

ORHAN KEMAL'İN HİKÂYELERİNDE ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Sinan BAKIR*

ÖZ

Modern anlatıların estetik/sanat değerinin belirlenmesinde anlatıcı ve bakış açısının belirleyici bir rolü vardır. Roman ve hikâye gibi türlerin yapısını oluşturan olay, kişi, zaman ve mekân gibi unsurlar, seçilen anlatıcı ve bakış açısının imkânları dâhilinde kurguya dönüşür. Bu unsurlar arasındaki ilişkinin anlamsal boyutunun kavranabilmesi ve anlatıdaki değerler sisteminin bütün yönleriyle anlaşılabilmesi yine seçilen anlatıcı ve bakış açısının çözümlenmesiyle mümkündür. Dolayısıyla, anlatıcı ve bakış açısına yönelik yapılan çalışmalar, metinlerin oluşum sürecinin anlaşılmasına yardımcı olduğu gibi eserlerin sanatsal değerinin tespiti noktasında da çeşitli sonuçlara ulaşılmasını sağlar. Bu çalışmada, Orhan Kemal'in hikâyelerindeki anlatıcı ve bakış açısı odağa alınmış, bu unsurlar üzerinden kurgunun oluşumu/metnin üretim süreci açıklanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle de anlatıcı ve bakış açısı merkeze alınırken yazarın diline, üslubuna ve hikâyelerindeki anlatım tekniklerine de değinilmiştir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde ekmek peşinde koşan yoksul insanların hayatları çoğunlukla tanrıbilici anlatıcı tarafından nakledilir; buna rağmen bu anlatıcı, tanrısal bakış açısının geniş imtiyazlarını kısmen kullanır; çoğu defa müşahit bir konumda kalır; karakterlerin söylem ve eylemlerine müdahalede bulunmaz; onlara özgür bir alan açar. Hikâyelerde anlatıcının varlığı genellikle siliktir; olayları sürükleyen, karakterler arasında geçen konuşmalar (diyalog) olur. Orhan Kemal, toplumcu gerçekçi edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri olmakla birlikte hikâyelerinde anlatıcıları ve karakterleri aracılığıyla kendi ideolojisini okura açıktan empoze etmez. İyilerin ve kötülerin mücadelesinde yazar ve anlatıcı açıktan taraf tutmaz. Hikâyelerde gösterme tekniği kullanılarak olaylar, bir tiyatro sahnesi kadar canlı, inandırıcı ve etkileyici bir görsellikte sunulur.

Anahtar Kelimeler: Hikâye, anlatıcı, bakış açısı, Orhan Kemal.

* MEB, sinanbakir1985@hotmail.com

NARRATOR AND POINT OF VIEW IN THE SHORT STORIES OF ORHAN KEMAL

ABSTRACT

In determination of the aesthetical/artistic value of the modern narratives, the narrator and point of view have a determinant role. The factors such as event, individual, time and space -constituting the structure of the types such as novel and story- turn to fiction within the bounds of possibility of the selected narrator and point of view. Being able to apprehend the semantic dimension of the relation among these factors and being able to understand the system of values in the narration with all its aspects is again possible by analyzing the selected narrator and point of view. Thus, the studies directed to the narrator and point of view enable reaching to various results at the point of determination of the artistic value of the works as well as assisting in understanding the formation process of texts. In this study, it was focused on the narrator and point of view in the stories of Orhan Kemal, and the formation of fiction/production process of text was tried to be explained over these factors. Thus, while taking the narrator and point of view to the center, the language and wording of the author and the expression techniques in his stories were also mentioned. In the stories of Orhan Kemal, the lives of poor people who are running after bread are generally communicated supernal narrator; despite that, this narrator partially uses the wide privileges of the supernal point of view; mostly he remains at an observer position; he doesn't interfere the discourses and acts of the characters; he opens them a free area. In the stories, the existence of the narrator is generally obscure; the things that drag the events become the dialogue among the characters. Orhan Kemal, along with being one of the most important representatives of the socialist realistic literature, he doesn't clearly impose on the reader his own ideology through he narrator and characters in his stories. The author and the narrator don't clearly take sides in the battle of good and bad ones. In the stories, the events are presented as vivid, convincing and effective as a theatre scene by using the technique of showing.

Keywords: Story, narrator, point of view, Orhan Kemal.

Giriş

Roman ve hikâye gibi türlerin gelişimiyle, romancılar ve eleştirmenler arasında en çok tartışması yapılan “anlatıcı”, günümüzde de yoğun bir şekilde, aynı ilgiyle tartışılmaya devam edilmektedir. Olay menşeli anlatılarda anlatıcıya yüklenen işlev, anlatının bütünlüğünü etkilediği gibi sanatsal değerinin belirlenmesi noktasında da temel kabul edilmektedir. Bu nedenledir ki roman ve hikâye gibi anlatıların eleştirisinde anlatıcının konumu merkeze alınmış ve sorgulanmıştır:

“Modern anlatılarla birlikte anlatıcı sesin işlevi, konumu iyiden iyiye karmaşık bir hâl almıştır. Anlatıcı, metinde tanımlanabilir, görünmez olabilir, nesnel olabilir, taraf olabilir, ana karakter ya da yan bir karakter olabilir. Bu nedenle ‘anlatıcı’ edebiyat kuramlarının en tartışmalı konularından biridir. Öykü anlatımının temelleri, yapısı ve işleyişiyle ilgili olarak çeşitli görüşler ileri sürülmüş, bakış açısı, anlatıcı ses, anlatı kişisi aydınlatılmaya çalışılmıştır.” (Tosun, 2011: 165).

Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi* adlı çalışmasında anlatıcı kavramını farklı boyutlarıyla aydınlatmaya çalışır. Ona göre; *“Kurgulu metnin katılımcılarından olan anlatıcı, metnin sesidir; bunu genelleştirerek nakledilen bütün haber parçaları için düşünebiliriz. Yani, aktarılan her haber parçası için karşımıza çıkan ve ilk önce sesini duyduğumuz figür ‘aktarıcı’dır.”* (Demir, 2002: 29). Bu yönüyle anlatıcı, tahkiyeye dayalı türler için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu vazgeçilmezlik, yapılan farklı tanımlamalarda da kendini gösterir:

“Anlatıcı (narrator), romancının hikâyeyi anlattığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir. Anlatıcı romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir. Anlatıcı, romanın kurgu dünyasında geçen olayları kendi isteğine, özel tercihlerine, beğenisine ve imkânlarına göre aktaran kişidir.” (Çetin, 2009 :103).

Roman ve hikâye gibi türlerde anlatıcının konumu, olaylara mesafesi ve seçtiği bakış açısı kurgunun bütününe etki eder. Öyle ki, anlatıcıyla birlikte roman ve hikâye sanatında üzerinde en çok durulan ve açıklanmaya muhtaç duyulan kavram “bakış açısı” olur. Şerif Aktaş’ın ifadesiyle;

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 1991: 84). Roman ve hikâye gibi edebî eserlerin iç yapısını anlamak ve bu eserleri yorumlamak için anlatıcı ve seçilen bakış açısı üzerinde durmak gerekir. Eserin sanatsal değeri, hikâyenin anlamlandırılması, dili ve üslubu seçilen anlatıcıdan ve hikâyedeki farklı bakış açılarından bağımsız değerlendirilemez. Hikâyede ne tür bir anlatıcının seçildiği, hangi bakış açısının kullanıldığı bu yüzden büyük önem taşır. Bir hikâyenin varlığını oluşturan unsurlardan olan olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân seçilen anlatıcı ve bakış açısının imkânları dâhilinde kurguya dönüşür. Ayrıca, “romanın etkisi, karakter ve olayların inanırılığı büyük ölçüde bakış açısıyla ilgili bir sorundur.” (Boynukara, 1997: 109). Bu yüzden hikâyenin bütün tasarrufunu üzerine alan anlatıcının sahip olduğu özelliklerin öncelikle belirlenmesi gerekir. Mehmet Narlı, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasında anlatıcı ve bakış açısı problemini ele alırken konunun daha sağlıklı değerlendirilebilmesi için şu soruları sorar:

“Hikâyeyi anlatan kimdir ve onu nasıl adlandırmak gerekir? Anlatıcının vaka şahısları arasında rolü var mıdır; varsa nedir? Anlatıcı, anlatırken bütün bir hayatı nakledemeyeceğine göre nasıl bir seçme yapmakta; bu seçimlerini ne oranda ve hangi tarzda yansıtmaktadır? Bütün bu soruları cevaplamak bir romanın “bakış açısı ve anlatıcı” meselesini incelemek için gereklidir.” (Narlı, 2002: 64-65).

Bir çocuğun bakış açısıyla bir yetişkinin bakış açısı veya kültür düzeyleri farklı olan anlatıcıların bakış açıları yaşanmışlık, tecrübe, kabiliyet ve kültür bağlamında farklılık gösterecektir. Bu nedenle yazarın eserini yazmadan önce bu hususları göz önünde tutarak anlatıcı tipini ve bakış açısını seçmesi elzemdir. Çünkü; “Herhangi bir romanı değerlendirirken, hikâyecinin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir” (Stevick, 2004: 81).

Ünal Aytür de, *Henry James ve Roman Sanatı* kitabında bu konu üzerinde ısrarla durur:

“Gerçekten de bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslubu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır. Yazar, okuyucusunun kişilere ve olaylara karşı takınacağı tutuma istediği yönü gene bakış açısı yoluyla verir” (Aytür, 2009: 20).

Anlatıcı ve Bakış Açısı Çeşitleri/Türleri

Roman ve hikâyelerde anlatım “ben” (birinci tekil şahıs anlatıcı), “sen” (ikinci tekil şahıs anlatıcı) ve “o” (üçüncü tekil şahıs anlatıcı) tarafından gerçekleşir.

1. I. Şahıs Anlatıcı ve Bakış Açısı: *“Anlatma esasına bağlı itibarî metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait husûsiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir.”* (Aktaş, 1991: 100). Böyle bir anlatıma “özyaşam öyküsel” anlatım da denir. Ayrıca, birinci şahıs anlatıcısı ifade etmek için literatürde “iç anlatıcı”, “ben-anlatıcı” ya da “kahraman-anlatıcı” gibi değişik adlar da kullanılır. I. şahıs anlatımda anlatıcı, anlattığı olayların bir parçasıdır; karakterlerden biriyle özdeşleşir; bütün bir hikâyeyi onun penceresinden aktarır. Olaylar, hikayenin ana kahramanı tarafından anlatılabildiği gibi geri planda olan bir karakteri tarafından nakledilebilir. *“Ama ister ana kişilerden biri olsun, ister yan kişilerden biri olsun öyküyü anlatan birinci kişi, yaşantıyı doğrudan verir bize.”* (Özdemir, 2002: 227). I. şahıs anlatıcısının bakış açısı sınırlıdır ve okuyucu da bununla yetinir.

