

2017

ISSN: 2618-6349

# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemci

# Orhan Kemal Özel Sayısı

CİLT | VOLUME

4

SAYI | ISSUE

3

EYLÜL | SEPTEMBER

20

12



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Academic Journal of Language and Literature*

CİLT/VOLUME: 4, SAYI/ISSUE: 3, EYLÜL/SEPTEMBER 2020

## EDİTÖR KURULU/EDITORS

Prof. Dr. Cihan ÖZDEMİR  
[cihan.ozdemir@bilecik.edu.tr](mailto:cihan.ozdemir@bilecik.edu.tr)

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR  
[adeddergi@gmail.com](mailto:adeddergi@gmail.com)

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK  
[ibrahimdemirkazik@hotmail.com](mailto:ibrahimdemirkazik@hotmail.com)

## MİSAFİR EDİTÖRLER/QUEST EDITORS

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ  
[ulkueliuz@ktu.edu.tr](mailto:ulkueliuz@ktu.edu.tr)

Doç. Dr. Fatih SAKALLI  
[fatih.sakalli@hbv.edu.tr](mailto:fatih.sakalli@hbv.edu.tr)

Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ  
[ismail.kekec@usak.edu.tr](mailto:ismail.kekec@usak.edu.tr)

## ALAN EDİTÖRLERİ/FIELD EDITORS

Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ  
[kekec@outlook.com](mailto:kekec@outlook.com)

Arş. Gör. Dr. Mustafa DUMAN  
[mustafa.duman@usak.edu.tr](mailto:mustafa.duman@usak.edu.tr)

Arş. Gör. Bilal GÜZEL  
[bilal.guzel@hbv.edu.tr](mailto:bilal.guzel@hbv.edu.tr)

#### YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Grażyna ZAJAC (Jagiellonian Üniversitesi/Polonya)  
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS (Viyana Üniversitesi/Avusturya)  
Doç. Dr. Benedek PÉRI (Eötvös Loránd Üniversitesi/Macaristan)  
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet YASTI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya/Türkiye)  
Doç. Dr. Yılmaz YEŞİL (Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)

#### DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Özgür ÇELİK (Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir/Türkiye)  
Necmiye KELEMCİ (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik/Türkiye)

#### DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)  
Prof. Dr. Ferruh AĞCA (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)  
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)  
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)  
Prof. Dr. Talip YILDIRIM (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)  
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Sakarya/Türkiye)  
Doç. Dr. Adem KOÇ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)  
Doç. Dr. Fatih SAKALLI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)  
Doç. Dr. Zekerya BATUR (Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye)  
Doç. Dr. Marufjon YULDASHEV, Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü/Özbekistan  
Doç. Dr. Seadet SHİKHİYEVA, Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi  
Dr. Bagdagul MUSSA (Jordan Üniversitesi/Ürdün)

**HAKEMLER / REFREES**

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2020)

Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Abide DOĞAN	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Ayfer YILMAZ	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe DEMİR	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Beyhan KANTER	Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih ARSLAN	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. M. Fatih KANTER	Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK	Hitit Üniversitesi
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa YÜCE	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Şahika KARACA	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Adem POLAT	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Erdoğan KUL	Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Eylem SALTİK	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih YALÇIN	Gümüşhane Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan YÜREK	Mersin Üniversitesi
Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ	Batman Üniversitesi
Doç. Dr. Mitat DURMUŞ	Kafkas Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem NEMUTLU	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Recai ÖZCAN	Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Sema ÇETİN BAYCANLAR	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Servet TİKEN	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ümmühan BİLGİN TOPÇU	Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Vedi AŞKAROĞLU	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Veysel ŞAHİN	Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Türkan YEŞİLYURT	Sinop Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayhan BULUT	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burak ARMAĞAN	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer ATAY	Kafkas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif SAYAR	Avrasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda BULUT	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hayrunisa TOPÇU	Hacettepe Üniversitesi

**Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]



Dr. Öğr. Üyesi Koray ÜSTÜN  
Dr. Öğr. Üyesi Musa DEMİR  
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin MENGİ  
Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN ATBAŞI  
Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer AKA ERDEM  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYABAŞI  
Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI  
Dr. Öğr. Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU  
Dr. Öğr. Üyesi Sevim KARABELA ŞERMET  
Dr. Öğr. Üyesi Sibel BULUT  
Dr. Öğr. Üyesi Şerefnur ATİK  
Dr. Öğr. Üyesi Ü. Gülsüm TARAĞÇI GÜL  
Dr. Öğr. Üyesi Zehra YAZBAHAR  
Dr. Öğr. Gör. Kazım ÇANDIR  
Dr. Atilla AKTAŞ  
Dr. Gürhan ÇOPUR  
Dr. Gökhan REYHANOĞULLARI

Hacettepe Üniversitesi  
Kırıkkale Üniversitesi  
Mersin Üniversitesi  
Hacettepe Üniversitesi  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Kırıkkale Üniversitesi  
Çankırı Karatekin Üniversitesi  
Sinop Üniversitesi  
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
İstanbul Gelişim Üniversitesi  
Amasya Üniversitesi  
Gümüşhane Üniversitesi  
Çankırı Karatekin Üniversitesi  
Devlet Arşivleri Başkanlığı  
Ardahan Üniversitesi  
Ankara Üniversitesi

## İNDEKSLER

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nin Tarandığı Ulusal ve Uluslararası İndeksler

Modern  
Language  
Association

**MLA**



TOGETHER WE REACH THE GOAL



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Creative Commons Atf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

**Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]

## SUNUŞ

### *İnsani Öze Bir Yolculuk: Orhan Kemal*

Saygıdeğer Okurlarımız

*Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*'nin 2020 yılı 3. Sayısı, özündeki insan sevgisini kâinatındaki fenomenleri sorgulamak yerine onlara kalbin sonsuz muhabbetini sunarak kucaklayan kavrayış sistemi ile sentezleyerek yansıtan bir sanatkâr olan Orhan Kemal için "özel sayı" olarak hazırlandı. Asgari şartlarda yaşama mücadelesi veren "küçük adam"ın tarihi ve sosyal perspektif içerisinde "yer edinme" sorunsalını, dil aracılığıyla varlık bulmuş gerçeğimsi dünya içinde ele alan sanatkârın eserleri, belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşünün birey yoluyla ifade bulmuş biçimleridir. Değerlerin olması gerek sesine duyarlı olan sanatkâr, geçmiş ve şimdi arasındaki çatışmaları mekân ve zaman boyutunda sorgularken; kukla, kimliksiz, tekdüze, şeyleştirilmiş kişilerle yığınlaştırılan toplumun geleceğinin endişesini duyar.

Orhan Kemal, sanatkâr olmayı kutsal bir görev olarak algılar ve sorumlulukların insan gerçeğini edebi metnin olanakları içinde öznel unsurlarla "yeni"den kurarak yerine getirmeye çalışır. Onun için sanat, olayları olduğu gibi anlatmak, okuru heyecandan heyecana sürükleyip ağlatmak ya da güldürmek değildir. Türk sanatkârının halkına yakın olması, onunla aynı kaderi paylaşması ve yaşamın birebir içinden gelmesi önemlidir. Sanatı, yurdun ve yurt insanlarının gelişim ve değişimi doğrultusunda kullanmanın altını çizerek, estetik yönden önemli olmasına rağmen biçimin değil özün asli unsur olduğunu düşünür. Biçim ve öz aynı bütünün parçası olsalar da, biçim oyunlarıyla okuyucuyu aldatmamak gerektiğini ifade eder. Yaşama sevincinin halkın kendisine olan sevgisiyle arttığını söyleyen yazar, ideolojik fikirlerinin çevresinde "yeni"den kurduğu "küçük adam"ın mücadelesini eserlerinde irdeler. Orhan Kemal'in sanatı, öz/içerik merkezli sosyal çözümler ve diyaloglarla yansıtılan psikolojik tahliller üzerinde yükselir. Halkın rahatça anlayabileceği ve yerel söyleyişlerle zenginleştirilmiş bir dille yazarak halkın dil yönünden eğitilebileceğine inanır. Ayrıca yerel ve kişiye özgü şive taklitleriyle ironik bağlamda sosyal çözümler yapar.

Kendi yaşamı ve eserleri arasında benzerlik olan Orhan Kemal, ideolojik anlayışına uygun olarak işçi sınıfını/köylüyü kaynak seçer. Sanayileşme/makineleşme gibi burjuvalaşmış güçler karşısında ezilen, yok olan insanların acılarını, çelişkilerini, direnişlerini, yaşam koşullarını anlatır. İşçinin bir yük hayvanından farksızlaştığı ve hem fiziksel hem manevi yüklerle tüketildiği düzen içindeki "emek" sömürsünü vurgular. İyimser bakış açısıyla yarattığı kişileri, sosyolojik ve psikolojik göndergelere

sahip olay örgüsüyle Orhan Kemal'in eserleri, Türk insanının ve Türk toplumunun dönemsel bir yansıması niteliğindedir.

Ölümünün 50. yılına ithaf edilen çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde önceden vazedilmiş kuralların değil bir yaşam tarzının metinleşmesi olan Orhan Kemal'in özünü insanın varlığıyla yokluğu arasındaki derin anlamların oluşturduğu eserlerinden hareketle insani ve edebi kimliğini tanıtmak hedeflenmektedir. Böylece yazarın insan sevgisi ve insanı eğitime gayesi paralelinde yıpranmış, boyutsuzlaşmış, rutinleşmiş bir anlam düzenini kırarak değerler dünyasını yeniden anlamlandırmak arzusu içinde, yadsırken bile yeniden kurabilme gayreti yansıtılmaktadır.

Kıymetli yazarımız Orhan Kemal'in evlatları Işık Ögütçü ve Nâzım Ögütçü Beyefendilerin katkılarıyla daha da zenginleşen elimizdeki özel sayıda toplam yirmi sekiz yazı ve bir röportaj yer almaktadır. Bu özel sayıya yazılarıyla katkıda bulunan bütün dostlara minnettarız.

*Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'*ni Türkoloji dünyası için önemli adreslerden biri hâline getirme sürecindeki gayretlerinden dolayı Doç. Dr. Mehmet Özdemir'e, emeği geçen hakemlerimize ve değerli çalışmalarını paylaşan yazarlarımıza şükranlarımızı sunarız.

Bu sayının Orhan Kemal'in edebi varlığına katkı sunması dileklerimizle ve sonsuz saygılarımızla... Eylül 2020.

*Prof. Dr. Ülkü ELİUZ*  
*Doç. Dr. Fatih SAKALLI*  
*Arş. Gör. Dr. İsmail KEKEÇ*

## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Dergi Künyesi	i-vii
SUNUŞ	viii-ix
İÇİNDEKİLER	x-xii
Işık Öğütçü'nün Kaleminden Babası Orhan Kemal Işık ÖĞÜTÇÜ	xiii-xviii
MAKALELER/ARTICLES	
Orhan Kemal Romanlarında <i>Küçük Adam</i> 'ın Yitim Görüngüleri <i>Loss Phenomenons of "Little Man" in Orhan Kemal's Novels</i> Ülkü ELİUZ	1-32
Orhan Kemal Romancılığının Nitelikleri/Yenilikleri <i>Qualifications/Innovations of Orhan Kemal's Novel Writing</i> Mehmet NARLI	33-44
Orhan Kemal'in Şiirlerine Kurgusal Bir Bakış <i>A Fictional View on the Orhan Kemal's Poems</i> Meral DEMİRYÜREK	45-64
Orhan Kemal'in <i>Bir Filiz Vardı</i> Adlı Romanının Düşündürdükleri <i>What The Suggest of The Novel of Orhan Kemal's Novel of Name is "There Was a Filiz"</i> Ayfer YILMAZ	65-80
Orhan Kemal'in <i>Uçurum</i> Romanında Yapı ve İzlek <i>Structure and Theme Orhan Kemal's "Cliff" Novel</i> Fatih SAKALI	81-95
Orhan Kemal'in <i>İspinozlar</i> Adlı Oyununda Yapı ve İzlek <i>The Structure and Theme In Orhan Kemal's Play Titled "The Finches"</i> Öznur ÖZDARICI	96-114
Orhan Kemal'in <i>Yüz Karası/Para ve Namus</i> Adlı Romanında Sınıf Atlama Olgusu <i>The Concept of Skipping Class in Orhan Kemal's "Face Black/Money and Honor" Novel</i> Musa DEMİR	115-137
Ödüllü Bir Kitap: Orhan Kemal'in <i>Önce Ekmek</i> Adlı Eseri <i>An Award-Winning Novel: Orhan Kemal's "Önce Ekmek"</i> Özlem KAYABAŞI	138-156



<p><b>Orhan Kemal'in <i>Eskici Dükkânı</i>'nda Toplumsal Değişme ve Aile</b>  <i>Social Changes and Family in Orhan Kemal's Eskici Dükkânı</i>  Jale GÜLGEN BÖRKLÜ</p>	157-183
<p><b>Orhan Kemal'in Şiirlerinde Hayat ve Mekân Kaynaklı Bungunluk</b>  <i>Depression Arising from Life and Space in Orhan Kemal's Poems</i>  Dinçer ATAY</p>	184-205
<p><b>Sermayenin Tüketiş Kurgusu: <i>Bereketli Topraklar Üzerinde</i></b>  <i>Consumption Fiction of Capital: Bereketli Topraklar Üzerinde</i>  Ülkü ELİUZ ve Burak ARMAĞAN</p>	206-219
<p><b>Orhan Kemal'in Şiirsel Etkilenme Endişesi</b>  <i>Poetic Influence Anxiety of Orhan Kemal</i>  Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ</p>	220-234
<p><b>"Küçük Adam" Tipinin Orhan Kemal'in Şiirindeki Yansımaları</b>  <i>Reflections of 'Little Man' in Orhan Kemal's Poetry</i>  Gülşah ŞİŞMAN</p>	235-250
<p><b>Romandan Sinemaya <i>Gurbet Kuşları</i></b>  <i>"Expatriate Birds" from Novel to Cinema</i>  Kazım ÇANDIR</p>	251-278
<p><b>Düşler ve Düş Kırıklıkları: Arzular ve Fanteziler Bağlamında Orhan Kemal'in <i>Evlerden Biri</i> Romanı</b>  <i>Dreams and Disappointments: In the Context of Desires and Fantasies Orhan Kemal's Novel "Evlerden Biri"</i>  İsmail KEKEÇ</p>	279-294
<p><b>Orhan Kemal'den Bir Alafrağa Züppe Tipi Örneği: <i>Nurettin Şadan Bey</i> Hikâyesi</b>  <i>A Sample of European Snob Type by Orhan Kemal: The Story of "Nurettin Şadan Bey"</i>  Atilla AKTAŞ</p>	295-307
<p><b>Orhan Kemal'in İlk Dönem Öykülerinde <i>Küçük Adam</i>'ın Edilgin Görünümü: Nesneleştirilen Kadınlar</b>  <i>Passive Appearance of "The Little Man" in The Early Period Stories By Orhan Kemal: Females Turned into Objects</i>  Gürhan ÇOPUR</p>	308-319
<p><b>"Küçük Adam"ın Keşfi ve Oluşum Aşamasında Ötekinin Yüzü Orhan Kemal'in <i>Avare Yıllar</i> Romanı</b>  <i>The Discover of "The Little Man" and The Face of The Other in The Stage of Formation: The Novel "Avare Yıllar" by Orhan Kemal</i>  Ferhat UZUNKAYA</p>	320-334

<b>Orhan Kemal'in <i>Ekmek Kavgası</i> Adlı Hikâye Kitabında Temalar</b> <i>Themes in Orhan Kemal's Story Book Titled "Fight For Bread"</i> Canan UĞURDAĞ	335-345
<b>Savaşın Tekrarlanan Gerçeğine Dair Örneklem: <i>Dünyada Harp Vardı!</i></b> <i>Sample of The Repeated Reality of War: "Dünyada Harp Vardı!"</i> Emrah SEFEROĞLU	346-354
<b>Orhan Kemal'in Hayatını Otobiyografik Romanlarından Okumak</b> <i>Reading Orhan Kemal's Life from His Autobiographical Novels</i> Burcu ÖZAYDIN YAKIŞTIRAN	355-378
<b>Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Suç ve Suçlu</b> <i>Crime and Criminal Orhan Kemal's Stories</i> Cennet ALTUNDAŞ	379-401
<b>Orhan Kemal'in Hikâyeciliği: Kurgu, Teknik ve Anlatım</b> <i>Orhan Kemal's Storytelling: Fiction, Technique and Narration</i> Sinan BAKIR	402-430
<b>Mizahi Bir Tip İncelemesi: <i>Murtaza</i></b> <i>The Examination of an Humorous Character: "Murtaza"</i> Pelin GÖRGÜLÜ	431-445
<b>Çaresizlik ve Ölüm Arasında Sıkışmış Beden: <i>Kötü Kadın</i></b> <i>A Body Trapped Between Desperation and Death: <i>Kötü Kadın</i></i> Sümeyye YAZICI	446-457
<b>Öteki'nin Gözünden Dünya Düşü: <i>Bir Çocuk'ta Yapı ve Tema</i></b> <i>The World Dream Through The Eyes of The Other: Structure and Theme in "Bir Çocuk"</i> Büşra Gökçe YÜCE	458-470
<b><i>Tersine Dünya</i> Romanından Hareketle Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın - Erkek Rollerinin İncelenmesi</b> <i>A Study of Gender and Male's and Female's Roles in Turkey Based on "Tersine Dünya" Novel</i> Gonca ŞARKLI GÜVERCİN	471-482
<b>RÖPORTAJ-ALBÜM</b>	
<b>Röportaj: İsmi Nazım Hikmet'in Koyduğu Nazım Öğütçü'den Babası Orhan Kemal'e Dair Bilinmeyenler</b> Mine Nihan DOĞAN	483-488
<b>Işık Öğütçü'nün Orhan Kemal Albümünden ...</b>	489-493
<b>YAYIN İLKELERİ/YAZIM KURALLARI/ETİK KURALLAR</b>	494-508

# Işık Öğütçü'nün Kaleminden Babası Orhan Kemal

Işık ÖĞÜTÇÜ\*

Nedim Gürsel bir yazısında Murtaza'yı okurken Adana'nın kenar mahallelerinde, işçi semtlerinde dolaşmayız. Orhan Kemal'in romanlarının içinde dolaşırız. Yazar bu dolaşmayı kolaylaştırdığı, okuru kendi dünyasına sokabildiği ölçüde başarılıdır." diyerek Orhan Kemal'in anlatımının ne denli gerçek ve büyük bir sanat yapıtı olduğunu vurgular.

Hepimizin yaşadığı bir şehir, ilçe, mahalle, sokak ve mekânlar bulunmaktadır. Her gün sokaklar aşar, caddeler geçer gideceğimiz yere varıp işimize, toplantımıza bakar veya dost sohbeti için bir mekâna otururuz. Bu eylemlerimizin sürekli etkisi altında kalır ama çok azını zaman içinde hatırlar veya birisine anlatırken kısaca değinir geçeriz. Ve gün bittiğinde yaşadıklarımızı da bitirmiş oluruz. Sanatçı ise yaşar ve bunların hepsini aklına, not defterine, notaya, resim kâğıdına aktarır veya bu etkileşmeleri yaratıcılığında kullanmak üzere saklar ya da hemen hayata geçirir. Bizler ise bu yaşadıklarımızın birer müthiş sanat eserine dönüşebileceğini aklımıza bile getirmeden yaşamımızı sürdürürüz.

Sanatçı bakmasını iyi bilen ve görülmesi gerekeni en iyi şekilde görüp eserine uygulayan bize o anı yaşatan kişiye zaten yüzyıllar sonrasına da kalacak demektir. Bize farkında olmadığımız bir dünyanın yaşama sevincini ileten, duygu ve düşüncelerini bizimle paylaşarak yaşamın tüm renklerini bize sunan yaratıcı sanatçı, herkesten ayrı olarak, istediğini, istediği biçimde de duyuran kişidir.

Orhan Kemal'in eserlerinde nasıl dolaştığımızı semt ve mekân örnekleri vererek bize ne kadar canlı bir atmosfer sağladığını göstermek isterim.

1932 yılından itibaren kahveler hayatına girer:

*"Yıl 1932. Aylardan haziran. On sekiz yaşımın toz pembe günlerinde doludizgin geldiğim Adana'da, Kuruköprü'de bilmem ne kahvesiyle başlar bu tutku. Şimdi içlerinden çeşitli parti milletvekili, senatörleri boy boy, çeşit çeşit, irili ufaklı iş adamlarının bulunduğu o zamanki arkadaşlarımın okula gidercesine devam ettiğimiz bir kahve vardı. Ocağısından garsonlarına kadar dost olduğumuz, tavlaları, kirli kâğıtlarıyla sabahlardan akşamlara kadar yakası açılmadık çeşitli küfür, bitmez tükenmez esprilerimizle tozlu aynalarında kakkahalarımızın bini bir paraya gittiği bir kahve. Bu kahve bize o yılların baba ocağından daha yakındı. 1934'lerde bu kahve hiç farkına varmadan yerini Giritli Cumali'ninkine devredivermişti. Bu kahvede belki de bundan öncekilerden daha rahattık. Sahibi bizden az kabaca biri saçlarını kazkanadı tarardı. Sıtma denilen okalıptüs ağaçlarına gömülü, kocaman bir kibrit kutusunu hatırlatırdı. Futbol çorapları,*

---

\* Yazar, Orhan Kemal'in Oğlu

*formalar, ayakkabılarımızın bulunduğu valizimiz bu kahvenin ocağı altındaki, dolap değil, tozlu bir kovukta dururdu. Maçlara burada hazırlanıp giderdik..."*

1941 yılında Bursa'da cezaevinde, 52.Koğuş'ta Nazım Hikmet'le kaldığı sırada koğuşlarını şöyle anlatır:

*"Birinci kısmın en üst katına çıkmak için, altmış metrelik karanlık bir malta boyunda bir baştanbaşa yürümek, beton merdivenlerden kıvrılarak ikinci kata çıkmak lazımdır. İkinci kata ayak atar atmaz hemen sol kola dönüp küçük bir demir parmaklığın önünde gardiyan beklemek mecburiyetinden sonra yine sağdan sola doğru kıvrılarak çıkan bir merdiveni tırmanmak ve birinci kattaki takriben altmış metrelik olan malta boyu gibi "münferit hücreler maltasında" da bir miktar yürümek lazımdır. Bizim koğuşumuz bu kısımdaki ayrı tertibatlı hücrelerden birisidir ve üst katın en iyi koğuşudur. Kapımızı açıp içeriye giren insan bir adım atınca hemen solunda kapalı bir kapı görür. Bu kapıyı itip içeriye bakınca buranın yüznumara, çeşme ve mutfak tertibatına haiz olduğunu anlar. Kapıyı kapatır. Bir buçuk metrekare tahmin olunan beton zemin üzerinde ve arkanız kapıya dönük olarak durun. Sağınızdan başlayıp, mutfak kapısının hemen solunda biten ve yerden bir metre yükseklikte bulunan tahtalar vardır -ki bu tahtalara PAT diyoruz-. Pat'ların sağında benim ve üstadın meşin ve tahta bavullarımızla, gene üstadın yarı ikmal ettiği portreler, tahta parçaları, kaplar, mecmua eskileri, (Metelik) denilen ve bütün teferruatı hapisanede imal edilmiş olan tahta saplı teneke bıçaklar, çay ve su bardakları karmakarışık bir halde dururlar. Ha, bir de erzak deposu olarak kullandığımız tahta sandığımız var ki, onun içi de Pat'ın üzeri gibi karmakarışıktır. Zeytinden, soğandan, Adana bulguruna, şekerden, çaydan, kahveden, börülce ve fasulyeye kadar -her ihtimale karşı kaydıyla- saklanmış erzakla doludur. Ne olur ne olmaz deyip bir aylık zahiremizi birden aldık. Geleyim yataklarımıza.. Üstadın "pötikare" kılıflı yatağı koğuşun sağındaki köşesinde topludur. Üzerinde kahverengi ince battaniyesi örtülüdür. Başucundaki duvarda Piraye ablamızın resmi. Daha yukarılarda benim yeni tamamlanan portrem asılıdır. Onun yatağı ile benim yatağım arasında bir keçi postu serilidir. Tabii postun bu tarafında da benim yatağım. Tabii üstadın yatağı gibi benim yatak da toplanmış ve beyaz pike bir örtü ile güzelce örtülmüştür.*

*Benim yatağın başucundaki duvarda "Abidin Dino"nun üstada hediye ettiği yağlıboya bir "işçi" portresinin fotoğrafisi asılıdır. Gerek onun, gerekse benim yanlarımızdaki duvarda birer tahta raf vardır -ki bu rafları üstat ısmarlayarak, kendi zevkine göre imal ettirmiştir-. Onun rafında boyalar, kâğıtlar, fırçalar, tenekeden bir palet, bu paletin üzerinde birbirine karışmış boyalar, tütün paketleri, dış macunu ve fırçası; benim rafta ise şiiir, roman, hikâye denemeleri yapılmış müsvedde kâğıtları, defterler, devri Hamit'ten nasılsa müdevver bazı kitap parçaları...*

*Yataklarımızın başucundaki duvarın tam orta yerinde geniş bir pencere vardır. Bu pencereden bakan ilk önce hapisanenin ana duvarını, daha ilerlere çevrilen gözler ise ölü bir tabiatın sararmış manzaralarını görürler; ağaçlar, tarlalar, evler... Sağda ve solda çıplak ayaklarıyla tarlasında çalışan siyah çarşaflı kadınlar, daha uzaklarda kurşuni lekelere benzeyen ameleler, daha ötelelerde ise mavi tüller gibi engin dağlar..."*

Bursa Cezaevi'nde kaldığı süre zarfında çalışmak için izinli çıktığı 1943 yılında Bursa'yı ise şöyle tanımlar:

*"Bursa gibi renkli ve Bursa gibi harikulade tabiat manzaralarını tespit etmek bir hikâyeci için değil, bu işle meşgul olmayanlar için bile kabil olacak kadar kolay bir şey.*

*Mesela Çekirge semti.. Kırmızı otobüsler sizi Ulucami'nin önünden aldı farz edelim. Yol parke döşelidir, pek de muntazam değildir. Otobüsün içinde sarsıla sarsıla bir müddet gidersiniz. Bu dar ve muntazam olmayan yolun iki kenarındaki dükkânlar pek süslüdür. En göze çarpan manzara "döner kebabçılar"dır. Berberler, kartpostal ve kitapçı dükkânları, bilhassa manavlar. Mevsimine göre portakal, limon, elma, armut, şeftali, erik, kayısıdan tutun sebzelerin çeşidi bulunur. Tabii Beyoğlu'ndakiler gibi. Yani intizam ve pahalılık itibarıyla...*

*Otobüs yürüyor. Bu caddenin iki tarafında dehşetli tezatlarla rastlamak her zaman kabildir. Gayet lüks bir lokantanın hemen yanı başında küçük bir aktar dükkânı, sahibi uzun sakallı, oval gözlüklü bir ihtiyardır ve başında takkesi vardır. Dışarının otomobil, mantar iskarpin, empermeabl, kürklü manto, manikürlü tırnak, rujlu dudaklarına öyle yabancı yabancı bakar ki insan bu adamın hem kör, hem sağır olduğuna kanaat getireceği gelir.*

*Otobüs yürüyor. Mezar taşları ve kare şeklinde kesilmiş fayans, çini, çimento saksılar teşhir eden dükkânları, kereste biçen makinelerin gürültüsünü arkanızda bırakıp birdenbire geniş bir caddeye çıkarsınız. Bu yol ta Altıparmak denilen mahalleye kadar bu genişliği muhafaza eder. Burada yol ikiye bölünür. Ortada ağaçlar dikilidir ve yolun öbür tarafı bir dağ sırtıdır ki kışın yaprağını dökmeyen ağaçlarla örtülüdür. Bu kısım, Çekirge'de daha fazlalaşmak üzere, Bursa'nın en mükemmel ve İstanbul'a en çok benzeyen yerleridir.*

*Otobüs kıvrıla büküle uzayan yollarda homurdana soluya, her durakta dura, müşteri ala indire Çelik Palas'ı geçer..*

*Evler artık konaklaşmışlardır. Tahta oymaları bir dantela kadar işlemelidir. Pencerelelerinde ekseriya genç kadınlar dışarıyı seyretmektedir. Yazın kısa kollu entariler giyen genç kızların parlak göğüslerini, tombul kollarını bol bol görürsünüz. Kışın hava yağışlı değilse, zamanın modasına uyan Bursalı hanımların mütenasip vücutları birer sanat abidesi gibidir.*



Karagöz'ün mezarı önünden geçerken gözlerinizi aşağı kaydırırsanız, yirmi beş dakikadan beri çıktığınız yokuşun sizi hangi yüksekliğe ulaştırdığını derhal anlarsınız. Bir dağ sırtındasınız ve sağınız dehşetli bir boşluktur. Bursa Ovası.. Serviler, yollar, sürülmüş tarlalar, su birikintileri, çayırlar bu hafif buzlu bir cam gerisinden bakılıyormuş gibi sislidir. Irmak veya derelerle su birikintileri güneşte gümüş gibi parlar.

İri kanatlı siyah kuşlar bu sisli ovanın üzerinde süzülerek uçarken sizden çok aşağıdadırlar.

Otobüs homurdanmaktadır. Yolunuz tüm asfalttır ve ancak iki otobüs yan yana geçebilir. Yani cadde dardır. Sağınız ve solunuzda gene oymaları dantela gibi işlemeli çok yaşlı harap konaklar, oyulmuş gözlere benzeyen, kanatları sarkmış, kopuk pencereleriyle insana karanlık karanlık bakan köşkler eskiden çok sevilmiş, sonra terk edilmiş veya aşığı ölmüş bir ihtiyar o...u gibi iç çeker ve maziye hayallerken dudakları güler gibi gelir. Sanki o bakışla derin derin göğüs geçirir ve "Hiç biriniz benim sevgilim kadar güzel değilsiniz. Hey gidi günler hey! Biz neler gördük!" demek ister.

Çekirge. Sürekli radyosu çalan bir tatlıcı dükkânının önünden bir kavis çizerek dönen ve durak yerine gelip homurtusu kesilen otobüsün şimdilik işi bitmiştir artık. İnersiniz. Önünüzde sağa sola ve yan sokaklara ayrılan parke döşeli yollar vardır. Solda bir sokağa sapın. Hafif meyilli bir yokuş tırmanıyorsunuz. İki yanınızda yüksek konaklar birbirlerine yaslanmış gibidirler. Hep o, "Hey gidi günler hey... Biz neler gördük!" diyen asırlık abidelerden.

Sokak o kadar tenhadır ki insan ürker. Zanneder ki konakların pencerelerinden gözetleniyorum ve herhangi bir yerimdeki falsoya gülüyorlar. Konuşmalar fisıltı nevindendir. Arada bir yoğurtçu belirir. Bu inleyen gürültüye etrafın sessizliği hayretle büyüyen gözleriyle bakıyor gibi gelir size. Yan konakların pencerelerinden bazen çok güzel bir kadın bir hayal gibi kıpırdar. Tekrar bakarsınız. Hayal aynı yerindedir. Duramazsınız, utanırsınız ve nihayet geçersiniz. Ben bu Çekirge'yi Beyrut'a çok benzetiyorum.

Banyolar.. Gayenize vardınız. Zaten siz de Çekirge'ye banyoya gelmiştiniz. Hep o asırlık ahşap konakların insana dudak büken, beğenmeyen davranışı önünde yürürken sıkı sıkıya kapatılmış şaşakalan ağızlara benzeyen kapıların üzerinde küçük, büyük, güzel ve çirkin yazılı levhalar.. "Emek Oteli", "Servi Naz Oteli", "Ada Palas" ve daha bir sürü pansiyon..."

Cezası bitip Adana'ya döndükten sonra kahveler onun esin kaynağıdır:

"Ben Çukurovalı'yım. Uzun yıllar Çukurova'da yaşadım. Fabrikalarda çalıştım. Kâtiplik yaptım. Irgatların hayatını iyi tanırım. Onların büyük şehire atılışlarını izlemiş olduğumdan, patronlarla, ağalarla olan ilişkilerini iyi bilirim. Nadir'in ufacık kahvesinde bir demli çay içerken görmüştüm onları. Orozdibak Meydanı'nda. Sırtında yorganları, kamyonlara, traktörlere, arkası açık arabalara

saldıran, onlara toslayan, geri kaçan, tekrar hamle yapan yığın yığın bir kalabalıktı. Nadir'in pırıl pırıl camından meydanın kalabalığını seyrederken aklıma geldi. Çukurova'nın baharı harika. Masmavi gök, kırmızı toprak, yeşil tarlalar. Bu harika baharı yazmalı. Bir de şu yorganı sırtlarında Çukurova'ya inen, kamyonlara, arabalara toslayan ırgatları. Onların dramını. Onlar gibi yaşayarak, onlar gibi yakan güneşin altında söylenen bir türkü gibi. Taa Anadolu içlerinden alıp, trene bindirip ovaya indirmeli. Fabrikaya işçi, tarlaya ırgat girmeli. Patron işçi, ağa ırgat dramını vermeli. Bu Çukurova'nın destanı, insanın destanı olur."

Böylece 'Bereketli Topraklar Üzerinde" kahvede ve yaşamın her anındaki gerçekçi gözlemleriyle yazılmış olur.

İstanbul'a ailecek 1951 yılında göç ettikten sonra kahveler yine onun yaşantısındadır:

"İstanbul'da ilk dost kahve Kasımpaşa'da başladı. Yaşasın kahveler! Nedense kahve, kahveci, ocakçı, garsonlarla çabucak ahbablık kurar, bu türlü insanları kendime oldubitti yakın bulurum. Kasımpaşa'daki kahvede de öyle. Adana'da iken altı kitabı yayınlanmış bir yazardım ama İstanbul'un umurunda değildi bu. İstanbul boş vermişti altı kitaplı yazarlığıma. Anlıyordum ki İstanbul'da yazarlık, İstanbul dışından görüldüğü, hele sanıldığı kadar kolay değil! Kaımpaşa kahvesi, ocakçısı, garsonu, kundura boyacıyla bana dostluk kollarını açvermişti.. Derken Fener, Eyüp kahveleri, ardından Meserret geldi çattı. Diyebilirim ki Meserret Kahvesi, ben de Babiâli'den ekmeğini çıkarmaya çalışmanın başlangıcıdır. Meserret Kahvesi'nde o zamanlar kapıdan girince sıra vardiye peykeleri, günün her saatinde tavla şakırtıları, kâğıt şıptırtılarıyla yüklü masaları, biraz marsık koksa da boşveriliveren sıcak havası. Günün birinde Meserret Kahvesi, yerini Meserret Baklava ve Börekçisi'ne bıraktı."

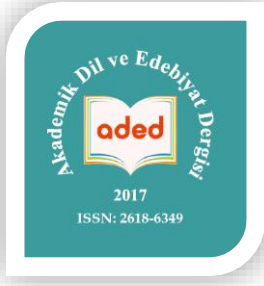
"İkbal Kahvesi hemencik Meserret'in yerini almadı. Sağda solda irili ufaklı birçok kahve değiştirdikten sonra bir gün nasıl oldu bilmiyorum, kendi aramızda çokluk kullandığımız deyimle 'Kahvetür İkbal'e alıştık. Beni bu kahveye bağlayan sebeplerin başında havası, suyu, kahvesi, çayından çok, ocakçısı, garsonları, telefonu Babiâli'nin hemen hemen merkezi bir yerinde olmasıydı. Sabahın dördünde kalkıp yedi buçuk, sekize kadar çalışma huyum beni sabahın en geç sekizi civarında evden çıkmaya zorlar. Yıllardır böyledir bu. Dörtten yedi buçuğa kadar üç buçuk saatlik sıkı bir çalışma. Her gün çalışma, durmamacasına çalışma, bir ayda kocaman bir roman hacminde yazı yazma imkânı verdiğinden, günün öbür saatlerinde sokakta olabilirim. Sokağımın hemen hemen yarısı bu İkbal'de geçmiştir. Biz kahvenin, kapıdan girince sağ köşesini tutardık çokluk. Daha doğrusu, en erken geldiğim için ben tutardım o köşeyi. Ondan sonra birer ikişer gelenler ya da geçerken görüp düşenlerle masalar dolar, kahkahalar kahvenin serin havasında çınlar da çınlardı."

Ekonomik gerçekler ağır basınca turist akınını gören mekân sahibi İkbâl Kahvesini turistik halıcı dükkânına dönüştürür. Tüm müdavimler birer birer ayrılırlar. Orhan Kemal, nerdeyse yüzyıla yaklaşan bir süre içinde, kim bilir kaç edebiyatçı, sanatçı kuşağına kucak açmış İkbâl'in yerini bundan sonra hiçbir kahvenin tutamayacağını belirtir. İkbâl'e giden yol üzerinde bulunan Süleymaniye içinse şunları söyler, "Yahu şu Süleymaniye var ya, sanki insan eliyle yapılmamış da bu tepeler yamaçlar yaratılırken o da aradan çıkıvermiş gibi. Haliç'ten yükseliyor yamaç, yükseliyor, yükseliyor Süleymaniye ile tamamlanıp kubbesine kadar yükseliyor. Gözünü tirmalayan bir yanı var mı hiç?"

Yukarıdaki anlatımlardan da anladığımız üzere yazarımız eserlerindeki canlılığını insan karakterlerini doyumsuz anlatımı kadar yaşanan semtler ve mekânları da insana ulaşmada canlı karaktermiş gibi kullanması, onun yaratıcılık gücünü gösteren en önemli unsurlardan birisidir.

Orhan Kemal için İsmet Z. Eyüboğlu'nun söyledikleri doğru değil mi? "*Orhan Kemal gördüğü, yaşadığı, duyduğu ve bildiği ne varsa romana, öyküye konu olmuştur. İnsana çok kolay gelir, kalemi alınca bir çırpıda yazacağım sanısını uyandırır onun yazıları çokluk. Oysa, o çok kolay sanılan yazıları yazmak belli bir düşünce dizisi içinde dile getirmek ne güçtür. Orhan Kemal Anadolu halkının çektiklerini kendi yaşamında çekmiş, özünü yitirmemiş, yolundan ayrılmamış, ezici, susturucu her tutuma karşı bütün gücüyle direnmiş, çekmiş usanmamış, baskıya alınmış yılmamış, sindirilmek istenmiş kılı bile kıpırdamamış, kendi gerçeğini gönlünün uyarınca sürdürmüş, yazmış az bulunur bir sanat dervişidir.*" İnsan hayatı gibi her gün farkında olmadan gelip geçtiğimiz yerler de bir yazarın kaleminde edebi ve sanatsal esere dönüşür. Bu eserlerin incelenmesi ve konuşulması toplumu ve hayatı konuşmaktır. Bu da insanı onun etkileşimde olduğu yaşam alanını gözlemlene, daha iyi bir iletişim kurma, anlama ve toplumun sorunlarını çözme eylemidir.

Orhan Kemal belirttiğim örneklerde de görüldüğü üzere tüm semt ve mekânları başarıyla vermiş ve bize tüm yaşam alanlarını canlı bir varlık gibi göstererek sevmemizi, içinde yaşamamızı sağlamıştır.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Ülkü ELİUZ**

Prof. Dr., Karadeniz Teknik  
Üniversitesi  
ulkueliuz@ktu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9921-2916>

## Orhan Kemal Romanlarında *Küçük Adam*'ın Yitim Görüngüleri

*Loss Phenomenons of "Little Man" in Orhan Kemal's Novels*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 05.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Eliuz, Ülkü (2020). Orhan Kemal Romanlarında *Küçük Adam*'ın Yitim Görüngüleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 1-32. DOI: 10.34083/akaded.764570.

Eliuz, Ülkü (2020). Loss Phenomenons of "Little Man" in Orhan Kemal's Novels. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 1-32. DOI: 10.34083/akaded.764570.



<https://doi.org/10.34083/akaded.764570>



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

## Öz

Sanat, kâinattaki fenomenleri sorgulamak yerine onlara kalbin sonsuz muhabbetini sunarak kucaklayan bir kavrayış sistemidir. Orhan Kemal, özündeki insan sevgisini bu kavrayış sistemi ile sentezleyerek yansıtan bir sanatkârdır. Asgari şartlarda yaşama mücadelesi veren 'küçük adam'ın tarihi ve sosyal perspektif içerisinde 'yer edinme' sorunsalını, dil aracılığıyla varlık bulmuş gerçeğimsi dünya içinde ele alır. Orhan Kemal'in eserleri, belli bir yer ve zamana özgü egemen dünya görüşünün birey yoluyla ifade bulmuş biçimleridir. O, bireysel ve kolektif değerler sistemini, ideolojik koşullanmalar ile bütünleştirir.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde, önceden vaaz edilmiş kuralların değil bir yaşam tarzının metinleşmesi olan Orhan Kemal romanı, küçük adam'ın kendini gerçekleştirme serüveninin yansımasıdır. İnsanın varlığıyla yokluğu arasındaki derin anlamlar, onun eserlerinin özünü oluşturur. Değerlerin olması gerek sesine duyarlı olan sanatkar, geçmiş ve şimdi arasındaki çatışmaları mekân ve zaman boyutunda sorgularken; kukla, kimliksiz, tekdüze, şey'leştirilmiş kişilerle yığılaştırılan toplumun geleceğinin endişesini duyar. Orhan Kemal, insan sevgisi ve insanı eğitme gayesi paralelinde yıpranmış, boyutsuzlaşmış, rutinleşmiş bir anlam düzenini kırarak değerler dünyasını yeniden anlamlandırmak arzusu içinde, yadsırken bile yeniden kurabilme gayreti içerisinde.

Bu makalede Orhan Kemal'in niyete bağlı olarak birey ve toplum düzeyinde psikolojik ve sosyolojik çözümler yapıldığı romanlarında 'küçük adam'ın yitim görüngüleri yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri bağlamında tahlil edilecektir. Yazarın eserleri aracılığıyla ulaştırmak istediği mesajı yönelik olarak küçük adam tipinin çözümlerindeki temel belirteçlerin kurgusal varlığı değerlendirilecektir.

**Anahtar sözcükler:** Orhan Kemal, küçük adam, yozlaşma, sosyal adaletsizlik

## Abstract

*Art is an understanding system which embrace phenomenons in universe through present them heart's eternal love instead of questioning them. Orhan Kemal is a craftsman who reflects his humanity through synthesizing with this realization system. He handles the problematique of 'gain ground' of 'little man' who struggles for life at minimum requirements in historical and social perspective, in real-like world existed by way of language. Orhan Kemal's works are forms of dominant worldview peculiar to a specific place and time which found an expression through individual. He unifies individual and collective system of values with ideological conditioning.*

*In Republic period Turkish literature Orhan Kemal novel, which is text of not rules being preached previously but a life style, is reflection of little man's adventure of realize yourself. Deeper meanings between existence and absence of human constitute the essence of his works. The craftsman who is sensitive to voice of values, while questioning conflicts between past and present in place and time extent; be concerned about future of society which is banked up with people who are puppet, without an id, monotony, become reified. Orhan Kemal efforts in order to reinstate while denying and make sense of again the world of values through breaking beaten-up, nondimensioned, routinized meaning system parallel to human love and educating object.*

*In this article, loss phenomenons of 'little man' are going to be resolved in terms of corruption and social injustice on Orhan Kemal's novels in which he makes psychological and sociological analyses at individual and society level connected to his intention. Fictional existence of main identifiers on disintegration of 'little man' character devoted to message which he wants to transfer by way of his works is also being evaluated.*

**Keywords:** Orhan Kemal, little man, corruption, social injustice



## Orhan Kemal'in Romancılığı

Çok yönlü bir sanatkâr olan Orhan Kemal, öyküden romana, şiirden tiyatroya kadar pek çok edebî türde eser vermiş olmasına rağmen, edebiyatımızda romancı yönü ile tanınır. Yaşadığı dönem itibarıyla Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan sanatkâr, Türk öykü ve romanlarında Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir. Biçim olarak Ömer Seyfettin, konu olarak Sabahattin Ali geleneğini romanlarında sürdüren ve geliştiren Orhan Kemal'in 1949-1970 yılları arasında yazdığı eserleri, sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi nitelikler taşır. Köklü ve aydın bir ailede yetişen yazar, kendini okuma-yazmaya hazır bir çevrede bulur. Yıllarca Belediye Başkanlığı yapan büyükbabası Bekir Sıtkı; avukat, milletvekili, yazar kimliklerine sahip babası Abdulkadir Kemali ve öğretmen annesi Azime Hanım, onun yetişmesine ve bireysel ben'inin oluşumuna zemin hazırlarlar. Onu kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yaşayan sanatkârlardan ayıran en önemli farklılık; gerçeği, 'tasarım', 'gözlem' ve 'yaşanmış' olma nitelikleri ile bir bütün halinde algılamasıdır. Orhan Kemal, insan ile toplum arasındaki çatışma zemini üzerinde çocukluk hatıraları ve ideolojinin hazır kalıplarından gelen unsurların kaynaklık ettiği eserlerinde, toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış bu yüzden de kötülükler, olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş küçük adam'ın öyküsünü anlatır. Eserlerinde babası Abdulkadir Kemali Bey'in macerası, Raşit Kemali'nin gençlik yılları, sürekli mekân değişiklikleri ve yaşama tutunma mücadelesindeki başarısızlıklar, arayış içerisinde girilen hapishanede Nazım Hikmet ile buluşarak Marksist bir yazar olma görüngülenir. Kurgu kişileri gibi ekonomik sıkıntılar içinde birtakım açmazlarla karşılaşma ve bunlardan kurtulmaya çalışma en büyük sorunu olur. Yaşadığı mekânları, tanıdığı kişileri ve bizzat duyumsadığı olayları zamansal düzeyde metne taşıırken üslubunun belirleyicisi, gerçekçilik olur. Romanlarını kaleme aldığı 21 yıllık sürede sosyal gerçekçilik, eleştirel sosyal gerçekçilik, romantik-psikolojik gerçekçilik unsurlarını sentezler; bu tavrı sürekli ve belirgin bir çizgi halinde bütün sanat hayatını kapsayarak devam eder.

Orhan Kemal romanlarında aynı yapı ve klasik vaka düzeni hâkimdir. İlk romandan son romana kadar, eserlerini aynı şablona göre düzenler; her romanın bir konusu vardır; her konu bir olaya dayanır; her olay belli bir zaman ve mekân diliminde cereyan eder. Olay örgüsü, giriş-gelişme-sonuç sırasını izleyen karakteristik bir seyir içinde ilerler. Vakanın seyri, işlenen konuya göre biçimlenir. Çekirdek vaka çevresinde, neden-sonuç ilişkisi bağlamında olay birimleri kurgulanır. *Baba Evi*, *Avare Yıllar*, *Arkadaş Ishıkları*, *Cemile* ve *Dünya Evi* kurucu beşlisinden, küçük adamın çözümlüşünün anlatıldığı *Müfettişler Müfettişi* ve *Üç Kağıtçı* ikilisine geçişin yansıdığı 28 eserde, sosyal yaşamdaki olumsuzlukların bireysel tahribatı metne taşınır. 'Ekmek arama' endişesine bağlı olan bu kopma ve dağılma, bireysel planda kalmaz; sosyal bir boyut kazanır. Kahraman anlatıcının bakış açısından kurgulandırılan üç roman (*Baba*

*Evi, Avare Yıllar ve Arkadaş Islıkları*) dışındaki bütün romanlarında Tanrısal anlatıcıyı tercih etmesi toplumcu sanat anlayışından kaynaklanır.

### Romanlarda 'Küçük Adam'ın Yitim Görüngüleri

Kendisiyle, çevreyle ve dünyayla iletişimsizlik içindeki küçük adam'ın trajedisinin metinleştigi Orhan Kemal romanlarında ülküdeğerler ve karşıdeğerler, insanı var eden öz ile toplumsal çürüme arasında yaşanan çatışmalar üzerine kuruludur. Bir nevi "toplumbilim monografisi" (Çavdar 1970: 5) niteliğindeki eserlerde yaşama mücadelelerinden yenik çıkan ve labirentleşen mekânlarda yok olan küçük insan tipi aracılığıyla değerler dizgesi ön plana çıkarılarak "insanları rezil bir varlık haline dönüştüren" (Celnarova 1979: 9) toplum suçlanır. Bu noktada bireyselden toplumsala yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izleklerinin genişleyerek yaygınlaştığı ve kurgu kişilerinin yitimlerinde belirleyici olduğu görüngenir. Eserlerde yozlaşma izleği, insani değerlerden uzaklaşmış, etik bakımdan bozulmuş kişiler aracılığıyla yansıtılır. Sahip oldukları parayı ve yetkiyi güçsüz, çaresiz kişileri sömürmek, ezmek ve yok etmek için güç olarak kullanan yoz kişiler sosyal adaletsizliğin yerleşmesine de aracılık ederek sosyolojik tükenişin kişi bazında temsilcisi olurlar. Sosyal bir virüs halinde yaşamı saran yozlaşma, cinsellik, yoksulluk, çıkar ilişkileri ve maddeye/ paraya olan bağımlılık görüngülerinde güç dengelerinin bireysele ait bütün değerleri yok etmesini sağlar. Ülkü değeri temsil eden karakterler, varoluşsal serüveninde kendisini kuşatan maddi kaygılar ve kendi olma yolundaki ikilemelerini bu yozlaşmış kişilerle çatışma yaşayarak aşmaya çalışırlar. Çıkar ilişkilerinin, ikiyüzlülüğün, yalanın, iftiranın egemen olduğu bu kaos ortamında doğruluk, dürüstlük gibi soylu yönelimler cezalandırılır.

Sosyolojik ve ekonomik bakımdan güçlü bir ailenin hem maddi hem de manevi çözülüşünün irdelendiği *Baba Evi* romanı başkisi ve ailesinin, aile babasının siyasi çalışmalarının olumsuz sonuçlanması ile gurbete gitmelerinin, yoksulluğa sürüklenişlerinin ve verdikleri mücadelenin anlatımıdır. Eserde yozlaşma hasta annesi ve kendisi için balık tutarak para kazanmaya çalışan Ermeni kız Virjin aracılığıyla yansıtılır. Maddi yokluklar ve bireysel/ sosyal dayanıksızlık onu sosyal yozlaşmanın kurbanı haline getirir. Kendi bireysel varlığını kuramadan kimsesizlik, yoksulluk, sahipsizlik yüzünden çaresiz kalan Virjin, annesinin ölümüyle para karşılığı erkeklerle birlikte olan Şinorik Abla'nın yanında kalmaya başlar; erkeklerin kendisini cinsel olarak kullanmalarına boyun eğer. Bedensel sömürünün nesnesi olurken oyuncakları ile oynaması, durumu oyun saflığı içinde algıladığının ve sömürüldüğünün farkında olmadığını göstergesidir: "-Aaah öksüz fikara, ah... dedi, sen bunları zengin çocuklarına bırak da, para kazanmanın yolunu belle, yolunu..." (Orhan Kemal 2000a: 74). Para kazanırsa fiziksel ve ruhsal olumsuzluklar yumağından kurtulabileceğini düşünen Virjin, yoksulluğun sürüklediği yaşam biçimine sıkışıp kalır.

*Cemile* romanında fabrika işçilerinin sömürülüşü, tüketilişi ve haksızlıklar karşısındaki çaresizliği anlatılır. Sosyal hayatın adaletsiz kaos ortamının bir simgesi olan fabrika, içinde çalışanları, varlığını ayakta tutanları hem fiziksel hem de psikolojik olarak yok eden, tüketen bir tehdit nesnesidir. Fabrika ve patronlar/ yönetenler, işçilerin tinsel özgürlüklerinden ellerindeki ekmeğe kadar bütün varlık alanlarına göz diker, ellerinden alır. Maddenin/ çıkarın soğuk yüzü her şeye hâkimdir. Para, sosyal hayatın denge unsuru halinde bütün dengeleri alt üst eder. "Ekmek uğruna" fiziksel ve ruhsal sömürüye karşı duramayan, direnemeyen işçiler ve aileleri, içinde oturdukları evler gibi çaresiz, çürümüş, yıkıktırlar. Ayakta duracak güçleri yoktur; fabrika ve para, onları dişlileri arasında öğütürken, hep çaresiz bırakırlar. Fabrika ve işçiler hep yan yana iç içe olmalarına rağmen hep yabancı, hep uzak, hep düşman olurlar. Fabrika ile işçi mahallesinin fiziksel karşıtlığı/ dengesizliği; fabrika sahipleri ile işçiler arasında da hem fiziksel hem ruhsal yönden benzerdir. Fabrika, işçi mahallesinin üzerinde göklere doğru bütün heybeti ve gücüyle yükselir. İşçi mahallesinin insanları da, onun önünde diz çökmek ve ona tutunmak zorundadırlar. İşçiler, kendilerinin ve ailelerinin varlıklarını sürdürebilmek için gerekli olan bir parça ekmek uğruna fabrikaya yem olurlar ve direnme, itiraz etme güçleri yoktur. Sosyal hayatın adaletsiz düzeni, onları birer yığın haline getirmiştir. Sosyal adaletsizlik izleği ile sosyalist söylemin "egoizm, bencillik, sosyal şovenizm ve teşkilatlanmış adaletsizlik" (Muallimoğlu 1976: 115) karşısındaki tavrı, sanatın dünyasında ifade edilir. Bireysellikleri kurmaya, ben'lerini ön plana çıkarmaya olanakları yoktur. Her şey ve herkes onları çıkar/ madde karşısında tüketmeye yöneliktir. İşçiler hem maddi hem manevi güçsüzlük içinde bocalarken, çatışmalar yaşarken, fabrika ve fabrikanın güç, zenginlik, ihtişam sahibi patronları yükselmektedir. Fabrika kapısını bekleyen Boşnak kapıcının, fabrikanın ortaklarından Kadir Ağa'nın gelişi sırasındaki davranışları sosyal adaletsizliğin eyleme dönüşümüdür. Boşnak kapıcının amirine tavrı, kendisiyle aynı kaderi paylaşanlar ile kendisini sömürenler arasındaki dengesiz/ adaletsiz durumu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Adaletsizlik, adaletsiz davranılanlardan sömürülenlere kadar inen bir bozulmalar silsilesi halindedir. Fabrika dışında da ezen-ezilen arasında çatışma bitmez. Bu çatışma, sosyal hayatın adaletsiz düzeninin de merkezidir. Maddi güç/ para, bireysel kimlikleri ve değerleri hükmü altına almış yok etmektedir. İşçiler ve işçi mahallesi, fabrikanın fiziksel ve işlevsel varlığını temin eden robotlar gibidir. Duyguları, düşünceleri, hayalleri, acıları, arzuları değersizdir. Onlar birer makine gibi işlerini yaparlar; itiraz etme, durma hakkı bulamazlar; itiraz ettikleri, durdukları anda bozuk bir eşya gibi yenisiyle değiştirilirler; dışarı atılırlar. Fabrikanın ve işçi mahallesinin fiziksel şartları uygun olmasa da son tutundukları dalı bırakacak ne güçleri ne de çareleri vardır. Bütün olumsuzluklar nedeniyle tükenen umutlarını, sömürülen ben'lerini, yok edilen hayallerini koruyamazlar. Fabrika, içinde dönen dolapları ve gece gündüz tüten bacasıyla "ekmek kapısı"dır. Sömürünün, çıkarın, maddenin ön planda ve öncelikli olduğu, bireysel varlık alanlarının tehdit edildiği/ tüketildiği bu sosyal ortamda, insanlar biyolojik varlıklarını sürdürmek için muhtaç

oldukları bu işe sıkı sıkıya tutunurlar; iş bulmak zor, bulunan iş'te tutunabilmek ise daha zordur. Sürekli yıkıma sürüklenen insanlar, her şeye rağmen çaresiz, tek maddi dayanaklarına sahip çıkarlar; onu korumaya çalışırlar; çünkü işleri onların ve ailelerinin bu dünyadaki tek varlık umududur. Para ve ekmek kaygısı değerlerini siler. Ekmek peşinde olanlar kendilerini açlıktan ve başka saldırılardan da korumak zorunda kalırlar. Cemile, bütün saldırıların fakirlikten kaynaklandığını düşünür: *"Fakirlik, ah fakirlik! dedi. Herkesin gücü bize yetiyor."* (Orhan Kemal 1999a: 88) Görüldüğü gibi sosyal adaletsizliğin bir sonucu olarak yoksulluk, kişinin birçok tehlike içinde yaşamak zorunda kalmasına sebep olur. Adalet olsa, maddi olanakların uygunsuzluğu/ yetersizliği güvensizlik ortamı doğurmayacaktır. Tanrısal anlatıcı, bütün ayrıntıların gerçekte birebir örtüştüğü sosyal gerçekçi bir bakış açısından mekânı ve zamanı yansıtır. Makineler, duvarlar, sokaklar, evler, meyhaneler, kahveler, bakkallar bireyin trajedisinin metne yansıyan yüzünü gösteren kapalı/ dar mekânlardır. Kadir Ağa ile dokuma ustası arasındaki diyaloglarda, fabrikaya verimi artırmak için alınan İtalyan mühendisle işçileri karşı karşıya getirmek için oynanan oyunlarda, hep sosyal ortamın yüzeysel ve çıkara dayalı ilişkiler ağı aktarılır: *"-Yanımda adam boğazla istersen ağa, dedi, benden sır çıkmaz!"* (Orhan Kemal 1999a: 29) Dokumahane Ustası'nın ve Camgöz Sadık'ın oyunlarının farkına varan ustalardan İzmirli Nusret, durumu Kadir Ağa'ya haber verir; Kadir Ağa'nın onların arkasında olduğunu bilmemektedir. Görüldüğü gibi yönetenlerin ve yönetime yakın olan kişilerin ortak niteliği, ikiyüzlülük ve çıkardır. Sosyal hayatın çarpık düzeninin temelinde de bu ikiyüzlülük ve çıkara dayalı sömürü, yozlaşma vardır. Güçlü- güçsüz, ezen- ezilen arasında sürekli bir çatışma söz konusudur; herkes birbirinin ayağını kaydırma ve sadece kendini kurtarma mücadelesi verir. Çeşitli oyunlar, yalanlar ile muhtaç oldukları iş için fiziksel ve ruhsal tüketiş/ sömürülüşe itiraz edemeyen işçiler ve aileleri çaresizdir. Onlar kendilerinin de içinde bulunduğu fakat kendileri dışında gelişen bütün oyunlardan zararlı çıkarlar. Adaletsiz sosyal ortamın çalışmaya zorladığı çocuk işçiler, işten kaytarmak için çeşitli bahaneler uyduran ustalar, fiziksel ve ruhsal baskı ile sindirilen ve emeklerinin karşılığı olarak aldıkları düşük ücretten bir de "avanta" vermek zorunda kalan işçiler, işçi mahallesinin "yığın" yaşamı içinde ayakta durma mücadelesi veren işçi aileleri eserin sosyal ortamını oluşturur. Her bir olay birimi ile işçilerin dramı netleştirilir. Fabrika sahipleri; ustalar- işçiler- memurlar arasında yaşanan ezeli çatışmayı hep kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Çıkarlar dünyasının yozlaşmış kahramanları ile değerler dünyasının kahramanları arasındaki çatışmadan madde galip gelir. İşçi mahallesi için para günü önemlidir; hele ki İtalyan mühendisin gelişinden sonraki ilk para günü daha önemlidir. Çünkü yevmiyelerin kesileceği haberi dolaşmakta, bu da ortamı gerginleştirmektedir. İşçilerin para günü yaşadıkları isyan psikozu, "kapitalist burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı tutkulu ve çelişmeli" (Gürsel 1981: 8) ayaklanma olarak açıklanabilir. İşçiler gibi işçi mahallesindeki aileleri de fabrikadan gelecek haberi tedirgin, sinirli, gergin beklerler. İşçiler, fabrika ortaklarından Kadir Ağa ile ustaların oyunları sonucu karşı karşıya

geldikleri İtalyan mühendisi fabrikadan atmak/ kovmak isterken polisin müdahalesiyle kendileri işten atılırlar. Yine zararlı çıkan güçsüzler olur. Kargaşa, korku, belirsizlik içindeki can derdi ile ekmek derdinin aynı potada birleştiği bu kaos ortamı bittikten sonra, işçiler bu kez işlerini dolayısıyla umutlarını kaybetmiş birer "dertli"ye dönüşür. Sorumlu oldukları aileleri, ekmek bekleyen çocukları, anaları, babaları, kardeşleri vardır; hayalleri, beklentileri vardır. İçine düştükleri ve kullanıldıkları bu oyun, onların tek maddi dayanaklarını da ellerinden almıştır. İstanbul ve İzmir'den kendi yerlerine işçiler getirileceğini duyunca iyice umutsuzluğa kapılırlar. Kendilerini kıskırtan, kullanan kişilerin bu işten zararsız çıktığını anlayınca; öç duygusu, başkaldırı ile birleşerek ayaklanmaya dönüşür: "*Kalabalık marş emrini almış, kahveye korkunç bir silindir gibi dalmıştı. Cam, çerçeve, masa, sandalye, fincan, tabak, semaver ne bulduysa ezdi, ezdi.*" (Orhan Kemal 1999a: 152-153) Sosyal yaşamın çarpık, adaletsiz, bozuk düzeni mekânsal ve zamansal boyutları ile kişiler dünyası etrafında şekillendirilir. Çekirdek izlek olan Cemile-Necati aşkı anlatılırken, sosyal adaletsizliğin de yaşamın her alanını hâkimiyeti altına aldığı dikkati çeker. Eserde yozlaşmanın ahlaki yönü, en çok cinsel sapmalar şeklindedir. Başkışı gerek bizzat kendisiyle ilgili gerekse dolaylı olarak cinsel eğilimlerdeki bozulmuşluğu yaşar. Evlendikten sonra bir süre kaldıkları evde arkadaşının annesinin başkışıye ve karısına yaklaşımı, onları cinsel anlamda kullanma yönündedir. Aynı şekilde zorunlu olarak sığındıkları eski baba dostu ve karısı da, genç çifte cinsel açlıklarını tatmin için yaklaşırlar. Başkışının iç monologlardaki bu eğilimlere tepkisi ise, onun da aynı bozulmuşluk sürecini düşünsel olsa da yaşadığını gösterir.

*Dünya Evi* romanında, başkışıye fabrikadan "hırsızlık yapma" teklifinde bulunan eski baba dostu Hilmi Efendi, onun tepkisi ve reddetmesi karşısında sadece maddi bir endişe yaşar. Fabrika sahiplerinden Ağa'ya gider ve tam tersi bir şekilde hırsızlık teklifinin başkışiden geldiğini söyleyerek onu işten kovdurtur. Zaten babasından dolayı başkışıye sevmeyen, sürekli aşağılayan, kovmak isteyen Ağa, bu fırsat karşısında sevinir. Başkışıye atılan bu iftira mahalleye ulaşınca kadar boyut değiştirir ve herkes bunu yapmış olacağına inanır. En yakın dostları kahveci Aliş ve Güllü bile bu durum karşısında diğerleri ile aynı duygu ve düşünceleri paylaşırlar:

*"Genç adamın "ambardan hırsızlık teklifi" az zamanda değişe değişe "doğrudan doğruya kendisi yapıyormuş"a dönmüş, bu da peşin fabrikaya, sonra da işçi mahallesine yayılmıştı."* (Orhan Kemal 1999b: 145)

Kişisel çekememezliklerin, hayallerin bile yanlış yorumlandığı bu cezalandırma, sosyal yozlaşmanın kişilerarası ilişkilere nasıl egemen olduğunu da gösterir. En yakın dostları bile başkışiden şüphelenir; hatta ona "hırsız" damgası vururlar. Manevi değerlerin yokluğundan kaynaklanan yozlaşmanın bir yansıması da Camgöz'ün kişiliğinde ve eylemlerinde görülür. Camgöz, mahalle bakkalıyla birlikte başkışıye tehdit mektupları yazar. O, evlenmek istediği genç kızla evlendiği için başkışıye sevmez



ve yazdığı tehdit mektupları ile genç kadını kaçıracaklarını söyleyerek huzursuz eder. Eylemlerini şekillendiren cinsel eğilimleridir. Camgöz mektupları yazanın o olduğunu öğrenen ve kendisinden hesap sormaya giden başkışının, annesine taziye vermek için geldiğini sanarak tehdit mektuplarından da geçmişte yaptıklarından da pişman olur ve vazgeçer. Onun tavrı değerlerden gelen sese bir cevaptır. Camgöz bu yönüyle yozlaşma eğilimindeki toplumdan ayrılır ve kendini kurar. Annesinin ölümü ve başkışının davranışı, onu özüne döndürür. Ayrıca başkalarının fabrikadan hırsızlık yapmasına yardımcı olan hamal Sadık; meyhanesinde konuşulanları polise haber veren meyhaneci; mahallenin bütün kadınlarından ve kızlarından cinsel olarak yararlanmaya çalışan bakkal ve kasap (geçmişte bağlılık, dürüstlük sahibi iken sosyal yaşamın bozduğu); eski arkadaşı Hasan Hüseyin; yozlaşmış kişiler olarak, değerlerden kopuşun temsilcileridir. Onlar yaşamın gerçekleri karşısında maddi kaygılarla manevi düzeylerinin yok oluşuna duyarsızlaşmışlardır. Eserde sosyal adaletsizlik para ve yetki gücüne sahip olan kişilerin bu güçlerini çaresiz, kendilerine zorunlu olarak bağımlı olan kişilere kurdukları baskıcı sömürünün yansımasıdır. Başkışının de dâhil olduğu işçiler, kendilerini yöneten kişilerin "ekmek" uğruna her türlü aşağılamasına, hakaretine boyun eğenler. Güçsüzlerin güçlüler tarafından sömürülüp tüketildiği bu kaos ortamında, bütün ilişkiler maddi güce göre şekillenir. Başkışı bu dengesiz/çarpık düzeni şu sözlerle ifade eder:

*"Köpek kadar değeri olmadığı suratına çarpılan bir yerde yirmi dört lira doksan beşin hatırı için kalmaya devam mı etmeliydi? Haysiyet? Şeref? Namus?"*

*İçini çekti ,iskemlesinin arkalığına yaslandı(..)*

*Kovar, kovabilir, hakkı var buna. Mal onun." (Orhan Kemal 1999b: 54)*

Sosyal adaletsizliğin bireysel bir yansıması olan bu ifadeler, paranın kişilik değerleri üzerindeki baskıcı ve yok edici gücünü gösterir. Başkışının en yakın arkadaşı, sosyal adaletsizliğe karşı eylemsel bir tepkide bulunur. Onun tepkisi, var olma bilincinden gelen sesin, sömürü mekanizmasına isyanına dönüşür ve atılan *tokat* ile somutlaşır:

*"-Ben ulan değilim, cevabını verdi.*

*-Ulansın, hem de ulanın kösnüğüün!*

*Üstüne yürüdü, odacıya tokat attı ama, attığı tokattan daha kuvvetlisini yiyerek, sendeledi. Şaşırmişti. (..) Şaban'ın gözleri dönmüştü. Boşalan bir zemberek gibiydi."(Orhan Kemal 1999b: 147)*

Şaban'ın "*uşaklar tarihine geçecek olan tokadı*" (Orhan Kemal 1999b: 152), sosyal yaşamın olumsuz getirilerine karşı bireysel bir tepkidir. Şaban ezilen, sömürülen insanlara yapılan haksızlıklara karşı, kendisi ve arkadaşı adına haklı ve de sert bir cevap verir. Eski baba dostunun, başkışının üzerindeki oyunları ve başkışının "hırsızlık"la

itham edilişi bu sosyal adaletsizliğin diğer bir yansımasıdır. Hırsızlık teklifini yapan Hilmi Efendi, parasını ve gücünü/ yetkisini kullanarak aldığı ret cevabı lehine çevirecek bir oyun oynar ve kazanır. Eserde, maddi kaygılarla ruhsal tükenişin kıskacında yokluğa sürüklenen kişilerin öyküsü, sosyal adaletsizlik izlekseli çevresinde yansıtılır.

