendirmektedir. Yaşanan hayatı olduğu gibi yansıtma isteği hem anlatıcıların konumunu hem de tekniklerin kullanılma biçimini tayin eder. Hikâyelerde rastlanan birçok ağır, çirkin olayın, durumun yorum yapılmaksızın karakterler üzerinden gösterilmesinin de bir nedeni budur. Bu tercihin ilk başta estetik performansı olumsuz etkilediği düşünülse de metinlerin derin yapısına yönelik yapılan okumada estetik ölçütün bizzat hayatla kurmaca olanın kesiştiği yerde geliştirilmek istendiği görülür.

Her eserin üzerinden yükseldiği yapısal bir iskeleti vardır. Yapısal örgütlenmede tekniklerin kullanılma biçimi hem kurgu hem de estetik performansla doğrudan ilişkilidir. Hakan Sazyek herhangi bir eserin öyküleme sistemini açıklarken bu duruma dikkat çeker: "İçeriğin bir anlatıcı marifetiyle sahneleme, özetleme, anlatma ve gösterme yöntemlerinden yararlanılarak aktarılması o eserin öyküleme sistemini oluşturur. Görülen yaşantı (eylemler, diyaloglar, tasvirler) ve görülmeyen yaşantı (figürlerin iç dünyaları) ortamları bu sistem içinde hayat bulur" (Sazyek 2013: 211). Modern anlatılarda teknik, eserin estetik performansını ortaya koyan en önemli unsur olarak kabul edilir. Çünkü "(...) bir romanın, güzel ve güçlü olduğuna inanılan bir romanın sanat değerini tayin eden sır, anlatım tekniklerinin zengin ve bilinçli kullanılmasında yatmaktadır" (Tekin 2012: 204). İçerik-biçim ilişkisinin seyrini tayin eden anlatım teknikleri yazarın olay, zaman, mekân ve kişiler bağlamında metnini kurmaca olana dönüştürmesine aracılık eder. Celal Aslan'ın belirttiği gibi "teknik metinden bağımsız ele alınamaz; anlatı içerisindeki kullanımıyla ortaya çıkar, bu bilinçli ya da bilinçsiz bir seçimin ürünü olabilir. Bu, tekniğin zorunluluğunu değiştirmez, çünkü dilin her türlü kullanımı, anlatıyı bir biçimde çeşitli teknikleri kullanmaya zorlar. Dolayısıyla teknik birçok açıdan eserin kompozisyonunu da etki altında tutar" (Aslan 2011: 46-47). Edebî akımların ortaya çıkışı, psikoloji ve psikiyatrideki gelişmeler, yazarların farklı anlatım biçimlerinin sınırlarını zorlaması, dile yönelik ulaşılan bulgular, bilinçaltı bölgesinin keşfi ve bunun dilde, teknikte ifade edilme biçimi anlatılarda gittikçe artan, birbirinden farklı tekniklerin ortaya çıkışını hazırlar. Farklı anlatım tekniklerinin ortaya çıkışı anlatıcının anlatı içindeki

konumunu yeniden tartışmaya açarken klasik yapılanma örgüsünün yerini daha karmaşık kurgulama biçimlerine terk etmesinde etkili olur.

Orhan Kemal klasik hikâye anlayışına bağlı kalmasına rağmen teknikleri (diyalog, geriye dönüş, iç çözümleme) kullanımındaki ustalıklı türe ivme kazandırmış, bu yönüyle de "günümüzde birçok açıdan aşılammış" bir yazar olarak değerlendirilmiştir. Orhan Kemal hikâyelerinin kurgulanma sürecini izlemek mümkündür. Hikâyelerinin çoğunda, ilk aşamada olayların geçtiği yer veya hikâye kişilerinin kısa bir tasviri yapılır. Bazen de bu ilk aşama atlanır, metnin çekim merkezini oluşturan olaya keskin bir cümleyle giriş yapılır, böylece entrik unsura daha en başta zemin hazırlanarak hikâye başlatılmış olur. Hikâyenin ilk aşamasını oluşturan tasvir sonraki aşamada yerini diyaloglara bırakır. Orhan Kemal hikâyelerinin anlatmadan göstermeye dönüşme evreleri bu teknik üzerinden gerçekleşir. Birçok hikâyede yazarın olayları anlatmakla görevlendirdiği anlatıcıların yarı imtiyazlı bir pozisyonda kalarak silikleştikleri, olayların gelişmesinde etkili olmadıkları, iyilerle kötülerin mücadelesinde taraf tutmadıkları görülür. Olayları sürükleyen, kurgusal atmosferde belirleyici olan karakterler arasında geçen diyaloglardır. Anlatıcıların söz aldığı yerlerde karakterlerin diline uygun bir anlatıma yönelmeleri varlıklarının belirginleşmemesinde etkili olur. Hikâyelerin ritmi/temposu, gerilimi, çatışma zemini diyaloglar üzerinden geliştirilir. Diyaloglar, bu hikâyelerde bir nevi metnin üretim aracıdır. Bunun yanı sıra diyaloglar, modern anlatılarda bireyin iç dünyasını, bilinçaltı karmaşasını ortaya koymaya dönük olarak kullanılan iç monologların, hatta bilinç akışının işlevini de kısmen yüklenmiştir. Diyalog tekniğini çoğu zaman geriye dönüş, iç monolog, özet ve iç çözümleme teknikleri tamamlar. Karakterler arasında geçen diyaloglar yerini bazen iç monologlara bırakır. İç dünyada sorgulayıcı bir bakış açısına zemin hazırlayan bu teknik karakterlerin psikolojik savrulmalarını ortaya koyar. Tekniğin bulgularından yola çıkarak Orhan Kemal'in yoksul, ezilen küçük insanların acımasız sömürü düzeninde işleyen haksızlığın, adaletsizliğin bilincinde olmalarına rağmen işlerini kaybetmemek uğruna her türlü haksızlığa, hakarete, sömürüye boyun eğdikleri söylenebilir. Yazar bazen de iç monologlar yerine iç çözümleme yoluna giderek psikolojik tahliller yapar. İç çözümlemede de anlatıcıların varlıkları pek belirginleşmez, çünkü anlatıcı figür, karakterin kendisiyle özdeşleşen bir anlatıma başvurur. Aynı duruma geriye dönüş ve özetleme tekniklerinde de rastlanır. Yazar, hikâyelerinde modernist yazarlara özgü bilinçaltıyla ilişkili zaman algısına/çok boyutlu zaman kurgusuna yer vermez. Bütün hikâyelerde kronolojik zaman akışı (dün-bugün-yarın) söz konudur. Hikâyeler yapısal örgütlenmede her ne kadar klasik şablona uygunluk gösterse de metni kapatan son cümlelerin açık bırakıldığı görülür. Toparlamak gerekirse, hikâyelerin başlangıç bölümünü oluşturan giriş cümleleri ya çevre ya da kişi tasvirine yönelik ayrıntılar sunar, bazen de doğrudan olayın, durumun

kendisine yönelir. Diyaloglarla geliştirilen ikinci bölümde entrik unsurlar belirmeye başlar. Karakterlerin konuşmaları ve çatışmaları üzerinden kurgunun oluşturulması itibarı anlatıcılığı birçok hikâyede devre dışı bırakır, hikâyelere dolaysız bir anlatımı egemen kılar. Yine aynı bölümde ele alınan konu/problem ya da zıtlıklar yoluyla geliştirilen çatışma, çeşitli karakterler, olaylar, durumlar üzerinden somutlaştırılır. Üçüncü ve son bölümde olaylar, kimi zaman bir sonuca bağlanır; kimi zaman da kesin bir sonuca bağlanmaksızın hikâye sonlandırılır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde görülen sürpriz sonlara Orhan Kemal'de istisnalar dışında rastlanmaz. Bazı metinlerde son cümle hikâyeden bağımsız olarak verilir. Hikâyelerdeki sonlardan hayatın doğal akışının devam ettiği anlaşılır; okura bu akışın sadece bir bölümünün yansıtıldığı hissettirilir. Ayrıca birçok hikâye trajik sonla biter.

Hikâyelerin Kurgulanma Biçiminde Tekniklerin Rolü

Tasvir

Birçok metin olayların geçtiği yerin ya da entrik unsurun bir parçası olan hikâye kişilerinin kısa tasviriyle başlar. Çevrenin veya karakterlerin tasviri hikâyenin hemen başında olabildiği gibi olay örgüsünün akışı içinde de görülebilir. Ancak, "Orhan Kemal öyküleri, çoğunlukla, öykünün oluşacağı çevre ve ortamın birkaç kalın ve kısa çizgiyle belirtilmesi ya da öykü kişinin kısaca betimlenmesi ile başlar" (Uyguner 1975: 112). Hikâyelerde yer alan tasvirler genellikle birkaç cümleden ibarettir. Kişi ve çevre tasvirlerinin yoğun ve uzun olmaması, hikâyelerin kısa ve olay merkezli olmasının yanı sıra, yazarın süslü, sanatkârane bir anlatımı tercih etmemesinden kaynaklıdır. Nesnel tasvirler ağırlığı oluştursa da zaman zaman yazarın nesnel tutumuna öznel tavrın da karıştığı görülür. "Kamyonda" hikâyesi Çukurova'nın kısa bir tasviriyle başlar.