2. II. Şahıs Anlatıcı ve Bakış Açısı: Anlatılarda çok istisnâî olarak tercih edilen bu anlatıcı, ikinci şahsa yönelik anlatımla eseri vücuda getirir. *“İkinci kişi tekil (sen dili) çok az kullanılır. Çok sınırlayıcı olduğu için kullanımı zordur.”* (Gündüz, 2007: 79). I. şahıs anlatımdaki sınırlı bakış açısı, II. şahsın anlatıcı olduğu anlatılarda da görülür.

3. III. Şahıs Anlatıcı ve Bakış Açısı: III. şahıs anlatıcı, roman ve hikâye gibi anlatılarda çok sık kullanılan bir anlatıcı türüdür. “Dış anlatıcı” ya da “o anlatıcı” olarak da adlandırılan III. şahıs anlatıcı, itibarî bir unsur olarak hikâyeyi dışarıdan nakleder. Bu anlatıcı, I. şahıs anlatıcıda olduğu gibi hikâyedeki yaşantıyı ilk elden, yani doğrudan vermez. Dolayısıyla okuyucu, karakterlerin başından geçenleri III. şahıs anlatıcı aracılığıyla öğrenir; bu nedenle III. şahsın anlatıcı pozisyonunda olduğu anlatılarda “dış

yaşam öyküsel” anlatım ön plandadır. III. şahıs anlatıcı, sahip olduğu bakış açısına göre eserlerde iki şekilde görünür:

a. Tanrıbilici Anlatıcı: Hikâyedeki olaylar zinciri, kişiler, zaman, mekân ve eşya başta olmak üzere bütün unsurlar üzerinde tanrıbilici anlatıcının mutlak bir hâkimiyeti söz konusudur. Tanrıbilici anlatıcı, her türlü imtiyaza sahiptir; her şeyi bilmesi, görmesi, karakterlerin iç dünyalarını, düşüncelerini okuması ve her an her yerde olabilmesi nedeniyle tanrısal özelliklerle donatılmıştır; dolayısıyla bakış açısı sınırsızdır. Hâkim (tanrısal) bakış açısı, destan dönemi ürünlerinin egemen bakış açısıdır. Sağladığı imkânlar nedeniyle roman ve hikâye gibi türlerde de Ahmet Mithat gibi söyleyecek sözü, verilecek mesajı olan yazarlar tarafından fazlaca tercih edilmiştir.

b. Müşahit Anlatıcı: Olay örgüsünün kurguya dönüşümü aşamasında hikâyeye anlatıcısının olayların gelişimine veya karakterlerin değişim ve dönüşümüne herhangi bir müdahalede bulunmadan, izlenimlerini objektif bir biçimde yansıtması sonucu oluşan anlatıcı türüne “müşahit anlatıcı” denir. Müşahit anlatıcı, bir kamera tarafsızlığıyla gördüklerini nakleder; tarafsızlığını korumak için anlatımın akışını zedeleyecek müdahalelerden kaçınır. Olayların dışında olması dolayısıyla da odak noktası “dış”tır. Sınırlı bir bakış açısına sahiptir.

4. Çoğul Anlatıcı ve Bakış Açısı: Çoğul anlatım, hikâyenin birden fazla anlatıcının anlatımıyla oluşur. Yazar, anlatımın kimi yerini I. şahıs anlatıcıya, başka bir bölümünü II. şahıs anlatıcıya, aynı hikâyenin bir başka yerini de III. şahıs anlatıcıya anlattırabilir. Bunlardan ikisinin veya her üçünün kullanılmasıyla oluşmasına rağmen “*Asıl çoğul bakış açısı, tek bir anlatıcının esas olduğu eserde, olay örgüsünde yer alan kahramanlardan birkaçının da bakış açılarına yer verilmesi biçiminde gerçekleştirilir.*” (Çetişli, 2004: 88). Hikâyenin farklı anlatıcılar tarafından nakledilmesi farklı bakış açılarının oluşmasını da sağlar.

Orhan Kemal’in Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı

I. Ekmek Kavgası

Orhan Kemal’in 1949 yılında yayımlanan ilk hikâyeye kitabı *Ekmek Kavgası*’nın son baskısında 25 hikâyeye yer almaktadır. Bu hikâyelerin bütününe ortak bir temada birleştiği görülür: Ekmek Kavgası. Adnan Binyazar’ın ifadesiyle;

“Adlarından da anlaşıldığı gibi, Orhan Kemal’in hikâyelerinin büyük bir bölümü, insanoğlunun ekmek uğruna verdiği yaşam savaşıyla doludur. Küçük memurlar, onların çileli karıları, sokak kabadayıları, belgeli kenar mahalle gençleri, sokak kadınları, onurundan hiçbir şey yitirmeyen yoksullar... Bu her biri ayrı ilginçlikle öykülerin başkişileridir.” (Binyazar, 1982: 233).

Orhan Kemal’in ilk hikâyelerindeki bu kişiler, sonraki eserlerinde de sıklıkla görülür. Tahir Alangu, Orhan Kemal’in bu ilk hikâye kitabını değerlendirirken daha çok sanatındaki belirleyici rolüne işaret eder:

“Çocukluğundan başlayarak, sürekli geçim sıkıntısı çekmiş olan Orhan Kemal’e yaşadığı hayat, halkın yaşamasında ‘ekmek’in tayin edici, bağlayıcı büyük rolünü bütün yönleriyle öğretmiş, daha ilk hikâyelerinden başlayarak sonuna kadar bütün eserlerinde sürekli olarak ‘ekmek peşinde koşan küçük adamlar’ı anlatmıştır. İlk hikâye kitabı ‘Ekmek Kavgası’ (1949)ndaki hikâyeler, onun sanatına hâkim olan bu ana temayı iyice belirttiği gibi, onu oldukça yaygın bir üne kavuşturan başka eserlerinde de bu ana çizgiden ayrılmadı.” (Alangu, 1974: 1388).

Yoksul insanların hayatta kalma mücadelesinin hikâyeleri olan *Ekmek Kavgası*’nda anlatıcı, Çukurova yöresinden, kimi zaman gözlemlerine yaslanarak bir dış ses, kimi zaman da yaşanmışlığın bir parçası iç ses olarak hikâyelerini aktarır. Kitapta yer alan 17 hikâye hâkim anlatıcı; 4 hikâye kahraman-anlatıcı; 4 hikâye ise gözlemci anlatıcı tarafından dikkatlere sunulur. Hikâyelerin farklı bakış açılarıyla ve farklı türdeki anlatıcılar tarafından nakledilmesi anlatıcıların karakterler ve olaylar karşısındaki nesnel tavrını değiştirmez. Bakış açısının sınırsız olduğu hikâyelerde dahi bu durum değişmez. Anlatıcı, karakterler arasında tercihte bulunmadığı ve taraf tutmadığı gibi, yoksul insanları ezen, onlara yardım elini uzatmayan kişileri yargılama yoluna da gitmez. Yazar, yarattığı karakterleri özgür bırakır ve karakterlerin kendi söylemleriyle varlıklarını sürdürmelerinin yolunu açar. Anlatıcının varlığı hikâyenin akışına uygun yerlerde geriye dönüşler, özetlemeler, açıklamalar yapmaktan, kişileri karakteristik özellikleriyle bir iki cümleyle tanıtmaktan öteye geçmez. Kahraman-anlatıcıların anlatım görevini üstlendiği hikâyelerde dahi olayların akışına veya hikâye karakterlerine herhangi bir müdahalede bulunmadıkları, daha çok izleyici

pozisyonunda kaldıkları görülür. Bu hikâyelerde herhangi bir sınıfsal bilinçlenme de söz konusu değildir. Yine de olayların ve hikâyeleştirilen hayatların gerçekçi bir metotla, bir film sahnesini aratmayacak görsellikte sunulması, okuyucunun ekmek derdinde olan yoksul insanların, işsizlerin ve yozlaşmış tiplerin düşüşlerinin nedenlerini anlamasını sağlar.

Kitapta yer alan hikâyelerin büyük bölümü (“Ekmek Kavgası”, “Revir Meydancısı Yusuf”, “Mahalle Bekçisi Ali”, “Bir Öksüz Kız Etrafında”, “Afaracı Hacı Ali”, “Bir Kadın”, “Bir Yılbaşı Macerası”, “Uyku”, “Dönüş”, “Kitap Satmaya Dair”, “Propagandacı”, “Yemişçi”, “Çocuk Ali”, “Büyücü”, “Kırlı Pardösü”, “Ali Osman”, “Necati”) hâkim (tanrısal) anlatıcının bakış açısıyla aktarılır. Ülkü Eliuz, Orhan Kemal’in tanrısal bakış açısını ve anlatıcıyı toplumcu sanat anlayışına bağlılığından ötürü tercih ettiğini belirtir. Ona göre; *“Kişi, olay, zaman ve mekâna ‘optik açı’dan bakarak yansıtan tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, metnin kurmaca dünyasını, dışta ama aslında en içte/derinde kuran işleviyle yer alır.”* (Eliuz, 2009: 1141).

Hâkim bakış açısında, hikâye kişilerini her açıdan tanıyan tanrıbilici anlatıcı, kimi zaman da onların zihnine girerek düşüncelerini okur. Örneğin; “Çocuk Ali” hikâyesinde 12 yaşındaki çocukla özdeşleşen anlatıcı, onun seviyesine iner, çocuk ruhuyla bütünleşir. Çocuğun ağız özellikleri de göz ardı edilmeden iç çözümleme yöntemiyle düşünceleri yansıtılır: *“ ‘Kömüü yakıyoduk. Oman koocusu geedi, beni tuttu. Muhtay oya göttü... Oda kaada yazdılaa, beni mapis ettilee... Amma omanı başkası yaktı: Kimin yaktunu bimem...’ diye düşünüyordu.”* (Ekmek Kavgası, 2013: 108).

Anlatıcı bu hikâyelerde karakterlerin geçmişini, ayırt edici özelliğini bilir; kimi zaman hikâyenin akışı içinde birkaç cümleyle onlar hakkında açıklama yapar; geçmişi bugüne bağlar; özetlemelere başvurur. Ancak bütün bunları yaparken anlatıcının durduğu konum önemlidir. Hikâye dışı bir ses olan anlatıcı, anlatımın akışını subjektif tasarruflarla baltalamaz. Hâkim bakış açısında bile anlatıcının sadece bir izleyici olduğu görülür. Amacı, anlattığı insanların hikâyelerini yansıtmaktan ibarettir. Hikâyenin akışı içinde ahlâkî hükümler vermez; en kötü ve iğrenç durumlarda dahi soğukkanlılığını korur; okuyucuyu herhangi bir tarafa zorlamaz.

“Köpek Yavrusu”, “Teber Çelik’in Karısı”, “İneğin Biri”, “Piyango Bileti” gibi hikâyelerde ise anlatıcının varlığı artık neredeyse bütünüyle kaybolur. Diyalogların ağırlıkta olduğu bu hikâyelerde anlatıcı, iyice silikleşir; olayları sürükleyen, karakterler olur. Gözlemci bir konumda olan

anlatıcı, karakterlerin zihnini ve gönlünü okumadığı gibi bilgi yönünden de imtiyazlı değildir. “Teber Çelik’in Karısı” hikâyesinde anlatıcı, açlığın bir insanı nerelere kadar düşürebileceğini gösterme yöntemini kullanarak okuyucunun dikkatine sunar. Bu hikâyede olduğu gibi diğer bütün hikâyelerde de anlatıcının amacının bu olduğu görülür: Yoksul insanların hayatlarından kesitler sunarak onların içinde bulunduğu acımasız şartları göstermek... Hikâyelerdeki inandırıcılık ve gerçeklik de buradan beslenmektedir. Anlatıcının ise bu hikâyelerdeki fonksiyonu gözlem yapmaktan ibarettir. Dışarıdan bakar, o kadar. Ne bir yargıda bulunur ne de yoksulluktan ötürü çırpınan karakterlere kurtuluş yolunu gösterir.