*Vukuat Var* romanında yozlaşma, kişiler dünyasının yaşama ve birbirleriyle ilişkilerinde belirleyicidir. Sömürü ve çıkar doğrultusunda yaşayan kişiler, değerlerinden kopuk bir "sürü"ye dönüşürken yozlaşma bir yazgı değil, sosyo-ekonomik çarpıklıkların oluşturduğu bir sonuç olarak aktarılır. Yozlaşma, *Vukuat Var* romanında bireyden topluma doğru genişleyen sarmal bir yapıdadır. Kişilerarası ilişkiler hep art niyet, çıkar, ikiyüzlülük üzerine bina edilir. Cemşir'in kadınlara bakışı, çocuklarını sömürmesi; Reşit'in Cemşir ve ailesi üzerinde asalak bir yaşantı sürmesi; Reşit'in karısının Güllü'nün evliliği ile hayallerini gerçekleştirme umudu içindeki ikiyüzlülüğü; Yasin Ağa'nın dine bağlı softa görüntüsü ardındaki yaşantısı; Gülizar'ın cinsel açlık içerisindeki düşkün hareketleri; Kemal'in yaşadığı mahalledeki insanların dar görüşlü/ art niyetli yaklaşımı; Hamza'nın babası, annesi ve kardeşiyle ilişkilerindeki hoyratlık, kabalık, saygısızlık... vs. yozlaşmanın, dramatik aksiyona yansıyan yüzü olur. Eserde, başkişinin öyküsünün arka planında maddi çıkmazların tükettiği insan yaşamlarından kesitler vardır. Paranın gölgesinde "silik" kişilikler olarak yaşayan bireyler, kendilerine saygılarını yitirirler. Ahlaki bozulma, insana değer vermeme, emeği sömürü, acıma, hoşgörü gibi duygulardan uzaklaşma doğal bir süreç gibi algılanır hale gelir. Başkişi Güllü'nün babası Cemşir ve onun akıl hocası/ yönlendiricisi Reşit, bozulmuş kişilerin en belirginleridir. Birbirleriyle de diğer insanlarla da "çıkar"ın belirlediği bir ilişki kurarlar. Cemşir, Reşit'in verdiği akılla ayakta durur; Reşit de Cemşir'in gücü ve parasını sömürür. Cemşir'in dört karısı ve sayısı belirsiz çocukları, her ikisi için de maddi kaynaktır. "*Bütün ümidi bu kızdaydı şu sıra. Satacağı onu halli mallı birine.*" (Orhan Kemal 1995c: 124-125) Para uğruna çocuklarını sömüren Cemşir'in, değerler dünyasına ve emeğe saygısı yoktur. O, sadece gününü gün etme kaygısındadır. Geçmiş güzel günlerini özlemle anarken, hem cinsel olarak hem de maddi bakımdan kullandığı kendisine âşık kadınları/ kızları hatırlar. Reşit'le "*ekmek elden su gölden*" (Orhan Kemal 1995c: 11) keyfince yaşadıkları günler geride kalmıştır. O, artık fabrikalarda çalışan çocuklarının ve çiftliklere gönderdiği ırgatların sırtından geçinir. Kızı Güllü'nün Muzaffer Bey'in yeğenine satılışı ile maddi kaygılarının biteceğini düşünür. Muzaffer Bey, yozlaşmış düzenin farklı bir yüzüdür. Onun kaygıları günlük menfaatlerin de geniş ve boyutlu şeklidir. Maddi bütün olanaklara sahip olmasına rağmen, siyasi gücü kullanma ve yetkilerini genişletme arzusundadır; "*Mühim olan, senin benim menfaatlerimizdir*" (Orhan Kemal 1995c: 156) ifadesi, onun yaşama hangi perspektiften baktığının işaretidir. Eserde ilişkilerdeki yozlaşma, Zaloğlu Ramazan karakteriyle yansıtılır. Zaloğlu Ramazan, dayısı Muzaffer Bey'in maddi gücü ve kişiliği arkasına gizlenir; dayısı dâhil kimseye gerçek yüzünü

göstermez. Dayısına karşı edilgin, korkak bir portre çizer. O, çok düşük bir yaşama düzeyine sahip, birçokları böcekler gibi olan bu topluluğun ironik bir portresidir. Böylece maddi gücünü/ parasını kullanmak niyetindedir. Köylüye karşı kendinden emin görünür; eğreti kalan bu görüntüsü köylü tarafından fark edilir ve alaya alınır. Yozlaşma romandaki hapisane ilişkilerinde de yaygındır. Cinsel ve de ruhsal baskı, güçlü-güçsüz arasındaki çatışmayla birlikte hapisanedeki yaşamı belirler. Hem genç hem yakışıklı olan Hamza'dan cinsel beklentileri olan Yirmidörtlük İbrahim onu himayesine alır. Onun her şeyiyle ilgilenir ve cinsel açlığını onunla gidermeye çalışır. Hamza ise, bu durumun farkında değildir. O, güçlüler karşısında itaati, çözüm olarak görür (Orhan Kemal 1995c: 393). Ahlaki bozulmanın yoğunlaştığı hapisane ortamında cinsel sapmalar, çarpık ilişkiler ile bütünlenir. Hamza'nın fiziksel görüntüsü ile bilinçaltına atılan cinsel açlık birleşince, yozlaşmış bir ilişki, düzenin belirleyicisi olur. Bu düzende, herkes kendi çıkarı doğrultusunda tepki verir. Cezaevindekiler, İbrahim-Hamza ilişkisinin özüne karşı değildirler, sadece kıskançlıkla yaklaşır; çünkü onların da Hamza'da gözleri vardır. Onların tepkisi Hamza'dan yararlanamamaktan kaynaklanır. Yozlaşmanın bir diğer yönü ise, Hamza ve müdürün karısı Behiye ilişkisinde entrik kurguya yansır. Hamza'dan yaşça büyük kadın cinsel doyumsuzluğunu tatmin için, Hamza'yı; Hamza da onun parasını ve bedenini kullanır. Böylece karşılıklı çıkar dengesine dayalı çarpık bir ilişki yaşanır. Romanda sosyal adaletsizlik, çıkarların rejime dönüştürülmeye çalışıldığı bir ortamda doğal bir kavram halindedir. Eserde, para ve yetki ile aciz, yoksul, güçsüz insanlar üzerinde baskı unsuru oluşturan ve onları sömürerek kendi varlıklarını sağlamlaştıran kişiler, toplumsal bir çatlak halinde sürekli genişler. Ekmek kaygısı ile kendilerine uygulanan fiziksel ve ruhsal bütün aşağılamalara boyun eğen, tepkisiz kalan işçiler, adaletsizliği kanıksamışlardır. İnsanı asıl köleleştiren düzen, toplum tarafından kurulmuştur ve toplumsal eşitsizlik aslında doğal bir durum değildir. Küçük yaşlardan itibaren maddi bağımlılıkların zorunluluğu içinde; yaşlı veya ölmüş bir yakınlarının kimliğiyle fabrikada çalışmaya başlayan çocuk işçiler, fırsat eşitsizliğinin simgesi durumundadırlar. Fabrika, yaşayan ölülerin doldurduğu çorak bir ülke halindedir ve insan kendisini yabancılaştıran etkenlerden (makine ve para gibi) kurtulamaz. "Emeğin makineye göre ayarlandığı" (Muallimoğlu 1979: 11) bu ortamda, işçiler makinenin temposuna ayak uydurmak zorundadır. Öyle ki, işçiler/ çalışanlar bu çarpıklıklara alışır ve sadece kendi fiziksel varlığını sürdürmeye yönelik yaşar:

*"Cemşir'in büyük karısı, on yaşındaki kızıyla geldi. (...) Bu kız da geçen yıldan beri fabrika çırçırlarında çalışıyor, kazandığını babasının etli, kocaman avucuna koyuyordu. Yaşı küçük olduğundan, teyzesinin kimlik cüzdanıyla kaydolmuştu. Uyku dökülen gözlerini ovalıyor, sık sık esniyordu."* (Orhan Kemal 1995c: 358)

İnsanın nesneleştirilerek sömürülüşünün "geleneğe" dönüştüğü bu ortamda, kişilerin tepkileri de sessizdir. Bu zorunlulukların sürüklediği yığınlaşan topluluklar, "kapitalist burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş hayatı ve kazancın

bayağılığına" (Gürsel 1981: 8) karşı tepkilerini haykırma, haklarını arama olanağına sahip değildirler. Onlar, ancak birbirlerine sıkıntılarını aktarırlar. Bazen de bu tepki, Allah'a isyan şeklinde dışa yansır:

*"Akıl erdiremedikleri, madem bir Allah vardı, ne diye onlara süreli birer ırgatlığı çok görüyordu da, hususilere lüzumundan fazla önem veriyordu? Adalet miydi?"*  
(Orhan Kemal 1995c: 228)

Adaletsizlikler karşısında çaresiz kalan ve yaşadıkları olumsuzluklar ile bunalan kişiler, maddi yoksunluklarının cezasını içsel tükenişleri ile öderler. Eyleme dönüşmeyen bu isyan psikoza, "Tanrı'yı hor gören, Tanrı'nın insana kötülük ettiğini düşünen" (Gündoğan 1997: 123) bir başkaldırıdır. Maddi kayıplar ve yokluklar ile yaşamda/ dünyada sıkışan birey için, her yer bir labirenttir. Yaşamın acı gerçeklerinin yıktığı bu insanlar, maddi kaygılarına manevi çözümlüşlerde eklenince varoluşsal özlerinden uzaklaşırlar. Güçlünün güçsüzü yok ettiği bu ortamda, bütün dengeler para ve yetki üzerine kuruludur:

*"İşi büsbütün azıtan Muzaffer Bey'in çiftliği sık sık "kerhane"ye çevirmesine şaşmıyor, olağan sayılıyordu. (...) Çünkü Parti'liydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. (...) adam öldürse de mahkemeye düşse, onu mahkeme etmekten korkar, çekinir. Onun için de Muzaffer Bey'in astığı, astık kestiği kestikti."* (Orhan Kemal 1995c: 269)

Güçlü ve zengin Muzaffer Bey, politize olmuş devletin otoritesini çıkarı için kullanmaktadır. Devletin idari kesimini sömüren Muzaffer Bey gibi kişilere kimse karşı çıkamaz durumdadır. Sosyal adaletsizliğin bu çarpık görüntüsü, hak, hürriyet, özgürlük gibi kişiye özgü duyguları da yok etmiştir. Olumsuzluklar karşısında korkan ve susan güçsüz ve yoksul insanlar, alıştıkları; alışmak zorunda oldukları bu durum karşısında sadece kendi aralarında yaşadıkları olumsuzluklara isyan ederler. Seslerini duyurmaktan çekinirler; zira her şey karşı'larındadır. Öldürülse bile, önemli değillerdir; öldürenlerin cezasız kalacaklarını bilirler. Yoksulluk ve güçsüzlük, siyasî ve dinî alanlarda da onları ezer. Siyasilere de din adamları da zenginden, güçlüden yana tavır alır:

*"Köylü arasında hır çıktı mı, çözümleme de son derece pratik bir yol tutmuştu: Hır güre düşenlerden hangisi ötekenden zenginse, elbette o haklıydı."* (Orhan Kemal 1995c: 67-68)

Eserde, din ve inanç sömürsünün en belirgin temsilcisi Kabak Hafız aracılığıyla paranın, kutsalı dahi hiçe saydığı bir "düzen"den bahsedilir. *Vukuat Var*'da, başkışı Güllü'nün öyküsü çevresinde adaletsizliklerin hüküm sürdüğü karmaşa ortamında tüketilen değerlerin açılımı yapılır.

*Hanımın Çiftliği* romanında yozlaşma, ilişkilerdeki güvensizlik ve ikiyüzlülikle netleşir. Kimse kimseye güvenmez, kimse kimseyi sevmez. İşçi mahallesi insanları,

köylüler hep aynı duygu içerisinde pasif bir içsel direniş yaşarlar. Yaşantıları ise düşünceleri ile örtüşmez. Cinsel, ahlaki ve dinî bozulma karşısında tepkisiz kalan bireyler, hayatı saran tehdit unsurlarıyla yaşarlar; onları yok etmeyi düşünmezler. Gülizar, Muzaffer Bey'in kendisine bakışını ve durumunu bilir; fakat cinsel arzusu ile sadece mevcut olanı korumaya çalışır. Zaloğlu sevmediği, sadece özendiği ve korktuğu dayısına bağlıdır; kendi sonunu kendi hazırlar. Kabak Hafız, insanların dini duygularını sömürür; gerçekte kendisinin inanmadığı bir görüntünün arkasında maddi çıkar kaygısı içindedir. Ahlaki çöküntü içerisindeki toplum, yığınsal tavırlar sergiler. Bedenin istekleri ve paranın gücüyle her şeyin yok edildiği görülür. Sömürü, güçlü-güçsüz, zengin-yoksul, güzel-çirkin, haklı-haksız çatışmaları üzerinde yükselen yok edici bir canavar halinde değerleri yutar. Eserde cinsellik, bedensel rahatlama olarak yer alır. Cinsellik, fiziksel çekim olarak eserde kişilerin geçici birleşimini sağlar. Doğuşta nesnesiz olan cinsellik, daha sonra cinsel nesneyi bedensel gerilimi ortadan kaldıran araca dönüştürür. Sevişmeler, hayaller hep cinsel arzular ve cinsel açıklıkla dışa vurulur. Tensel zevkleri doyuma ulaştırmak için birbirine yaklaşan kişiler, duygusal hiçbir etkilenim olmaksızın bedenlerinin birleşmesini yaşarlar. Zaloğlu'nun Güllü'ye; Gülizar'ın Muzaffer Bey ve Kabak Hafız'a; Muzaffer Beyin bütün kadınlara; Hamza'nın muhtarın kızına; Pakize'nin bütün erkeklerle; Zekai Bey'in bütün kadınlara; Paşazade'nin karısının bütün erkeklerle; Şerif Usta'nın Güllü'ye; Güllü'nün önce Muzaffer Bey'e onun ölümünden sonra ise bütün erkeklerle yaklaşımı sadece bedensel dürtülerle şekillenir. Bu kişilerin cinselliklerinde nesne önemli değildir. Önemli olan, bedensel doyuma ulaşmak ve bedensel gerilimi ortadan kaldırma arzusudur. Muzaffer Bey başta olmak üzere romandaki kişiler dünyasındaki erkeklerin hepsi kadınlardan sadece fiziksel/ bedensel yararlanma eğilimindedir. Güllü, Pakize, Naciye ve Gülizar ise, bedenlerinin açıklığını kendilerini sunarak bastırmaya çalışırlar. Eserde cinsellik, bedenin şekli olarak yansır. Romanda başkışının öyküsü çevresinde yansıtılan yozlaşma, sosyal adaletsizliği de beraberinde getirir. Bey- köylü çatışması etrafında maddi gücün kişisel olana tecavüzü anlatılır. Muzaffer Bey, dedelerinin güç ve zor kullanarak sahip oldukları toprakların üzerinde yükselirken; köylü yoksulluk ile mücadele etmektedir. Çiftlikteki debdebeye karşılık köyde de işçi mahallesinde de yokluk kişileri bunaltır. Tek umutları seçimler olan köylüler; beylerin de kendi partilerine geçişle adaletsiz düzenin sonu olmadığını anlarlar. Sosyal adaletsizlik, paranın bireyi yok edişle paralel gelişir. Bozulmuş ilişkiler, güvensizlik, ikiyüzlülük içerisinde ayakta durmaya çalışan bireyler, paranın gücüne yenik düşerler:

*"Berber Reşit, (...) arabaya "kont" gibi kurulmuştu. Lakin ne olursa olsun, Güllü'nün eski mahallesine gidip, "kendini bilmez" insanlarla sarmaş dolaş olmasını beğenmemişti. (...) Koskoca bir Bey karısı, bey kadar onurlu, kibirli olmalıydı. O mahallede doğmuş, o mahallede büyümüşse, o mahallede ölmeyecekti ya!" (Orhan Kemal 1999c: 239)*

Paranın kişiler arasında oluşturduğu uçurumu ifade eden bu cümleler, zengin-yoksul çatışmasının da yaşama yansımasıdır. Yabancılaşmanın kişiler dünyasından mekâna ve zamana doğru açıklanan yüzü olan *Hanımın Çiftliği* romanı, başkişinin kendisine ve değerlerine yabancılaşma öyküsünün metne aktarımıdır. Eserde "öteki"leşmekten kurtulamayan ve "öteki" olmayı bir istenç özgürlüğü olarak algılayan bireyler, birbirlerine yem olurlar. İşçi kız Güllü, hayalini kurduğu maddi olanaklara fazlasıyla kavuşunca her şeye ve herkese kayıtsız kalır. O, hayalinde yarattığı Serap Hanım olma yolunda hızla ilerlerken "öteki" olur. Değerlerden ve etik kurallardan uzaklaşan başkişi ismiyle, giysileriyle, tavırlarıyla, konuşmalarıyla başlayan yabancılaşma sürecini artık yüreğinde de hissetmektedir. Güllü'nün Serap Hanım oluşu, yozlaşmış düzenin bireye indirgenmiş öteki'liğini gösterir:

*"Yeni şartların Serap'ı eskiden Güllü'ydü. Servet, refah Serap yapmış. Serap, yahut Güllü ne iyi kızdı! Hele Kemal'le sevişirken.. Ne fedakar kızdı! Ne babasına benzerdi, ne de başkalarına."* (Orhan Kemal 1999c: 307)

Eserde yabancılaşma, çürük, yalıtık, yitik sosyal yaşamda bireyin yüzleştiği en temel izlektir. "Kendi olma" ayrıcalığını kullanamayan, çözükle ilişkilerde yok olmuş, bütün haklarına tecavüz edilmiş birey, dejenere toplumun bir parçası olmak zorunda kalır. Bu yönüyle yabancılaşma, "öteki" olma sürecindeki çatışmaları da içinde barındırır. Yabancılaşmanın cinsellik boyutuyla da irdelendiği *Hanımın Çiftliği'*nde başkişinin Serap Hanım olma sürecinde, arzularını gerçekleştirmek, isteklerine ulaşmak için kullandığı yollardan biri de cinselliktir. Aşkın karşısında cinsellik, inancın karşısında sömürü, dürüstlüğün karşısında ikiyüzlülük, değerlerin karşısında para olunca da bireyler maddi olanakların kısıtlanmışlığı içinde düzene uymaktan başka çıkar yol bulamazlar. "Çıkar"a bağlı yaşamlar, bireysel özden tamamen uzaklaşır:

*"İnsanlar menfaatlerinin, pervanesidirler. Çıkarımız nerdeyse, orda olmaya mecburuz!"* (Orhan Kemal 1999c: 70)

Bu anlayış ile düzenlenen sosyal yaşam güzeli, doğruyu yutar. Varlık değerleri geriye itilerek, maddi beklentilerle örülen ilişkiler içerisinde yok olunur. *Kaçak* romanında zengin yoksul, güçlü- güçsüz çatışmaları üzerinde yükselen sosyal adaletsizlik izleğinin bir sonucu olarak yozlaşma, dramatik aksiyonu şekillendirir. Toplumun genelini saran bu çözülüş, değerlerden uzaklaşma ve maddi kaygılarla sürüleşme şeklinde metne yansır. Başkişinin direniş öyküsünün kaçışla sonuçlanmasının temelinde yozlaşmış düzene başkaldırı vardır. Sosyal adaletsizliğin ve maddi-manevi sömürünün yaygınlaştığı düzene başkaldırısını eyleme dönüştüren Habip, aslında yozlaşmanın karşısındadır. Fakat çabasının sonuçsuz olduğunu, yozlaşmanın bireyden topluma doğru genişleyerek yaygınlaştığını görünce hayal kırıklığı yaşar. Başkişi Habip gibi, norm karakter Hacer de yozlaşmaya karşı direnir. Yedi yıldır tek haber almadığı kocasını, sadakatle bekler. Yaşadığı maddi yoksulluk ve ruhsal baskılar karşısında yılmadan ayakta durur. Habip ile Hacer yozlaşma



karşısındaki mücadeleleri ile aynı düzlemde buluşurlar. Onların birbirlerine karşı hissettikleri cinsel çekilişi bastırırken de yozlaşmamak için direndikleri görülür. Habip, kendisine yardım eli uzatıp, yarasını saran ve evine alan Hacer'i cinsel olarak arzulası da içgüdüüne yenik düşmek istemez. Aynı şekilde, Hacer de bedeninin çağrılarına "dur" demek isterken egosunu bastırma mekanizması ile engellemeye çalışır. Yozlaşmış ilişkilerden uzak duran ve "kendi olma" mücadelelerinde direnen Habip ve Hacer'in etik kaygılarla bedenlerini kontrol altına alma çabaları ortaktır. Onlar, sadece beden değil duygularında önemine inanırlar ve değerleri korumak isterler. Fakat yürekleri ve bedenleri, iş birliği yaparak onların "kaçak" bir ilişki yaşamasına neden olur. Cinsellik, bastırılmak istenen bedensel yoğunlaşmanın yasaklarla çatışması şeklinde metne yansır. Başkışı Habip ve norm karakter Hacer, içlerindeki cinsel özgürlüğü birbirlerinde doyuma ulaştırmak isterler. Yedi yıldır kocasız olan Hacer, güçlü, yakışıklı Habip karşısında çözülüş yaşar. Mantiğının ve ahlaki yönünün tüm dayatmalarına rağmen bedeni ilk andan itibaren Habip'i arzular. Habip, ölüm korkusunun merkez olduğu kaçaklığını cinsel eğilimleri ile bastırmaya çalışır. Geleneksel, ahlaki ve dinî yasaklarla cinsel yaşamına ket vuran Hacer ise, kendini bedeninin isteklerine bırakır: "Yasaklar gelenekseldir (...) yasağa karşı gelme yasağı yok etmeden kaldırmaktır. Burada dinlerin gücü ile birlikte erotizmin gücü gizlidir" (Bataille 1993: 41). Hacer için Habip, Tanrı'nın bir hediyesidir. Ruhundaki ve bedenindeki parçalanmanın son bulmasıdır. Eserde yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcilerinden Topal Duran, çevresindeki insanları bilinçaltında bastırdığı komplekslerinin karanlık gölgesinde ezmeye çalışır. Kocasını beklerken oğluyula birlikte var olma mücadelesi veren Hacer'i cinsel olarak kullanmak isteyen Topal Duran, egosunun yön değiştirme mekanizmasını işleterek evlenmeyi düşündüğü genç kadına iftira atmaktan çekinmez. Öç duygusuyla, sadece kendisini düşünerek hareket eden Topal Duran'ın değerlere de, duygulara da saygısı yoktur. Amcasının parası ve gücüyle kurduğu varlığını korumaktan başka endişesi olmayan çözümlü bir kişiliktir. Aynı şekilde kasabalının genelinde de değerlerden kopuk bir düzen dikkati çeker. "Ağzı kara" komşular, Topal Duran ve arkadaşlarının sarhoş bir şekilde Hacer'in evi önündeki davranışlarına ve hakaretlerine tepkisiz kalırlar. Sürüleşen bu tepkisiz topluluk, kendi çıkarları için haksızlığa boyun eğerken yozlaşmış düzenin bir parçası olur. Birey olma ve sosyal birlik ruhundan uzak hareket eden bu yığın, maddi gücün kendilerini tüketişine "dur" demezler. Yozlaşmanın bütün kişileri saran boyutu "ağzı kara" komşuların tavırlarıyla netleşir. Sosyal adaletsizliğin, yetkinin, gücün ve paranın kişilerin bireysel varlıklarını tehdit eden nitelikte kullanıldığı eserde sosyal yaşamın getirileriyle bir anda zenginleşen ağalar ile yoksul halk arasında "maddi güç" merkezli bir çatışma yaşanır. Paranın verdiği güç ve yetkiyle kişileri kullanan, varlık alanlarını ihlal eden bu kişiler için bütün kapılar açıktır:

*"-Haşim Ağa ne demek bu memlekette?*

*-Şerefsizim başbakan bile hatırını hemen dirhem sayıyor!" (Orhan Kemal 1995g: 111)*



Siyasi gücü de arkalarına alarak türeyen bu zengin kesim, yoksul kişileri sömürür. Devletin de düzenin de egemeni olarak rahat, refah içinde bir yaşam süren bu "ağa"ların karşısında resmî görevliler etkisiz kalırlar:

"-Ulan çavuştan, onbaşidan siz korkarsınız. Senin çavuşun, onbaşın, savcın benim umurumda mı?" (Orhan Kemal 1995g: 110)

Devlet ve hükümet gerçeğinin ağa'lık düzenine yenik düştüğü, yok sayıldığı umarsız bir yaşamın izleri hâkimdir. Aynı şekilde başkişi Habip'in öldürdüğü Muzaffer Bey de paranın verdiği güçle, köylünün üzerine bir karabasan gibi çöker:

"Büyük çiftçi, zort zortu göklere çıkararak Muzaffer Bey! Adam gerçekten de küçük dağları yaratmışa benzeyen basbayağı bir kraldı. (...) Adam azdıka azmış, kudurduka kudurmuş.." (Orhan Kemal 1995g: 26)

Ezen-ezilen çatışmasının hep zengin lehinde gelişmesi, yoksul halkı yokluğa sürükler. Adaletsizlik, siyasi ve sosyal kimlik de kazanarak bireyin yaşam mücadelesini baltalar. Bu düzen karşısında çaresiz kalan kişiler, maddi gücün yok eden, yıpratıcı akınlarına yenik düşerler. Başkişi Habip, kendi tepkisini eyleme dönüştürerek Muzaffer Bey'i öldürür; fakat sonuçta, yine kaybeden kendisi olur. Köyünü, ailesini bırakarak yersiz-yurtsuz bir "kaçak" olur:

"Kendine kahrederek cigarayı yere fırlatmış, alev alev yanmakta olan çiftliğe bakmış, yangın alevlerinin turunculu dumanı içinde şuraya buraya koşuşmakta olan azgın köylü arkadaşlarını sinemada gibi, bir an seyretmiş, ondan sonra başını alıp... Deriin bir iç geçirdi. Kaçış o kaçış işte." (Orhan Kemal 1995g: 58)

Sosyal adaletsizliğin söze dönüştüğü bu ifadeler, ezen ile ezilen arasındaki çatışmanın da yorumudur. Güçlü olanlar, kendisine bağımlı insanları fiziksel ve ruhsal olarak kullanırken "insan olma" ayrıcalığına da kelepçe vurur. Böylece tutuklanmış kimlikler, kaosun karanlıklarında yığınlara dönüşürken yalıtık bir yaşamın esiri olurlar. *Kanlı Topraklar* romanının ismi ile mekâna ait örtük göndermelerde bulunulur; toprağın özü'ndeki yaratma gücünün 'kan' ile yok edilişi, sosyal çözülüşün karanlık yüzü ile bütünleştirilir.

"Alnından akan kanlar, 'kanlı topraklar'ın yüzyıllar boyu kim bilir kaç masum kaniyle sulanmış toprağını gene kim bilir kaçınıcı sefer suluyordu. (...) Yangın alevlerinin bayram şenliğine çevirdiği karanlık gecenin içinde masum insanların acı çığığı parladı. Üç beden daha 'kanlı topraklar'a devrilmiş, yavrularına siper olan anne de kanlar içinde yere yuvarlanmıştı." (Orhan Kemal 1994a: 370-371)

Topal Nuri'nin öyküsü ile toprağın kan'la kirletilerek, değerlerinden uzaklaştırılış öyküsü benzerdir. Topal Nuri, aile ve sevgi kavramlarından uzak yetişen bir kişidir ve itilmiş/dışlanmış kişiliğinin komplekslerini kanlı topraklar/ yani mekân üzerinde hâkimiyet kurarak örtmek ister. Kişisel doyumunu için, her şeyi ve herkesi kurban eder. Kanlı topraklar onun getirdiği yeni bedenleri de yutarken, o hep istediği gücün sahibi

olur. Eserde mekân, işlevsel bir devinim içinde, kişinin yaratıldığı, üzerinde büyüdüğü, yaşadığı toprak parçasından onu yutan toplumsal yozlaşmanın yansıtıcısı konumundaki karanlık bir nesneye dönüşür. Dolayısıyla mekân, kapalı/ dar niteliklidir. Eserin üçüncü bölümünde ön plana çıkan toprak, insanoğlunun en eski sorunlarından biri olarak anlatılır. İnsanoğlunun açgözlülüğünün aracı olan toprak, binlerce insanın kanını içer. Tanrısal anlatıcı bu sorunsala kart karakter Hakkı Bey'in aracılığıyla felsefi bir yaklaşımla bakar:

*" İnsandan önce topraklar vardı,  
Sert rüzgarlar,  
Tohum.  
İnsandan sonra rahatı kaçtı sert rüzgarın  
Tohumun, bereketli toprakların!  
Pay pay oldu topraklar,  
Ev ev bölündü dünya,  
Kana bulandı topraklar  
Kardeş sofraları bozuldu:"* (Orhan Kemal 1994a: 282)

İnsanoğlunun bitmeyen madde hırsının sosyal gerçekçi bir çizgide eleştirildiği bu mısralarda, evrensel mesajlar vardır. İnsan, doğa tarafından kendisine sunulan "ham, gelişmemiş, geliştirilmemiş" (Mengüşoğlu 1979: 64) gücü, ya var eder ya da yok eder. Anlatıcı, toprak/ çıkar kavgalarının kişileri çözümüne değinir. Mekân-insan benzeşimi ile toprak/ madde hırsının değerlerden uzaklaştırdığı kişilerle onların toprakları arasında çok yönlü ilgiler kurulur. İnsan, toprağın özündeki "bereket" unsurunu kanla yok ederek, onu kendisi gibi eli "kanlı" bir canavara dönüştürmüştür. Eserde fabrika, çalışma zorunluluğu içindeki insanların emeklerini sömüren ve üzerinde yükselen yozlaşma mekânıdır. Kişiler iş saatleri arasında sıkışmış olarak yaşarlar. Fabrika çalışma şartlarının ağırlığı, sosyal adaletsizliğin yansımaları, işçi- işveren kopukluğu ile kaostur. Başkişi fabrikadan kendi hesabına hırsızlık yaparak para biriktirir ve kendisini kurtaracak bir mekân hayali kurar: "*Doğruluk sebze komisyoncusu: Nuri Haktanır*" (Orhan Kemal 1994a: 106). Kendi kendinin efendisi olacağı bu mekânın levhası bile, yaptığı olumsuzları temizlemek isteğini yansıtır. Romanda başkişi Topal Nuri, yozlaşmış bir tiptir. Onun çevresiyle ilişkileri kendine ve değerlerine yabancılaşmış kişiliğinin yansımasıdır. Para dışında hiçbir şeye önem vermeyen ve hiç kimseyi sevmeyen Topal Nuri, yaşamdan ve insanlardan oç alma içgüdüsüyle hareket eder. Karısı başta olmak üzere bütün insanları aldatır. Onun amacı, zengin ve güçlü olmaktır. Bu uğurda her şeyi doğal karşılar. İnanıcı ve değerler dünyası yoktur. "*Çevresinde böylesine namuslu insanların bulunmasını istemiyordu*" (Orhan Kemal 1994a: 11). İlişkilerin yozlaştığı fabrikada da, işçilerin varlık alanları kısıtlanır. Teftişler önceden haber alınır ve kişiler açıklarını kapatma fırsatı bulurlar. Eserde yozlaşma, kendine, değerlere ve dünyaya yabancılaşan, sağlıklı ilişkiler kuramayan bireylerin genel karakteristiği olarak yer alır. İnsana ait değerler dünyasını tahrip eden ve sosyal

adaletsizliğin yaygınlaşmasına sebep olan kişiler, “*neme lazım*” kişilikleri ile toplumsal yığınlaşmayı hazırlarlar.

Bireysel ve kolektif bilinçten yoksun bireylerin, varoluş serüvenlerinde yaşadıkları çözülüş üzerine yapılan bir izlek olan yozlaşma, yabancılaşma izleği ile temellenebilecek bir yapıdır. Dolayısıyla yozlaşma izleği, bireylerin yaşamın gerçekleri karşısında tutunamamalarından kaynaklanır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, kapitalizmin dişlileri tarafından ezilen ve kişiliksizleştirilmeye çalışılan bireyler, yaşadıkları mekânlara da sinen bir yabancılaşma içindedirler. Eserde, işçi kişiselleşmiş emek, sermaye işlevindedir. Çıkar dengeleri üzerine kurulan üretim ilişkilerinde kişiler/ işçiler sömürülür. Kişiler, sömürenler ve sömürülenler olarak “fetişleştirilir” (Leledakis 1990: 26). Reel dünyanın çıkmazları kişileri, maddeye bağımlı birer nesne haline dönüştürür. Ülkenin siyasi ve sosyal yapılanmasının bir yansıması olarak köyden kente göçle birlikte, kültürel bozulma da başlar. Köyün ve köy yaşamının kendine özgü olduğundan, şehir yaşamının kaosa göçte zorlanan bireyler, korku ve tedirginlik yaşarlar. Şehir, kişiyi kendinden ve değerlerden uzaklaştıran bir yok edicidir. Kentleşme, homojen, mekanik ve kâr hırsının her şeyin önüne geçtiği bir pazar halinde kişileri sermaye yapmıştır. Sentetik ilişkiler, değerlerin işle/parayla satın alınabilir’e dönüşmesi kenti, öze ait bütün kaynakların tüketildiği bir yokluk çukuruna dönüştürür. Para ve çıkar dengeleri, yaşamsal bütün kaynakları tıkamıştır. Kişiler, sevgi, saygı, vefa, doğruluk, dürüstlük gibi olumlanan unsurlardan hızla uzaklaşarak; ikiyüzlülük, dolandırıcılık içine itilirler. Romanda, geçim kaygısı nedeniyle şehre gelen üç arkadaş, bir süre sonra birbirlerinden koparlar. Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf, arkadaşları Köse Hasan’ı hasta ve parasız bırakıp gitmekte bir sakınca görmezler. Ekmeklerini onunla paylaştıkları günlerde ise, içten içe rahatsızdırlar. Umarsız ve sadece kendilerini düşünen bireyler, insana özgü duyarlılığı da yitirirler. Ağır çalışma şartları ve yozlaşmış düzenin ön plana çıkardığı ego, kişilerin kendileri dışında hiç kimseyle ilgilenmemelerini de beraberinde getirir. İnşaat şoförü, karısının başka erkeklerle birlikte oluşuna aldırılmaz. Namus, utanma ve sorumluluk gibi duygulardan uzaktır. Eserde işçilerin bakımsızlığı, kötü kaderlerine ve işverenlerin fırsatçılığına terkedilişi de anlatılır. Kurtlu, kuru ekmek yemek zorunda kalan, aralıksız çalışan, küfür/ dayak ile sürekli aşağılanan işçilerin kaderi patronların “insafı”na kalmıştır. Eserde, başkişi Ali’nin ağır ve aralıksız çalışma temposu içine düşerek yaralandığı ve daha sonra öldüğü patoz, yozlaşmış düzenin eşyadaki görünümüdür. İnsanın para karşısında değeri yoktur. Sanayileşmiş toplumda işbölümünün gelişmesi ile işçinin yarattığı mal ile ilişkisi kopuktur. Patronlar için malları, onları işleyerek kendilerini zengin eden kişilerden daha değerlidir (Orhan Kemal 2000c: 379). Sanayileşme sürecinin zengin ettiği ve köyden kente zorunlu göçle “*insan*” olma ayrıcalığını yitiren işçilere bakış, sosyal adaletsizliğin bir yansımasıdır. Yozlaşmış patron/ ağa kesimi işçiyi her anlamda tüketir ve emrinde çalışanların her şeyini tüketme hakkının kendinde olduğunu zanneder. Sosyal adaletsizlik, toplum yaşamında kişiler ve ilişkiler

düzleminde yaygınlaşan yozlaşma izleğinin bir sonucu, özellikle resmî ve özel anlamda yöneten ile yönetilenler arasındaki kopukluk merkezlidir. Eserlerde, "fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünü kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık" (Korkmaz 1997: 106) gibi ögelere dayanan sosyal adaletsizliğin ilk yansıması; yoksul halkı, baskı ve sömürü ile sıkıştıran patron/ ağa görünümü altındaki eşkıyaların tavırlarında somutlaşır. Ağalar emirlerinde çalışan çocuk, genç kız ve kadınları cinsel olarak kullanırlar ve hiç kimse onlara tepki göstermez: "*Bey, o. Ona günah olur mu?*" (Orhan Kemal 2000c: 184) Bey olmanın kendisine verdiği ayrıcalıkları, emrinde çalışan ve kendisine bağımlı olan kişileri sömürme şeklinde kullanan bu kişilere tepki gösterilmez; tepki göstermekten korkulur. Zira, namus gibi erdemler, para ve güçle işgal edilmiştir. İnsan olmanın kendisine yüklediği değerler dizgesinden hızla uzaklaşan bu kişiler için önemli olan tek şey paradır:

*"Çiftlik sahibi ağa, Bilal'in küçücük kızını dışkının üstüne yıkmış. (...) Yıkmıştı kızını dışkının üstüne ama, ağa iyi ağaydı. Hiçbir ırğatın santimine tenezzül etmez."* (Orhan Kemal 2000c: 29-30)

Bu duruma bazen karşı çıkan işçiler olsa da, gelir dağılımındaki eşitsizlik ve maddi kaygılar, onları susturur. "Proletaryanın sınıf mücadelesi menfaatleri" (Muallimoğlu 1979: 118)'nin ihlali, kişilerarası çatışmaların hareket noktasıdır:

*"Öğle paydosunu hiç değilse bir saat geç veren ırğatbaşı, memnundur. Sabah paydosundaki on dakika gecikmenin acısını almış, yüreği soğumuştur. (...) Ekmekler kuru, küflü, hatta kurtlu; yarma pilavı yağlı yağsız... (...) Kürt Zeynel'in dişleri arasında birden bir taş kütürdedi. Paydosun da bir saat geç verildiğinin farkındaydı.(...) Müthiş bir küfürle kaşığı karavanaya attı."* (Orhan Kemal 2000c: 233)

Fakat bu tepki, yanıtız kalır; zira işveren kendisi adına işleri düzene sokan adamlarını korumayı çıkarına uygun bulur ve her zaman işçi, suçlu duruma düşer. Halka kadere karşı boyun eğmekten başka fırsat vermeyen bu düzen, "ümitsizleştirici bir kanun" (Muallimoğlu 1979: 14) halindedir. İşgücünün bizzat meta durumuna geldiği ve herhangi bir mübadele nesnesi gibi pazarda alınıp satıldığı bu ortamda sosyal yaşamın eşitsizlikler ve adaletsizlikler ile örülü olması olağandır. Değerlerden kopuk, sadece para ve alım satım faaliyetlerinin ön plana çıkışı, öz'e ait bütün atılımları yok eder.

*Gurbet Kuşları* romanında ise, para ve güç uğruna birbirini kullanan Hüseyin Efendi ve karısı Nermin arasında yozlaşmış bir ilişki vardır. Geçmişteki olumsuz, yozlaşmış yaşantılarının izlerini silmek/ kapatmak için evlenen Hüseyin Efendi ve Nermin çifti, evlilik hayatları boyunca da yozlaşmış birer kişilik halindedirler. Sevgi, saygı, sadakat ve güven ile birbirlerine bağlanmaları gerekirken onlar, olumlanan bu değerlerin dışında ötekileşmiş birer birey olarak toplumda yer edinirler. Hüseyin

Efendi, karısıyla ilişki içinde olduğu patronunun ölümüne sebep olarak zengin olur; Nermin Hanım ise ahlaksızlıklarını kapatmak için evlenir. Nermin Hanım "fahişe"liğini para ile maskeleyen yozlaşmış bir tiptir. Sosyal adaletsizliğin kendilerine tanıdığı ayrıcalıkları ahlaksızlık yolunda kullanan bu kişiler, ülkenin içinde bulunduğu değişim sürecini kendi lehlerine çevirirler. Nermin Hanım, kocasının işleri için birçok erkekle birlikte olur; ayrıca genç bir sevgilisi vardır. Hüseyin Bey-Nermin evliliğine bakan hizmetçi kız Ayşe, bu yozlaşmış evlilik kurumunu eleştirir. Kişilerin birbirlerine bakışının "çıkar" merkezli oluşu temel yozlaşma sebebidir. İşini sağlama almak isteyen Gafur, patronunu ve karısını hoş tutar. Ayrıca hizmetçi Ayşe'den de cinsel olarak yararlanmak ister. Hizmetçi kızların erkekler tarafından sömürülmesi ise, gayet doğal karşılanır. İşverenler, esnaf ve diğer bütün erkekler tarafından tacize uğrayan bütün hizmetçi kızlar, ahlaksal çöküntünün kurbanlarıdır. Sosyal adaletsizliğin eserlerdeki bir diğer yansıması ise, gelir dağılımındaki dengesizliğin sosyal yaşamdaki görünümüdür. Maddi sıkıntılar için bütün yaşamları tüketilen işçiler ile onları sermayeye dönüştürerek güçlenen kişiler arasında uçurum vardır. Yaşanan mekânlara kadar her şeye sinen maddi güç, yokluk- varlık çatışmasının ifadesi olur. *Gurbet Kuşları* romanında başkişi İflahsızın Memed'in diğer gurbet kuşları ile paylaştığı evin "canlı cenaze" (Orhan Kemal 1995a: 37) görüntüsü ile siyasi-sosyal çarpıklıkların güçlendirdiği kişilerin "modern" (Orhan Kemal 1995a: 60) evleri arasındaki uçurum, kişilerin maddi ve manevi varlıkları arasındaki uzaklığın yansımasıdır. Toplumsal yaşamın maddi güç/ para veya yetki/ statü kullanımı ile sömürülüşünün bir sonucu olan sosyal adaletsizliğin temeli, fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki dengesizlik ve gücün kötüye kullanımı unsurlarına da dayanır.

Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde (*Suçlu, Sokakların Çocuğu, Sokaklardan Bir Kız*) yozlaşma izleği, bireylerin çözümlüşüne kaynaklık eden etkenlerin yansımalarını içerir. Bu eserlerde yabancılaşma sürecine giren birey, kendine, değerlere ve yaşama/ dünyaya tutunma döngüsünün dışında kalarak yozlaşır. Yozlaşmış ilişkiler yumağı sosyal yaşamı kuşatan kimliğiyle düzenin kaosa dönüşümünü hazırlar. Güven, huzur, umut gibi olumlanan değerlerin yitirildiği bir ortamda; güvensiz, çıkarıcı, iki yüzlü, umutsuz bireylerden oluşan toplumda, her şey probleme dönüşür. *Suçlu* romanının başkişisi Cevdet, yaşadığı çevrenin ve ailesinin çözümlüşü karşısında hayalleriyle ayakta durmaya çalışır. Suça ve sokağa itilen Cevdet, özündeki değerleri ile çocuk ruhunun umutlu hayallerini birleştirir. Böylece kendini yozlaşmadan uzak tutan Cevdet, çingene kızı Cevriye'nin para karşılığı cinsel sömürülüşüne de karşı çıkar. Cevriye, toplum tarafından "çingene olma"nın kendisine yüklediği olumsuzluklardan Cevdet'in yardımıyla uzaklaşmaya çalışır. Cinsel bir obje halinde sömürülmek ile karşı karşıya kalan Cevriye, Cevdet abisinin hayallerinde yer edinerek, kendi kurtuluşuna da çıkar yol arar. Fakat toplumun getirileri onları rahat bırakmaz. Cevdet'in üvey annesi Şehnaz ile şoför Adem arasındaki ilişki de yozlaşmıştır. Cinsel açıklıkla şoför Adem'e koşan Şehnaz ile para için Şehnaz'la birlikte olan Adem birbirlerini çıkarları

doğrultusunda karşılıklı kullanırlar. Yaşlı kocası tarafından bedeninin isteklerini doyuramayan Şehnaz, cinsel açlığını gidermek için şoför Adem'i cinsel bir nesneye dönüştürür. Adem ise, Şehnaz'la para için ilgilenmektedir. Amacı İhsan Efendi'nin fabrika adına tahsil ettiği paralardan çalarak maddi sıkıntılarından kurtulmaktır. Sosyal yaşamı kuşatan ikiyezülülük, çıkarıcılık; yerleşik hayatın düzeninden yoksun çingenelerin yaşamında daha da belirginleşir. Para karşılığı her türlü sömürüye açık olan çingeneler, etik değerlerden uzaktırlar. İlişkilerdeki bozulmanın en çok belirginleştiği mekân ise, hapishanedir. Hapishanede güç dengeleri ezen-ezilen çatışmasını ortaya çıkarırken fiziksel güce ve paraya sahip olanlar diğerlerini her anlamda sömürürler. Esrar, kumar, kavgga, cinayet ve çocuk satışı gibi olmaması gerekenlerin mekânı hapishane, cezasını çekenlerin tüketiildiği durumlarla kuşatılır: *"Hapiste, itin köpeğın arasında büsbütün bozulacak."* (Orhan Kemal 1996: 189) ifadesi, hapishanelerin gerçek yüzünü ortaya koyar. Cevdet, hapishanede korku ve çaresizlik yüzünden *"insanlıklarını satmış"* (Orhan Kemal 1994b: 192) olarak gördüğü diğer mahkumlara benzememek için direnir. Kendisini cinsel ya da fiziksel yönden kullanmak isteyenlere fırsat vermez. Babasının ölüm haberi, Cevriye'sizlik, umutlarının tükenişi onu korkusuz yapar. Artık hapisten çıkmayı düşünmeyen Cevdet, yozlaşmış düzene tek başına karşı çıkar. Kavggalar, vurulmalar, yaralanmalar ile geçen günler, geçmiş anıların sıcaklığında kaçışla sonuçlanır.

*Sokaklardan Bir Kız* romanında, kişilerarası ilişkilerin çözüük bir yapıya dönüştüğü ve yozlaşmanın nesnelleşme ve maddeleşme boyutuyla ele alındığı görülür. Yozlaşma, başkişi Nuran'ın öyküsünde etkin bir rol oynar. Annesi "kötü yol"da olan Nuran, kendini bu gidişten kurtarmak isterken karşısına çıkan kişilerin hemen hepsi onu cinsel olarak sömürmek isterler. Henüz küçükken annesinin tiyatrosundaki Necip, daha sonra mahallenin gencinden yaşlısına bütün erkekleri ile çatışma yaşayan Nuran, yozlaşmış düzen karşısında çaresizdir. Fakat yine de yılmadan mücadele eder. İhsan abisinin ve babasının sevgisinden aldığı güçle direnir. Babasının, annesinin sevgilisini öldürüp hapishaneye düşüşüyle, yanlarında kalmak zorunda olduğu amcası, amcasının karısı ve kızları Ayten ile mahalleli de onu "kötü yol"a iterler. Annesinin yaptıklarının cezasını *"-Kendi de annesi gibi!"* (Orhan Kemal 1999d: 77) damgasını yiyerek, dışlanarak ve aşağılanarak çeker. Bu durumdan bir nebze de olsun kurtulmak için, yalnızlığa sığınır. *"Orospu çocuğu"* (Orhan Kemal 1999d: 64) olarak aşağılanan Nuran'dan barda konsomatrislik yapan bir annenin kızı oluşu nedeniyle toplum hep yararlanmak ister. Cevdet'in Öyküsü üçlüsünde yozlaşma, etik çözölüşün bireylerdeki değerler dünyasının yitimi olarak belirir. Cevdet'in ve Nuran'ın mücadelesi, çevrelerinde gördükleri kişilere benzememek içindir. Onlar hayallerindeki umut ile doğru, güzel olana yönelirler. Yozlaşmış düzenden kaçış onları yalnızlığa iterken birbirlerine de yaklaştırrır.

*Devlet Kuşu* romanında maddi kurtuluşa ve bolluğa kolay kavuşmak ve kısa yoldan zengin olmak için başkalarını hatta kendi çocuğunu kullanmakta hiçbir sakınca



görmeyen yoksul/ çaresiz insanların yaşadığı iç ve dış çatışmalar, maddenin esiri olan insanların nesnelleşmesini anlatılır. Bitip tükenmeyen sıkıntılar yumağında Devlet Kuşu'nun avı olan Mustafa ve çevresindeki insanlar, hızlı bir çözülüş süreci yaşarlar.

*"Dua üstüne dua ederek, beyi yol boyunca uğurladılar. Sonra döndüler. Gözlerinin içi gülüyordu. Devlet Kuşu'yu bu be. DK!"* (Orhan Kemal 1987: 108)

Değerler dünyasının para ile silindiği eserde, Mustafa "zorunlu" evliliğinde, her geçen gün baskı, aşağılama ile "kendi olma" ayrıcalığının elinden alınışının acısını yaşar. "Devlet Kuşu" Mustafa'nın ve ailesinin üzerine acımasız pençesini geçirmiş; onları yok etmektedir. *Devlet Kuşu* romanının başkişisi "avare" Mustafa, aşk-para ikileminden başarıyla çıkan boyutlu bir tiptir. *"İnsanlığını parayla satma"*yan (Orhan Kemal 1987: 248) başkişinin varoluş serüveni, ailesi ve arkadaşları tarafından maddeye/çıkara kurban edilişleriyle hız kazanan içsel bir değişim süreciyle başlar. "Uçamayan bireylerin" (Aslankara 2000: 62) dünyasında, *"tarla kuşu"* (Orhan Kemal 1987: 29) olmak isteyen başkişi, özgürlüklerinin kısıtlandığı, öznel dünyasının elinden alındığı, aşağılama ve dışlama ile *"öteki"* olmaya sürüklendiği dönemde içine kapanır. Mustafa, maddi sıkıntıları sebebiyle yenik biridir, bağımlı durumdadır. Bireysel ve kolektif bilincin farkındalığından uzak kalarak mesleki ve ahlaki bakımdan önce kendine, sonra değerlere ve tüm insanlığa yabancılaşan bireyin yozlaşması kaçınılmazdır. *Devlet Kuşu* romanında başkişi kendini yozlaştırmak isteyenlere karşı varoluşsal bir kendilik bilinciyle karşı koyar. Zülfikar Bey ise, gerek geriye dönüşlerle geçmiş yaşantısında, gerekse öykü zamanındaki kimliğiyle yozlaşmış bir kişidir. Onun varlığı, entrik çatışmanın temeli olur:

*"İnişli çıkışlı, karanlık, yarı karanlık işlerde sağlam adımlar atarak tuttuğunu koparan, gaddar biri..."* (Orhan Kemal 1987: 74)

Sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracı olan Zülfikar Bey, yoksul halktan ve sorunlarından uzak, duyarsız bir kişidir. Başkişinin "adamlığını" satın almak isteyen Zülfikar Bey ve ailesi, fırsatları kendi çıkarı için kullanarak varlık bulur. Maddi gücünü sömürü aracına dönüştürmekte sakınca görmeyen yoksul semt ve başkişinin ailesi tarafından *"devlet kuşu"* (Orhan Kemal 1987: 89) olarak görülen Zülfikar Bey, insanların bu zaafını sömürür. Kişilerin *"apartman çocuğu"* ve *"apartman kızı"* (Orhan Kemal 1987: 114) olarak beliren hayalleriyle toplumsal statü kazanma isteği/ hırsı ve para merkezli bir dünya kurma çabaları zengin-yoksul çatışmasını hızlandırır. Sosyal adaletsizliğin boyutları; *"avare"* kimliğine rağmen bozulmamışlığı temsil eden başkişi Mustafa aracılığıyla vurgulanır. Mustafa'da iç isyanla/başkaldırıyla sonuçlanan paraya kurban ediliş süreci, *"kendim için yaşamak istiyorum."* (Orhan Kemal 1987: 231) bilinci haline dönüşerek, onun varoluşsal bir farkındalık yaşamasına zemin hazırlamış olur. Başkişi Mustafa ile arkadaşları Sülo ve Çingene Murat'ın konuşmalarının temel konusu olan yoksulluk, eserde "para için" kişiliğini satmada sakınca görmeme boyutuna varacak kadar ciddi bir sorundur: *"İnsanlığını para ile satmaya"* (Orhan



Kemal 1987: 248) zorlanan Mustafa maddi rahatlık ister; fakat bunu hazıra konarak değil çalışarak elde etmekten yanadır. Bu yönüyle Mustafa yozlaşmamak için direnir ve yaşama tutunmaya çalışan boyutlu bir tip olur.

*Murtaza* romanında başkışı, bilinçli olmasa da yozlaşmanın karşısındadır. Onun iyi niyete, samimiyete ve doğruluğa ulaşmaya yönelik bir mücadelesi vardır. Fakat bu çabasını zengine, varlıklıya, güçlüye hizmet yoluna yönlendirmesi en büyük yanılmasıdır. Böylece, Murtaza'nın yozlaşmayı düzeltmek için yaptığı bütün girişimler anlamını yitirir. Komik bir zorba görüntüsü ile yel değirmenlerine saldıran Murtaza'nın öyküsü, Don Kişot gibi ironik bir sonla biter. Murtaza dışındaki diğer kişiler, yozlaşmanın genel temsilcisi durumundadırlar. İşçi mahallesinin kişiler dünyası arasında yozlaşmanın sosyal boyutu, Zinnur Amca vasıtasıyla yansıtılır. Mahallenin kız çocuklarını şeker vererek kandıran, onları kucağına oturarak cinsel tatmine ulaşan Zinnur Amca ve onun davranışları, herkes tarafından bilinmesine rağmen bu olumsuz ve adi çarpıklığa müdahale edilmez. Hatta, Murtaza'nın Zinnur Amca'yı sıkıştırması karşısında, mahalleli Zinnur Amca'dan yana tavır alır; onunla işbirliği yapıp Murtaza'nın mahalle bekçiliğinden atılması için planlar yapar. Zinnur Amca, kendi çıkmazlarını sosyal yaşamın gerçekleri ile örten bir öteki'dir. Onun bu tavırları karşısında duyarsızlaşan kişiler ise, onun kadar suçludur. Zinnur Amca, mahallede sosyal yaşamın bozulmuş küçük bir prototipidir. Ahlaki çöküntü; kaos ortamı içerisinde yozlaşmış bir yaşamı da beraberinde getirmektedir. Mahallenin, etik çöküşünü yansıtan kişilerin bilinmesine rağmen, olağan karşılanıp tepki alınmaması ve onlarla birlik olunup Murtaza'ya karşı tavır alınması, işçi mahallesindeki düşünsel bozulmuşluğu açığa çıkarır. Maddi kaygılar içerisinde değerlerinden uzaklaşan bu insanlar, kendilerini sarmalayan ve bir kurt gibi kemiren bir yabancılaşmanın kısırcındadırlar. Murtaza'nın "kontrol" etmekle görevli olduğu fabrikada da, gerek iş gerek özel ilişkilerde hep ikiyüzlü bir tavır hâkimdir. Fabrikanın Fen Müdürü dâhil olmak üzere bütün kişiler, çıkarları doğrultusunda konuşur ve davranır. Erkek-kadın ilişkilerinde ise, cinsel açlığın etkisiyle fiziksel tatmine dönük tavırların egemenliği vardır. Kendi özüne ve yaşadığı toplumun gerçeklerine yabancılaşan Murtaza, kendi doğruları ve dünyaya bakışı ile kurduğu dünyayı eyleme dönüştürme gayreti içerisinde gülünç ve acınası olaylar yaşar. O, kendi özünden de yaşadığı toplumun gerçeklerinden de uzaklaşarak ötekileştiğinin farkında değildir. Zira ötekileşme sürecinde insan olmanın en temel niteliği olan "durup düşünceye dalma, kendi içine sığınıp kendi kendisiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten nefret şeylerin neler olduğunu belirleme olanağını" (Gasset 1999: 52) yitirmiştir. Tek fark ettiği, bu toplumu "disipline etmek" gerektiği ve kendisinin bunun için seçtiğidir. Bu amacı doğrultusunda düşünsel bir sarmalın içinde kilitlenen beni, ötekileşmeye, yabancılaşmaya başlar. Çevresinin tepkilerini, alaylarını; duygularını, düşüncelerini göremez olur. Tek boyutlu bir perspektiften yaşama bakan Murtaza, ironik bir tutumla

eleştirilen bir tiptir. Onun şahsında sosyal yabancılaşma "vazife" anlayışı arkasında simgeleştirilerek yansıtılır:

*"Yukarıda Allah, Ankara'da devlet, hükümet hem de, burada da ben! (...) Bir vazife büyüktür bir namuzdan! (...) Vazife bir sırasında görmeyecek gözün dünyayı, demeyeceksin evladım, ciğerparem!"* (Orhan Kemal 2000b: 13)

Murtaza, fiziksel ve ruhsal sömürüye maruz kalan işçi dünyasına uzaktır. O, kendilerini maddi-manevi tüketenlere hizmet etme uğruna, kendisini de ailesini de diğer kişileri de ezer. Onları "disipline" edeyim derken, düzensizliğe, adaletsizliğe çanak tutar. Sosyal adaletsizliğin kendilerinden başlayarak her şeyden uzaklaştırdığı bireyler, izleksel kurgunun netleştirilmesi gayesiyle olsa gerek biraz abartılıdır. Trajikomik olay birimleri ile yansıtılan yabancılaşma sorunsalı, başkişinin kızının ölümüne sebep oluşu ve son umudu olan küçük oğlunun ekmek çalışı ile doruğa ulaşır. Ötekileşen birey, ötekileşmenin cezasını kendine kesilen cezalarla öder. Onun öyküsü, ötekileşen bireylerin ironik bir bakış açısıyla kurgulanmasıdır.

Orhan Kemal, her şeyin ve herkesin bozulduğu dünyada kişilerarası ilişkilerdeki çözülüşü cinsellikle açıklar. Cinsellik, sosyal düzenin çarpıklığında kişileri soylu değerlerden uzaklaştırarak nesnelleştiren bir çözümlenmiş sembol halinde ahlaki sapmaların yoğunlukta olduğu bir çözümlenmiş götüür. *Yalancı Dünya ve Kötü Yol* romanlarında, belli bir "değerler" dünyasında yer edinemeyen, parasızlık/yoksulluk yüzünden aşağılanan, bilgisiz insanların çözülüşü anlatılır. Dış dünyanın realitesinden uzak başkişiler, kör bir tutkuya dönüşen hayallerin şehri İstanbul'da olma "yurtsuzluğu" ile "ünlü olma" uğruna kendilerini "kötü yol"a sürüklerler. Sosyal yaşamdaki çarpıklıkların ve yoksulluğun/ maddi yetersizliğin çalışmak zorunda bıraktığı genç kız ve kadınlar, çevrelerindeki bütün erkekler için sadece cinsel bir metadır. *Yalancı Dünya ve Kötü Yol* romanlarında cinsellik, yozlaşmış ilişkilerin sonucudur. Kullanılan bedenler, tüketilen duygular sıradanlaşır. Sosyal açmaz içinde toplumsal ve ekonomik durumlarını düzeltmek isteyen genç kızlar, cinsel çekiciliklerini kullanırlar. Cinsellik, ekonomik bir amaç için kullanılır ki bu "fahişelik psikolojisi"nin ilk adımıdır. Bozulmuş kişilikleri ile yığınlaşan toplulukların simgesi halindeki roman karakterleri, cinsellikle var olmaya çalışırlar. Fakat doyumsuzluk ve sömürünün şekil değiştirerek hırsa dönüşmesi genç kızların güzel bedenlerinin "kötü yol"larda harcanmasına neden olur.

*Yalancı Dünya*'da "hovarda, ırz düşmanı, tam anlamıyla ahlaksız" (Orhan Kemal 1995d: 248) olarak tanıtılan Recep Civa, bencillik unsurlarının motive ettiği bir tiptir. O, hem kendine hem de değerlere uzaktır; onun için "çıkarcı" her şeyden önce gelir. Cüzdanının ve bedeninin açıklığını insanların duygularını, zayıflıklarını kullanarak kapatmaya çalışır. O, her şeyin "para" ile kirletildiği dünyanın gittikçe çoğalan tiplerindedir. Fiziksel güzelliğinin felaketlere sürükleyerek fahişe olma noktasına getirdiği başkişiye tecavüz eden yozlaşmış kişilerden Ömer, "ne zamandır kuzu eti

*yememiştim*” sözü ile, sosyal yaşam içinde kişiyi bekleyen tehdit öğelerini örtük biçimde anlatır. Arzu ettiği bedeni nesneleştirerek/ “sürü”leştirerek tüketen roman kişisi, cinselleştirilmiş bedenlerin asimilesi ile çarpık/boyutsuz ilişkilerinde yansıtıcısı olur. *Yalancı Dünya*’da Kabak Hafız, insanların dinî duygularını sömürürken bunu beğendiği kız ve kadınları cinsel olarak sömürmekte de kullanır. Başkişi Neriman, çevresiyle iletişim kuramayan, ünlü olma hayalini gerçekleştirmek isteyen bir genç kızdır. On sekiz yaşını dolduruncaya kadar odasının duvarlarına astığı resimler ve dergilerde okuduğu yaşam öyküleriyle artistler ve sinema onun hayallerini süsler:

*“Neriman’ın aklında Yeşilçam Sokağı, Hava Sokağı, Noter’in kızı, Avukat’ın kızı, daha başka kız arkadaşlarından duyup bellediği cennet İstanbul’un çeşitli semtlerinden çekici fotoğraflar.”* (Orhan Kemal 1995d: 24)

Hayallerini gerçekleştirmek için tek engel olarak gördüğü babasından ve yaşadığı kasabadan kaçma eğilimi içindeki Neriman, içsel çırpınışları eyleme dönüştürmek için fırsat bekler. *“Ünlü olma”* saplantısının yönlendirmeleri ile âşık olduğu reji asistanı Bülent Nejat Co, onun için sinema ve filmlerin ışıltılı dünyasına bir adım niteliğindedir. Bu nedenle bağlandığı Bülent Nejat Co’nun kendisini iğfal etmesine izin verir ve onunla birlikte İstanbul’a gitmekte sakınca görmez. İstanbul’a geldiği ilk andan itibaren *“yalancı dünya”*nın acımasız gerçekleri ile yüzleşen Neriman, birçok erkek tarafından tecavüze uğrar. Neriman’ın film/ sinema saplantısından yararlanarak onu kendi bedensel doyumları için kullanan erkekler, cinsel bir metaya dönüştürürler. Tanrısal anlatıcı, Neriman’ın trajedisini ünlü olma hayali kuran genç kızların hayaliyle birleştirerek evrensel bir düzlemde ele alır ve duygusal bakış açısı ile eserin sonunda onun şahsında bütün genç kızları *“kötü yol”*dan kurtarır. Neriman, hayallerini gerçekleştirmek uğruna mumdan kanatlarla güneşe doğru yola çıkan küçük adam’dır. Yozlaşmış düzen, onu hızlı bir şekilde yutar. O, yaşadıklarına karşı eylemsel bir tepki göstermez, direnmez; sadece saplantı halindeki hayalleri için yaşadığı bütün sömürülere boyun eğer:

*“- Film yıldızlarının yolu, yolu Recep abi, madem.. madem sizlerin yatak odalarından geçer... Geçsin be Recep abi, boşver. Seninle ne diye başlamıyalım? Bir davranışla kalktı. Recep Civa’nın boynuna sarıldı: -Bülent Nejat Co.. şerefine! Alev alev yanan kıpkırmızı dudaklarını olgun adamın ağzına yapıştırdı.”* (Orhan Kemal 1995d: 301)

Bu tavrı, onun hem bedensel hem duygusal bakımdan tüketilişini hızlandırır. Neriman, hayallerinin merkezine yerleştirdiği İstanbul, aşk ve ünlü olma tutkularının yok olduğunu gördüğü andan itibaren, kötü yol’un bütün olumsuzluklarını olağan karşılar. Okul çağında ekme kazanma mücadelesi içinde olan bütün gençlerin karşı karşıya kaldığı bedensel sömürü, yine maddi gücün kişiler üzerindeki adaletsiz baskısının sonucudur. Toplum hayatındaki çarpıklıklardan kaynaklanan eşitsizlik *Yalancı Dünya* romanının başkişisi Neriman’ı kaçışa sürükler. Pazarıcı Haydar’ın kızı

oluşundan utanç duyan ve maddi sıkıntılardan kurtulmak isteyen Neriman, çevresindeki zengin arkadaşlarına olan özentisiyle hızlı bir düşüş yaşar:

*"Kendi kendini yaratsa, alınına kaderlerin en parlağını yazar, pazarcının kızı değil, İstanbullu büyük bir tüccar ya da koca göbekli bir bankacının kızı olarak dünyaya gelirdi."* (Orhan Kemal 1995d: 6)

Neriman, sahip olmadığı maddi değerlere fiziksel güzelliğini kullanarak ulaşabileceğini düşünür. Böylece hem statü değiştirecek hem de hayallerini gerçeğe dönüştürecektir.