"Deli bir sağanaktan sonra Çukurova'nın kuvvetli mayıs güneşi, kırmızı toprakları öyle bir kavramıştı ki, yol boyunca uzanan bodur çalılar, taze otlar, sağımızda ağır ağır akan nehir, mavi gökte süzülen geniş kanatlı kuşlar, her şey yorgun görünüyordu" (Sarhoşlar 2010: 15).

"Çöpçü" hikâyesinin başlangıcındaki tasvir, bu kez anlatı kahramanı Halo'nun fiziki yapısını belirginleştirmeye dönüktür:

"Ufacık, kırış kırış bir ihtiyar olan çöpçü Halo, on yıllık çöpçülüğünden çıkarıldığı günün ertesi, mahalleye ilk defa arabasız girdi. Kulaklarına geçmiş resmi kasketi, omuzları düşük, bol ceket, tiftiklenmiş pantolonu, kabaraları aşınmış postallarıyla mahallenin tam ortasında durdu" (Çamaşırcının Kızı, Küçücük, 2010: 115).

Yine aynı hikâyede, vereme yakalanmış yoksul bir kadının içinde bulunduğu acınası durum dış görüntüsü üzerinden yansıtılır. Yapılan tasvire hastalığın yaydığı karamsar atmosfer hâkimdir. Söz konusu tasvir, metnin akışı içinde yapılmasına rağmen kurgusal yapıyı sekteye uğratmayacak şekilde birkaç kalın vurguyla dikkatlere sunulur. Orhan Kemal'in hikâyelerinde yeni karakterler olay örgüsüne dâhil edildiğinde onlar hakkında ya kısa bilgi verilir ya da bir iki cümleyle dış görüntülerinin tasviri yapılır. Birçok hikâyede bu özelliğe rastlanır:

"Delikanlı cevap vermedi. Yamacındaki paçavraları araladı. Saçları terli şakaklarına yapışmış, bir deri bir kemik, ufacak bir baş meydana çıktı. Baş sıranın üzerinde duruyordu, gövde aşağıya kaymıştı. Göz namına, donuk, siyah iki yuvarlak, mosmor çukurlarına korkunç şekilde gömülmüştü. Fırlak elmacık kemikleri, sivri burnu, derisi buruş buruş sarı yüzü bulantı veriyordu" (Sarhoşlar, 2010: 17).

"Bir Çocuk" hikâyesinde, çocuğun fiziksel yapısının yanı sıra içinde bulunduğu çevrenin de tasviri yapılır. Öyküleme yoluyla yapılan bu tasvir akıcı bir anlatıma sahne olur. Geriye dönüş tekniğinin de ustaca kullanıldığı bu bölümde anlatıcı figürün, çocuğun bakış açısını yansıtmaya dönük tavrı, tasvire psikolojik bir derinlik katar:

"Bir çocuk yürüyordu caddenin sağ kaldırımında, Taksim'e doğru. Ayakları yalındı, kinnapla sımsıkı bağlanmış pantolonunun paçaları lime lime. Yine böyle yazdan kalma bir kış günü. Harbiye'deki bir apartmanın çöplüğünde bulmuş, bacağına geçirmiş, bacağındaki daha parça parça kısa pantolonu da atmıştı çöplüğe. Gömlek adına, kirden muşambaya dönmüş, yer yer yırtıklarından esmer etinin gözüktüğü birtakım paçavralar. Saçları uzamıştı kirli kirli. Vız geliyordu Beyoğlu, İstiklal caddesi, durmamacasına akıp geçen dolmuşlarla, trolleybüsler, kaldırımlarda omuz omuza kalabalık. Vız geliyordu caddenin iki yanında uzanan, iki sıra dağ gibi apartmanlar, apartmanların altlarındaki aydınlık vitrinler, karanlık vitrinler, yanıp sönen yarı aydınlık, yarı karanlık vitrinler..." (Önce Ekmek, 2012: 9).

Hikâyelerde yer yer duygusallığın da karıştığı öznel tasvirlerle rastlansa da tasvirlerin çoğunun nesnel bir anlatımla verildiği söylenebilir. "Yandan Çarklı" hikâyesinde girdiği odayı tasvir eden anlatıcı figür, nesnel bir tavır takınır:

"Bir buçuk metre eninde, bir buçuk metre boyunda, basık tavanlı, içeri içeri kamburlaşmış, sıvaları dökük duvarlarıyla kutuyu hatırlatan bir oda. Sokağa açılan yan yana iki pencerenin dörderden sekiz camından yedisi kartonlarla kapatılmış. Yama yama üstüne yorganlar, yatak, yastıklar. Yataklar sıra sıra serili. İncecik incecik" (Grev, 2007: 214).

Orhan Kemal'in hikâyelerindeki kısa tasvirler her ne kadar çevreyi belirginleştirmeye dönük ya da karakterlerin dış yapısına odaklı olsa da seçilen sözcüklerin psikolojik muhteva oluşturmadaki etkisine de çoğu kez rastlanır. Olay ya da durum üzerine kurgulanan hikâyelerin bazılarında ise çatışma zemini oluşturulacak biçimde metne doğrudan giriş yapılır. Bu tür hikâyelerin başlangıç bölümü tasvir üzerine değil, doğrudan olayın ya da durumun yansıtılmasına yönelik bir ileti üzerine kuruludur:

"İplikhanedeki Zehra'nın kendini asması mahallede bomba gibi patladı. Bizim avluda, Arnavut Nuri'nin kiralık odalarında, Kürtlerin kerpiç huğlarında ne kadar insan varsa, kadın, erkek, çocuk çocuk Zehraların avlusuna doldu. Zehra'nın üç çocuğu, en büyükleri kız, ötekileri oğlan, üçü de el kadar, korkudan bet benizleri kül gibi olmuş, kapı önünde bekleyişyorla. Her gün ağıtları ta öteki mahalleden duyulurdu" (Ekmek Kavgası, 2013: 33).

Olaya, duruma doğrudan göndermede bulunan bu tarz cümlelerde ağırlıklı olarak zaman kipleri kullanılır, metnin yapısal örgütlenmesinde başlatıcı cümlelerin sonraki aşamalarla ilişkili olduğu anlaşılır. Orhan Kemal'in hikâyelerinde daha çok sıfatlarla oluşan tasvir, karakterlerin kişiliğini de yansıtabilecek birkaç keskin cümleyle kurulur. Yapılan beden ya da çevre tasviri içinde bulunulan durumla ilişkilidir. Bir ihtiyaçtan kaynaklı olarak gelişen bu tarz tasvirlerde yoksulluğun beden, eşya ve çevre bağlamında belirginleşmesi söz konusudur. Kısa cümlelerle kurulu tasvirler bir yandan göstermeci yönleme uygunluk gösterirken öte yandan iç ve dış dünya arasındaki uyumu yakalamada da işlevselliğe ulaşır. Orhan Kemal'de anlatım ağırlıklı olarak gösterme üzerine kuruludur ve öteki bütün teknikler bir bakıma bu amaca hizmet edecek tarzda kullanılır. Tasvirlerin gözleme dayalı birkaç cümleyle kurulması diyaloglarla gelişen kurgulama biçiminin anlatım tarzına, akışına da olumlu katkıda bulunur. Metnin ritmi/temposu, azalan yükselen gerilimi tasvirlerle sekteye uğramaz, bunun için de yazar tasvire daha çok başlangıç bölümlerinde yer verir, akışın diyaloglarla kurulduğu bölümlerde ise beden diline yönelen tasvirler bir iki cümleden ibaret kalır. Bedene yönelen tasvirlerde itibarî anlatıcılar, diyaloglardaki gerilime uygun bir yapılanma içinden anlık geçişlerle konuşur. Anlatım yönüyle karakterlerin konuşma biçimine yakın bir dili benimseyen itibarî anlatıcılar, tasvir aşamasında da benzer bir konumdadır. Kısa ve akışkan olan cümleleri oluşturan bakış açısı sanatsal kaygıdan değil, yaşanan hayatın gerçekçi yönlerinden çıkış yapar.