“Ekmek, Sabun ve Aşk”, “Bir Ölüye Dair”, “Bir İnsan”, “Cünha” gibi hikâyelerde anlatıcı, ben-anlatıcı konumunda olayları nakleder. Hikâyenin bir parçası olmasına rağmen, olayları sessizce izleyen anlatıcı, her dört hikâyede de olayın asıl kahramanı değildir. İnsanların düşüşüne tanıklık eden anlatıcının işlevi, bunları okuyucuya aktarmaktan ibarettir. “Bir Ölüye Dair”de anlatıcı, Zehra’nın trajik sonu üzerinde durur. Diğer bütün hikâyelerde olduğu gibi bu hikâyede de anlatıcının kültürel düzeyi düşüktür; anlatıcı, sosyal mevki bakımından da alt sınıfa mensuptur. Açlığın verdiği çaresizlik, eşi askerde olan üç çocuklu Zehra’yı intihara sürükler. Bu intihar, yoksulluk kadar toplumsal yozlaşma ve ilgisizlik yüzündendir bir bakıma. Gerek anlatıcının genel tavrında, gerekse diğer karakterlerin anlatımında bunu görmek mümkündür. Ben-anlatıcı, doğrudan Zehra’nın intiharıyla olay zincirini başlatır. Hikâyenin bir karakteri olan anlatıcının Zehra’nın ölüsüyle karşılaşırkenki tavrı aslında her şeyin özetidir:

“Zehra mum gibi sallanıyor. Kendini tavana asmış. Mosmor... Gözleri dışarı uğramış. Allah taksiratımızı affetsin, karıda da gözüm vardı. Köpoğlu çok cilveliydi ama külhanbey karıydı. Neyse... Karıyı tavandan indirdik. Sedire sırtüstü yatırdık, daha soğumamış... Güzel kadının ölüsü bile adamı huylandırıyor...”
(Ekmek Kavgası, 2013: 33-34).

Mahallelinin bakış açısı ise bundan farksız, hatta daha beterdir. Ben-anlatıcının görünmediği bölümlerde mahallenin diğer kişileri, bu ölüm ve Zehra hakkında düşüncelerini dile getirir. Bu şekilde ben-anlatıcının sınırlı olan bakış açısı, farklı karakterlerin anlatımı ve bakış açılarıyla aşılmış olur. Bu hikâyede olduğu gibi I. şahıs anlatıcının anlatımıyla vücut bulan diğer hikâyelerde de anlatıcının anlatımına öznel duygu ve düşünceler karışabilir; şüphesiz ki bu öznel tutum, I. şahıs anlatıcının en belirgin özelliklerinden

biridir. Ancak Orhan Kemal'in hikâyelerinde kahraman-anlatıcıların söylemi öznel yargılar barındırır da, hikâyelerin genelinde bu anlatıcı tipi, konum itibarıyla izleyici pozisyonunda kalır.

Ekmek Kavgası'ndaki hikâyelerde de görüldüğü gibi Orhan Kemal'in hikâyeleri genellikle karakterlerin bakış açısıyla okura aktarılır. Olayları yaşayanların kendi penceresinden ve sesinden nakledilmesi, hikâyelerin gerçekçilik, inandırıcılık ve etki boyutunu artırır. Yazarın hikâyelerin kurgusunu diyaloglar üzerine kurmasının da en büyük nedeni budur. Bu yüzden hâkim bir konumda olmalarına rağmen itibarî anlatıcılar, olayların akışında pek görünmezler.

II. Sarhoşlar

İlk basımı 1951 yılında yapılan *Sarhoşlar* adlı hikâye kitabının son baskısında (Everest, 2010) 23 hikâye yer almaktadır. Yoksul insanların yaşam mücadelelerinin anlatıldığı bu hikâyelerdeki “*Kişiler; yoksul, aç insanlar ile sarhoşlar, öğrenciler, çocuklar, dilenciler ve işsizlerdir. (...) Bu kişiler toplumun alt tabaka insanlarıdır. Çoğu umutsuz, bitkin, kurtuluş yolu bulamayan, çırpınıp duran kimselerdir.*” (Altınkaynak, 1983: 47). Anlatıcının ağırlıklı olarak geri planda durduğu bu hikâyelerin 13 tanesi hâkim (tanrısal) anlatıcı; 6 tanesi kahraman-anlatıcı; 4 tanesi de gözlemci anlatıcı tarafından nakledilir.

“Sarhoşlar”, “Gurbette”, “Küçükler ve Büyükler”, “Hatice Akdur Vesaire”, “Naylon Hikâye” gibi metinlerde anlatıcının hâkim bir konumda olmasına rağmen olaylara müdahil olmadığı görülür. Olayların akışında öne çıkmayan anlatıcı, varlığını mümkün olduğunca gizlemeyi tercih eder. Çünkü;

“Bu anlatıcı, genel olarak görünmez bir yerde konuşlanmış, vakanın bütün seyrini gören, zaman zaman şahıs ve olayların arka planlarını da bilen, ama şahısların yapıp ettiklerine karışmayan, daha çok gözlediklerine önem veren biridir. Bu gözlemci, ara sıra insanların içine uzanma, onların yerine konuşma imtiyazlarını da kullanır. Fakat bu imtiyaza yaslanıp okuru her konuda bilgilendirmek, anlam örgüsünü kendisi kurmak yerine, şahısları konuşturmayı, okuru, diyaloglarla ilerleyen vakaya katmayı yeğler.” (Narlı, 2002: 212).

Anlatıcının böyle bir tasarrufla bulunması, gerçekçi özellikler taşıyan gözlemlerinin gölgelenmesini önler. Bu nedenle olayların kurgusunu

karakterler arasında geçen diyaloglar belirler. Anlatıcının ortaya çıktığı yerlerde özetleme ve geriye dönüş gibi anlatım teknikleri kullanılır.

Yine hâkim anlatıcı ve bakış açısının egemen olduğu “Av”, “Yabancı”, “Sevda”, “Delikanlı”, “Dilekçe”, “Deli Bozuk”, “Tokat”, “Berduşlar” gibi hikâyelerde ise anlatıcının konumu ve hikâye içindeki ağırlığı değişir. Bu hikâyelerde anlatıcının sesi ve varlığı her an duyulur. Özellikle karakterler hakkında bilgi verme ve olayları yorumlama noktasında anlatıcı dikkatleri üzerinde toplar. Tanrısal bakış açısının geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde anlatıcıya sunduğu sınırsız imkânlar, tanrıbilici anlatıcının A’dan Z’ye hikâye kahramanlarının geçmişini, içinde bulunduğu psikolojik durumları, korkuları ve endişeleri bilmesini sağlar. Bu hikâyelerde diyalog tekniği kullanılmasına rağmen anlatıcının da ön planda olduğu söylenebilir. Bu durum, anlatma yönteminin diğer hikâyelere göre bu hikâyelerde daha çok kullanılmasıyla ilgilidir. Örneğin, “Av” hikâyesinin başlangıç bölümünde, Güdük Hasan, Tenekeci Sezai ve Efendi Mansur’un ava gitmek için kendi aralarında sözleşmelerinin hemen ardından araya giren anlatıcı, hikâyenin akışını keser ve söz konusu karakterler hakkında üç sayfayı bulan bir açıklama yapar. Hikâyenin kahramanları hakkında özet bilgiler sunan anlatıcı, anlatının şimdiki zamanda alt yapısını hazırlamak için kahramanların geçmişlerinden anlatma yoluyla kesitler sunar. Vak’a zamanına geçişle birlikte kendi aralarında sözleşmiş üç arkadaş, bir araya gelir ve hikâyedeki olay zinciri başlar. Hikâyenin kurgusunun bütününde belirleyici olan tanrıbilici anlatıcı, kahramanlarının iç dünyalarına da nüfûz eder. Belirtmek gerekir ki, Orhan Kemal’in hikâyelerinde akışı kesme çok sık görülen bir durum değildir. Kişiler hakkında bilgi verilse bile genellikle akış ve kurgu sekteye uğratılmadan yapılır.

“Delikanlı” hikâyesi, diyalogların kullanılmadığı, her şeyin anlatıcı tarafından nakledildiği tek hikâyedir kitapta. Anlatıcı, III. şahıs anlatımla, farklı bir hayat yaşamak için İstanbul’a gelen delikanlının düşüncelerini daha çok iç çözümleme yoluyla aktarır. Hikâyenin başından sonuna kadar delikanlının zihnine girip onun yerine konuşan anlatıcının egemen varlığı gözlenir. “Sevda” hikâyesinde de karakterlerin iç dünyalarındaki duygular, korkular, çelişkiler ve beklentiler her şeyi bilen bir konumda olan anlatıcı tarafından nakledilir. Karakterlerin ruhsal dünyalarını ayrıntılarıyla bilen anlatıcı, hikâyenin sonunda, kadınları bir eğlence aracı olarak gören Kemal’i dışlar; iyi bir koca olabilmenin hayaliyle yanıp tutuşan kör, üstelik kambur olan Süleyman’ı Aysel’le birleştirir. Anlatıcının bu hikâyede olayları kurgularken kişilerin iç dünyalarına nüfûz etmesi, onları ahlâkî yönden

çözümlemesi hikâyenin sonuç bölümünde anlatıcının tasarrufunu iyi olan karakterden yana kullandığını okuyucuya hissettirir. Böylece, kurgunun oluşumunda karakterlerin bakış açısı kadar hâkim (tanrısal) bakış açısı da belirleyici olur. “Yabancı”, “Dilekçe”, “Tokat” ve “Berduşlar” gibi hikâyelerde de tanrıbilici anlatıcının, karakterlerin zihnine girerek onların düşüncelerinin dışı vurumunda aracılık ettiği görülür. İç çözümleme tekniğinde zihin dünyasında olup bitenler tanrıbilici anlatıcı tarafından nakledilir. Ancak anlatıcı bunu yaparken olayları aktaran konumdan çıkar; karakterlerle aynileşir; hikâye kahramanının duygu ve düşüncelerini olabildiğince onun penceresinden vermeye çalışır:

“Baba sırt keseler, apış arası ovalarken, ana da Süleymaniye’deki Arap mahallesinde tek gözden ibaret evinin duvarlarına sırtını dayayıp güneşlendiği ikindi üzerileri aynı şeyleri heyecanla düşünürdü.”

...