*Kötü Yol* romanının başkişisi Nuran, *Yalancı Dünya*'nın Neriman'ı gibi "ünlü olma" hayalini gerçekleştirmek isterken cinsel bir metaya dönüşür. Nuran, annesi ve ağabeyinin maddi sıkıntılarını çözmek için çırpınısını görmez. Nuran, düşlerinin mekânı olan İstanbul'a kaçmak ister. Dış dünyanın gerçeklerinden uzakta büyüyen genç kız, kendisini bekleyen tehlikelerden habersizdir:

*"Atlardı trenle, ver elini İstanbul. Ne çıkardı sanki? Kötü yola mı düşerdi annesinin deyimiyle? Neden düşsün? İstanbul dağ başı mı? Tam tersi. İstanbul büyük, kibar şehirdi. Asıl orda değerlenirdi güzelliği."* (Orhan Kemal 1995f: 16)

Annesi ve ağabeyinin uyarılarını kendisine engel olarak görür. Nuran'ın hızlı çözülüşü, asi kişiliğinin ve özentisinin sonucudur. Güzelliğinin farkındadır ve güzelliğini kullanarak ünlü olabileceğini düşünür; onun bu zaafını kullanan kişiler ise, onu cinsel olarak sömürdüktan sonra "kötü yol"un yolcularından biri yaparlar: Nuran'ın uyanışı, içinde bulunduğu durumu değiştirmez fakat yaşadığı içsel derinleşmeyi yansıtır ve kendilik bilincinin uyanmasına zemin hazırlar:

*"Islak kirpikleriyle gece yarısından sonraki İstanbul'a dalgın dalgın baktı: Evet, büyük, güzel, çok güzel bir şehirdi İstanbul. Uçurum kenarlarında bitmiş göz alıcı çiçekler gibi, insanı kendine çekiyor, sonra da uçuruma yuvarlanışına sadece bakıyordu."* (Orhan Kemal 1995f: 175)

Nuran'daki içsel değişim, hayallerin gerçeklerle yüzleşmesi ile olur. O, artık hayallerinin peşinden giden bir hayal kahramanı olmaktan çıkmıştır. Yaşamın gerçekleri ile olgunlaşır. *Kötü Yol*'da Çamaşırcı Ayşe Ana'nın kızı oluşundan utanan Nuran da aynı istekler içindedir. O'nu kaçışa sürükleyen maddi yokluktur:

*"Basit bir ev kadını olmaktansa öldürürüm kendimi."* (Orhan Kemal 1995f: 61)

Çamaşırcılık yapan, çok çalıştığı halde ancak karın tokluğunu temin eden annesinin çilesini yaşamak istemeyen Nuran, sosyal adaletsizliği fiziksel güzelliğiyle ortadan kaldırmanın mümkün olduğunu düşünür. Para karşılığı çocuk denecek yaştaki kızların satıldığı (Orhan Kemal 1995f: 66) bu ortamda, annesi ve abisinin: "gözü çıksın şu geçim derdi" (Orhan Kemal 1995f: 40) serzenişleri içinde büyüyen Nuran, kolay yoldan para ve ün aramaya yönelse de istediklerini gerçekleştiremez.

*El Kızı* romanında, geleneksel Türk aile yapısının çözülüşü anlatılır. Gelin-kaynana ilişkisinin düşmanlık, çekememezlik ile gölgelenerek sevgi-saygı ortamının yok edildiği başkişinin evinde, yozlaşmış Hacer Hanım tarafından yıpratılan ailenin yıkılışı hazırlanır. Kaynana tipiyle Hacer Hanım, kişisel komplekslerini oğlunun yuvasını yıkmakta kullanır. Orhan Kemal'in bütün romanlarında cinsellik sadece bedensel bir ihtiyaç/libidinal halinde belirir. Duygusal yoğunluktan yoksun bedensel dürtüler halindeki cinsellik, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleriyle aynı düzlemde ilerler. *El Kızı* romanındaki çingene Nedime ve *Yalancı Dünya*'daki Hanım Sultan lezbiyen eğilimleri ile cinsel sapmanın temsilcisi olurlar.

*Evlerden Biri* romanında yozlaşma, aile içi ilişkilerde netleşir. Birbirinden kopuk ve umarsız aile fertleri, sadece kendilerini düşünürler. Nursen'in annesi de, kızını kendi aşığı yaşlı filmciyle evlendirip rahat etmek ister. Birbirini kullanma, kayıtsızlık, herkesin kendi istekleri için diğerini kurban etmesi, bireysel yozluğun göstergesi halindedir. Sorumluluk duygusundan ve saygıdan uzak bu kişiler, kendi tükenişlerinin farkında olmadıkları gibi başkalarını da buna ortak etmekten çekinmezler. *Evlerden Biri* romanında cinsellik, başkişi Sadi Bey'in yaşlı bedeninin varlık sebebi olur. Komşunun genç ve güzel kızını gözetleyen ve tahrik olan yaşlı adam, ona ulaşamadıkça içine kapanır; bir süre sonra ise herkese/dünyaya küser. Eserde Leman-Mahmut ilişkisi ise, karşılıklı sömürüye dayanır. Leman bedenini kullanarak paraya, Mahmut ise sapkın beklentileriyle doyuma ulaşır. Ayrıca Leman, cinsel dürtülerine yenik düşerek Erdal ve Edip'le sevişir. Romanda sosyal adaletsizlik, kişileri yine maddi yoklukla kuşatır. Kişiler kurtuluşu, parada görürler. Bütün sorunların çözümü olarak görülen maddi güç için, aile fertleri birbirine düşman olur. Anne bile, almış oldukları eğitim ve kazandıkları paraya göre, çocuklarına karşı farklı tavırlar geliştirir/ sergiler:

*"Söğülüp sayılmağa yatkın, ayak işlerinde kullanılmağa elverişli bir yaratık.(...) Allah rızası için çalıştırılacaklardan. Omuzlarında dünyanın işini taşısalar gene de değerleri bilinmiyeceklerden."* (Orhan kemal 1994c: 7)

İskender'in annesinin kendisine bakışını ifade ettiği bu sözler, sosyal adaletsizliğin aile içi ilişkilerde bile varlık bulduğunun işaretidir. Sosyal refahı bulamayan İskender, böylece maddi çatışmaların kişileri nasıl yok eden bir sürece dönüştüğünü de yansıtmış olur.

*Müfettişler Müfettişi* ve *Üç Kağıtçı* romanlarında yozlaşma, sosyal bünyenin bozulması ve kişilerin para, nüfuz, yetki karşısındaki tavırları ile yansıtılır. Devlet-halk arasındaki güvensizlik ve iletişimsizlik, Kudret Yanardağ tipinin oluşumuna zemin hazırlar. Onun sahte müfettişlikten milletvekili seçilişine giden süreç, toplumsal çarpıklıkların boyutunu belirginleştirir. Kudret Yanardağ'ın "müfettiş"liğini bütün şehre yayan Kel Mıstık; otel ve evindeki olumsuzlukları rüşvetle gizlemek isteyen otelci; şehrin ahlaki bozukluklarını bilen fakat çıkarı doğrultusunda yönlendiren Vali, Belediye Başkanı ve Emniyet Müdürü; Kudret Yanardağ'ın hapishanede Nefise ile

buluşmasına izin veren Cezaevi Müdürü mesleki ve ahlaki bakımdan yozlaşmış kişilerdir. Sosyal bünyedeki olumsuzlukları, kişilerin zaafalarını ve bilerek yaptıkları sahtekârlığı kendi sahtekârlığı/ sahte müfettişliği için hareket noktası seçen Kudret, kişi ve toplum düzeyinde yaşanan çatışmaları sömürür. Onun için yozlaşmanın yaygınlaşması, maddi varlığının kaynağı halindedir. Bilinçli bir "üç kağıtçı" oluşu, yozlaşmayı bir yaşama biçimine dönüştürmesi ile paralel gelişir. Eserin girişinde yer alan "yurdun hemen hemen bütün öteki şehirleri gibi A'dan Z'ye kadar bozuktu." (Orhan Kemal 1995b: 73) ifadesi, kendinden ve değerlerden kopuşun sosyolojik bir problem niteliği aldığını gösterir. Bütün olumsuzlukların farkında olan Vali, görevinin kendisine verdiği sorumlulukları istismar eder. Onun Kudret'le konuşmaktan çekinişi, şehrin en üst amiri oluşu ile ters düşer. Belediye reisi ve ailesinin yaşam şekli de, yozlaşma üzerine kurulmuştur. Maddi gücün verdiği ayrıcalıkları güçsüz insanların üzerinde baskıya dönüştüren Belediye Reisi, farkında olduğu olumsuzlukların düzeltilmesi gerektiğini düşünürse de kendisi hiçbir şey yapmaz:

*"Bu memleketin pisliğiyle başa çıkmak imkansız. Sağlık müfettişlerinden, belediye memurlarına kadar herkes kendi dalgasında. Bir gün Ankara'dan suret-i hususiyede bir müfettiş gelirse de bizden habersiz bir teftiş yapsa, hepimiz şapa otururuz!"* (Orhan Kemal 1995b: 140)

Roman kişileri göründükleri gibi olmayan istismarcı tiplerdir. Belli bir dünya görüşüne sahip değillerdir ve insan olmanın ayrıcalığı olan değerlerden yoksundurlar. Kültürel ve kişilik bakımından "şey"leşme roman kişilerinin tümünde işlenmiştir. *Müfettişler Müfettişi* ve *Üç Kağıtçı* ikilisinde yozlaşma, cinsel yaşamı da etkisi altına alır. Şizofrenik kişilik parçalanmasının "öteki"ye dönüştürdüğü Kudret Yanardağ, ilk memurluk yıllarından itibaren, çevresindeki kişilerin fiziksel görünüşünün etkisiyle kendisine gösterdiği saygıyı çıkarı için kullanır. Kudret'teki aşamalar olumsuz bir ilerleme süreci olarak varlık bulurken, benliğinin karanlığında bastırılmış olarak bekleyen gölgeleri harekete geçer. Bu durum onu küçük memurluktan milletvekilliğine, giderek sahte müfettişlikten bilinçli bir üç kağıtçıya dönüştürür. Başkışı toplumsal ve kültürel örgütlenmeye, bireyleşmesini gerçekleştirmeden katılır. O, bireysel ihtiyaçları tarafından güdülenen yitik bir kişi olur. "Müfettiş" edasıyla kasaba, kent ve İstanbul'daki kurumları, iş yerlerini ziyaret eden "düzenbaz bir tip" (Narlı 2002: 548) olan Kudret Yanardağ, gizleyecek, saklayacak eksikleri olan bu mekânların sahiplerini sömürür. Onların verdikleri parayla da kendisini ve arkadaşlarını geçindirir. Kudret'in dış görünüşü ve tavırları çevresindeki insanları etkiler. Özellikle de mesleki ve ahlaki yozlaşmanın türettiği insanlar ondan korkar ve ona itaat eder:

*"Kimdi vali, milletvekili, parti başkanı, belki de bakan yapılı bu adam? Kahverengi rölöve şapkası, siyah çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakasına irice bağlı, siyah siyah damarlı kırmızı kravatı, gömlekle bile ılık ılık terlenen Ağustos gecesinde ceketini, yeleğini, içinde kim bilir ne türlü evraklar bulunan şişkin çantası...(..) Çift*



*kösele sarı iskarpinleri ile şaraphane betonunda zırt zırt zırt... diye, hiç ama hiç kimseye bakmadan oradakileri adamdan saymadan ta dibe, dipteki peykenin yanına gitti.” (Orhan Kemal 1995b: 5)*

Halkımızın/ insanımızın “devlet” ile arasındaki saygı ve güven uçurumunu çok iyi kullanan Kudret, fiziksel görüntüsü ile korkutur. Bu korku, devlet/ halk, hatta devlet/ devlet çatışmasının yansımadır. Hiç kimse ona kim olduğunu, ne iş yaptığını sormaz. Belirsiz kimliğiyle o, kendisine yakıştırılan ‘sahte müfettiş’ sıfatını, cebine giren paralar olarak değerlendirir. Kudret Yanardağ, hile, düzen ve yalanı yaşam biçimi haline getirmiş, kendine ve değerlerine yabancılaşmış bir tiptir. Kendisini “şeyler dünyasına” tutsak etmiş olan başkışı, öz’de zavallıdır. Tek boyutlu yabancılaşmış bir bireye dönüşen başkışı, ‘üretken ilişki kurmadan’ çevresindeki herkesi ve her durumu şeyleştirerek kullanır. Karısının dayakları, aşağılamaları, çocuklarının alayları karşısında pasiftir. Tek seveni ve güvendiği annesi ile her şeyden ve herkesten uzak bir dünya hayali kurar. Annesinin ölümüyle tamamen çözülen Kudret, artık tam anlamıyla bilinçli bir “üç kağıtçı” olur. Toplumun eğitim ve kültür düzeyindeki bozuluşunun doğurduğu Kudret Yanardağ ya da “üç kağıtçı” tipi, yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcisi haline gelir. Kudret’in çözülüşü, insanın gereksinimlerinin giderilmesi için ortaya koyduğu maddi ve tinsel ürünlerin insandan kopuk, ona yabancı, onu ezici hâle gelmesidir. Annesiyle her türlü pislikten uzak bir yaşam hayali kurarken “dolandırıcılık” yapan Kudret Yanardağ, yakalanıp hapisaneye atılışıyla değişir. Her türlü yozlaşmış ilişkinin mekânı olan cezaevinde “her hangi bir vatandaş” olduğunu vurgulaması, onunla ilgili şüpheleri yoğunlaştırır ve Kudret’in ayrıcalıklara sahip olmasını sağlar. Şehirdeki insanları sömüren ve baskılarla sindiren hükümetin yetkilerinin kötüye kullanımıyla paralel olarak Kudret gibi üç kağıtçılar yaygınlaşır:

*“Devletti bu. sırasında bir yumurtayı kırk kişiye taşır, sırasında da da kırk kişiyi bir yumurtanın içine sokmaya çalışırdı. Herifi, vatandaşın nabzını yoklasın diye göndermişti. Koca yurdu il il, ilçe ilçe, hatta köy köy dolaşacak, dolaşırken baskınlar yapacak, rüşvet verenlerle alanları mimleyecek, il, ilçe, ya da köylerde devlet ve hükümeti temsil edenlerle halkı gözden geçirecekti.” (Orhan Kemal 1995e: 17)*

Tutuklu olarak gelen Kudret’e halkın tavrı ise, yozlaşmış ilişkilerin sosyal adaletsizlikle örtüşen yönünü yansıtır. Hükümet gücünü çıkarı doğrultusunda kullanan Kudret, milletvekili seçildiği andan itibaren ötekileşerek, sosyal adaletsizliğin simgesi haline dönüşür. Ezen- ezilen ilişkisinin olağanlaştığı ortamda sosyal yaşamın kişiler arasında eşitsizlik doğurması kaçınılmazdır. Kişiler, kendilerinden güçsüzleri ezerken, kendilerinden güçlülerin karşısında kişiliksizleşirler:

*“Çapa zamanı ırgatların başında, kamçısıyla Allah yarattı demeden kafa göz, işçileri döğen karayağız, sıırım gibi ırgatbaşı da koşmuş, beyefendinin ellerine*



sarılmıştı. Bir yandan köpekler, öte yandan ırgatbaşı, bir kısım işçiler, çoluk çocuk.." (Orhan Kemal 1995e: 243)

Değerlerden uzaklaşan kişiler paranın tutsağı olunca yozlaşma ivme kazanır. Üç Kağıtçı' da Karayazılı Hoca, kutsalı bencil eğilimleri uğruna kullanmaktan çekinmez:

"Cahil ama zeki hoca herşeyi kavramıştı. Cenab-ı Allah'ın bir lütfu olmalıydı bu. Adamın rüyasına onu değil de hiç tanınmayan bir başkasını sokabilirdi. Madem onu sokmuştu, o halde faydalanmasını istiyordu." (Orhan Kemal 1995e: 168)

Kudret ve ailesi arasındaki ilişkiler de yozlaşmıştır. Karısı ve çocukları ile tek bağı, onların geçimini temin edişi olan Kudret, evde çatışma yaşar. Evin bütün yükünü çekmesine rağmen, karısı ve çocukları onu önemsemmez. Karısı tarafından aşağılanır, dövülür; çocukları ise sürekli kendisiyle alay eder. Aile içi ilişkiler saygı ve sevgiden uzaktır. Sadece bir çıkar birlikteliği halindedir. Kudret, karısının Ebe Hanım ile olan lezbiyen ilişkisini bilir; fakat bunu umursamaz. O, ailesi ile bütün bu olumsuzluklardan uzak bir yaşam hayali kurar. Karısının boşanma isteğini sevinçle karşılması ise yozlaşmış ilişkilerin evlilik kurumunun kutsallığını yok edişidir.

## Sonuç

Yozlaşma, insanın soylu ve duyarlı olandan adi ve duyarsız olana dönüşüm sorunsalıdır. Mesleki ve ahlaki yönden kendisine ve değerlerine yabancılaşan kişiler, insanı yücelten ve toplumu var eden değerleri unuttur ya da tamamen ortadan kaldırırlar. Bireysel çözümlüğün bir yansıması olan yozlaşma, etik ve eylemsel yabancılaşmanın kişisel ve düşünsel düzlemde açığa çıkmasıdır. Bozulup çürümeyle başlayan şimdi, ekonomik sınıfsal çarpıklıklar ile geçmişe özlem, geçmişi yüceltmeye doğru yön değiştirir. Ölü geçmiş ve çürüyen şimdi arasında sıkışan birey, çatışma ve uyumsuzluk yaşar. Uyumsuzluk ise, sömürü, kulluk, yozlaşmanın yaygınlaşmasına dönüşür. İnsan ilişkilerini belirleyen toplumsal üretim, üleşim ve tüketim, maddi kaygıların ve paranın her türlü değerler dizgesini silerek kişilerin ve ilişkilerin "şey"leştirilmesi ile bozulacaktır. Sosyal yaşamın her kesimini saran, kendisine ve dünyaya yabancılaşma; öznel kaygılarla çıkarıcı, nemelazımcı, ben merkezli tavırlar içerisindeki çözümlü tipler yaratmıştır. Bireysel ve kolektif bilincin farkındalığından uzak kalarak mesleki ve ahlaki bakımdan önce kendine, sonra değerlere ve tüm insanlığa yabancılaşan bireyin yozlaşması kaçınılmazdır.

Yozlaşmanın temel sebepleri belirlendiğinde birey ve toplum düzeyinde sorunların ortadan kalkacağına inanan; "aydınlık gerçekçilik" anlayışı bu inancının çevresinde şekillenen Orhan Kemal, bütün romanlarında yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izleklerini, olması gerek sesi ile kişi arasındaki engeller dizgesi olarak merkeze yerleştirir. Kişilerin psikolojik durumları aracılığıyla sosyal eleştiriye yönelmesi üslubunun ayırıcı niteliklerindedir. Eleştirilen insanlar beş gruptur: köylü-işçi, kentli-işçi, köylü-ağa, şehirli-ağa, dalkavuklar. Eserlerdeki çatışma zemini klasik

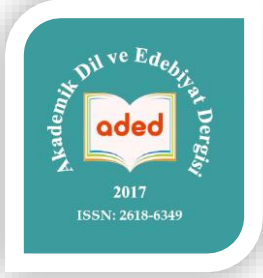
bağlamda iyiler- kötüler; izleksel bağlamda ise ülkü değer-karşı değer ikilikleri üzerine kuruludur. Sosyal hayatın çarpık düzeninin temelinde de bu ikiyüzlülük ve çıkara dayalı sömürü, yozlaşma vardır. Güçlü- güçsüz, ezen-ezilen arasında sürekli bir çatışma söz konusudur; herkes birbirinin ayağını kaydırma ve sadece kendini kurtarma mücadelesi verir. Bozulmuş, değerlerinden uzaklaşmış kişilerin çeşitli oyunları, yalanları ile muhtaç oldukları iş için fiziksel ve ruhsal tüketilişe/ sömürülüşe itiraz edemeyen işçiler ve aileleri çaresizdir. Onlar kendilerinin de içinde bulunduğu fakat kendileri dışında gelişen bütün oyunlardan zararlı çıkarlar. Adaletsiz sosyal ortamın çalışmaya zorladığı çocuk işçiler, işten kaytarmak için çeşitli bahaneler uyduran ustalar, fiziksel ve ruhsal baskı ile sindirilen ve emeklerinin karşılığı olarak aldıkları düşük ücretten bir de "avanta" vermek zorunda kalan işçiler, işçi mahallesinin "yığın" yaşamı içinde ayakta durma mücadelesi veren işçi aileleri eserin sosyal ortamını oluşturur. Her bir olay birimi ile işçilerin dramı netleştirilir. Fabrika sahipleri; ustalar- işçiler- memurlar arasında yaşanan ezeli çatışmayı hep kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar.

Orhan Kemal romanlarında yozlaşma izleği, insani değerlerden uzaklaşmış, etik bakımdan bozulmuş kişiler aracılığıyla yansıtılır. Sahip oldukları parayı ve yetkiyi güçsüz, çaresiz kişileri sömürmek, ezmek ve yok etmek için güç olarak kullanan bu kişiler sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracılık ederler. Sosyal bir virüs halinde yaşamı saran yozlaşma, güç dengelerinin bireysele ait bütün değerleri yok etmesini sağlar. Küçük adam, varoluşsal serüveninde kendisini kuşatan maddi kaygılar ve kendi olma yolundaki ikilemlerinde bu yozlaşmış kişilerle çatışma yaşar.

## Kaynakça

- Aslankara, M. Sadık (2000). "Günümüz Türk Öykücülüğünde Yeni Arayışlar ve Estetik Açılımlar Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: Eski İle Örtüşen Yeni". *Varlık* 1112: 57-62.
- Bataille, Georges (1993). *Erotizm*. çev. M. Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Bilkamat Yay.
- Camus, Albert (1989). *Denemeler*. çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol. İstanbul: Say Yay.
- Celnarova, Xenia (1979). "Orhan Kemal'in Sosyal- Politik Hicvi- IV", *Eleştiri* 1 Ekim: 9-11.
- Çavdar, Tevfik (1970). "Orhan Kemal Üzerine". *Dost* 22: 4-6.
- Gasset, Jose Ortega. Y. (1999). *İnsan ve Herkes*. çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yay.
- Gündoğan, Ali Osman (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Birey Yay.
- Gürsel, Nedim (1981). "Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/ İdeolojik Yapının Yeri". *Türk Dili* 349: 3-18.
- Korkmaz, Ramazan (1997). *Sabahattin Ali- İnsan ve Eser*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Leledakis, Kanakis (1990). *Toplum ve Bilinçdişi*. çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Muallimoğlu, Nejat (1976). *Bütün Yönleri İle Komünizm*. İstanbul: Sermet Matbaası.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Orhan Kemal (1987). *Devlet Kuşu*. VI. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1994a). *Kanlı Topraklar*. VII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1994b). *Sokakların Çocuğu*. VII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1994c). *Evlerden Biri*. VII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1995a). *Gurbet Kuşları*. V. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1995b). *Müfettişler Müfettişi*. VII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1995c). *Vukuat Var*. VIII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_(1995d). *Yalancı Dünya*. VIII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.

- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1995e). *Üç Kağıtçı*. VIII. Baskı. Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1995f). *Kötü Yol*. VII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1995g). *Kaçak*. VIII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1996). *Suçlu*. XI. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1999a). *Cemile*. X. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1999b). *Dünya Evi*. VI. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1999c). *Hanımın Çiftliği*. X. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (1999d). *Sokaklardan Bir Kız*. IX. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (2000a). *Baba Evi*. XV. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (2000b). *Murtaza*. XIV. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (2000c). *Bereketli Topraklar Üzerinde*. XIII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.
- \_\_\_\_\_,\_\_\_\_ (2000d). *El Kızı*. XII. Baskı. İstanbul: Tekin Yay.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Mehmet NARLI**

Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi  
metenar@yahoo.com



<https://orcid.org/0000-0003-4282-6057>

**Orhan Kemal Romancılığının  
Nitelikleri/Yenilikleri**

*Qualifications/Innovations of Orhan Kemal's  
Novel Writing*

## Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 09.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

## Atıf/Citation

Narlı, Mehmet (2020). Orhan Kemal Romancılığının Nitelikleri/Yenilikleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 33-44. DOI: 10.34083/akaded.750160.

Narlı, Mehmet (2020). Qualifications/Innovations of Orhan Kemal's Novel Writing. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 33-44. DOI: 10.34083/akaded.750160.



<https://doi.org/10.34083/akaded.750160>



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

## Öz

Orhan Kemal, çok genel manada, en azından vakayı diyaloglarla takdim etme ve şiveleri kullanma açısından Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar uzanan natüralist ve realist roman anlayışını, Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi romancılar kanalından devralan "sosyal gerçekçi" bir romancıdır. Türk romanında "Anadolu'ya yöneliş" şeklinde kendini gösteren içerik genişlemesi, Orhan Kemal'de, küçük, haylaz ve yoksul gençlerin yaşayışları; sınıf değiştirmek veya ekmeğini kazanmak için mücadele eden işçi, küçük esnaf mücadeleleri; yeni gelişen sanayileşmeyi ağalık ve patronluk arası bir tutumla yansıtan fabrika sahiplerinin hayatları; köylülükten şehir işçiliğine doğru kaymaya çalışan insanların yaşadıkları değişimler olarak görünür. Orhan Kemal, bu malzemeye yaklaşırken "diyalektik materyalizm" in bakış açısına bağlıdır. Yani sosyal çatışmaları "sınıfsal bir bakış"la görür. Fakat bu malzemeyi işleyişi, kendi çağdaşları olan bazı yazarların (mesela köy romancılarının) uyguladığı "toplumcu gerçekçilik" anlayışından farklıdır. Diyebiliriz ki o, sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken "toplumcu gerçekçi"; bu malzemeyi yansıtırken "gözlemci ve eleştirel gerçekçi"dir. Bu tavrın Orhan Kemal tarafından "Aydınlık gerçekçilik" olarak adlandırıldığını söyleyebiliriz.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Roman, Türk Romanı, Toplumcu Gerçekçilik, Çukurova.

## Abstract

*Orhan Kemal, in a very general sense, is a "socially realistic" novelist who takes over the naturalist and realist novel understanding that extends to Hüseyin Rahmi Gürpınar, at least in terms of presenting the case with dialogues and using accents, through the channel of novelists such as Sadri Ertem and Sabahattin Ali. The content expansion that shows itself in the form of "turning to Anatolia" in the Turkish novel, the life of young, naughty and poor young people in Orhan Kemal; workers struggling to change classes or living, small tradesmen struggles; the lives of the factory owners, who reflect the newly developing industrialization with an attitude between agility and boss; it appears as the changes that people try to shift from the peasantry to the urban workman ship. When Orhan Kemal approaches this material, he depends on the perspective of "dialectical materialism". In other words, he sees social conflicts with a "class view". However, the processing of this material is different from the "socialist realism" approach applied by some writers (egvillage novelists) who are their own contemporaries. It can be said that he is "socialist realistic" while looking at social life and choosing his material; it is "observer and critically realistic" while reflecting this material. We can say that this attitude is called "Bright realism" by Orhan Kemal.*

**Keywords:** Orhan Kemal, Novel, Turkish Novel, Socialist Realistic, Çukurova.

## Kuramsal Yaklaşımlar

### Gerçekçilik

"Sanatçı, gerçeğin ölçülerini kendinde toplayıp "olmuş mu" ile birlikte "olabilir mi" nin karşılığını verebilmelidir. Bununla da kalmamalı, "nasıl olmalı"ya da karşılık bulabilmelidir. Sanatçı doğanın kopyacısı değil, kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır" (Orhan Kemal,1963). "Toplumcu bir yazarım (...) Bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımıza göstermek, onları uyarmak, gösterip uyarmakla da kalmayıp, bozuk düzeni düzeltmeye çaba göstermelerini, bu çabayı elbirliği ile göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım" (Orhan Kemal 1974: 117)

Gerçekçilik bağlamında sadece tanık olmayı yeterli bulmayan Orhan Kemal, bozuk düzenin ortadan kaldırılması için yazarın yol yöntem göstermesi gerektiğine inanır. Orhan Kemal, bu düşünceleriyle "Toplumcu Gerçekçilik" in içindedir. Fakat onun romanlarında yukarıda söylenildiği şekliyle, "yol gösteren, insanları bozuk düzenden nasıl kurtaracağını eylemleriyle veya sözleriyle" ortaya koyan "idealize tip"ler bulamayız. Bu yönüyle de "Toplumcu Gerçekçi" sınırların dışına çıkar. Nitekim bir konuşmasında edebiyatın söylemi ile ideolojinin söylemini birbirinden ayırır ve edebiyat ölçülerini zorlayarak öne çıkan düşünceyi eleştirir: "Bir sanat yapıtına bile bile öğrenci nutuklar sokulmasını Marx ve Engels bile eleştirmişlerdir. Doğrusu da bu. Böylesine bir sanat, insanı bilinçsizce eyleme yönelten, provokasyona elverişli kasıtlı bir kılavuz olur" (Karacanlar 1974:107). Orhan Kemal, bu bakışıyla çağdaşı olan birçok "toplumcu gerçekçi" yazardan ayrılır. Kendisinden önce eser veren Sabahattin Ali'den, köylüyü değil, şehirdeki köylüyü; yarı feodal yapıdan çok, sınıf atlama uğraşı içinde görünen burjuvalaşma sürecini, farklı sosyal tabakalardaki insanlardan çok yoksul ve işçi olanları işleyişiyle ayrılır. Yine kendisinden önce bazı işçi meselelerini, tasarlama veya geçici gözlem yoluyla ele alan Sadri Ertem'den de, yazdığı hayatın içinde olmakla ayrılır. Kendi döneminde aynı dünya görüşünü paylaşan yazarlardan da ayrılır. O, soyutçular gibi insanın diyalektik dönüşümünü entelektüel çatışmalar içinde göstermez. Köycüler gibi, "kötüler, cahiller ve aydın bir devrimci" şablonuna da fazla itibar etmez. Böyle olduğu için de devrinde birçok eleştirmen Orhan Kemal'i, eserlerinde sınıfsal bilinç olmamakla, olumlu insan tipleri çizmemekle, bilimsel bir metot yoluyla gerçekliği derinden kavrayamamakla eleştirir. Orhan Kemal'in bu eleştirilere verdiği cevap, kendi romanındaki gerçekçiliği açıklar: "Toplumcu romancı, siyasal buyrukları süsleyip püsleyeceğine, yaşamın içine dalsın. Sanat yoluyla gördüğünü yansıtın, gizleneni açığa vursun, gerçek nedenleri bulsun, toplumsal düzenin çarklarını, olayların karışıklığını, derin anlamlarını ve genel devrimini bulup gün ışığına çıkarsın. Ezbere doğa kitabının kafasına kakılmasını değil, gerçeklerin açık anlatılmasını isteyen okuyucunun kendisi bir değişikliğin kaçınılmazlığına, gerekliliğine karar vermelidir" (Bezirci 1984: 57).



Yazarın bu görüşlerinde kendi dönemindeki "toplumculara" yönelttiği eleştiriler dikkat çeker. Ancak bunlara geçmeden önce, yukarıda yazardan yaptığımız ikinci alıntıdaki gerçekçilik anlayışıyla bu ifadelerden ortaya çıkan anlayışının örtüşmediğini belirtmeliyiz. Son yaptığımız alıntıda, yazarın sorumluluğunu, "gerçeği yansıtmak ve bu bozuk düzenin arkasındaki asıl sebepleri göstermek" olarak belirleyen yazar, yukarıda yaptığımız alıntıda ise, "yazarın göstermekle yetinmeyip bizzat bozuk düzeni üretenlerle savaşması gerektiğini" söyler. Romanlar üzerinde yaptığımız incelemeler, Orhan Kemal'in birinci bakışını eserlerinde uyguladığını gösterir. Bu bakış ise "Eleştirel Gerçekçilik" in bakışıdır.

Aslında Orhan Kemal, gerçekçilik anlayışının farklı olduğunu bilir. Bu yüzden romanlardaki bakış açısının genel adını "Aydınlık Gerçekçilik" şeklinde adlandırır. Bu anlayışın merkezinde "tek tek insanların suçlu olmadığı, onları suça itenin bozuk toplum yapısı olduğu" düşüncesi vardır: "Bozuk düzenin her yönden bozduğu, insancıl davranışlardan alıkoyduğu, insanoğlunu düşmemesi gereken alçaklıklara yuvarlayan bir düzensizliğin çürük meyveleri sayarken, gene de onlarda eriyip mahvolmamış kurtulmak için çaba gösteren yanların var olduğuna inanıyorum" (Uğurlu 1973: 42). İşte Orhan Kemal'in "Aydınlık Gerçekçilik" anlayışının temeli, bu bakış açıdır ve elbette bu bakış açısının temeli de, bütün toplumsal çatışmaların kaynağını ekonomik ilişkilerin belirlediğini var sayan "diyalektik materyalizm" dir. Orhan Kemal'in romanlarındaki en bayağı işleri yapan işçi, haylaz, ağa, genç kız gibi şahıslara müdahale etmemesinin, onları yargılamamasının, kendi gerçeklikleri içinde sunmasının arka planında bu bakış vardır. Bazı eleştirmenler, böyle bir tavrın "yazarın bütün insanları çok sevmesine" bağlı olduğunu düşünürler. Yazarın bir kaç romanında (özellikle *Kanlı Topraklar*'daki Hakkı Bey, *Cemile*, *Vukuat Var* romanlarındaki İzzet Usta'nın şahsında) hümanist bir hedef gözettiğini söyleyebiliriz. Ama bu hümanist bakış bütün eserlerde görülmez. Dolayısıyla, yazarın hemen bütün romanlarında şahısları kendi gerçeklikleri içinde sunması, insan sevgisini felsefi bir inançla ele aldığı anlamına gelmemelidir.

### İdeoloji ve Edebiyat

"Toplumcu bir yazar, materyalist bir felsefeye sahiptir şüphesiz. Ama bu materyalizm, metafizikçi yönü de bulunan bir materyalizm olmayıp, diyalektik materyalizmdir. Buradan hareket eden müessir, yani yazar, eserleriyle de bu hareket noktasına paralel olacaktır" (Orhan Kemal 1974: 117).

Felsefi görüşünü böyle özetleyen Orhan Kemal'in, ideoloji ile sanatı iç içe girmiş bir insan eylemi olarak gördüğü açıktır. Gerçekten de onun romanlarını (bir kaç popüler melodram hariç) bu diyalektik yapı temellendirir. Seçilen bütün insanların yoksul olması, buldukları bu sınıftan çeşitli yollarla kurtulmak istemeleri, köylülükten, işçiliğe doğru uzanmaları, geleneksel ahlâk kayıtlarına lakayt olmaları,

parasızlıktan dolayı yozlaşmış insanlıklarından uzaklaşmaları, "sınıfsal bir bakış açısı"ndan kaynaklanır. Ama gerçekçilik anlayışını ele alırken belirlediğimiz gibi Orhan Kemal, bu sınıfsal bakış açısını, "idealize edilmiş tipler" vasıtasıyla değil, konularını, şahıslarını seçişiyle, çatışmaları ekonomik ilişkiler çevresinde oluşturmasıyla yansıtır. Bu çatışmaların sembolü olan "ekmek kavgası" yazarın hemen hemen bütün romanlarının ana problemidir. Böyle bir tutum, sanatı propaganda aracı olarak görmeyen ama sanatın kendisini bir propaganda olarak gören yazarın tutumudur. Kendisi bir propaganda olan eser, "eşitlikçi devrim" in gerçekleşmesinde doğal bir rol oynayacaktır. Bu olmadığı sürece "her sınıf kendi koşullarından yararlanacaktır: Ezilen, sömürülen insanlar, sosyal sınıflar arasındaki zıtlığın ne olduğunu bilmeyecekler" (Karacanlar 1974:52) ve böyle olunca da toplumun yapısı değişmeyecektir.

Orhan Kemal'e göre realizmin gelişmesi (modern realizm) diyalektik materyalizmin uygulanması ile mümkün olmuştur. Romancı ile konu arasındaki ilişkinin niteliğini belirleyen ise yazarın felsefi görüşüdür. Dolayısıyla materyalist bir yazarın çatışmayı, inandığı dünya görünüşünden bağımsız olarak algılaması mümkün değildir. Fakat yazar, algıladığı bu anlamı, masa başı tasarımlarla kurulan dünyalarda değil, hayatın içinde yaşayarak yansıtmalıdır; çünkü diyalektik felsefeye göre insanın davranışlarını seyirlerinde görmek gerekir. Yazar masa başı tasarımlara giderse, toplumsal çarkların birbirleriyle ilişkisini, çatışmayı doğuran genel devinimi bulamaz; "siyasal buyrukları süsleyip püsler".

Orhan Kemal'in bütün romanları kendi deyimiyle birer "propaganda" değildirler. Yani bazı romanlarda, insanları kötüleştirenin "bozuk düzen" olduğu, onları kötü yollara sevk edenin "ihtiyaç" olduğu görünmez. *Serseri Milyoner*, *El Kızı*, *Yalancı Dünya*, *Kötü Yol* gibi romanlar, kesinlikle diyalektik materyalist bir yapının ön gördüğü çatışmalar üzerine kurulmazlar. "Toplumcu bir yazar için sınıfların dışında bir edebiyat yoktur" diyen bir yazar için, bu romanların varlığı, her zaman cevaplandırılması gereken bir soru olarak kalacaklardır. Bu romanların varlığını, yazarın geçim kaygısını gidermek için yazdığı elbette bir cevaptır ama yeterli bir cevap değil.

### Edebiyatın Amacı

Bir konuşmasında sanatının amacını böyle özetler Orhan Kemal: "Sanatımın amacı? Şöyle özetlemekte bir sakınca var mı acaba? Halkımızın, genel olarak da insan soyunun müspet bilimler doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası. Ünlü Lincoln'ün demokrasi tarifi gibi: Halkın halk için halk tarafından yönetimi der o. Biz de neden şöyle demeyelim: İnsanlığın, insanlık tarafından, insanlık için yönetilme çabası adına sanat" (Orhan Kemal 1974: 117). Fakat görüldüğü gibi çok genel ve çok soyut bir amaç. İnsanlığın insanlık adına

insanlık tarafından yönetilmesi için sanatçı nasıl bir çaba harcayacaktır? Toplumla sanatçı arasındaki ilişkiyi, doktorla hastası arasındaki ilişkiyle özdeşleştiren, "bir bilim adamı bir düşünürden başka bir şey olmayan sanatçı" diyen yazar, (Uğurlu 1973:350) bu soyutluğu biraz ortadan kaldırır. Bu durumda yazar, topluma doğruyu gösteren yol gösterici, sosyal dokudaki sağlıksız gelişmeleri tedavi etmeye çalışan bir sosyal bilimci, olumlu manadaki değişikliklere yön veren bir önderdir: "Bize, aydınlık, ileri, kötülüklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla savaşacak aydın tipler gerek. Ben aydınlık, ileri, yurdunu seven, olumlu tipler istiyorum" (Uğurlu 1973: 407).

Bu ifadelerde Orhan Kemal'in yazara yüklediği yol göstericiliği, aydınlatmayı ve önderliği romanlarındaki şahıslar aracılığıyla yapmak istediği görülür. "Olumlu tip" diye adlandırılan kişiler, toplumdaki bozuk yapıyı görecek, bu bozukluğun nereden kaynaklandığını anlayacak, halkının sömürüldüğünü fark edecek ve şartların ortadan kalkması için savaşıacaklardır. Fakat belirtmeliyiz ki, yazarın romanlarında bu "olumlu, aydınlık, ileri tipler" yok denecek kadar azdır. İlk romanı *Baba Evi*'nden son romanı *Kaçak*'a kadar yayımlanmış bulunan yirmi sekiz romanın ancak bir kaçında az çok bu nitelikleri taşıyan şahıslar vardır ve bu şahısların çoğu da vakalarda ikinci derecelerde rol alan kişilerdir. Mesela *Kanlı Topraklar*'daki Hakkı Bey, bu tür "ileri" düşüncelere sahip ama çevresinde biraz "uçuk" olarak bilinen biridir. *Arkadaş Ishıkları*'ndaki İlyas Usta ile *Cemile*, *Dünya Evi* ve *Vukuat Var*'daki İzzet Usta da baş şahısların çevresinde yol gösterici, olgun birer işçi olarak görünürler. Yalnız, Orhan Kemal'in yukarıdaki iddiasını gerçekleştirme yolunda İzzet Usta tipine sık sık başvurduğunu görürüz. *Gurbet Kuşları* ve *Bir Filiz Vardı*'da da baş şahıslar haksızlıklara yenilmezler. Filiz, tanıştığı aydın, ileri bir yazar ve eserindeki "İzzet Usta" yardımıyla, bozuk düzenin içinde işçileşmeye doğru uzanırken; *Gurbet Kuşları*'nda Mehmet'e ise, eşiyile fabrikada çalışan sendikalı bir işçi yardımcı olur. Romanların daha geniş yüzünde ise şahısların böyle problemleri yoktur; onlar kendi gerçeklikleri içinde ekmek kavgası verirler. Bu durumda "aydınlık, ileri, yurdunu seven, onun ileri ülkeler seviyesine çıkması için çaba sarf eden, baş şahıs seviyesindeki olumlu tipler" in niçin romanların çoğunda görünmediği sorusuyla karşılaşırız. Aslında Orhan Kemal gibi eleştirel / gözlemci gerçekçi uygulamaları olan bir yazar için, "olumlu tip" in bir şart olmaması gerektiğini düşünüyoruz. "Olumlu tip" bizzat yazarın "kendisi" olmalıdır.

### Romanda Şive

Orhan Kemal, özellikle ilk hikâye ve romanlarında, seçtiği şahısların kullandıkları dili, diyaloglar ve monologlar yoluyla göstermeye özen gösterir. Hatta romanların anlatıcıları, şahıslar adına konuşmaya başladıklarında da onların dil seviyelerine göre konuşurlar. Fakat özellikle 1960'lara doğru, yazar şahısların kullandıkları dili, ortak söyleyişe aktarmaya başlar ve "şive taklidi" denilen yöre

ağızları iyice azalır. Hatta zaman zaman bu ağızlarda mahalli bir şekil almış kelime ve grupların ortak dildeki karşılıklarını gösteren dipnotlar kullanır. Bu azalmaya rağmen, yazar, halkın gerçekliğinin konuştuğu dil içinde tam olarak yansıyacağı inancını kaybetmez. Onun eserlerindeki "şive" tartışması, 1952- 54 arası zaman zaman kahve buluşmalarında, yazarın huzurda bulunduğu veya bulunmadığı toplantılarda, dergi ve gazete yazılarında söz konusu olur. Nurullah Ataç ile Orhan Kemal'in bu konuda tartışmaları, bazen bağırıp çağırmaya kadar gider; genellikle de aşağıdaki diyalogla sona ererler:

"Orhan Kemal: Nurullah Bey, Nurullah Bey, siz anlamıyorsunuz bu işten. Yahut daha açıkçası anlıyorsunuz da anlamazdan geliyorsunuz. Ben halkımın konuşmasını veriyorum, halkı veriyorum; sözüyle, yaşamasıyla, düşüncesiyle, kazancıyla, şusuyla busuyla". Nurullah Ataç: Olmaz efendim olmaz. Karagöz'le Hacivat konuşması gibi olmaz bu işler" (Otyam 1999: 99).

Orhan Kemal, 1953'te romanlarındaki diyaloglar ve şiveler üzerine bir yazı yazar.\* Bu yazıda niçin diyalogu fazla kullandığını, şive taklidinin niçin gerekli olduğunu anlatır. Fakat romanda şive taklitlerinin çok sınırlı olmasını isteyen yazar ve eleştirmenler Orhan Kemal'e cevap verirler. \* Orhan Kemal, şive taklidinin az ve ustaca yapılması gerekliliğini ileri süren, böyle olsa bile romanda şive taklidinin bir çeşniden öteye gidemeyeceğini söyleyen (Buğra 1953) Tarık Buğra'ya cevaben yazdığı yazıda şu görüşleri savunur: "Tarık Buğra'dan sorabilir miyim? Öz dilini doğru dürüst konuşamayanlarla yurdumuz dolu iken, ezici çoğunluğu teşkil ederlerken, tiplerinizi niçin, öz dilini doğru dürüst konuşan azınlıktan seçer, yahut tipler uydurursunuz? Küçük yaştan beri ekmeğimi onların arasında, onlarla beraber kazanmak zorunda kaldım. Onlarla haşır neşir oldum: tabii onlardan biriyim. Böylece, onları, yani öz dilini olsun dürüst konuşmayan insanları, öz dilini doğru dürüst konuşanlardan çok daha iyi tanıdığımı bırakıp, az tanıdığım, yahut hiç tanımadıklarımı mı almalıyım?" (Otyam 1999:102).

Orhan Kemal, bu yazısında şive ve taklidini kullanmayı, birlikte yaşadığı, tanıdığı insanları seçmesine ve bu insanların bu güne kadar Türk romanında yer almamasına bağlamaktadır. Ancak bir yazarın, eserlerindeki "şive" için bu biyografik ve tepkisel sebepleri göstermesi yeterli değildir. Orhan Kemal, kuşkusuz, romanlarındaki şivenin, seçilen şahısların her bakımdan kendi gerçeklikleri içinde görünmesinde, onların idrak ve ifadelerinin hayatlarını nasıl etkilediğinin gösterilmesinde yardımcı bir unsur olduğunu biliyordu. Mesela *Murtaza* romanının

\* Dünya gazetesi sanat eki, 1.9.1953, İstanbul

\* Bu konudaki tartışmalar için bakınız: Orhan Kemal, Dünya gazetesi sanat eki, 12.9. 1953 ve 15.9.1953; Nurullah Ataç, Türk Dili dergisi Ocak 1954; Tarık Dursun Kakinç, Edebiyat Üstüne Narin, Bilgi Yayınevi, 1993, s.298-299; Tarık Buğra, İstanbul gazetesi 1.11. 1953

baş şahsı Murtaza'nın şivesi olmasa, otoriter, saf, vazifesinin aslanı Murtaza olamazdı. Orhan Kemal'in *Akşam* gazetesinin sanat ekinde yayımladığı (12. 10. 1953) yazıda söylediği de gerçek manada şiveyi nasıl anladığını gösterir: "İfadeyi kuvvetlendirmek, yazarın anlattığı insanları gerçekten tanıdığı hissini uyandırmak için ve çok ustaca yapıldığı takdirde işin tuzu biberi kabilinden, az miktarda, yani anlaşılır şekilde şiveden faydalanılmalıdır inancındayım".

## Diyalog

Orhan Kemal'de diyaloglar, vakaya ritim katma, kolay okunmayı sağlama gibi fonksiyonların yanında, şahısların kendilerini açıklamalarında da önemli fonksiyonlar üstlenirler. Yazar "kişilerini sanki hareket özgürlüğü içinde yaratır; kendisi de olaylar karşısında yan tutmuyor gibi görünür" (Uturgauri 1980: 197). Orhan Kemal, arkadaşı Fikret Otyam'a yazdığı bir mektupta, diyalogu bilerek isteyerek çok kullandığını belirtir: "Fazla diyaloga önem verişim, tesadüfi 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 (Otyam 1999: 100).

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 imkanlarını iyi tayin etmek, şahsı en iyi yansıtacak cümleleri seçmek gerekir. Seçilen hayatı ve şahısları iyi gözlemek, hatta onlarla beraber yaşamak bu zorluğun yenilmesinde elbette önemlidir ama yeterli değildir. Nitekim, bu iki imkânın kullanıldığı başarısız diyalog örnekleri romanımızda vardır. "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. Yazar bütün bunları tekmiil incelikleri ile bilecek, mesela tipinin ukalalığından bahsederken düpe düz "ukâlâ" demeyip, ukalâlığının sebebini belirtecektir. Birbirimizi daha çok konuşmalarımızdan tanır, ukâla, serseri, deli, akıllı vs hükümlere varırız. Diyaloğun bu çok önemli özelliğinden niçin faydalanılmasın?" (Otyam 1999: 100).

Dikkat çeken bir husus da yazarın, ruh tahlillerinin gerekliliğini kabul edişidir. Ancak bu tahlil, yazarın / anlatıcının uzun uzun tasvirleri ile değil, "muhaverenin diyalektiği" ile yapılmalıdır. Aksi takdirde, yazar, kendi diliyle konuşur ki, bu da roman şahısları ile yazar arasındaki idrak farkını ortadan kaldırır. Şahısların ruh durumlarını yansıtan diyalogları kurarken daha da özen gösterilmelidir; yoksa yapılan, bir röportaj, bir nakil olur. Orhan Kemal'in görüşleri ile eserleri arasındaki en canlı uyum, diyalog konusunda görülür. Gerçekten de hikâye ve romanlarının teknik anlamdaki en büyük ortaklığı da diyalogdur. Yazarın seçtiği vaka dışı anlatıcı,

şahısların iç dünyalarına pek girmez; onların davranış ve konuşmalarını gösterir. Okuyucu gözünün önünde cereyan eden olay ve konuşmalar aracılığı ile şahısları tanır. Zaman zaman araya giren anlatıcı, yazarın diliyle değil, şahısların seviyesine göre konuşur, onlarla hemdil olur. Diyalogların, bir şekilde sosyal problemlerle bağlantıları kurulur. Bu yanıyla diyaloglar, sosyal gerçekliğin algılanması için de kullanılan bir yöntem olurlar.

### **Tema ve Teknikler**

Orhan Kemal, çok genel manada, en azından vakayı diyaloglarla takdim etme ve şiveleri kullanma açısından Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar uzanan natüralist ve realist roman anlayışına bağlanabilir hatta bu anlayışı, Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi romancılar kanalından devralan "sosyal gerçekçi" bir romancıdır.

Türk romanında "Anadolu'ya yönelik" şeklinde kendini gösteren içerik genişlemesi, Orhan Kemal'de, küçük, haylaz ve yoksul gençlerin yaşayışları; sınıf değiştirmek veya ekmeğini kazanmak için mücadele eden işçi, küçük esnaf mücadeleleri; yeni gelişen sanayileşmeyi ağalık ve patronluk arası bir tutumla yansıtan fabrika sahiplerinin hayatları; köylülükten şehir işçiliğine doğru kaymaya çalışan insanların yaşadıkları değişimler olarak görünür.

Orhan Kemal, bu malzemeye yaklaşırken "diyalektik materyalizm" in bakış açısına bağlıdır. Yani sosyal çatışmaları "sınıfsal bir bakış"la görür. Fakat bu malzemeyi işleyişi, kendi çağdaşları olan bazı yazarların (mesela köy romancılarının) uyguladığı "toplumcu gerçekçilik" anlayışından farklıdır. Diyebiliriz ki o, sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken "toplumcu gerçekçi"; bu malzemeyi yansıtırken "gözlemci ve eleştirel gerçekçi"dir. Onun bazı eserlerinde "idealize edilmeye çalışılan tip"lerin görünmesi; bu tiplerin bozuk düzene karşı kişilikli mücadeleler vermeleri, "toplumcu gerçekçi" bir uygulama gibi görünse bile, romanların hepsini dikkate aldığımızda bu tiplerin naif kaldığını görürüz. Bu kompleks yapıya Orhan Kemal'in kendisi bir isim bulur: "Aydınlık gerçekçilik".

Aydınlık gerçekçilik anlayışı, şahısların değil, sosyal düzenin bozuk olduğu, şahısların bu yüzden yozlaştıkları ana düşüncesine dayanır. Bu anlayışın uygulanması, en kötü davranışları gösteren vaka şahısları karşısında bile tarafsız davranan bir anlatıcının ve bu şahısların kurtulacaklarına inanan bir yazarın varlığı şeklindedir. Orhan Kemal'in bazı romanlarında görülen "olumlu tipler" bu bakışın ürünüdürler.

Orhan Kemal'in gerçekçilik anlayışında vurgulanması gereken bir husus da, yazarın yaşadıklarına çok fazla önem vermesidir. "Ben yaşadıklarımı yazdım" diyen Orhan Kemal, bu bakışıyla, gerçekçiliği, tecrübe ve gözleme kilitlemektedir. Fakat yazarın, bu tavrını daha çok başkalarını "yaşamadan yazıyorlar" şeklinde eleştirirken

takındığını görürüz.

Orhan Kemal'in romanları, vaka ve yazılış mekânları dikkate alındıklarında iki grupta toplanırlar: Adana ve İstanbul Romanları. İşledikleri konular, seçilen şahıslar esas alındıklarında ise otobiyografik romanlar, işçi romanları, kenar mahalle yoksul insanların romanları ve kötü yolu işleyen romanlar şeklinde tasnif edilirler. Yansıtılan tarihî dönem dikkate alınırsa romanları, tarımda endüstrileşme ve Menderes Dönemi romanları olarak ayırabiliriz. Seri Romanlar, tip romanları, melodramatik romanlar olarak da bir tasnif yapmak mümkündür. Ancak genel manada Orhan Kemal'in romanları, belirttiğimiz tasnifleri de içine alan şu dört grupta toplanmalıdır:

1. Yazarın kendi çocukluğunu ve ilk gençliğini, Türkiye'deki siyasi sosyal ve ekonomik değişmelere göndermeler de yaparak işlediği "otobiyografik romanlar".

2. Tarımda endüstrileşmenin, Menderes dönemiyle başlayan demokratik siyasi uygulama ve kapitalist ekonomik yapılaşmanın da yansıdığı "Çukurova'daki tarım ve fabrika insanların romanları".

3. Özellikle 1950'lerden sonra değişen sosyal hayat tarzını, tüketim anlayışını ve bunların doğurduğu problemleri ele alan "İstanbul'daki küçük ve yoksul insanların dünyasını anlatan romanlar."

4. Sosyal eleştirilerinin mizahla yapıldığı romanlar.

Bu tasnifler, Türkiye'de 1930-1970 arası yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik dönüşümlerin romanlarda yansıdıklarını gösterirler. Sosyal değişimleri ve bunların insan üzerindeki etkilerini araştıranlar, Orhan Kemal'in romanlarındaki şehre gelen köylüyü; geleneksel hayat tarzından, karşılıklı çıkarlara dayanan hayat tarzına geçerken çeşitli problemler yaşayanları; ağılıktan patronluğa geçen zengini; artist olmak için evini terk eden kızları okumak zorundadırlar. Siyasi araştırmalar yapanlar, bu romanlarda yansıyan, halkın ve iktidarın Serbest Fırka'ya karşı takındığı tutumları, Demokrat Parti'nin halkın ilgisini nasıl çektiğini, Cumhuriyet Halk Parti'sinin bu akın karşısında nasıl paniğe kapıldığını, bunun yanında politik kayırcılığın, devlet baskınının nasıl insanları değiştirmeye başladığını görmelidirler. Türkiye'nin iktisadi tarihinde de Orhan Kemal'in romanları bazı sorulara da cevap verecek durumdadır.

Orhan Kemal'in teknik anlamda Türk romanına kattığı yenilikler de vardır. Onun "diyalog" kurmadaki başarısı ve özellikle ikinci bölüm romanlarında kullandığı, şahıslarına fazla karışmayan, zaman zaman araya giren vaka dışı "anlatıcı", birer yenilik olarak kaydedilmelidir. Diyalogun, şahısların kendi ruhsal ve sosyal gerçekliklerini yansıtmada kuvvetli bir imkan olduğunu bu romanlarda net bir şekilde görürüz. Diyaloglar, aksiyona kattıkları ritim, rahat okunmayı sağlama



noktalarından da öneme sahiptirler. Maksim Gorki ve Hemingway'ın eleştirel gerçekliğinde asıl pay sahibi olan şahıslarına karışmayan vaka dışı anlatıcı, Orhan Kemal'in özellikle ikinci bölümü oluşturan romanlarında başarıyla kullanılır. Vaka dışı hâkim varlıktan kurtulmak isteyen gerçekçi eğilimler için bu, yeni bir aşamadır. Şahısları idealize eden ideolojik romanın, sadece olanı gösteren fotoğraf romanın ve şahısları, iyiler ve kötüler diye kategorize eden roman anlayışının arasında bir yerde, gerçekliği yaşanmışlığın sularında arayan bir romandır Orhan Kemal'in romanı.

### Kaynakça

- Bezirci, Asım (1984). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Buğra, Tarık (1953), "Şive Taklidi", *İstanbul Gazetesi*, 1 Kasım.
- Karacanlar, Yusuf Kenan (1974). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tüm Yayınları.
- Orhan Kemal (1963). "Gerçekçilik Üstüne", *Yelken*, Kasım, İstanbul.
- Orhan Kemal (1974). *Türkiye Defteri Orhan Kemal Özel Sayısı*, S. 10, Ağustos.
- Otyam, Fikret (1999). *Arkadaşım Orhan Kemal Ve Mektupları*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Uğurlu, Nurer (1973). *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Uturgauri, Svetlana (1980). *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Cem Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Meral DEMİRÜREK**

Prof. Dr., Hitit Üniversitesi  
meraldemiryurek@hitit.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5598-7581>

## Orhan Kemal'in Şiirlerine Kurgusal Bir Bakış

*A Fictional View on the Orhan Kemal's Poems*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 07.02.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Demiryürek, Meral (2020). Orhan Kemal'in Şiirlerine Kurgusal Bir Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 45-64. DOI: 10.34083/akaded.686540.

Demiryürek, Meral (2020). A Fictional View on the Orhan Kemal's Poems. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 45-64.  
DOI: 10.34083/akaded.686540.



<https://doi.org/10.34083/akaded.686540>



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

## Öz

Orhan Kemal (1914-1970) Türk edebiyatının önemli roman ve hikâye yazarlarından biridir. Gerçek adı Mehmet Raşit Ögütçü olan romancı, işçi ve emekçi sınıfının meselelerini insanî öze birleştirerek anlatan toplumcu bir çizgiyi benimsemiş, hayatı boyunca çok sayıda hikâye ve roman yazarak geçimini kalemiyle sağlamıştır. Tiyatro ve senaryo çalışmaları da bulunan yazarın edebiyata ilgisi lise bitirme sınavları esnasında başlamış ve ilk denemeleri şiir türünde olmuştur. Birçok edebiyatçı gibi kendini edebiyat âlemine şiirleriyle kabul ettirmek üzere yola çıkan Orhan Kemal'in edebî çizgisi Bursa Hapishanesinde Nâzım Hikmet ile bir araya gelmesiyle değişir. Yazdığı şiirleri Nâzım Hikmet beğenmez. Şiirleri dışında kaleme aldığı roman denemesini ise çok başarılı bulur. Böylece Nâzım Hikmet'in yönlendirmesiyle şiirden hikâye ve romana geçiş yapar.

Orhan Kemal'in 1939-1969 yılları arasında yazdığı şiirleri ölümünden sonra oğlu Işık Ögütçü tarafından günlükleriyle birlikte tek kitap halinde yayımlanır. *Yazmak Doludizgin* (2002, 2007) adlı eserdeki şiirler bir bütün halinde incelendiğinde, Orhan Kemal'in ileride güçlü bir kurgu ustası olacağı şiirlerindeki anlatıya dayalı unsurlardan açıkça bellidir. Onun şiirleri kurgusal bir metnin taşınması gereken olay örgüsüne bağlı kişi, zaman, mekân, dil ve anlatım özelliklerini bünyesinde barındırır. Şiirlerinin çoğu manzum hikâye şeklindedir. Hatta bazı şiir başlıklarında "hikâye"yi kullandığı görülür.

Bu çalışmada Orhan Kemal'in roman ve hikâye yazarı kimliğiyle tanınmadan önce edebiyat çevrelerine dâhil olmasını sağlayan şiirleri, anlatma esasına dayalı metinlerde bulunan unsurlar açısından incelenerek yazarın şiirleriyle hikâye ve romanları arasındaki örtüşen taraflar tespit edilecektir. Böylece onun manzum kurgusal metinler yazdığı görüşü dikkatlere sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** işçi sınıfı, hapishane, ortam, Adana, Nâzım Hikmet.

## Abstract

*Orhan Kemal (1914-1970) is one of the important writers of Turkish literature. His real name is Mehmet Raşit Ögütçü. He wrote some novels and stories, but firstly he wanted to be a poet. He wrote his first poem in 1939. Nâzım Hikmet is also very famous poet in that time. They met in Bursa prison. When Nâzım Hikmet read Orhan Kemal's poems, he did not like them. Nâzım Hikmet advised Orhan Kemal to write stories and novels, because his fictional works are more successful than his poems.*

*Orhan Kemal wrote his poems from 1939 to 1969, but they were not published as a book. Orhan Kemal's poems were published after his death entitled *Yazmak Doludizgin*. Işık Ögütçü, his son, prepared the poems as a book in 2002, which his diary was included. His poems contain the elements of fictional text, such as plot, time, character, setting and point of view. In addition to these, some poems are in story form. Although recently, some academicians have published some researches about his poems, they have not been analysed as fictional works.*

*In this study, Orhan Kemal's poems will be examined in terms of the fictional elements and the author's poet and novelist identities will be compared.*

**Keywords:** working class, prison, setting, Adana, Nâzım Hikmet.

## Giriş

Sanatçının hayatı boyunca büyük mücadeleler verip engelleri aşarak ürettiği eserleri, çoğu kez o yaşarken tam olarak anlaşılmaz. Emeginin ve sesinin yankı bulduğunu göremeden bu dünyadan göçen çoktur. Maddî ve manevî acılardan beslenen sanat, ancak zamanla anlaşılır, kıymeti bilinir. Bu sebeple, doğum ve vefat yıldönümleri önemlidir. Böyle günlerde geç de olsa hakkın teslimi fırsatı doğar. 2020 yılı Orhan Kemal'in vefatının 50. yılı olması hasebiyle yazarı anmaya ve anlamaya vesile olacaktır. Yeryüzü sofrasının nimetlerinden hissesine düşenin kıtlığına inat, kaleminin mürekkebi hiç kurumayan, cömert bir yazarı bilinmeyen yönleriyle ele almak bir aydın sorumluluğudur.

Orhan Kemal, öncelikle romancı kimliğiyle tanındığından dolayı hakkında yapılan akademik ve bilimsel çalışmaların büyük bir çoğunluğu bu yönüyle ilgilidir. 29 Ocak 2020 tarihi itibarıyla Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tez veri tabanına kayıtlı Orhan Kemal konulu tamamlanmış yüksek lisans ve doktora tez çalışması sayısı 36'dır. Ağırlıklı olarak Türk Dili ve Edebiyatı sahasında yapılmakla birlikte, Mütercim Tercümanlık, Sahne ve Görüntü Sanatları, Gazetecilik, Radyo-Televizyon, Sosyoloji, Kamu Yönetimi, Tarih ve Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri sahalarında da Orhan Kemal'in eserleri tez konusu olarak seçilmiştir. Bu tezlerden 10'u 2019 yılında tamamlanmıştır. Toplam 36 tezden 10'u doktora 26'sı yüksek lisans tezi olan bu çalışmaların büyük bir çoğunluğu yazarın romanları üzerinedir. Tez dışındaki çalışmalarda da durum pek farklı değildir. Ağırlıklı olarak romanlarının ele alındığı, bunlara ilaveten hikâye, anı, mektup, tiyatro ve çevirilerinin işlendiği görülmektedir. Şiirlerinin oğlu Işık Öğütçü tarafından 2002 yılında kitaplaştırılmasıyla birlikte şiirleri de araştırmacılar tarafından dikkate alınmaya başlanmıştır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Anma ve Armağan Kitaplar dizisindeki *Orhan Kemal* (2012), *Hece* dergisi tarafından yayımlanan "Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal" (2014) başlıklı özel sayı ve Adana'da düzenlenen "Doğumunun 100. Yılında Orhan Kemal Sempozyumu" (2014), yazar adına yapılan kalıcı, kapsamlı ve verimli çalışmalardır. Bu kitaplardaki makale ve bildirimler içinde Orhan Kemal'in şiirlerini konu alan yazar ve yayıncılar olarak Osman Şahin'in "Doludizgin Yazmak" (2012), İbrahim Demirci'nin "Orhan Kemal'in Şiirleri" (2014) ve Ömer Solak'ın "Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği" (2014) sayılabilir. Bu çalışmalarda Orhan Kemal'in şiirleri, bazı gruplandırmalara tabi tutularak tema ve yapı bağlamında tahlil edilmiştir. Ayrıca Orhan Kemal'i etkileyen şairler ve şiir anlayışları üzerinde kısaca durulmuştur.

Bu makalede, Orhan Kemal'in romancı kimliğinin, edebî çalışmalarının başlangıcını oluşturan şiirlerinde kendini belli ettiği görüşünden hareket edilerek Orhan Kemal'in roman ve hikâyelerinin gölgesinde kalan şiirlerinin yapısında gizli kurgusal özellikler tespit edilecek ve böylece bazı şiirlerinin manzum hikâye tarzında kaleme alındığı fikri dikkatlere sunulacaktır.

## Hayattan Yazıya

Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal, 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğdu. Babası avukat Abdulkadir Bey, annesi öğretmen Azime Hanım'dır. Beş kardeşin en büyüğüdür. Doğduğunda I. Dünya Savaşı başlamıştır ve babası Çanakkale Cephesinde topçu teğmenidir. İttihat ve Terakki Üyesi olan Abdulkadir Kemali Bey, İlk Meclis'te Kastamonu milletvekili olarak yer almıştır. Hükümeti eleştiren tutumuyla dikkat çeker. 1930'larda Ahali Cumhuriyet Fırkasını kurar. Ancak muhalif tavrının yarattığı menfi siyasi gelişmeler sonucunda ailesiyle birlikte yurdu terk ederek Suriye ve Lübnan'da yaşamaya mecbur kalır. Doğduğu dönemin ve babasının siyasi kimliğinin yol açtığı gelişmeler Orhan Kemal'in eğitim hayatını olumsuz bir biçimde etkiler. İlkokulu zar zor bitirir, ortaokul son sınıftayken ülke dışına çıkmaları eğitimini yarıda bıraktırır. Zaten babasının baskısıyla devam ettiği okul hayatını bu dönemde tamamen boşlayarak futbol ve atletizmle ilgilenir. Beyrut'taki ailesinden kaçarak gizlice Adana'ya döner. Fabrikalarda işçilik ve muhasebecilik yapar. Bir yandan futbola devam ederken diğer yandan felsefe, edebiyat, sosyoloji kitapları okur. "Giritli'nin Kahvesi ile Nadir'in Kahvesi'nde İsmail Usta, Ali Şahin, Dayı Remzi gibi işçi ustalarıyla tanışır. Onların verdiği, *Serseriler*, *Stepte*, *Jerminal*, *Benim Üniversitelerim* gibi kitapları okur." (Narlı 2016, 2020). 1937 yılında "delicesine âşık olduğu" ve ona göre "çalıştığı fabrikanın en güzel kızı" olan Boşnak kökenli Nuriye Hanım'la evlenir.