Diyalog

Olay ya da durum odaklı gelişen metinlerin yapısal örgütlenmesinde ilk beliren teknik tasviridir. Birkaç cümlelik tasvirden sonra kurgu, diyaloglar üzerinden

gelişmeye, zenginleşmeye, diğer anlatım tekniklerini de (geriye dönüş, iç monolog, özetleme, iç çözümleme) içine alarak genişlemeye ve bütünsel olarak belirli bir kompozisyona ulaşmaya başlar. Orhan Kemal'in incelenen kısa ve uzun hikâyelerinin hemen hepsi diyaloglar üzerine kuruludur. Metnin ritmi/temposu, azalan yükselen gerilimi, çatışma zemini, estetik performansı, psikolojik derinliği hep diyaloglarla ilişkilidir. Bazı hikâyeler ("Odacı", "Parkta", "İneğin Biri (Babalar ve Oğullar)", "Piyango Bileti", "Dilenci", "Şahut'la Karısı", "Çamaşırcının Kızı", "Dert Dinleme Günü"...) bütünüyle diyaloglar üzerine kuruludur. Gösterme yönteminin önemli bir boyutunu oluşturan diyaloglar, duygusal ve düşünsel atmosferin gerçekçi bir zemine kayışında rol oynar. Konularını yoksul insanların hayat hikâyelerini anlatmaktan alan yazarın yarattığı karakterleri biteviye konuşturması anlamlıdır. Çünkü diyalog tekniği sayesinde okuyucu, karakterlerin ağır yaşam şartlarına, ekmek kavgasına, psikolojik savrulmalarına, iç gerilmelerine dolaysız biçimde tanık olur. Orhan Kemal'in hikâyelerinde diyaloglar, anlatıların kurgusunu bazen tek başına, bazen de diğer anlatım teknikleriyle beraber oluşturur. Diyaloglar, hikâyelerde yoğun bir şekilde kullanılmasına rağmen metnin temposunu, akışını sekteye uğratmaz; aksine çarpıcı, etkileyici ve sürükleyici bir anlatım tarzının oluşmasına katkı sağlar. Olay merkezli bu hikâyelerde yer alan diyaloglar gerilimi artırır, entrik unsurları canlı tutar, metnin devinimsel bir yapıda seyretmesine zemin hazırlar, merak duygusunu yoğunlaştırır:

"Orhan Kemal'de diyaloglar, vakaya ritim katma, kolay okunmayı sağlama gibi fonksiyonların yanında, şahısların kendilerini açıklamalarında da önemli fonksiyonlar üstlenirler... Şahısları karşısında tarafsız bir tavır takınmak isteyen yazarın diyaloga önem vermesi doğal bir sonuç. Şahıslarını 'tasarlanan birer konuşmacı' olarak kuran yazarlar da diyalogu çok kullanabilir; fakat bu tür yazarların aslında şahıslar aracılığıyla kendi düşüncelerini anlattıkları fark edilir. Orhan Kemal'de durum böyle değildir. O, şahısları kendi gerçeklikleri, kendi seviyeleri, kendi çatışmaları içinde konuşturur. Kendisi ancak anlatıcı yoluyla zaman zaman görünür. Şahısların konuşmalarındaki dil seviyesi anlam ve üslup olarak düşüktür. Ama şahıslar öyle yalın ve samimi konuşurlar ki, okuyucu, bu konuşmaların arkasındaki anlamı ayrıca bir izaha gerek kalmadan fark eder. Diyalogları bu şekilde kurmak zordur. Dilin yapısını ve imkânlarını iyi tayin etmek, şahsı en iyi yansıtabilecek cümleleri seçmek gerekir" (Narlı 2002: 33).

Orhan Kemal'in hikâyelerinde kullanılan diğer anlatım teknikleri çeşitli açılardan diyalog tekniğinin tamamlayıcısı olarak belirginleşir. Diyaloglar, hikâyenin içinden çekildiği ân kurgu, bütünüyle sekteye uğrar; geriye anlamsız birkaç yığın cümle kalır. Çünkü yazarın olay merkezli hikâyelerinde entrik unsuru doğuran ya da çatışma biçimini sürükleyen ve olgunlaştıran hep diyaloglardır. Karakterler arasında dolaysız olarak gerçekleşen diyalogların ruhsal dünyayı aydınlatıcı bir işlevi de vardır.

"Konuşmalar, onun vermek istediği zıtlığı, ikiliği ortaya koyan; kişilerin iç dünyasını, ruhsal yaşamını açıklayan, kişilerinin iç dünyalarını bir burju gibi derinlerine girerek ortaya çıkararak bölümlerdir" (Uyguner 1975: 110). Orhan Kemal, diyalogu anlattığı dünyanın gerçekliğine en uygun anlatım tekniği olarak görür. Bilinçli bir tercihinin sonucunda hikâyelerinde söz konusu tekniğe yer veren yazar, bu durumun nedenini ise şöyle açıklar:

"Fazla diyaloga önem verişim, tesadüfî değildir. Anlatmak istediğimi en iyi böyle anlattığımı sanıyorum. Uzun uzun ruh tahlilleri yapmaya kalkışmaktansa, muhaverenin diyalektiği ile bu işi başarmanın çok daha tabii olacağı kanaatindeyim. (...) Ben bol diyaloglarımla kabuktan derinlere inmek, yani ruh tahlilleri yapmak istiyorum. Üç, beş konuşma, çoğu sefer sayfalar dolusu izahın yerini tutmalıdır. Bu iş muhakkak ki çok zordur, hususî bir kaabiliyet ister. Üzerinde uzun uzun durulup düşünülmeden, dilin bünye ve imkânları denenmeden uluorta girişilmek, insanı başarısızlığa götürebilir.

Bir de konuyla sıkı sıkıya bağlı bir iştir bu. Bir kaide halinde, her konuya biçilmiş kaftan değildir. Alt alta sıralanan konuşmalar, tiplerin ruhlarını tahlile ve karakterlerini tespate yaramalıdır. Her insan sosyal durumuna uygun ve kültürüyle sınırlı bir şekilde konuşur" (Otyam 1975: 127-128).

Orhan Kemal, yarattığı karakterleri Necati Cumalı'nın da dikkat çektiği gibi "yakından tanıdığı" için onları kültürel seviyelerine, sosyal yapılarına ve yöresel niteliklerine uygun biçimde konuşturur. Kültürel, düşünsel ve entelektüel derinlikten ya da sınıfsal bilinçten yoksunluk, karakterleri herhangi bir ideolojinin savunucusu olmaktan alıkoyar. Okuryazarlıkları olmayan söz konusu karakterlerin sınıfsal bir bilince varamadıklarını karşılıklı ya da tek yönlü gelişen konuşmalarından anlamak mümkündür. Dolayısıyla karakterlerin diyalogları siyasal ve ideolojik olmaktan uzaktır. Diyaloglar, insanî durumlara yönelik vurgular taşır. Yarına çıkmak umuduyla ekmek kavgası veren bu insanların diyaloglarında ulaşılan gerçekçi atmosfer onların yazar tarafından konuşturulduklarını dahi okura hissettirmez. Yoksul ve eğitimsiz bir çevrede yetişen karakterlerin çoğu, hikâyelerde kendi yöresel ağızıyla konuşur.

"Kamyon" da hikâyesi insan taciri bir komisyoncunun, annesi verem olan küçük bir kızı okutma, rahat yaşatma amacıyla satın alma girişimini konu alır. Orhan Kemal metinlerdeki iletiyi açıktan ya da itibarî anlatıcılar aracılığıyla değil, aksine karakterler arasında geçen konuşmalar, olaylar, durumlar üzerinden yansıtır. Kurulan diyaloglar karakterlerin kişiliğini, niyetini ortaya koymaya dönük önemli veriler sunar. Orhan Kemal, köy ve köylüyü, onların yaşam kavgasını konu aldığı hikâyelerde yaşanan hayatın gerçekliğine uygun olarak yöresel konuşma biçimlerini kurgusal atmosferde başkalaşıma uğratmadan vermeye çalışır:

"Anan verdikten sonra... Şuna bak..."

Kız tekrar elini kurtardı:

"Getmiyecem!" diye bağırdı. "Getmiyecem işte, getmiyecem!"

"Niye?"

"Getmiyecem!"

"Sana yeni fistan alacam; saçına toka..."

"?..."

"Rahat edecen, hanım olacan..."

Delikanlıya dönen komisyoncu, "Sor şuna." dedi, "niye gitmek istemiyor?"

Delikanlı bir iki sıkırladı. Kız bir şeyler söyledi.

Delikanlı, "Al ağa, al sen şu paranı," dedi. "Gitmeyecem diyor, nafile... Halbuki, kendi kazanır ya, akıl işte..."

"Peki ne diyor? Sebep neymiş? Anası bugünlük yarınlık..."

"Öyle ama. Akıl işte..."

"Niye gitmek istemiyor?"

"Vallaha evendi, çiğher hanı, malum a... Ben gidersem anama kim su verir, altından kim alır diyor, anam kurtlanır, diyor."

Hikâye boyunca arka planda kalan anlatıcı figür, kısa bağlantılar dışında bir izleyici olmanın ötesine geçmez. Küçük kızı satın alma girişimi başarısızlıkla sonuçlanan komisyoncunun kötü niyetini açığa çıkaran öfkesi kurduğu son cümleye yansır. Yazar, öfkeyle mırıldanan komisyoncunun kişiliğini, niyetini, ahlakî düzeyini yansıtan son cümleyi yine onun ağzından kısa bir bağlantı üzerinden aktarır:

"Boklar"... diye söylendi, "iyilikten ne anlar bunlar!..." (Sarhoşlar, 2010: 19).