“Eee... Oğlu kumandar olunca biliyordu ne yapacağını. Bir biliyordu ki. Çalıştığı hamama getirecekti oğlunu. Kendi görünmeyecek. O değilden seyirci olacaktı. Hamam sahibi Kocabıyık öteki tellaklar mellaklar amma da şaşırırlardı. “Beyim, şöyle buyurun beyim, burası daha rahat beyim!” Sıkıysa peştemalın kirlisini, örtünün yaşını versinler. Hele versinler. Koskoca kumandar mesela, istese ne yapamaz? Verebilirler miydi hiç? Mümkünü mü vardı? Kocabıyık dolaptan işlemeli havluları çıkarırdı gayri!” (Sarhoşlar, 2010: 98).

Her şeyi bilen anlatıcının bilgi verirken olayların akışı içinde yaptığı yorumlar da az değildir bu hikâyelerde. Anlatıcı, kendini gizlemez; üçüncü bir ses olarak olayları yorumlar:

“Kırmızı küpeli, ufacık kulakları, soğuktan morarmış minnacık burnu, mavi gözleriyle masum bir dalgınlık içindeydi. Kemal aldatıyordu bunu. Bunun gibi kim bilir kaç tane vardı daha aldanan. Halbuki, ne güzel, ne çıtı pıtı bir ev kadını olurdu!” (Sarhoşlar, 2010: 88).

“Cibali Tütün Fabrikası’nda, Balat’taki tek gözden ibaret evin yüz lira aylığını verir, dışından turnağından arttıkça da oğluna arada çorap, mendil yahut pek yolsuz kaldığı günlerde sekize

katlanmış, kirli bir iki buçukluk sıkıştırırdı. Başka ne yapabiliirdi yaşlı kadıncağız?.. Altmış beş yılının hiç değilse kırk yılını Salih'i düşünmek, Salih için gözyaşı dökmekle geçirmişti.

Salih bunu iyi biliyordu. O da anasına şöyle böyle otuz kırk yıldır yük olmanın utancını duyuyordu.” (Sarhoşlar, 2010: 111).

Anlatıcının araya girerek açıklamalarda veya yorumlamalarda bulunduğu yerlerde karakterlerin yöresel konuşma biçimine yakın bir dil kullanılır. Bu dil; kültür seviyesi ve sosyal mevki düşük olan karakterlerin dünyasıyla uyumlu olmakla birlikte, yine de anlatıcının kendisine özgüdür:

“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).

Anlatıcının olayların gelişiminin bir parçası olduğu “Kamyonda”, “Ayşe Hoca”, “Yaşasın Hürriyet”, “İş”, “Velinimet”, “İş Adanı” gibi hikâyelerde olaylar, ben-anlatıcının ağzından ve onun bakış açısıyla anlatılır. Bu bakış açısında *“anlatıcı, tamamen insanî özelliklere sahip olduğu için bütün olay, kişi, zaman ve mekânı görüp anlatma imkânından uzaktır. Bu yüzden bakış açısı da sınırlıdır.”* (Gülendam, 2011: 89). Bu hikâyelerde anlatıcı, hem olayların içinde hem de dışındadır. Bazen sadece bir izleyicidir; bazen de kendi düşünceleri ve başkalarından duydukları hikâyenin kurgusuna etki eder. Öznel anlatımın da görüldüğü bu hikâyelerde anlatıcının çoğu kez tarafsız kalmaya ve diğer karakterleri konuşturmaya çalıştığı görülür. Yine de her şey onun bakış açısından nakledilir. “Kamyonda” hikâyesinde anlatıcı tamamen geri plandadır; olayların akışında bir tasarrufu, etkisi söz konusu değildir. Diğer hikâyelerde olayların içinde görülen kahraman-anlatıcı, her bakımdan gözlemci, tanık olduğu olayların hikâyeleşmesinde bir araç konumundadır. “İş” hikâyesinde ben-anlatıcının bakış açısıyla sunulan olaylar, geçmiş zaman diliminde geçer. Anlatıcı; *“Kimya dersinde bir gün kapı sertçe vuruldu.”* (Sarhoşlar, 2010: 71) cümlesiyle vak'anın olduğu zamana gider ve olayları bütünüyle geçmiş zaman diliyle aktarır. Kronolojik zaman akışına da uygun bir şekilde ilerleyen hikâye, serim-düğüm-çözüm yapısında gelişir. Anlatının başından

sonuna kadar ben-anlatıcının varlığı ve sesi duyulmasına rağmen hikâye; baba parasıyla lüks bir hayat yaşayan ve fakirlere tahammül edemeyen iri yarı Asilzâde Burhan Bey üzerine kuruludur. Babasının ölümünden sonra rahat bir hayat süren Burhan Bey, servetini tüketir; okulunu da bitiremediği için küçük bir memurluktan dahi yoksun kalır. Hikâyede ben-anlatıcının sınırlı olan bakış açısı, çevreden duyulan bilgilerle aşılır ve Burhan Bey'in düşüşü, bütün yönleriyle ben-anlatıcının tanıklığında verilir.

“Streptomycine”, “Celfin Eti”, “Parkta”, “Odacı” gibi hikâyeler, anlatıcının sadece müşahit olduğu, olayların gelişimine doğrudan ya da dolaylı olarak etki etmediği anlatılardır. Bu hikâyelerde karakterler kendi hâllerine bırakılır; olayların oluşumu âdeta sinema yöntemiyle okura gösterilir. Hikâyelerde dramatik yöntem yoğun bir şekilde kendini hissettirir. Diyalogların kurgunun bütününü oluşturduğu bu metinlerde III. şahıs müşahit anlatıcının varlığı, bir iki cümleyle olayları birbirine bağlamaktan öteye gitmez.

Yazar, *Sarhoşlar* kitabında, alt tabakaya mensup insanların hayatlarını anlatırken genellikle zıtlıklar üzerinden hikâyeyi kurgular. Örneğin, “Büyükler ve Küçükler” hikâyesinde yoksul çocuğun dramı, konaktan çıkıp zenginliğin sembolü olan yaşıtı çocukla belirginleştirilir. “İş” hikâyesinde başiboş harcamalarıyla ünlü, zengin Burhan Bey'in karşısına anlatının mütevazı karakteri konulur. Yine “Sevda”, “Tokat”, “İş Adamı” gibi hikâyelerde de birbirine zıt karakterler yer alır. Bunları yaparken yazar, gösterme yöntemiyle anlattığı dünyaları okuyucuya somut bir biçimde yansıtmaya çalışır.

Orhan Kemal'in *Sarhoşlar* kitabındaki hikâyelerinin genelinde, (“Av”, “Yabancı”, “Delikanlı”, “Sevda”, “Dilekçe”, “Delibozuk”, “Berduşlar” hariç) anlatıcı, silik/etkisiz bir konumdadır. Yoksul, unutulmuş, açlığa terk edilmiş, hastalıklarla boğuşan -ki bu hastalık, hikâyelerde hep verem olarak verilir- insanların yaşam mücadelesi, aracısız ve gerçekçi olarak verilmeye çalışılır. Bu açıdan anlatıcı, iyi bir gözlemcidir ve gerçekçilik yönünden de inandırıcıdır. Ancak anlatıcı; açlık, hastalık ve sefaletle boğuşan hikâye kahramanlarının durumunu sadece göstermekle yetinmiştir; içine düştükleri durumun nedenleri üzerinde ayrıntılı durmamış ve bu bakımdan kurtuluş yolunu da göstermemiştir.

III. Çamaşırcının Kızı-Küçücük

Çamaşırcının Kızı 1952 yılında yayımlanır. 13 hikâyenin yer aldığı kitapta dikkati çeken “Küçücük” adlı uzun hikâyenin de kitaba ilave edilmesidir. Kitapta yer alan hikâyelerden 3 tanesi (“Küçücük”, “Eski Gardiyan”, “Çöpçü”) hâkim anlatıcı; 6 tanesi (“Ayşe ile Fatma”, “İki Kız”, “Recep”, “Kötü Kadın”, “Sevinç”, “Mavi Eşarp”) kahraman-anlatıcı; 4 tanesi de (“Dilenci”, “Şahut’la Karısı”, “Çamaşırcının Kızı”, “Duvarcı Celâl”) gözlemci (müşahit) anlatıcı tarafından aktarılır. Orhan Kemal’in hikâyelerinde sıklıkla kullandığı hâkim anlatıcı ve bakış açısının bu anlatılarda yerini gözlemci ve kahraman-anlatıcıya terk ettiği görülür. Kitaptaki bütün hikâyelerde diyalog tekniği, yoğun bir şekilde kendini hissettirir.

“Küçücük”, Orhan Kemal’in uzun hikâyelerinden biridir. Tanrıbilici anlatıcı, hâkim (tanrısal) bakış açısıyla olayları aktarır. Yazar, Beyoğlu’nun fuhuşa aracılık eden sokaklarını, İstanbul’un rutubet ve açlık kokan yoksul mahallelerini canlı karakterlerle ve sürükleyici bir üslupla sahneler. Hikâyenin gösterme tekniği üzerine inşa edilmesinde anlatıcı tarafından yapılan betimlemelerin (kişi, mekân, olay) katkısı yadsınamaz. Bu betimlemeler sayesinde kişiler, olaylar ve olayların geçtiği mekânlar okuyucunun gözü önünde canlandırılır. Hikâyede dikkati çeken diğer bir özellik ise anlatıcının hikâye kahramanlarını psikolojik dünyaları içinde ele almasıdır. Bu yüzden iç çözümleme ile diyalogların yoğunluğu dikkati çeker. Öyle ki, hikâyenin üçte ikisinden fazlası diyaloglardan oluşur. Yazarın dramatik yöntemle kurguladığı hikâye, okuyucuya bir tiyatro sahnesindeki gösteriyi hatırlatır. Canlı tasvirler ve diyaloglar, hareket ve ritmin sağladığı akıcılık, gerilimin sürükleyiciliği, sokağın olduğu gibi metne taşınması... “Küçücük” hikâyesinde yazar, karakterler vasıtasıyla birden çok konuya dikkati çeker: Yoksulluk, çaresizlik, aşk ve yoğun bir istismar üzerinde gidip gelen olaylar zinciri... Hikâyeye adını veren küçük bir kız çocuğunun fuhuş bataklığına sürüklenmesi, toplumsal duyarsızlık ve istismar, anlatının konusunu oluşturur. *“Tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, karşideğer olan yozlaşma ile ülküdeğer olan sevgi çatışmasını kişi, kavram, simge düzeylerinde belirlerken gerçekçi nitelikler taşıyan gözlemleriyle tarafsızlık ilkesine sadık kalmaya çalışır.”* (Eliuz, 2009: 1142). Hikâyede Ayten’in Erol’a duyduğu sevgi, içten ve karşılıksızdır. Ayten’i fuhuş bataklığına sürükleyen ise ekonomik sıkıntılar ve yozlaşmış toplumsal değerlerdir. Anlatıcının karakterlerin zihnine girerek onların gerçekte nasıl insanlar olduklarının daha iyi anlaşılmasındaki tutumu önemlidir. Belirtmek gerekir

ki, bu tutum sadece psikolojik tahlil amacıyla. Çünkü anlatıcı, karakterlerini çok iyi tanmasına rağmen hikâyede neredeyse bir kameraman işlevi görür; karakterlere karşı takındığı nesnel tavır ise hikâyedeki tüm kurguya etki eder.