Orhan Kemal'in hayatındaki kırılma noktası, askerlik yaptığı dönemde tutuklanıp askeri mahkemeye çıkarılması ve 11 Ekim 1938 tarihinde beş yıla hüküm giymesidir. Bu kararın gerekçesi; Nâzım Hikmet şiirleri okuması, askerliğini yaptığı Niğde'de çevresindekilerle hararetli fikir tartışmalarına girmesidir. Hapis cezasını önce Kayseri, kısa bir süre Adana ve sonra Bursa Cezaevinde yatarak tamamlar (Otyam 2015: 458). Bursa'da Nâzım Hikmetle aynı koğuştta kalırlar. Bu beraberlik onun edebî hayatının başlaması açısından önemlidir. Adeta bir okul görevi üstlenen Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'i okuması ve yazması gerekenler konusunda yönlendirir. Eleştirileriyle doğruyu bulmasını sağlar. Bu yüzden üç buçuk yıl süren beraberliğin sonunda Nâzım Hikmet'ten ayrılıyor olmak Orhan Kemal'e çok zor gelir. Sanki ailesinden ayrılıyormuşçasına bir iç sızısına kapılarak ona iki şiir yazar: "Komik Hürriyet" ve "Nâzım Hikmet'e". İkinci şiirdeki "Dünyayı ve insanlarımızı sevmeyi senden öğrendim /hikâye, şiir yazmayı/ve erkekçe kavga etmeyi senden!" (Kemal 2019: 101) mısralarıyla edebî hayatındaki rolünü dile getirir. Nitekim 26 Eylül 1943 tarihinde Nâzım Hikmet ve diğer hapishane arkadaşlarını geride bırakarak özgürlüğüne ve ailesine kavuşan Orhan Kemal, artık bir hikâye ve roman yazarı olma yolundadır. Ancak çektiği cezaya rağmen yaşadığı çevre tarafından dışlanır. Askerliğini tamamlamadığı gerekçe gösterilerek Kilis'e ve daha sonra Çorum'a gayriresmî sürgüne gönderilir. Günlüklerinde Çorum'daki askerlik günlerine dair ayrıntılar bulmak

mümkündür. Bunlar arasında, cadde ve sokaklarda rastladığı insanları tasvir edip konuşurma biçimi kaleminin kurgusal metinlere yatkınlığını göstermesi açısından dikkat çekicidir (Demiryürek 2018: 67-71). Ayrıca "İşsizlik" adlı şiirini 15 Haziran 1946 tarihinde Çorum'da yazar (Kemal 2007: 229). Dokuz gün kaldığı Çorum'dan babasının devrin başbakanı Recep Peker'den yardım istemesi üzerine terhis edilir ve Adana'ya döner. Bir süre fabrikalarda çalışır. Ailesini geçindirme ve iyi bir yazar olma telaşı içindedir. Ancak çevresinde yaratılan yalıtılmışlık duygusuna daha fazla direnemeyerek 1951 yılının Nisan ayında eşi ve çocuklarıyla birlikte İstanbul'a taşınmak zorunda kalır (Kemal 2012: 18). Geçimini kalemiyle sağlamak düşüncesindedir, ancak birçok yazar arasından sıyrılıp yer bulmak ve kabul görmek için mücadele etmesi gerekir. Aydınlık Gerçekçilik adını verdiği kendi çizgisini kurmak için yılmadan uğraşır ve başarır. İyimser ve umut dolu bir üslupla işçi sınıfını hayat mücadelesi içinde canlı tespit ve tasvirlerle Türk edebiyatına roman, hikâye, tiyatro ve senaryo olarak yansıtır.

Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivinde bulunan bir belgeye göre Orhan Kemal'in *Dünya* gazetesinde tefrika edilmekte olan *Vukuat Var* adlı romanındaki bazı ifadeler ve oğlunun adının Nâzım olması gerekçe gösterilerek 2 Mart 1954 tarihinde Adana Anadolu Ajansı muhabiri tarafından dönemin başbakanı Adnan Menderes'e şikayet edildiği görülmektedir (CCA, 30.1.0.0.18.106.11.5). Orhan Kemal, 1966 yılında ise komünistlik suçlamasıyla mahkemeye verilir, aynı suçtan yargılanan diğer dört kişiyle birlikte duruşmaya çıkarılır. İki arkadaşıyla birlikte hapis cezası alır. İstanbul Cezaevinde 1 ay yattıktan sonra "suç teşkil eder cihet bulunmadığı" yönündeki bilirkişi raporuyla salıverilir. Bu olaylardan anlaşılıyor ki yazar 1943 yılında hapisshaneden çıksa da hakkındaki takip, jurnal ve suçlamalar devam etmiştir.

*Orhan Kemal, Bulgaristan Yazarlar Birliğinin davetlisi olarak gittiği Sofya'da 2 Haziran 1970 tarihinde vefat ettiğinde, geriye gittikçe daha fazla anlaşılacak ve değer verilecek bir yazar Orhan Kemal kimliği ve birinin adı Nâzım olmak üzere Yıldız, Kemalî, Işık ve Ateş (evlilik dışı olan oğlu) olmak üzere beş çocuk, bir eş ile onlarca eser bırakır. Hayatı boyunca geçim sıkıntılarına, maddi imkansızlıklara ve hapis cezalarına rağmen toplumsal düşünce ve ideallerinden vazgeçmemiş, umudunu korumuştur. İlhan Selçuk'un deyişiyle o "meşhur olup refaha ermemişlerden, zindanda yatıp kahraman olmamışlardandır." (Selçuk 1966).*

Orhan Kemal'in ailesi tarafından 1971 yılından itibaren yazarın adına bir roman ödülü yarışması düzenlenir ve her yıl vefat yıldönümü olan 2 Haziran günü anma toplantısı ve ödül töreni gerçekleştirilir. İlk yıl, seçiciler kurulu, ödül verilmemesine karar verdiğinden 1971 yılına ait seçilmiş eser bulunmamaktadır (*Milliyet/Sanat Dünyası* 14.6 1971, s. 8). Ancak seçiciler kurulu üyelerinden Hüsamettin Bozok'un 1.6.1971 tarihli mektubunda kendisine gönderilen romanlar arasından oyunu Mehmet Kunter'in *Cennetin Açları* adlı romanı lehinde kullandığı yazmaktadır. Bu mektuptan



anlaşıldığı üzere, 1971 yılında herhangi bir esere ödül vermeme kararı, oy birliği değil oy çokluğu ile alınmıştır. Dolayısıyla Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanan ilk eser, 1972 yılına ait olup Yılmaz Güney'in *Boynu Bükük Öldüler* adlı romanıdır. 1972 yılı jürisi Fikret Otyam, Vedat Günyol, Hüsamettin Bozok ve Nurer Uğurlu'dan oluşmuştur. Ödül olarak para yerine plaket verilmiştir. Yazarın adını yaşatıp yeni eserlere destek olmada önemli ve prestijli bir misyon üstlenen ödül, 1981 yılı hariç, her yıl düzenli olarak verilerek günümüze değin gelmiştir. En yeni sonuç, 2019 yılında Faruk Duman tarafından yazılan *Sus Barbatus*'un ödüle layık görülmesidir.

Orhan Kemal adına her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen ödül töreni aynı zamanda yazarı anma toplantısıdır. Örneğin, 1976 yılına ait program incelendiğinde etkinliğin kapsamı tam olarak değerlendirilebilmektedir. Toplantı için hazırlanan davetiyede "Orhan Kemal Ailesi: Nuriye Ögütçü" imzasıyla "2 Haziran 1976 Çarşamba günü saat 20'de Birlik Sahnesi (Harbiye) salonunda yapılacak 'Orhan Kemal'i anma' toplantısına ve 'Orhan Kemal Roman Ödülü 1976' törenine" konuklar davet edilmektedir. Program akışında öncelikle "konuşucular"a (konuşmacılara) yer verilmiş olup bu isimlerin sırasıyla: Ahmet İsvan, Çetin Altan, Ahmet Mekin, Bulgar Yazarlar Birliği adına bir konuşma, Hülya Koçyiğit, Mehmet Kemal ve Rauf Mutluay olduğu görülmektedir. Konuşmaların ardından "1976 Orhan Kemal Roman Ödülü Töreni"ne geçilecek ve armağan kazanan yazarın konuşmasıyla toplantı sona erecektir. O yıl, Orhan Kemal Roman Ödülü Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanına verilir.

Günümüzde roman ödülüne ilave olarak Orhan Kemal Vakfı ve Müzesi de faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu arada, Orhan Kemal'in oğlu Işık Ögütçü, dedesi Abdulkadir Kemali Bey ve babası Orhan Kemal'in anı ve eserlerini yayına hazırlayıp onların tanıtılması için çalışmaktadır. 2020 yılı Ocak ayı itibarıyla çaba gösterdiği konulardan biri de uzun yıllar oturdukları ve babasının birçok eserini kaleme aldığı İstanbul'un Unkapanı semtinde eski adı Cibali Fırını Sokak, yeni adı Orhan Kemal Sokak, numara 20'deki evin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından satın alınarak Orhan Kemal adına bir müze veya kütüphaneye dönüştürülmesidir.

### Şiirli Yıllar

Edebî türler arasında geçiş yapan isimler her zaman ilgi uyandırmış, sebepleri mercek altına alarak inceleme ihtiyacı hissedilmiştir. Farklı etkenlerle gerçekleşen bu değişimler yine farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. *Yazarın Odası I* adıyla Türkçeye çevrilen kitaptaki şair ve yazar röportajlarından birinde William Faulkner "Ben başarısız bir şairim. Belki de her romancı ilk önce şiir yazmak ister, yazamayacağını anlar, şiirden sonraki en meşakkatli iş olan kısa hikâyeyi dener. Ve onda da başarısız olunca işte o zaman roman yazmaya yönelir." (Stein 2017: 230) diyerek türler arasında zorluk-kolaylık açısından bir derecelendirme yapmıştır.

Faulkner, "meşakkatli iş"lerin en başına şiiri koymuş ve romanı -göreceli olarak- çok daha kolay bir tür olarak işaret etmiştir. Türk edebiyatı tarihi incelendiğinde Ömer Seyfettin, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi hikâye ve roman türlerinde çok başarılı eserler bırakmış birçok yazarın kalem faaliyetlerinin şiirle başlayıp daha sonra düzyazıyla devam ettiği görülür. Fahir Önger, *Cumhuriyet* gazetesinin Temmuz 1970 tarihli "Sanat Edebiyat" ekindeki "O. Kemal'in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar" başlıklı yazısında konuya dair görüşünü "şiire bir kez el attıktan sonra ondan caymak, vazgeçmek de kolay olmamıştır yazarlar için. Şiiri bırakıp düzyazıya geçen yazarların eserlerine bakın, şiirsellik tutkularının düzyazılarında yansıdığını görürsünüz. Edebiyatın düzyazı türlerinde başarı sağlamış ne kadar sanatçı tanıyorsanız, bilin ki, onlar bir 'şiir eğitiminden' geçtikleri için başarılı eserler vermişlerdir. Bundan öte, şiiri sürdürüp sürdürmemeleri bizi ilgilendirmez artık" (Önger 1970: 1) şeklinde açıklar. Bu bağlamda Fahir Önger, William Faulkner'ın şiiri başaramayan "daha az yetenekli" yazarların romancılığa karar kıldığı düşüncesinin aksine, şiirden düzyazıya geçen yazarların gizli bir damar halinde düzyazılarını şiirle besleyerek farklı ve özgün olmayı başardıkları fikrindedir. İlk edebiyat tutkusu şiirle başlamış isimlerden biri de Orhan Kemal'dir. Fahir Önger'e yazdığı 12.12.1964 tarihli mektubunda şiire başlama sürecini ayrıntılarıyla dile getirir:

*"Şiir bende, yanılmıyorsam 936-937'lerde, bir iç coşkunluk halinde fıskırdı diyebilirim. Lise bitirme sınavlarına hararetle hazırlandığım için, öbür derslerin yanında lise edebiyat kitaplarını da defalarca elden geçirmiştim. O kitaplardaki şiir tariflerine uygun bir takım kalıplar içine çaresiz girmeye çalıştım ve tabii coşkun heyecanlarım pis birer şekilde kanalize oldu. Bu 938, 939'a kadar sürdü. İlk şiirimi Kayseri 19. Piyade Alayı hapishanesindeyken Reşat Kemal imzasıyla (7 Gün) dergisine yollamıştım. Çok övücü bir yazıyla bu derginin heveskârlar sütununda çıkmıştı. 938 veya 939 olacak. 1939 yılının sanırım Kasım ortalarında Bursa Cezaevine Nâzım Hikmet gelmişti. Onunla tanıştıktan sonra serbest nazıma kapıttım kendimi. Bu da Nâzım'ın kötü bir taklitçiliğinden öte gitmediği için, şiiri bıraktım." (Önger 1970: 1).*

Orhan Kemal, 1969 yılında bir dergi için kaleme aldığı "Yaşam ve Sanat Serüvenim" başlıklı yazısında ise şiire olan ilgisini şöyle anlatır:

*"Hayatı doludizgin yaşıyor, sevilip seviyordum. Ama ne olursa olsun, geceleri, sarhoş bile olsam, felsefe, sosyoloji, edebiyat kitaplarını bol bol okuyor, dünya klasiklerini, bu arada daha çok da Maksim Gorki'yi tanıyordum. Niçin okurdum, bunu bilmiyorum ama durmadan okuduğum bir gerçek. St. Simon'a kadar gelmişim. İçimde yazmaya dair kıpırtılar beni boyuna şiire zorluyordu. Okullarda öğretilen kitabi edebiyatla hiç mi hiç ilgim olmamakla beraber çeşitli şairlerin şiirlerini okuyor, bu şiirlerin ahengiyle edalarını şıp diye kavrayarak onlar gibi yazmaya başlıyordum." (Kemal 2012: 12).*

Işık Ögütçü'nün yayına hazırladığı *Yazmak Doludizgin* (2002, 2007) adlı kitapta Orhan Kemal'in günlüklerinin peşi sıra 94 şiiri bulunmaktadır. 1939-1969 yılları arasında yazılan şiirlerin büyük çoğunluğu, hapishanede olduğu 1940-43 dönemine aittir. 1949'dan 1969'a kadar hiç şiir yoktur. 1969 yılında yazılmış "Mesajlar" adlı sadece bir şiir bulunmaktadır. Orhan Kemal ile 1961 yılında yapılan bir söyleşide kendisine hâlâ şiir yazıp yazmadığı sorulduğunda "Evet yazıyorum" cevabını vermiş, ancak bunları yayımlamayı düşünmediğini belirtmiştir (Demirci 2014: 377). Fikret Otyam'a gönderdiği 22.6.1969 tarihli mektup da aynı yöndeki bilgiyi güçlendirmektedir: "Coştum, kaleme kağıda sarıldım, 'şiirler' yazdım. Romancılığım ağır basmasa, ya da basmayacağını bilsem, yayınlardım ama boş ver. Gayri ciddi şeylere. (Sakın şairler duymasın!)" (Otyam 2015: 407). Her ne kadar şiirlerini yayımlamayıp kendine saklama taraftarı görünse de İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivinde bulunan tarihsiz bir gazete kupürü, Orhan Kemal'in sonradan fikrini değiştirdiğini göstermektedir. Kupürde bulunan Asım Sarp imzalı yazı "Orhan Kemal'in Hiç Bir Yerde Yayınlanmamış Şiiri" başlığını taşımaktadır. Yazının yayın tarihinin "Orhan Kemal'i kaybedeli bir yıla yaklaşıyor" cümlesinden 1971 yılına ait olduğu anlaşılmaktadır. Asım Sarp, Orhan Kemal'in şiirleriyle ilgili şu bilgileri verir:

"Orhan Kemal, 1941'den 1943'e kadar bir çok şiirler yazdı. Bunların büyük bir bölümünü Nâzım, yayınlamak istemedi, Raşit de öyle yaptı. Ama, arada bir, 'Karıma Mektuplar'dan olsun, 2000 Senesine Şiirler'den olsun bir kaçını yayınlasak ne dersin?' diye sorar, sonra da 'Hele biraz daha geçsin, bakarsın başka bir adla yayınlarız, ola ki beğenirler' derdi. Orhan ölmeden önce Nâzım Usta'nın da beğendiği şiirlerinden 20'sini bir araya getirmişti. Bunların '2000 Senesine Şiirler' başlığıyla yayınlanmasını isterdi. Ne var ki, kitabın bir başkasınca eleştirilmesini, hayatının bir özetinin yapılmasını ister üstelik bunu benim üstlenmemi isterdi."

Asım Sarp, yazının devamında ne Orhan Kemal'in ne de kendisinin şiirleri yayımlatmaya vakit bulamadıklarını belirtir. Bu yüzden "Edebiyat" başlıklı köşesinde yer alan bu yazısının sonunda Orhan Kemal'in "Resimler" şiirinin "Hatic" bölümünü yayımlayarak arkadaşının isteğinin kısmen de olsa yerine gelmesini sağlar. Bu bağlamda *Yazmak Doludizgin* adıyla günlük ve bütün şiirlerinin yayımlanması yazarın isteğinin geç de olsa gerçekleşmesi anlamına geliyor. Yine aynı şekilde şiirler üzerine yazılacak değerlendirme çalışmaları da bir vasiyetin yerine gelmesi şeklinde yorumlanabilir.

Taha Toros Arşivindeki gazete kupürleri arasında, Orhan Kemal'in ileriki yıllarda kızı Yıldız ile evlenip bir çocukları olduktan hemen sonra ayrılacak olan damadı Kemal Sülker (Otyam 2015: 172) ile yazışmaları, şiirleri bağlamında dikkat çekici ve önemli detaylar içermektedir. Orhan Kemal'in Kemal Sülker'e yazdığı 24.1.1944 tarihli mektubunda Nâzım Hikmet için yazdığı şiirini diğer bütün şiirlerinden daha çok sevdiğini ifade ettikten sonra zihninin hikâyelerle dolu olduğunu yazıyor ve ekliyor:

"Şiire gelince... Bu aralık düşünmüyorum bile.. Belki kafamda bir birikme oluyor. İhtimal bir sıçrama bu birikmeyi takip eder." (Durbaş 1992). Bu satırlardan anlaşılıyor ki Orhan Kemal, sanılanın aksine hikâye ve romana geçince şiiri bırakmamıştır. Kemal Sülker'e 19.12.1947 tarihinde yazdığı bir başka mektubunda ise çeşitli konulara kısa kısa değinirken iki ayrıntı dikkati çeker. Bunlardan biri yazarın ölüm karşısındaki tutumudur: "Şu romanın adını değiştir Allah aşkına... (Ölü Şehir) pek sinirime dokunuyor. Ölümü sevmiyorum hiç... Hiçbir şehir ölü değildir. Neyi kastettiğini biliyorum ama olsun, (Ölü Şehrin İnsanları) hoş değil." Yazar, yeryüzündeki bütün olumsuzluklara rağmen, ölüm fikrine ve dolayısıyla karamsarlığa tahammül edemez. İyimserliğini ve ümidini hep korur ve bu açıdan çağdaşı Sabahattin Ali'yle farklılaşır. Nitekim mektuptaki göze çarpan ikinci ayrıntı kendini Sabahattin Ali ile kıyasladığı satırlardır: "Onun hikâyeleri hakkında uzun uzun şeyler yazabilirim, ama bu bana düşmez. Onunla beni ayıran en kuvvetli taraf -öyle sanıyorum- insanları veriş ayrılığında. Ben insanları psikolojileriyle, yani derinlemesine vermeyi hedef tutmuşum. O, sadece anlatıyor ve bu yüzden galiba, insanları ikinci planda kalıyor, vak'a hâkim oluyor... Bir başka tarafımız da benim (sınıf) şuuruna daha dikkat edişim. Bu kitabındaki hikâyelerinden birkaçını gözlerim yaşararak okudum. Ama onları ben yazsaydım başka türlü yazardım, bu da başka bahis." (Senemoğlu t.y.). Orhan Kemal "her gün yazmak, her gün boğuşmak gerekir ekmekle. Bu arada, halktan yana olduğum için de çok güç bir fatura ödetirler" diyerek mücadele ettiği zorlukların arka planını açıkça gözler önüne serer. Ancak Haldun Taner'in gözlemleriyle o, acılarını "iradenin meşru bir karşı koyma gücü" olan kahkahaları ile gülen yüzünün ardına gizler. "Orhan Kemal derdini, hep kahvelere, işçilere, küçük adamlara yönelip unutmak yolunu" seçer. "Alçakgönüllülük onun efendi kişiliğinin en belirgin özelliklerinden biri idi. Yazısının edasında bile, en küçük bir üstten alış, bir bilgiçlik, bir aydın böbüğü yoktur." (Taner 1998: 141-143). Ailesi, karakteri, doğduğu ve yaşadığı coğrafyaya dair tecrübe ve izlenimleri ile hapishanede Nâzım Hikmet'ten öğrendikleri şahsiyetine yön veren belli başlı etkenlerdir.

### Hikâyeli Şiirler

Şiirin bir iç coşkunluğu halinde fişkırdığını ifade eden Orhan Kemal, kendisini yazmaya iten bu dürtüler sonucunda "defterler dolusu yazar." Ve ilk şiiri "Duvarlar" 1939 yılında Kayseri'de yayımlanır. Şiirlerinde yer yer Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet etkisi altında kalır. Hatta "İniş Yokuş" şiirinin ithafında "Necip Fazıl gibi!.." (2007: 94) ibaresi vardır. Ancak büyük bir tesadüf sonucu Bursa Hapishanesinde Nâzım Hikmet'le bir araya gelmesi edebî geleceğini köklü bir biçimde değiştirir ve onun sayesinde asıl kimliğini bulma yolunda kararlılıkla ilerler. Aralarında uzun sürecek bir dostluğu da başlatan şiire dair kafa yormaları şu diyalogla ilk kez kendini gösterir:

*"O, ciddiyetle dinledikten sonra, 'Çok kitap okuyan bir insan olduğunuz anlaşılıyor!' dedi. 'Şiirleriniz?'"*

*Tekrar sıkıldım, başım döndü.*

*'O kadar ilkel şeyler ki...'*

*'Zarar yok, getirin, görelim!'*

*Şairliğim zorluk bir imtihan geçirecekti. Kalktım. Bavulumdan şiirlerimi getirdim... Okumaya başladım. Heceyle yazılmış şiirlerdi bunlar; taşkın hislerimi samimiyetle, insan gibi değil de, 'ilahileştğini' iddia edenlerinkine benzetip onlar gibi komikleştirerek içinde dile getirdiğim şiirler..." (Kemal 2019: 29).*

Ardı ardına üç şiiri sonuna kadar dinleyemedi "berbat", "rezalet" diyerek Orhan Kemal'in sözünü kesen Nâzım Hikmet, "Peki kardeşim, bütün bu laf ebeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi, ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz?" (Kemal 2019: 29) sorularını yöneltir. Bu sert eleştirilerin devamında realizm, aktif realizm kelimelerinin geçtiği uzun bir konuşma yapar ve kendi şiirlerinden birini Orhan Kemal'e okur. "Kolaylıkla söylenivermiş, basit, alelade kelimelerle meydana getirilmiş" izlenimi veren mısraları duyan Orhan Kemal, "bu tarzda" yazmak arzusunun içinde kıvılcıktan başlayacağını hisseder. Nâzım Hikmet acımasızca eleştirmesine rağmen yine de Orhan Kemal'de "sanat için iyi bir kumaş" olduğu kanaatindeydi. Kendisiyle yakından ilgilenmeyi teklif eder ve birlikte düzenli dersler yapmak üzere sözleşirler. Aylar sonra Orhan Kemal'in Nâzım Hikmet'e göstermeye cesaret ettiği ilk şiiri "Bir Beyrut Hikâyesi" olur. Şiiri birlikte düzeltirler ve ortaya "onunkileri hatırlatan yeni bir şiir" (Kemal 2019: 34) çıkar. Ancak şiir üzerine sürdürdükleri bu çalışma, yazdığı "bir roman başlangıcı"nın bir gün Nâzım Hikmet'in eline geçmesiyle sona erer. Bu roman taslağından anlaşılıyor ki Orhan Kemal, şiir ve roman yazmaya eş zamanlı olarak başlamış, ancak öncelikle şiirlerini ön plana çıkarmak istemiştir. Nâzım Hikmet'in "Birader... Siz düzyazı yazın düzyazı!" (Kemal 2019: 39) şeklindeki hararetle tavsiyesi bir dönüm noktası olur ve o günden itibaren şiiri ikinci plana atan Orhan Kemal, küçük hikâye denemeleriyle Türk edebiyatında kalıcı izler bırakacağı romancılığının temellerini atmaya başlar.

"Bütün mesele bakmasını bilmektir. Bakmasını bileceksin ki, görülmesi gerekeni görebilesin. İşte Nâzım Hikmet bana bunu öğretti." (Kemal 2012: 15) diyen Orhan Kemal'in, 1939-1969 yılları arasında yazdığı şiirlerine bakıldığında bunlardan bazılarında kurgusal metinlere has kimi özelliklerin olduğu görülür. Dolayısıyla o, şair kimliği edinmeye çalışırken kimi şiirlerinde gizli den gizli hikâyeler kaleme almıştır. İleriki yıllarda roman ve hikâyelerinde geniş bir biçimde işleyeceği bazı konular, şiirlerinde epizotlar halinde çok önceden yer bulmuştur. Orhan Kemal'in anlatı yönüyle öne çıkan şiirleri olarak; "Karıma Mektup", "Ormancı Alaaddin Bey'in Hikâyesi", "Komşunun Öksüzü", "Benim Oğlum", "Arabacı Şakir", "Bir Kış Gecesi", "Gariboğlu", "Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu", "Dokumacı Haydar", "Bir Hatıra", "Motor Sesleri", "Nedamet", "Kantar Başından Şiirler", "Bir Beyrut Hikâyesi" ve "Sıcak" sayılabilir. Kurgusal özellikler taşıdıklarını şiirlerin isimlerinden bile anlamak

mümkündür. Ormancı Alaaddin, Arabacı Şakir, Gariboğlu, Pınar Köylü Ahmet, Dokumacı Haydar isimleri birer hikâye veya roman kahramanı gibi algılanabilirler. Ayrıca mektup ve hikâye kelimeleri, kurgunun varlığını hissettiren iki temel türe işaret ederler.

"Karıma Mektup", Orhan Kemal'in hapisshaneden eşi Nuriye Hanım'a yazdığı bir mektup formundadır. Şiirde soğuk giden kış günlerinin çerçevelediği bir özlem havası içinde geçmiş günlere dair zaman, mekân, kişi bağlamındaki ayrıntılar canlanır. Adana'daki turunc ağaçlarının beyaz çiçekleri, geceleri kol kola yürünen asfalt yol, Atatürk Parkının yanındaki beyaz mermer havuzu gece gündüz akan büyük konak, bekçilerin düdük sesleri, havanın ansızın gürlmesi sinematografik bir atmosfer sunar. Bu renkli ve hareketli ortam içine şair, Hurmalı Mahallesiindeki harap konağın alt katındaki tek odadan ibaret olan küçücük evlerini yerleştirir. Gülbenkyan'ın çırçır fabrikasına bakan soldaki penceresine tavuskuşu desenli bir tül perde asan eşi, sokaktan geçenler kendisini görmesin diye, küçük petrol lambasını yakmadan oturur. Eşini geçmiş günlere ait ayrıntıların bütünlüğü içinde hayal eden Orhan Kemal, kurgusal bir âlem yaratır. Hayal ve rüya ile beslenen bu dünyanın masalsı güzelliğiyle gerçeğin acılığını karşı karşıya getirir.

Bursa Cezaevinde 1.2.1941 tarihinde yazılmış olan "Ormancı Alaaddin Bey'in Hikâyesi", Orhan Kemal'in şairden çok yazar olma yolunda ilerlediğini belli eden bir şiiridir. Ormancı Alaaddin'in fiziksel ve ruhsal portresini düzyazıda görülebilecek bir titizlikle çizen Orhan Kemal, mekân, zaman ve çatışma unsurlarını dil ve anlatımla birleştirir. Bu sebeple, Alaaddin'in hikâyesi manzum hikâye olarak nitelendirilebilir. Şiirde, Geyveli (Geyveli) Alaaddin asabi, avurtları çökük, saçlarının yarısı beyaz, insana melül melül bakan biri olarak resmedilir. On seneye mahkumdur ve içeri düşeli henüz üç sene olmuştur. Orhan Kemal, kahverengi kostümünü emanetçi Baha'ya 10 liraya rehin bırakan Alaaddin'i sobanın başında şöyle tasvir eder:

*"Mangalın kenarında mor çaydanlık kaynamaktadır  
Sabık orman memuru Alaaddin Bey  
'Hava amma da kışladı ha!' diyerek  
Isıtmaktadır ellerini"* (Kemal 2007: 130)

Adana ve Beyrut günlerinde hayatı ve insanları farklı cepheleriyle tanımaya başlamış olan Orhan Kemal, hapisshane ortamında da toplumun her kesiminden insanla karşılaşarak eserleri için hazine değerinde olan gerçek insan hikâyeleri biriktirmiştir. Ormancı Alaaddin bu sıra dışı insan portrelerinden biridir. Orhan Kemal'in tıpkı Ormancı Alaaddin gibi hapisshanedeki mahkumları anlattığı hikâyemsi iki şiiri daha vardır: "Bir Kış Gecesi" ve "Gariboğlu". Bursa Cezaevindeyken Kasım 1941'de birer hafta arayla yazılan şiirlerden "Bir Kış Gecesi"nin kahramanı Ali'dir. Cinayet suçundan hapse gireli 3 yıl olan Ali, mektupları gelen mahkumlara imrenir. O içerideyken annesi ölmüş, karısı ortadan kaybolmuştur. Annesine ve kimsesizliğine

ağlayan canı Ali ile bütün kötülüklerine rağmen insanın özünde illaki iyi ve insanca bir taraf bulunduğu ima edilir. "Gariboğlu" nun hikâyesi de Ali'nin hikâyesine benzer. "Haki ceketi parça parça/Lime limeydi pantolonu." (Kemal 2007: 159) diyerek resmedilen Gariboğlu, başını koğuşun penceresine dayayıp köy yollarını gözler. Kızını, oğlunu ve karısını bekler, ama hiçbirini gelmediği gibi mektup da göndermezler. Hapishanede yalnızlık ve terk edilmişlik ortak katedir.

Bursa, 28.3.1941 tarihli "Komşumun Öksüzü" şiiri, Orhan Kemal için bir hikâye temrini olarak düşünülebilir. "Babası ölmüş on sene evvel/-İnce hastalıktan-/Dört yaşındaymış Emine/ Çok ağlamışlar" diye başlayan manzum hikâyede, Emine ve çevresi anlatılır. Dedesi bir avukatın yanında 10 lira aylıkla odacılık yaparak annesinin ve Emine'nin bakımını sağlarken kalp sektesinden ölür. 15 yaşına gelen Emine ve annesi artık kimsesiz kalmışlardır. "Her şey ateş pahasına/Ayda on lira ile geçinmek zor/Annesi:/Ya ben de ölüverirsem!/Diye korkuyor" (Kemal 2007: 137). Nitekim, annenin korktuğu başına gelir:

*"Sokaktan salepçi ile simitçi geçiyor  
Uzarlarda tren  
Dallarda serçelerin sesi  
Ve son uykusunda yatan Emine'nin annesi."* (Kemal 2007: 138)

Babasının ve dedesinin ardından annesini de kaybeden Emine 16 yaşındayken hayatta tek başına kalır. Geçimini sağlamak için çalışmak zorundadır. Orhan Kemal onu, kendisinin çok yakından bildiği bir ortamda gösterir. Emine, yazarın nice örneklerini gördüğü fabrika kızlarından biri olmuştur. En sonunda akıbetinin diğer fabrika kızları gibi olacağı sezdirilir.

*"Emine bir aydır bankolarda ameledir  
İplik büküyor  
Bakmaktadır ona bankoların ustası hayran hayran  
Gözü var Emine'de bu genç ustanın!"* (Kemal 2007: 139)

Emine, Orhan Kemal'in başta *Cemile* romanı olmak üzere birçok eserinde, ufak tefek bazı değişikliklerle tekrar okurun karşısına çıkacaktır. Bu anlamda Emine, Orhan Kemal'in hikâye ve romanlarındaki fabrika işçisi genç kızların bir prototipidir, denilebilir.

"Benim Oğlum" şiiri, bütün maddi imkansızlıklara rağmen hayatın sevilbileceği mesajı üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca, yazarın edebî şahsiyetine damgasını vuran belli başlı özelliklerinden biri olan umudu ve iyimserliği daima koruma duygusunun başlangıcını gösterir. Nâzım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları" gibi Orhan Kemal de şiirlerinde insan görünümüne yer verir. İlâveten şiirin ses, yapı ve ahenk unsurlarında Nâzım Hikmet etkisi hissedilir. Tıpkı bir hikâye kahramanı gibi düşünülebilecek bir erkek çocuğunun ekseninde anlatılanlar şiiri bir hikâye taslağı



olarak yorumlamayı mümkün kılar. Okula gidemediği için 15 yaşına kadar arsada oyun oynayan çocuk, cici elbiseli çocuklara imrenerek bakar. Bayramda bile yalınayak, başı kabaktır. Elinde fıstıklı lokum yerine kuru ekme kabuğu vardır. Yırtık kutular, sarı hiyarlar, küçük patlıcanlar oyuncağı olur. Hayata gözlerini babasının fabrika kokulu minderinde açan çocuk, 25 yaşına geldiğinde bitişik apartmandaki kızın talihinden şikayet edişine şaşırır. Şiirin son bölümünde, yoksulluk ve yoksunluk içinde büyüyen çocuğun alinyazısının değişmezliği, maddi konfor ve zenginliğin sembolleriyile örülü bir dünyaya ait tezatlardan yararlanılarak gösterilir:

*"Benim oğlum  
Yerli dokuma ketenden başka  
Mesela metresi  
16 liralık kumaş elbise giyemedi.  
Vermut, tedansan, kokteyl  
Diyemedi  
Biftek, rosto, jambon  
Yiyemedi.  
Giyemedi, diyemedi, yiyemedi amma  
Gene de benim oğlum dünyayı  
Anasından çok seviyor!" (Kemal 2007: 146)*

Dört oğlu, bir kızı olan Orhan Kemal'in "Benim Oğlum" şiirini ilk bakışta oğullarından birinden ilham alarak yazdığı düşünülebilir. Ancak şiirin sonundaki "Bursa, 27.7.1941" bilgisi bunun doğru olmadığını ispatlamaktadır. O tarihte yazarın sadece Yıldız adlı bir kız çocuğu vardır. Bununla birlikte, Orhan Kemal ve ailesinin ileriki yıllarda yaşayacakları hayat, "Benim Oğlum"un mısralarındakinden farklı olmamıştır. Kaldı ki yazarın toplumcu dünya görüşünün temelleri, tıpkı bu şiirde olduğu gibi, yeryüzündeki adaletsizliklerden biri olan zengin-fakir tezadına dikkat çekmek üzere kurulmuştur.

Orhan Kemal'in Bursa Cezaevinde yatariken yazdığı 27.10.1941 tarihli "Arabacı Şakir" şiiri toplumun fakir insan görünüşlerinden birine aittir. Şehrin karanlığı içinde resmedilen arabacı Şakir, istasyona yolcu taşır. Yol boyunca atlarının nal sesleri duyulur. Mekân panoramik çizgiler halindedir:

*"Asfalt kuru,  
Cadde bomboş.  
Kaldırımında bir sarhoş.  
Dayamış ağaca başını  
Geniş yapraklı ağaçlar içinde beyaz evler  
Perdeleri aydınlık,  
Hava ılık." (Kemal 2007: 154)*

Uzaklardan Toros Ekspresinin Adana Garına doğru ilerlediği görülür ve bu alevde ortam bir anda hareketlenir. Şakir'in atlı arabasının yanından "havayı iki yana dağıtarak" bir otomobil hızla istasyona doğru ilerler. Arabacı Şakir efkarlanır. Orhan Kemal, atlı araba-otomobil tezdadıyla toplumsal yapıdaki eşitsizliği çok basit çizgilerle de olsa dile getirir. Bu çatışma, ileriki yıllarda yazacağı kurgusal metinlerinin nüvesini oluşturur.

Roman ve hikâye türleriyle başarılı bileşkeler oluşturan mektup türü şiirle de aynı ortaklığı kurar. Nitekim Orhan Kemal'in şiirleri arasında mektup formundakilerin varlığı dikkat çekecek kadar fazladır. Bunlardan biri "Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu"dur. Fabrika işçisi Ahmet, annesine yazdığı mektupta, saati 9 kuruşa dokumacı olduğunu, henüz kabala geçemediğini anlatır. Kazandığı 7.5 kuruşun beşini yer, geri kalan iki buçuğunu da annesine gönderir. Kız kardeşi Hanife'ye kırmızı güllü pabuç ve saç tokası almasını tembihler. Şiir-mektubun son bölümünde Ahmet, kooperatifin radyolu kahvesinden ve kahvede oturan insan portreleri ile radyoda dinlenen savaş haberlerinden bahseder. Sonuç olarak şiir, bir hikâyenin taşınması gereken bütün özellikleri taşır. "Dokumacı Haydar" şiiri de adından anlaşılacağı üzere Pınar Köylü Ahmet gibi fabrikada işçi olan Haydar'ın hikâyesini anlatır. Orhan Kemal'in sinema ve tiyatro için yazacağı eserlerden çok daha önce 1941 yılında yazılmış olan bu şiirlerde kurgusal bir metnin tüm özellikleri görüldüğü gibi sinematografik detaylar da fazladır. Dokumacı Haydar, Ali gibi fabrika işçisidir, ama o çok daha ayrıntılı bir hikâyeye sahiptir. Ailesiyle mutlu, mesut yaşayacağı üç odalı bir evin hayalini kurar. Önünden geçtiği apartmanlara iç çekerek bakar. İşine gece gittiği bir hafta fabrika şöyle resmedilir: "Havada pamuk tozları/Devridaimini yapan motorun sesi/Mekikleri şakırdıyor tezgahların/Soğuk hava borularının gümbürdemesi" (Kemal 2007: 164). Bu yoğun çalışma temposu ve Haydar'ın hayalleri, çalıştığı tezgahın mekik atmasıyla bir anda alt üst olur. Mekik Haydar'ın yanında çalışan Battaloğlu Süleyman'ın yanağına saplanmıştı. Fabrika borusu ötüp geceler işten çıkarken geriye iki insan, iki dram kalır.

"Bir Hatıra", Orhan Kemal'in 16.11.1942'de Bursa Cezaevindeyken yazdığı kurgu yönü mekân tasviri açısından güçlü şiirlerinden biridir. Diğer şiirlerinden farklı olarak basit yapıda da olsa bir olay örgüsü ve odaklanılan bir kişi/kahraman yoktur. Sadece bir ağaç gövdesine sırtını dayamış anlatıcı vardır. Söz konusu anlatıcı "çok yıldızlı bir Adana gecesi"ni yol imajı etrafında renk, ışık, insan, iklim ve bitki örtüsü özellikleriyle örülü egzotik bir üslupla anlatır. Mısralara beyazperdedeki bir sinema filminin atmosferi hâkimdir. Bu besbelli ki Bursa'da mahkumiyet yıllarını bitirmeye çalışan Orhan Kemal'in rüyalarını süsleyen Adana'dır:

*"Çok yıldızlı bir Adana gecesi.*

*Hava ılık*

*Turunç bahçeleri karanlık.*

*Ay ışığı parlatıyor yolları:  
Gidilip dönülen yolları,  
Kalınıp ölünen yolları  
Seyhan Nehri akıyordu  
Filmlerdeki İspanya gecelerini hatırlatıp insana  
Beyaz dekolteli kadınlar bakıyordu pencerelerden..." (Kemal 2007: 194)*

Adana'nın resmedildiği "Bir Hatıra" gibi "Motor Sesleri"nde de yaşanan yer anlatılır. Bir hikâye parçası olabilecek şiirin farklı yanı, yalnızca "kasaba" denilerek mekânın genelleştirilmiş olmasıdır. Kasabanın kenar mahallelerinden birinde bir çocuk bir evde tek başına uyanır. Babası evde yoktur, annesi fabrikadadır ve çocuk dünden beri açtır. Üstelik duyduğu tayyare seslerinden dolayı korkmuştur. "Motor Sesleri" fabrika işçilerinin hayatını çocukların masumiyetindeki güzellik üzerinden anlatan sıcak bir durum hikâyesidir.

Fabrika işçilerinin dünyasından ilham alan "Nedamet", romantik bir aşk hikâyesi taslağıdır. Dört bölümden oluşan şiir, fabrikada çalışan "kırmızı bereli", "rüzgarlı etekli" sevgilisini "tombalak masuracı"dan ve "köşe başındaki şarapçının sarı saçlı yeğeninden" kıskanan genç bir delikanlının dilinden yazılmıştır. "Göğsümün içinde değilsin artık." ve "Okunup rafa atılmış bir roman gibisin içimde..." (Kemal 2007: 198) sözleriyle sevgiliye serzenişte bulunsa da en sonunda "Gözüm çıksın yalan söyledim/Her şey eskisi gibi sevgilim." diyerek geri adım atar.

Orhan Kemal şiirlerinde çoğunlukla işçi sınıfından kadınlı-erkekli insanları ve mahkûmları anlatır. Bunlara ilave olarak kendi hayatından kesitleri yine bir hikâye havası içinde şiirleştirir. "Bir Beyrut Hikâyesi" ve "Kantar Başından Şiirler" otobiyografik izlerin yoğun olduğu manzum metinlerdir. Bu iki şiir, ileriki yıllarda *Avare Yıllar* (1950) adıyla yayımlanacak romanının ön taslak metinleri olarak değerlendirilebilir. Nâzım Hikmet'le üzerinde birlikte düzeltmeler yaparak son şeklini verdikleri şiir olan "Bir Beyrut Hikâyesi", bu anlamda Nâzım Hikmet tarafından onaylanmış bir şiirdir. Manzum hikâye tarzındaki şiir, henüz delikanlılık çağının başlangıcında olan Orhan Kemal'in Beyrut'ta yaşadıklarını anlatır. Başında Abdülhak Hâmid'in "Beyrut'ta bir mezar kaldı" mısraının yer aldığı "Bir Beyrut Hikâyesi" insana, mekâna ve yaşantıya dair ayrıntılar içerir. Yalın bir dille o yıllardaki hayatını öyküleyen şair, realistik ayrıntılarla anlatımı güçlendirir. Beyrut'ta Yeni İstanbul Lokantasında bulaşıkçılık yapan 18 yaşında, saçları taralı ve parlak bir delikanlıdır. Aklında litografya çalışan Eleni vardır. Bir yandan Eleni ile kaçma hayalleri kurarken diğer yandan eve ekmek getirmesini bekleyen anne ve babasının böylesi bir durumda ne kadar üzüleceğini düşünür. Gerçek hayatta ailesini Beyrut'ta bırakarak tek başına Adana'ya dönme cesaretini gösteren Orhan Kemal, şiirinin sonunu gerçektekinden farklı kurgular ve eve dönüşle bitirir:

*"Eleni güzel,*

*Yollar kaymak gibi,  
Vapur kocaman...  
Ama  
Ekmek bekliyorlar akşama!" (Kemal 2007: 231)*

Orhan Kemal'in "Bir Beyrut Hikâyesi"ndeki ilk gençlik döneminden yaklaşık 10 yıl sonraki hayatına dair ayrıntıları işleyen ve otobiyografik izlerin çok daha kalın çizgilerle şiire nüfuz ettiği eseri, "Kantar Başından Şiirler" adını taşır. Bursa Cezaevinden 26.09.1943 tarihinde çıktıktan hemen hemen bir ay sonra 21.10.1943 tarihinde Adana'da yazılan şiirde, evli ve bir çocuk babası bir erkeğin yuvasının geçimini sağlama telaşı görülür. Şiirin başında mekân bir çırçır fabrikasıdır. Görsel betimlemelerle fabrikadaki hummalı çalışma temposunu anlatan şair, 60 lira maaşla kantar başında tartı işini yürütmektedir.

*"21 Ekim,  
gece.  
İkiyi on geçiyor.  
Çırçırın altındaki odam.  
Bir duvar ötemde dev makinelerin ıslak şakırtısı.  
Ben kantar başındayım" (Kemal 2007: 216)*  
*Mısralar yan yana yazılmış olsa hiç şüphesiz bir hikâyeye dönüşecektir. Nitekim ileriki mısralarda anlatıcı dikkati/mizi yaşadığı çevreye ve evine yöneltir:*  
*"Tomurcukları patladı zerdali ağaçlarının,  
donsuz çocuklar doldurdu arsaları,  
karşı komşunun damında ebegümece tarlası.  
Bizim eve bahar  
Bir dal erik çiçeği,  
beş kuruşluk nergisle girdi.  
Odam bahar kokuyor,  
elbise askısında ceketim,  
kadınının elinde elek,  
bulguru eliyor." (Kemal 2007: 219)*

Kazancının azlığından paçaları tiftiklenen pantolonunu, yamulan iskarpinini değiştiremeyen anlatıcı, haftada bir defa olsun arkadaşlarıyla bir kahve içmemenin üzüntüsünü duyar, ancak en çok da eşini ve kızını mutlu edememenin eksikliğini hisseder:

*"Ben de erkek değil miyim?  
Benim karım da beklemez mi  
hiç olmazsa pazar akşamları  
-eller gibi-  
kocasının sinemaya götürmesini?  
Ve beş buçuk yaşındaki kızım*

*ne türlü helecanlar geçirirdi kim bilir  
bir kere, bir kerecik olsun babasının  
bir paket çikolata  
yahut bir oyuncak ayıyla  
eve geldiğini görse..." (Kemal 2007: 220)*

Orhan Kemal'in oğlu Işık Öğütçü, evlerinde bayram sabahlarının nasıl yaşandığını anlatırken iki ayrıntıyı paylaşır. Bunlardan birincisi "ihtiyaç varsa alınmış yeni bir çorapla" uyuyup sabah kalkıldığında çorabı giyecek olmanın verdiği mutluluk üzerinedir. İkincisi ise çikolatayla ilgilidir: "Bayramlaşma sırasında babanız tarafından verilen küçücük bir para ve onunla almayı düşündüğünüz çikolata. Genelde annemin dağıttığı çikolatayla yetinirdim. Bayramda misafir gelecektir, onlara da kalsın düşüncesiyle fazla vermediği, içinizin çektiği fakat korkunuzdan daha fazlasını isteyemediğiniz çikolataya hasret bir bayram günü." (Öğütçü 2012: 30). Işık Öğütçü, anılarının devamında babasının annesinden gizlice çikolataları sakladığı yerden alıp kendisine verdiğini ve eline para geçtikçe çikolata, gofret aldığını anlatır. Hatta ziyan olmasın diye çikolata kağıtlarını yaladığını ve babasının kendisinden habersiz bu hareketini gözlemleyerek "Çikolata" adlı hikâyesini yazdığını aktarır. Işık Öğütçü'nün anılarındaki Orhan Kemal ile "Kantar Başından Şiirler"deki baba figürü tamamen örtüşmektedir. Nitekim şiir, bütün maddi yoksunluklarına rağmen, mutlu ve iyimser olmayı başarabilen bir aile resmiyle sona erer:

*"Kızım beni,  
kara gözleri ve muazzam pijama donuyla  
karşıladi  
kapıda  
Saçlarını öptüm.  
Gene bir tek kavunla olsun dönememenin  
utancımı duydum.  
Sonra üçümüz  
-kızım, karım, ben-  
karşı doktorların radyosundan Beethoven'ı dinleyerekten  
yedek yemeğimizi." (Kemal 2007: 222)*

Nâzım Hikmet 6.11.1949 tarihli mektubunda Orhan Kemal'e "Şekspir, Servantes, Balzak, Tolstoy, Çehof, Gorki gibi büyük muharrirler, zaman zaman dehşetli acı, korkunç, kederli muharrirlerdir, fakat her zaman ümitlidirler... Aman evladım... daha acı, daha mahzun ol, fakat sevincin ve ümidin pırıl pırıl parlansın" (Kemal 2019: 136) diyerek kendisinin de ileride büyük bir romancı olacağına inancını belirtir ve hiçbir yazarın ümitsizliğe hakkı olmadığını vurgular. "Evladım" seslenişiyile olumlu yönde tavsiye ve telkinlerde bulunur. Nitekim ümit ve iyimserlik Orhan Kemal'in bütün eserlerinin ayrılmaz parçasıdır.

Orhan Kemal'in kurgusal özellikler taşıyan şiirleri içinde "Sıcak"ın diğerlerinden farklı yönleri bulunmaktadır. 14.12.1949 tarihinde Adana'da yazılan şiirin merkezindeki kişi Hatice'dir. Köy ortamında bir genç kızın cinsellikle tanışmasını öyküleyici bir dille anlatan şair, basit çizgili bir manzum hikâye meydana getirmiştir. Hatice, harmanda uzaktan izlediği kara yağız delikanlı Murat üzerine türlü hayaller kurar ve gece rüyasında onu görür. Orhan Kemal, gerek Hatice'yi gerekse Murat'ı fiziksel açıdan güçlü bir biçimde resmeder. Diğer şiirlerinde olduğu gibi "Sıcak"ta da geliştirilmeye müsait bir hikâye taslağı görmek mümkündür.

### Sonuç

Orhan Kemal (1914-1970) çağdaş Türk edebiyatının önemli romancılarından biridir. "Aydınlık Gerçekçilik" adını verdiği toplumcu edebiyat görüşü, Nâzım Hikmet'le Bursa Hapishanesinde geçirdiği üç buçuk yılın ardından olgunlaşarak kesin çizgisine kavuşur. Bu yıllar eserlerinin türünü belirleme anlamında da köklü değişikliklere sebep olur. Nâzım Hikmet'in öneri ve yönlendirmeleriyle şiirden hikâye ve romana geçer. Ancak 1939-1969 yılları arasında yazdığı şiirleri bir bütün halinde incelendiğinde bazı şiirlerindeki güçlü kurgusal özellikler dikkati çeker. Dolayısıyla onun hikâye ve romana şiirle eş zamanlı olarak başladığı söylenebilir. Özellikle, manzum hikâye tarzındaki şiirleri çok rahatlıkla hikâye veya romana dönüştürülebilecek alt yapıya sahiptir. Öte yandan bazı şiirlerindeki tasvir ve portreler de düzyazı denemeleri olarak görülebilir. Nâzım Hikmet'in tesadüfen bularak okuduğu roman taslağı da ispatlıyor ki Orhan Kemal, bir taraftan şiirler yazarken diğer taraftan da roman üzerine çalışmıştır. Bu bağlamda Orhan Kemal'in şiirlerinden bazılarını kurgusal metin taslakları olarak değerlendirmek ve tıpkı hikâye tahlil eder gibi incelemek mümkündür.

Sonuç olarak Orhan Kemal'in şiirleri kurguyu oluşturan kişi, zaman, mekân ve çatışma unsurları bağlamında incelenmiş ve söz konusu şiirlere farklı bakış açılarıyla yaklaşmanın ipuçları verilmek istenmiştir.

## Kaynakça

- Demirci, İbrahim (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri". *Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal (Hece Özel Sayısı)*. Ankara: Hece.
- Demiryürek, Meral (2018). *Çorum'da Edebiyat Edebiyatta Çorum*. Ankara: Çorum Belediyesi Yayınları.
- Durbaş, Refik (1992). "Orhan Kemal'den Kemal Sülker'e Yayımlanmamış Mektuplar". *Cumhuriyet*. <https://core.ac.uk/reader/45609237> [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- Narlı, Mehmet (2016). "Orhan Kemal". *TDV İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/orhan-kemal> [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- \_\_\_\_\_ (2019). "Orhan Kemal". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS)*. [http://teis.yesevi.edu.tr/index.php?sayfa=madde\\_detay&md=5748f16ec7f05ed6e4045f0199566f7d](http://teis.yesevi.edu.tr/index.php?sayfa=madde_detay&md=5748f16ec7f05ed6e4045f0199566f7d) [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- Orhan Kemal (2007). *Yazmak Doludizgin*. İstanbul: Everest Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2012). "Yaşam ve Sanat Serüvenim...". *Orhan Kemal* (Ed. Ahmet Ümit-Işık Ögütçü). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Otyam, Fikret (2015). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektuplar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ögütçü, Işık (2012). "Orhan Kemal'i Tanımak". *Orhan Kemal* (Ed. Ahmet Ümit-Işık Ögütçü). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Önger, Fahir (1970). "O. Kemal'in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar". *Cumhuriyet (Sanat Edebiyat)*. S. 3.
- Sarp, Asım (t.y.) "Orhan Kemal'in Hiçbir Yerde Yayımlanmamış Şiiri". <https://core.ac.uk/download/pdf/45609107.pdf> [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- Selçuk, İlhan (1966). "Orhan Kemal!". *Cumhuriyet*. <https://core.ac.uk/reader/45609132> [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- Senemoğlu, Osman (t.y.). "Mektuplardan: Orhan Kemal'den Kemal Sülker'e". <https://core.ac.uk/reader/45609140> [Erişim Tarihi: 18.01.2020]
- Solak, Ömer (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği." [https://www.academia.edu/32708727/Orhan\\_Kemal\\_in\\_Siirleri\\_ve\\_Sairligi\\_Orhan\\_Kemal\\_s\\_Poems\\_and\\_Poetry](https://www.academia.edu/32708727/Orhan_Kemal_in_Siirleri_ve_Sairligi_Orhan_Kemal_s_Poems_and_Poetry) [Erişim Tarihi: 17.01.2020]
- Stein, Jean (2017). "William Faulkner." *Yazarın Odası I* (Haz. Philip Gourevitch, Çev. Öznur Ayman). İstanbul: Timaş.



Şahin, Osman (2012). "Doludizgin Yazmak". *Orhan Kemal* (Ed. Ahmet Ümit-Işık Öğütçü). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Taner, Haldun (1998). *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

***Arşiv Belgeleri***

Cumhurbaşkanlığı Cumhuriyet Arşivi (30.1.0.0.18.106.11.5).

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı.

Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/2422> [Erişim Tarihi: 01.02.2020]



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Ayfer YILMAZ**

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram  
Veli Üniversitesi  
ayfer.yilmaz@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-1909-3775>

## Orhan Kemal'in *Bir Filiz Vardı* Adlı Romanının Düşündürdükleri

*What The Suggest of The Novel of Orhan Kemal's  
Novel of Name is "There Was a Filiz"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Yılmaz, Ayfer (2020). Orhan Kemal'in *Bir Filiz Vardı* Adlı Romanının Düşündürdükleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 65-80. DOI: 10.34083/akaded.722512.

Yılmaz, Ayfer (2020). What The Suggest of The Novel of Orhan Kemal's Novel of Name Is *There Was a Filiz*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 65-80.

DOI: 10.34083/akaded.722512.



<https://doi.org/10.34083/akaded.722512>



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

## Öz

*Bir Filiz Vardı*, Orhan Kemal'in kendi yaşam tecrübelerinden esinlenerek yazdığı romanlardan biridir. Romanda, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde ailesiyle birlikte yaşayan on altı yaşındaki Filiz'in hayatından bir kesit sunulur. Ailesinin ekonomik yönden sıkıntıda olması sebebiyle eğitimini yarım bırakarak iş yaşamına atılmak zorunda kalan Filiz, mahalle çevresinde olduğu gibi iş yaşamında da çeşitli tacizlere uğramaktan kendisini kurtaramaz. Geleceği hakkında henüz ciddi planlar yapmaktan uzak olduğu bu dönemde tanıştığı Romancı ve onun vasıtasıyla girdiği sendikada tanıştığı Dokumacı genç kızın hayata karşı hayalci tavrını değiştirerek, gerçek bir emekçi olmasının yolunu açarlar.

**Anahtar Kelimeler:** Bir Filiz Vardı, Toplumcu Gerçekçilik, Aydınlik Gerçekçilik.

## Abstract

*There was a Filiz, is one of the novels written by Orhan Kemal inspired by his own life experiences. The novel presents a section of the life of sixteen-year-old Filiz, who lives with her family in one of Istanbul's suburbs. Having to leave his education half way due to his family's economic difficulties, Filiz cannot save himself from suffering from various harassments in his business life, as in the neighborhood. In this period when he was far from making serious plans about his future, he changed the dreamy attitude towards the life of the Romanian, whom he met and the Weaver, whom he met in the union he entered through, and opened the way to become a real worker.*

**Keywords:** *There was a Filiz, Socialist Realism, Bright Realism.*

## Giriş

Orhan Kemal, toplumcu gerçekçi<sup>1</sup> anlayışla kaleme aldığı eserleriyle öne çıkan en önemli yazarlardan biridir. Her eserinde, toplumun aksayan yönlerini ortaya koyarken, satır aralarında çözüm önerileri adına verdiği ipuçlarıyla okuyucuda uyanan karamsarlık duygularını da giderme niyetindedir. Zira Orhan Kemal, sanatçının, "toplumsal konuları ele alıp ön plâna çıkararak, toplumu ileri götürücü bir güce"<sup>2</sup> ulaştığına inanmaktadır. Böylece, "Dünya ve ülke koşullarını beğenmeyen kişi, sanatı ve bedeniyle bunun mücadelesini yapar. Bir mesajla bunu sunar. Sanatçının hası, halka önderlik eden, baskılara duran kişi olmalıdır. Hem eseriyle hem davranışıyla bunu ortaya koymalıdır."<sup>3</sup>

Yazarın çok sevdiğini belirttiği *Bir Filiz Vardı*<sup>4</sup> adlı roman, değinilen meseleler bakımından farklı açılardan ele alınabilecek bir malzeme sunmaktadır. Eser<sup>5</sup>, Filiz adlı

<sup>1</sup> Toplumcu Gerçekçilik; "... gerçek ve gerçeğin eleştirilmesi ile sınırlı kalınmaz; eleştirilen durumdan çıkış için bir yol da gösterilir. Üstelik gerçek ve gerçeğin eleştirisi, teklif edilen yol' göre şekillenir. Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi'nden sonra belirginleşen; 1934'ten sonra büyük ölçüde marksizme ve markist ideolojiye dayanır. Bu sebeple Toplumcu Gerçekçilik, Sosyal Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik, Marksist Gerçekçilik büyük ölçüde aynı anlayışı ifade eder. Marksizm, MaksimGorki, Anatole France, Ernest Hemingway, John Steinbeck vb. yazarlar bazı eserleriyle bu gruba dahil edilebilir." (İsmail Çetişli (2001). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 4. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınevi, s. 75). Bu konuda Mehmet Narlı, Orhan Kemal'in eserlerinde "yol gösteren, insanları bozuk düzenden nasıl kurtaracağını eylemleriyle veya sözleriyle ortaya koyan "idealize tipler" bulamayız. Orhan Kemal bu yönüyle de "toplumcu gerçekçi" sınırların dışına çıkar" demektir. (Bkz. Mehmet Narlı (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 27.)

<sup>2</sup> Nurer Uğurlu (2002), *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*, 2. Bs., İstanbul: Örgün Yayınevi, s. 395.

<sup>3</sup> Nurer Uğurlu, A.g.e., s. 395.

<sup>4</sup> "Bir Filiz Vardı romanım, İstanbullu'ya İstanbul'u anlatıyor. Çok, çok seviyorum bu romanımı. Yalnız ben değil, okuyan herkes seviyor. Ben bu romanda ne Güllü'yü, ne Cemile'yi, ne de Küçücük'ü tekrarladım. Ben burada kendimi aşan, yepyeni bir mesele koydum. Ama eleştirmenler görmek istemediler, umurumda değil. En az eleştirmenler kadar akli başında yığınla okuyucum bana benim gibi düşündüklerini belirtiyorlar ya, yeter bana bu. Okunmaz romanlar yazarak, eleştirmenlerin istediğini yapıp, onların övgüsünü kazanmaktansa, geniş halk yığınlarının beğendiği, ne demek istediğimi anladığı romanlar yazmayı tercih ederi, ettim, bundan böyle de edeceğim." (Nurer Uğurlu (2002). *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*, 2. Bs., İstanbul: Örgün Yayınevi, s. 447). Orhan Kemal, eseri bir başka özelliğinden dolayı da beğendiğini ifade etmiştir: "Anadolu'nun bilmem neresindeki bir köyü İstanbulluya yedirmek kolay. "Demek böyle yaşıyorlarmış" der geçer. O köyü bilmez de ondan. Ama İstanbul'u İstanbulluya sevdirmek, yedirmek.... Bu öyle sanıyorum ki palavrayla olmaz. "diyerek Bir Filiz Vardı adlı romanın, kendi hayatlarına bir ayna tutmasından dolayı İstanbullu okura samimi geleceğine inandığı belirtir. (Fikret Otyam (2205). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: Günizi Yayıncılık, s. 247-248).

<sup>5</sup> Bu çalışmada kullandığımız baskı: Orhan Kemal, *Bir Filiz Vardı*, 12. Bs. Everest Yayınları, İstanbul 2017.

genç bir kızın, evinden çıkıp emekçi bir bireye dönüşme sürecinde yaşadıklarını anlatır. Romanda, bir ihtilalin ardından toplumda meydana gelen kırılmalar, varsıl ile yoksul arasındaki ekonomik dengesizliğin yoksul aleyhine bireylere dayattığı ve çoğunluk tarafından kabullenilmiş görülen ahlaki çöküş, erkek egemen bir toplumda güç birliği etmek bir yana, birbiriyle rekabet içindeki kadın karakterler, okuyucuda iç sıkıntısı uyandıracak denli açık bir gerçeklikle ortaya konulmaktadır.

Deniz Özlü'ye göre *Bir Filiz Vardı*, iki yönlü bir romandır. "*Bir yanda Orhan Kemal, toplum yapımızın kuruluşunu, ekonomik yapıya bağlı ahlakın ikiyüzlülüğünü, çürük yapıli toplumsal cehennemimizi, ekonomiyle cinselliğın ve aşkın birleştirilmişliğı büyük bir ustalikle ve rahatça ortaya koyuyor. Öte yandan da kendi bireysel trajijini bu denli nesnel ve toplumsal bir romanın içine yerleştiriyor...*"<sup>6</sup>

Elinde gazete ile apartmanın merdivenlerinden heyecanla çıkmakta olan Filiz, kendisini sürekli gözetleyen ve her fırsatta tacize yeltenen ev sahibini ve meraklı komşuları umursamadan eve gelir. Elindeki gazetede bir kitap deposunda çalıştırılmak üzere "on altı yaşında genç bir kız" arandığını okumuştur. On altı yaşındaki Filiz, bu iş için uygun olduğunu düşünerek, işe girmek üzere başvuruda bulunacağını ailesine söyler. Kızının "hazır yiyici" (s. 4) olduğunu düşünen baba, toplumun çalışan kadınlar hakkındaki olumsuz düşüncelerinin farkında olmasına rağmen kendisi de işsiz olduğu için, karısının ve kızlarının çalışmasına onay vermektedir.

İşe kabul edilen Filiz, aldığı haftalığın yarısını eve verdikten sonra, kalanı ile de kendisinin ve kardeşi Nur'un ihtiyaçlarını karşılamaya niyetlidir. Ancak çalıştığı yerde dikkatleri üzerine çeken genç kız, erkekler tarafından bir türlü rahat bırakılmaz. Başta patronu "Maşa" olmak üzere, Avukat Katibi, Ressam, "Mavi Hususili" mühendis-müteahhit, genç kızı uzaktan uzağı izlemeye başlamışlardır. Bu arada genç kız, günlerdir elinden düşürmediğı romanın yazarı ile tanışır. Onunla konuşmaları Filiz'de fikri farklılıklara, gelişmelere vesile olur. Öte yandan karısını boşayıp kendisiyle evlenmek istediğini söyleyen Maşa'dan iyiden iyiye rahatsız olan Filiz işi bırakır. Bunu babasına söylemekten korktuğı için geceyi büyükannesinin yanında geçirmeye karar verir. Çeşitli tehlikeli maceralardan sonra, babasının da ısrarıyla tekrar Maşa'nın yanındaki işine dönmek mecburiyetinde kalır. Bir süre hayranı olduğu romancı ile arkadaşlık eden Filiz, ilk defa kendisine art niyetsiz yaklaşan bu adamdan etkilenmiştir. Romancı da bu arkadaşlıktan memnundur. Ne var ki aradaki yaş farkı ve evli olması nedeniyle genç kızdaki uzaklaşması gerektiğinin farkındadır. Yine de bu genç kıza yardım etmek, ona bir çıkış yolu göstermek de istemektedir. Bir sendikada genç kıza iş ayarladıktan sonra onun hayatından çıkar. Sendikanın kendisine sıkıcı gelen ortamında işine devam eden Filiz, burada tanıştığı ve zamanla hayranlık geliştirdiğı

<sup>6</sup> Deniz Özlü, Yeni Ufuklar, Ekim 1965'ten aktaran Asım Bezirci, *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*, 3. Bs. İstanbul: Evrensel Basın Yayın, s. 197-198.

"mavi tulumlu" Dokumacı ile arkadaş olur. Genç adam zamanla Filiz'e gelecek konusunda umut aşıladığı gibi onun duygusal boşluğunu da doldurur.

### On Altısında Bir "Filiz"<sup>7</sup>

Küçük kentlerden birinden İstanbul'a göç etmiş bir ailenin on altı yaşındaki kızı Filiz, eğitimini yarıda bırakmış, "... çocukluğu birtakım korkular içinde geçmiş, biraz büyüyünce o korkuyla geçen günlerin öcünü alırcasına hırçın..." (s. 136) bir genç kızdır. Mahalledekilerle ilişkilerinden edindiği tecrübeler, duydukları ve gördükleri kadın-erkek ilişkileri konusunda genç kızın erken olgunlaşmasını sağlamıştır. Yani Filiz, kolaylıkla kandırılabilir biri değildir.