Çevrenin değişmesi, köylülerin işçi statüsünde İstanbul'da yaşamaya, çalışmaya, ekmek kavgası vermeye başlaması kurulan diyalogların yöresel niteliğinden sıyrılarak yerini yaşanan şehrin ortak dilini kullanmaya bırakmasında etkili olur. Bu açıdan bakıldığında Orhan Kemal'in ilk dönem hikâyelerinde rastlanan yoğun yöresel söyleyişin yaşanan hayatın gerçekçi biçimde gözlenmesi ve yansıtılmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. İstanbul evresinin ürünü olan hikâyelerde söz konusu yöresel söyleyişlerin azalması, git gide kaybolması yine yaşanan hayatlarla ilişkilidir. Değişen söz konusu durum yazarın kişisel bir tasarrufu değil, değişen çevrenin, sosyal, kültürel ortamın bir gereği ve sonucudur.

Orhan Kemal'in hikâyelerinde diyaloglar çok yönlüdür. Metinlerdeki mizah ögesi de gelişen diyaloglarda ortaya çıkar. Olayların gelişimi ve karakterlerin saflığı/bilgisizliği hikâyeleri mizahî bir atmosfere sokar. Dilin mizahî öğeler yüklenmesi karakterlerin konuşmaları sırasında ortaya çıkar. Diyaloglar bilinçli bir mizah algısı yaratmaya dönük kurulmaz; olayların meydana geliş tarzı ya da karakterlerin bilgisizliği, batıl inançları bunda etkili olur. Örneğin "Av" hikâyesinin

kahramanları Efendi Mansur, Güdük Hasan ve Tenekeci Sezai, traktörle ava gitmek için kendi aralarında szleşirler. Yolda Güdük Hasan, gördüğü rüyayı Tenekeci Sezai'ye anlatır. Bu rüyayla birlikte mizah istemsizce etkisini göstermeye başlar. Güdük Hasan rüyasında pir sakallı görmüştür:

"(...) Pir sakallı dedi ki, beni peygamber efendimiz gönderdi, dedi. Hasan mmetimin uryasına gir, tuttuğu yolu tek mil değişdirsın, dedi."

"Ne gibi?"

"Namaza, oruca başlasın.  ayları kaçırmasın, zinadan, keyif vericilerden elini eteğini çeksin, riyazete varsın, kırk gün kırk kara zeytinden başka bir şey yemesin..."

"Sonra?"

"Tabii aramızda kalacak değil mi? Çünkü ayın uyun değil..."

"Allah sırrı oğlum, ayın uyun olur mu?"

"Olmaz. Bir insan eline, beline, diline mukayyet olmalı..."

"Yanımda adam boğazla, korkma oğlum..."

"(...) Kırk gün sonra habar salsın dayısına, dayısı onu arlı, namıslı bir aile kızınıyan eversin. Mehd-i resul onun belinden inecek demiş!"

Tenekeci Sezai hiç beklenmedik müthiş bir kakhaha attı. Güdük Hasan'la direksiyondaki Efendi Mansur'un dalgaları bozuldu, rktler.

Güdük Hasan hayretle bakıyordu. Tenekeci Sezai'ye iki kat ola ola gülüyor, gülmesi gittikçe artıyordu. Bir ara nefes nefese, "Demek," dedi, "demek Mehd-i resul..."

Güdük Hasan, "Kak lan!" dedi. "Adam belledik seni de..." (Sarhoşlar, 2010: 60).

Metinden anlaşıldığı gibi olayları aktarmakla görevli anlatıcı figür gözlemci konumunun dışına çıkmaz, kısa bağlantılar yapmak dışında görülmez, ne diyalogların ne de olayların gelişiminde etkili olur. Aynı hikâyede karakterlerin hayatından geçmişe dönük olarak kısa kesitler bugüne taşınırken özetleme, geriye dönüş gibi tekniklere başvurulur.

Geriyeye Dönüş

Orhan Kemal birçok hikâyede ("Sarhoşlar", "Sevda", "Dilekçe", "Dönüş", "Küçücük", "Recep", "Pazartesi", "Sezai Bey", "Av", "Taş", "Biletsiz" ...) geriye dönüş tekniğini kullanır. İnce geçişlerle geçmişi şimdiye bağlayan, anlatılan olayın algılama süresini uzatan, kurgusal atmosferde belirleyici olan geriye dönüş tekniğinin Orhan Kemal tarafından ustalıkla kullanıldığı görülür. Erdal z, kendisiyle yapılan bir söyleşide etkilendiği yazarlara değinirken "Faulkner'dan da kurgulama, geri dönüşler açısından Orhan Kemal'in ustalığını unutamamışımdır" (z 1997: 51) der.

Hikâyelerde geriye dönüşler üzerinden şimdiki zamandan birkaç gün öncesine ya da daha eski bir zaman dilimine, bazen de karakterlerin gençlik ve çocukluk dönemlerine kadar gidilir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde geriye dönüşler olayların gelişimini ya da kişilerin değişen tavırlarını anlamak, karakterlerin hayatlarına bütünsel olarak bakabilmek, iç dünyalarına girebilmek açısından önemli veriler sunar. Geçmişe yönelik bakış açısıyla irdelenen olay, durum, tavır bazen karakterin kendisi bazen da itibarı anlatıcının aradaki bağlantıyı kurmak üzere bir müdahalesi olarak gerçekleşir. Buna karşın bugünden düne uzanan söz konusu geçişler öykülemenin, kurgunun bir parçası olarak belirlediği için okur, zamansal geçişler arasında gidip geldiğini bile çoğu kez anlamaz, bir yadırgama yoluna gitmez. Dünün bugüne bağlanması kesintisiz bir film şeridi gibi sahneleme yoluyla aktarılır.

Kocabıyık'ın işlettiği hamamda çalışarak geçimini sağlayan bir babanın nedensiz yere işten çıkarılmasını konu alan "Dilekçe"de, anlatı kahramanının içinde bulunduğu kötü durumu, çaresizliği geçmişinden kesitler sunarak detaylandıran anlatıcı figür, söz konusu durumun başlangıcına giderken anlatı kahramanının bakış açısından hareket eder. Anlatıcı figür, tanrı-bilici konumda olmasına rağmen kurgusal atmosferde geçmişe yönelik belleğin anlatı kahramanına ait olduğu gözden kaçmaz:

"Şaşırılmış kalmıştı. Ne yapmalıydı? Başını nereye vurmalydı? Hiçbir yeri de bildiği yoktu. Yıllar önce, askerliği sırasında, kumandan onu, İstanbul'a annesinin yanına emireri olarak yollamış, sonra terhis olmuş, İstanbul'da kalmış, Kocabıyık'ın hamamına girmişti. Bu şimdiki karısının da hayatına nerde, nasıl karıştığını pek hatırlamıyordu. Terhisten az sonraydı galiba. Karısının oğlu Memmet'le birlikte oturdukları şimdiki odada kiracıydı. Bir gece onu yatağında, kolları arasında buluvermişti" (Sarhoşlar, 2010: 99).

Orhan Kemal geriye dönüş tekniğini şimdiki zamanda naklettiği olayın etkisini yoğunlaştırmak, olayı, durumu, entrik unsuru, çatışmayı geçmiş yaşantılarla desteklemek, geçmiş ile bugün arasında değişen yaşam şartlarını somutlaştırmak ya da karakterlerin çelişkilerini ortaya koymak amacıyla kullanır. "Sezai Bey" hikâyesinde geriye dönüş anlatı kahramanının kişiliğindeki çelişkili tavrı ortaya koymaya dönük olarak belirginleşir. Otobüs beklerken kalabalık içindeki itişme kakışma esnasında hipi tarzlı bir genç, Sezai Bey'e diklenirken onu "moruk" nitelemesiyle aşağılar. Genci uyaran, saygılı bir üslup takınmasını, konuşma biçimine dikkat etmesini söyleyen Sezai Bey de geçmişte benzer bir olaya karışmıştır. Hikâyenin bu aşamasında anlatıcı figür devreye girer ve yıllar önce Sezai Bey'in de kendisinden büyük, yaşlı birine diklenerek aynı saygısızlığı yaptığı hatırlatılır:

"Yıllar önce, yani en azından kırk yılın ardında kalan gençlik yıllarında bir gün o da tıpkı tıpkısına böyle davranmıştı bir yaşlıya. Kalabalık bir caddeden geçiyordu.

Kaba, haşın, palavracı. Galiba Taksim Stadyumu'na gidiyordu futbol maçı seyretmeye. Geç kalmıştı. Bir an önce gişeye sokulup biletini alma çabası içindeydi. Tıpkı tıpkısına böyle yaşlı bir adama çarpmıştı. Adam haklı olarak dikilince de, "Terbiyeli konuşmasam ne olacak yani?" demiş, vurmak için elini havaya kaldırmıştı" (Önce Ekmek, 2012: 85-86).

İki ayrı nesil arasındaki uyumsuzluk eylemin benzerliği yönüyle kesişir. Kısa hikâyeden çıkarılacak ders ise yorum yapılmaksızın okurun takdirine bırakılır.