“Eski Gardiyan” hikâyesi, kullanılan teknikler bakımından dikkati çeker. Diyalogların az yer kapladığı hikâyede her şeyi bilen tanrıbilici anlatıcının bazı bölümlerde bütünüyle silikleştiği, bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin devreye girdiği görülür. Orhan Kemal’in hikâyelerinin genel özelliği karakterlerin iç dünyalarının iç çözümleme yöntemiyle anlatıcı tarafından verilmesidir. Ancak bu hikâyenin bazı bölümlerinde aradan çekilen anlatıcı, okuyucuyu kahramanın zihniyle baş başa bırakır. Özetlemeler ve geriye dönüşler dışında anlatıcının varlığı hissedilmez. Kahramanın psikolojisi, değişim ve dönüşümü bu teknikler sayesinde doğrudan verilir. Öyle ki, yoksulluktan ötürü çöpten yemek toplayarak hayatta kalmaya çalışan şeker hastası eski gardiyanın iç dünyası, bütünüyle aracısız yansıtılır. Hikâye kahramanları içinde iç dünyası en iyi bilinen karakterlerden biri olur eski gardiyan. Dikkati çeken diğer bir özellik ise hikâye içinde değinilen üç çocuk anası Zehra’nın trajedisidir. *Ekmek Kavgası* kitabındaki “Bir Ölüye Dair” hikâyesine konu olan Zehra’nın yoksulluktan ötürü intiharı bu metinde tekrar edilir. Her iki hikâye arasındaki ortaklık, şüphesiz yoksulluktur. “Bir Ölüye Dair” hikâyesinin anlatıcısı ben-anlatıcı iken “Eski Gardiyan” hikâyesinin anlatıcısı hâkim (tanrısal) anlatıcıdır. “Bir Ölüye Dair” hikâyesindeki ben-anlatıcı, kadının kocasının askerde olduğunu belirtir; ancak “Eski Gardiyan” hikâyesinde kocanın Zehra’yı terk ettiği söylenir.

“Ayşe ile Fatma”, “İki Kız”, “Recep”, “Kötü Kadın”, “Sevinç”, “Mavi Eşarp” adlı hikâyelerde anlatıcının ikinci dereceden bir kahraman olduğu gözlenir. Buna rağmen “*Anlatıcı hemen her zaman kahramandan daha fazlasını ‘bilir’, üstelik kendisi kahraman olsa bile ve dolayısıyla anlatıcı için kahraman aracılığıyla odaklanma üçüncü şahısta olduğu kadar birinci şahısta da yapay olan bir alan sınırlamasıdır.*” (Genette, 2007: 208). Hikâyelerdeki olayların merkezinde kendisi yoktur. Tanık konumunda olan anlatıcının ben diye olayları anlatması okuyucuyu şaşırtmamalıdır. O, sadece gözlemcidir; buna rağmen, hikâyedeki varlığı oldukça önemlidir; çünkü her şey onun penceresinden, bakış açısından aktarılır. “Dilenci”, “Şahut’la Karısı”, “Çamaşırcının Kızı”, “Duvarcı Celâl” adlı hikâyelerde ise anlatıcının varlığı olayları birbirine bağlamaktan ibarettir. Olay zincirini

bütünüyle yürüten karakterler ve karakterler arasındaki ilişkiler ile diyaloglardır.

Kitapta, çocuk yaşta yoksulluktan ötürü fuhuşa sürüklenen kız çocukları, anlatıcının ilgi alanına girer. Bu sorun anlatıcı tarafından defalarca gerçekçi bir bakış açısıyla dikkatlere sunulur. Eleştirinin, kınamanın, lanetlemenin olmadığı bu hikâyelerde anlatıcı, yapıcı ve sakin bir üslupla olayları nakleder. Elbette, “Anlatıcı, bütün insanların yeteneklerini, iyi davranışlarını, zaafı ve hainliklerini vermeye çalışır. Ama bunlar arasında taraf tutmaz, kötü kişileri yargılama yoluna gitmez. Bu bakış, Orhan Kemal’i ‘toplumcu gerçekçilik’ sınırından ‘yansıtmacı gerçekçilik’ sınırlarına doğru kaydırır.” (Narlı, 2002: 75). Taraf olmayan anlatıcı, bu hikâyelerdeki olayları erkek egemen bir pencereden de anlatmaz. Hatta çocuk yaştaki kızların, erkekler tarafından istismar edilmesini sürekli işlemesi, anlatıcının duruşu hakkında dolaylı yünden de olsa okuyucuya bir fikir verir. Bu duruş; korunmaya muhtaç küçük çocukların, yoksulların ve ezilmişlerin dramının duyurulmasında, onların dünyalarının kendi pencerelerinden olduğu gibi aktarılmasında bir çığlık görevi görür.

IV. Grev

1954 yılında yayımlanan *Grev* kitabının son baskısında (Everest, 2007) 18 hikâye yer almaktadır. Kitaba sonradan eklenen “Balon (Mahalle Kavgası)” hikâyesi, Orhan Kemal’in en uzun hikâyelerinden biri olarak dikkati çeker. Kitaptaki hikâyelerden 12 tanesi (“Grev”, “Nurettin Şadan Bey”, “Telefon”, “Can Sıkıntısı”, “Arka Sokak”, “Süpürgeci”, “Nermin”, “Mahalle Kavgası”, “Abla”, “El Kapısı”, “Sıtma”, “Doğum”) hâkim (tanrısal) anlatıcı; 1 tanesi (“Dert Dinleme Günü”) gözlemci anlatıcı; 5 tanesi ise (“Harika Çocuk”, “Hamam Anası”, “Numaracı”, “Yandan Çarklı”, “Düzeltilmen”) kahraman-anlatıcı tarafından sunulur.

Orhan Kemal’in hikâyelerinin birçoğunda hayatları anlatılan işçilerin sınıfsal bir bilince sahip olmadıkları, ortak bir anlayışla hareket etmedikleri görülür. Kitaba adını veren “Grev” hikâyesi, bu açıdan istisnaî bir duruma dikkati çekmektedir. Yazarın işçi-fabrika-patron ilişkisi üzerine kurguladığı hikâye, çalışma hayatında o yıllarda görülen çarpıklıkları, haksızlıkları ve kayırmaları da gözler önüne sermektedir. Diğer hikâyelerde görülen üstlerine cevap vermekten korkan, iç dünyalarında kendi kendilerine konuşan işçi profili gitmiş, yerine haklarını savunan, iş kanunundan da haberdar olan ve toplu hareket edebilen bir sınıf doğmuştur. Perde arkasından olayları izleyen anlatıcı aradan çekilmiş, işçi ve patronu baş başa bırakmıştır. Olayın

kurgusu diyaloglar üzerine kuruludur. Bir tarafta işçiler, diğer tarafta patron, patronun oğlu Ahmet Bey ve dokumahane şefi... “Uyku” hikâyesinde bilinçsiz olan işçilerin nasıl sömürüldüklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için iş kanunundaki çalışma şartları bizzat anlatıcı tarafından verilmiştir. “Grev”de ise anlatıcı, böyle bir tasarrufta bulunmaz. Sömürünün derecesini bütünüyle işçi ve işvereni baş başa bırakarak gösterir. Haklarının bilincinde olan işçiler, 8 saatten fazlası için mesai parası talep eder. Bu talepleri reddedildiği gibi hepsi aşağılayıcı sözlerle fabrikadan atılmaya çalışılır. İşçiler direnir, aynı sertlikte cevap verir. Olay, valiliğe ve emniyete intikal eder. Gelen yetkililer patronun etkisinde kalır; işçilerin başları Sarı Memet ile iki işçiyi tutuklar. Böylece iş kanundaki çalışma şartları yine pratikte patron lehinde işler. Anlatıcının olayların akışında görülmemesi, fabrikada olan bitenin okuyucunun gözü önünde cereyan etmesini sağlar. Anlatıcının gözleme dayalı yansıtmacı tavrı bu hikâyelerde de sürmektedir. Yaşanan olay ve içinde bulunulan ortam nedeniyle hikâye, sert diyaloglar üzerine kuruludur. “*Eserlerinde köy-şehir, köylü-şehirli, işçi-patron/ağa, para-değer çatışmalarını diyaloglar üzerinde açımlayan yazar, kişilerin psikolojik tahlillerini kendilerine yaptırma yolunu seçer.*” (Eliuz, 2004: 28).

Kitapta dikkati çeken diğer bir hikâye, “Balon (Mahalle Kavgası)”dur. Hulki Aktunç’un ifadesiyle; “*Mahalle Kavgası*, çevresine özgü bir açıdan ele alınan ‘doğum kontrolü’ sorununu konu edinir. Bu genel insanî sorun, toplum katları değişikçe başka başka görünümüler alır. Kimisi için bir tasarruf, kimisi için bir para kazanma yoludur.” (Aktunç, 1974; akt: Altınkaynak, 2000: 127). Hikâyede tanrıbilici anlatıcı, bütünüyle kuşatıcı bir yerde durur; bütün karakterlerin geçmişini ayrıntılarıyla bilir. Anlatıcı, hikâye karakterlerinin şimdiki zamanda içinde buldukları durumun daha iyi anlaşılabilmesi için geçmişlerine göndermelerde bulunur. Hikâyede geriye dönüş tekniği sık sık kullanılır. Tanrıbilici anlatıcı, zaman ve mekânın üstünde bir yerde olayları izler. Aynı anda farklı illerde telefonla konuşan karakterlerin yaptıkları hareketleri, jest ve mimikleri ayrıntılarıyla görür, anlatır: “*Telefonun öbür ucundaki Haluk Beyefendi ise yüz yirmi kiloluk tonton biri, son Amerika gezisinden dönüşte getirdiği lacivert ipek kravatının ucuyla oynayarak, yazar Nurettin’in traşına bıyıkaltından gülüyordu.*” (Grev, 2007: 118). Anlatıcının karakterlerin zihnine girerek aynı anda farklı muhitlerde bulunanlara hükmetmesi tarafsız kalabilmesini gölgelemez. Çünkü karakterler ve durumlarla ilgili herhangi olumlu veya olumsuz bir eleştiri yapmaz. O, sadece okuyucunun bilemeyeceği bilgileri araya girerek verir; olayların akışında kişilerin tercihine bir müdahalede bulunmaz.

Dönemin siyasî hayatından da kesitler sunan uzun hikâyede, yer yer mizahın da olayların akışında hissedildiği görülür. Diyaloglar, iç çözümlemeler, iç monologlar ve geriye dönüşler yazarın hikâyeyi kurgularken başvurduğu başlıca teknikler olur. Kısmen yorumlamanın da görüldüğü hikâyede karakterler, hür iradeleriyle hareket eder.