Zaman zaman ebeveynlerinin kendisini yeterince sevmediği hissine kapılan Filiz, iş yaşamına atılmayı adeta bir kurtuluş olarak görmektedir. Geleceğe yönelik hayalleri vardır. Gazetede gördüğü iş ilanına başvurmuş genç kız, yaşının ve güzelliğinin avantajıyla işe kabul edilir. Ne var ki çalıştığı iş hanındakilerin hemen ilgisini çeker.

Patronu Maşa'nın Filiz'in ve ailesinin güvenini kazanmak için aldığı ufak tefek öteberi ile yaptığı aile ziyareti işe yararmış, genç kızın annesi de babası da bu 'cebi para dolu', görünüşte 'ağzı dualı, ehl-i namus' patrone hoşlanmıştı. Burada belirtmemiz gereken husus kendisi de eski bir çalışan olarak iş yaşamında kadının karşılaşılabileceği tehlikeleri bilmesine rağmen babanın, Maşa'ya hoşgörülü yaklaşımının toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını da ortaya koymasındadır.

Zaman ilerledikçe ve Filiz'in kendine güveni arttıkça, patronuna karşı tavırları da değişir. Bu değişimde Ressam'ın kendisine verdiği kitabın etkisi büyüktür. Böylece kurmaca içinde bir başka kurmaca dünyaya adım atılır. Filiz'in elinden düşürmediği bu küçük romandaki ana karakter, bağımsız ve macera dolu hayatı ile Filiz'in düşlerini doldurmaya başlar. Genç kız, maddi menfaatin gözetilmediği, saf sevgiye dayalı bir evliliğin hayalini kurmaktadır.

Maşa'nın kendisini tuzağa düşürmeye çalışan bir kadın avcısı olduğunun zaten farkında olan genç kız, kısa süre önce girmeyi çok istediği bu işi Maşa'nıntacizkâr davranışlarından dolayı bırakmak zorunda kalır. Ancak işi bıraktığını babasına söylemesi, alacağı tepkiden dolayı hiç de kolay değildir. Karısının ve kızının aldığı haftalıkların hesabını yapan baba için Filiz'in işsiz kalması kabul edilecek bir durum

<sup>7</sup> Asım Bezirci'nin *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları* adlı çalışmasında, *Bir Filiz Vardı* adlı romandaki Filiz'in hakikatte kim olduğu ile ilgili şu ifadeler yer alır: "Bir Filiz Vardı romanında Orhan Kemal bir kız arkadaşını anlatıyordu. Filiz, asıl adıyla Ülkü, onun son aşkıydı. 1960 yılında kitapçı İhsan Özmanav'ın dükkânında tanınıştı. Zeki, alımlı, ince bir kızdı. Orhan Kemal Baba Evi romanını imzalayıp vermişti ona. Ardından sık sık o dükkâna gider olmuştur." (Asım Bezirci (006). *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*, 3. Bs., Evrensel Basın Yayın, s. 39). İkisinin ilişkisi üç yıl sürmüş, sonunda Ülkü başkasıyla evlenmiştir.

değildir. Babasının korkusundan işten ayrıldığı gün, İstanbul sokaklarında başıboş hâlde dolaşan genç kız, bu büyük şehrin başka bir yüzüne daha tanık olur. Sokaklar genç kızlar için tehlikelerle doludur. Türlü tehlikelerden kurtulmayı başaran Filiz, çaresizlik içinde karısını boşayıp kendisiyle evlenmek istediğini söyleyen patronunun yanındaki işine geri dönmek zorunda kalır. Annesi de babası da bu zengin patronun kendileri için çıkış olacağı düşüncesiyle onunla evlenmesi konusunda Filiz'e baskı yapmaktadır. Etrafındakilerin düşüncesine göre, "... *Erkeğin çirkini olmaz. Bir erkeğin erkeklığı kesesinin doluluğundan belli olur!*" (s. 80). Bu noktada "ekmek kavgası"nın insanları manevi değerlerden ne denli uzaklaştırdığını görmekteyiz. İnsanlar açlıkla, yoksullukla mücadele ederken belli bir seviyeden sonra etik değerleri göz ardı etmek zorunda kalmaktadır. Açlık, insanların elinden onurlu yaşama imkânını da almaktadır.

Tüm bu karmaşa içinde Filiz, elinden düşürmediği romanın yazarı ile tanışır. Hayranı olduğu ve "*Onu anlayan tek insan olduğu için*" (s. 257) kısa süreli bir dostluk sürdürdüğü romancıya, tüm duygularını, istek ve hayallerini açık yüreklilikle ifade eder. Aşağıdaki ifadeler esasında bir kadının kısırılmışlık hissine isyan gibidir:

*"Kendimi bu dünya'da hiç de hür ve esen saymıyorum. Boğaz tokluğuna çalıştığın yere bağlısın; seni doğurdular, büyütüp yetiştirdiler diye anana, babana bağlısın, dedikodularından korktuğun için komşularının, hısım akrabasının arzularına bağlısın... Yani, hiçbir zaman kendi kendinin isteğine, içinden gelene bağlı olamıyorsun. Ne istiyorum biliyor musunuz? İstiyorum ki, canımın istediği iş'te çalışıp, iş'ten çıktıktan sonra da dilediğim yerlerde, dilediğim insanlarla konuşayım. Ne diye başkalarının istediği insan olmak zorunda kalayım?"* (s. 252-253)<sup>8</sup>

Romancı ve onun vasıtasıyla girdiği sendikada tanıştığı Dokumacı, Filiz'in olmak istediği kişiye dönüşmesinin yolunu göstererek, hayatına olumlu katkı sağlarlar. Böylece yanında çalıştırdıkları kadınları ahlaksızca suistimal eden "mavi hususili"

<sup>8</sup> Ergen psikolojisi üzerine yapılan; "Bu dönemde ergen çocuğun soyut düşünme kabiliyeti gelişmektedir. Nedenler ve sonuçları artık çok daha iyi anlarlar. Ergen çocuk davranışının sonuçlarını anlamaya başlamıştır. Geleceği tahayyül edebilmeye başlar ve gelecek için planlar yapmaya başlayabilir (...).Bu dönemin odak noktası kimlik oluşturmaktır. Bu dönemde ergenler "ben kimim" sorusunu yanıtlamaya çalışmaktadırlar. Aile, toplum ve arkadaşları ile bağlantılı değer ve inançları belirginleşmektedir." (<https://www.fenomenpsikoloji.com/15-16-17-yas-gelisimi-ve-psikolojisi/>, 23.05.2020) şeklindeki tespitler, on altı yaşındaki Filiz'in ruh durumunun daha doğru anlaşılmasını sağlayacaktır. Filiz de kimliği ile aile içindeki ve toplumdaki yerini sorgulama konusunda derinliğe sahip bir roman kişisidir.



zengin iş adamlarının bulunduğu ortamdan kurtulan Filiz, kendisine saygıyla yaklaşan "mavi tulumlu" işçilerin yanında, yepyeni bir hayata adım atar.

## "Kadın Avcısı" Patronlar

### 1. "Maşa"

Filiz'in ilk patronu, kitap deposu sahibi Maşa'dır. "*..upuzun, daracık boyuyla bir maşayı hatırlatan, kalın simsiyah bıyıklı ...*" (s. 57) görünümüyle adeta bir 'maşa'ya benzeyen patron, namuslu görünme çabalarının aksine, hakikatte kadınlardan istifade etmeye çalışan patronlardan biridir.

Filiz'in babasını dini bütün, namuslu, temiz ahlaklı bir insan olduğu konusunda ikna eden Maşa, iş yerinde ise her fırsatta Filiz'i taciz etmektedir. Sonunda Filiz'le evlenebilmek için karısından boşanmaya karar verir.

### 2. "Mavi Hususili"

Filiz'in çalıştığı iş hanındaki iş adamlarından biri olan ve arabasının mavi renkli olmasından dolayı "Mavi Hususili" olarak anılan Necla'nın patronu, evli olmasına rağmen yanında çalıştırdığı Necla ile yasak bir ilişki yaşamaktadır. Yüksek mühendis-müteahhit olan genç adam, "mavi hususi" arabasından başka, "*gıcır gıcır taralı saçları*", "*tertemiz üstü başı*", "*pahalı kumaşlardan elbiseleri*", "*pahalı kravatlar ve gömlekleri*" (s. 177) ve yakışıklılığı ile dikkat çekmektedir.

Hayatında iki kadın daha olmasına rağmen, iş hanında çalışmaya başlayan Filiz'i de elde ettiği kadınlar arasına dâhil etme hevesindedir. Necla'nın Filiz'i kıskanması sebebiyle işten ayrılmasından sonra, Filiz'le yakınlaşmaya çalışan "Mavi Hususili", kendisine yüz vermeyen Filiz'den intikam almak için, onunla birlikte olduğu yalanını uydurur. Bununla da yetinmeyerek genç kızı taciz etmekten de geri durmaz.

Filiz bu olaydan "mavi tulumlu" Dokumacı'nın yardımıyla kurtulur. "Mavi Hususili"nin genç bir kızın iffetine dair rahatlıkla iftira atması dikkat çekilmesi gereken bir ayrıntıdır. Erkek egemen bir toplumda, tacize uğrayan bir kadının kendisini korumasının ne denli güç olduğunu bu ayrıntıda görebiliriz. Erkeklerin kendilerine direnen kadınlar karşısında, kadını aşığılamaktan geri durmayacaklarına dair bir hakikat de böylece satır aralarında yer alır. Bir başka ifadeyle, kadının yoksulsa, arkasında sağlam duracak bir ailesi yoksa kolaylıkla "kötü kadın" olarak nitelendirilebilecek bir konuma getirilme olasılığı, toplumsal bir problem olarak karşımızda durmaktadır.

## Romanda "Baba" Figürü

Romanda "baba figürü", olumsuz ve olumlu baba örnekleri aracılığıyla mukayese edilmektedir. Filiz'in babası, ev sahibi, patron Maşa, "Mavi Hususili", Filiz'in okuduğu romandaki baba karakteri, olumsuz baba örnekleridir. Esasında genç kızın romanı severek okumasının nedenlerinden biri de kendi babasının bir örneğini romanda görmesidir. Filiz'in okuduğu romanın kahramanı olan "... kasketi ensesine yıkılı genç adamın koca bıyıklı, kalın sesli bir korkudan başkası olmayan babası, Filiz'in içinde de tıpkı tıpkısına böyle bir korkudur..." (s. 143).

Genç kızın "baba" figürü ile problemi henüz küçük bir çocukken başlamıştır. Erkek arkadaşı Atom'la konuştuğunu gören babası, onu "arkadaşlarının önünde tokatlamıştı."r. Bu şiddet sahnesine tanık olan arkadaşı Semra, "Çok kaba baban var! (...) Benim beybam beni arkadaşlarının yanında tokatlamak değil, azarlamaz bile. Hem benim beybam beni ne tokatlar, ne de azarlar. Ne ayıp. İnsan, çocuğunu azarlar mı? Tokatlar mı? Demek senin baban seni hiç sevmiyor!" (s. 238) sözleriyle yaşananları kınar.

Filiz'in romanı okurken içinden geçenler, onun zihnindeki "baba" figürüyle ilgili problemlerini de gün yüzüne çıkarır:

"Ah bu baba, babalar... Dünyanın bütün babaları neden koca gövdeli, kalın sesli birer korku olurlardı sanki? Kitapta böyle bir baba vardı. Beş yaşındaki oğluna bilmediği bir dille yazılmış bir dua kitabını öğretmeye kalkan, öğrenemediği için insafsızca döven, merdiven altlarındaki karanlık, çıtırtılı dolaplara hapseden babalardan biri. Filiz'in babası böyle değildi, hiç olmamıştı, ama başka yollardan gene de tıpkısıydı şu kitaptaki babanın!" (s. 129-130)<sup>9</sup>

Çocukluğundaki arkadaşı Semra'nın babası Süleyman Amca, Filiz'in gördüğü en güzel baba örneğidir. Genç kız "...bu yumuşacık, kızıyla arkadaş babayı..." (s. 130) çok sevmektedir. Kızıyla "bir yetişkin gibi" konuşan "Süleyman Amca gibi bir babanın hasretini yıllar yılı çekmişti Filiz. Bu kitaptaki baba da Süleyman Amca gibi değil, kendi babasının başka türüsü, ama tıpkı tıpkısına kendi babası gibi eve tonla can sıkıntısı getiren, her an bağırma, sövüp saymaya hazır, öfkeli bir baba..."dır (s. 131).

Severek okuduğu romanın yazarı ile tanışan Filiz'in yazara sorduğu ilk sorulardan biri de yazarın babasının da roman kahramanının babasına benzeyip benzemediğidir.

<sup>9</sup> Filiz'in içinde kendisini bulduğu için zevkle okuduğu romanın başkişisi ve baba figürü Orhan Kemal'in Baba Evi adlı romanını hatırlatmaktadır.

### Sistem Dışına İtilmiş "Baba"

Filiz'in babası Hüseyin, vaktiyle rüştiyede okumuş, iyi paralar kazanmış, ailesine güzel günler yaşatmış biridir. 1960 İhtilali sonrasında Vatan Cephesi üyesi olanlardan bir kısmı,-her dönemde rastlanabileceği gibi- her dönemin adamı olarak yaşamaya devam ederken, bir kısmı da -yine her dönemde rastlanılabileceği gibi- ihtilalden sonra eski refahını kaybederek romandaki ifadeyle, "*Feleğin sillesini*" (s. 32) yer. İşte Filiz'in babası bu ikinci gruptakilerdendir.

İşsiz kaldıktan sonra, giderek alışkanlıkları ve davranışları değişmeye başlayan baba, evdeki huzursuzluğun sebebi olmuştur:

*"Yıl dokuz yüz altmış bir. Babası çoktan sattı çift atlı arabasını, paraları kiraya, içkiye, sigaraya verdi. İşsizdir. Geceleri koltuk meyhanelerinden çok geç dönmektedir evine. Kime, neye belli belirsiz, ayıp ayıp küfürler ağzında. Annesi bile eskiden olduğunca kapıda karşılamıyor..."* (s. 14).

Geçim sıkıntısından kurtulmanın çaresi olarak evdeki kadınların iş yaşamına girmesi, üretime dâhil olması öngörülür. Ne var ki burada en büyük sorun, kentli kadının evinden çıkarak iş yaşamına girmesinin, toplum tarafından hiç de hoş karşılanmamasıdır. Baba da bunun farkındadır, ancak geçim sıkıntısı, bu gerçeği göz ardı etmesine sebep olur.

Burada belirtmemiz gereken husus, romanda Cumhuriyet'in ilanından hemen hemen kırk yıl geçmiş olmasına rağmen, kentli kadının gerek hane içindeki, gerekse toplum içindeki yerini tam olarak belirleyememiş olduğudur. Sadece "meta" olarak algılanan "kentli kadın", "mecburiyet"ten evinden çıkmıştır. Bu da Atatürk'ün kadınları topluma dâhil etme çabalarının pek de beklenildiği gibi karşılık bulmadığını gösterir. Geçim sıkıntısı sebebiyle iş yaşamına katılan kentli kadın, "üretici" olarak henüz bulunması gerektiği noktadan oldukça uzaktır. Birey olarak kadının iş yaşamına dâhil olması, tabandan gelen bir talep doğrultusunda değildir. Dolayısıyla kadınının üretimdeki rolüde henüz netleşmemiştir.

Filiz'in babası evlerine ziyarete gelen Maşa'ya kızı Filiz'in işe girmesinin sebebini anlatırken; "... *Devir bizi karı kızlarımızı çalıştırmak zorunda bıraktı. Ne diyelim? Bu da geçer yahu demekten başka elimizden bir şey gelmiyor ki!*" (s. 94) diye yakınmaktadır. Filiz'in aldığı haftalık karısından habersiz harçlık alan baba, siyasi olarak aynı safta olduğunu anladığı patrona sempati duymaya başlar. "*dindar görünümlü, Demokrat Parti'nin lağvedilmesiyle Nurculuk gibi dini oluşumlar içinde görülen*"<sup>10</sup> baba, Maşa'nın konuşmalarını inanmış gibi dinlerken, vaktiyle aynı şeyleri yaptığı için adamın asıl niyetini anlamıştır. Yine de her fırsatta "*Bir kızı, kadını hiç kimse zorla baştan*

<sup>10</sup> Mehmet Narlı (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 414.

çıkaramaz. Yeter ki kendi filinden olmasın. Kancık köpek, kuyruğunu sallamazsa erkek köpek ardından gitmez..." (s. 167-168) diyerek kadınları suçlamaktadır.

Maşa'nın karısından boşanıp Filiz'le evlenmek istemesini onaylayan baba, bu zengin adamın kendisinin de hayatını kurtaracağını hesap ederek kızına baskı yapar. Hatta Maşa'nın kendisine kahvehane açması için para vereceği vaadini aldığından dolayı umutlanır.

### Okuyucusuna Rehber Olan "Romancı"

Filiz'in günlerce elinden düşürmediği romanın yazarı olan "Romancı" esasında Orhan Kemal'in kendisidir. Genç kız hayranlıkla okuduğu kitabın yazarıyla ilk karşılaşmalarında büyük bir şaşkınlık yaşar. Çünkü Filiz "... 'bir romancı'nun bambaşka biri olması gerektiğini" zannetmektedir. Bu ise, "herhangi bir işçiye, ya da bir fabrikada herhangi bir ustaya" benzemektedir (s. 184).

Ressamın arkadaşı olan Romancı, edebiyat, toplum ve birey ilişkisini sorgularken adeta yazarın sözcüsü konumundadır. Böylece *Bir Filiz Vardı* adlı romanın mesajı da Filiz'in okuduğu romanın yazarı aracılığıyla tartışmaya açılır. Edebiyatın, birey ve toplum üzerindeki etkisi ile yazarın topluma ve bireye karşı sorumluluğu, Romancı aracılığıyla ifade edilmektedir.

Uzun zamandır romanlarında Filiz'e benzeyen tipleri işleyen Romancı<sup>11</sup>, genç kızın kendisine bu tipler üzerinde daha ayrıntılı durması konusunda ilham verdiğini belirtir. Yazarlar, eserlerinde "...Bozuk düzenlerin kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken tipleri" ne (s. 189) de yer vermelidir. Bu sebeple de "gözlerinden zekâ" (s. 187) fişkırın Filiz'i bir sonraki romanında kahraman olarak ele alabileceğini düşünür. Romancı'ya göre Filiz ve onun gibiler, menfaati uğruna ahlakî değerlerden uzaklaşan kimselere rağmen, içinde yaşadıkları toplumun dayatmalarına karşı koyan, kötülükler karşısına güçleri yettiğince mücadele eden ve bunun için de "örgütlenme şuuruna ulaşmış" (s. 189) kimselerdir.

<sup>11</sup> Bu konuda "Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde, önceden vaaz edilmiş kuralların değil bir yaşam tarzının metinleşmesi olan Orhan Kemal romanlarında kadın ve kadının açmazları, hep cinsiyetlendirilmiş bakış açısından aktarılır. Sanatkâr, kadının ikincilliğini erkek yazar olmanın yadsınmayan etkisi altında cinsel nesnelere ile özneler çatışması merkezli metnine taşır. 24 romanda kadın, genellikle erkek/ özne tarafından kullanılan bir nesne halindedir. Kadın karakterler, toplumsal konumları ve maddi olanakları ile bağlantılı olarak erkekler tarafından sömürü nesnesine dönüştürülürler." ifadelerini kullanan Ülkü Eliuz'un "Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı: Cinsel Taciz" (Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 3 Sayı: 13 Yıl: 2010, s.. 96- 103.)

([http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi13kadinsayisipdf/eliuz\\_ulku.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi13kadinsayisipdf/eliuz_ulku.pdf),

23.05.2020)

başlıklı makalesine bakılabilir. (s. 97).

Romancı, "Gerçekçilik" in, sadece topluma ayna tutmaktan ibaret olmadığı fikrindedir. Ona göre "...Asıl gerçekçilik, asıl yurtseverlik, içinde yaşadığın toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak. Yurtseverlik, yurdunun insanlarını sevmek, yani, insan gibi yaşamalarını sağlamaya çalışmak, buna engel olanlarla savaşmak..." (s. 189)'tır.

Romancı'nın "Aydınlık Gerçekçilik"<sup>12</sup> olarak ifade ettiği edebiyat anlayışı; hümanist bir yaklaşımla ortaya konulan toplumsal problemlerin-sebeup-sonuç ilişkisini de dikkate alarak-derinine inmektedir. Çünkü "(...) en kötü insan bile, daha iyi insan olmak çabasıdadır. Takıştığı yer, toplum düzensizliğidir." (s. 189)<sup>13</sup>.

Romancı, Filiz'in hissettirdiği duyguları düşünürken, dönemin okuyucuya sevinç aşılayan sanatçıları da değerlendirir:

"Dünya şimdi bambaşka. Birdenbire Bedri Rahmi turuncusu, mavisi, moru, sarısı, pembesi uçuşmaya başladı içimde. Sait Faik hikâyelerindeki İstanbul. Ben ki, daha çok işçi ve köylüler Türkiye'sini kendime konu olarak almışım. Galiba bu renkler cümbüşüyle uğraşan hikâyeci, romancı, ressam, şair, müzisyen dost ya da yabancılar anadan doğma âşık. Orhan Veli şiirinde de bu var. Yaşar Kemal'in romanlarında da. İnsan isterse dünyanın salt bu renkli yanıyla uğraşabilir. Bütün bunları neden anlattım uzun uzun? Şunun için, Filiz'de de var bu renkler cümbüşünün tazeligi. Onunla konuşurken dünyam Orhan Veli şiiri, Sait Faik hikâyesi, Bedri Rahmi resminin renkler cümbüşü, Yaşar Kemal romanının o köycül, o dağcıl, yarı vahşi doğasının renk cümbüşüne ulaşıyor. İçimde renkler kaynaşıyor. Şaşılacak şey, bir çeşme, ya da gürül gürül bir pınar boşandı içimde.

<sup>12</sup> Orhan Kemal'in "... korkunç sefalet içindeki harikulade güzellikleri yakalayış" olarak tanımladığı" (Fikret Otyam (2005). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: Günizi Yayıncılık, s. 303) "'Aydınlık Gerçekçilik" dediği bir sanat anlayışıyla, roman karakterlerinin olumlu yanlarını vurgulamayı, hayata ve insana iyimser bir bakış açısıyla yaklaşmayı amaç edindi. Bu seçim, toplumcu gerçekçiliğin vazgeçilmezlerinden olan umuda vurgu yapma anlamına gelir aynı zamanda. Yaşamın akışına, toplumsal diyalektik düzene odaklanan bir yazarın umutsuz ve karanlık olması söz konusu olamaz elbette. Yaşam devam etmekte, umut da ona koşut olarak var olmaktadır." (Hülya Soyşekerci, "Bir Filiz Vardı Romanında Filizlenen Aydınlık Gerçekçilik", <https://t24.com.tr/k24/yazi/bir-filiz-vardi.1265>, 27.02.2020).

<sup>13</sup> Orhan Kemal'in eserlerindeki genelindeki iyimser tavrı, onun okuyucuya umut aşılama konusunda hissettiği sorumlulukla ilgilidir: "Romanlarımdaki iyimserlik bana, halkımızı yakından, çok iyi tanımakta geliyor. Daha açıkçası ben halkın kendisi, bir parçasıyım. Onun için yakından görüyör, biliyorum ki en kötü insanın bile iyi bir yanı var. Daha açıkçası, en kötü insanı içinde yaşadığı toplum yaratıyor, onun için bizim bulunduğumuz toplumun değil, dünyanın gelecekte düzene gireceğine, düzenli toplum insanların da daha çok mutlu olacağına inanıyorum." (Ortam Dergisi, 1.1.1965'ten alıntılan Asım Bezirci (2006). *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*, 3. Bs. Evrensel Basın Yayın, s. 56).

*Renkler, renkler, renkler... Yeşiller, pembeler, morlar, sarılar... ama daha çok turuncular uçuşuyor.*" (s. 246).

Dil konusunda da çeşitli düşüncelere sahip olan Romancı, yeni, "arı duru" (s. 245) kelimeler bulmak için çabalaması gerektiği fikrindedir. Ancak bunun da bir tehlikesi vardır. Şöyle ki; "... Gazetelerden pek çoğuyla kitapçılar, hatta okuyuculardan çoğu yadırgar, böyle "Ataç"çatılıklara para vermez, okumaktan" (s.245) kaçınabilir. Ancak ona göre bir romancı "... Dil'de, düşün'de, aşk'ta" (s. 246) da savaşı göze alabilmelidir.

Romancı'nın tespitlerinden biri de, bir kısım romancının yazdıkları sayesinde servet sahibi olurken, bir kısmının yoksulluk içinde yaşamak zorunda kalmasıdır. Kendisi de yazdıkları ile kendisini ve ailesini geçindirmekte güçlük çeken Romancı, romanlarının gazetelerde tefrika edilmesini düşlerken, romanlarından filmler yapılmasının olası sonuçlarını da hesap etmektedir. Bir romanı filmcilerin istediği şekilde kurgulamak, eseri zayıflatarak, romanı "önüne gelenin yerdığı", "sulu bir film" (s. 243) haline getirecektir. Bu ise onun kabullenebileceği bir iş değildir<sup>14</sup>.

Genç kıza ilgili duygularını tahlil ederken, aralarındaki yaş farkından dolayı da zaman zaman kendisini sorgulayan Romancı, bu noktada seksen yaşında iken on dört yaşındaki bir kıza âşık olan Victor Hugo'yu düşünmekten kendini alamaz.

### **Emeğin Temsilcisi "Mavi Tulumlu İşçi"/"Dokumacı"**

Filiz'in işe girdiği sendikadaki işçi. "kasketi ensesine yıkılı, kasket altından fıskırmış, kapkara, kıvrır kıvrır saçları pamuk tozu içinde, mavi tulumlu" (s. 265) biridir. "ekmeğin okuldan önce geldiğini görerek"(s.271)<sup>15</sup> çalışmaya başlayan bu genç adam, Filiz'in günlerdir elinden düşürmediği romanın ana karakterine benzeyen bu genç işçi, zekâsı, ciddiyeti ve geleceğe dair planları ile Filiz'in çevresindeki insanlardan farklıdır. "Mavi Hususili"nin saldırısından kendisini kurtarması, Filiz'in hep ihtiyaç duyduğu "güven" duygusunu da karşılamış olur. Kendisine karşı ne hissettiğini tam

<sup>14</sup> Orhan Kemal, Türk sinema sanatı hakkında yaptığı yorumda şunları söylemektedir: "... sonra, sinemamız, yerli filmlerin yüzde doksanındaki Bayağı, hiçbir şey söylemeyen, mezarlık, eza, sela... göbek havası gibi, iş unsuru, dört dörtlük... öğelerinden uzak bir hava taşınmalı. Dünya sinemaçılığında çok staca kullanılmış, eskitilmiş, bizdeyse, bayağılaştırılıp, adiliğin daniskasına düşürülmüş dramatik, melo-dramatik kolay, ucuz hava olmamalı. Dram unsuru meydana getiren hava varsa bile -ki elbet olacaktır- insanı yadırgatıp, "Öf", "Böyle şey olur mu?", "Olmaz böyle şey..." derirtecek kertede değil. Dramatik hava, çiğnene çiğnene sakız edilmiş unsurlardan meydana getirilmemeli. Olayların akışı, gelişmesi, çözüme doğru gidişi, davranışlar hep hayatta olduğu gibi verilmelidir." (Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*, 2. Bs. Örgün Yayınevi, İstanbul 2002, s. 354-355).

<sup>15</sup> Romanda da yer alan bu ifade Fikret Otyam'ın "Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları" adlı eserinde de aynen kullanılmıştır. (Fikret Otyam, (2005). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, İstanbul: Günizi Yayıncılık, s. 38) .

kestiremediği bu genç adamın, intihar teşebbüsünün ardından ziyarete gelmesi, Filiz'in bundan sonraki yaşamında olumlu gelişmeler yaşanacağına işaret eder.

### **Romanın Çarpıcı Konularından Biri: Şiddet, "Her Yerde..."**

Romanda öne çıkan toplumsal problemlerin başında şiddet görülmektedir. Filiz küçük yaşından itibaren babasından dayak yemektedir. Bunun yanında küçük kız çocuklarına yönelik cinsel tacizlerden de kendisini kurtaramamıştır. Kadın, sokakta, otobüste, iş yerinde sürekli cinsel tacize açık haldedir. Esnafından patronuna neredeyse tüm erkekler –Romancı ve Dokumacı hariç- kadınlardan ve küçük kız çocuklarından istifade etmenin yolunu arayan birer tehlikedir. İş bıraktığı gün sokaklarda dolaşırken, kendisini bir anda sinemacı olduğunu söyleyen genç bir adamın aracında bulan Filiz, gittikleri ofiste uğradığı tacizin üstüne bir de dayak yer. Her fırsatta "o biçim kızlardan" olmadığını söyleyen genç kız haminesine gitmeye çalışırken adres sorduğu yaşlı adamın sözleri ile bu büyük şehrin bir başka yüzüyle tanışmış olur. Yaşlı adam, sinema sektörünün arka yüzünü, film artisti yapılacakları vaadiyle kandırılarak tuzağa düşürülen genç kızların başlarına gelenleri kendi kızından verdiği örnekle dile getirir. Burada bir parantez açarak şunu da belirtmeliyiz ki, sinema filmlerinin gençler üzerindeki etkisi de romanda dikkat çekilen bir husustur. Gençler saçları, giyim biçimleriyle filmlerde gördükleri karakterleri taklit etmektedir. Filiz de izlediği filmdeki "Fani" gibi, bir gemiye binip uzak ülkelere gitme hayalleri kurmaktadır.

Romanda karşılaştığımız şiddet örneklerinden biri de hayvanlara yönelik şiddettir. Filiz'in çocukluğunda Cin Ali lakaplı çocuğun bir yavru köpeği denizde boğması, günlerce aklından çıkmamıştır.

### **Zaman**

Romanda zaman 1960 İhtilali sonrasıdır. Asker yönetime el koymuş, iktidarı destekleyenler sessizliğe bürünmüştür. Bunlardan biri de Filiz'in babasıdır. Eski Vatan Cephesi<sup>16</sup> üyesi olan yaşlı adam, maddi olarak çöküntüye uğramış, işsiz kalmıştır. Evin içinde dahi konuşmaktan korkmakta, eski Vatan Cephesi arkadaşlarından ekonomik durumunu muhafaza edenleri şaşkınlıkla gözlemlemektedir. Filiz'in patronu Maşa da zamanında iktidar partisini desteklemiş, şimdi de fikirlerini gizlemek zorunda kalmıştır. Öte yandan Filiz'in işe girdiği sendikada çalışanlar, Yassıada'da devam eden

<sup>16</sup> Vatan Cephesi, Adnan Menderes'in başkanlığındaki Demokrat Parti'nin il, ilçe teşkilatları ile gençlik kollarının birleştirildiği oluşumun adıdır. Ne var ki "... Vatan Cephesine katılanların listesinin her gün düzenli olarak devlet radyosundan ilan edilmesiydi. Haber saatlerinde okunan bu uzun listeler, halk üzerinde kötü etki yaratarak büyük bir tepki" görmesine sebep olmuştur. <https://tarihbilgi.org/vatan-cephesi-nedir/>, 23.05.2020.



mahkemeleri radyodan dinlemekte, iktidarın işlediği iddia edilen suçları yorumlamaktadır.

Eserde Filiz ve kardeşi Nur'un giyim kuşam heveslerinden dönemin modası hakkında da ipuçları verilmektedir. Çaçı<sup>17</sup> karyoka modeli ayakkabılar, kloş etekler genç kızların sahip olmak istedikleri giyim kuşam unsurlarıdır.

### Mekân

Filiz ve ailesi İstanbul'un yoksul semtlerinden birinde yaşamaktadır. Necla'ya göre Filiz, "kenar mahalle kızı"dır (s. 123). Filiz ve ailesi apartmanda gayri Müslim komşularla bir arada yaşamaktadırlar. Mahmutpaşa, ekonomik durumu pek de iyi olmayan insanlara hitap eden dükkânları ile ünlüdür. Filiz haftalığını aldıktan sonra kardeşi Nur'la birlikte buradan kendilerine giysiler alır. Oysa maddi durumu daha iyi olanlar Krokodil mağazasından alışveriş yapmaktadır.

O dönemlerde dahi kozmopolit bir şehir olan İstanbul'un arka sokakları genç kızlar için tehlikelerle doludur. Filiz'in işten ayrıldığı gün dolaştığı yerler, özellikle de Beyoğlu'nun arka sokakları, adeta birer tuzaktır. Genç kızın filmcilerden kaçarken adres sorduğu yaşlı adam ona; "...Beni dinle yavrum, Aksaray'ına git, bir daha da buralara çıkma. Sana baba nasihati. Benim de bir kızım vardı, sen akran. Film, rol diye kandırdı itin biri, şimdi nerede olduğunu Allah bilir. Sakın kızım, sakın kendini buralardan!" (s. 210) diye nasihat eder. Genç kızlar için tehlikeli yerler arasında Tarabya ve Boğaz da bulunmaktadır. Necla "mavi hususili" patronuyla hafta sonları Boğaz'daki otellere gitmektedir.

### Sonuç

İlk basımı 1965 yılında gerçekleştirilen *Bir Filiz Vardı* adlı roman, Orhan Kemal'in diğer romanlarında görüldüğü gibi yoksul insanların yaşam karşısında verdikleri mücadeleleri konu edinir. Romanda Filiz'in hayalperest, havai kişiliğinden sıyrılarak emekçi, kendisini yetiştirmeye odaklı, bilinçli bir bireye dönüşünü görürüz. Varlıktan yokluğa düşmüş bir aile içinde işsiz bir baba, evin hemen bütün yükünü çeken bir anne ve eğitimini yarıda bırakmış iki genç kız ile küçük bir kız çocuğundan oluşan aile, maddi imkânsızlıkların doğurduğu huzursuzluğu derinden yaşar. Filiz gibi yoksul ailelerin kızlarını tuzağa düşürmeye çalışan patronlar, yine yoksul müşterilerini

<sup>17</sup> "bir zaman moda olan bir kadın pabucu modeli" AndreasTietze'nin Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı (Cilt 1, İstanbul 2002, Simurg Yayınları)'ndan alıntılan. Murat Özşahin, "Çaçı" Sözü Üzerine", *Türkbilgi*, 2013/26: 51-62., s.52, <http://www.turkbilig.com/pdf/201326-211.pdf>, 23.05.2020.

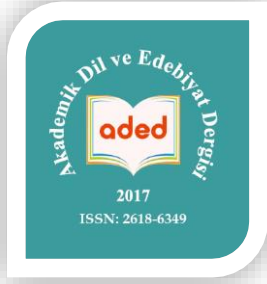
kullanmaya kalkışan esnaf, kızları film artisti yapacakları yalanıyla kandıran sinema çalışanları vb. büyük kentin tehlikelerinden bazılarıdır.

Hayaller dünyasında yaşayan Filiz'in olgunlaşma sürecine girmesinde etkili olan Romancı ve Dokumacı karakterleri genç kızın kötü niyetli insanların elinde ziyan olmasının önüne geçerler. Özellikle Dokumacı, Filiz'in ciddi ve kendisini geliştiren bir "emekçi" olması konusunda ihtiyacı olan desteği sağlar. "Mavi Hususi"lilerin yarattığı tehlikelerden kaçan genç kız, aradığı güvenli ortamını "mavi tulumlu"ların yanında bulmuştur. Böylece roman kişilerinin çoğunluğu olumsuz örneklerden seçilmiş olsa da, Filiz'in doğru yönde ilerlemesini sağlayanlar bu az sayıdaki dürüst, namuslu, emekçi kişiler olmuştur.

Toplumcu gerçekçi bir anlayışla kaleme alınan eserde, kişiler ait oldukları toplumsal sınıfa uygun olarak konuşturulurlar. Yazar, sokaktaki insanı olduğu gibi yansıtabilmek için eserde küfür ve argo sözcüklere fazlaca yer vermiştir. Ayrıca şahısların genellikle temsil ettikleri kişilik özelliklerine göre kullanılan lakaplarla anılması da günlük hayatı yansıtmaya bakımından dikkate değer bir başka husustur. Böylece insanların "kim" değil, "nasıl bir insan" olduğunun daha önemli olduğu vurgusu hissedilmektedir.

### Kaynakça

- Bezirci, Asım (2006). *Orhan Kemal, Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*, 3. Basım, Evrensel Basın Yayın.
- Eliuz, Ülkü (2006). "Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı: Cinsel Taciz" (Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 3 Sayı: 13 Yıl: 2010, s.. 96- 103.)  
[http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi13kadinsayisipdf/eliuz\\_ ulku.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi13kadinsayisipdf/eliuz_ ulku.pdf), 23.05.2020.
- Çetışli, İsmail (2001). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Kemal, Orhan (2017). *Bir Filiz Vardı*, 12. Baskı. İstanbul: Everest Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme. Ankara: T.T. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Otyam, Fikret (2005). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: Günizi Yayıncılık.
- Özşahin, Murat (2013). "Çaça" Sözü Üzerine", *Türkbilig*, 2013/26: 51-62.  
<http://www.turkbilig.com/pdf/201326-211.pdf>, 23.05.2020.
- Soyşekerci, Hülya; "Bir Filiz Vardı Romanında Filizlenen Aydınlik Gerçekçilik", (<https://t24.com.tr/k24/yazi/bir-filiz-var-di,1265>, 27.02.2020).
- Uğurlu, Nurer (2002). *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*, 2. Basım. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- "15-16-17 Yaş Gelişimi ve Psikolojisi", <https://www.fenomenpsikoloji.com/15-16-17-yas-gelisimi-ve-psikolojisi> 23.05.2020.
- "Vatan Cephesi Nedir?", <https://tarihbilgi.org/vatan-cephesi-nedir>, 23.05.2020.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Fatih SAKALLI**

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram  
Veli Üniversitesi  
fatih.sakalli@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-3706-0942>

## Orhan Kemal'in *Uçurum* Romanında Yapı ve İzlek

*Structure and Theme Orhan Kemal's "Cliff" Novel*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 17.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Sakallı, Fatih (2020). Orhan Kemal'in *Uçurum* Romanında Yapı ve İzlek. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 81-95. DOI: 10.34083/akaded.722426.

Sakallı, Fatih (2020). Structure and Theme Orhan Kemal's *Cliff* Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 81-95. DOI: 10.34083/akaded.722426.



<https://doi.org/10.34083/akaded.722426>



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

## Öz

Orhan Kemal'in Türk edebiyatının usta yazarlarından biridir. Edebiyatımıza kazandırdığı roman ve hikâyeleriyle okurların beğenisini kazanmıştır. Birçok çalışmada onun eleştirel sosyal gerçekçi bir romancı olduğu ifade edilir. Romanlarının birçoğunda büyük şehirde ve Anadolu'da sosyal statü olarak alt sınıf insanların ele alınması sebebiyle 'küçük insanı' anlattığı belirtilir. O, aynı zamanda Türk insanının yaşamış olduğu sosyal ve siyasi olaylara da şahitlik etmiş, bunu da eserlerinde gerçekçi bir şekilde yansıtmış ve bilmiş bir yazardır. Çok üretken bir romancı olan Orhan Kemal'in vefatından yıllar sonra ortaya çıkan romanları da vardır. *Yüz Karası*, *Uçurum*, *Kenarın Dilberi* adlı eserleri bunlar arasında yer alır. Makalemize konu olan *Uçurum* romanı da ifade edildiği gibi bunlardan birisidir. Bu çalışmada ilgili roman, yapı ve izlek başlığı altında romanı oluşturan unsurlar çevresinde incelenmiştir. Romanın kimliği başlığı altında yazarın oğlu Işık Ögütçü'nün romanın bulunması ve yayımlanması hakkındaki görüşleri, olay örgüsü başlığı altında ise romandaki vaka (olay) üzerinde durulmuştur. Şahıs kadrosunda romandaki şahıslar kadınlar ve erkekler başlığı altında tanıtılmıştır. Mekân ve zaman başlığı altında ise romandaki mekânlar ve romandaki vaka zamanı hakkında bilgilere yer verilmiştir. Bakış açısı ve anlatıcı başlığı ile romanın hangi bakış açısıyla ve ne tür bir anlatıcı tarafından nakledildiği vurgulanmıştır. İzlek, başlığı ile de romanın teması değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde ise bütün bu başlıklar altındaki yorumlardan hareketle roman hakkında bir yargıya varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, uçurum, roman, yapı, izlek.

## Abstract

*He is one of the master writers of Orhan Kemal's Turkish literature. It gained the admiration of the readers with the novels and stories it brought to our literature. It is stated in many studies that he is a critical social realistic novelist. It is stated that many of his novels describe the "little person" due to the fact that lower class people are considered as social status in the big city and Anatolia. He is also a writer who has witnessed the social and political events that Turkish people have experienced and who knows how to reflect this in a realistic way in his works. Orhan Kemal, a very prolific novelist, also has novels that emerged years after his death. Among his works are *Yüz Karası*, *Uçurum*, *Kenarın Dilberi*. The novel "Cliff", which is the subject of our article, is one of them, as stated. In this study, the related novel is analyzed around the elements that make up the novel under the title of structure and track. The views of the author's son Işık Ögütçü about finding and publishing the novel under the title of the novel, and the case (event) in the novel under the title of the plot. The personalities in the novel were introduced under the title of women and men. Under the heading of space and time, information about the spaces in the novel and the case time in the novel are included. With the perspective and narrator title, the point of view of the novel and by what kind of narrator is emphasized. The theme of the novel was also evaluated with the title of theme. In the conclusion, based on the comments under all these headings, a judgment about the novel has been reached.*

**Keywords:** Orhan Kemal, cliff, novel, structure, theme.

## Romanın Kimliği

Orhan Kemal'in sonradan bulunan romanlarından birisi olan *Uçurum* romanının bulunma hikâyesini oğlu Işık Öğütçü şöyle anlatır: "Bir sabah bilgisayarına düşen bir mesajla kendime geldim. Bir dostumuz Türvak Müzesi kütüphanesine gittiğini, incelemesi sırasında 'Büyük Gazete' isimli bir dergide Orhan Kemal'in 'Uçurum' isimli bir romanını gördüğünü, bundan haberimiz olup olmadığını soruyordu. Ben saat onda kütüphanedeydim. Tefrika roman ellerimin arasındaydı. Hiçbir yerde de kitap formatında yayımlanmamıştı. 25 Ocak 1961'de tefrika edilmeye başlanmış, 21 Haziran 1961'e kadar tam yirmi iki sayı yayımlanmış. Yirmi ikinci tefrikanın sonunda 'Devamı Var' yazılmasına rağmen, hem dergini yeni sayılarını hem de 'Uçurum'un devamını bulamadım. Yaptığım araştırmalar sonunda derginin 21 Haziran 1961'den sonra çıkmamış olduğuna kanaat getirdim." (Öğütçü 2019: 183-184) Öğütçü'nün bulunuş hikâyesini anlattığı roman, 14 bölümden oluşmaktadır ve 90 sayfadır. Roman, Öğütçü'nün de belirttiği üzere yarım kalmış izlenimi vermektedir.

## Olay Örgüsü

Eserde oksijen kaynakçısı olarak çalışan Cemal'in iki kadın arasında kalması sonucu gelişen olaylar anlatılır. Safiye, Cemal'i çok seven, onunla birlikte olmak, onunla evlenebilmek için her şeyi göze alan dul, hafifmeşrep bir kadındır. Cemal ise doklarda oksijen kaynakçısı olarak çalışmaktadır. Zaman zaman Cemal'in Beyoğlu'ndaki garsoniyerinde birlikte olmaktadır. Bu arada Safiye, bir atölyede çalışan Mülayim Usta'nın evinin bir odasında kiracı olarak kalmaktadır. Mülayim Usta'nın bir markette kasiyer olarak çalışan Nermin adlı bir de kızı vardır. Mülayim Usta, Safiye'ye deli gibi âşıktır. Fakat Safiye, her fırsatta onun bu zaafından faydalanmakta, kira da ödememektedir. Nermin ise babasının bu kadınla evlenme ihtimalinden tedirgin olmaktadır. Cemal, başkasının yanında çalışmaktan mutsuzdur ve bir gün kamyonet alarak kendi işinin patronu olmayı düşlemektedir. Onun bu arzusunun farkında olan Safiye ise Cemal'in bu isteğini gerçekleştirmek için zengin bir kadınla olup kendisini terk etmesinden korkmaktadır. Gerekirse bu parayı kendisine bulabileceğini ifade eder. Mülayim Usta'yı kendisinin paraya ihtiyacı olduğunu söyleyerek ve bu parayı bulmazsa, kendisine bu parayı temin edecek birisini bulacağını belirterek sıkıştırır. Mülayim Usta'da Safiye'yi kaybetmemek için bu parayı bulması gerektiğini düşünür. Çalıştığı atölyede bir gün patlama olur, yangın çıkar. O sırada patronun kasasının açık olduğunu gören Mülayim Usta fırsattan istifade paraları çalar. Getirir, Safiye'ye verir. Safiye, Mülayim Usta'nın bu paraları nereden aldığını sorgulamayarak paraları Cemal'e götürür. Cemal, bu paraları ancak borç olarak alacağını kendisine ifade eder. Bu arada atölyeye gelen polisler Mülayim Usta'dan şüphelenirler. Evine giderler arama yaparlar, Safiye'nin de odasını aramak isterler o sırada Mülayim Usta'nın patronu Seyit Bey, Mülayim Usta'dan şikâyetçi olmadığını bildirir ve mesele kapanır. Bu arada Cemal, yıllardır hayal ettiği kamyoneti alıp

nakliyecilik yapmaya başlar. İlk zamanlar İstanbul içinde daha sonra ise Anadolu içlerine tüccar eşyası taşır. Eski işyerinden sadece Dilaver Usta'yı özlemektedir. Şimdiki yaşantısından memnundur. İstanbul'a uğradıkça da Safiye ile garsoniyerinde buluşmaya devam eder. Cemal'in kendisini sevmediğini farkında olan Safiye, Cemal'den isterse borcunu ödememesini fakat kendisine olan ilgisinin azalmamasını ister. O gün tartışırlar. Bunun üzerine Cemal, mallarını Anadolu'ya taşıdığı şirketten avans alarak Safiye'ye olan bütün borcunu kapatır. Genç adamın kendinden gittikçe uzaklaştığının farkında olan Safiye, onun bu kayıtsızlığı karşısında deliye dönmektedir. Buluştukları bir gün Cemal'in ağzını aramak maksadıyla ayrılmak istediğini söyler. Neden icap ettiğini soran Cemal'e kendisi ile eskisi gibi ilgilenmediğini söyler. Sen bilirsin diye cevap veren Cemal, başka birini mi seviyorsun dediğinde ise Safiye evet cevabını verir. Bunun üzerine Cemal, o halde bu son buluşmamız olsun deyince Safiye çıldırır ve sen bir alçaksın diye hakaret eder. Cemal, sözünü geri almasını ister, Safiye almayınca da tokat sille ve tekmelerle Safiye'yi kapının dışına atar. Korkunç bir kin ile caddeye çıkan Safiye, pişman olur fakat geri dönemez. O sırada kendisine bir araba çarpar. Arabadan inen kırk beş yaşında gösteren yakışıklı adam hatasını telafi etmek ister. Bu sırada Safiye'nin eve gelmeyişinden Mülayim Usta endişe etmektedir. Safiye bir gece gelerek Anadolu'da bir yerlere gideceğini söyleyerek eşyalarını toplar ve evden ayrılır. Bunun hüznü ile kendisini dışarı atan Mülayim Usta soluğu eski arkadaşı Baba Haydar'ın meyhanesinde alır. Orada çocukluk arkadaşı Dilaver Usta ile karşılaşır. Birbirlerine sarılırlar, nerede çalıştıklarını sorarlar, hal hatır ederler. Biraz sonra meyhaneye Cemal'de gelir. Dilaver Usta, Cemal'le Mülayim Usta'yı tanıştırır. Bu arada Safiye, üç aydır Anadolu'nun büyük şehirlerinden birindeki bir barda konsomatrislik yapmaktadır. O gün, Cemal'den ayrıldıktan sonra kendisine çarpan arabanın sahibi bu barın sahibidir ve Safiye'yi de kendisine sermaye yapmıştır. Bardan ayrıldığı bir akşam Dubara Hasan'ın adamları tarafından yüzünden jiletlenir. O günlerde Cemal, Baba Haydar'ın meyhanesinde Mülayim Usta ile karşılaşır. İyice sarhoş olan adamın borcunu da ödeyerek meyhaneden çıkarlar. Mülayim Usta'yı durakta bekleyen kızının yanına götürür. Mülayim Usta, Safiye gittiğinden beri işi gücü bırakmış, tüm gün balık tutmakta, tuttuğu balıkları da satarak akşamları meyhanede içmektedir. Cemal ve Nermin ilk görüşte birbirlerinden etkilenirler. Nermin, yanında para bulunmadığını ve babasının borcunu mutlaka ödeyeceğini belirterek babasıyla oradan ayrılır. O günlerde Cemal, kamyoneti satarak doklardaki oksijen kaynakçılığı işine geri dönmüştür. Nermin, babasının borcunu vermek üzere Cemal'in iş yerine gider. Cemal, Nermin'den etkilendiğini Dilaver Usta ile paylaşır. İlerleyen günlerde iki sevgili buluşmaya başlarlar. Burgaz, Heybeli ve Büyükkada'ya giderek oralarda gezerler, birlikte olurlar. Nermin, böyle gezmelerden eve döndüğü bir gün Safiye'nin geldiğini görür. Safiye, bunca zamandır Anadolu'da bir akrabasının yanında olduğu yalanını söyler. İstanbul'a eski sevgilisi Cemal için dönen Safiye, Cemal'i garsoniyerinde, Sirkeci'deki şoförler kahvesinde arar fakat bulamaz. Yolda karşılaştığı bir tanıdıktan



Cemal'in kamyoneti sattığı öğrenir fakat yerini öğrenemez. O akşam Cemal, Dilaver Usta'yı da alarak Nermin'i istemeye gider. Cemal'i karşısında gören Safiye çok şaşırır, fakat onu tanıdığını belli etmez. O gece evden ayrılan Cemal, ne yapacağını bilmediğini Dilaver Usta'ya anlatır. O geceyi ıstıraplar içinde geçiren Safiye, Cemal ile konuşmaya karar verir. Dilaver Usta'da düşünceler içinde olan Cemal'e işi zamana bırakmasını tavsiye eder. Safiye, ertesi gün Cemal'in çalıştığı doklara gelir. Cemal'i sevmediğini, onu defterden sildiğini söyleyerek oradan ayrılır. Safiye, Cemal'e yalan söyler, bu duruma Cemal'de Dilaver Usta'da şaşırır. Safiye'nin Cemal'den vazgeçtiğini düşünürler. Oysa Safiye, Cemal'den vazgeçmemiştir. Onu hâlâ deliler gibi sevmekte ve istemektedir. Bütün bunlara rağmen Nermin'in düğün hazırlıklarına yardım eder. Cemal ve Nermin evlenirler. Aylar geçer ve Nermin ilkbahar da bir kız çocuğu doğurur. Safiye ise o günlerde çekiciliği ile eski sevgilisi Cemal'in aklını çelmeye çalışır. Bir gece Cemal'in çalıştığı yere gider. Cemal, herkesin içinde ona dayak atar ve hakaret eder. Cemal, ona laf atan işçilerle de kavgaya tutuşur. Bu sırada patron Zeki Bey'in dikkatini Safiye çeker. Safiye'nin yırtılan üstü başını almak için çarşıya çıkarlar. Zeki Bey, bu fırsatı değerlendirerek Safiye'yi Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki tabelada terzihane yazan fakat seçkin müşterilere randevu evi olarak hizmet veren bir yere götürür. Cemal, bir akşam eve geldiğinde Safiye, onunla konuşmak ister. Cemal'i hâlâ unutamamıştır. Onunla konuşmak istemeyen Cemal'i her şeyi anlatmakla tehdit eder. Cemal, öfke ile Safiye'yi odasına sokar ve tabancasını çıkarır. Safiye, kendisini öldüreceğini düşünerek bağırmağa başlar. O sırada eve gelen Mülayim Usta ve kızı Nermin, Cemal'in Safiye'ye musallat olduğunu düşünürler. O esnada Safiye, kendisini odadan dışarı atar ve Cemal'in aylardır kendisine asıldığı söyler. Nermin bayılır, Mülayim Usta da içkili olduğu hâlde damadı Cemal'in üstüne yürür. Elinden tabancayı almak isterken tabanca patlar ve Mülayim Usta kalbinden vurulur. Safiye'de geceliği ile sokağa çıkarak adam öldürüyorlar diye bağırarak tüm mahalleliyi, bekçileri, polisleri toplar. Mahkeme, muhakeme derken Cemal, cezaevine atılır. Nermin'de Safiye'nin dolduruşlarına gelerek Cemal'den nefret eder. Safiye, Nermin'in elinden terzilik gelip gelmediği sorar. Onu Beyoğlu'nda bir terzinin yanında işe başlatacağını söyler. Onu, madamın yanına götürür. Başına geleceklerden habersiz Nermin, Safiye'nin tuzağına düşer. Safiye, ertesi gün de doklardaki patronun yanına koşarak Nermin'i madamın evine getirdiğini belirtir. Bir gece Safiye, patrona haber verir. O gece madamın evine gelen patron, Nermin'in uyuduğu bir gece zorla onunla birlikte olur. Nermin, uyandığında her şey için çok geç olmuştur. Safiye'nin tuzağına düştüğünü geç de olsa anlayan Nermin, çocuğunu hayatının bundan sonraki uçurumuna sürüklemek istemediğini söyleyerek evden hızlıca ayrılır. Sabahın ilk ışıklarında yürümeye başlar.

## Şahıs Kadrosu

### Kadınlar

#### Safiye

Cemal'i seven hafifmeşrep dul kadındır. Mülayim Usta'nın evinde kalır fakat onun kendisine olan zaafını çoğu zaman kullanır. Romanın ilk bölümünde şöyle tanıtılır: *"Onu hiç kimselere kaptırmak niyetinde değildi. İcap ederse, gerekli parayı kendisi bulacaktı ona... Anası babası yoktu. Zina halinde yakalandığı, hapis yattığı için kocasından ayrılırken eline hiçbir şey geçmemişti. Kendine ait malı mülkü de yoktu ki satıp sevdiği adama versin..."* (Kemal 2019: 188) *"Kırk tarakta bezi olan, oynak mı oynak Safiye'yi evine kiracı olarak niçin aldığını biliyordu."* (Kemal 2019: 190) Safiye, sık sık Cemal'in işyerine gitmektedir. Onu herkes tanımaktadır. Şöyle anlatılır: *"Günler, hatta haftalardır Safiye'ye alışkın kapıcılar bu iki dirhem bir çekirdek kadını tanımışlardı. Nasıl tanımazlardı ki, o kalçalar, o göğüs, o çıldırtan bacakların sahibi..."* (Kemal 2019: 196) Romanın ilerleyen sayfalarında şöyle anlatılır: *"Ne doymaz, ne azgın, ne canavar ruhlu bir kadındı! Dünya'ya sanki bol bol yemek, bol bol sevişmek, bol bol gezip tozmak için gelmişti. Dünya yıkılsa umurunda değildi."* (Kemal 2019: 200) Romanın sonunda Cemal'i elde edemediği için ona iftira atar, kendisine sarkıntılık ettiği yalanını söyler. Mülayim Usta ile Cemal'in mücadele etmesine ve kaza sonucu Mülayim Usta'nın ölümüne, Nermin'in de randevu evine düşmesine neden olur.

#### Nermin

Mülayim Usta'nın kızıdır. Cemal'e ilk görüşte âşık olur. Romanın sonlarına doğru Safiye'nin sevdiği Cemal ile evlenir. Romanın başında şöyle tanıtılır: *"Beyoğlu'ndaki büyük bakkalilerden birinde kasiyerlik yapan erkenci bir işçi değil de, lacivertler içinde zarif bir Dam dö Siyonlu'yu hatırlatan Nermin..."* (Kemal 2019: 190) Romanın sonunda kocasının eski sevgilisi Safiye tarafından tuzağa düşürülür. Kız çocuğu ile bir başına ortada kalır.

### Erkekler

#### Cemal

Safiye'nin deliler gibi âşık olduğu fakat Mülayim Usta'nın kızı Nermin'le evlenen doklarda oksijen kaynakçısı işçi olarak çalışan erkektir. En büyük hayali bir kamyonet alarak kendi işinin patronu olmaktır. Safiye'nin bulduğu para sayesinde bu hayaline kavuşsa da 3,4 ay sonra tekrar doklardaki işine döner. Romanın sonunda bir kaza sonucu Mülayim Usta'yı öldürerek hapse düşer. Romanın başında şöyle anlatılır: *"Doklarda ne patrondu, ne de hatta muhasebe servisinde çalışan bir memur. Bir işçiydi nihayet. Evet, iri yarı, güçlü kuvvetli ama ne çıkardı bundan?"* (Kemal 2019: 196) Safiye'nin kendisi deliler gibi sevmesine rağmen o Safiye'yi sevmemektedir. Bu durum,

şöyle anlatılır: *"İyi ama kadının onu sevdiği gibi, o kadını sevmiyordu. Hatta sevgi şöyle dursun, ondan uzak olduğu sıralar onu düşünmüyordu bile... Sevmiyordu onu, istiyordu sadece."* (Kemal 2019: 198)

### **Mülayim Usta**

Nermin'in babasıdır. 55 yaşındadır. Atölyede çalışmaktadır. Safiye'ye deliler gibi âşıktır. Onun istediği parayı bulabilmek için çalıştığı iş yerini soyar. Romanda şöyle anlatılır: *"Eski ustaydı, iyi ustaydı... Âşıktı o. Ömrünün sonbaharında deli gibi sevdiği kadını, güzel kiracısını düşünüyordu. Bundan sonra at olup kuyruk sallamayacağına göre, talihin yoluna çıkardığı bu güzel, güzel ne kelime enfes kadın için katlanamayacağı fedakârlık yoktu."* (Kemal 2019: 192) Romanın sonunda Cemal'in elindeki silahı almaya çalışırken kaza sonucu ölür.

### **Dilaver Usta**

Cemal'in çalıştığı doklardaki ustalardan biridir. Cemal'in en sevdiği arkadaşıdır. Mülayim Usta'nın da çocukluk ve gençlik arkadaşıdır. Bu durum romanda şöyle anlatılır: *"Eski dostu Dilaver'i gördü. Çocukluk arkadaşı Dilaver. Çocuklukları, gençlikleri aynı atölyede geçmişti. Sonra hayat onları ayırmış, Dilaver'i yıllar yılı kaybetmişti."* (Kemal 2019: 222)

### **Baba Haydar**

Mülayim Usta'nın içki içtiği meyhanenin sahibi aynı zamanda Mülayim Usta'nın da eski arkadaşıdır. Romanda şöyle tanıtılır: *"Birkaç kadeh bir şeyler atar, Baba Haydar'la da dertleşirdi. O da kendi gibiydi. Safiye gibi genç fıkır fıkır bir kadını çıldırması seviyordu."* (Kemal, 2019: 221)

### **Zeki Bey**

Cemal'in patronudur. Çapkın bir tiptir. Romanda şöyle anlatılır: *"Zeki Bey demişler ona. Deftere bu da kaydolunacak... Zengin adamdı, yakışıklı adamdı, kadından anlıyordu."* (Kemal 2019: 264-265) Romanın sonunda Safiye vasıtasıyla Nermin ile de zorla birlikte olur.

### **Seyit Bey**

Mülayim Usta'nın çalıştığı ve paralarını çaldığı atölyenin patronudur. İyi bir adamdır. Mülayim Usta'dan şüphelenilmesine rağmen ondan şikâyetçi olmaz. Romanda şöyle anlatılır: *"Atölye sahibi iyi insandı. Bir günden bir güne ağır bir söz söylememiş, geciktğini başına kakmamıştı... Patron öyle iyi kalpliydi ki, bu çok temiz işçisinin kiracısına karşı davranışlarından da hislenerek: Komiser Bey, dedi, Mülayim*

*Usta'dan hiçbir şikâyetim yok, O çok dürüst, çok namuslu bir işçimdir. Davamdan da vazgeçiyorum...*" (Kemal 2019: 192, 212)

### **Diğer Şahıslar**

Romanda yukarıdaki şahıslar dışında dekoratif kişiler olarak nitelendirebileceğimiz şu kişileri de görürüz. Mülayim Usta'nın çalıştığı atölyedeki işçilerden Tornacı Arap Hasan, Cemal'in iş yerinde Cemal'i hiç sevmeyen Ayı Hakkı, Safiye'nin Anadolu'daki şehirde geçici bir süre çalıştığı barın sahibi 45lik yakışıklı adam, çalıştığı bardaki Sarı Suzan, Yıldız, bu kadınların belası onlardan haraç alan Dubara Hasan ve onun adamları, Beyoğlu'nun arka sokaklarında sözde terzihane işleten Madam, onun yanında çalışan aşçı Halit ve uşak Dimitri romandaki diğer şahıslardır.

### **Mekân**

Roman, İstanbul'un çeşitli semtlerinde geçmektedir. Cemal'in ve Safiye'nin birkaç aylığına Anadolu'daki şehirlere gidişlerinden söz edilse de bu şehirlerin ismi verilmemektedir. Nitekim romanın başlangıç cümleleri de *"İstanbul yavaş yavaş uyanıyordu. Haliç kıyılarındaki mütevazi semtlerden birinin çarşısında esnaf, dükkânlarını yeni yeni açıyordu... Eyüp'ten erkenci işçilerle tıklım tıklım dolu bir otobüs, semtin bozuk parkeli ana caddesinden yorgun yorgun geçti."* (Kemal 2019: 187) şeklindedir. Romanın çeşitli bölümlerinde İstanbul'un birçok semtinin adı geçer. Küçükpazar, Tahtakale, Unkapanı bunlardan birkaçıdır. Mülayim Usta'nın çalıştığı atölyenin manzarası şu şekilde verilir: *"Atölyenin içeri dışarı açılıp kapanan kapılarından, yağlı ılık vıultısıyla yüze çarpan atölye havasına girdi. Arkadaşları işbaşı yapmışlar, harıl harıl çalışıyorlardı. Sıra sıra yanan yüz mumlukların kuvvetli sarı ışığında dönen kasnaklar, volanlar, silindirler..."* (Kemal 2019: 193) Cemal'in çalıştığı dokların tasviri ise şöyle verilir: *"Burası, kocaman kapısı gerisinde birtakım paslı demirlerle kayak, motor, hatta vapurların uslu uslu yattığı deniz kıyısı doklarıydı."* (Kemal 2019: 196) Cemal'in kamyoneti aldıktan sonra iş gereği gittiği yerlerden ise romanda şöyle söz edilir: *"İlk zamanlar İstanbul içinde ufak tefek işler yapar, sayfiyelere göç eşyası taşıırken, sonraları daha kârlı diye, İstanbul'un yakınlarındaki kasaba, köy, şehirlere, daha sonraları da Anadolu içlerine tüccar eşyası taşımaya başlamıştı."* (Kemal 2019: 213) Bu satırların devamında ise Cemal'in Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki garsoniyerinden söz edilir ve İstanbul'a geldiği zamanlarda burada Safiye ile buluştukları belirtilir. Mülayim Usta'nın Baba Haydar'ın meyhanesine giderkenki rol güzergâhı ve meyhanede romanda şöyle anlatılır: *"Taksim, daha önce Tarlabası, Galatasaray... Galatasaray'a giden arka sokakların birindeki eski dostu Baba Haydar'ı hatırladı. Geçenlerde rastlaştıkları zaman küçük, güzel bir meyhaneyi sahibinden satın aldığını söylemişti... Arabaya atladı. Çok geçmeden araba doldu, Unkapanı, Şişhane yoluyla Tepebaşı'ndan Tarlabası'na geldi. Baba Haydar'ın meyhanesinin yolunu tuttu."*

*Baba Haydar'ın ufacak meyhanesi yükünü almıştı. Omuz omuza bir kalabalık yiyor, içiyor, neşeli kahkahalar atıyorlardı.*" (Kemal 2019: 221) Romanın ilerleyen bölümlerinde Safiye'nin Anadolu'nun büyük şehirlerinin birinde bir barda konsomatrislik yaptığı belirtilir fakat şehrin ismi belirtilmez. Beyoğlu ise şöyle tasvir edilir: *"Beyoğlu, Beyoğlu'nun bütün taksileri, dolmuşları, otobüsleri, tramvayları, kaldırımlarını omuz omuza dolduran kalabalığı, renk renk vitrinleriyle kocaman mağazaları ne güzeldi bugün. Her yandan hayat akıyor, her yandan yaşama sevinci fıskırıyordu sanki.*" (Kemal 2019: 236) Romanda ayrıca İstiklâl Caddesi, Cemal ve Nermin'in buluştukları vakit gittikleri Burgaz, Heybeli ve Büyükkada gibi mekânların da ismi geçer. Safiye'nin bir odasında kiracı olarak kaldığı Mülayim Usta'nın evi, Cemal'i ararken uğradığı Bahçekapı'daki komisyoncuların mekânı, Sirkeci'deki kahveler sözü edilen diğer mekânlardır. Cemal'in patronu Zeki Bey'in Safiye'yi getirdiği mekân ise şöyle anlatılır: *"Beyoğlu ara sokaklarında, kapısındaki tabelaya göre 'Terzihane' aslında seçkin müşterilerine randevuculuk yaptığı bir işyeriydi.*" (Kemal 2019: 266) Romanın sonlarında Cemal'in Mülayim Usta'yı yanlışlıkla öldürmesi sonucu çıktığı mahkeme ve kaldığı cezaevi ise romanda ismi geçen diğer mekânlardır. Görülüyor ki romanda mekânlarla ilgili çok detaylı tasvirler yapılmamaktadır. Romandaki olayların birçoğu (Cemal ve Safiye'nin Anadolu'da bulunduğu yerlerde dâhil) roman şahıslarının buldukları mekânlar olması sebebiyle önem arz etmektedir.