Özetleme

Orhan Kemal, hikâyelerinde özetleme tekniğine sıkça başvurur. Birçok hikâyede ("Sarhoşlar", "Bir Kadın", "Av", "Eski Gardiyan", "Recep", "Pazartesi", "Biletsiz"...) özetleme tekniği kurgunun gereksiz ayrıntılardan ayıklanmasını sağlar. Yapısal örgütlenmede işlevsel olan, akışı destekleyen ve okuyucunun merak duygusunu da karşılayan özetlemeler metne yönelik tasarrufun oluşumunda da etkili olur. Hikâyelerinde karakterlerini konuşturmaktan hoşlanan Orhan Kemal, yoğun olarak diyaloglara başvurur. Anlatıcı figürlerin araya girdikleri yerlerde özetleme, kısmen de açıklama yaptıkları görülür. Orhan Kemal'in hikâyelerinde özetleme, çoğu kez geriye dönüş tekniğiyle birlikte kullanılır. Bazen bağımsız, çoğu kez de birlikte kullanılan bu teknikler, hikâyelerde genellikle iç içe geçer. "Pazartesi" metninde hikâye etme zamanından bir gün önceye, yayınevini asık suratlı sahibinin kaçamak yaptığı pazar gününe gidilir ve o gün süresince adamın yaptıkları özetlenerek birkaç cümleyle okuyucuya aktarılır:

"Üç arkadaşlılar. Karılarına çaktırmadan felekten bir gün çalmışlardı sevgilileriyle. Üç arkadaşa üç körpecik kadın. Büyükada'daki gazinolardan birinde, gazinonun kuytusuna çekilip yemiş, içmiş, denize girmiş, sonra yine geçmişlerdi masalarının başına. Yiyeceklerin çeşidi, içkiler dereler gibi akmıştı. Akşamısa çok geç dönmüştü evlere" (Önce Ekmek, 2012: 52-53).

"Sarhoşlar" hikâyesinde özetleme üzerinden Turgut Şen ile tilki bakışlı adam arasında masada geçen süre zarfında yapılanlar kısaca anlatılır:

"Ağlamaya başladı. O ağlamaya başlayınca tilki bakışlı adamın da yüreği kabardı. O da kendi evini, başka bir memleketteki karısını, çocuklarını, annesini, biri dul öteki hizmetçilik yapan kızkardeşlerini hatırlamıştı. O da başladı ağlamaya... Kafa kafaya verip bir müddet ağlaştılar. Sonra bütün bunlara Allah babanın ne dediğini muhakeme ettiler. İçinden çıkamayınca, tilki bakışlı adam irade-i cüz'iyenin halik mi, mahluk mu olduğunu ortaya attı. Uzun uzun çekiştiler, söylediler. Daha sonra ikişer bardak daha içtiler ve kalktılar" (Sarhoşlar, 2010:3).

Metinde görüldüğü gibi, sayfalarca anlatılabilecek eylemler, olaylar, durumlar yazarın yerinde kullandığı özetleme tekniği sayesinde birkaç cümleyle aktarılmış; böylece akışın gereksiz ayrıntılarla sekteye uğratılması engellenmiştir.

İç Çözümleme

Orhan Kemal'in hikâyelerinde karakterlerin psikolojik dünyasının yansıtılmasında ya da olumsuz durumlar karşısında kişilerin iç dünyalarındaki savrulmaları anlamada iç çözümleme tekniğinin önemli bir yeri vardır. Birçok hikâyede kahramanların psikolojik gerilmeleri, Tanrısal anlatıcı konumundaki figür tarafından iç çözümleme yoluyla aktarılır. Yazarın psikolojik tahlil yöntemi olarak en çok tercih ettiği tekniğin iç çözümleme olduğu görülür. Tanrısal anlatıcı, III. şahıs anlatıma yöneldiği bu teknik vasıtasıyla karakterlerin zihninden, kalbinden, bilinçaltından geçenleri onlarla özdeşleşerek aktarır. Öyle ki, bu özdeşleşme; dil, anlatım, sosyo-kültürel konum gibi açılardan karakterlerle neredeyse eşitlenmiştir. Karakterlerin içinde buldukları ruhsal durum, bu yöntem sayesinde aydınlatılmaya çalışılır. İç çözümleme tekniğinde karakterlerin gönlüne ve zihnine ulaşarak onlara tercüman olan anlatıcının varlığı bir güven sorununun oluşmasına da neden olabilir. Çünkü karakterlerin zihninden geçen her duygu ve düşünce ya da bilinçaltındaki travmatik savrulma en eksiksiz biçimde ancak onlar tarafından dolaysız olarak aktarılabilir. Oysa iç çözümlemede her şeyi bildiğini iddia eden ve gerçekten de okuyucunun asla bilemeyeceği bilgilere sahip olan anlatıcı vardır ve bu anlatıcı, okuyucu ile karakterler arasında bir vasıta, kurmaca bir sözcüdür. Bu bakımdan iç çözümleme tekniği, kahramanların iç dünyalarını aracısız olarak yansıtan iç monolog ve bilinç akışına göre daha ilkel, modern psikolojik çözümlemelere göre daha geride kalmış bir tekniktir. Ancak Orhan Kemal, hikâyelerinde bu tekniğin olumsuz taraflarını aşmayı başarır. Karakterlerini çok iyi tanıyan yazar, öncelikle diyaloglar aracılığıyla onları konuşturur. "Konuşmalar, genellikle, kişilerin ruhsal yaşantılarını belirtmeğe dönüktür. Böylece, kişilerini kendi ağızlarından, nesnel olarak vermiş olur" (Uyguner 1975: 112). Anlatıcı daha sonra sosyo-kültürel konum, dil, anlatım, bakış açısı gibi yönlerden onlarla özdeşleşir. Artık o, anlatıcı olmaktan çıkmış, neredeyse karakterlerle aynileşmiştir. Bu nedenle, karakterlerin zihnini okuyup, iç dünyalarını vermesi okuyucu tarafından yadırganmaz. Aşağıda iç çözümleme tekniğine uygun metin parçaları verilmiştir. Hikâyelerin genelinde bu tür çözümlemelere sıklıkla rastlanır:

"Meyhane dönüşleri çakırkeyif, bekâr odasının idare lambasını yakar, gece gündüz toplanmayan, her zaman serili yatağına girer, çekerdi yorganı tepesine. Çekerdi ama, yorganın altında neler düşünmezdi neler.

Bir karısı olsa... İsterse kendi gibi bir gözü kör, kara kuru, kambur... Ama yatağını serip kaldıran, sıcak yemeğini hazırlayıp kapıda 'Kocacığım!' diye karşılayan, irili, ufaklı, kızıl oğlanlı dört beş çocuğun anası... Çocuklar "baba, baba" diye koşmalar peşinden, ellerinden tutup çarşıya pazara götürse..." (Sarhoşlar, 2010: 86-87).

.....

"Gururla öksürdü. Sonra ucu ağzına doğru hafifçe eğik patlıcan burnuyla çevredeki erkeklere üstten üstten baktı: Evde çamaşır, bulaşık yıkamak, tahta silmek, çorap yamamak, karılarından ağız dolusu hakaret işitmek, artık terlikle mi olur, odun ya da maşayla mı, dayak yemekten başka işe yaramadıklarını farz ederek, acıdı onlara." (Önce Ekmek, 2012: 84).

.....

"Muhasebeci odasına geçti. Patron hem naneli Cool'unun dumanlarını hazla çekip havaya bakıyor, hem de düşünüyordu:

Şu muhasebecisi en azından liseyi bitirmişti. Kendisi? İlk'in dördünden. Çok ayıpmışçasına saklardı bunu ama, yine de içinde derin bir yaraydı. Evet ilk'in dördünden ayrıl, al karşına liseyi bitirmişleri, aka kara, karaya ak, sonra yine dön yeni baştan aka kara dedirt" (Önce Ekmek, 2012: 56-57).

İç Monolog

Yoksul insanların ekmek kavgasının, yarına çıkma telaşının anlatıldığı Orhan Kemal'in hikâyelerinde karakterlerin çoğu, içinde yaşadıkları düzenin simsarları, patronları ve ağaları tarafından horlanır, dışlanır, ezilir, sömürülür. İşsizlik ve yoksulluk, açlık tehlikesinin baş göstermesine neden olur. Bir parça ekmekten de olmak istemeyen bu karakterler her türlü baskıya, hakarete, sömürüye, sert ve insanlık dışı muamelelere bile çoğu kez karşı koyamaz. Tepkilerini açıktan belli edemeyen yoksul hikâye kahramanları iç dünyalarına çekilirler. Söz konusu çekilme kendi kendine yapılan iç konuşmalara, mırıldanmalara sahne olur. Yapılan iç konuşmalar, karakterlerin sömürü düzeninin bilincinde olduklarını, çaresizlikten kaynaklı nedenlerle bu duruma boyun eğdiklerini gösterir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde iç monolog, karakterlerin herhangi bir olay, durum, kötü muamele ya da sömürü düzeni karşısında uğradıkları haksızlıkları yansıtan, psikolojik rahatsızlıklarını, gerilmelerini, kişilik çözümlerini dolaysız aktaran bir tekniktir. Bu bakımdan Orhan Kemal'in hikâyelerinde karakterlerin psikolojik dünyasının okuyucuya dolaysız yansıtılmasında iç monologların önemli bir yeri vardır. Ülkü Eliuz'un da vurguladığı gibi, "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” (Eliuz 2009: 1156). Hikâyelerde kişilerin psikolojik durumları ve iç dünyalarındaki gelgitler, savrulmalar büyük oranda iç monolog ve iç çözümleme teknikleriyle verilir. Yoksullukla boğuşan karakterler, ruhsal durumlarını diyaloglarla, diyalogların olmadığı bölümlerde ise içe yönelen monologlarla ortaya koyar.