“Harika Çocuk”, “Hamam Anası”, “Numaracı”, “Yandan Çarklı”, “Düzeltilen” gibi hikâyelere ben-anlatıcının bakış açısı hâkimdir. Bu metinlerde anlatıcı, hem hikâyelerin aktarılmasında hem de (“Hamam Anası” hariç) olayların gelişiminde etkilidir. Diğer karakterlerle iletişim hâlinindedir. Hikâyelerde her şey onun kişisel penceresinden anlatılır. Bu bakış açısında ben-anlatıcı, *Sarhoşlar* kitabındaki “İş” hikâyesinde olduğu gibi hatıralarına dayanarak olayları anlatabilir; olayları doğrudan hikâye zamanından da başlatabilir. “Numaracı” hikâyesinde anlatıcının; *“İşsiz figüranların çokça girip çıktığı küçük lokantanın kapısı önünde dikiliyordu.”* (Grev, 2007: 195) cümlesi, hikâye zamanına ait bir yargıdır. Hikâyede açlığın bir insanı ne durumlara düşürebileceği üzerinde durulur. Her şeyin kahraman-anlatıcının bakış açısıyla nakledildiği hikâyede anlatıcının tenkitçi, sorgulayıcı ve öznel düşünceleri dikkat çekicidir. Son bölümde, hikâye anlatıcısının bakış açısı, Orhan Kemal’in bağlı olduğu toplumcu gerçekçilik bakış açısıyla örtüşür. Toplumsal eleştiri bağlamında sarfedilen şu sözler, küçük insanların içine düşürüldüğü girdabı ifşa eder:

“Belki de acıma duygumu gıdıklamak için numara yapıyordu. Belki değil, elbette öyleydi. Öyleydi ama pek pek bir tabak kuru fasulyeye kavuşmak için elli, belki de altmış yaşındaki bir insanın numara yapmak zorunda kalışı acı değil miydi? Kuru fasulye değil de koltuk meyhanelerinden birinde şarap içebilmek için bile olsa! Yumrukla adam öldürmesi, taş kalpliliği, şusu busu... Bütün bunlar yalnız onun suçu muydu? Bir insan, ekmeğiyle şarabı bulabilmek, onlara kavuşabilmek için neden “numara” yapmak zorunda kalmalıydı? Topluma karşı olan ödevini yerine getirmiş bir insan huzuruyla hiç kimsenin karşısında küçülmeden sıcak yemek, zevkle içilen içki, rahat bir döşek bulmak, insanlığının hakkı olmamalı mıydı?” (Grev, 2007: 198).

V. 72. Koğuş

Orhan Kemal, içinde bulunduğu ve gözlemediği gerçeklerden hareketle, olay merkezli hikâyelerinde insanoğlunun trajik hayatını bütün

çıplaklığıyla, çarpıcı bir biçimde yansıtır. “*Orhan Kemal’i kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yaşayan sanatkârlardan ayıran en önemli farklılık; gerçeği, ‘tasarım’, ‘gözlem’ ve ‘yaşanmış’ olma nitelikleri ile bir bütün hâlinde algılamasıdır.*” (Eliuz, 2004: 36). 72. *Koğuş*’un gerçekçi havası, Orhan Kemal’in hapisanede kaldığı yıllardaki gözlemlerinin bir sonucudur.

1954 yılında yayımlanan 72. *Koğuş*, Orhan Kemal’in hacim bakımından uzun hikâye kitaplarındandır. Olayların merkezi konumundaki 72. *Koğuş*, aynı zamanda yoksulluğun, sefaletin bütün dehşetiyle hüküm sürdüğü bir yerdir. Hâkim bakış açısıyla olayların nakledildiği hikâyede yazarın kişileştirmede büyük bir başarı yakaladığı görülür; karakterler son derece canlı çizilir. Hikâyeye anlatmadan çok gösterme üzerine kuruludur. Kişiler fiziksel görüntülerinin yanı sıra iç dünyalarıyla birlikte verilir. Hikâyede hâkim bakış açısı, karakterlerin geçmişinden bugüne kesitlerin taşınmasında ve kişilik yapılarının çözümlenmesinde önemli rol oynar; tanrıbilici anlatıcının hikâyeyi oluşturan bütün unsurlara egemen olmasını sağlar. Tanrıbilici anlatıcı, hapisane ortamında cereyan eden olayları perde ardından izlemekle yetinir; kimi zaman da iç çözümlenme, geriye dönüş tekniklerine başvurarak ve yozlaşmış bireylerin yaşam şeklini tenkit ederek varlığını belli eder.

Anlatıcı, hikâyeyi realist bir tutumla nakleder; yoksulluğun pençesinde kıvranan insanların düşüşünü, olayların akışı ve karakterlerin değişen tavırlarıyla verir. Hikâyenin dördüncü bölümünde anlatıcı, 72. *Koğuş*’u tanıtır. Buna göre 72. *Koğuş*, hapisanenin en yoksul, en pis koğuşudur. Bu bölümde anlatıcının karakterlerin insanlıktan çıkmış yaşam biçimlerini yer yer tenkit ettiği görülür. Açlık ve yoksulluk, bu koğuşta yaşayan mahkûmları her türlü ahlâkî değerden yoksun bırakır. Diğer hikâyelerde olduğu gibi bu hikâyede de karakterlerin davranışlarını şekillendiren içinde buldukları şartlardır. 72. *Koğuş*’un “adembabaları”, açlık tehlikesiyle karşı karşıyadır. Onların düşüşlerinin temel nedeni bir lokma ekmekten dahi yoksun olmalarıdır. Hikâyenin başkahramanı Ahmet Kaptan sayesinde bir müddet karınları doyurulan bu yoksul ve çaresiz insanların normalleşmeleri ve olumlu yönde değişmeleri bu yargıyı güçlendirir: “*Toklukla birlikte 72. Koğuş’a edep, haya, ar, namus da girmişti. Başka koğuştan misafirler geliyor, başka koğuşlara misafiriğe gidiliyor, çaylar kaynıyor, kahveler pişip bol bol sigara içiliyordu.*” (72. *Koğuş*, 2014: 72).

Hikâyede kurgunun ağırlığını diyaloglar oluşturur. Bu nedenle de anlatıcı, birçok bölümde geri planda kalır. “*Diyaloglarda anlatıcı ve/veya yazarın bakış açısı devre dışı bırakılmalı, şahıslar, kendi birikimleriyle konuşmalıdırlar. Her şeyi kendine göre yorumlayan hâkim bakıştan kurtulmak gerekir. Az çok bütün gerçekçi yazarlarda bu düşünce vardır.*” (Narlı, 2002: 58). 72. *Koğuş*’ta diyaloglar sayesinde Ahmet Kaptan, Berbat, Kaya Ali, Tavukçu, Beton Ahmet, Bobi Niyazi gibi karakterlerin bakış açıları dolaysız verilir. Adnan Binyazar’ın dikkat çektiği gibi; “*Orhan Kemal’in başarılı yönlerinden biri de kişileri konuşturmada kendini gösterir. Anlatımının sürükleyiciliğinin temel etkeni budur.*” (Binyazar, 1982: 233). Ayrıca bu diyaloglar, hikâye kişilerinin psikolojik dünyalarını ve karakter yapılarını da doğrudan yansıtır. Hikâyede yöresel konuşmalar da dikkati çeker. Rizeli olan hikâye kahramanı Ahmet Kaptan, Karadeniz ağzıyla kendini ifade eder.

Vehbi Cem Aşkun’a göre; realist bir üslupla hikâyesini başarılı bir biçimde kurgulayan yazar, sonlara doğru romantik unsurları hikâyeye dâhil etmiştir. Cem Aşkun, iyi ve sağlam bir karakter olarak çizilmiş Ahmet Kaptan’ın zayıf bir aşk nedeniyle meczup olmasını abartılı bulur; hikâyenin son paragrafında küçük bir serçenin Kaptan’ın ölümünün ardından camına konmasının realist bir üslupla yazılan hikâyenin romantik bir sonla bitmesine neden olduğunu belirtir (Aşkun, 1954; akt: Altınkaynak, 1983: 137-139).

Orhan Kemal, 72. *Koğuş*’ta, tasvir ve kişilerle canlı bir hapisane dekoru yaratmayı başarmıştır. Öyle ki, hikâye bitirildiğinde olaylar ve o olayların içerisinde rol alan karakterler, izlenen bir tiyatro sahnesi kadar okuyucunun zihninde canlı kalır.

VI. Kardeş Payı

1957 yılında yayımlanan *Kardeş Payı* kitabı 18 hikâyeden oluşmaktadır. Hikâyelerden 13 tanesi (“Kardeş Payı”, “Yeni Şoför”, “Kuduz”, “Çocuk”, “Eczanedeki Kız”, “Aslan Tomson”, “Çirkin”, “Kadın Parmağı”, “İzin Günü”, “Üç Arkadaş”, “Büyükbaba”, “Korku”, “Kenar Mahalle”) hâkim anlatıcı; 5 tanesi (“Necati”, “Kırmızı Mantolu Kadın”, “Pırıl Pırıl”, “İstidacı”, “Motorda”) ise kahraman-anlatıcı tarafından nakledilir. Bu hikâyelerde; “*Kişiler iyice kentleşmiştir. İşçilerin yerini hamallar, katipler, şoförler, orospular ve işportacı çocuklar almıştır.*” (Altınkaynak, 1983: 50). Kentleşmeyle birlikte karakterlerin konuşma tarzı yöresellikten uzaklaşır; kitapta ağız taklitlerine neredeyse yer verilmez. Orhan Kemal’in hikâye anlatıcısı, bu anlatılarda her ne kadar hâkim bakış

açısını tercih etmişse de varlığı yine olayları, durumları ve hayatları yansıtmaktan öteye gitmez. Anlatıcının bakış açısını değiştirmesi konumunu değiştiriyorsa da olaylar karşısındaki genel nesnel tavrını değiştirmez. Tanrıbilici anlatıcı, tanrısal bakış açısının sunduğu sınırsız bilgiyi istisnâî hâller dışında kullanmaz.

Kitaba adını veren “Kardeş Payı”nda İstanbul’a farklı yörelerden gelmiş hamalların hikâyesi anlatılır. Diyalogların kurgusal yapıyı oluşturduğu hikâyede her şeyi bilen anlatıcı, gözlemci konumda kalmayı tercih eder. Orhan Kemal’in hikâyelerinde anlatıcının naklettiği anlatılarda (“Grev” hariç) çalışan işçi sınıfının kendilerini sömüren düzene ve patronlara karşı sınıfsal bir bilinçle hareket etmediği gözlenir. Bu hikâyelerde tepki genellikle bireysellikten öteye geçmez. “Kardeş Payı” hikâyesinde de durum aynı olmakla birlikte bir uyanış söz konusudur. Hamalbaşının patrone rüşvet alarak kendi himayesinde çalışan hamalların hakkını korumaması, hikâyenin sonunda hamallar arasında bir birlikteliğin oluşmasını sağlar. Siverekli’nin; “*Bu i...eye lüzum yok! Kazancımızı da kardeş payı ederiz.*” (Kardeş Payı, 2010: 8) cümlesi, küçük de olsa bir dayanışmanın işareti olması bakımından dikkati çeker. Anlatıcı, hikâyenin başından itibaren vermek istediği temayı bu cümlede saklar: Kardeşçe çalışıp bölüşmek...