### Zaman

Romandaki olayların iki yıla yakın bir süre içerisinde gerçekleştiği söylenebilir. Romanda net zaman ifadeleri kullanılsa da aradaki belirli zaman ifadelerinden bu süreç çıkarılabilmektedir. *"Aylardır içini kemiren bu acıyla iskeleye geldi, kalabalığa karıştı.*" (Kemal 2019: 191) İlerleyen bölümlerde Cemal'in yıllardır hayalini kurduğu kamyonu kavuştuğu şöyle belirtilir. *"Cemal, yıllar yılı hayalinde yaşattığı kamyoneti almış, direksiyona geçip başlamıştı kana kana çalışmaya.*" (Kemal 2019: 213) Romanın 8. bölümünde Safiye'nin Anadolu'da çalıştığı zaman dilimi verilir: *"Safiye, üç aydır Anadolu'nun büyük şehirlerinden birindeki bir barda konsomatrislik yapıyordu.*" (Kemal 2019: 225) Safiye'nin Cemal'den ayrı geçirdiği süre de şöyle belirtilir: *"Geceyi uykusuz geçirdi. Üç ay, üç koca ayı Cemalsiz nasıl geçirebildiğine şaşıyordu.*" (Kemal 2019: 241) Romanın 13. bölümü zaman ifadeleri ile başlar. Bu arada Cemal, Mülayim Usta'nın kızı Nermin ile evlenmiştir. Bu durum Safiye'nin çok canını sıkılmaktadır. *"Ama geçiyordu. Günler, haftalar, sonra aylar... Ateşten de olsa geçiyor, delip delip geçiyordu. Nermin'in doğumu yaklaştıkça, Safiye'nin ümitleri kuvvetleniyor, evlilik hayatının sürekliliğine doyup usanmasını bekliyordu... İlkbahar'a yakın Nermin, pek de tehlikeli olmayan bir doğum yaptı, yumuk yumuk, şirin bir kız doğurdu.*" (Kemal 2019: 258) Nermin'in doğumunun üstünden de bir aya yakın bir süre geçer. *"Doğumdan sonra yirmi sekizinci geceydi.*" (Kemal 2019: 259) Romanın sonunda Safiye'nin tuzağına

düşen Nermin Beyoğlu'ndaki sözde terzi de başına geleceklerden habersiz çalışmaktadır. Cemal'in hapse girmesinin üzerinden günler geçmiştir. *"Günler geçiyordu... Günlerden bir gün, sıcak, boğucu bir gece, çocuğunu acı acı vıyıklamasıyla uyandı."* (Kemal 2019: 271) Romanın sonlarında da zaman ifadeleri vurgulanır. *"Saat gece yarısını hayli geçmişti. İstiklâl Caddesi'nde sarhoşlar dolaşıyordu."* (Kemal 2019: 275) Bir sabah vakti başlayan roman bir gece yarısı bitirilmiştir. Romandaki olaylar oksijen kaynakçısı olarak doklarda çalışan Cemal'in onu büyük bir aşk ve hırsıyla seven Safiye yüzünden hapse girmesi ve eşi Nermin'in yine Safiye tarafından tuzağa düşürülmesi ile son bulur. Romanda her ne kadar kesin zaman ifadeleri bulunmasa da Cemal ve Safiye'nin ilişkisi, ayrı geçirdikleri üç aylık süreç, Cemal'in Nermin ile tanışması ve evlenmesi, sonrasında Cemal'in yanlışlıkla Mülayim Usta'yı öldürerek hapse girmesini, sonrasında ise Nermin'in yaşadıklarını kapsar. Bütün bu zaman dilimlerinin 2 yıllık bir süreci kapsadığını söylemek mümkündür.

### Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman, hâkim (ilahi) bakış açısı ile anlatılmaktadır. Bu tür anlatıcının kullanıldığı eserlerde "itibari bir varlık olan anlatıcı, eserde, yazarın dilini kullanarak ait olduğu âleme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder veya dikkatlere sunar. Bu hususu dikkâte alarak 'hâkim bakış açısı'ndan hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcıya 'yazar-anlatıcı' adını verebiliriz. Sözü edilen bakış açısının sınırsız oluşu, 'yazar anlatıcı'ya itibari âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifade edebilme gücü verebilmesi yanında, insan ömrünü aşan uzun yıllar zarfında meydana gelen olayları anlatma imkânı sağlar. Çünkü anlatıcı zaman ve mekân ile sınırlı değildir. Nerede aranırsa orada hazırır. Kahramanların bütün geçmişini, her türlü hususiyetlerini zihinlerinden geçirdiklerini bilir, iç konuşmalarından duyar." (Aktaş 2003: 89-90) Uçurum romanında da yazar- anlatıcı her şeyi bilen ve nakleden durumundadır. *"Safiye, zeki Safiye'de Nermin'e dikkat etmişti. Kızın durgun, düşünceli halinden anladığına göre, kalkıp gelişinden pek de memnun olmamıştı, ama vız gelirdi. Hatta kafasını kızdırırsa, ihtiyara cilveyi arttırır, onu tekrardan avucunun içine alırdı. Hele evleneceğim dümenini koşarsa... Ama Allah göstermesindi. O buraya Cemal için, sevgili Cemal için gelmişti. Bu arada ihtiyarın kedi gibi dolanmasının ehemmiyeti olamazdı. Cemal'i hâlâ çılgın gibi seviyordu. İstanbul'a ayak basar basmaz ilk iş hemen Cemal'in Beyoğlu'ndaki pansiyonuna koşmuş, kapıyı heyecanla çalmış, fakat hiç tanımadığı, tamamiyle yabancı birisiyle karşılaşmıştı. Cemal'in nereye çıktığını ise bilmiyordu adam. Bulacaktı. Yarından tezi yok, İstanbul kazan o kepece dolaşacak, Sirkeci garajlarını altüst edecekti..."* (Kemal 2019: 240-241)

## İzlek

### Karşılıksız Aşkın Sebep Olduğu Acı Sonuçlar Yahut Hazin Sonlar

Orhan Kemal'in 'Uçurum' adlı romanı için Safiye ve Cemal'in romanıdır tanımlaması yapılabilir. Nitekim romanın başından sonuna kadar olaylar bu iki kişinin ilişkisi çevresinde gerçekleşir. Safiye hafifmeşrep bir kadın olmasına rağmen Cemal'e deliler gibi âşıktır. Bu durum romanda şöyle anlatılır: *"Kıyamam Cemal, kıyamam sana. Fakat ne olursun sevme kimseyi Cemal. Ben başka kadınların veremeyeceği her şeyi vermiyor muyum? Senden istediğim bir şey var mı? Senin yoluna hayatımı feda etmedim mi? Bilmiyor musun bunu?"* (Kemal 2019: 2025) Cemal ise doklarda çalışan otuzlu yaşlarda güçlü kuvvetli bir adamdır. Safiye'nin ona olan sevgisine rağmen o Safiye'yi sevmemekte fakat buna rağmen onun kadınlığına da karşı koyamamaktadır. O, namuslu bir kızla evlenip yuva kurmak istegindedir. Safiye'nin elli beş yaşlarındaki ev sahibi de Safiye'ye çok âşıktır ve onu kaybetme korkusu ile yaşamaktadır. Cemal'in en büyük isteği ise bir kamyonet sahibi olarak kendi işinin patronu olmaktır. Onun bu isteğini farkında olan Safiye, İstanbul'da Cemal'e bu imkânı sağlayabilecek birçok kadının olduğunu bilmekte bu yüzden endişelenmektedir. Bu sebeple ev sahibi Mülayim Usta'nın kendisine olan zaafını kullanmaktadır. Safiye'yi kaybedeceği korkusuna kapılan Mülayim Usta, çalıştığı atölyede yangın çıktığı bir gün patronun kasasındaki paraları çalarak Safiye'ye getirir. Safiye ise Mülayim Usta'nın bu paraları nereden bulduğunu sorgulamadan alıp Cemal'e götürür. Cemal, taksitle geri ödemek şartıyla parayı kabul eder. Bu süreçte tartışırlar. Cemal, mallarını taşıdığı şirketten avans bularak Safiye'ye olan bütün borcunu kapatır. Safiye'yi de iyice döverek kapının önüne koyar. Bu arada patronunun insafı ve olayın üstüne düşmemesi sebebi ile Mülayim Usta'ya da bir şey olmaz. Cemal, kamyoneti ile Anadolu'ya mal taşırken, Safiye'de Cemal'in kendisini kapı dışarı ettiği gün karşısına çıkan adamla Anadolu'nun büyük şehirlerinden birine gitmiş, adamın barında konsomatrislik yapmaya başlamıştır. Aylar sonra Cemal, kamyoneti satarak doklardaki eski işine döner. Bu arada Mülayim Usta'nın bir dükkânda kasiyer olarak çalışan kızı Nermin ile tanışır. Birbirlerine âşik olurlar. Birlikte vakit geçirmeye başlarlar. İlişkileri ilerleyince evlenmeye karar verirler. Bütün bunlar yaşanırken Safiye'de çıkıp gelir. İstanbul'da günlerce Cemal'i arar fakat bulamaz. Onu hâlâ unutamamıştır. Cemal, işyerinden arkadaşı olan Dilaver Usta'yı da alarak Nermin'i istemeye gider. Orada Safiye ile karşılaşır. Fakat Safiye, Cemal'i tanıdığını belli etmez. İlerleyen günlerdeki bir sohbetinde onu çoktan unuttuğu yalanını söylemesine rağmen onu unutmamıştır. Düğün hazırlıkları yapılır. Cemal ve Nermin evlenirler. Hepsisi aynı evde yaşamaya başlarlar. Safiye, her fırsatta kadınlığını kullanarak Cemal'in aklını çelmeye başlasa da bunda başarılı olamaz. Aylar geçer, Nermin doğum yapar. Safiye, Nermin'in bu durumunu da değerlendirerek Cemal'in sürekli üstüne gider, onu tahrik eder. Mülayim Usta'nın evde olmadığı bir gün Cemal, Safiye ile tartışmaya başlar. Bağırışmaları duyan Nermin merak içinde olanları anlamaya çalışırken babası



Mülayim Usta da gelir. O da sesleri duyar. Baba kız odaya girdiklerinde Safiye, Cemal'e iftira atar. Uzun zamandır Cemal'in kendisinde gözü olduğunu iddia eder. Bunları işiten Mülayim Usta elindeki silahla Cemal'e yönelir. Cemal, silahı almaya çalışırken silah patlar ve Mülayim Usta kalbinden vurularak orada can verir. Cemal, tutuklanarak hapse atılır. Nermin çocuğu ile bir başına kalır. Safiye, bununla da yetinmeyip Nermin'i kandırıp Beyoğlu'nda görünüşte terzi olarak bilinen randevu evine satar. Cemal'in Nermin'de gözü olan patronunun onunla olmasını sağlar. Romanın sonunda Nermin, namusu kirlenmiş bir kadın olarak kucagında çocuğu ile düştüğü uçurumdan nasıl çıkacağını bilemez bir hâlde yalnız kalmıştır. Romanda yaşanan bütün bu olaylar, Safiye'nin karşılık bulmayan aşkının bir neticesi olarak düşünülebilir. Safiye, iftira atarak Cemal'in yanlışlıkla da olsa Mülayim Usta'yı öldürmesine ve neticesinde hapse girmesine sebep olmuştur. Bununla da yetinmeyerek Cemal'in geride kalan eşi Nermin'i kandırarak onun kötü yola düşmesine ön ayak olmuştur. Netice itibarıyla Safiye'nin roman boyunca karşılık bulmayan aşkı, deliler gibi sevdiği adamın katil damgası yiyerek hapse düşmesine, kendisini hırsızlığı göze alacak kadar seven yaşlı bir adamın ölümüne ve aşkına karşılık bulamadığı adamın eşi Nermin'in de kucagında çocuğu ile mahvına neden olmuştur. Bu nedenle romanın izleği / teması için karşılıksız aşkın doğurduğu acı sonuçlar yahut karşılıksız aşkın hazin sonu ifadeleriyle tanımlanabilir. Nitekim Safiye'nin bu karşılıksız aşkı, iki insanın hayatının mahvı (Cemal ve Nermin) bir insanın da (Mülayim Usta) ölümü ile sonuçlanmıştır. Romanın sonunda Mülayim Usta'nın ölümü de manidardır. Safiye'yi kaybetmemek uğruna yapmış olduğu hırsızlığın ortaya çıkmaması ve patronu Seyit Bey'in ahı belki de böyle çıkmış ve romanın sonunda canından olmuştur. Bu durum, 'hiçbir suç cezasız kalmaz' yahut 'Allah'ın adaleti elbet tecelli eder' söz grupları ile de ifade edilebilir. Cemal, roman boyunca bir kadın olarak beğendiği ve uzun süre ilişki yaşadığı Safiye'nin aşkına karşılık vermeyerek onu sürekli görmezden gelerek romanın sonunda adeta onun gazabına uğramıştır.

### Sonuç

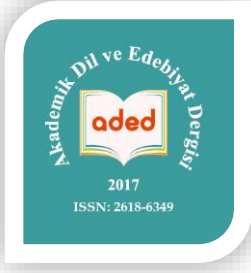
Sonuç olarak Orhan Kemal'in 1961 yılının Ocak ayından Haziran ayına kadar 'Büyük gazete'de tefrika edilen romanı Cemal ve Safiye etrafında İstanbul'da yaşayan küçük ve yoksul insanların yaşamlarından kesitler sunar. Narlı, yazarın romanları üzerine yaptığı çalışmada Orhan Kemal'in romanlarını şu dört gruba ayırır: "1. Yazarın kendi çocukluğunu ve ilk gençliğini, Türkiye'deki siyasi sosyal ve ekonomik değişmelere göndermeler de yaparak işlediği otobiyografik romanlar 2. Tarımda endüstrileşmenin, Menderes dönemiyle başlayan demokratik siyasi uygulama ve kapitalist ekonomik yapılaşmanın da yansıdığı 'Çukurova'daki tarım ve fabrika insanların romanları' 3. Özellikle 1950'lerden sonra değişen sosyal hayat tarzını, tüketim anlayışını ve bunların doğurduğu problemleri ele alan 'İstanbul'daki küçük ve yoksul insanların dünyasını anlatan romanlar' 4. Komik tip oluşturma amacının

güdüldüğü 'Mizahi romanlar' (Narlı 2002: 591) Narlı'nın yapmış olduğu sınıflandırmaya göre, gerek romanın neşredildiği tarih olan 1961 yılı gerekse romanda işlenen mevzular göz önünde bulundurulduğunda bu romanı da 3. sınıfta işlenen romanlar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. 1950 sonrasında İstanbul'da yaşayan ve küçük olarak nitelendirilen yoksul insanların dünyasının anlatıldığı bu kategoriye göre 'Uçurum' romanını ele aldığımızda Cemal ve Safiye'de üst gelir seviyesine sahip insanlar değillerdir. Cemal doklarda çalışan bir işçidir, Beyoğlu'nun arka sokaklarının birindeki pansiyonun bir odasında kalır. Safiye'de kenar bir mahallede atölyede işçi olarak çalışan Mülayim Usta'nın evinin bir odasında kiracı olarak yaşamaktadır. Mülayim Usta'nın kızı Nermin'de bir markette kasiyerlik yapmaktadır. Cemal'in en yakın dostu Dilaver Usta da doklarda işçidir. Romandaki zengin kitleyi ise Mülayim Usta'nın patronu Seyit Bey ve Cemal'in patronu Zeki Bey temsil ederler. Bu iki kişi üst sınıfın temsilcisi olarak karşımıza çıksalar da birisi iyi (Seyit Bey) diğeri kötü (Zeki Bey) bir kişilik örneği olarak romandaki yerlerini alırlar. Romanda Cemal'in bir kamyonet alarak kendi işinin patronu olma istediği de bu sınıfsal farklılığın veya küçük insanının sınıf atlama arzusunun bir yansıması olarak düşünülebilir. Yine Mülayim Usta'nın Safiye'yi kaybetme korkusu ile çalıştığı atölyeyi soyması ve paraları ne yapacağını sorgulamadan getirip Safiye'ye vermesi, sosyal şartların ve sevilen kişiyi kaybetme korkusunun insana yaptırdığı işlerin bir sonucudur. Orhan Kemal'in romanları üzerine bir başka inceleme yapan Eliuz da Kemal'in roman kişileri hakkında şu tespitlerde bulunur. "Orhan Kemal ve kişilerinin dünyaya çıkış serüveni paralel ilerler. Geçim sıkıntısı yüzünden, güçlü ve zengin olana zorunlu bağlılık yaşayan küçük adam, bozulma ve çürümenin şiddetli depremler halinde kendini yok edişi karşısında çaresiz kalır. Sürekli parçalanış Orhan Kemal'i ve kişilerini yok olma korkusu içine sürükler. 'Kalemiyle geçinen' Orhan Kemal'in yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izleklerine ağırlık veriş, bu yok olma korkusunun sosyal yansımalarının örtük anlatımıdır. Kişi ve toplum düzeyinde yaşam tarzı haline gelen, olağanlaşan yozlaşma ve sosyal adaletsizliği insanın yığınlaştırılması ve şeyleşmesi olarak sorunsal düzeyde ele alır. Orhan Kemal'e göre kötü insan yoktur; insanı kötü yapan sosyal şartlardır. Olumsuz getirileriyle sosyal yaşam kişiyi fiziksel ve tinsel yokluğa sürükler." (Eliuz 2009: 300) Yukarıda ifade edildiği gibi Mülayim Usta'nın kaybetme korkusu ile yaptığı hırsızlık ve Safiye'nin tüm roman boyunca yaşadığı Cemal'i kaybetme korkusu ve onu elde edememiş olması neticesi bir ailenin (Cemal, Mülayim Usta ve Nermin) tinsel ve fiziksel mahvına sebep olması, şartların insana yaptırdığı olumsuzluklar olarak ele alınabilir. Romanın bir tarafında yevmiye karşılığı işçi olarak çalışan insanlar Dilaver Usta, Mülayim Usta, Cemal, doklarda ve atölyede çalışan diğer insanlar, Nermin'in kasiyerlik yapması vb. diğer tarafında ise Seyit Bey, Zeki Bey gibi patronlar vardır. Bu durum, romandaki sosyal adaletsizliğin bir yansıması olarak düşünülebilir. Safiye'nin ahlak değerlerinden yoksun oluşu ve kendi istekleri için her şeyi yok sayarak yapmış olduğu davranışlar ise romandaki

yozaşmanın, çürümenin bir tezahürü olarak değerdendirilebilir. Sonuç olarak 'Uçurum' romanı' sevdiği erkek tarafından aşkına karşılık bulamayan hırslı ve değerderyoksunu bir kadının intikam sahnesiyle son bulmuş ve karşılıksız bir aşkın kaç insanın hayatının mahvına sebep olabileceğini göstermiş bir eser olarak yorumlanabilir.

### **Kaynakça**

- Aktaş, Şerif (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yay. 6. Bs.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: MEB Yay.
- Kemal, Orhan (2019). *Kayıp Romanlar 'Yüz Karası - Uçurum - Kenarın Dilberi'*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Öğütçü, Işık (2019). "Kayıp Romanlar 'Uçurum Romanı Ön Söz'". İstanbul: Everest Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

## Öznur ÖZDARICI

Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale  
Üniversitesi  
oznur\_ozdarici@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-5772-2624>

## Orhan Kemal'in *İspinozlar* Adlı Oyununda Yapı ve İzlek

*The Structure and Theme In Orhan Kemal's Play  
Titled "The Finches"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 27.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Özdarıcı, Öznur (2020). Orhan Kemal'in *İspinozlar* Adlı Oyununda Yapı ve İzlek. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 96-114. DOI: 10.34083/akaded.743326.

Özdarıcı, Öznur (2020). The Structure and Theme In Orhan Kemal's Play Titled *The Finches*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 96-114. DOI: 10.34083/akaded.743326.



<https://doi.org/10.34083/akaded.743326>



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

## Öz

Orhan Kemal; roman, hikâye, şiir ve tiyatro türünde eser vermiş Cumhuriyet devri Türk edebiyatının önemli sanatçılarından biridir. 1914-1970 yılları arasında yaşamış olan yazar, toplumcu gerçekçi bir anlayışla ele aldığı "küçük insan" ın problemlerini dramatik bir üslupla ve eleştirel bir dikkatle aktarır. Eserleri arasında tiyatro türündekilerin sayısı 5'tir. Ancak bunların dördü hikâye ve romanlarından uyarlanmıştır. *İspinozlar*, onun doğrudan doğruya oyun olarak yazdığı tek eseridir. İlk kez 1964 yılında oynanmış, 1965'te basılmıştır. Sonradan *Yalova Kaymakamı* adıyla sahnelenir. Romanları gibi oyunlarının da konusunu "küçük insan" ın sıradan hayatı ve imkânsızlıkları oluşturur. Oyunları daha sonra *Bütün Oyunları I-II* adıyla yayınlanmıştır.

Bu çalışmada *İspinozlar* oyunu isim-içerik, olay örgüsü, çatışmalar, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı-anlatıcı ve izlek bağlamında ele alınmıştır. İsim-içerik kısmında oyunun başlığı ile metin arasında bağ kurulmaya çalışılmış, başlık ile içerik ilişkisi dikkatlere sunulmuştur. Olay örgüsünün anlatıldığı satırlarda vakanın ne olduğu belirtilmiş, daha sonra söz konusu vakaya vücut veren vaka parçaları ve çatışmalar irdelenmiştir. Şahıs kadrosunda oyunda yer alan kişiler önem derecelerine ve özelliklerine göre dikkatlere sunulmuştur. Zaman ve mekân başlıkları ile oyunun vaka zamanı verilirken oyuna sahne olan mekânlar vurgulanmıştır. Bakış açısı ve anlatıcı bölümünde oyunun hangi bakış açısı ile yazıldığı ve nasıl bir anlatıcı tarafından anlatıldığı üzerinde durulmuştur. İzlek bahsinde ise oyunda yer alan temalar sıralanmış ve açıklanma gayreti içerisine girilmiştir. Oyuna ilişkin elde edilen bütün bu malzemeden sonra sonuç kısmında genel bir değerlendirmeye gidilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, oyun, İspinozlar, yapı, izlek.

## Abstract

*Having produced great works in various styles such as novel, story, poem and drama, Orhan Kemal is one of the most important artists in the Turkish Literature of the Republican period. The author, who lived between 1914 and 1970, conveys the problems of "common person" that he handles from a socialist realist perspective in a dramatic style and with a critical attention. Among his works, the number of the ones of drama is 5. However, the four of these have been adapted from his stories and novels. The Finches is his only work that he wrote directly as a play. It was first staged in 1964 and published in 1965. Later on, it is staged with the name of "District Governor of Yalova". The ordinary life and impossibilities of "common person" constitute the theme of his plays, like it is in his novels. His plays were later published as All His Plays I-II.*

*In this study, the play titled The Finches was dealt in the context of name-content, plot, conflicts, the cast of characters, setting, the point of view-narrator and theme. In terms of name-content, a link was tried to be established between the title of the play and the text, and so, the title and content relationship was presented. In the lines in which the plot was narrated, the event was described at first. Then, the parts and conflicts creating the event itself were examined. In the cast of characters, people having a role in the play were presented according to importance and characteristics. Thorough setting, the time of the main event in the play and the places as the scenes of the play were emphasized. In the part of the point of view and narrator, from which point of view the play was written and how it was narrated, i.e. the narrator type, were focused. Regarding the theme, all themes in the play were listed and tried to be explained. Considering all the findings obtained for the play, a general evaluation was made in the conclusion part.*

**Keywords:** Orhan Kemal, play, Finches, structure, theme.

## Giriş: Orhan Kemal ve Oyunları

Orhan Kemal'in oyunlarına geçmeden önce en temel anlamıyla tiyatronun ne olduğu üzerinde durmak gerekir: "Tiyatro, bir yazar tarafından önceden yazılmış ya da tasarlanmış bir metnin, belirli bir yerde, belirli bir süre içinde ve belirli kişiler tarafından canlandırılmasıdır. Tiyatro, oyuncuların oyunlarını oynadıkları yapı, oyun; oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşan sanat olarak da bilinmektedir. Bunların yanında, dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıklama ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal etkinlik olan tiyatro, dramdan bağımsız, kendi başına kolektif bir sanat dalıdır." (Yalçın vd. 2002: 13). Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde daha çok anlatma esas iken tiyatrodaki olayları göstererek anlatma yoluna gidilir: " (...) gösterme tiyatroya has anlatma tekniğidir. Tiyatrodaki aktörler, sahnede vakayı gösterirler." (Aktaş 1991: 11).

1960-1980 li yıllar toplumcu gerçekçi anlayışın aydınlar arasında da yaygın olarak görülmeye başladığı yıllardır. Devrin tiyatro yazarları tarafından "büyük şehrin varoşları, gece kondu semtleri, köy ve kasabalar ile hapishanelerde cereyan eden dramalar" yoğun biçimde tema olma özelliği gösterir: "Söz konusu ortamlarda yaşayan insanların sorunları, çıkmazları, arayışları ve ruhî portreleri yazarlar tarafından eleştirel bir gözle değerlendirilir. Artık köylü olmayan ama şehrin kurallarına ve yaşayış tarzına da maddî-manevî imkânsızlıklar dolayısıyla ayak uyduramayan kenar mahalle ve gecekondu insanların hayatı, bu dönemde pek çok ünlü oyunun da ana temasını teşkil eder." (Külahlıoğlu İslam 2004: 358-359). Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyunu da bunlardan biridir. Maddi imkânsızlıkların sebep olduğu sorunlar ve bunalımlar yüzünden çalışmak zorunda kalan Orhan Kemal'in kaleme aldığı eserlerde bu tür konulara yer vermesi tabiidir.

Pek çok türde eser vermiş olan Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyunu ilk kez Ekim 1964 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları Dram Bölümü'nde oynanmıştır. 1966 yılında "Yalova Kaymakamı" adıyla, Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda tekrar oynanır. Oyunu Yurdaer Erşan sahneye koymuş, dekor ve kostümler İsmail Biret tarafından yapılmıştır. (Kemal 2002:180). Behçet Necatigil, konuyla ilgili şunları nakleder: "Orhan Kemal'in doğrudan doğruya oyun olarak yazdığı tek eseri İspinozlar ilk kez 1964'te oynanmış, 1965'te basılmış, daha sonra Yalova Kaymakamı adıyla da sahneye konulmuştu. Hikâye ve romanlarından uyarılma dört oyunu (72. Koğuş, Bekçi Murtaza, Eskici Dükkânı, Kardeş Payı) da 1967-1971 yılları arasında önce Ankara sahnelerinde oynandı. Bu beş oyun 1985'te iki kitap halinde yayımlandı: Bütün Oyunlar 1 (ilk iki oyun) ve Bütün Oyunlar 2 (öteki üç oyun)". (Necatigil 2007: 327). Buradan da anlaşılacağı üzere "İspinozlar" oyunu "Bütün Oyunlar 2" kitabında yer alan son oyundur. Yazarın "Devlet Kuşu" adlı romanından oyunlaştırılmıştır. Filme de uyarlanan oyunda roman, film ve oyun arasında farklılıklar vardır.



Enver Töre, Tanzimat'tan günümüze Türk tiyatrosunun tematik gelişim çizgisini ele aldığı eserinde Orhan Kemal'in köyden şehre göç ve varoş hayatını konu alan "İspinozlar" adlı oyunu üzerine şunları kaydetmektedir: "İspinozlar'da, varoşlarda yaşayan fakir insanların dünyasına gireriz. Görünüşte samimi, birbirine bağlı, bıçkın olan bu insanlar; iş imkanları olmadığı için başıboşurlar. Alkol, üçkağıtçılık, kumar ve argo konuşma bu semtte yaygındır. Fakirlikten usanmış aile, başkasını seven yakışıklı oğullarına karşı apartmanda oturan görgüsüz ve vahşi davranışlı karaborsacının kızını alarak rahata kavuşacaklarını düşünür. Fakat sonradan görme bu aile, fakir damatlarına türlü hakaretler ederek onu uşak gibi kullanmak ister. Genç damat varlıklı bir hayat sürse de bu duruma fazla direnemez, isyan eder ve sırtındaki elbiseleri atarak gider. Oyun, kenar mahalle aşklarını, yoksul insanların bir lokmayı bölüşen dayanışmalarını, zenginle, zenginlikle alay edenleri, görgüsüz zenginlikleri, karaborsacıları, dalavereci uşakları, zenginliğe özenen fakir insanların beklentileri gibi büyük şehirlerin varoşlarında cereyan eden birçok tabloyu gözümüzün önüne serer." (2010:130).

### **İspinozlar Oyununda Yapı**

Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyununda fakir bir aileye mensup olan başkahraman Mustafa'nın, ailesinin daha iyi bir hayat yaşamak adına üzerinde baskı kurmalarından ötürü kendi hayallerinden vazgeçerek dâhil olduğu yeni hayatta yaşadığı dram konu edilmektedir. Bu çalışmada yapı bahsi isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı gibi başlıklar etrafında incelenecektir.

### **İsim-İçerik İlişkisi**

Eser, ismini bir çeşit kuş olan ispinozdan almaktadır. Oyunun başlığı aslında eserin içeriği hakkında da bize ipuçları verir. Burada ispinoz kuşunun özellikleri hakkında düşünmek gerekir. Nasıl bir kuştur ispinoz? Yazarın bu başlığı seçişi elbette tesadüfi değildir. İnsanoğlu doğaya has hususiyetleri bünyesinde barındıran bir varlıktır. Yazar, söz konusu kuş üzerinden mesaj vermek istemekte, ona ait özellikleri insana atfetmektedir. İspinozlar, ebat olarak küçük yaradılışlı, ötücü ve kavgacı kuşlardır. Şen şakrak özellikleri ile bilinirler. Küçük gruplar halinde yaşarlar. Göçmen kuşlar grubuna girerler ve davranış biçimleri bakımından insana olan benzerlikleri ile dikkat çekerler. Strese gelemeyen bu kuş türü böyle anlarda suskun, düşünceli, hayata küskün bir ruh haline bürünür. Kendi doğal ortamında yetişmiş bir kuş da kafese konulduğu zaman buna adapte olamaz, şişmeye, kafasını göğsünün içine gömmeye başlar ki doğal yaşam alanına dönemese hastalanır ve ölür. Adaptasyon sürecinin sağlanması için kuşun o kafeste dünyaya gelmesi gerekir. Böyle bir dikkatten sonra metne yaklaştığımızda "İspinozlar" oyununda da "küçük insan"ın sıradan hayatı ile karşı karşıya geliriz. Mustafa ve ailesi de kenar mahallede yer alan bir gecekonuda

yaşarlar. Onlar da tıpkı ispinoz kuşları gibi zaman zaman kendi aralarında kavga ederler. Birbirleri ile olan diyaloglarında alçalıp yükselen konuşmalara şahit olunur. Ancak kendi yaşam alanlarında yine de özgürdürler. Konuşmalarındaki Rumeli'ye has ağız özellikleri onların da tıpkı ispinozlar gibi göçmen oldukları fikrini imler. Sırf ailesi daha iyi bir hayata kavuşsun, daha iyi şartlarda hayatını devam ettirsin diye hayallerine set çekip bir cenderenin içerisine giren Mustafa, kendi doğal ortamından ayrılıp kafese konulmuş bir ispinoz kuşu gibidir. Sonradan dahil olduğu bu imkanlarla yüklü hayat onu boğar. Rahat nefes alamaz. Şımarık ve "sonradan görme" olan eşine ve ailesine katlanmak zorunda kalır. Bunun sonucunda da esaretin pençesinde olan, doğal ortamından koparılıp zorla kafeste yaşamaya mahkûm edilen ispinoz kuşu gibi suskun, küskün ve düşünceli bir vaziyete bürünür. Hayat ona eskisi kadar tat vermez. Elde edilen maddi imkânlarla istedikleri rahat hayata kavuşsalar da aynı durum Mustafa'nın ailesi için de geçerlidir. Zülfikar Beyin emri altına girip apartman dairesine taşındıktan sonra onun aldıklarını giyip verdikleriyle yetinmek zorunda kalan bu aile, maddi imkânsızlıklar içinde oldukları eski hayatlarındaki kadar özgür değillerdir artık. Mustafa, kendisine ve ailesine sunulan imkânları geri tepip kendi yaşam alanına döndüğü an, kafesten kurtulan bir kuş misali hürriyetine de kavuşmuş olacaktır.

### **Olay Örgüsü**

Olay örgüsü, olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi gözetilmek suretiyle olayların anlatımıdır. (Forster, 2001:128) Diğer bir deyişle "düzenli, organize edilmiş olaylar ve eylemler dizisi" (Hawthorn, 2014: 208) şeklinde tanımlanmaktadır. Sebep-sonuç ilişkisi dahilinde olayların tanzimi, sıralanışı ve akışı ile ilgili olan olay örgüsü, okurda merak duygusunu arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabii burada okurun metni algılayış gücünü de göz ardı etmemek gerekir. (Aktaş vd. 2001: 222). Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyunu başkişi Mustafa'nın öyküsünü konu alır. Oyun kendi içinde 3 perde ve 7 tabloda oluşmaktadır. Bu perdelerin her biri oyunda anlatılan hikâyenin vaka parçaları olarak nitelendirilebilir. Oyunun ana kahramanı Mustafa'nın hikâyesi bu üç perdede bize sunulur. Bunları şu şekilde ifade etmek mümkündür:

### **Birinci Perde:**

Kendi içinde iki tabloda oluşan bu bölüm anlatılan hikâyenin ilk vaka parçasını oluşturur. Bunlar:

-Varoş bir muhitte yaşayan ve fakir bir aileye mensup olan Mustafa'nın ailesinin ve arkadaşlarının, içinde yaşadıkları sefil hayattan kurtulmak için mahalleye taşınan ve oğullarına ilgisi olan zengin bir müteahhidin kızı ile oğullarının arasını yapmak istemeleri ve bu konuda Mustafa'yı ikna etmeye çalışmaları,

-Zengin müteahhidin kızının Mustafa'nın ailesi ile olan bağlarını pekiştirmek için onlara ziyarette bulunması, bu durumun Mustafa'nın sevgilisi Aynur'un hoşuna gitmemesi, ailesinin ve arkadaşlarını ısrarına dayanamayan Mustafa'nın ailesini daha iyi şartlarda yaşatıp onların hayallerini gerçekleştirmek için zengin müteahhidin kızı ile evlenmeyi kabul etmesi,

### **İkinci Perde:**

-Müteahhit Zülfikar Bey ve ailesinin kızlarının Mustafa ile olan ilişkisinden hoşnut olmamaları ve onu bu konuda uyarmaları,

-Mustafa'nın sevgilisi Aynur'dan ayrıldığı için derin bir üzüntü duyması; ancak arkadaşlarının onu zengin kız ile evlenmeye ikna etmeleri,

-Evlendikten sonra Zülfikar Bey'in yanında çalışmaya başlayan Mustafa'nın halinden duyduğu memnuniyetsizlik sonucu her şeyi bırakıp iş yerine kendisini ziyarete gelen arkadaşlarının arkasından gitmesi,

### **Üçüncü Perde:**

-Mustafa'nın tavrı yüzünden Zülfikar Bey'in damadının ailesiyle çatışma yaşaması, Mustafa'nın peşinden gitmek için yeltenen ve babasıyla çatışan Hülya'nın merdivenlerden düşerek bebeğini düşürmesi,

-Eski muhitine, arkadaşlarına ve sevgilisine kavuşan Mustafa'nın son derece mutlu olması, kızının durumundan ötürü ayağına kadar gelen Zülfikar Bey'i kırmayarak kısa süreliğine de olsa Hülya'yı ziyaret etmek için onunla birlikte gitmesi.

Olay örgüsünde gerilimin hat safhaya çıkması ve okuyucu üzerinde merak uyandırması çatışmalar vasıtasıyla sağlanır. Çatışma; "karşıt şeylerin çarpışması, tartışılmasıyla karşıt değerlerin ortaya konulması" (Aytaç 2009: 332) olarak tanımlanmaktadır. Bir eserde çatışma olayda gerilimi ve aksiyonu arttıran unsurdur. Edebî metinler çatışmalar üzerine kurulurlar. Öyle ki çatışma, eserin monotonluğunu kırar, ona hareket sağlar. Oyuna yön veren şahıslar arasında cereyan eden çeşitli çatışmalar mevcuttur. Bunlardan ilki baba-oğul arasında geçen çatışmadır. Diğer bir çatışma mahalledeki çocuklar ile Zülfikar arasındadır. Oyunda yer alan diğer çatışmalar anne-Erol, kızlar-Erol, Aynur-Ayten/Nurten çatışması, Aynur-Erol, Aynur-Hülya, anne-baba, gelin-kaynana, anne-Zülfikar, torun-babanne, Zülfikar-öteki, Naci-Zülfikar, Sülo/Çingene-Zülfikar, Mustafa'nın ailesi-Zülfikar, Mustafa-Zülfikar Bey arasında geçer. Zülfikar Beyin ve Mustafa'nın iç çatışmasından da burada söz etmek gerekir. Zengin-fakir, alt-üst tabaka, maddiyat-maneviyat, imkân-imkânsızlık çatışması da oyunda yer alan diğer çatışmalardır.

## Şahıs Kadrosu

Bir edebi metinde vaka mutlaka bir faile ihtiyaç duyar. (Tekin 2012: 80). Anlatıda olaylar kişi veya kişilerin başından geçer: "Kurmaca dünyanın kişileri de kurmaca kişilerdir. Bu kişilerin roman dünyası içinde düşünceleri, olaylar karşısındaki yazarın vermek istediği mesaja uygun tutum ve davranışları vardır." (Aktaş vd. 2001:223). Oyunda yer alan kişiler yazar tarafından anlatının niteliğine uygun olarak ve cinsi özellikleri de ön planda tutularak ruhsal ve fiziksel boyutlarıyla yeniden şekillendirilir: "Bir kurmaca metin için temel unsurlardan birini belki de en önemlisini kişiler oluşturmaktadır. Olay örgüsünün birinin/birilerinin başından geçme zorunluluğu, olayları yaşayacak bireylere duyulan ihtiyaç, kurmacanın temel sorunlarından. Yazar olay örgüsünün iskeletini kurduktan sonra buna uygun kişileri seçer ya da farklı bir yol olarak kişiyi/kişileri bulduktan sonra onlara uygun hikâyeler kurgular. Bu bakımdan yazarın hareket noktası olarak kabul edebileceği birçok seçeneği bulunmaktadır. Ancak nereden yola çıkarsa çıksın eserinde rol alacak kişileri bazı süreçlerden geçirip yeniden şekillendirmesi gerekmektedir. İşte bu yeniden şekillendirme sürecinde kullanılan yöntemlere ve bu sürecin tümüne birden, kişileştirme adı verilmektedir. Hikâyenin tüm kahramanları, ister kaynağını gerçek hayattan alsın, isterse bütünüyle hayal mahsulü olsun olay örgüsünün içinde görünmeden önce kişileştirmeye maruz kalırlar." (Demir 2011: 222).

Oyunun ana kahramanı Mustafa'dır. Her şey onun etrafında ve ona bağlı olarak şekillenir. Merkezde o vardır. Zirâ onun yapıp-etmeleri oyundaki olayların iniş ve çıkış çizgisini belirler. Oyun, şahıs kadrosu açısından oldukça zengindir. Özellikleri hakkında bilgi sahibi olunan kahramanlar olduğu gibi hakkında çok fazla bilgiye sahip olunamayan, sadece ismen zikredilen şahıslar da vardır.

Mustafa'nın kim olduğu ve öneminin nereden kaynaklandığı konusunda düşünmek gerekir. Onun nezdinde "küçük insan"ın hayalleri, hayattan beklentileri anlatılır. İşsizdir. İçki içer. Kentin kenar mahallelerinden birinde yaşayan fakir bir ailenin çocuğudur. Ortaokuldan terktir. Yani ilkokul mezunudur. Babası kendisini okutmadığı için ona kızgındır. Yaşadığı sefil hayatı ve okulu bitiremeyişi ailesine bağlar:

*"MUSTAFA- Bitiremedim, sayenizde.. Takunyayla yolladınız okula, herkes benimle alay etti. Harcıyacak beş kuruşum yoktu, defterim yoktu, kalemim yoktu, alay ediyorlardı benimle.. (Sakinleşir, hazinleşir) Adam olmadık işte, serseri olduk ne yapalım. İftihar edin. (Gene şahlanır) Düşün yakamdan be yahu, düşün beee!" (İspinozlar, s. 184).*

*"-(Odasına çıkan merdivene yürüken) Olsun be babacığım. Zaten olmuş. Alt tarafı neyim? İşsiz, güçsüz bir serseri. Suç benim mi? Beş yıl, beş koca yıl okula takunya ile gönderdiniz. Hayatım boyunca başkalarının yeni ayakkabılarına, elbiselerine,*

*paltolarına imrendim... Ah baba. Başkalarına imrenmenin ne demek olduğu kim benim kadar bilebilir?"* (İspinozlar, s. 205).

Çocukluk yıllarından gelen yokluğun sebep olduğu bu duygu durumu onun yüreğinde yaralar açmış, yaşadığı imkânsızlığın tek sorumlusu olarak gördüğü ailesine karşı onu asi ve isyankâr hale getirmiştir. Hemen hemen her gün eve içkili gelir. Aynı mahallede yaşayan ve komşunun kızı olan Aynur'a gönlünü kaptırmıştır. Mahallede Sülo, Çingene ve Taşkasaplı adında üç yakın arkadaşı vardır. İçlerinden en çok Sülo'yu dinler, ona saygı duyar. Arkadaşlarını ve muhitini sevmektedir; ancak ailesini yaşadıkları fakir hayattan kurtarmak adına mahallelerine taşınan zengin bir müteahhidin kızı ile evlenmek zorunda kalır. Eşini de kayınpederini de sevmez. Sırf ailesinin arzuları yüzünden kendisini onlar için feda eder. Fakat dâhil olduğu yeni hayatta yapamayacağını anlar ve oyunun sonunda her şeyi geride bırakarak ait olduğu yere geri döner. Zira bu yer onun özgürlüğüdür. Zenginliğin ve paranın insana bunu veremeyeceğini görmüştür:

*"-Elbisesinin de, kravatının da, yakalığının kunduralarının da, apartmanının da silsilesinin sülâlesini... töbe estağfurullaaah... Hayat mı bu be? Yaşamak mı? Kendinden başkaları için yaşıyacaksın. Ananın ev sahibi olabilmesi, babanın el kapisından kurtulup ipek pijama içinde rahata kavuşması, kız kardeşlerinin apartman kızı olup, zengin kocalar tavlama için eyvallah de. Peki sen? Sen ne olacaksın? Bu dünyada senin, keyfince yaşamaya hakkın yok mu? Kimseyi ilgilendirmez bu. Onlara ne? Sen istersen öl, geber!"* (İspinozlar, s. 231).

Mustafa, "küçük insan" ın gündelik hayat içerisinde çektiği sıkıntıları bünyesinde toplayan bir birey olması bakımından mühimdir. O, küçük, sıradan insanın karşılaştığı sıkıntılar ve bunlara çözüm üretme neticesinde düştüğü girdapların bir tezahürü olarak karşımıza çıkar. İçinde yaşanılan hayat her ne kadar olumsuzluklar ve imkânsızlıklarla yüklü olsa da o, bunun dışında bir hayat tasavvurunu reddeder. Zülfikar Bey'e kafa tuttuğu şu satırlar bunu en açık göstergesidir:

*"- (...) Kolalı gömlek, kravat, yeni elbiseler... (Kravatı çıkarır, fırlatır) Al! (Ceketini, sonra da ayakkabılarını çıkarıp fırlatır) Her şeyini al. Eski günlerim, kaybettiğim sevgilim, fakir, ama, namuslu günlerim yeter bana. Ben gidiyorum. Bundan sonra kendim için, istediğim gibi yaşamaya gidiyorum!"* (İspinozlar, s. 262).

Doğal atmosferinde, kendi ikliminde nefes alıp vermek istemektedir. Bu yaşam alanı onun korunağı ve tek sığınağıdır. Bu korunaklı mekândan çıkıp farklı bir yere gittiğinde mekân gibi ruh âlemi de değişir. Çünkü özgür değildir artık. Maddi imkânlarla donatılmış olsa da hiçbir şey ona eskisi kadar tat vermez. Kafese konulmuş bir kuş gibidir. Kendi yaşam alanının dışına çıkmıştır. Zirâ oyunun sonunda bu, bir

türlü alışamadığı iğreti mekândan kaçarak, arkasına bile bakmadan uzaklaşır, kendi iklimine döner. Bu iklimde ruhu ve bedeni bir bütündür.

Oyundaki bir diğer karakter Mustafa'nın babasıdır. Adı Mehmet'tir. Zamanında eşinin dedesinin çiftliğinde çobanlık yapmıştır. Memlekette dayısının çiftlikleri olduğundan bahseder. Fakir biridir. 30 senedir el kapılarında çalışmaktadır. Okumamıştır. Ara sıra içki içer. Sigara kullanır. Konuşmasında ağız ve şive özellikleri görülür. Rumeli ağzıyla konuşmaktadır:

*"BABA- Olsa adam, açsa güzzuni, kurtarır em kendini, em da bizzı be yahu!"*  
(İspinozlar, s. 182).

Mustafa ile sürekli çatışma halindedir. Onun müteahhidin zengin kızı ile evlenip kendilerini içinde buldukları hayattan kurtarmasını arzular.

Mustafa'nın annesi olan Şöhret, zamanında kocasının kahve açacağı bahanesiyle altınlarını ve parasını alıp harcadığı için ona öfkeli. Bu durum kocasını ona karşı bir suçluluk psikolojisine sevk eder. Mustafa'nın zengin kız Hülya ile evlenmesini istemektedir. Zira oğlunun yapacağı bu evlilik sayesinde arzuladığı hayata kavuşacaktır. Parayı sever. Onun da tıpkı eşi gibi konuşmasında yerel ağız özellikleri görülür.

Oyunda yer alan bir diğer kahraman olan Bayram, uzun zamandan beri Mustafalarla yaşayan, kimsesiz biridir. Hayata değin bütün umutlarını bu aileye bağlamıştır. Boyacıdır. Mustafa'nın babasının yakın arkadaşısıdır. Sigara ve içki kullanır.

Ayten ve Nurten, Mustafa'nın kız kardeşleridir. İlkokul mezunlardır. Zor şartlarda okumuşlardır. Kerime Nadir'in kitaplarını okurlar. Trikoda çalışırlar. Zengin ve varlıklı bir hayata özlem duyarlar. Bu hayattaki insanlar gibi olmak ve onlar gibi yaşamak arzusundadırlar. Bu nedenle onlar da tıpkı diğer aile fertleri gibi ağabeylerinin Hülya ile evlenip kendilerini bu hayattan kurtarmasını ümit ederler. Hülya'ya ve onun yaşadığı hayata özenmektedirler:

*"AYTEN- Dur kız.. Bize apartmanlarının bodrum katını verirlerse..ha?"*

*NURTEN-Bodrum katı da apartman sayılır değil mi?"*

*AYTEN- Tabii...*

*NURTEN- (Hülyalı) Duvarlar tertemiz, elektrikler, pırıl pırıl musluklar...*

*Birinden sıcak, öbüründen soğuk su akar değil mi?"*

*AYTEN- Ya yüznumara?"*

*NURTEN- Hiç kokmaz. Bal dök yala!"*

*AYTEN- Tabii tabii..*

*NURTEN- Biz de apartman kızı oluruz..*

*AYTEN- Sükse yaparız!"*

*NURTEN- Apartmanımız deriz, beybam deriz..."* (İspinozlar, s. 208).

Erol, Mustafa'nın küçük kardeşidir. Okula gider. İyi bir hayat istemektedir ve ağabeyinin zengin kız ile evliliğine sıcak bakmaktadır. Onun için tıpkı diğerleri gibi Hülya'nın tarafını tutar. Aynur ile Hülya'yı mukayese ettiği şu satırlar dikkat çekicidir:

*"-Kuru bamyaya ama, zengin. Kocaman apartmanları var. Senin neyin var? Güzellik karın doyurmaz kızım! Onların apartmanları... Ağabeyim Hülya Ablayla evlenirse bizi apartmanlarına alacaklar, Babam diyor ki, o zaman işten çıkarım diyor. Çakıyorsun ya, hepimizin işine geliyor. Ben hele, ben.. beni görme. İpli, sarı ayakkabılar, yeni elbise, yeni futbol topu. O zaman küçük Karakartalların başkanı olurum. Hülya Abla dedi ki, sana top ayakkabıları bile alırım dedi. Sen? Hava! (Uzun uzun gözden geçirir) Hava değil mi? Ağabeyim seni alsa, ha? Sen bana ne alırdın?" (İspinozlar, s. 197).*

Sülo, Çingene, Taşkasaplı Mustafa'nın mahalledeki en yakın arkadaşlarıdır. Onlar da yeni bir iş kurmak ve sermaye sağlayıp zengin bir yaşama kavuşmak adına Mustafa'nın zengin kız ile evlenmesi gerektiğini düşünürler. Yani diğerleri gibi bunların da Mustafa üzerinde emelleri vardır. O, kendilerine yeni kapılar aralayacak ve yepyeni imkânlar sunacak bir vasıta adeta. Onun zengin biri ile evliliği sayesinde elde edecekleri para ile bir köfteci dükkânı açmak arzusundadırlar. Üzerinde baskı kururlar:

*"T.KASAPLI- (Çingene'yi iter) Çekil ulan şurdan.. (Mustafa'ya) Bana bak: Biz hepimiz karar verdik. Zülfikar Bey'in kızına he diyeceksin! Nasıl Sülo? (Mustafa'nın tepkisini beklerler. Mustafa hiçbir tepki göstermez, elleri yüzünde.) SÜLO- O kadar! ÇİNGENE- Sen tüylen ki biz de sayende... SÜLO- Arkadaşlık böyle zamanda belli olur!" (İspinozlar, s. 184-185).*

Taşkasaplı'nın kahvesi vardır ve işleri diğerlerine göre daha iyidir. Çingene, kapkaççılık ile geçinmektedir.

Aynur, Mustafa'nın sevgilisidir. Güzeldir; fakat Hülya kadar varlıklı değildir. Mustafa'yı karşılıksız sever. El işi yapıp satar. Mustafa'yı zengin kız ile evlendirmek isteyen ailesine karşı tepkilidir. Hülya ile olan ilişkisini hoş karşılamaz ve ondan uzaklaşır. Yeniden bir araya geldiklerinde biriktirmiş olduğu parayı Mustafa'ya verip onun yeni bir iş kurmasına yardımcı olur. Bu durum onu gerçekten sevdiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Zülfikâr Bey, zengin bir müteahhittir. Nüfuzlu biridir. Kendi seviyesinde olmayan insanlara karşı tepeden bakan, onları hakir gören bir tarafı vardır. Mustafa'yı kastederek söylediği şu satırlar onun yaptığı iyiliği başa kalkan tarafını göstermektedir:

*"-Boynuna kolalı yaka, kravat taktım. Sırtı takım elbise gördü, ayakları kundura, cebi para. Size gelince, o yıkıldım yıkılacak kira evinden kurtuldunuz. Sizi apartmanıma aldım apartmanıma!" (İspinozlar, s. 260).*



Her ne kadar modern gözünse de Doğulu bir yanı vardır:

*"(Hizmetçi, işinin başına dönerken, ilkin Zülfikar Bey odadan çıkar. Sırtında yarım sabahlığı, bacağına ipek pijama altı, ayaklarında rugan terlikler. Elinde, hiçbir zaman bırakmadığı iri taneli tesbihi. Masaya ağır ağır gelir. Hizmetçiyi yanağından hırsızlama öper.)"* (İspinozlar, s. 216).

Gerek hizmetçi gerekse iş yerindeki sekreter ile olan münasebeti onun eşine karşı çok da sadık olmadığını birer kanıtıdır. Mustafa'ya içi ısınmaz. Malı için kızı ile evlenmek istediğini düşünür. Ancak kızını bu hususta kıramaz:

*"(Birden öfkelenir) Beni gözü küllü sanıyor hinoğlu hin. Ben kaçın kurasyım be? Kül yutar mıyım? Zengin adam malı, mülkü bol. Kızını alır, yanlarım. Sonra da herif ölür, mal, mülk karıyla kaynanaya kalır, oooh, kadınları allem eder kalem eder, malların üzerine oturur. Tabii ondan sonra gelsin barlar, gazinolar, metresler, gitsin arabalar, eğlence yerleri, kumar, seyahatler. Geceleri rüyalarım giriyor yavrur"* (İspinozlar, s. 243).

Zülfikar Bey, kızının merdivenlerden düşerek bebeğini düşürmesi sonucu Mustafa'yı görmek istemesi üzerine onu almaya geldiğinde dahi hala eşi ve kızının ricası üzerine geldiğini söyleyerek gururlu durmaya çalışır, kendisiyle gelmesi karşılığında Mustafa'ya para teklif eder. Ancak gösterdiği bu alçaltıcı tavır karşısında Mustafa'nın parayı reddederek kendisi ile gelmeyi kabul etmesine şaşkınlığını gizleyemez. Her şeyi hatta manevi olanı bile paraya indirgeyen biridir.

Hülya, Zülfikâr Bey'in kızıdır. Fiziksel olarak zayıf biridir, güzel değildir. Varlıklı bir hayat içerisinde yetişmiştir. Yokluğun ne olduğunu bilmez. Kitap okumayı özellikle Batılı tarz romanları sever. Esat Mahmut'un kitaplarını okur. Sinemaya gider. Pişano çalmak ve dans etmek en büyük zevkleri arasındadır. Şımarıktır. Babası tarafından bir dediği iki edilmemiştir. Mustafa'ya âşıktır. Bu aşk saplantı derecesine varan bir aşktır. Ona yakın olmak için babasının tüm uyarılarına karşın Mustafa'nın ailesine yakın durur.

Hülya'nın annesi Ferhunde Hanım, fakir bir ailenin kızı olup zengin bir aileye gelin gelmiştir. Kaynanası tarafından pek sevilmez ve aralarında yer yer çatışma yaşanır. Oyunun sonunda eşine söylediği ve oyunun can alıcı tarafını oluşturan şu cümleler mühimdir:

*"-Ne yaptık Zülfikar, ah biz ne yaptık? Paramız, malımız mülkümüzle bir insanı köleleştirceğimizi mi sandık? Neden düşünemedik ki insan insandır, parayla pulla, malla mülkle köleleşmez!"* (İspinozlar, s. 262-263).

Kaynana, oğluna son derece bağlıdır. Küçük yaşta annesi, babası düşman tarafından katledilmiş ve el kapısına sığınmak zorunda kalmıştır. Eşi öldüğünden beri onu büyütüp yetiştirmek, okutmak için onca güçlüğü göğüs germiş hatta bulaşıklık

bile yapmıştır. Oğlunun küçük bir maiyet memuru iken zengin bir tüccar ve müteahhit seviyesine yükselmesini kıldığı namazlara bağlar. Kendisi de alt seviyeden gelmesine karşın gelir seviyesi düşük, alt tabakadan insanları beğenmez. Gelinini sevmemektedir. Torununun da bu türden bir gruba mensup insanlarla bir arada olma isteğini eleştirir ve onaylamaz:

*"-Ne yapayımı yok Zülfikar. Senin gibi anlı şanlı, senin gibi beyler, beyefendilerle düşüp kalkan bir beyefendinin kızı, beş kuruşluk bir kapıcı parçasının oğluna varamaz. Ayıp denen bir şey var ayol! Bize, bizim ailemize yakışır mı? Davul bile dengi dengine vururmuş oğlum!"* (İspinozlar, s. 217).

Oyunda söz konusu kadının fizyolojisine ve psikolojisine ilişkin şu cümlelere yer verilmiştir: *"(Kaynana, yani Zülfikar Bey'in annesi odasından çıkar. Şişman, sızılı. Bütün hanımefendiliğine rağmen, zaman zaman bayağılaşan bir kadın.)"* (İspinozlar, s. 217). Dizleri ağrır. Kızının yanında daha rahat olduğunu dile getirir.

Oyunda bahsi geçen bu isimlerin dışında dekoratif eleman olarak sayabileceğimiz hizmetçi, 1. Emekli, 2. Emekli (Yahya Bey) (Her ikisinin de yaşlılıktan kaynaklanan birtakım sağlık problemleri vardır.), garson, Siirtli Dayı Ahmet, İlhami (İnsanlar hakkında yalan yanlış şeyler konuşan ve onların arasını bozan sinsi biridir. Nabza göre serbet vermeyi iyi bilmektedir.), Gani, Daktilo Şükran (İlkokul öğretmeni olan babası vefat etmiştir. Annesi ile babasının arası iyi değildir, aralarında kavga eksik olmaz. Ancak annesi eşini kaybettikten sonra onun değerini anlamıştır. Şükran, evlenmeyi düşünmemektedir.), Naci, 1. Adam, 2. Adam, bekçi, çocuklar, komşu kadın, büyük adam, görünce, Ülfet, öteki, Feyzi Bey gibi şahsiyetler de vardır.

## Zaman

Edebi metinlerin önemli unsurlarından biri de zamandır. Zaman, "Romanda kendisine verilen olayların geçtiği, olup bittiği, cereyan ettiği nesnel, vaka ve anlatma zaman dilimlerini karşılayan bir kavramdır. Roman, bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir." (Çetin 2009:126).

Oyunda vaka zamanı oyunun başkişisi Mustafa'nın ailesinin ve arkadaşlarının ısrarları üzerine Zülfikar Bey'in kızı ile evlenmesi ve kızın hamile kalıp merdivenden düşmesi sonucu bebeğini düşürmesi arasında geçen süreyi kapsar. Hikâye bir gece vakti olduğunu haber veren bir zaman dilimi ile başlamaktadır:

*"Vakit gece, gecenin geç saati. Kızlar sedirde koyun koyuna uyumaktadırlar; Erol sedirin altında. Anne, kızların yattığı sedirin hemen yanındaki bir tahta sandığa uyuklu uyuklu oturmuş, sırtını duvara dayamıştır."* (İspinozlar, s. 181).

Ayrıca *gece, sabah, yarın, gecenin on biri*, vs. gibi zaman dilimleri de oyunda belirtilen diğer zaman dilimleridir. Mustafa'nın okul yılları ve ebeveynin kendilerine ilişkin bilgilerin verildiği satırlarla maziye ilişkin anlatımlar sunulur. Oyunda zamansal sıçramalara da yer verilmiştir. Mustafa'nın Hülya ile evlenmeye karar vermesinin ardından geçen sürede evlilik zamanı bildirilmez ve ilerleyen satırlarda Hülya'nın hamile olduğu bilgisine ulaşılır.

### Mekân

Bir edebi eserde mekân, kahramanların yapıp-etmelerini gerçekleştirdikleri, olayların vuku bulduğu önemli bir unsurdur. Edebi eserlerde anlatılan olaylar belli bir mekânda gerçekleşir. Mekânın çeşitli işlevleri vardır: "Sahnenin önemli bir parçası mekândır. Çevre, atmosfer diye de adlandırılan bu unsur, olay örgüsünün gerçekleşeceği düzlemi oluşturduğundan birçok ipucu taşır. Bu nedenle kurgusal eserlerde, mekânın tesadüfi olarak seçilmesi söz konusu olamaz. Çoğu zaman önemli bir işlev gören mekân, başlatıcı, bağlayıcı ya da tamamlayıcı bir görevle yüküdür." (Ayyıldız 2011: 183-184). Öte yandan dekor özelliği göstermesinin yanında olay örgüsünün temel bir ögesi şeklinde karşımıza çıkabilir: "Anlatıda uzamın çeşitli işlevleri vardır. Öncelikle olaylarda bir dekor işlevi görür, bunun yanında, kişileri tanıtmaya yollarından biri olarak da dramatik bir işlev yüklenip olay örgüsünün temel ögesi olabilir." (Kıran vd. 2003:193). Mehmet Tekin mekân unsurunun işlevini "olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak", "roman kahramanlarını çizmek", "toplumu yansıtmak", "atmosfer yaratmak" (2001:143) şeklinde ifade eder.

Anlatılarda mekân yer yer sadece dekor özelliği gösterebileceği gibi bazen de şahısların kişileştirilmesinde belirleyici özelliğe sahiptir: "Mekân unsuru kahramanların çiziminde de önemli bir role sahiptir. Bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok, içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız. Bu kişiler, yaşanan çevreyle adeta özdeşleşmiş gibidirler." (Tekin 2001:144). Bunun yanında mekânın kişilerin fiziksel yapıları ve iç dünyaları ile ilgili bilgi vermek gibi bir yönü de vardır: "Mekân edebî eserlerde kahraman yaratma konusunda iki temel işlevi yerine getirmektedir. Öncelikle, insanın fiziksel yapısıyla ilgili birçok ayrıntıyı gözler önüne serebilir. Sonra hikâye kişilerinin iç dünyalarıyla ilgili geniş açılımlara götürebilecek zengin çıkış noktalarını taşır. Hikâye yazarı mekân vasıtasıyla kahramanın iç ve dış yapısı hakkında yargılar oluşturabilmektedir." (Demir 2011: 231).

Oyun bir mekân tasviri ile başlar. Söz konusu mekân bir evdir:

*"Sahneyi dolduran, iç içe iki oda. İçteki oda küçük. Birkaç basamaklı merdivenle çıkılmaktadır. Bu küçük oda, Mustafa'nın odası. Bir sedir, yorgan yatak adına palaspareler. Ayakucundaki duvarda beş numara bir gaz lâmbası.*

*Asıl oda, kapısı yandaki sokağa açılan büyükçe bir odadır ki, burada Baba, Anne, iki kız, kızların küçüğü, Erol ve Bayram barınmaktadırlar. Arka sokağa bakan pencerenin önünde tam karşıda boylu boyunca bir sedir. Yanında Baba'yla Anne'nin yatak yorgan adına palaspareleri yığılı durmaktadır.* (İspinozlar, s. 181).

Böyle bir girişten sonra biz mekânın özellikleri hakkında bilgi sahibi oluruz. Öyle ki anlatılacak olayın imkânları sınırlı olan bireylerin hikâyesi olacağı mekândan hareketle sezilmektedir.

Oyunda geçen bir diğer mekân Zülfikâr Beyin evidir. Bu ev, Mustafa'nın yaşadığı yerin aksine imkânlar ve konfor açısından oldukça iyidir:

*"Zülfikâr Bey'in apartmanında salonun bir köşesi. Kahvaltı masasını hazırlamakta olan zarif hizmetçi kız. Masanın üzeri porselen kahvaltı takımı, çeşitli yiyeceklerle yüklü. Kızarmış ekmek dilimleri, bal, reçel, tereyağı, çay, süt. Hizmetçi, salon üzerindeki kapalı kapılardan birine gider, hafif hafif vurur. İçerden Zülfikâr Bey'in kalın öksürüğü."* (İspinozlar, s. 216)

Oyunda yer alan üçüncü ve yine kapalı mekân özelliği ile karşımıza çıkan diğer bir mekân bir kır kahvesidir:

*"Taşkasaplı'nın kır kahvesi. Kahve bahçesinin bir kısmı. Arka plânda kahvenin tahta barakası. Barakanın da bir kısmı görünmektedir. Ön plânda, tavla oynamakta olan iki emekli. Sağda, alçak iskemlelerle boş bir masa. Zaman zaman garsonun sesi yansımakta."* (İspinozlar, s. 227).

Dördüncü mekân Zülfikâr Bey'in yazıhanesi olarak çıkar karşımıza. Ancak bu mekân diğerlerinden farklı olarak Mustafa açısından huzuru bulamadığı, iç boğucu bir yer olarak verilir. Mustafa, âdetâ burada kafese konulmuş bir kuş gibidir. Bunalmakta ve daralmaktadır:

*"Zülfikâr Bey'in yazıhanesi. Ağır ceviz masalar, maroken koltuklar, dipte yazı makinesi, yazı makinesinin ötesinde gaz sobası. Masanın tam akasındaki duvarda Zülfikâr Bey'in camlı, çerçeveli büyükçe bir portresi."* (İspinozlar, s. 297-298).

Oyunda geçen mekânlar genelde kapalı mekân özelliği taşır. Bundan dolayı biz kişilerin kendi aralarındaki iletişimlerinin bir sonucu olan diyaloglar vasıtasıyla onların ruhsal dünyaları ve özellikleri hakkında pek çok bilgiye sahip oluruz. Ancak mahalle çocuklarının top oynadığı alan açık mekâna örnek olarak gösterilebilir.

Oyunda yer alan her tablo bir mekân tasviri ile başlar. Birinci perdede yer alan mekânlar ev ve mahalle olarak ifade edilebilir. İkinci perdede mekân Mustafaların evi yanında başka mekânlara da açılır ve Zülfikâr Bey'in evi, yazıhanesi, kır kahvesi şeklinde çeşitlenir. Üçüncü perdede Zülfikâr Bey'in apartman katı ve kır kahvesi olayların geçtiği mekânlardır. Bunlardan Zülfikâr Bey'in apartman katı ve yazıhanesi

Mustafa için huzur bulamadığı, olumsuz özelliklere sahip mekânlar olarak verilir. Bunlar dışında ayrıntılı bilgi verilmesi de sadece isminden bahsedilen mekânlar da vardır. *Kapalıçarşı, Kadırga, Nişanca, Aksaray, Kasımpaşa, Küçükpazar, Cibali, Eyüp* bu mekânlara örnek gösterilebilir.

Burada apartman ve gecekondular üzerinden sınıf ayrımına vurgu yapılır. Apartman, gecekondulara nazaran imkânları son derece geniş olan, rahat, konforlu bir yapıdır. Yükseklerdir. Burada yaşayanlar da gecekondulara da yaşayanlara tepeden bakarlar. Oyunda bazı mekânlar olumlu bazıları ise olumsuz özellikleri ile yansıtılırlar. Örneğin, gecekondular, kır kahvesi gibi mekânlar olumlu, insana huzur veren, oyun kahramanlarının kendini rahat hissettiği, iğreti durmadıkları mekânlar olarak verilirken; apartman dairesi ve Zülfikar Beyin yazıhanesi olumsuz mekânlar olarak dikkat çeker. Buralara adeta oyun kahramanlarının ruhu sinmiştir.

### Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebi metinlerde olay, bir anlatıcı vasıtasıyla bize aktarılır: "Romanda veya hikâyede, anlatma esnasında, olaylar ve durumlar herhangi bir anlatıcının değerlendirmesinden veya gözünden verilir. Dolayısıyla anlatıcının bilgisi, görgüsü, kültürü, tecrübeleri ve değerleri, olayların anlatılmasında etkili olur. İşte anlatıcının sahip olduğu bu perspektif, anlatıcının bakış açısı olarak tanımlanır. Öyleyse bakış açısı, anlatıcıyla iç içe geçmiş bir kavramdır yani kaç çeşit anlatıcı varsa, o sayıda bakış açısı bulmak mümkündür." (Ayyıldız 2011: 175).

Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyununda ilâhî bakış açısı kullanılmıştır. Kahramanların akıllarından geçen her şeyi bilen, sezen bir anlatıcı söz konusudur. " (...) anlatıcı zaman ve mekân ile sınırlı değildir. Nerede aranırsa orada hazır. Kahramanların bütün geçmişini, her türlü hususiyetlerini zihinlerinde geçirdiklerini bilir, iç konuşmalarını duyar." (Aktaş 1991:96). Metinde geçen "keyifli", "memnun", "kuşku", "kaygılı", "düşünceli", "hırslı", "gazapla", "acı acı" gibi ibarelerden hareketle bunu görmek mümkündür. Ayrıca rüyalar kişinin bilinçaltının dışavurumudur. Zihnin en derin köşelerindeki duygular rüyalar vasıtasıyla ortaya çıkar. Oyunda geçen şu diyalog ilahî bakış açısına örneklerdir:

"ANNE- İki udu alttaaaa... iki udu üstte...

(Az sonra.)

NURTEN- apartman kızı oluruz, beybam deriz...

(Az sonra.)

EROL- İnsan hergün taskebabıyla pilâv yemeli ki...

(Az sonra.)

BABA- Ayyvansın, yvanuğlu ayyvansın em da!

(Az sonra.)

BAYRAM- Bırakmayın beni. Yok sizden başka kimsem..." (İ, s. 211).

Oyundan alıntılanmış aşağıdaki bölümler de İlahi bakış açısına örnek gösterilebilir:

*"Taşkasaplı tam üstüne basmıştır. Mustafa ağladığını göstermemek için, iskemlesinden kalkar, elleri arkasında, geri plânda dolaşmaya başlar. Ötekiler de üzölmüşlerdir. Sessiz seyredeler. Mustafa hınçla yanlarına gelir." (İspinozlar, s. 231).*

*"Bu sırada dışarda, derinden derine müthiş bir sarhoş narası. Tanış bir naradır bu. Oğullarımın, Mustafa'nın çoktandır unuttukları narası. Telâş, kaygı, endişe, huzursuzluk. Bayram kapıyı açar fırlar, Baba ardından. Hülyâ çığlık çığlığa babasına koşar, gelir boynuna sarılır." (İspinozlar, s. 261).*

### İzlek

Nurullah Çetin, "tema" için "izlek" terimini kullanır ve terimi şu şekilde açıklar: "İzlek, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. İzlek, romanın üzerine temellendiğı konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı hâlinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihaî hedefi ve romancının asıl amacıdır. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan birisi olan izlek, nesnel bir konunun farklı yazarlara göre öznel bir biçimde yorumlanmasıdır." (2009: 121). Oyunun kurgusu içerisinde pek çok tema ile karşılaşmak mümkündür. Bu temalar maddi imkân-imbânsızlık, maddiyat-maneviyat, zengin-fakir, alt-üst sınıf ayrımı, aşk/sevgi, kişisel çıkarlar, küçük insanın sıradan hayatı, daha iyi şartlarda yaşamak adına sınıf atlama arzusu ve olumsuz sonuçları, kuşku, üzüntü, özgürlük, öfke, hayal kırıklığı şeklinde ifade edilebilir. Oyunda, başkalarının isteğı ile dahi olsa sevmediğimiz biriyle mutluluğun olamayacağı mesajı verilir. Hayat, kişinin kendisine aittir ve ona ait kararları da ancak kişi kendisi verir. Başkalarının boyunduruğı altına girerek bir sığıntı gibi yaşamak Mustafa ve Mustafa gibilerin tabiatına terstir. Zülfikar Bey safiyetini kaybetmiş biridir. Bir tarafta aşk gibi, mertlik gibi, insan olma gibi paranın satın alamayacağı değerler yer alırken, diğer tarafta para ve sunduğı imkânlar vardır. Yoksulluk ve sefalet içinde yaşayan bir göçmen aile ile zengin fakat görgüsüz olan bir ailenin karşılaştırıldığı oyunda Zülfikar Bey nezdinde geldiğı yeri ve değerlerini unutan, göz ardı eden, her şeyi maddiyat ile ölçen, her şeye ve herkese bu perspektiften bakan bir birey konu edilir. Mustafa'yı sevmez. Ona karşı öfke ve hınçla doludur. Kendisinden sonra mirasının ona kalacağı düşüncesini hazmedemez. Servetinin "sabun köpüğü" gibi eriyeceğinden endişe duyar. Fakat yoksulluk insanı ne kadar ezerse ezsin, onun üzerinde ne kadar baskı kurarsa kursun cevherine gücü yetemeyeceğı gerçeğini unuttur. Mertlik, güzellik, iyilik gibi özellikler insanı insan yapan ve para ile ölçülemeyen şeylerdir. Oyunun sonunda bu yüksek değerler ve aşk kazanır. Orhan Kemal'in bu oyunu para ile saadetin olmayacağı gerçeğini küçük ama

onurlu insan özelinde bir kez daha gözler önüne sermesi bakımında dikkate değer bir eser olarak nitelendirilebilir.

### Sonuç

Sonuç olarak "İspinozlar" Orhan Kemal'in doğrudan doğruya oyun olarak yazdığı tek eseridir. Tiyatro türündeki eserlerinin sayısı beş olmakla birlikte diğer dört oyunu, hikâye ve romanlarından uyarlanmışlardır. Oyunun başlığı ile içerik arasında yakın bir ilişki vardır. "İspinozlar" oyununda yazar, gecekondü semtlerinde, varoşlarda yaşayan "küçük insan" ın imkânsızlıklarla dolu hayatını oyunun başkişisi Mustafa'dan hareketle dramatik bir dille anlatır. Oyun kendi içinde 3 perde ve 7 tablodan meydana gelmektedir. Mustafa üzerinden herkesin bir hayali vardır. Birinci perde ailesinin ve arkadaşlarının iyi bir hayata kavuşmak için Mustafa'yı sevmediği ve sevemeyeceği zengin bir kız ile evlendirmek istemelerini ve bu ikna sürecini konu alır. İkinci perdede Mustafa'nın evlilik dönemine ve içinde yaşadığı hayattan duyduğu memnuniyetsizliğe vurgu yapılır. Üçüncü perde Mustafa'nın sonradan dâhil olduğu ve sevemediği imkânlarla dolu hayattan kopuş, ayrılış sürecini ve eski hayatına dönüşünü konu edinir. Oyunda çatışmalar ve çatışmayı arttıran unsurlar bir hayli fazladır. Gerilimin hat safhaya yükseldiği, aksiyonun arttığı yerlerde okurun dikkati metin üzerinde daha fazla yoğunlaşmaktadır. Söz konusu çatışmalar bireysel ve sosyal çatışmalar başlıklarıyla gruplandırılabilir. Eserin kişiler repertuarı oldukça zengindir. Oyunda yer alan şahıslar ruhsal, fizyolojik ve sosyolojik özellikleri ile dikkatlere sunulurlar. Bunların bazıları vaka içerisinde etkin bir rol oynarken sadece ismen zikredilen, haklarında çok fazla bilgiye sahip olamadığımız şahıslar da vardır. Kişilerin ruhsal ve fizyolojik özellikleri göz önünde tutularak yapılan kişileştirmeler son derece başarılıdır.

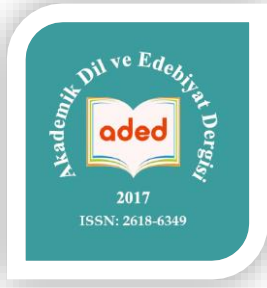
Oyunda maziye ilişkin anlatımlar ve zamanda sıçramalar söz konusudur. Vaka zamanı dışında *gece*, *sabah*, *yarın*, *gecenin on biri* gibi zaman dilimlerine de yer verilmiştir. Eserde her bölüm bir mekân tasviri ile başlamaktadır. Oyunda yer alan mekânlar dekor olma özelliklerinin yanı sıra olay örgüsüne katkı sağlayan, kurguda yer alan şahısların kişileştirilmesine yardımcı olan, onların ruhsal ve fizyolojik özellikleri hakkında bilgi sahibi olunan önemli birer yapı unsurudur. Bunların yanı sıra söz konusu mekânların okuyucuya olayların cereyan ettiği çevre hakkında bilgi verme ve toplumu yansıtmaya gibi özellikleri vardır. "İspinozlar" da karşılaşılan mekânlar, bahsi geçen özelliklerden hepsini birden yerine getirme fonksiyonu üstlenirler. Öte yandan oyunda yer alan kişilerin ruh halleri söz konusu mekânlara göre değişiklik gösterir. Kahraman için bazen her yönüyle geniş imkânlarla yüklü bir mekân bile yer yer bunaltıcı, kasvetli bir havaya bürünebilmektedir. Eser, ilahi bakış açısı ile yazılmıştır. Eserde her şeyi bilen, sezen bir anlatıcının varlığından söz etmek



mümkündür. Orhan Kemal'in "İspinozlar" adlı oyunu tema bakımından da oldukça çeşitlilik arz eder. Bu temalar maddi imkân-imbânsızlık, maddiyat-maneviyat, zengin-fakir, alt-üst sınıf ayrımı, aşk/sevgi, kişisel çıkarlar, küçük insanın sıradan hayatı, daha iyi şartlarda yaşamak adına sınıf atlama arzusu ve bunun olumsuz sonuçları, kuşku, üzüntü, özgürlük, öfke, hayal kırıklığı şeklinde sıralanabilir. Oyunun sonunda verilen mesaj "Para ile saadet olmaz." cümlesinde belirtilir. Eser, bu noktada paranın her şeye gücünün yetmeyeceğini, onun üzerinde yer alan üstün değerler olduğunu göstermesi bakımından okuyucuya mühim sonuçlar sunmaktadır.

### Kaynakça

- Aytaç, Gürsel (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. 2. Baskı, İstanbul: Say Yay.
- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yay.
- Aktaş, Şerif-Osman Gündüz (2001). *Yazılı ve Sözlü Anlatım Kompozisyon Sanatı*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yay.
- Ayyıldız, Mustafa (2011). *Roman Tanım-Tarihçe-Teknik*. Ankara: Akçağ Yay.
- Çetin, Nurullah (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Demir, Ayşe (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*. İstanbul: Kesit Yay.
- Forster, E. M., (2001). *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür). 3. Baskı, İstanbul: Adam Yay.
- Hawthorn, Jeremy (2014). *Roman Analizi*, (Çev. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak). İstanbul: Kesit Yay.
- Kıran, Ayşe-Zeynel Kıran (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. 2. Baskı, Ankara: Seçkin Yay.
- Külahlıoğlu İslâm, Ayşenur (2004). "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*: 358-359.
- Necatigil, Behçet (2007). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 24. Baskı, İstanbul: Varlık Yay.
- Orhan Kemal (2002). *Bütün Oyunlar-2*. 2. Baskı, Ankara: Tekin Yayınevi.
- Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları*. 10. Baskı, İstanbul: Ötüken Yay.
- Töre, Enver (2010). *Tanzimat'tan Günümüze Türk Tiyatrosunda Temalar*. İstanbul: Dijital Sanat Yayıncılık.
- Yalçın, Alemdar-Gıyasettin Aytaş (2002). *Tiyatro ve Canlandırma Sahneleme Bilgileri*. Ankara: Akçağ Yay.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Musa DEMİR**

Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale  
Üniversitesi  
musademir@kku.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-7805-4998>

## Orhan Kemal'in *Yüz Karası/Para ve Namus* Adlı Romanında Sınıf Atlama Olgusu

*The Concept of Skipping Class in Orhan Kemal's  
"Face Black/Money and Honor" Novel*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 27.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Demir, Musa (2020). Orhan Kemal'in *Yüz Karası/Para ve Namus* Adlı Romanında Sınıf Atlama Olgusu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 115-137. DOI: 10.34083/akaded.741153.

Demir, Musa (2020). The Concept of Skipping Class in Orhan Kemal's *Face Black/Money and Honor* Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 115-137. DOI: 10.34083/akaded.741153.



<https://doi.org/10.34083/akaded.741153>



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

## Öz

Cumhuriyet dönemi Türk roman ve öykücülüğünün önemli isimlerinden toplumcu gerçekçi sanat anlayışına sahip Orhan Kemal'in hemen bütün eserlerinde, bir taraftan sürekli olarak zorlu hayat koşulları içinde çırpınan ve öte yandan da içinde buldukları alt sınıflardan, alt tabakalardan bir yolunu bularak daha iyi yaşam koşullarına kavuşmak isteyen, dahası, bulunduğu sınıfa, toplumsal tabakayı değiştirmek isteyen, diğer bir söyleyişle sınıf atlama kaygısı içinde olan karakterler dikkati çekmektedir. Bununla birlikte hemen belirtilmelidir ki, bu sınıf atlama kaygısı/düşüncesi/mücadelesi, Marksist terminolojideki "sınıf" ve bu sınıfların "savaşımları" tarzında ya da anlamında ortaya çıkmamaktadır. Yazarın eserlerindeki karakterlerin içinde buldukları zor koşullardan kurtulmaları/kurtulma istekleri, örgütlü bir şekilde ve toplu halde verilen bir mücadele/"savaşım"la değil; daha çok, ülke insanının pratik zekasının ve oportünizm duygusunun duruma göre gerektirdiği herhangi bir yolla gerçekleşmektedir. Bir başka ifadeyle, kendisini, "toplumcu gerçekçi bir yazar" olarak takdim eden Orhan Kemal'in eserlerinde sergilenen gerçekçilik, sosyalist edebiyattaki bilinen anlamıyla organize bir mücadeleyle daha yaşanabilir bir geleceği inşa etmek isteyen devrimci romantizmle karakterize edilen bir toplumcu gerçekçilik değildir. Sözü edilen anlamda bir toplumcu gerçekçi tavır, yazarın sadece birkaç eserinde (*Grev* adlı öyküsü ve *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin kahramanlarından patos ustası ve ırgat Zeynel etrafında beliren kısmi bilinçlenme..vb.gibi) yer yer ve o da kısmen görülmektedir. Onun eserlerindeki gerçekçilik, daha çok, kendisinin "aydınlık gerçekçilik" olarak tarif ettiği daha iyimser ve insana inanan başka türlü bir gerçekçilik anlayışıdır. Bu çalışmada yazarın, vurgulanan oportünist tarzdaki sınıf atlama mücadelesinin bariz bir şekilde görüldüğü eserlerinden biri olan *Yüz Karası / Para ve Namusa* dlı romanı ele alınmıştır. Yazarın ölümünden 51 yıl sonra oğlu tarafından keşfedilen bu eserde, Adana-İstanbul hattında verdikleri yaşam mücadelesi ile birlikte aynı zamanda bir çeşit sınıf atlama deneyimi de yaşayan bir aile ve bu aile fertleri ile onların sosyal çevreleri etrafında cereyan eden sınıf atlama olgusu, karakterlerin kimlikleri, eylemleri, söylemleri ve yer yer de hayalleri ve özelemleri üzerinden gösterilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet dönemi Türk romanı, toplumcu gerçekçi roman, aydınlık gerçekçilik, Orhan Kemal, *Yüz Karası / Para ve Namus*, sınıf atlama olgusu.

## Abstract

*In almost all works of Orhan Kemal, who has a socialist realistic art understanding, one of the important names of Turkish novel and storytelling in the Republican era, he finds a way from the lower classes and substrates in which he is constantly fluttering in difficult life conditions and on the other hand. The characters who want to meet, moreover, want to change the class they are in, the social layer, in other words, are worried about class jumping. It should be noted, however, that this class jump anxiety / thought / struggle does not emerge in the "class" and "struggle" style or meaning of these classes in Marxist terminology. The writers' desire to get rid of the difficult conditions of the characters in their works are not with an organized and collective struggle / "struggle"; rather, the country is realized in any way required by the practical intelligence of the person and the sense of opportunism. In other words, the realism exhibited in the works of Orhan Kemal, who presents himself as a "socialist realistic writer", is not a socialist realism characterized*

by revolutionary romance, who wants to build a more livable future with an organized struggle in the sense known in socialist literature. In the mentioned sense, a socialist realistic attitude is seen only in a few works of the author (such as his story called *Strike* and the partial consciousness that appeared round the heroes of the *Fertile Lands*, and the partial awareness ...etc.) that appeared around *Windlass Zeynel*. The realism in his works is rather a more optimistic and believing understanding of realism that he describes as "bright realism." In this study, one of the author's novels, "*Face Karası/Para and Namus*", which is one of the works in which the highlighted opportunist style class struggle is clearly seen, is discussed. In this work, which was discovered by his son 51 year safter the death of the author, a family with a class jumping experience at the same time with the life struggle on the *Adana-Istanbul*line, and the class jumping phenomenon that occurs around these family members and their social environment, the characters' identity and actions his discourses and their dream sand aspirations were shown in places.

**Keywords:** Republican period Turkish novel, socialist realistic novel, bright realism, Orhan Kemal, disgrace/ Money and Honor, class jumping phenomenon.

### **Giriş: Orhan Kemal Anlatıcılığına/Sanatına Dair**

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının 1950 sonrası gerçekçi yönünü teşkil eden grubun içinde çok belirgin bir öykü ve roman ustası olarak dikkati çeken Orhan Kemal, eserlerinin kahir ekseriyeti itibariyle denilebilir ki tam bir halk öykücüsü ve romancısıdır. Edebiyata Kayseri Cezaevi'nde yattığı yıllarda hece vezni ile yazdığı şiirlerle başlayan Orhan Kemal, 1940'larda Bursa Cezaevi'ndeki hapisane arkadaşı ve aynı zamanda "kültür öğretmeni" Nazım Hikmet'in yönlendirmesiyle hikâye ve romana yönelecektir. (Narlı 2014: 14-16). Ondan sonra asıl olarak öykücü kimliğiyle ortaya çıkan Orhan Kemal aynı zamanda romanda da kendisini kabul ettirecek eserler vermekle beraber şiiri de büsbütün bırakmaz. Yazdığı eserlerde otobiyografik öğelerin bir hayli geniş yer tuttuğu gözlemlenir. Şöyle de denilebilir onun için: Yaşadığı gibi yazan ve de yaşamak için yazan bir yazardır Orhan Kemal. Yazdığı roman ve öykülerinde Adana ve İstanbul yıllarında görüp yaşadıklarının, şahit olduklarının, zaman zaman bizatihi içlerinde bulunduğu ve beraberce çalıştığı emekçi kesimlerden, sosyal çevrelerden edindiği izlenimlerin, tanıdığı insanların izlerini görmek, seslerini duymak mümkündür. Beş yıllık cezaevi hayatından sonra memleketi Adana'ya dönen ve burada işsizlikle yüz yüze gelen yazar,1950 yılında karısı ve çocuklarını alıp, sonradan birçok öykü ve romanında göreceğimiz karakterleri gibi, İstanbul'a gider.(Altınkaynak 2000: 13-14; 17-20). Burada da zorlu bir hayatın içine gelen Orhan Kemal, gün geçtikçe edebiyat çevreleriyle ilişkilerini genişletir, birçok dergide eserleri yayımlanır ve ardından kitapları çıkar. Kendini yoğun bir yazı faaliyetinin içinde bulan yazarın bu yazma temposu, onun hayatı boyunca geçim kaygısı dolayısıyla sürdüreceği bir yaşam biçimine dönüşecektir. Elli altı yıllık (1914-1970) ömrünün aşağı yukarı yarısına sığdırdığı eserleri ve sanatçı kişiliği hakkında bugün hatırı sayılır bir

bibliyografya<sup>1</sup> meydana gelmiş olan yazarın sanatçılığı için üstünde ittifak edilen en belirgin vasfı herhalde onun gerçekçiliği olmalıdır.

Sanatta gerçekçi tutumu benimseyen Orhan Kemal kendi gerçekçiliği için "Sanatçı, gerçeğin ölçülerini kendinde toplayıp "olmuş mu" ile birlikte "olabilir mi"nin karşılığını verebilmelidir. Sanatçı doğanın kopyacısı değil, kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır." "Toplumcu bir yazarım. (...) Bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımızı göstermek, onları uyarmak, gösterip uyarmakla da kalmayıp, bozuk düzeni düzeltmeye çaba göstermelerini, bu çabayı elbirliği ile göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım" (Narlı 2014: 22) ifadelerini kullanmakta, bunlarla beraber, sanatçının sadece "Olmuş mu?" ya da "Olabilir mi?" sorularını değil; aynı zamanda "Nasıl olmalı?" sorusunu da irdelemesi gerektiğini belirtmektedir. (Uslucan 2002: 654-658).

Böyle söylemekle beraber onun eserlerinde işçiler/emekçiler, örgütlü bir faaliyet etrafında bir araya gelip, ezici ve sömürücü düzene karşı savaşım, bunun sonucunda da şartları daha iyi hale getirmek için uğraşmazlar. Bir başka ifadeyle, onun kahramanları, devrimci romantizm dilindeki adıyla, "sınıf bilinci"nden yoksundurlar. Orhan Kemal, daha çok, kendi tanımlamasıyla adına "aydınlık gerçekçilik" dediği bir gerçekçilik anlayışına inanmaktadır. Buna göre, hiç kimse özünde kötü insan değildir. İnsanı kötülüğe iten toplumsal koşullar vardır ve asıl savaşılması gereken de bu koşullardır. Bu sebeple de o, asla insandan, insanın iyiliğe yöneleceğinden ümidini kesmez. Orhan Kemal'in bu gerçekçi tavrını aslında "eleştirel gerçekçi" bir tavır olarak nitelendiren Mehmet Narlı, onun diğer toplumcu gerçekçilerden farklı bir tutum içinde olduğunu belirtir: "Orhan Kemal, bu bakış açısıyla çağdaşı olan birçok "toplumcu gerçekçi" yazardan ayrılır. Kendisinden önce eser veren Sabahattin Ali'den, köylüyü değil, şehirdeki köylüyü; yarı feodal yapıdan çok, **sınıf atlama uğraşı** içinde görünen burjuvalaşma sürecini, farklı sosyal tabakalardaki insanlardan çok yoksul ve işçi olanları işleyişiyle ayrılır." (Narlı 2014: 22-23).

Orhan Kemal'i başlı başına "yoksul kesimlerin yazarı" olarak gören Mehmet Narlı, onun eserlerindeki tematik merkez'i/ "ana problem"i, roman kişileri üzerinden şöyle tespit etmektedir:

*"Seçilen bütün insanların yoksul olması, buldukları bu sınıftan çeşitli yollarla kurtulmak istemeleri, köylülükten işçiliğe doğru uzanmaları, geleneksel ahlâk kayıtlarına lakayt olmaları, parasızlıktan dolayı yozlaşım insanlıklarından uzaklaşmaları, "sınıfsal bir bakış açısı"ndan kaynaklanır. Ama (...) Orhan Kemal, bu sınıfsal bakış açısını, "idealize edilmiş tipler" vasıtasıyla değil, konularını, şahıslarını seçişleriyle, çatışmaları ekonomik ilişkiler çevresinde oluşturmasıyla*

<sup>1</sup> Orhan Kemal hakkında yapılan çalışmaların ayrıntılı bir dökümü için bkz: Yusuf Turan Günaydın: "Orhan Kemal Bibliyografyası" (1950-2013), HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı, S.,205 : 519-543.

yansıtır. Bu çatışmaların sembolü olan "ekmek kavgası" yazarın hemen hemen bütün romanlarının ana problemidir." (Narlı 2014: 23-24).

Aynı yazıda, Orhan Kemal romanları, çeşitli bakımlardan tasnif edilmektedir. Bu tasniflerden biri de romanların vaka ve yazılış mekânları dikkate alınarak yapılmıştır ve buna göre yazarın romanları, Adana ve İstanbul romanları olarak iki kısma ayrılmıştır. (Narlı 2014: 31) Bu incelemede ele alınan *Yüz Karası/ Para ve Namus* adlı roman da eserlerin ana mekânları olan bu iki kentte geçmektedir.

Orhan Kemal anlatıcılığının ana mekânlarından olan İstanbul'la yazarın ünsiyeti<sup>2</sup> hakkında yapılan aşağıdaki değerlendirmeler, aynı zamanda, İstanbul'un, Orhan Kemal'in sınıf atlamak isteyen roman kişilerinin dönüşümlerinin de gerçekleştiği en belirgin yer olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Yazarın İstanbul fon'lu eserlerinde, bu şehir, söz konusu dönüşümün mekânı olduğu kadar sorumlusu olarak da takdim edilmektedir:

*"Bütün bunlardan habersiz "Gurbet kuşları", "Kuşluk trenleriyle", Haydarpaşa'dan İstabnul'a vagon vagon, vapur vapur, kamyon kamyon akıyor, İstanbul'a ilk zamanlar gözleriyle değil, kulakları, burunları, ya da ne bileyim belki de enseleriyle baksalar bile, İstanbul'un suyunu içe, havasını koklaya, ekmeğini yiyegeliyor, gözleriyle bakmayı, saç taramayı, okuma yazmayı öğreniyor, İstanbullu'lara benzemeye çalışıyorlardı.*

*Benziyorlar mıydı?*

*İstanbul'a ilk gelen "Gurbet kuşları" benzemeseler bile, bir göbek sonrakiler, hele okula da gidiyorlarsa, analarına babalarına değil, İstanbullu'lara benziyorlardı."*

*İstanbul, Orhan Kemal'in roman dünyasında da her bakımdan farklılıkları olan bir dünyadır. Gelenin dönüştüğü, çok azının ya da sadece şanslı olanların 'yırttığı' (Kabızmal Hüseyin gibi) bir kenttir. Ama İstanbul Orhan Kemal için her zaman için zenginler ve şaşaalı köşeler kadar, yoksul emekçi insanların hayat mücadelesinin kentidir. Bu kentteki yoksulların etnik kökenleri, dilleri, dinleri sınıf karşısında baskın değerler olmazlar. Onları aynı düzlemde buluşturan yoksulluk, hayat ("ekmek kavgası") mücadelesidir." (Gültekin 2014: 94).*

Orhan Kemal eserlerinde, kendisi gibi, iş ve aş umuduyla İstanbul'a getirdiği "bir, beş, on değil, yirmi, otuz, kırk, elli, belki de daha çok" sayıda olan "yorganlılar"ı aynı zamanda bu dönüştürücü/öğütücü/yutucu acımasız kente karşı uyarır da. Çünkü İstanbullular da şehri istila eden bu "yorganlılar"dan aslında hiç hazzetmezler ve aralarında zımni bir düşmanlık vardır ve bu "yorganlılar"la İstanbullular arasında içten içe süren bir savaş yaşanmaktadır. (Akdağ 2014: 230-231).

<sup>2</sup> Söz konusu ünsiyet için bkz.: Tarık Deniz, "Orhan Kemal'in Öteki İstanbul'u", *HECE- Orhan Kemal Özel Sayısı, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*, S. 205, s. 485-489.



Yazar, hayatın kötü taraflarını, çirkinliklerini anlatırken yer verdiği kötü karakterlerin yanı sıra iyi taraflarını yansıtan karakterleri de beraberinde verir. Bununla birlikte, o, toplumcu gerçekçi edebiyattaki terminolojik anlamıyla “olumlu tip” oluşturma gayretinde/amacında değildir. (Gündüzalp 2014: 498). Bir başka ifadeyle, onun eserlerinde “iyi” ve “kötü”, hayatın doğal akışı içindeki iyi ve kötünün bir arada bulunuyor olması tabii gerçeği ve gerekçesiyle bir arada olarak verilir. Nitekim *Yüz Karası/Para ve Namus* romanında da bu durumun böyle olduğu gözlenmektedir: Aynı anadan doğmalarına rağmen, bir yanda şartların yozlaştırdığı ağabey Ahmet varken; diğer yanda ise, her türlü yoksunluğa rağmen özünde iyi, sağlam kalabilmiş küçük kardeş Mehmet bulunmaktadır.

Orhan Kemal romancılığı/anlatıcılığının genel çerçevesi hakkında verilen bu bilgilerden sonra şimdi de, onun, yukarıda söylenenler ışığında öne çıkan kendine özgü gerçekçiliği, İstanbul’un dönüştürücü gücü ve roman kişilerinin ekseriyetinin bir biçimde içinde oldukları sınıf atlama çabaları üçgeninde şekillenen *Yüz Karası/Para ve Namus* adlı romanına ve bu romanın tematik yapısını şekillendiren sınıf atlama olgusuna geçilebilir.

### ***Yüz Karası / Para ve Namus* Adlı Romanda Sınıf Atlama Olgusu**

Söz konusu romandaki sınıf atlama olgusunun kişiler nezdindeki yansımalarına/gerçekleşme biçimlerine geçmeden önce eserin ilginç olan kısa tarihçesini ve ardından da özetini vermek, bahsedilen olgunun romanda nasıl ve ne oranda cereyan ettiğinin daha net anlaşılmasını sağlaması bakımından gerekli görünmektedir.

### **Eserin Öyküsü**

İlginç sayılabilecek bir yazılma ve yayımlanma macerası bulunan söz konusu romanı 2011’de “*Yüz Karası*” ve ardından 2015 yılında da “*Para ve Namus*” adlarıyla iki ayrı kere keşfeden oğul Işık Ögütçü, bu romanın her iki nüshasını da birleştirerek ve eserin isimlerini de muhafaza ederek babasının külliyatına “Kaybolan Romanlar” üst başlığıyla, yazarın diğer iki romanıyla (*Uçurum* ve *Kenarın Dilberi*) birlikte eklemiştir. (Kemal 2019: 7-12).

Orhan Kemal’in ele alınan bu romanı hakkında eserin yapı unsurları ve tematik dokusu üzerinde yoğunlaşan ayrıntılı bir çözümleme çalışmasında Fatih Sakallı, bu keşfi, Işık Ögütçü’nün söz konusu nüshalara yazdığı ön sözlerden hareket ederek “Romanın Kimliği” başlığı altında şöyle aktarmıştır:

*“Işık Ögütçü, eserin başına yazdığı ön sözde romanı 30 Haziran 1960 tarihinde Orhan Kemal’in İstanbul Son Saat gazetesine verdiği röportajdan hareket ederek bulduğunu anlatır. İlgili gazetede 60 sayı tefrika edilen romanı 51 yıl sonra*

yayımlanan Ögütçü, 2015 yılında başka bir sürprizle karşılaştığını belirtir ve Demokrat İzmir gazetesinde 'Para ve Namus' adlı bir romanın daha tefrika edildiğini öğrenir. 17 Ekim 1962'de otuz dokuzuncu tefrikada bittiğini öğrendiği romanı okuyunca adı geçen eserin 'Yüz Karası' adlı romanın Eylül 1962 tarihinde ismi değişerek yayınlanan şekli olduğunu anladığını belirtir. Ögütçü romanı okuyup bitirdiğinde, Orhan Kemal'in romanını onuncu bölümünden başlayarak son bölüme kadar Demokrat İzmir gazetesi için yeniden yazdığını ve farklı bir sonla bitirdiğini ifade eder. Ögütçü bu son bölümleri de ekleyerek eserin *Kayıp Romanlar* adı ile yayımlanan 2019 baskısında eserin son şeklini vermiştir. On dört bölümden oluşan roman 165 sayfadır. İlk on bölümü 'Yüz Karası' adı ile İstanbul *Son Saat* gazetesinde yayımlanmıştır. Yazar, 10. Bölümden tekrar başlattığı romanı Demokrat İzmir gazetesinde 'Para ve Namus' adı ile devam ettirmiştir. *Yüz Karası* adlı romanın 10. Bölümünde Ahmet'in terk ettiği sevgilisi Masume intihar etmiş gibi gösterilirken, yazarın 11. bölümünden tekrar başlattığı 'Para ve Namus' adlı romanda Masume'yi sevgilisi Ahmet'i merak içinde beklerken buluruz. Yani yazar, aslında bitirdiği romanı, 4bölümü tekrar yazarak 14. bölümün sonunda farklı bir sona bağlamıştır."(Sakallı 2019: 417).

Orhan Kemal külliyatı içinde yer alan bu eserin iki farklı yere iki farklı isimle yazılmış olması ilk bakışta yadırganabilir ve hatta etik açıdan sorgulanabilir de. Fakat unutulmamalıdır ki, edebiyatın salt bir maişet temin yolu olarak siparişle üretildiği bir dönem ve ortamda ve de kelimenin tam anlamıyla "kalemiyle geçinmek" durumunda kalmış bir yazar olarak Orhan Kemal'in "geçim kaygısıyla" başvurduğu bir tasarruf olarak, bugünün koşullarında herhalde mazur görülebilir. Hele kendisinden sonraki Türk roman tarihi içinde gelişen açılımlar, genişlemeler, çeşitlenmeler, deneysellikler... vb. gibi modernist sanatsal tasarruflar dikkate alındığında belki de bir ölçüde eserin, bir "öncü" değerinden bile söz edilebilir. Fakat bu ihtimalin irdelenmesi, çok geniş kapsamlı başka bir araştırma ve incelemenin konusu olduğundan bu yazının sınırları dışındadır.

### **Romanın Özeti**

Eser, Adanalı fakir bir ailenin öyküsünü anlatmaktadır.

Aile reisi Baba İlyas, Adana'da dondurmacılık yapmaktadır. Karısı ve üç çocuğuyla kıt kanaat geçinip gitmekte, bir taraftan da büyük oğlu Ahmet'i İstanbul'da tıp fakültesinde okutmaktadır. Karısı, sergide sebze meyve satarak evin geçimine katkıda bulunan cefakâr bir kadındır. Aile parasızlıktan dolayı diğer oğulları Mehmet'i okutamamıştır. Mehmet futbol meraklısıdır. Babası bu yüzden onu sürekli horlamakta, onun bir baltaya sap olamayacağını yüzüne söylemekte ve onu ailenin yüz karası olarak görmektedir. Baba İlyas'ın büyük kızı Ayşe dokuma fabrikasında çalışmaktadır. Küçük kız Fatma ise henüz üç yaşında bir çocuktur. Baba İlyas, içinde bulunduğu zorlu hayat şartlarına, oğlu Ahmet'in bir gün doktor çıkıp kendisini ve

ailesini bu sefil hayattan kurtaracağı hayali sayesinde katlanmaktadır. Adana'daki yoksul kesimden arkadaşlarının arasında oğlu Ahmet'in her sözü geçtiğinde gururlanan Baba İlyas, onun bir gün doktor çıkıp memleketine gelip şehrin üst sınıflarından doktorların muayenahanelerinin bulunduğu bir muhitte muayenehane açıp, ayrıca da zengin bir kız bulup evlenerek gelirini daha çok artıracacağını hayal etmektedir. Bu hayale Baba İlyas'ın arkadaşları ve mahalle çevresinden başka bir sürü yoksul insan da iştirak etmektedir. Bu haliyle Ahmet, bir gün eski mahallesinde oturan bütün ailesini ve aile dostlarını kurtaracak bir kurtarıcı gibi düşünülmektedir ve dolayısıyla da ailenin ve mahallenin medarı iftiharını, bir diğer deyişle, "yüz akı" olarak görülmektedir. Sadece küçük kardeş Mehmet, ağabeyinden bir şey beklemez, hatta onu birazcık kıskanır ve ona içten içe kızar da.

Genç doktor adayı Ahmet, İstanbul'un fakir bir semti olan Vefa'da kiralık bir odada yoksulluk içinde yaşamakta ve okulunu bitireceği günü hayal etmektedir. Yoksulluğundan ötürü zengin okul arkadaşlarının sosyal çevresine girmekten çekinir. Öyle ki davet edildiği arkadaş partilerinde giyeceği kıyafeti bile yoktur. Ahmet'in hayatı bir gün oturduğu odanın yanındaki odaya babasıyla birlikte kiracı olarak taşınan Masume ile önemli ölçüde değişir. Masume akli başında çalışkan dürüst bir kızdır. Bir yandan yaşlı, ayyaş babasına bakmakta diğer yandan da yaptığı el işlerini Kapalıçarşı'da satarak evin geçimine katkı sağlamaktadır. Zamanla Masume'yle Ahmet arasında sözlülük denilecek dereceye varan bir ilişki gelişir. Masume Ahmet'e gün geçtikçe bağlanır. Onunla ilgilenir. Odasına, üstüne başına bakar, çamaşırlarını yıkar, söküğünü diker, kitaplarını alır, ona küçük maddi yardımlarda bulunur. Masume, kendilerini, birbirlerine denk olarak gördüğü Ahmet'le içten içe gelecek hayalleri kurarken öte yandan da zamanla Ahmet'te fark ettiği ikbal hırsından, zengin olma arzusundan dolayı endişe duymaya başlar. İleride doktor olacak Ahmet'in bir gün hayal ettiği bu zengin hayata kendisini yakıştıramayıp terk edeceğinden korkmaya başlar ama o, ısrarla bu duruma, kendi içinde, hiç ihtimal vermek istemez.

Öte yandan babasının aşığılamalarına dayanamayan Mehmet de annesinin bütün ısrarlarına rağmen, kamyon şoförü arkadaşının kamyonuyla İstanbul'a gelir. Zaten o da hep bir gün nasıl olsa İstanbul'a gidip büyük takımlardan birinde futbolcu olup köşeyi dönmeyi hayal etmektedir. Bu hayali gerçekleşemese bile İstanbul, Mehmet için de hayallerin gerçekleşeceği şehirdir ve orada muhakkak, bir şekilde makûs talihinin döneceğine inanmaktadır. Mehmet İstanbul'a gelişinin ilk bir iki gününde Adana'dan beraber geldiği ve İstanbul'u iyi bilen arkadaşıyla eğlence âlemlerinde sefa sürdükten sonra bir sürü ara işinde çalışır. Daha sonra mahalle maçlarında futbol oynadığı arkadaşları aracılığıyla gazete dağıtıcılığına başlar ve dağıtıcı arkadaşlarıyla birlikte bekâr hayatı yaşarlar. Zaten Adana'dayken de genç kızların ve kadınların ilgisini çeken uzun boylu, güçlü kuvvetli, yakışıklı Mehmet, sahip olduğu bu fiziki özellikleri sayesinde gerçekten de tam "artist" olacak birisidir fakat oldum olası o,

çevresindekilerin "Artist olmalısın!" telkinlerine aldırış etmemiştir. Onun gözü ve aklı daha çok ünlü bir futbol yıldızı olmaktadır. Mehmet zamanla İstanbul'da, gazete dağıtıcılığı vasıtasıyla sosyete çevrelerinde tanınıp bilinen güzel bir dul kadın olan Özcan Hanım'ın da dikkatini çeker ve Özcan Hanım kancayı Mehmet'e atar. Mehmet, gazete abonelerinden ve aynı zamanda Özcan Hanım'ın da dostu olan müteahhit Celal Bey'in başkanı olduğu futbol kulübünde de antrenmanlara başlamıştır. Celal Bey, dönemin Demokrat Parti hükümetine yakın birisidir ve siyasi ilişkileri sayesinde köşeyi dönmüş bir iş adamıdır. Başkanı olduğu futbol kulübü üzerinden de alttan alta partisine üye ve taraftar kazandırmaktadır. Ve çapkın bir işadamı olarak ilgi duyduğu Özcan Hanım'la Mehmet'in ilişkisinden de rahatsızdır.

Bu arada, aylardan sonra ağabeyiyle İstanbul'da tesadüfen karşılaşan Mehmet, ağabeyi Ahmet'in Vefa'daki evine taşınır. Burada yengesi olarak gördüğü Masume ile tanışır ve aralarında kardeşâne bir yakınlık başlar. Mehmet, Masume'yi ağabeyinin hayat arkadaşı olabilecek ideal bir eş adayı olarak takdir etmekte ve ona saygı duymaktadır. Masume de Mehmet'i adeta kardeşi gibi görüp ona bir anne, bir abla gibi hürmet ve yakınlık göstermektedir.

Bir gün Ahmet, okuldan arkadaşı Kenan'ın ısrarlı daveti üzerine Asumanların köşkündeki partiye katılmak zorunda kalır. Bu davet herkes için bir dönüm noktası olacak ve Ahmet, yüz seksen derecelik bir dönüşüm geçirecektir. Şöyle ki köşkün sahibi Asuman, Özcan Hanım'ın sosyete çevresine yakın olup hovarda ve haz düşkünü, erkek avcısı, zengin, şımarık bir kızdır. Bir sömestr tıp fakültesine gittikten sonra fakülteyi bırakmış fakat fakülte çevresini ve arkadaşlarını bırakmamıştır. Yıllar yılı hep yeni gelen tıbbiyelilerle düşüp kalkmış, sonra da onlar tarafından daha yenileriyle tanıştırılmıştır. Babası Hasan Ağa, güneyli pamuk tüccarlarından olup son derece sonradan görme birisidir ve kızının ahlâki yozlaşmasından rahatsızlık duymayacak kadar da değişmiş, "modernleşmiş"tir. Erkek avcısı Asuman, kolay bir hileyle ağna düşürdüğü Ahmet'le birlikte olup sonunda onu kendisiyle evlenip köşke yerleşmeye ikna/mecbur etmiştir. Köşkte karşılaştığı zengin ve şaşaalı hayat Ahmet'in gözlerini kamaştırmıştır. O artık, yıllardır beklediği ve ilerde bir doktor olarak da kendisini Avrupalara, Amerikalara taşıyacak olan maddi imkâna, bir diğer deyişle hayatının fırsatına nihayet kavuştuğunu düşünmektedir. Ahmet artık kendi açısından son derece makul ve gerçekçi bakmaktadır hayata: Masume, iyidir, hoştur ama sahip olmak istediklerini sağlama noktasında isabetsiz bir seçim olacaktır kendisi için. Hem, ona göre herkes kendi dengine göre birisiyle hayatını birleştirmelidir. Vaktiyle, kendisini ne olursa olsun bırakmayacağına dair yeminler ettiği Masume'den çok kısa ve kolay bir şekilde ayrılıp Asuman'la evlenir ve köşke taşınır. Adana'daki ailesini de yanlarına aldırır. Baba İlyas ve ailesi çok mutludurlar: Nihayet oğulları Ahmet, hepsinin hayatını değiştirmiş, onları sefaletten sefahate kavuşturmuştur. Fakat, Mehmet, Masume'yi yüzüstü bıraktığı için ağabeyine son derece kırgındır. Aynı

zamanda öteden beri yıldızının barışmadığı babası ve kız kardeşi Ayşe'yle de mesafelidir. Sadece annesi, Mehmet'i oldum olası savunmakta, onun geleceğini ve mutluluğunu düşünmektedir. Onun, Baba İlyas gibi gözü yüksekte de değildir, tam bir ideal anne profili çizmektedir. Mehmet bu arada, Aysel adında manikürcü bir kızla tanışmış ve kısa zamanda evlilik hazırlıklarına başlamışlardır.

Mehmet çok nadiren ve de mecburen annesini ziyaret için köşke gittiği günlerin birinde verilen partinin üzerine varır. Özcan Hanım da buradadır. Özcan Hanım'ın selam vererek konuşmaya başladığı Mehmet, Asuman'ın dikkatini çeker ve Özcan Hanım aracılığıyla Mehmet'le tanışır. Özcan'dan Mehmet'e dair kıskırtıcı malumatlar edinen Asuman için artık Mehmet bir takıntı ya da tutku halini almıştır. Bütün çabalarına, başvurduğu aşk hilelerine, yaptığı vaatlere ve nihayet kayınbiraderine karşı açıktan açığa yaptığı ahlaksız teklife rağmen bir türlü istediğini elde edemeyen Asuman çılgına dönmüştür. Aldığı bu son derece ahlaksız teklif karşısında küplere binen Mehmet, işi, "kendisine evet derse ağabeyini bırakıp onunla evlenebileceğini" söyleyen Asuman'ı tokatlamaya kadar vardırır. Bundan sonrasında olabileceklerden korkan ve de önce davranıp Mehmet'e iftira atmak suretiyle bu işten sıyrılabileceğini düşünen Asuman, hemen köşke gelip kendisini kocasının kollarına atar ve söz konusu ahlaksız teklifi, Mehmet'in kendisine yaptığını, son derece ustalıklı bir dille söyleyip kocasını inandırır. Bu iftiraya köşkte Mehmet'in annesi dışında herkes inanır. Baba İlyas ve Ahmet, hışımla Mehmet'e baskına giderler ve ona olmadık hakaretlerde bulunurlar. Hatta Baba İlyas küçük oğluna bir de tokat atar ve onu evlatlıktan reddeder. Uğradığı bu iftiranın altında günden güne ezilen Mehmet'in içi içini kemirmektedir fakat çaresiz onları Allah'a havale etmiştir. Aradan geçen birkaç aydan sonra bir gün Mehmet, tesadüfen yengesi Asuman'ı kulüp başkanı Celal'in şantiyelerinden birinde onunla baş başa işret âlemindeyken gizlice görür ve hemen, kim olduğunu söylemeden, telefonla ağabeyini arayarak gelip karısının iç yüzünü görmesini ve namusunu temizlemesini söyler. Olay yerine gelen Ahmet, Celal'le kavgaya tutuşur ve dayak yemeye başlar. Ağabeyinin dayak yemesine dayanamayan Mehmet içeri dalar ve umumi kaptan Celal'i dövmeye başlar. Kavgayı duyan şantiye bekçisi ve diğer işçiler de Mehmet'e yüklenirler ve onu epey bir hırpalarlar. Bu arada kargaşadan istifade eden Ahmet ve Asuman, Mehmet'i tek başına bırakarak hemen Asuman'ın arabasıyla oradan kaçarlar. Asuman Ahmet'e, Mehmet'in kendisine kızgın olduğu için böyle bir komplo kurduğu yalanını söyleyerek onu gene kendi suçsuzluğuna inandırır. Ve hemen kendilerine iyi geleceğini düşündükleri bir Avrupa seyahati planlarlar. Ahmet de zaten iyice hoşgörü sınırını genişletmiştir ve karısının söylediği şeylere hemencecik inanmaya adeta dünden hazırdır. Fakat bu arada durum karakola intikal etmiştir. Karakoldan köşke gelen telefonda Mehmet'in ağır yaralı olduğu bildirilir ve ifadeleri alınmak üzere Asuman'la Ahmet karakola çağrılır. Onlarla birlikte karakola Baba İlyas, annesi ve Ayşe de giderler. Verilen ifadelerden işin iç

yüzünü anlayan Baba İlyas, bel bağlayıp umutlarını yükledikleri büyük oğlu Ahmet'in ve gelini olacak iffetsiz Asuman'ın ne kadar ahlâksız insanlar olduklarını anlamıştır artık. Başka bir ifadeyle, doktor çıkacağı ve kendilerini kurtaracağı ümidiyle büyük fedakârlıklarla bekledikleri ve ailenin "yüz akı" olarak gördükleri büyük oğulları Ahmet, sonradan, "para" ve ikbal hırsları uğruna ahlâksız bir oportünizme kapılarak "namus" gibi şeref gibi kendi öz değerlerini yitirmiş bir "yüz karası"na dönüşmüştür. Buna karşılık Baba İlyas'ın öteden beri horlayıp aylıklıkla, işe yaramazlıkla itham edip ailenin "yüz karası" olarak gördüğü küçük oğul Mehmet ise içinde bulunduğu zor ve kötü şartlara ve eline de yer yer fırsatlar geçmesine rağmen ağabeyinin teveccüh ve tevessül ettiği ucuz ve haysiyetsiz yollara başvurmamış ve ne pahasına olursa olsun "daha iyisi" uğruna öz değerlerini muhafaza etmiş, vakarını hep korumuş ve nihayet, ailenin "asıl yüz akı" olma payesine yükselmiştir. Bu yaşananların üstüne Baba İlyas, Mehmet'ten helallik ister, onun gönlünü alır ve karısı ile kızlarını da alarak derhal köşkten ayrılp, büyük bir gönenç ve umutla geldiği İstanbul'dan büyük bir burukluk ve hayal kırıklığı içinde memleketi Adana'ya döner.

Kısaca bu şekilde özetlenebilecek olan romanda, cereyan eden hadiseler boyunca, başta doktor adayı Ahmet olmak üzere, romandaki, sınıf atlama olgusunu eylem ve söylem düzeyinde temsil eden, yansıtan kişiler, durumlar ve olaylar aşağıdaki gibi tespit edilebilir.

### **Romanda Sınıf Atlama Olgusu**

Yukarıda da vurgulandığı üzere, toplumcu yazar Orhan Kemal'in eserlerindeki genel karakter dokusu dikkate alındığında, eserlerde, ne toplumcu gerçekçiliğin dayanak noktası olan Marksist düşünce yapısındaki sınıf bilincine sahip sosyal sınıfların olduğu ve ne de bu sınıfların örgütlü bir mücadele içinde "sınıf savaşımı" verdikleri görülür. Onun eserlerinin nerdeyse tamamında sınıf bilinciyle bir araya gelip haksız düzeni değiştirmek isteyen insanlar yoktur. En meşhur romanı kabul edilen *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı eserdeki patos ustası etrafında kümelenen emekçi kesimlerin bile kastedilen anlamda bilinçli bir örgütlenme içinde oldukları söylenemez. Bunun böyle olmasının nedenlerinden biri olarak da yazarın karakterlerinin "köyden kente göçmüş, sanayi için elverişsiz, yarı nitelikli, eğitimsiz ve devlet/toplum korkuları ağır basan kişiler olmaları ve tarihsel olarak da Türkiye toplumunun herhangi bir sanayileşme döneminden geçmemiş olması" gösterilmektedir.(Gürkan 2014: 153-155).Bu noktada, Orhan Kemal'i toplumcu bir yazar yapan temel unsurun da onun gördüğü/gözlemlediği toplum gerçeklerini olanca yalınlığıyla aktarma gayretinden ibaret olduğu görülmektedir.

Sosyoloji biliminde, tarihsel süreçte, özellikle devlet kurumuyla birlikte ortaya çıkan toplumlarda varlığı çeşitli sebeplere bağlı olarak beliren bir sosyal tabakalaşma olgusundan/gerçeğinden bahsedilmektedir. Buna göre, "farklı insan grupları

arasındaki yapılaşmış eşitliksizler” olarak tanımlanan sosyal tabakalaşma, tıpkı doğadaki (yer kabuğundaki) katmanlaşma kadar doğal ve kendiliğindedir ve “kölelik, kast, zümreler ve sosyal sınıflar” olmak üzere dört temel tip olarak tasnif edilmektedir. (Ünal 2004: 57-58).

Marksist çevreler tarafından kapitalist sömürü ve sınıfsal eşitliksizlik düzeninin ve de olması mukadder ve gerekli görülen sınıf savaşımının bir gizlenme, bir perdelenme biçimi olarak Amerikan-burjuva sosyologlarınca bilim dışı olarak kotarılp özellikle ortaya sürüldüğü iddia edilse de (Hançerlioğlu 1979: 357,) söz konusu tabakalaşma teorisinin, hiyerarşik toplum düzenini açıklamakta yeterince ikna edici olduğu genel olarak, sosyoloji bilimince kabul edilmektedir. Çünkü sözü edilen tabakalaşma teorisi, toplumdaki bireyleri, Marksist ideolojinin öne sürdüğü gibi, sadece ekonomik konumlarına göre değil; yaş ve cinsiyet gibi biyolojik farklılıkları üzerinden de çeşitli katmanlara/gruplara ayırmaktadır ve bu yaklaşımıyla da gayet objektif, bilimsel ve makul bir temele dayanmaktadır.

Bu noktada, kendisini (aydınlık, eleştirel ya da toplumcu...hangi sıfatla olursa olsun) gerçekçi ve de toplumuna karşı sorumlu bir sanatçı olarak hisseden Orhan Kemal’in, eserlerine, yukarıda işaret edilen sosyal tabakalaşma türlerinden özellikle modern toplumların yapısına uygun olan “sosyal sınıflar” modeli üzerinden yaklaşmak isabetli olacaktır. Çünkü, bu sosyal sınıflar teorisi, diğerlerinden (kölelik, kast, zümre) farklı olarak kişisel başarılarla/çabalarla dikey geçişlere izin veren bir hareketliliğe sahiptir. Bir diğer deyişle, bireyler, ne yapıp edip bir yolunu bulabilirlerse buldukları sınıftan daha üst bir sınıfa atlayabilmektedirler. İşte Orhan Kemal’in eserlerinde en genel anlamıyla ve panoramik bir açıdan bakıldığında “ekmek kavgası” verirken görülen kişilerin, aynı zamanda, diğer yandan da, makus talihten kaçınmalarını, daha iyi yaşam koşullarına sahip olmanın ve böylelikle de buldukları sınıftan daha üst sınıflara atlamaların çeşitli ve bireysel yollarını/fırsatlarını/imkânlarını kolladıkları görülmektedir.

Yazarın ele alınan *Yüz Karası/ Para ve Namus* adlı romanı bu durumun güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Söz konusu eserdeki sınıf atlama olgusunun tezahürlerine geçmeden evvel şunu belirtmekte fayda vardır ki, eserde, sınıf atlama olgusu, herkeste aynı gerekçelerle gerçekleşmez. Roman kişilerinin bir kısmı (Baba İlyas ve çevresi gibi) sadece içinde buldukları yoksulluktan bıktıkları ve kurtulmak istedikleri için sınıf atlamayı düşünürlerken diğer bir kısmı da (pamuk tüccarı Hasan Ağa ve Demokrat Parti sayesinde zenginleşmiş kulüp başkanı ve müteahhit Celal Varda gibi) kapitalist ihtiraslar ve fırsatlarla sınıf atlamış ya da atlatılmış kimseler olarak dikkati çekmektedirler.



Romanın kronolojik akışı takip edildiğinde kişiler ve onların eylem, söylem ve hayalleri/özlemleri üzerinden sergilenen söz konusu olguyu, aşağıya alınan şu örneklerde göstermek mümkündür:

İlk olarak Baba İlyas, doktor olacak büyük oğlu Ahmet üzerinden hayaller kurarken görünüşte kötü talihlerinin dönmesini istemekle beraber, aslında zihninin daha derinlerinde yatan sınıf atlama arzusunun ipuçlarını da dışa vurmaktadır. Romanda, kendi halinde ve çok da dindar olmamakla birlikte geleneksel anlamda namazında niyazında bir Anadolu insanı olarak takdim edilen Baba İlyas, kendisinden beklenenin ve de mütevekkil karısının aksine, geleceğe dönük olarak "muhteris" denilecek kadar şiddetli ve felekten öç almak istercesine de kızgın hayaller kurmaktadır. Dikkat edilirse aşağıdaki pasajda Baba İlyas, beslediği bu arzusunu gerçekleştirecek yani somutlaştıracak bir "mahal/mahalle/muhit" değişiminin düşünüyü görmekle aslında içindeki sınıf atlama ya da sosyal tabaka değiştirme isteğini dile getirmiş olmaktadır:

*"(...) Her gece değilse bile sık sık rüyasını gördüğü gibi, mektebini bitirip gelecek, Abidinpaşa Caddesi'ndeki sıra sıra doktorlar gibi o da bu caddenin kocaman evlerinden birine tabelasını asacak, babasını, anasını, kardeşlerini çevresine toplayacak, şehrin bu kıyı, bu fakir semtindeki perişan hayattan kurtaracaktı. (...)Ne kalmıştı şurda? Pek pek iki yıl. İki yıl sonra gösterecekti şapkasını eğip zort çekenlere. (...) Gececekti şehrin en büyük en şerefli kahvesine, atacaktı kahvenin önüne iskemlesini, bir de nargile, oooh ondan sonra. Doktor babası olacaktı, doktor babası! (...) Para oluk gibi akacak, ev, bark, arsanın pırıl pırıl otomobilin lafı bile olmayacaktı."* (Kemal 2019: 15-16).

Baba İlyas'ın aynı bağlamdaki hayallerinin devamı niteliğindeki şu satırlar da yine sosyal tabaka değiştirme ya da sınıf atlama isteğinin açık yansımaları olarak dikkati çekmektedir:

*"(...) Kutunun buz parçaları arasında dönmelerinden çıkan ses Baba İlyas'ı aldı gene Abidinpaşa'daki konaklarına götürdü. Oğlunun oturacağı konak elbette öteki doktorlarınkinden geniş, yüksek olacaktı. İçi de onlarınkinden daha dşeli. (...)Fransız işgalindeki Ermenilerin doktorların tantanalı muayenehaneleri gibi. Ya da hayır, ne Fransız, ne de Ermeni doktorların... En iyisi, eski adıyla Tırpani, yenisiyle Sümerbank fabrikasına giderken sağdaki doktor Has'ınki gibi, kocaman kocaman ağaçlarla çiçeklerle gömülü olmalıydı. Oğlu da bir doktor Has olurdu belki de. Zaten gözlük takıyordu, gözlüğünü tıpkı tıpkısına ona benzetir, hastaları onun gibi, hastabakıcılara sıralatır, muayene için teker teker alırdı muayeneye."* (Kemal 2019: 23-24).

Baba İlyas'ın sınıf atlama tutkusu/rüyası sadece doktor adayı oğlu Ahmet'le sınırlı değildir. O, sürekli "top peşinde, kamyonculuk peşinde koşan, "boş gezenin boş kalfası" olarak niteleyip ailenin "yüz karası" gördüğü ve fakat ağabeyinin aksine de son

derece heybetli, yakışıklı ve mahalle kızlarının gözdesi olan küçük oğlu Mehmet'in de kafasını çalıştırıp talihini döndürmesini istemektedir:

*"(...) Yanaş şöyle halli mallı bir kadına, hişt pişt bir iki, şeytana uy. Adam olanlar analarının karnından adam çıkmıyorlar ya! (...) Az buçuk yakışıklısın, yanaş bir varlıkların kızına... Ha? (...) Koca bir çiftliğe damat girse neden kötü?" (Kemal 2019: 24).*

Oysa, ailesine içten içe kızıp içerleyen Mehmet'in kendisi için düşündüğü sınıf atlama hayali bambaşkadır. O da kendi parlak geleceğini -gençliğinde kendisi de Adana'daki çeşitli kulüplerde "Golcü Raşit" lakabıyla futbol oynamış olan yazarı hatırlatır tarzda- futbol üzerinden düşlemektedir. Bazen kendisi gibi amatör kümede futbol oynayan takım arkadaşı solhaf Cahit'le, bazen en sonunda kendisini özendirip/ikna edip İstanbul'a götürülen ve kendisi de bir zamanlar İstanbul'un ikinci lig takımlarından Vefa'da top oynamış olan şoför arkadaşı bitirim Mehmet'ten İstanbul üzerine dinledikleriyle ve bazen de kendi kendine futbol ve İstanbul üzerine hayaller kurar:

*"(...) Ne diyorum biliyor musun? İnsan mektebi filan asıp atlamalı İstanbul'a. Girmeli Fener mi olur, Beşiktaş mı? Kıyak transfer ücreti... Ha? (...) Tabi yahu. Kendi kendimize bu kadar olur işte. Ama oraya gider de büyük kulüplerden birine girdik mi? (...) Bomba oluruz yahu! Bomba olunca biçimli bir transfer... Şöyle yirmi beş, otuz binlik." (Kemal 2019: 28-29).*

*"(...) ...görecekler, göstereceğim onlara! Bütün gazetelerde, spor dergilerinde poz poz resimlerim çıkacak. Kulüpler beni paylaşamayacaklar. Büyük transfer ücretleri alacağım, primler alacağım, apartmanlarda oturacağım... Görecekler." (Kemal 2019: 42).*

Mehmet'in futbol üzerinden düşlediği bu sınıf atlama olgusu, aslında, bir Yeşilçam senaryosunu andırarak tarzda son derece masum, naif bir gençlik romantizmi olarak kendisini göstermektedir:

*"(...) Keşfedilmek, parlamak, bir Lefter, bir Metin, bir Kadri olmak, olabilmek. (...) İstanbul'a varmalı, iyi kötü bir iş bulmalı, sağda solda dolaşırken bir meydana rastlamalı. Çiftkale oynanmaktadır. Aralarına katılmalı, başlamalı oynamaya. Öyle oynamalı ki, kıvrak çalılar, paslar, şutlar, goller... Hemen dikkati çekmeli. (...) Yeni olduğu öğrenilince kapılıp götürülmeli büyük bir kulübe. Bu büyük kulüp bir Beşiktaş, bir Fener, ya da Galatasaray olabilir. Egzersize çıkmalı. Aynı çalım, aynı paslar, goller. Arkasından mukavele, büyük para..." (Kemal 2019: 66-67).*

Görüldüğü gibi, gerek Baba İlyas gerekse oğulları, haddizatında, "küçük dünyaların insanları" dırlar ve kendilerini gadre uğratan, yoksulluğa mahkum eden felekten/talihten alınacak intikamları vardır. Bu sebeple de aslında son derece insani olan hayallerinin yer yer ihtirasa/hunca dönüştüğü hissedilmektedir.

Nitekim, romanın odağındaki karakter olan Ahmet de, içinde büyüdüğü ve halen de içinde bulunduğu yoksul hayat şartlarından kurtulmayı isterken sadece idealist ve masum yükselme duyguları içinde değildir. O da asıl olarak daha başka bir yaşama biçimine, daha başka bir sosyal çevreye geçmeyi istemektedir. Üstelik o, babasından ve kardeşinden biraz daha farklı olarak bulduğuyla yetinmeyip sürekli daha bir üst sınıfa geçmek hırsı içindedir. Bu hırsı hayatının merkezine koyan Ahmet için, bu uğurda vazgeçilemeyecek değer (aile, sevgili, namus, masumiyet, vefa, diğerkamlik, onur, şeref...vb.) yoktur ya da kalmamıştır:

*"(...) Günün birinde memleketine gittiği zaman, halli mallı koca göbeklilerin nasıl itibar edeceklerini; "Doktor bey, doktor bey" diye çevresini alacaklarını hazla düşünüyordu. Güzellik karın doyurmayaacağı için bu koca göbeklilerden en zengininin isterse yüzüne bakılmayacak kadar çirkin, isterse birkaç kocadan dul kalmış olsun kızları mı yeğenleri mi ne olursa olsun alacak, hızla yükselmenin yoluna bakacaktı.*

*Babası, annesi, kardeşleri... Evet, onları da düşünenecekti elbette ama, ilk önce kendisi. Can her şeyden önce gelirdi. Zengin birinin kızıyla evlenip de tabelasını o da başkaları gibi Abidinpaşa Caddesi'ne sarkıttı mı dünyalar onun olacaktı. Üne, paraya erebilmek için yapamayacağı yoktu. Hiç kimsenin gözünün yaşına bakmayacak, hiç kimseye acımayacaktı. Ona acıyan var mıydı? Bu şimdi sabahlara kadar titrediği fakir odasının pencereleri önünden gelip geçen toklar, değil kapısını çalmak, dönüp bakıyorlardı bile. O da böyle olacaktı yarın. (...) Sonunda elbette bolluğun pembe günlerine kavuşacak, kavuşunca da ona tırnaklarını sımsıkı geçirecekti." (Kemal 2019: 50-51).*

Ahmet'in, özellikle de İstanbul'da içinde bulunduğu çok zor koşullarda yaşadığı tecrübelerden sonra, artık, bir "hırs", bir "saplantı" haline gelen sınıf atlama hayallerinin gerçekleşme biçimi, tarzı aslında, hiçbir zaman hayata karşı saygıdeğer bir idealist duruş biçimini alamamış; öteden beri kendi içinde yaşattığı gizli bir oportünizm duygusu olarak kalmıştır. Bununla beraber, Ahmet, Masume'yi tanıdığı ilk sıralarda, bir aralık, kısa bir kararsızlık dönemi geçirip, Masume'yle birlikte çok daha müspet, makul, mutlu bir hayatlarının olabileceğini düşünür gibi olsa da, geldiği bu düşünsel sınırı aşip ilerisine geçemeyecek ve bulunduğu kararsızlık durumundan ya da karar verme eşiğinden gerisin geriye giderek "daha yükseğe çıkabilmek" emelinin, hırsının peşinden sürüklenmeye devam edecektir.

Ahmet'in içinde yaşayan bu gizli gerçek ve Masume dolayısıyla yaşadığı ikilem, onun, normalde karşısına çıkabilecek en iyi eş adayı olan Masume'yi kendi düşüncesindeelediği bir tercih anında kendini şöyle ele verecektir:

*"(...) Genç adam kapının yanında onu düşünüyordu. Ne güvenilecek bir eş olurdu ya! Nur topu gibi çocuklar doğurur, insana sıkıntılarında arkadaşlık eder, vardan*

yoktan anlardı. Anlardı ya o kadar. Yıllar yılı kafasında yaşayan çirkin ama zengin kızın yerini tutamazdı ki!" (Kemal 2019: 56).

Ahmet'i diğerkâmlıktan uzaklaştırıp bu denli bencilleştirilen şey, romanda, onun içinde bulunduğu katı, acımasız yoksunluk/yoksulluk olarak gösterilir. Orhan Kemal'in "aydınlık gerçekçilik" kuramına göre bu kadar ihtiraslı olan Ahmet, aslında mazurdur ve de masumdur. Aşağıya alınan pasajlar, bir yandan, Ahmet'teki keskin ve katı dönüşümün gerekçesini sanki haklı bir nedene, adeta deterministik bir olağanlığa bağladığı gibi, bir yandan da yine ondaki sınıf atlama hayalini –giderek kararını, niyetini- çeşitli bağlamlarda dikkatlere sunması bakımından kayda değer görülmektedir:

"Zaman zaman fakülte arkadaşları toplanır, pikniğe gitme kararı alır, yapılacak masrafları hesaplarlar, herkes payına düşeni verir, Ahmet'ten alınmazdı. "Ahmet'i geçin!" Ahmet geçilirdi. Bütün arkadaşlarca bilinirdi ki Ahmet, Adana'da çok fakir bir dondurmacının oğludur. . Fakirdir. Eğlenceye harcayacak parası yoktur. Evden ona aydan aya pek az bir şeyler gönderilse bile, o gene de günlerini yarı aç yarı tok geçirir." (Kemal 2019:81).