“Telefon” hikâyesinde köylü Mevlût, istidacı İsmail Efendi tarafından dolandırıldığını anlamasıyla soluğu askerlik şubesinde alır. Askerlik şubesine albay tarafından çağrılan İsmail Efendi’nin yol boyunca istemsizce gelişen iç monologları psikolojik rahatsızlığını, endişesini dolaysız olarak yansıtır:

“Beni asacak değil ya! Onu ne alakadar eder? Ona bir zararım dokunmadı ya... Hem ne sanki, ben kimseden ne para aldım, ne bilirim, ne tanırım... Bitti gitti. Unuttumdu ben bunu... Bunun böyle olacağı belliydi zaten... Kaç vakittir sol gözüm... Kör olasıca... Pır pır pır... Lakin albaya karşı ayıp olacak. Bir daha yüzüne bakamam... Bakmayiveririm... Yapmasaydım. Meteliksizdim. Herkes neler yapıyor... Fazla inceleme... Ne demiş adam, zaruretler haram şeyleri mubah kılar, demiş” (Grev, 2007: 54).

Dolandırılan köylü Mevlût’un, istidacı İsmail Efendi’yi askerlik şubesi kapısında beklerkenki iç monologu da içinde bulunduğu rahatsızlığı ortaya koyar. Anlatıcı figürün aradan çekilmesiyle köylü Mevlût’un iç dünyası dolaysız aktarılır:

“Amma diller döktü! Dimek arzıfalcılar da bayağı bir adammış! Koskoca albay söz temsili, kalkmasa kalkmazdı... Amma kalktı. Niye? Arzıfalcı büyük ki kalktı! Beni gördü mola? Herhal gördü! Lakin eferim herife, aşk olsun! Arzıfalcıdan dersin, kaymakamnan bile bilapervasız konuşuyor herif. Bizim muhtar nasıl? Zorlu... Bu bahar oğlunu da everecek... Herifin çiftliği, evi, adamı her bir şeyi var... Hem bizim mihtar...” (Grev, 2007: 51).

“Balon (Mahalle Kavgası)” hikâyesinde yer yer iç monolog örneklerine rastlanır. Karısının kazara gebe kalmasından ötürü psikolojik kriz geçiren anlatı kahramanının iç monologları yaşanan durum karşısındaki rahatsızlığı gün yüzüne çıkarır:

“(...) şu kadın da öyle sinirime dokunuyor ki. Vaktiyle keşke bunu değil de teyzemin kızını alsaydım. Ne diye bunu aldım sanki? Bir laf söylenmeye gelmez, it gibi. Sağlamını bulup alaymışım şey’in. Ne bileceğim? Kutunun içinde miyim? Terzi kutunun içine girip de mi seçiyor? Pis herif. On senedir kullanırmış da daha bir günden bir güne... O gece ne iyi, uykuya geçmişim. Bir azgınlığı lanet karının. Aldırmasam iyiydi ya, olmadı işte” (Grev, 2007: 100).

Orhan Kemal’in hikâyelerinde iç monologlar, sessiz konuşmalar biçiminde gelişir. Tepkisel bir tavrın ürünü olan bu tarz monologlar muhataba açıktan

yöneltilmeyen bir rahatsızlığı, tepkiyi dışavurur. Üst konumda olan kişilerin zulmüne, baskısına, sömürüsüne boyun eğen işçilerin çoğu, tepkilerini iç monologlar üzerinden dile getirir.

Dil ve Anlatım

Hikâyelerine konu ettiği yoksul insanların dünyasını dolaysız ve gerçekçi biçimde yansıtmak kaygısıyla halkın konuşma dilinin inceliklerinden, anlam ve söyleyiş zenginliğinden, kültüründen, argo ve jargona kaçan anlatımından yararlanan Orhan Kemal'in anlatılarında "sadelik" ve "anlaşılabilirlik" ön plandadır. Söz konusu kaygı hem anlatıcı figürlerin hem de karakterlerin konuşma biçimlerinde kendini gösterir. Hikâyeleri nakletmekle görevli anlatıcıların dili, kültür ve bilgi düzeyi bakımından düşüktür; karakterlerin hikâye içindeki konuşma biçimine, sosyo-kültürel konumlarına uygunluk gösterir. Başka bir ifadeyle, anlatıcı figürlerin kullandığı dil ile karakterlerin diyaloglarında, iç monologlarında beliren dil arasında yakınlık söz konusudur:

"Kaya Ali'nin aklından neler geçebileceğini kestiren Berbat'sa, karşısındaki bu engeli ne yapıp yapıp ortadan kaldırmak için en uygun ânı kolluyordu. İtoğlu itin Kaptan'a güvendiğini biliyordu. Kaptan'la dargın oldukları sıra az zılgıtını yememiş, az yalvarmamıştı. Berbat gene o Berbat'tı, gösterecekti ona o Berbat olduğunu!"

Kaptan dirseğiyle dürttü:

"Ha ne deyi içmezsun?"

Berbat'ın aklı başına geldi, karanlık düşüncelerinden kurtuldu. Çayını tıngır mıngır karıştırmaya başladı. Ama şu herifi mutlaka, mutlaka marizlemeliydi. Marizlemezse tekerine boyuna taş koyacak, işlerini bozacaktı" (72. Koşuş, 2014: 37).

"Kalktı. Rahat rahat çöğdürmek üzere helaya gitti" (Sarhoşlar, 2010: 83).

"Ondaki mangırlar Kör Salih'te olsa, ilkin Sirkeci'deki Balkan köftecisine gider, sirkesi, sarımsağı bol bir paça, sonra üzerine kallavi bir az şekerli hüpürdetirdi. Bunu da öyle rasgele bir kahvede değil, insanlara yukarıdan bakılan büyük kahvelerden birinde yapardı" (Sarhoşlar, 2010: 113).

Orhan Kemal'in itibarî anlatıcıları hikâyelere konu olan insanların diliyle konuşur ve yazar, karakterleri ait oldukları sınıfın diline uygun konuşturur. Bu nedenle "tebdili şaşmak", "tosla mangizi, alayım voltamı", "beşliği pasa etmek", "yanlardım palaslardan birine", "şafak atmak", "cilası bozulmak", "iflahı kesilmek",

“mayna olmak”, “posta koymak”, “zılgıt yemek”, “kelleyi bulmak”, “cızlamı çekmek”, “rahat rahat çöğdürmek”, “mariz yemek”, “kafanın pekmezini akıtmak”, “voliyi vurmak”, “zula olmak” gibi sokak diline ait ifade ve deyimler yazarın anlatımında sıklıkla görülür. Argo ve jargona dayalı söyleyişe birçok hikâyede rastlanır. Özellikle mahkûmların hayatının irdelendiği hapisane hikâyelerinde mahkûmların kendi aralarında kullandıkları ve bu mekâna özgü olan argo ve jargona dayalı söyleyiş biçimi konuşmaların geneline yansır. Hikâyelerde sade, anlaşılır, somut ve sürükleyici bir dil kullanılır; çağrışım yüklü simgesel anlatımlara başvurulmaz. “İmgelerden hemen hemen hiç yararlanmayan, 1960’lardan sonra yoğunlaşan çağrışım, bilinçaltının açılımları gibi yöntemleri kullanmayan Orhan Kemal, yalın anlatımıyla kendine özgü bir üsluba ulaşmıştır” (Kantarıcı 2006: 11). Necati Mert, Orhan Kemal’in eserlerini verdiği dönemde Öz Türkçeciliğin edebiyat diline uyarlanmak istendiğine dikkati çeker; ancak yazar için bu akım bir ölçüt olmaz. Çünkü Öz Türkçeciler, halk tarafından yoğun olarak kullanılmasına rağmen köken bakımından Türkçe olmayan kelimelerin hepsini dışlar. “Orhan Kemal’in ölçütü ise halk ağzı ve konuşma dilidir. Halk köken hesabı yapmadan kullanır kelimeyi; Orhan Kemal de böyle kullanır. Dile Arapçadan, Farsçadan girmiş kelimeler bile -ki din referanslıdır çoğu, Öz Türkçecilerin hışmına uğramışlardır- eserlerinde yer bulur. Hem de göstermelik değil, halk ağzındaki kadar çok” (Mert 2014: 394). Halk tarafından konuşulan, yaşayan dili referans alan yazarın yöresel söyleyiş ile argoya dayalı anlatım biçimini hikâyelerinde yoğun olarak işleminin nedeni sokak dilini olduğu gibi metne taşıma çabasından kaynaklıdır. Bu yüzden karakterlerin arasında geçen konuşmalara günlük hayatta her an rastlamak mümkündür. Karakterler arasında geçen konuşmalar, kurgusal dünyanın sınırını aşacak denli gerçekçi ve inandırıcıdır.