Yazarın bazen farklı hikâyelerde benzer olayı ortak karakterler üzerinden tekrar işlediği görülür. “Eczanedeki Kız” hikâyesi ile “Küçücük” hikâyesi bu bakımdan göze çarpar. Her iki hikâye de tanrıbilici anlatıcı tarafından anlatılır. “Küçücük”te geçen bir olay, bu metinde yazar tarafından tekrar hikâyeleştirilir. Kahramanlar değişmiş, sadece kahveci Hasan Ağabey her iki anlatıda da ortak karakter olarak kalmıştır. Ancak çekirdek olay her iki hikâyede de aynıdır. “Eczanedeki Kız” hikâyesinde Erol’un yerini Feridun, Ayten’in yerini eczanede çalışan kız alır. Anlatıcı, “Küçücük”te olduğu gibi bu hikâyede de Hasan Ağabey’in kahve işlettiği, adam vurup içeri girdiği, Feridun’un ona iki buçuk lira borcu olduğu bilgisini verir; olayı ise farklı şekilde sonlandırır. Eczanedeki kız, sevgilisi Feridun’un borcunu alır, kahveci Hasan Ağabey’in yüzüne fırlatarak, “*Al. Fazla konuşma!*” (Kardeş Payı, 2010: 38) der. Diğer hikâyede ürkek çizilen kadın profili, bu metinde baskın karakter olarak işlenir.

“Necati” ve “Kırmızı Mantolu Kadın” hikâyeleri, ben-öyküsel hikâyeler kategorisinde değerlendirilebilir. Her iki hikâye, ben-öyküsel bir anlatımla kurgulanır. Orhan Kemal’in hayat hikâyesi dikkate alındığında, toplamda beş yıllık hapis hayatının üçte ikisini Nazım Hikmet’le beraber

geçirdiği görülür. *Nazım Hikmet’le 3.5 Yıl* adlı anı türünde kaleme alınmış eseri, adı geçen hikâyelerin ben-öyküsel anlatımla kaleme alındığını destekler niteliktedir.

VII. Önce Ekmek

1968 yılında basılan *Önce Ekmek* adlı hikâye kitabı, Orhan Kemal’in bu türde yayımlanmış olduğu son eseridir. Bu eser, 1968 Sait Faik Hikâye Armağanı ile 1969 Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü’ne layık görülür. Kitapta 17 hikâye yer alır. Bu hikâyelerden 15 tanesi hâkim anlatıcı; 2 tanesi (“Elli Kuruş”, “Sağış”) ise kahraman-anlatıcı tarafından nakledilir. *Önce Ekmek*, Orhan Kemal’in hikâyeciliğinde geçirmiş olduğu son aşama olması dolayısıyla önemlidir.

Önce Ekmek kitabındaki hikâyelerde dikkati çeken ilk özellik, pürüzsüz bir dilin kullanılmasıdır. Hatta anlatıcı, bazı hikâyelerde sütliman, şiirsel bir anlatıma da başvurur. Ağız taklitlerine bu hikâyelerde yer verilmez. Bunun nedenlerinden biri de anlatıcının dünyalarını anlattığı insanların artık bütünüyle şehirde yaşamalarıdır. Mekân İstanbul’dur. İşlenen konularda bir değişiklik yoktur. Yansıtılanlar yine yoksul insanların hayatlarıdır. Bir iki hikâye dışında açlık hissi, önceki hikâyelerde olduğu gibi şiddetli bir şekilde hissedilmez.

Orhan Kemal’in hikâyelerinin genelinde görülen anlatıcı tipinin olayları naklederkenki nesnel tavrı *Önce Ekmek* kitabında da devam eder. Anlatıcı, hâkim bakış açısının sunduğu geniş imkânlara rağmen olaylar ve karakterler karşısında tarafsız bir konumda kalır. Onun varlığı sadece özetlemelerde, geriye dönüşlerde, bazen bilgi vermelerde, çokça da karakterlerin iç dünyalarını dışa vurmalarında hissedilir. Olayların gelişiminde müdahaleci olmadığı gibi yaşanan ağır ve iğrenç durumlarda dahi eleştirel bir tavır almaz. O, sadece gözlemci ve yansıtıcıdır. Hemen hemen bütün hikâyelerde anlatıcının durduğu nokta budur. Bu nokta, elinde tuttuğu projektörle karanlıkta kalan yoksul insanların hayatlarını gün yüzüne çıkarmaktan ibarettir. Kahraman-anlatıcı ve bakış açısının egemen olduğu anlatılarda dahi daha çok karakterlerin bakış açısıyla kurgu oluşturulur. Anlatıcı, kimi hikâyelerde yorumcu ve tenkitçi konumuyla okuyucunun karşısına çıksa da -ki bu hikâyelerin sayısı oldukça azdır- yine de karakterler arasında taraf tutmadığı ve olay örgüsünü kişisel tercihlerine göre sonuçlandırmadığı görülür. Aslında Orhan Kemal’in diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyelerinde de çoğulcu bakış açısının yoğunluğu dikkati çeker. Çünkü anlatıcının yarattığı karakterler sürekli konuşma hâlinindedir;

olaylara bakış açılarındaki farklılık hemen hissedilebilir. “*Bakış açısı üzerinde dururken romandaki şahısların da bakış açıları olabileceğini söylemeliyiz. Anlatıcı aradan çıkıp bir olayı, bir mekânı veya insanı bir şahsın bakışıyla da verebilir. Şahsın bakışı objektif olabileceği gibi, subjektif de olabilir.*” (Narlı, 2002: 64). Hikâyelerde her karakterin bir bakış açısı vardır. Kadın, erkek, memur, işçi, serseri, fahişe, genç, yaşlı, çocuk... Hepsi kendi pencerelerinden yaşadıkları hayatları ve olayları yorumlar. Hikâyelerde karakterlerin durmadan konuşturulması bu açıdan anlamlıdır. Çünkü Orhan Kemal, hikâyelerini karakterlerinin bakış açısıyla kurgular. Diyalogların kurguyu oluşturduğu hikâyelerde karakterlerin olaya bakış açısı ve tepkide bulunuşu, o olayı algılayışı ve yorumlayışı bütünüyle dolaysız gerçekleşir. Yazarın karakterlerine geniş bir hareket alanı açması, onları özgür kılması küçük insanların hür iradeleriyle olayın akışında yer almasını sağlamış; bu özellik de anlatıcılardan ziyade hikâye kahramanlarının bakış açısını olayların gelişiminde ve sonuçlanmasında belirleyici kılmıştır.

Her şeyi bilen tanrıbilici anlatıcı, zaman ve mekân üstü bir konumda, telaşla koşturan insanları Yeditepe’den izler. Onları izlemekle kalmaz, bazen bir nefes kadar yanlarına sokulur, zihinlerine girer, onlar gibi düşünür, onlar gibi konuşur. Anlatıcının ve karakterlerin dili yaşadıkları şehrin diline yaklaşmakla birlikte yine de kültür ve entelektüel nitelik bakımından alt tabakaya mensup sınıfın dilidir. Dikkati çeken diğer bir özellik, anlatıcının karakterlerin psikolojisi üzerinde yoğunlaşmasıdır. Bu bakımdan anlatıcının bu hikâyelerde egemen bakış açısına sahip olması doğaldır. Yazar, karakterleri iç dünyalarıyla başarılı bir şekilde yansıtır. Birçok hikâyede okuyucu, karakterlerin ruhsal tasvirlerini fiziksel tasvirleri kadar iyi bilir. Hatta ruhsal dünyalarına eğilme daha ağırlıktadır denilebilir. Yazarın bu hikâyelerde ısrarla çocukların yaşadığı dramı ve problemleri işlemesi ayrıca göze çarpmaktadır. Kitapta birçok hikâye (“Önce Ekmek”, “Bir Çocuk”, “Tarzan”, “Çocuklar”, “Sevmiyordu”, “Elli Kuruş”) çocuk karakterler üzerinde kurgulanmış, onların iç dünyaları yaşadıkları dramla yansıtılmıştır.

Orhan Kemal’in Hikâyelerinde Görülen Anlatıcı Tipinin Genel Özellikleri

1. Orhan Kemal’in hikâyelerinde görülen anlatıcı tipinin kültür seviyesi, entelektüel bilgi düzeyi düşüktür. Bu açıdan Orhan Kemal’in hikâye anlatıcısı; Ahmet Hamdi Tanpınar, Leylâ Erbil ve Mustafa Kutlu gibi yazarların hikâyelerinde görülen anlatıcı tipinden farklıdır. Çünkü sözü edilen sanatçıların hikâye anlatıcısı zengin, kültürel bir alt yapıyla

donatıldığı gibi sanatkârane bir anlatımı da tercih eder; çağın ilim ve bilimlerinden haberdar olan bu anlatıcıların anlatımında estetik kaygı egemendir. Orhan Kemal'in incelenen bütün hikâyelerinde görülen anlatıcı tipinin böyle bir kaygısı, kültürel ve entelektüel birikimi yoktur.

2. Hikâyelerin genelinde anlatıcının amacı; tanık olduğu kenar mahallelerin hayatlarını, ezilmiş, hor görülmüş, dışlanmış yoksul işçilerin, çocukların ve kadınların yaşam mücadelelerini anlatmaktır. Anlatıcının anlattığı her hikâyede mutlaka sosyal bir yara vardır. Şehrin arka sokaklarında, sefaleti bütün dehşetiyle yaşayan insanların yaşam mücadeleleri dışındaki hiçbir şey anlatıcının ilgi alanına girmez.

3. Yazar hikâyelerinde konuşkan karakterler yaratır. Hikâyelerde anlatıcının sustuğu yerlerde karakterler devreye girer ve bitmek bilmeyen diyaloglar hikâyenin bütün kurgusuna etki eder.

4. Anlatıcı, hemen hemen bütün hikâyelerde karakterlerin anlatı içindeki konuşma biçimine yakın bir dil kullanır. Kültür düzeyi ve sosyal mevki bakımından alt tabakaya mensup karakterlerce kullanılan bu dil, yöresel özellikler barındırır. Bu bakımdan anlatıcı, hikâyelerdeki gerçekçiliği bütünüyle sağlamak için anlattığı sokağın dilini metne taşır. Ayrıca “tebdili şaşmak”, “tosla mangizi, alayım voltamı”, “beşliği pasa etmek”, “yanlardım palaslardan birine”, “kelleyi bulmak”, “cızlamı çekmek”, “rahat rahat çöğdürmek”, “mariz yemek”, “kafanın pekmezini akıtmak”, “voliyi vurmak” gibi sokak diline ait ifade ve deyimler de anlatıcının anlatımında sıklıkla görülür.

5. Olaylar okuyucuya nakledilirken yazarın en çok kullandığı anlatım tekniği “diyalog”dur. Hikâyede anlatıcının konumu ve diyaloglar birbirini tamamlar. Yazarın diyalog tekniğine sık sık başvurması ve anlatıcının varlığını silikleştirmeye çalışması hikâyelerin gösterme ağırlıklı bir yöntemle oluşmasına katkı sağlar. Anlatma bölümlerinde ise yazarın başvurduğu iki önemli teknik “geriye dönüş” ve “özetleme”dir.

6. Anlatıcı; tanık olduğu yoksul ve ezilmiş insanların hayatlarını hikâyeleştirirken buna neden kişilere karşı yargılama, eleştirme yoluna gitmez; nesnel bir konumda kalır. Anlatıcının böyle bir tutum takınması hikâyelerdeki gerçekliği gerçek yaşama yaklaştırdığı gibi okur üzerindeki etkisini de artırır. Yazar ise karakterlerin kişiliklerini, psikolojilerini ve ahlâkî durumlarını hikâye içinde onları konuşturarak gösterir.

7. Anlatıcı, birçok hikâyede hâkim (tanrısal) bakış açısıyla okuyucunun karşısına çıkar. Buna rağmen anlatıcı, bu bakış açısının sahip olduğu sınırsız bilgiyi olumsuz kullanmaz; yarı imtiyazlı bir konumda olayları nakleder. Esasen anlatıcının hikâyelerdeki fonksiyonu gözlem yapmak ve bunları yansıtmaktan ibarettir. Ancak bu anlatıcı, hikâye karakterlerinin iç dünyalarına nüfûz etme ve okuyucunun bilemeyeceği bilgilere sahip olma imtiyazlarına da sahiptir. Anlatıcı, sahip olduğu ayrıcalıkları kısmen kullanma dışında olayların gelişimine ve karakterlerin hikâye içindeki varlıklarına müdahalede bulunmaz. Bu yüzden anlatıcı, gözlemci (müşahit) anlatıcının da özelliklerini taşır; fakat bahsedilen bu ayrıcalıklar nedeniyle söz konusu anlatıcıyı “yarı imtiyazlı hâkim bakış açısına sahip anlatıcı” olarak nitelemek daha isabetli olur. Hikâyelerde hâkim anlatıcının bakış açısından sonra en çok kahraman-anlatıcı ve onun bakış açısı tercih edilmiştir.

8. Anlatıcı; sade, anlaşılır, somut ve sürükleyici bir dil kullanır. Soyut, kapalı, simgesel anlatımlara ve imgelere başvurmaz. “Anlaşılabilirlik” anlatıcının öncelikli tercihi oluşturur.

9. Anlatıcı, birçok hikâyede olay örgüsünü doğrudan başlatır. Olayın geçtiği mekân veya kahramanın kısa bir tasviri de hikâyelerde giriş bölümünü meydana getirir.

10. Yazar, kişilerin psikolojik durumlarını diyalog, iç çözümleme ve iç monolog teknikleriyle verir. Bu nedenle, diyaloglar ve zihin okuma olarak gerçekleşen iç çözümleme yöntemi, hikâyelerde yoğun olarak kullanılır.

11. Anlatıcının karakterlerin seviyesine ustalıkla indiği görülür. Anlatıcı; çocukların, yetişkin erkek veya kadınların hikâyelerini yansıtırken dil, konum ve ruhsal durum bakımından onlarla özdeşleşir. Bu bölümlerde anlatıcı, kendi sesini ve bakış açısını terk eder; karakterlerin yaş durumunu da dikkate alarak onlara özgü dili onların bakış açısıyla yansıtır. Anlatıcı, karakterlerle dil ve konum bakımından aynileşmeden önce yazar karakterleri başarılı bir şekilde konuşturur; iç çözümleme yoluyla ruhsal dünyalarını yansıtır; anlatıcı da karakterlerin bakış açısını, cinsiyetini, yaşını ve konumunu da dikkate alarak duygu, düşünce ve dil bakımından onlarla bütünleşir.

12. Yazar; sosyal gerçekçilik anlayışıyla, unutulmuş, eğitimsiz ve yoksul insanların hayatlarını dramatize ederken buna sebep olan unsurları hikâyenin akışı içinde karakterler vasıtasıyla verir; ancak çıkış yolunu

göstermez. Yaratmış olduğu ve hayatlarını anlattığı alt sınıfın bu durumdan kurtuluşunu doğrudan herhangi bir felsefî düşünceye dayandırmaz. Ancak yansıtılan bütün hikâyelerde problemlerin ana sebebinin ekonomik sıkıntılar ile toplumsal tabakada meydana gelen yozlaşmalar ve çevresel faktörler olduğu dolaylı olarak anlaşılır.

13. Anlatıcının birçok hikâyede yoksulluk, cinsellik, kadın ve çocuk problemleri üzerinde durduğu, “küçük insanlar”ın hayatını naklettiği görülür.

Sonuç

Hikâyelerinin bütününde yoksul insanların hayatlarını anlatmakla görevlendirilmiş anlatıcılarla, sokaktaki hayatı olduğu gibi metne taşımaya çalışan yazarın kurguyu oluştururken kullandığı anlatım teknikleri ile seçtiği bakış açıları ve anlatıcı tipleri de bu amaca yönelik olmuştur. Ağırlıklı olarak yarı imtiyazlı hâkim bakış açısıyla varlığını belli eden anlatıcı, hemen hemen bütün hikâyelerde tarafsız bir konumda kalarak tanık olduğu hayatları gerçekçi bir biçimde verme kaygısıyla hikâyelerini nakleder. Kahraman-anlatıcının bakış açısıyla anlatılan hikâyelerde dahi olayların gelişimine ana kahraman, çoğu defa müdahalede bulunmaz. Bu hikâyelerde, kahraman-anlatıcının bakış açısı öznel olsa da olayların cereyanında ve sonuçlanmasında anlatı kahramanı, nesnel kalmaya çalışır.

Kültür ve bilgi düzeyi bakımından düşük bir profile sahip olan anlatıcı, kendisi gibi aynı sosyal tabakaya mensup, ekmek peşinde koşan insanların mücadelesini daha çok onları konuşturarak yansıtır. Hemen hemen bütün hikâyelerde dikkati çeken ilk özellik, karakterler arasındaki yoğun konuşmalardır. Bu bakımdan Orhan Kemal’in hikâyelerinde olayları sürükleyen ve kurgunun oluşumunu sağlayan ana unsur “diyalog” tekniğidir. Yazarın toplumcu gerçekçi bir anlayışla hikâyelerini kaleme alması, sokaktaki hayatı olduğu gibi gözlemlemesi ve bu gözlemlerini yarattığı karakterler vasıtasıyla metne yansıtması, onu gerçek hayatın en güçlü iletişim şekli olan konuşmaya (diyalog) yöneltir. Böylece, olayları bizzat kendisinin nakletmesi sonucu doğabilecek problemleri de bu yöntemle aşmış olur. Hikâyelerde karakterlerin her biri, gerçek hayatta olduğu gibi konumlarına ve kültürel durumlarına uygun konuşur. Her hikâyede mutlaka sosyal bir yara vardır. Diyaloglar sayesinde karakterlerin yaşamış olduğu trajedi ve okuyucu üzerinde bırakılan etki, daha yoğun ve gerçekçi bir biçimde verilir; böylece kendi ideolojisini hikâyelere açıktan yansıtmayan yazarın bu teknik aracılığıyla amacına büyük oranda ulaştığı görülür.

Orhan Kemal, hikâyelerinde anlatıcıları ve karakterleri aracılığıyla kendi ideolojik söylemini okuyucuya açıktan empoze etmez. Hikâyelerde yer alan anlatıcılar ile karakterlere müdahalede bulunmaz. Yazarın gerçekçi, yansıtmacı ve dolaysız anlatımı ön plana çıkarması, benimsemiş olduğu dünya görüşünün hikâyede açıktan görülmesini engeller. Dolayısıyla, Orhan Kemal'in hikâyelerinde olay örgüsü, kişiler, mekân ve eşya gibi unsurlarla kinaye mesafesini koruduğu, akışı gereksiz yere sekteye uğratmadığı görülür. Toplumcu gerçekçi edebiyatın yazarlarında ideolojik söylemin eserlere açıktan nüfûz etmesi, hatta propaganda aracı olarak kullanılması sıklıkla görülen bir durumdur. Bu edebiyatın kimi temsilcilerinde eserlerin yapısının çoğu defa muhtevanın ve ideolojinin gölgesinde kaldığını söylemek de mümkündür. Orhan Kemal'in ise belli bir ideolojiye bağlı ve toplumcu gerçekçi edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri olmasına rağmen hikâyelerinde mensup olduğu dünyanın ideolojik söylemine anlatıcı ve karakterleri aracılığıyla da olsa açıktan yer vermemiş olması dikkat çekicidir. Yazarın böyle bir tercihte bulunmasının birkaç nedeni vardır. Hikâyelerdeki 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 şartlar ve kültürel/düşünsel alt tabanlarının yetersizliği, onları bir ideolojinin savunuculuğunu/propagandasını yapmaktan uzaklaştırır. Açlık tehlikesiyle karşı karşıya kalan karakterlerin öncelikli amacı hayatta kalabilmektir. Hikâye boyunca bir parça ekmeğin için sürekli çalışan, suça bulaşan ve türlü kirli yollara saplanan yoksul insanların yaşadığı trajedi, bütün gerçekliğiyle neredeyse yorumsuz verilir.

KAYNAKÇA

- AKTAŞ, Şerif, 1991, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ALANGU, Tahir, 1974, *100 Ünlü Türk Eseri*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, 1983, *Hikâye Yazarı Orhan Kemal*, Yazko Yayınları, İstanbul.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, 2000, *Orhan Kemal'in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.
- AYTÜR, Ünal, 2009, *Henry James ve Roman Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BİNYAZAR, Adnan, 1982, *Türk Dilinde 25 Ünlü Eser*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- BOYNUKARA, Hasan, 1997, *Romanda Bakış açısı ve Anlatıcı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah, 2009, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- ÇETİŞLİ, İsmail, 2004, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DEMİR, Yavuz, 2002, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ELİUZ, Ülkü, 2004, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Basılmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- ELİUZ, Ülkü, 2009, "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", *Turkish Studies*, Volume 4/8, Fall, s. 1134-1165.
- [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1337339128_63-eliuz%c3%bc1734\(D%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1337339128_63-eliuz%c3%bc1734(D%c3%bczeltme).pdf) (25.03.2014)
- GENETTE, Gerard, 2011, *Anlatının Söylemi, Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

- GÜLENDAM, Ramazan, 2011, *Unutulmuş Bir Romancı Burhan Cahit Morkaya*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- GÜNDÜZ, Sevim, 2007, *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul.
- KIRAN, Ayşe (Eziler); KIRAN, Zeynel, 2011, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- NARLI, Mehmet, 2002, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Orhan Kemal, 2007, *Grev*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1954).
- Orhan Kemal, 2010, *Sarhoşlar*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1951).
- Orhan Kemal, 2010, *Çamaşırcının Kızı-Küçüçük*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1952).
- Orhan Kemal, 2010, *Kardeş Payı*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1957).
- Orhan Kemal, 2012, *Önce Ekmek*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1968).
- Orhan Kemal, 2013, *Ekmek Kavgası*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1949).
- Orhan Kemal, 2014, *72. Koğuş*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk basım: 1954).
- ÖZDEMİR, Emin, 2002, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- ÖZYALÇINER, Adnan, 1998, "1940-1960 Döneminde Roman ve Öykü: Yeni Arayışlar", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, s. 194-208.
- TOSUN, Necip, 2011, *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara.
- STEVICK, Philip, 2004, *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.