Orhan Kemal’in hikâyelerinde genellikle kısa cümleler tercih edilir. Ne anlatıcıların ne de karakterlerin anlatımında sanatkârane söyleyişe rastlanır. Anlatıcıların ya da karakterlerin kültürel konumları, entelektüel donanımları buna müsaade etmez. Anlatımda yabancı sözcüklere (Türkçeleşmiş Arapça-Farsça dışında) pek yer verilmez. İlk dönem hikâyelerine ise yöresel söyleyiş egemendir. Köylerdeki ekmek kavgasının şehirlere taşınması karakterlerin dilinde de değişime neden olur, yöresel ifadeler azalır, git gide kaybolur. Bu değişen durumun yaşanılan çevreyle ilişkisi vardır. Buna karşın hikâye kişileri eğitimsiz ve kültürsüzdür; bundan dolayı da ancak dertlerini anlatmaya yetecek “bölük pörçük” bir Türkçeyle konuşurlar. Orhan Kemal, hikâyelerini dramatik yöntem üzerine kurgular; olaylar, kişiler, mekânlar gerçek dünyadaki karşılıklarına yakın bir görsellikte sunulur. Yazarın göstermeci tavrı benimsemesi, diyalogların günlük hayattaki biçimlerine yakın bir doğallıkta kullanılması, olayların bir tiyatro gösterisini andıran canlılıkla sahnelenmesi, iyilerin ve kötülerin dünyasında anlatıcının üçüncü bir kişi olarak taraf tutmaması hikâyeleri

gerçek yaşama yaklaştırdığı gibi okur üzerindeki etkileyciliğini de artırır. Hikâyeleri aktaran anlatıcılar, anlatılarda fazla görünmez; yazar, karakterlere özgür bir alan açarak hikâyelerdeki olay örgüsünü onlar aracılığıyla kurguya dönüştürür. Doğal konuşma biçimi Orhan Kemal'in hikâyelerindeki anlatımın özünü oluşturur. Yöresel söyleyiş üzerine kurulu olan bu konuşma biçimi karakterlerin sosyo-kültürel dünyaları hakkında da önemli kodlar sunar:

"Karşı köşede mahallenin süpürgeci görünmüştü. Uzun saplı çalı süpürgesiyle ortalığı tozuta tozuta parkeleri süpürüyordu. Yamna gitti.

"Kolay gelsin!"

Süpürgeci, "Eyvallah Halo Emmi!" dedi. "Nirde araban?"

Halo omuz silkti.

"Aldılar."

"Aldılar mı? İşten mi cihardılar yonsa?"

"Cihardılar."

"Dimek cihardılar?"

"Cihardılar."

"Yerine kimi aldılar ya?"

"Ayının biri, amma, dur sen..."

"Dimek essahmış, bizim İbo didiydi de inanmadıydım. Vay Halo Emmim vay!"

"İbo mu didiydi?"

"Heye... Fıkara didiydi, yazık didiydi, acındıydı teknil..."

"İbo iyi oğlandır, yiğit oğlandır."

"Ne iş dutacan ya?"

"Ben mi? Dur bakalım, Allah kerim..."

Tekrar mahalleye baktı.

"Bu mahalleli," dedi. "Sen biliyon mu bu mahalleyi? Bu mahalleli Bolulu'ya töbe çöp virmez. Neden dirsens... O daha kaşağı tutmasını bile beşir idemez. Mahalleli bilmiyor mu bunu? Öyle efendilerim var ki benim bu mahallede..." (Çamaşırcının Kızı-Küçücük, 2010: 117).

Şehirleşme, karakterlerin konuşma biçiminde değişmelere yol açar. *Kardeş Payı* ve *Önce Ekmek* kitaplarındaki hikâyelerde yöresel konuşma biçimine neredeyse rastlanmaz. *Önce Ekmek* kitabındaki hikâyelerde dikkati çeken ilk özellik pürüzsüz bir dilin kullanılmasıdır. Hatta yazar, bazı hikâyelerde sütliman, şiirsel bir anlatıma da başvurur. Bu yüzden kimi hikâyelerde anlatımın biraz daha karmaşık bir yapıya büründüğünü söylemek mümkündür. Oluşan bu yeni durumun tekniklerle, hatta göreceleşen zaman algısıyla yakından ilişkisi vardır:

“Yazar, Önce Ekmek’te de tiplerin nitelendirici özelliklerini açıklarken, kendi ağzlarından, diyaloglar, monologlar ve özellikle iç monologlardan yararlanmış ve böylelikle bunlar bu kitaptaki hikâyelerin temel anlatım biçimi olmuşlardır.

Orhan Kemal’in her eserinde betimlemeye çalıştığı nesnel gerçeklik, tiplerin özel gözlemiyle algılanmaktadır ki, bu durum yazarın ilk eserlerinin basit kompozisyonuna karşın, Önce Ekmek’te karmaşık bir yapı içinde ortaya çıkmaktadır” (Celnarova, çev. Meral Tamer 1977; akt. Bezirci 2003: 117).

Yöresel konuşma biçimlerine bu hikâyelerde rastlanmaz. Mekân İstanbul’dur. İşlenen konularda ise bir değişiklik yoktur, yansıtılanlar yine yoksul insanların hayatlarıdır.

Sonuç

Orhan Kemal’in hikâyelerinin kurgulanma sürecini izlemek çoğu zaman mümkündür. Birçok hikâye çevrenin ya da hikâye kişilerinin birkaç cümlelik tasviriyle başlarken bazen de bu anlatma biçimi atlanarak doğrudan entrik unsur üzerinden hikâyeye giriş yapılır. Olayın akışına uygun olarak yeni karakterler hikâyeye dâhil edildiğinde benzer bir yol izlenir, karakterin fiziksel yapısı birkaç cümleyle tasvir edilir. Hikâyelerin anlatıcı figürleri tanrısal konumlarına rağmen olayların akışında görünmezler, yarı imtiyazlı bir konumu benimseyerek daha çok gözlemci pozisyonunda kalırlar. Anlatıcının sesi ancak tasvir, özetleme, geriye dönüş, iç çözümleme tekniklerinin kullanımında ya da olayların birbirine birkaç cümleyle bağlanması aşamasında duyulur. Bu ses olayların gelişmesinde, sonuçlanmasında, karakterler arasında cereyan eden gerilimde taraf tutmaz, karakterlerin değişim ve dönüşümünde belirleyici olmaz. Olayların gelişmesi ya da entrik unsurlar üzerinden bir çatışma zeminine taşınması bütünüyle karakterler arasındaki diyaloglarda kendini gösterir. Bu yüzden hikâyenin ilk bölümünü daha çok tasvire yarayacak biçimde bir iki cümleyle kuran anlatıcı figür, sonraki aşamada susar, o artık izleyici rolindedir. Bu aşamadan sonra kurgusal yapılanmada diyaloglar belirir. Öteki anlatım teknikleri yapısal örgütlenmede diyalogların bir bakıma yardımcısı ve tamamlayıcısıdır. İç çözümleme, özetleme, geriye dönüş ve iç monolog olayların seyrine uygun olarak kullanılır. Teknikler üzerinden yapılan geçişler ustacadır ve olayların ya da kişilerin ayrıntılandırılmasında da birtakım veriler sunar. Fiziksel ve ruhsal dünyayı aydınlatıcı biçimde daha çok göstermeye hizmet edecek tarzda kullanılan tekniklerin kurgulamada önemli işlevler yüklediği söylenebilir. Orhan Kemal, olaylar ya da durumlar üzerine kurguladığı hikâyelerinde mutlaka insanlıkla ilişkili bir problemi, toplumsal bir trajediyi öne çıkarır; şehrin arka sokaklarında yaşanan ekmek kavgasını bireysel ve toplumsal çözümlerle yansıtır. Karakterler üzerinden sahnelenen olay ya da durum yorum yapılmaksızın aktarılır. İyilerle kötülerin çatışmasında yazar ya da

yazarın itibarî anlatıcıları taraf tutmaz. Bu yüzden de olayların, durumların, karakterlerin çirkin yönleri sansürsüz biçimde gösterilir, birçok hikâye trajik sonla biter.

Orhan Kemal'in hikâyelerinin kurgulanma biçimi içerik düzlemde ya da hikâye karakterlerinin sosyo-kültürel konumlarından bağımsız değerlendirilemez. Özellikle ezen-ezilen çatışması üzerine kurulu hikâyelerde içerik düzlemin metnin yapılanma biçimine etkide bulunduğu söylenebilir. Kurgunun diyaloglarla geliştiği, derinleştiği ve nihayetinde estetik performansa ulaştığı anlatılarda karakterlerin sosyo-kültürel nitelikleri oluşan gerilimde, duygusal ve düşünsel çatışmanın kurulmasında belirleyicidir. Böylece içeriğin kendi biçimini, anlatım tarzını beraberinde getirdiği düşüncesi bu hikâyelerin kurgulanma aşamasında da doğrulanmış olur. Orhan Kemal'in hikâye kişileri sınıfsal bilince sahip değildir. Sömürülmelerine, ezilmelerine, aşağılanmalarına, hor görülmelerine rağmen birlikte ("Grev" hariç) hareket edemezler. Kurgusal örgütlenmede rastlanan çatışma biçimleri salt ezen-ezilen göstergeleri üzerine de kurulmaz, aynı sınıftan olan kişiler arasında da çatışmalara sıkça rastlanır. Hayatta kalmak için her yolun mubah görüldüğü bu hikâyelerde aldatmalara, dolandırmalara, cinsel sömürmelere yoğun biçimde yer verilir. Karakterlerin eylemlerini yönlendiren açlık, yoksulluk, bilinçsizlik ve toplumsal yozlaşmadır. Toplumsal yapıda cereyan eden bozulmalara birçok anlatıda yer verilmesi bireyin hiçbir şekilde toplumdaki soyutlanamayacağı anlamına gelir. Bireyin eylemlerini anlamlandırabilmek ancak toplumsal yapının işleyiş biçimini çözümlemekle mümkündür. Yozlaşma, toplumdaki bireye dek uzanmıştır. Yazar küçük çocukların, kadınların, işçilerin, memurların, mahkûmların, fahişelerin, yaşlıların, ekmeğe peşinde koşanların içine düştüğü içler acısı durumun nedenlerini yaşanan ağır olaylar üzerinden gösterir, ancak sınıf bilincinden yoksun bu kişilerin kurtuluşunu herhangi bir ideolojiye dayandırmaz, dahası, onlara çıkış yolunu dahi göstermez. Yazarın bu amacına hizmet eden en önemli teknik "diyalog"dur. Kurgulanma biçiminde diyaloglar itibarî anlatıcıları silikleştirerek karakterler arasında geçen sahneleri sinematografiden gelen etkilere açık hale getirir.

Orhan Kemal anlattığı dünyanın gerçekliğini dolaysız biçimde yansıtmak amacıyla zaman, mekân, kişi, olay, entrik unsur, çatışma vs. gibi öğeleri kurgusal zemine taşırken daha çok diyaloglara başvurur. Kurgunun ve anlatımın iskeletini diyaloglar oluşturur. Gerçekçi tutumun yansıtıcı tekniklerinden olan diyalog, yöresel, argo ve jargona açık bir dil üzerinden vücut bulur. Hikâyelerin dili kitabî olandan uzaktır; metinler, yaşayan bir dilin kurgusal düzlemdeki ifadeleriyle doludur. Hikâyeler, "bölük pörçük" bir dille dertlerini anlatan yoksul insanların dünyası, bakış açısı üzerine kuruludur. Yöresel kültürden gelen deyimler, söz ve ifadeler, argo ve

jargon daha çok ilk anlamlarıyla kullanılan kelimelerin anlam tabakasını mecazlar düzeyinde zenginleştirir. Yöresel niteliğine rağmen olayı sürükleyen, geliştiren, psikolojik muhtevayı, sosyo-kültürel konumu ortaya çıkaran diyalogların kısa ve sade oluşu anlatımın anlaşılabilir bir zeminde gelişmesinde etkili olur. Hikâyelerdeki hemen her cümlenin işlevsel olması bir gereksinimden kaynaklanmasıyla ilişkilidir. Konuşma ya da anlatma biçiminde artistik cümlelere, örtük ya da bulanık ifadelere, imge ve simgeye dayalı söyleyişe rastlanmaz. Böyle bir anlatım biçimi ne karakterlerin ne de itibarî anlatıcıların sosyo-kültürel konumlarına uygunluk gösterir. Dilin yöresel konuşmalardan kaynaklı bozuk yapısı estetik kaygıyı geri plana itse de ya da böyle bir izlenime yol açsa da konuşulan dilin doğallığının, içtenliğinin korunması, tekniklerin kullanılma, olayların kurgulanma biçimi kurgusal örgütlenmede estetik performansın da önemsendiğini düşündürür. İstanbul dönemi hikâyelerinde ise yöresel söyleyiş azalır, *Kardeş Payı*, *Önce Ekmek* gibi kitaplarda yer alan hikâyelerde büsbütün kaybolur. Bu durum dili biçimlendirenin yaşanan hayat olduğunu, anlatım ve tekniğin de bundan ayrı düşünülmemeyeceğini gösterir. Anlatımın sahneleme yöntemi üzerinden olgunlaşması kurguyu sinematografiden gelen etkilere açık hale getirir. Anlatımın itibarî anlatıcıların insiyatifine geçtiği bölümlerde de söz konusu durum değişmez. Diyalogların doğallıktan, içtenlikten, yaşanan hayattan gelme bir gerçeklik üzerinden kendiliğinden vücut bulması ya da çok boyutlu olarak kurulması anlatımın aynı zamanda düşünsel bir derinliğe ulaşmasında da etkili olur. Orhan Kemal'in hikâyelerinin kurgulanma biçiminin iskeletini oluşturan diyalogların, öteki tekniklere göre daha yoğun olarak kullanılması, yazar ya da itibarî anlatıcıların silikleşmesi, iyilerle kötülerin dünyasında yaşananları yorum yapmaksızın yansıtma isteğiyle açıklanabilir. Diyaloglarla gelişen gerilim eylemde olmasa da duygu ve düşüncede çatışmalara yol açar. Kesintisiz izlenen sahnelerin akışının, itibarî anlatıcılar kanalıyla sekteye uğratılmaması için öteki teknikler kurgulamada kendine daha az yer bulur. Tasvir, iç çözümleme, özetleme, geriye dönüş ya da iç monologlar bir bakıma diyaloglarla gelişen kurgunun belirli bir kompozisyona varması için gereken geçişleri ustalıklı sağlayan ve diyalogların etki sahasını daha geniş bir zemine taşıyan yardımcı tekniklerdir. Kurgunun devingen bir yapıda seyretmesi ve belirli bir gerilimi daha en başta yüklenmesi diyalogların kurulma biçimiyle ilişkilidir. Söz konusu durum hayatın daha dolaysız, gerçekçi yansıtılmasında, ideolojinin geri planda kalmasında, insanî olanın duyurulmasında rol oynadığı gibi kinaye mesafesinin korunmasında da yazara alan açar.

Kaynakça

- Akçam, Alper (2014). *Dillerine Kurban Orhan Kemal'de Diyalojik Perspektif*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Aslan, Celal (2011). *Sait Faik Öyküsünde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bakır, Sinan (2018). *Orhan Kemal'in Hikâye Dünyası*. Ankara: Hece Yayınları. Bezirci, Asım (2003), *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Eliuz, Ülkü (2009). "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı". *Turkish Studies*, Volume 4/8, Fall 2009, s. 1134-1165.
[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1337339128_63-eliuz%c3%bc1k%c3%bc1734\(D%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1337339128_63-eliuz%c3%bc1k%c3%bc1734(D%c3%bczeltme).pdf) (Erişim Tarihi: 14.07.2020).
- Enginün, İnci (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İleri, Selim (1975). "Çağdaş Öykücülüğümüze Kısa Bir Bakış. Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, s. 2-29.
http://www.worldshortstoryday.org/tr/data/selim_ileri.pdf (Erişim Tarihi: 14.07.2020).
- Kantarıcı, Aslı (2006). *Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Çocuk Tipleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Karaca, Alâattin (2014). Mor Biletli Öykücü Orhan Kemal. *Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*. Ankara: Hece Yayınları, S. 205, s. 319-324.
- Mert, Necati (2014). "Orhan Kemal'in Dili, Üslubu ve Diyalog Ustalığı", *Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*. Ankara: Hece Yayınları, S. 205, s. 394-400
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orhan Kemal (2007). *Önemli Not*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2007). *Kırmızı Kúpeler-Babil Kulesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2008). *İstanbul'dan Çizgiler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2010). *Yağmur Yüklü Bulutlar-Dünyada Harp Vardı*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Orhan Kemal (2007). *Grev*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2010). *Sarhoşlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2010). *Çamaşırcının Kızı-Küçük*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2010). *Kardeş Payı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2012). *Önce Ekmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2013). *Ekmek Kavgası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2014). *72. Koşuş*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Otyam, Fikret (1975). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. Ankara: E Yayınları.
- Öğütçü, Işık (2012). *Zamana Karşı Orhan Kemal*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Öz, Erdal (1997). Erdal Öz ile Dünden Bugüne. *Adam Öykü Dergisi*. İstanbul, s. 43-51.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimler Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2012). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uturgauri, Svetlana (1989). *Türk Edebiyatı Üzerine*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uyguner, Muzaffer (1975). Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine. *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. S. 286, s. 104-114.
- http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1975s286/1975s286_10_M_UYGUNER.pdf
(Erişim tarihi: 25.03.2014).