"(...) Ohooo, senin dünyadan haberin yok be ağabey. Yalnız Kör Abdo, Çolak Hıdır değil, senin doktor çıkmanı bekleyenler bütün avlu. Veremli Meryem, romantizmalı Sakine Hala, belden aşağısı felçli çocuk Ali... Herkes şifayı senden bekliyor. Mahallemizin yüz akı diyorlar. Sen onlara şifa dağıtacaksın. (...) Kendisini birden bire dehşet bir sorumluluk içinde buluvermişti. Demek şifa için onu bekliyorlardı? İyi ama, o kimden bulacaktı şifayı? Yıllar yılı şu Vefa'nın çıkmaz sokağındaki ufacak odada ders çalışmak için değil sade, kışın fırtınası, karı, ayazı, donu ve yokluğun açlığıyla canını dişine takarak savaşırken ona hiç kimse yardımcı olmamıştı? Bu cefayı niçin çekiyordu? Günün birinde sefasını sürmek için.! Abidinpaşa Caddesi'nde muayenehane açmak bile paraya bağlıydı. Babası doğru düşünüyordu. Doktor çıktıktan sonra, kolları dirseklerine kadar altın bilezikle dolu bir zengin kızı bulursa, mahallesinin fakir fukarasına şifa dağıtmak şöyle dursun, zengin karısını koluna takar, İstanbul'daki hastanelerden birinde ihtisasını yapardı. Kabil olsa ihtisasını İstanbul'da değil Avrupa'da yapmak isterdi." (Kemal 2019: 82-83).

Aynı şekilde, romandaki dramatik gerilimin ana sürükleyicisi durumundaki Ahmet'in, romanın ilerleyen sayfalarında (s.131) "hayat merdiveninin basamaklarından biri" olarak gördüğünü söyleyeceği Masume ile ilişkisinin en sıcak ve en yakın olduğu bir dönemde içindeki sınır tanımayan söz konusu hırsı, şu ruhsal tahlillerle ifade edilecektir:

"(...) Masume başını sevgilisinin göğsüne dayamış, gözleri bulutsuz mavi gökte anlatıyordu: Kırmızı kiremitli küçücük bir evleri var. İki oda bir mutfak. Koyu

yeşil bir koruluğun içindedir ev. Evin bütün eşyaları, yeni, pırıl pırıl. Belki zengin belki de gösterişli değil ama, temiz, kullanışlı, zarif.

Genç adam göğsü üzerindeki başı, sevgilisinin başını okşayarak onu dinliyordu ama, aynı fikirde değildi. Her şeyden önce şehrin içinde, hatta kabil olursa Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı, Maçka'daki büyük apartmanlar kadar büyük, kocaman bir apartmanı olsun isterdi. Adalarda bir yazlığı, akın akın müşterisi, otomobili... Hepsinden önemlisi bütün bunlara kavuşabilmek için de Avrupa'ya gitmesi, ihtisasını orada yapması, birkaç yabancı dili konuşup yazacak hale geldikten sonra memleketine dönmek isterdi. Bütün bunlar olmasa bile, gene de ihtisasını İstanbul'da yapmalı, sonra da onu mutluluğun tepesine ulaştıracak apartmana, köşke, otomobile kavuşmalıydı. Evet seviyordu Masume'yiama, hayallerini hemencik paylaşamayacaktı. Şehrin dışında, gerekirse Anadolu'nun küçük kasabalarından birinde, yeşil koruluğa gömülmüş, kırmızı kiremitli ev, evcik... Bunun için mi bunca yıl dışını sıkıp kafa patlatmıştı. (...) Hayır hayır, o yükselecek. Yükselcek. Yükselmek, apartman, apartmanlar, köşk, köşkler, otomobil otomobillere kavuşacaktı.!" (Kemal 2019: 96-97).

Ahmet'teki bu yükselme hırısı, arzusu öyle bir dereceye varmıştır ki artık rüyalarında bile elbiseler, apartmanlar, arabalar...vs. görmektedir. (Kemal 2019: 111)

Böylelikle romanda, bu ve benzeri başka hayat ve hayal tasvirleriyle, ruh tahlilleriyle, Ahmet'in, hayal ettiği şekilde sınıf atlamasının yegâne aracı olarak takdim edilen Asuman'ı, Masume'ye tercih etmesinin zemini de hazırlanmış olmaktadır. Nitekim, Asuman'la evliliğini kardeşi Mehmet'e ilk anlattığı zaman da, Asuman'dan ve babasından, talihin kendi önüne çıkardığı birer sınıf atlama basamağı olarak bahsedecektir:

"Hep, daima, ebediyen. Bundan sonra benim için yokluk, tarihe karıştı. Her zaman söylediğim gibi, bu dünya birtakım merdivenlerden ibaret. Ve insanlar iki kısma ayrılıyor. Merdiven basamağı olanlardan ve bu basamaklardan çıkmasını bilerek yükselenlerden. Hasan Bey ve kızı benim için mükemmel basmaklar. Ben de, ben de Memetçiğim, hayatta başarılı olabilmek için bu basamaklardan çıkmaya aday bir talihli!" (Kemal 2019: 131).

Bu nedenle Ahmet, kendisini, "kitap faresi" olarak niteleyip, yüzüne içki serpen, aşağılayan, azarlayan karısına karşılık vermek şöyle dursun; aldırış bile etmez, çünkü o, kendisini ilerilere, yükseklere taşıyacak kıymetli bir araçtır:

"Adam sen de" diye geçirdi. "Bana ne onun krizlerinden? Bana onun vücudu lazım değil. Bana parası, lüksü, konforu lazım. Buolduktan sonra.." (Kemal 2019: 157-158).

Ahmet'in hayata bakış açısı artık o kadar değişmiştir ki romanın sonlarına yakın bir yerde, kendi ailesine bile sınıfsal bir bakış açısıyla bakmaya başlayacaktır:

"(...) Babam, annem, kardeşlerim kültürsüz cahil insanlar. Biliyorum, hepsi için çırpınıyorsun ama neye yarar? Taşralılıklarından gelen ilkelliklerini korumakta adeta ısrar ediyorlar. (...) Çok ilkel, alışkanlıklarına, kaba namus anlayışlarına fazlasıyla bağlı insanlar!" (Kemal 2019: 178-179).

Romanda, en açık haliyle, değerlerinden vazgeçip onların karşılığında son derece tipik bir oportünizmle sınıf atlayan merkezi karakter Ahmet, nitekim, romanın son sayfasında da aslında kendi ikbal hırsları dolayısıyla sebep olduğu bütün trajik yaşantıların/hayal kırıklıklarının ardından pişmanlık yahut suçluluk duyacağı yerde yeni geçtiği üst sınıf olan yüksek sosyetenin kendisine kazandırdığı soğukkanlı ve "modern" bir tavrı çok kolay bir şekilde benimseyerek / takınarak olanları şöyle karşılayabilecektir:

"Beyefendi, dedi. "Karım modern hayat yaşayan zengin bir ailenin sosyetik kızıdır. Erkek arkadaşlarının olacağı da tabii. Ben durumda hiçbir fevkaladelik görmüyorum..." (Kemal 2019: 180).

Bu arada, Ahmet'in aile çevresinde, sınıf atlama arzusunun / olgusunun tezahür ettiği bir diğer roman kahramanı da Ahmet'in büyük kız kardeşi Ayşe'dir. Adana'dayken iplik fabrikasında işçi olarak çalışan emekçi Ayşe de öteden beri ağabeyi Ahmet vasıtasıyla bir gün talihlerinin döneceğine inanmaktadır. Mehmet'le ise yıldızları hiç barışmaz. Onun da gözü kolaycılıkta ve de yükseklerde:

"Genç kız bitmez tükenmez bir taşralı hayranlığıyla yengesini taklit ediyor; yürüyüşünü, çatal bıçak tutuşunu, dudaklarının boyasını, konuşmasını ona benzetiyordu. Daha şimdiden ayrı fizik ve ayrı renkte ama birbirlerinin tıpkısı oluvermişlerdi. Yenge, genç güzel görünmesinin yakışıklı ahbabların ağına hemencecik düşmeye hazır olduğunu bildiği için, kolluyor, dikkatini eksiltmiyordu." (Kemal 2019: 173-174).

Yukarıda da işaret edildiği üzere, eserde, başkarakter Ahmet başta olmak üzere Baba İlyas ve ailesi nezdinde en belirgin şekilleriyle böyle tezahür eden sınıf atlama olgusu, ailenin İstanbul'da tanıştıkları "İstanbullu" ya da "artık İstanbullu olmuş" diğer karakterleri üzerinde farklı şekillerde tezahür etmiştir.

Şöyle ki, her şeyden önce, yazıldığı dönem itibariyle, söz konusu romanın çeşitli yerlerinde çok açıktan yapılan göndermelerden hareketle, eserin, dönemin ihtilalle son verilen Demokrat Parti iktidarının bir eleştirisi olarak okunup okunmayacağı o dönemlerde de sonrasında da yazara defaatle sorulmuştur. Yazar, o dönemlerde (1960'da) eseri tefrika edecek olan İstanbul *Son Saat* gazetesinin muhabirine verdiği röportajda konuyla ilgili verdiği bilgilerde, eserin siyasi konularla ilgisinin olmadığını söylemişse de, ideolojik açıdan kendi görüşüne uzak hatta muarız olan Demokrat Parti iktidarına karşı, sorgulayıcı ve suçlayıcı bir tavır içinde görünmektedir. Söz konusu mülakatın konuyla ilgili bölümleri/beyanları, bu durumu ortaya koymaktadır:

"Yüz Karası romanının, dedi, konusunu benden mütemadiyen soruyorlar. Bu roman düşük iktidarın hicvi midir? Bu adamlarla bir alışverişin oldu da kuyruk acısı mı vardı? Falan filan. İktidara geçmiş hiçbir partiye bağlanmadım. Tamamiyle bağımsızım. Bu bakımdan parti ve partililerle alışverişim olmadı. Menfaat sahasına da girmediğim için hiçbir kuyruk acım da yok. (...) Prensiplerimin esiriyim. Böyle olunca bol para kazanmak, avatürler yapmak gayesi ile yüksek zengin tabaka arasına katılmadım." (Kemal 2019: 8).

Bu itibarla, eserin, söz konusu göndermeleri içeren kısımlarında, Ahmet ve Mehmet'in İstanbul deneyimlerinde çeşitli vesilelerle karşılarına çıkan ve hepsi de çok kolay yollarla, bir takım "şans"larla ya da siyasi iktidarın destekleri ya da koltuk çıkmalarıyla çoktan zengin olmuş ve sınıf atlamış olan roman kişilerine bakıldığında, bu ilgili kısımlarda yazarın, sadece, sınıf atlama olgusuna işaret etmekle kalmayıp aynı zamanda, buna çanak tutan dahası imkân sağlayan siyasi iktidarı da iyiden iyiye eleştirdiği anlaşılmaktadır.

Söz gelimi, romanın hâkim bakış açısına sahip anlatıcısı ağızından müteahhit Celal Varda'nın tanıtıldığı şu satırlar, aynı zamanda, romanda söz konusu edilen dönemdeki siyasal güçle iltisak kurarak gerçekleşen sınıf atlama/atlatma olgusunun da eleştirildiği satırlar olarak dikkati çekmektedir:

"(...) Bu resimler kendi kulübünün sporcularının resimleriydi. Henüz federe falan değildi ama, Demokrat Parti'nin son yıllarda kulüplere el atma politikasına uyarak, o da eline bu ufacak, henüz gayri federe kulübü geçirmişti. Önceleri Parti, sonraları da Parti'nin SS.'leri demek olan V.C. ocaklarından birine girmiş, taahhüt işlerinde kolaylık görmüş, kazanmış, İstanbul'un çeşitli semtlerinde arsalar, köşkler satın almıştı." (Kemal 2019: 106).

"(...) Hoşuna gitmişti. Hiçbir partiden olmak günün birinde "Vatan sathında görülmemiş kalkınma" yaratacak olan bir partiye girmemesi için sebep değildi. Şayet DP'ye girerse Özcan'ı bile çok görmeyecekti ona. Neden görsün, DP'li olacaktı. DP'li olmak en büyük olmak, "En büyük", "En erişilmez olmak" demektir. (...) umumi kaptan için yenmek yenilmek önemli değildi. Önemli olan kulüp üyelerinin Parti ya da V.C. Ocaklarına kaydolunmalarıydı. Bir yandan Umumi Kaptan, öte yandan Başkan ve kâtip boyuna zorluyor, birleşip yeni bir V.C. ocağı açarlarsa Parti'nin onlara hem ocak açma masraflarını, hem de ayrıca binlerce lira vereceğini söylüyorlardı ki bu para, ocağı açanlar arasında bölüşülecekti." (Kemal 2019: 109-110).

Nitekim, Celal Bey tarafından ocağa girmek kaydıyla para teklif edilenlerden biri de Mehmet'tir fakat o bu teklifi "Ben sporcuym. Partiden, ocaktan, bucaktan bana ne?" diyerek reddetmiştir. Hâlbuki bunu kendisine anlattığında kardeşine çok kızan ve onun bu fırsatı tepmesini bir türlü anlayamayan Ahmet'in meseleye bakışı çoktan oportünist bir aç kazanmıştır bile:



*"Genç tıp öğrencisi, kardeşine yapılan teklifi günler, haftalarca düşündü. Açıkta gelececek bir paraydı. Neden almamalı, niçin faydalanmamalıydı? Bu dünya, yükselmek için birbirinin omuzlarına basılması şart olmuş bir dünyaydı. Yeter ki basılacak omuz olsun."* (Kemal 2019: 115).

Romanın, siyasi hesaplar vasıtasıyla sınıf atlamış bir başka belirgin kişisi de, karakterden çok "tip" vasıflarıyla öne çıkan Asuman'ın pamuk tüccarı babası Hasan Ağa'dır. O da yine kulüp başkanı müteahhit Celal Varda gibi iktidar zenginidir. Kendisine siyasi iktidar tarafından sağlanan ayrıcalıklı imkânlar, iltimaslar sayesinde köşeyi dönmüş ve bulunduğu sosyal tabakadan çok daha üst bir tabakaya geçebilmiştir. Hasan Ağa'nın 1950'li yılların siyasi uygulamaları (toprak politikaları), tarımda makineleşme, demografik hareketlilikler (köyden kente göç vb.) kapsamında ortaya koyduğu tipoloji, aslında, benzer nitelikte ortaya konulan pek çok romandan ve özellikle de 1960'ların siyah-beyaz pek çok yerli filminden Türk halkının yakından tanıdığı bir tiptedir. Karısı ölmüş olan "Anadolulu hamal yapılı" Hasan Ağa, köşeyi dönüp İstanbul'a gelmiş, ölü bir fabrikatörün mirasyedi çocukları tarafından satılan köşkü yüksek bir bedelle satın almış ve orada hercai kızı Asuman'la birlikte sonradan görme bir hayat sürdürmektedir. Hasan Ağa'nın sosyolojik kimlik değişimi dolayımında, aşağıya, onunla ve yaşantısıyla ilgili alınan pasajlara bakıldığında, onun da "artık İstanbullulaşmış" ve dolayısıyla da sınıf atlamış / atlatılmış bir roman kişisi olduğu açıkça görülmektedir:

*"(... ) Bu herif ne iş yapar?"*

*"Vallahi hiç bilmiyorum"*

*"Bilen de yok"*

*"Hamal gibi bir herif."*

*"Anlatıyorlar da uşaklarla muşaklarla güreş tutarmış..."*

*(...) Köşkün üst katının mobilyalarla dolu olduğu doğrudu. Yıllar yılı Anadolu'nun güney kısımlarında gecikmiş bir zenginliğin ihtirasıyla dünya malına korkunç bir arzuyla sarılan Hasan Ağa, altmışına yakın, o da kızının zoruyla pantolon pijama giymiş kaba saba bir pamuk tüccarıydı. 1950'lerde DP'nin iktidara geçip pamuk fiyatlarını yedi, yedi buçuk, sekiz liraya çıkarmasıyla birden korkunç bir servete ulaşıvermiş, ondan sonra da DP sayesinde yıllar yılı milyon vurarak servetini birkaç milyonun üstüne çıkardıktan başka, memlekette, İstanbul'da köşkler, apartmanlar edinmişti.*

*Yalnız apartmanlar, yalnız köşkler değil, gecikmiş zenginliğinin doymak bilmeyen tutkusuyla mezat salonlarında rasgeldiği her şeyi satın almış, köşkün üst katını karmakarışık doldurmuştu. Aralarında kocaman farelerin dolaştığı bu eşyalar içinde neler yoktu ki:*

*Biblotlar, yağlıboya, kurşunkalem, modası geçmiş tablolar, tuğralı tatlı takımları, birçok heykel ve Bohem vazolar, İngiliz stilinde zengin yemek ve oda takımları,*

*İngiliz Maun Meppil salon takımı, LuiKenz Paris malı altın yıldızlı salon takımı, Viyana ipekli perdeleri ile divanlı, vitrinli salon takımları, şatolara ait çift çift Berjer koltukları, aynalar irili ufaklı, boy boy, cins cins aynalar, ağaç oyma, emsali nadir bulunur yaldızlı orta masaları, büyük Goblen tablolar, ipekli kadife ve tüller. Dünyaca tanınmış Steiner yarım kuyruklu konser piyanoları, Isparta, Tebriz taban halıları, kilimler, halılar, havagazı fırınları, uzun çini sobalar, gaz sobaları, pikaplar, gramofonlar, radyolar...(..) Çünkü bütün hayatı boyunca bulgur pilavı, turşu, pastırma, yoğurttan ötesini bilmeyen, kadın olarak karısından başka pek pek genelevlerdekilere başkasını tanımayan Hasan Ağa, züppe kızı Asuman olmasa bu eşyayı almazdı belki de." (..) Babasını mutlak olarak avucunun içine almıştı, parti verdiği geceler ya da cumartesi öğleden sonraları onun köşkte bulunmasını bile istemezdi. Kabaydı babası, görgüsüzdü. Zarif, şık, kibar sanat ve edebiyattan söz eden zarif, espirili arkadaşları için tam bir alay konusuydu. (...) Kızının masa, birtakım çatallar, bıçak tutkusuna karşılık Hasan Ağa hizmetçilerle, uşaklarla birlikte yemeği tercih ederdi." (Kemal 2019: 117-118).*

### **Sonuç ve Değerlendirme**

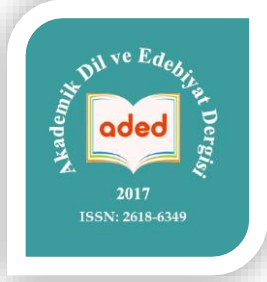
Sonuç olarak denilebilir ki olay örgüsünü şekillendiren ana aksların, tarihsel olarak Türkiye gerçeklerinden alındığı bu romanda, asıl olarak dikkatlere sunulmak istenen şeylerden birinin de, yazarın da tematik açıdan hedef kitlesini teşkil eden "emekçi küçük insan"ın zengin olma, kabuk değiştirme ya da bir başka deyişle sınıf atlama arzusu olduğu görülmektedir. Eserin isminden itibaren kahramanlarını bir seçimle baş başa bırakan yazar, toplumcu tutumu dolayısıyla bir yandan, çalışmadan kazanan çevreleri, kişileri eleştirirken diğer yandan da yerli ve ahlaki bir tutum sergileyerek namus, şeref, onur vb. gibi değerleri/kavramları öne çıkarmaktadır. Öte yandan, yazarın benimsediği "aydınlık gerçekçilik" anlayışına göre değerlendirildiğinde, ele alınan romandaki kişilerin, yaptıklarından ötürü mazur görülme/gösterilmeleri gerekmektedir. Oysa, anlatıcının dikkatinden bakıldığında, romanda, böyle bir meşrulaştırma ya da mazur gösterme eğiliminin olmadığı; aksine, roman kişilerinin sergilediği oportünist tutumun eleştirel bir dil ve üslupla yansıtıldığı görülmektedir. Yani diğer bir deyişle, yazarın kendisine has sanatçı tutum olarak benimsediği "aydınlık gerçekçilik" felsefesi, bu eserde pek fazla hissedilmemektedir.

Ayrıca, romanda izi sürülen sınıf atlama olgusunun, yukarıya alınan örnek pasajların dışında daha birçok yerde sezdirildiği de belirtilmelidir. Yukarıda gösterilenler dışında, kimi başka karakterlerde (Masume, Şahinde Teyze, Aysel, Mehmet'in Adana ve İstanbul çevresinden arkadaşları, Baba İlyas'ın memleketten arkadaşları hatta yer yer Ahmet'in annesi ve küçük kız kardeşi Fatma bile...) bazen gizli bir özlem, uzak bir hayal, bir temenni, bir ihtimal ya da artık herkes tarafından kanıksanan, meşrulaştırılan, pembe bir oportünizm vasıtasıyla gerçekleşebileceğine inandıkları bir düş bir rüya olarak yer yer sınıf atlama olgusunun emarelerini

gösterirler, fakat bunlarınki, yukarıda işaret edilenler kadar davranışlara dönüşmeyen, tutumlara aks etmeyen, kısacası somutlaşmayan, romanda görünürlük kazanmayan tarzlarda oldukları için örneklendirilmek lüzumu hissedilmemiştir. Buna rağmen alıntılanan örneklerden de anlaşılacağı üzere, söz konusu eserin tematik dokusu içinde, çerçevesi yukarıda çizilen tarzda bir "sınıf atlama olgusu"nun çok merkezi ve de çok önemli ölçüde geniş bir yer tuttuğu rahatlıkla söylenebilir.

### Kaynakça

- Akdağ, Erhan (2014). Orhan Kemal'in Roman ve Öykülerinde Göç ve Gurbet. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205): 230-231.
- Altınkaynak, Hikmet (2000) *Orhan Kemal'in Hikâyeciliği*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Deniz, Tarık (2014). Orhan Kemal'in Öteki İstanbul'u. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205): 481-489.
- Gültekin, Mehmet Nuri (2014). Köyler, Kentler Ya Da Bütün Hayat Modernleşirken. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205):81-95.
- Günaydın, Yusuf Turan (2014). Orhan Kemal Bibliyografyası. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205): 519-544.
- Gündüzalp, Kemal (2014). Orhan Kemal'in Yazındaki Yeri. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205):498-500.
- Gürkan, Alper (2014). Marksist Dünya Görüşü Ekseninde Orhan Kemal'in Anlatılarına Genel Bir Bakış. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S. 205) :137-157.
- Hançerlioğlu, Orhan (1979). Toplumsal Katlaşma. *Felsefe Ansiklopedisi- Kavramlar ve Akımlar*, C. 6 (S-T). İstanbul: Remzi Kitabevi. 357.
- Kemal, Orhan (2019). *Kayıbolan Romanlar: Yüz Karası-Uçurum-Kenarın Dilberi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2014). Orhan Kemal Portresi: Hayat, İnsan ve Yazar. *HECE, Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, (S.205) :11-33.
- Sakallı, Fatih (2019), Orhan Kemal'den Para-Namus Çatışmasını Ele Alan Bir Roman: Yüz Karası. *Yazının Elinden Tutmak-Prof. Dr. Tarık Özcan'a Armağan*, (Ed. Taner Namlı vd.), İstanbul: Hiper Yayın. 417-439.
- Uslucan, Fikret (2010). Öncü Roman Kavramı Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde. *HECE - Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 65, 66, 67 (S. 6): 654-658.
- Ünal, Ahmet Zeki (2004). Sosyal Tabakalaşma Bağlamında Pierre Bourdieu'nün Kültürel Sermaye Kavramı. Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Özlem KAYABAŞI**

Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya  
Dumlupınar Üniversitesi  
ozlem.kayabasi@dpu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-0136-4300>

**Ödüllü Bir Kitap: Orhan Kemal'in  
Önce Ekmek Adlı Eseri**

*An Award-Winning Novel: Orhan Kemal's  
"Önce Ekmek"*

## Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14.04.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

## Atf/Citation

Kayabaşı, Özlem (2020). Ödüllü Bir Kitap: Orhan Kemal'in *Önce Ekmek* Adlı Eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 138-156. DOI: 10.34083/akaded.722082.

Kayabaşı, Özlem (2020). An Award-Winning Novel: Orhan Kemal's *Önce Ekmek*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 138-156. DOI: 10.34083/akaded.722082.



<https://doi.org/10.34083/akaded.722082>



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

## Öz

Orhan Kemal, Türk hikâyeciliğinin önemli yazarlarından biridir. 1950'li yıllardan itibaren eser veren Orhan Kemal'in hikâyeleri pek çok ödül almıştır. Önce Ekmek adlı 1968 yılında basılan hikâye kitabıyla döneminin en itibarlı iki ödülü olan Sait Faik Hikâye Armağanı ve Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü'ne lâyık görülür. Hayattayken çıkardığı son hikâye kitabıyla iki ödül almış olması onun bu alanda ne kadar başarılı olduğunun kanıtı gibidir.

Orhan Kemal, yazdığı hikâyelerde ve romanlarda küçük insanı odak noktası olarak belirler. Bu insanların geçim sıkıntıları, hayata tutunma çabaları yazarın kullandığı temaların şekillenmesinde temel oluşturur. Bu kitapta ise yine küçük insan ve çocuk merkezli hikâyelerin varlığı dikkat çeker. Kitaptaki on yedi hikâyede ekonomik problemler, küçük yaşta çalışmak zorunda kalan çocuklar, işsizlik, nesil farklılıkları gibi unsurlar öne çıkar.

Yazarın hikâyelerindeki dil ve üslûbun en belirgin özellikleri samimi ve doğal olmasıdır. Sokak ağzı ve argodan da yararlanan yazarın hikâyelerindeki kişileri bildiği çevrelerin içinden seçtiği de söylenebilir. Halkı tanımadan hikâye yazılmayacağını ifade etmesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Hikâyelerdeki mekân unsurunun da mahalle, sokak, dükkân gibi insanların ortak kullandıkları yerlerle birlikte otobüs, dolmuş, tren gibi toplu taşıma araçları olması da yazarın halkın içinden gelen hikâyeler yazdığını gösterir. Sadece kişilerde değil dil ve mekân seçiminde de topluluğun yanında yer alır.

Bu makalede Orhan Kemal'in Önce Ekmek eserindeki hikâyeleri kısaca özetlenip, belirgin özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Böylece yazarın hikâye kitaplarının son halkası hakkında inceleme yapılmış, kitabın ödül alma süreci anlatılmıştır. Orhan Kemal'in romanlarına da kaynaklık eden hikâyeleri ödüllü bir kitabın ışığında değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Önce Ekmek, hikâye.

## Abstract

*Orhan Kemal is one of the most important writers of Turkish storytelling. Since starting his writing career in 1950s, Orhan Kemal published many award-winning stories. He was deemed worthy of the two most prestigious awards of the time, Sait Faik Story Prize and Turkish Language Society Story Award, with his storybook Önce Ekmek published in 1968. Receiving these two awards while he was still alive is a proof of his success.*

*Regular people take the main stage in Orhan Kemal's stories and novels. Their financial struggles and will to hold on to life shaped the themes of Orhan Kemal's work. Likewise, this book also includes stories revolving around regular people and children. Financial struggles, child labor, unemployment and generational differences come to the forefront in the seventeen stories in this book.*

*One of the most prominent characteristics of the language and style in the stories of the writer is that it is very sincere and natural. We can say that the writer takes his characters from his own life and surroundings while making use of the street language and slang. The fact that he also says it is impossible to write a story without knowing the public supports this idea. The choice of places such as neighborhoods, streets, small shops, busses and trains also shows us that he writes about common people. Not only the people but also the places come from the community.*

*This article gives a short summary of the stories in Orhan Kemal's work "Önce Ekmek" and provides information about their prominent characteristics. Accordingly, the last circle of the writer's storybooks is analyzed and the award-winning process behind the book is explained. In this article, Orhan Kemal's stories, which lay the groundwork for his novels, are evaluated in the light of an award-winning book.*

**Keywords:** Orhan Kemal, Önce Ekmek, story.

## Ödüllü Bir Kitap: Orhan Kemal'in Önce Ekmek Adlı Eseri

Orhan Kemal, Türk edebiyatının önemli yazarlarından biridir. 1950'li yıllardan itibaren görüldüğü edebiyat sahnesinde küçük insanın sesi olmayı dener ve bunda da başarılı olur. Şiirleri ve oyunları da olmasına rağmen asıl başarısını hikâye ve romanlarıyla kazanır. Orhan Kemal'in sanat serüvenine bakıldığında yazmaya şiirle başladığı görülür. Ancak Nâzım Hikmet'in yerinde bir yönlendirmesiyle hikâye yazmaya başlar. Hikâye ve roman, kaleminin en güçlü olduğu türler olarak belirginleşir. Bu makalede, yazarın son hikâye kitabı olan ve döneminin en prestijli iki edebiyat ödülünü alan bir kitap değerlendirilecektir. Böylece yazarın hikâyelerinin ulaştığı nokta belirtilmeye çalışılacaktır.

### Orhan Kemal'in Hikâyeciliğine Dair

İncelemeye geçmeden evvel Orhan Kemal'in nasıl yazdığıyla ilgili kendisinin ifadelerine bakmakta fayda vardır. "Halka dönük, halktan yana bir yazarım" (Uğurlu 1973: 91) diyen yazar:

*"hikâye ve romanın konusunu bulup, sonra da konuya uygun biçimi ayarladım mı? Tamam, başlarım yazmağa. Heyecanla, kendimden geçercesine. Böyle zamanlarda dünya gözümünden silinir. Bakarım, görmem. Söylenir, duymam. Ne acıkırım, ne de susarım. Her gün normal sekiz saat çalışırım. Bu ortalama bir ölçü. Ama kimi zaman üç gün, beş gün sırt sırta avarelik edip, iki günde yirmişer saat çalıştığım çok olur. Bu da kese, dolayısıyla moralle ilgili bir şey" (Uğurlu 1973: 128)*

sözleriyle yazma konusunda farklı dönemleri olduğunu ifade eder. Hayatı yolunda gidiyorsa ve ekmek parası için mücadele etmesi gerekmiyorsa bu durum onun yazmasına da olumlu etkide bulunur. Hayatı boyunca böyle bir mücadelenin içinde kalmış yazar için bu hem kendisini derinden etkileyen hem de eserlerini ve karakterlerini belirlemekte kullandığı bir husus olur. "Rahat yazarım. Kendi kendimle barışıksam, yani moralim düzgünse, çalışırken yanımda top atsalar vız gelir. Çoğu sefer kahvede, bir masaya oturur, başlarım yazmaya... İnsanlarla beraber, onların gürültülü havası içinde yazmak ne güzeldir" (Baydar 2015: 172) diyen Orhan Kemal'e göre insanların içinde olmak, onlarla aynı havayı solumak çok önemlidir.



*"Orhan Kemal'in yazıcılık mesleğine girişi "Varlık" dergisidir. 1943 yılında Bursa Cezaevinden tahliye olup Adana'ya dönen Orhan Kemal şiir çalışmasının yanı sıra hikâye yazmağa başlamış, roman denemelerine girişmiştir. Daha önce "Yeni Edebiyat", "Yürüyüş" gibi dergilerde şiir ve hikâye yayınlayan Orhan Kemal'in düzenli ve etkin bir hava içinde yazıcılık mesleğine ilk girişi "Varlık" dergisidir. Orhan Kemal, hikâyelerini, kendi şiirleriyle birlikte Yaşar Nabi'ye, dergisinde yayınlanması için özel mektuplar yazarak ve gerekli açıklamaları yaparak gönderenin Şükrü Enis Regü olduğunu söyledi" (Uğurlu 1973: 120).*

"Dil, şair bilgilerim arttıkça yavaş yavaş hikâyeye döndüm. Uzun yıllar kendimi hikâyede bilemedim diyebilirim. Roman daha sonraları, hapisten çıktıktan sonra gelişti" (Onger'den akt. Bezirci 2003: 31) diyen yazar, nazımdan nesre nasıl ve neden geçtiğini de açıklamış olur. "Hikâye bende romana geçişte bir merhale oldu. Kanaatimce küçük ve uzun hikâyelerde iyice bilenmeyen kalem, romanı zor yazar, yahut yazamaz. Çünkü hikâye kompozisyonlarını kolaylıkla kıvrıramayan bir yazar, çok daha büyük, çok daha enine boyuna bir kompozisyon isteyen romanı meydana getiremez" (Baydar 2015: 176). Bu cümleler Orhan Kemal'in yazma meselesini ciddiye aldığını ve kendisini sürekli geliştirme gayretinde olduğunu gösterir niteliktedir.

Hikâyelerinde tekrara düştüğü ve benzer konular, kişiler üzerinde durduğu gibi değerlendirmeler yapılırsa da yazarın bu noktada durmayı bilinçli olarak tercih ettiği ve kendi hayat çevresini kurgusallaştırarak ele aldığını söylemek mümkündür:

*"Gerçekçi bir yazar çok iyi bildiği bir şeyi yazmalıdır. Ben, çok iyi bildiğim şeyi yazmak taraflısıyım. Görmeliyim, yaşamalıyım ve içimdeki o hız beni itmeli. İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler ki. Karınca kararınca bunları yazmak istiyorum. Yurdumun insanlarını yazmak istiyorum. Bunlar tanıdığım insanlar; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım, sırtımı sıvazlıyan insanlar" (Uğurlu 1973: 422).*

Yazar, yaşadığını ve gördüğünü aktarma hususunda belli bir bakış açısına sahip olduğu için eserlerinde ele aldığı konu ve kişiler de gerçeklik dairesinin içinde kalır: "Orhan Kemal, orta tabaka aydınını ve küçük insanı ele alırken, onun hayat kavgasını, ekmek kavgasını yansıtır bize. Çünkü kendisi de bunun içindedir. 1949-1968 yılları arasında yayımlanan 12 kitabında bulunan 163 hikâyenin 97'si bu tip insanları, olayları yansıtmakta, bunların gerçeğini ortaya çıkarmaktadır" (Altunkaynak 2000: 62). Bu gerçeklik, temelde yazarın hayatı ve gerçekliğidir.

"Hikâye ve romanlarımda şimdiki kadar yığınla işçi, köylü tipleri çizdim. Bu tipler, düzensiz bir toplumun yarattığı kaçınılmaz neticeler (pardon) sonuçlardır. Sebep ne olursa olsun, kötü yaşayışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikâyeye ya da romanları. Bir kelimeyle serüvenleri" (Uğurlu 1973: 42) cümleleriyle yazar, ele aldığı tiplerin sadece kendi hayatıyla değil, toplumsal gelişmelerin de bir sonucu olarak

ortaya çıktığını ve ele alındığını anlatmak ister. Bu insanları konu edinmek, halk için yazan bir yazarın vazifesidir.

Orhan Kemal hikâyelerinde dikkat çeken hususlardan biri de üslûbuna şekil veren diyalogları kullanmasıdır:

*"Orhan Kemal'in görüşleri ile eserleri arasındaki en canlı uyum, diyalog konusunda görülür. Gerçekten de hikâye ve romanlarının teknik anlamdaki en büyük ortaklığı da diyalogdur. Yazarın seçti vaka dışı anlatıcı, şahısların iç dünyalarına pek girmez; onların davranış ve konuşmalarını gösterir. Okuyucu gözünün önünde cereyan eden olay ve konuşmalar aracılığı ile şahısları tanır. Zaman zaman araya giren anlatıcı, yazarın diliyle değil, şahısların seviyesine göre konuşur, onlarla hemdil olur. Diyalogların, bir şekilde sosyal problemlerle bağlantıları kurulur. Bu yanı sıra diyaloglar, sosyal gerçekliğin algılanması için de kullanılan bir yöntem olurlar" (Narlı 2002: 34).*

Diyalogların fazla olması okuyucunun kişileri daha iyi anlamasına, görmesine yardımcı olur. Anlatım tekniği olarak da yazarın vermek istediği gerçeklik hissini besler:

*"Fazla diyaloga önem verişim, tesadüfi 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, hususi bir kabiliyet ister. Bir de, bu konuyla sıkı sıkıya bağlı bir iştir bu. Bir kaide halinde, her konuya biçilmiş kaftan değildir. Alt alta sıralanan konuşmalar tiplerin ruhlarına tahlile ve karakterlerini tespiti yaramalıdır. Her insan sosyal durumuna uygun ve kültürüyle sınırlı bir şekilde konuşur. Felsefenin F'sinden bile habersiz insanların zaman zaman filozoflaştıkları bilinen bir gerçektir. Filozoflaşır ve duygularını ifade ederler. Bu ifade hiçbir zaman felsefeyle uğraşan bir aydınının ifadesi değildir. Kendine mahsus bir deyim vardır. Velhasıl diyalog da, başka şeyler gibi yazarın elinde bir imkândır. Anlatmak istediği şeyi en iyi şekilde anlatmak için kullanacaktır. Bütün mesele dozu kaçırmamak, iyi tayin etmektir" (Bezirci 2003: 62-63).*

Yazar -kendi deyişle- röportaj tekniğini kullanışını ise şöyle açıklar: "Hikâye ve romanlarımda bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışıyorum. Yani roman kişilerin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum. Bunun için de konuşmanın diyalektiğine başvuruyorum. Ve şive ayrılıklarını korumak zorunda kalıyorum" (Uğurlu 1973: 66). Kişilerin kendi ağız özellikleriyle, argoyla vs. eserlerde yer alması Orhan Kemal hikâyelerinin bir diğer özelliğidir. Bu konuda yazar şunları söyler:

"Hikâyelerde şive farklarına yer verilmesi, dilde birlik esasına aykırı düşmez mi? Düşmez kardeşim. Şunun için düşmez: Siz, sosyal konularla uğraşan bir yazarsanız ve yazdığınız hikâye yahut romanda bir çeşit röportaj demek olan usulle çalışıyorsunuz. Biraz daha açayım izahımı: Yani, tiplerinizin tuh tahlillerini siz değil, bizzat kendilerine yaptırmak istiyor, bunun için de muhaverenin(iki kişi arasındaki karşılıklı konuşma) diyalektiğine başvuruyorsanız, şive farklarını muhafazaya mecbursunuzdur. Ben şahsen, tiplerime hacim verdiğim, yani bir çeşit kabartma sinema tekniği kullandığım için, böyle hareket ediyorum. Yani yazar olarak kendimi aradan çekip, okuyucumu anlattığım şeylerle baş başa bırakıyorum. Görüyorum ki, okuyucum zekidir. Baş başa kaldığı şeylerden, anlaşılması gereken şeyleri -benim şerhü izahım olmaksızın da- anlayabilmektedir. Ama bu türlü yazmak hayli yorucudur, zordur da. Dozu kaçırılır, yahut iyi tayin edilemezse, muvaffakiyet ümidi azdır. Sonra, konuşturduğın insanları gayet iyi bilmek, biraz da onlardan, onlar gibi olmak lazımdır. Yani, hayatı onlar gibi yaşamış, ıstıraplarını onlar gibi çekmiş olmak gerekir. Bir kelimeyle, onları çok iyi tanımış olmak" (Baydar 2015: 173).

Orhan Kemal'in, hikâyelerinin dil özelliklerini anlatırken de insanı iyi tanımının bir gereklilik olduğunu belirtmesi, eserin merkezine insanı yerleştirdiğinin göstergesi sayılmalıdır.

Rauf Mutluay, Orhan Kemal hikâyelerinin genel bir değerlendirmesini şöyle yapar:

"Hikâyeciliğinin ilk özelliği bu: Kısa bakışlarla en derine inebilen büyük bir gözlem gücü; başkalarına hem bakmayı, hem bulup görmeyi bilişi. Sradan bir adammış gibi hayatı göstermekle yetinir. Ruhsal çözümlerinin yumağına dolaşmadan apaçık bir işaretle toplumsal gerçeği özgecil (diğerkâm) bir yazardır Orhan Kemal; yer yer, faydalı için güzelliği, toplumsal için bireysel bırakır. Kişilerinin hemen hepsi gözü ve gönü tok, kanık (kanaatkâr), esirgemez insanlardır. Orhan Kemal'in gerçekçiliği, hayatın zor çilelerinden geçen yaşantısının ona kazandırdığı yanılmaz bir yöntemdir. "Önce Ekmek" ilkesiyle toplum gerçeklerinin gözlemine yönelirken, ilk örneğini kendisinde gördüğü bir özelliğimizin hiç kaybedilmediğine de dikkat eder. En ağır baskılar, en uzun açlıklar, en dayanılmaz koşullar içinde bile bırakılmayan, unutulmayan bir değer, sonuna kadar korunan bir onur direnişi vardır. Pek çok hikayesini bu ruh dengesinin örneklerine ayırır. "Mahalle karısı" tipi ise hemen tek alay ettiği şeydir. Çünkü zaman zaman uğraşmasına rağmen Orhan Kemal'de mizah yoktur; zekanın bakışıyla değil, yüreğın sevgisiyle yaklaşır insanlara. Hemen bütün roman kişilerini hikayelerinden çıkardı Orhan Kemal. Onun için asıl konu çekirdekleri, yoğun dram tohumları, etkisi güçlü, yapısı sağlam hikâyelerindendir; ortalama üç buçuk sayfa düşen küçük hikâyelerinde" (Mutluay'dan akt. Bezirci 2003: 72-74).

Bu paragraftan hareketle Orhan Kemal'in kısa hikâye türünde eser verdiği ve belirli bir sosyo-ekonomik tabakanın insanlarını konu edindiği söylenebilir.

Hikmet Altınkaynak ise Orhan Kemal'in hikâyelerini konularına göre tasnif ederken "çocuk hikâyeleri, hapishane hikâyeleri, işçi hikâyeleri, küçük insan hikâyeleri, aşk hikâyeleri" başlıklarını kullanır (Altınkaynak 2000: 46).

Hikâyelerdeki kişiler konusunda çalışma yapan Arif Yılmaz, yazarın hikâyelerindeki çocuklar üzerine bir değerlendirme yapar:

*"Kahramanı çocuk olan, çocukların hayatından kesitler sunan hikâyeler, Orhan Kemal'in hikâyeleri içerisinde oldukça fazla yer tutar. 250'ye yaklaşan hikâyeleri içerisinde 50 kadarının çocuk merkezli olması, bunun bir göstergesi kabul edilmelidir. Bunların büyük bir kısmı işçi çocuklarıdır. Aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla eğitimini yarıda bırakan çocukların her hangi bir sosyal güvenceye bağlı kalmadan, gerekirse hafta sonu ve geceleri fabrikalarda çalıştırılmaları Orhan Kemal'in en çok ilgisini çeken konudur. Çocukları konu edinen hikâyelerdeki çocuk kahramanlar, derinliği olmayan, düz karakterlerdir. Yazar onları çocuk psikolojisine başvurmadan yüzeysel bir gözlemcilikle elde ettiği bilgiler ışığında bize sunar. Bu yüzden çocuk hikâyeleri başta olmak üzere, onun hikâyelerinde genel olarak psikolojik bir derinlik bulamayız" (Yılmaz 2004: 88).*

Anlatımda uzun tahlillere yer vermeyen Orhan Kemal'in insanı tanımak ve tanıtmak için uyguladığı yöntem benzer çevreden gelen kişiler üzerine odaklanmak ve onların hayatlarını anlatmaktır.

Çocukluğun sadece kişilere verdiği yön bakımından değil, yazarın kendi anıları üzerinden de değerlendirilmesi gerektiği ve nihayetinde küçük insana doğru giden bir eğride ele alındığı da bir gerçektir. Bu gerçek;

*"Orhan Kemal, temel belirleyicisi çocukluk hatıraları olan eserlerinde, toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış bu yüzden de kötülükler, olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş küçük adam'ın öyküsünü anlatır. Küçük adam'ın kopma ve dağılmasını, Orhan Kemal bireysel planda ele almaz ve sosyal bir boyut kazandırarak 'ekmek arama' endişesine bağlar" (Eliuz 2009: 1136-1137)*

cümleleriyle birlikte Orhan Kemal hikâyelerinin odak noktasına işaret eder.

Orhan Kemal'in hikâyeciliğine dair olumlu kanaatler içeren bir değerlendirmeyi de Melih Cevdet Anday yapar:

*"Ne de sade yazıyor Orhan Kemal. Hattâ bazan insana, hiç özenmiyor, dedirttiği de oluyor. Hele güzel cümle meraklıları, şöyle şairane, iç geçirtici sözler arayanlar belki tatsız bile bulurlar onu. Ama Orhan Kemal'in en kuvvetli taraflarından biri de galiba burası. Sizi çarçabuk cümleden uzaklaştırıyor, cümlenin arkasında,*

ötesinde, uzağında başka bir dünyaya götürüyor. Anlatacağı o kadar şey var ki okuyucusunu güzel sözlerle, parlak deyişlerle eğlendirmekten bir kalem vaz geçmiş. Boş vermiş edebiyatçılığa... İyi de etmiş. Bu sözler Orhan Kemal'in üslubunu küçümsemek için söylüyorum sanılmasın. Tam tersine, yazıda en çok o tarzı sevdiğim için böyle diyorum. "Geldim, gittim" diye yazmanın büyüklüğünü de, güçlüğünü de biliyorum.

Bizim hikâyeciliğimizde, romancılığımızda son zamanlarda halka doğru köylüye, işçi sınıfına doğru bir akım başlamıştı. Önceleri sadece bir heves gibi görünen bu akım sonraları güçlenmeğe, temellenmeğe başladı. Yaman yazarlar yetiştirdi. Ama onların hepsi de, eninde sonunda, birer yazar, birer çığır-başı idi. Orhan Kemal ise kendini o anlayışın içinde buldu. Rahatça koyuldu yazmağa. Bu bakımdan onu yeni hikâyeciliğimizin en gerçek erlerinden sayıyorum" (Anday 1950: 1)

Bu cümleler 1950'li yılların başında yazılmış olsa da yazarın başarısının sırrını gösteren, toplum hayatındaki değişimlerin yazarları ve eserlerini nasıl etkilediğini ifade eden önemli bir bakış açısını da ortaya koyar.

### Ödüllerin Hikâyesi

Orhan Kemal'in 1968 yılında kitaplaşan ve son hikâye kitabı olan Önce Ekmek, 1969 yılında iki önemli ödüle layık görülür: Biri Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü, diğeri Sait Faik Öykü Ödülü. "Her yıl, bir önceki yıl yayınlanan ve ödüle katılan eserlere verilen Türk Dil Kurumu Ödülü'nü hikâyede "Önce Ekmek"le Orhan Kemal, şiirde "Yağmurlu Deniz"le Necati Cumalı, çeviride "Robenson Crusoe"le Akşit Göktürk kazanmışlardı." (Uğurlu 1973: 371) "Ödül töreni 26 Eylül 1969 günü Dil Bayramında kurum binasında yapılır" (Uğurlu 1973: 372). Sait Faik Öykü Ödülü'nü ise Faik Baysal (Sancı Meydanı) ile paylaşır.

Yazar bu ödüllere eserlerini yollamak istemez. Bu konudaki düşünceleri de:

"Orhan Kemal uzun bir aradan sonra yeni bir hikâye kitabı yayınlamıştı. Kitabı Hüsamettin Bozok, hem Sait Faik Armağanı'na, hem Türk Dil Kurumu Ödülü'ne katmak düşüncesindeydi. Hatta bu isteğini Orhan Kemal'e şöyle bir duyurup, kitapları göndermişti bile. Her iki armağana birden kitabının katıldığını duyan Orhan Kemal yarım dudak gülererek: 'Yahu.. İki armağana birden katılmak ta ne oluyor? Hadi Sait Faik'i aldık, bir daha katılmak niye? Türk Dil Kurumu Ödülü neyse.. İlk defa katılacağım.. Onu da canım çekmiyor ya...' Orhan Kemal, Hüsamettin Bozok'a Sait Faik Armağanı'na katılmayacağını bildiren bir mektup yazıp, bırakmıştı" (Uğurlu 1973: 369-370)

cümlelerinden anlaşılır.

Orhan Kemal'in aldığı ödüllerle ilgili görüşleri ise şöyledir:

*"Ben Türk Dil Kurumu ve Sait Faik Armağanı'na kendim katılmadım. Yayınevi katıldı. ben, uzun yıllar yayınladığım kitaplarla bu yarışmalara girmedim. Kitabı Armağan'lar, Ödül'ler için hazırlamadım. Bunu derken, benim de katıldığım bir yarışmada genç yazarların daha iyi bir değerlendirme olacağını belirtmek isterim. Ama özellikle üzerinde gürültü koparılan Sait Faik Yarışması'na katılan kitapları sonradan inceledim. "Önce Ekmek" in ödül alması uygun düşmüş. Bu yarışmaya katılan kişiler gerçekten istidatlı gençler. Biçim olarak, dil olarak iyi örnekler veriyorlar, ama konuları hep olumsuz. Ve salt dejenere yanlarıyla yansıtıyorlar toplumu. Gençlerin büyük çoğunluğu emperyalizme karşı dövüşürken kuşağının hikâyecileri bütün bunları sanki kurt yemiş gibi bırakıyorlar. Dejenere konuları işliyorlar. O zaman betime gidiyor yapılanlar. Bizde küçük hikâyesinin çok çalışmağa, kendini arıtmağa dayanan bir yapısı olması gerektiğini unutuyorlar. Gençlerden bazıları çok konuşuyorlar. Az eser veriyorlar. Sonra bildikleri jüriler karşısında yarılp kazanamayınca kızıp saldırıyorlar. Hikâye sanatı zorlaşıyor. Zaten hep böyledir. Yüz kişi yazmağa başlar, bunlardan üçü kalır. Bu üç kişinin yaptığının alıcısı vardır. Bütün genç hikâyecilerin dilleri tertemiz. Bunlardan bir öncekilerin de dilleri temiz ve arıktı" (Uğurlu 1973: 373).*

Döneminin en önemli ödülleri karşı gösterdiği bu tavır, genç yazarların önünü açmak konusunda gösterdiği hassasiyet dikkati çeker. Döneminin hikâyeye bakış tarzının da kısa özetini yaparak kendi eserinin onlar arasında nasıl bir yerde durduğunu da ifade eder. Olgunluk dönemine eriştiğini düşünen bir yazarın gösterdiği olumlu ve kanaatkâr tavır önemlidir.

### Önce Ekmek

İlk baskısı 1968 yılında Yeditepe Yayınları tarafından yapılan bu kitap, sonrasında Tekin Yayınevi (2.-6. basımlar) ve 7. basımdan sonra Everest Yayınları tarafından basılmaya devam eder. Son baskısı olan 19. basım Kasım 2019 tarihine aittir. Kitapta Önce Ekmek, Bir Çocuk, Üçüncü, Tarzan, Coni, Mavi Taşlı Küpe, Çocuklar (Yeni Arkadaş), Pazartesi, Sevmiyordu, İncir Çekirdeği, Elli Kuruş, Sağış, Sezai Bey, Taş, İki Buçuk, Biletsiz, Uzman başlıklarını taşıyan on yedi hikâye vardır. Kitap hakkında genel bir değerlendirmeden sonra hikâyelerin kısa özetleri ve belirgin nitelikleri verilecektir.

Kitap hakkında değerlendirme yaparken yazarın bütün hikâyelerini göz önünde bulunduran Celnarova, yazarın bu son kitabındaki hikâyelerinin daha zayıf özellikler gösterdiğini ve 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranlı havanın Orhan Kemal hikâyesine de tesir ettiğini anlatır:

*"Orhan Kemal'in 1968 yılından sonra zaman zaman bazı dergilerde yayımlanan hikâyeleri bir yana bırakılacak olursa, yazarın edebî hayatını ÖNCE EKMEK'le kapattığı söylenebilir. Burada yaptığımız analiz sonucunda, yazarın kısa hikâye*

türündeki daha sonraki eserlerinin de içerik ve kompozisyon açısından yukarıdakilerle ilişkili olduğunu saptayabiliriz.

ÖNCE EKMEK'in, tematik yapısını yazarın daha önceki hikâye kitaplarıyla karşılaştırdığımızda, onun ideolojik doğrultusunda önceki eserlerine oranla belirli bir zayıflama olduğunu görürüz. O günkü Türkiye'de varolan koşullara karşı yöneltilen eleştiri, yazarın gençliğindeki eserlere oranla giderek azalmıştır. Türk edebiyatına işçi sınıfı tipini ilk sokanlardan biri olan Orhan Kemal'in son hikâyelerinde bu tipler giderek zayıflamaktadır.

Yazar, ÖNCE EKMEK'de de tiplerin nitelendirici özelliklerini açıklarken, kendi ağzlarından, diyaloglar, monologlar ve özellikle iç monologlardan yararlanmış ve böylelikle bunlar bu kitaptaki hikayelerin temel anlatım biçimi olmuşlardır.

Orhan Kemal'in her eserinde betimlemeye çalıştığı nesnel gerçeklik, tiplerin öznel gözlemiyle algılanmaktadır ki, bu durum yazarın ilk eserlerinin basit kompozisyonuna karşın, ÖNCE EKMEK'de karmaşık bir yapı içinde bu ortaya çıkmaktadır.

Bu gelişme şüphesiz, Türkiye'de 50'li yılların ikinci yarısında sanatsal ve ideolojik ölçütlerde beliren değişimlerle ilgilidir -"bunaltı" diye tanınan yeni edebiyat akımının o yıllarda ortaya çıkmasıyla, bu akımı benimseyen yazarlar ve buna paralel olarak Türk edebiyatının o dönemdeki gelişimi, büyük bir çelişki içine girmiştir.- Bu akımın temsilcilerinin eserlerindeki biçimlerin ve konuların tek düzeliliğine, büyük çapta ve belirli bir ölçüde haklı bir eleştiri kampanyası açıldıktan sonradır ki, Orhan Kemal'in de aralarında bulunduğu o dönemin yazarları, gerçek doğruyu yeni ve daha etkili bir dile getiriş biçimi aramaya başlamışlardır. Ne pahasına olursa olsun modernleşme çabası içinde olan bu yazarlar, 2. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de çok sayıda basılan, Batılı ve özellikle Fransız yazarların kitaplarının ve bu öznel doğrultudaki edebiyatın bazı zararlı etkilerinden kurtulamamışlardır.

Orhan Kemal'in son kitabı ÖNCE EKMEK, bazı zayıf yanlarına karşın, o dönemdeki daha yaşlı ve daha genç Türk yazarlarının güçlü rekabetine karşı koyabilmiş ve en yüksek Türk edebiyat ödülleri olan 1969 yılı Türk Dil Kurumu ve Sait Faik ödüllerini kazanmıştır" (Celnarova 1977: 30-31).

Önce Ekmek, evinde geçimin zor olduğunu farkedene ve babasının ısrarına dayanamayıp okulunu bırakıp çalışmak zorunda kalan Ayten'in hikâyesidir. Karısı ile arasındaki statü farkından rahatsız olan babanın evdeki huzursuzluğu, kızının okumasını her zaman isteyen bir anne ve okumak istese de çoğu arkadaşının yaptığı gibi çalışmak zorunda kalan bir kız çocuğunun hayatından bir kesit verilir. Hikâyede geçim sıkıntısı, okumaya hevesli olduğu halde okulu bırakmak zorunda kalma, farklı sosyal sınıflara mensup insanların evlilikleri, küçük yaşta çalışmak zorunda olma,



geçim derdinin nesilden nesle devam eden bir problem oluşu, yaşlı insanların bakıma muhtaç ve yalnız kalmaları gibi meseleler dile getirilir.

Bir Çocuk hikâyesinde sokaklarda yaşamak zorunda kalan, ailesi olmayan, mahallenin bıçkın delikanlılarıyla gezen ve onların anlattığı filmlerdeki gibi bir hayatı isteyen bir çocuk anlatılır. Havanın soğukluğu, çocuğun perişanlığı aklına tek bir çözüm getirir. Bir lokantada arbede çıkarıp hapse düşmeyi planlar. Çünkü ancak bu şekilde sıcak bir çatı altına girebilecektir. Ancak durum beklediği gibi sonuçlanmaz, lokantanın önünden uzaklaştırılır ve hayalleri suya düşer. Bu hikâyede sokakta yaşayan çocuğun sefaletinin karşısında ışıltılı sinema filmleri, Beyoğlu ve İstiklal Caddesinin parlaklığı konulur. Bir de lokantada yemeğin tadını çıkararak varlıklı insanlar. Hikâyede argo kullanımı dikkat çekicidir. Sokaktaki hayat yansıtılmaya çalışılır.

Üçüncü'de, mahallede zengin olduğu bilinen Abdurrahman Beyi soymak için anlaşılan iki arkadaşın birlikte plan yaptıkları üçüncü kişiye yakalandıklarında soygundan vazgeçmeleri anlatılır. Hikâyede gerçek bir zamanın kullanıldığı görülür: "Daha şimdiden zar kadar ince bir buz kaplamıştı eski İstanbul'ları hatırlatan 1963 yılı İstanbul'unun yüzünü" (Orhan Kemal 2019: 24). Bu iki arkadaşın istekleri sıcak bir yerde kalabilmektir. Tıpkı, Bir Çocuk hikâyesindeki gibi hapiste daha mutlu olacaklarını düşünürler ya da çocukluklarına geri dönmeyi isterler. Sırtlarında bir ceketleri bile olmayan, soğuk havayla, açlıkla mücadele eden, yemeklerin hayalini kuran insanlar soğuk bir mevsim fonunda anlatılır. "Eski Demokratlar yarım yarım atardı ciğaraları" (Orhan Kemal, 2019: 25) cümlesinde eleştirel bir söyleyiş dikkati çeker. Dilde yine argonun kullanıldığı görülür. "Küçükpazar'daki Siirtli'nin kahvesi, Osman'ın Küçükmustafapaşa kahvesi, Tahtakale, Toz Osman'ın kahvesi" (Orhan Kemal 2019: 25, 29, 30) gibi mekân isimleri de hikâyenin gerçeklik algısını artıran bir unsur olarak düşünülebilir.

Tarzan başlıklı hikâyede, işportacılık yapan küçük bir çocuğun çevresindeki insanları hayran olduğu kovboy hikâyelerindeki karakterle benzeştirmesi ve hayal ile kurgunun karıştığı dünyası anlatılır. Küçük çocuk Tarzan, mahalledeki genç kadın Leman Abla Mis, dolmuş kahyası Bobi olarak tanıtılır, olaylar ise İstanbul/Teksa's'ta geçer. Leman Abla güzel bir kadındır ve zengin bir bey onu arabasıyla her gün bekler. Küçük çocuk bu ikilinin yakınlaştıklarını da görür. Bu durumu arkadaşlarıyla konuşurlar. Kendisine iş bulan Bobi Ağabey'in de kendi kız kardeşine bu şekilde yaklaşmaya çalıştığını öğrenince çok kızar. Tek isteği büyümek ve kimseye muhtaç olmamaktır. Babası, ailesini terkedip gider, annesi çok hastadır, kız kardeşi kendisinden küçüktür. Evin bütün yükü çocuğun omuzlarındadır. O da henüz bir çocuk olduğu için durumun çok da farkında değildir. Yoksul bir mahallenin insanların hayatlarındaki zorluklar bir çocuğun gözünden anlatılır. Türk ve Amerikan sinemasından sahnelerle hikâye zenginleştirilir.

Coni, sinema sektöründe çalışan, kendini beğenmeyen, kimsenin de onu beğenmediği bir tiptir. Sadece çalıştığı yerde Coni diye çağırılan bu adam, sinemanın patronunun ayak işlerini yapar. Esmer, çirkin, kambur, biçimsiz burunlu olması psikolojik olarak da kendisini kötü hissetmesine neden olur. Bu durumda bile babasını suçlar. Babasının ezik karakteri ve yoksulluğu ona da sirayet etmiş gibidir. Buna inanır. Bir gün patronun isteğiyle para tahsil etmeye gider ama günün sonunda bunu yapamayınca yine beceriksizlikle suçlanır. Oysa uzun uzun yürümüş, oradan oraya gitmiş ama çaresizce geri dönmüştür. Bu hikâyede belirgin olan unsurlar dilde argo ve küfrün kullanılması, küçük insanın fiziksel çirkinliğiyle beraber ele alınması, geçim zorluğudur. "İstiklâl Caddesi, Tepebaşı, Şişhane, Unkapanı, Saraçhane, Beyazıt, Çemberlitaş, Kiğili Pasajı, Beyazsaray" (Orhan Kemal, 2019: 46) gibi mekân isimleri de Coni'nin hem gittiği yerleri hem de cimri patronun ona ne kadar eziyet ettiğini gösterir. Buraları yürüyerek katetmesine rağmen yine de patronun gözüne giremez. Maddi olarak bir statü belirtmesi ve o dönemin günlük hayatının modasını göstermesi bakımından "beyaz dikişli, mavi blucin" (Orhan Kemal, 2019: 42) de kilit bir noktaya işaret eder. Kendi babasının aksine mahalledeki Nejat'ın eczacı babasının kullandığı "sarı ayakkabı, sarı çanta, frenk gömleği" (Orhan Kemal 2019: 42) de bir statü ve karşıtlığı gösterir.

"Mavi Taşlı Küpe" hikâyesinde iki farklı hayatın kesişmesi anlatılır. Kahveye gelen arabacıardan bir olan Zeliha kahvedekilerin bakışlarına aldırmaz etmeden çırağı Bilal'le çay içer. Bu sırada kocasının kullandığı bir söz onu geçmişe götürür. Mahalle aralarında kasaplık yapan kocasıyla evlilikleri aklına gelir. Evlenmek gibi bir niyeti olmamasına rağmen Zeliha ile evlenmeyi kabul eden adam karısı ile birlikte olmaz. Zeliha da bu duruma dayanamaz ve kocasının eve erzak getiren yardımcısı Hasan'la birlikte olmaya başlar. Adam bu yasak ilişkiyi farkedince Zeliha kocasını öldürür ve hapse girer. Çıkınca da babasından öğrendiği arabacılığı yapmaya başlar. İkinci hayat hikâyesi çirak Bilal'indir. Bu genç adam mavi taş küpeli bir kız olan Hayriye'yi sever. Ancak kız Zeliha'dan korkmaktadır. Bunun üzerine ailesi onu alır ve Edirne'ye götürür. Zeliha da Bilal'in peşini bırakmak istemez. Bilal ise kızın hayaliyle yaşar ama Zeliha hayaline bile büyük bir engeldir. Hikâyede çalışan/çalışmak zorunda kalan kadına önyargıyla yaklaşan erkekler, kasap adamın çırağına duyduğu ilgi, argonun kullanışı öne çıkan unsurlardır.

Çocuklar (Yeni Arkadaş), sokakta inatlaşmayla başlayan bir arkadaşlık hikâyesidir. Zengin bir avukatın oğlu bisikletiyle gezerken bir sokak çocuğuyla karşılaşır. İnatlaşırken ve sahip oldukları şeyleri kıyaslarken gazoz içmeye varacak bir iletişimleri olur. Bu iletişimde iki kişi ön plana çıkar. Biri zengin çocuğun kimseyi beğenmeyen ve evlenmek istemeyen küçük halası, diğeri de mahallenin afili delikanlılarından Sülman Ağabey'dir. Argo ve sokak ağzının kullanıldığı hikâyede sinema kahramanlarıyla "Gökler Hâkimi Gordon" (Orhan Kemal 2019: 57) ve "Pekos" (Orhan Kemal 2019: 61) anlatımın desteklendiği görülür. Beybabasının hariciyecisi

yapmak istediği çocuğun ailesinden öğrendiği şeyler de ayrıntılı şekilde verilir: “Bu yıl ilk’i bitirdim, sonra orta’yı, daha sonra da liseyle Siyasal Bilgileri... Beybam diyor ki, boyuna Avrupa’da gezersin diyor. İnsan hariciyeciyi oldu mu bütün dünyayı gezermiş. Paris, New York, Roma, Berlin, Londra... Londra’daki Times Nehri’ni bilir misin sen” (Orhan Kemal 2019: 60). Evlenmek istemeyen, umursamaz küçük halanın “Aznavur” (Orhan Kemal 2019: 62) dinleyerek odadan çıkması da gerçeklik unsurunu destekleyen bir detay olarak kullanılır.

Pazartesi adlı hikâyede pazartesi günlerinin çalışanlarda yarattığı mutsuzluk ve gerilim üzerinden patron-muhasebeci çatışması işlenir. Yayınevi sahibi ve evli olan adamın haftasonu yaptığı kaçamaktan sonra geldiği iş yerinde hiç sebep yokken alacaklar yüzünden muhasebecisini azarlaması, muhasebecinin de patronundan memnun olmamasına rağmen çalışmak zorunda olması işlenir. İçlerinden birbirlerini eşeğe benzeten bu ikili arasındaki çatışma aslında patronun aşağılık kompleksine dayanır: “Memleketi ve halkı yakından, çok iyi tanımak lazım. Tahsil, bilgi, görgü fazla bir şey vermiyor halka. Bırakın okusunlar. Sonunda hiçbir şey değişmeyecektir. Akıllı başında, konuşmasını bilen, bilhassa zeki bir iş adamıysanız...” (Orhan Kemal 2019: 69) cümlelerini sarfeden patronun ilkokulu dördüncü sınıfta terketmesi, lise mezunu muhasebeci karşısında güçsüz görünmesi kabul edilemez bir gerçektir. Patron bu aşağılık duygusunu parası ile kapatmaya gayret eder ancak gülünç görünür: “Aylığımı verdiği, öfkeli zamanlarında eşeğe benzettiği şu kırtipilin yanında saçmalamış durumda kalacak değildi ya” (Orhan Kemal 2019: 67). Statü farkı bu hikâyede sigaraların markalarıyla ortaya konur: Yayınevi sahibi Yeni Harman ve Amerikan Cool marka sigaraları içer.

Sevmiyordu, evinden ayrılıp komşu eve gitmek istemeyen Erol’un hikâyesidir. Komşu konakta oturan, çocuğu olmayan kadından hoşlanmasa da annesi onu zorla gönderir. Kadının garip halleri de Erol’u rahatsız eder. Abisi Ercan gibi okula gitmek ister. Erol’un Pekos tabancası, Ercan’ın kitapları vardır. Komşu kadının Erol’un evindeki herşeyi öğrenmek istemesi, babasına karşı ilgisinin olması, Erol’un sorulara cevap vermemesi üzerine konaktan kovulur. Büyük bir mutlulukla annesinin yanında, eve gider. Kitaptaki anlamca en kapalı denilebilecek hikâye budur. Bir çocuğun başka bir eve zorla gönderilmesi, çocuğun kadının ellerinden ve kırmızı dudaklarından korkması psikolojik bir olgu olarak görülebilir.

İncir Çekirdeği, henüz olmamış bir durum üzerine hayaller kuran bir karı-kocayı anlatır. Dondurmacı bir baba ile evlere temizliğe giden annenin tıp fakültesine gönderdikleri oğullarıyla övünmeleri, yaşadıkları yokluklar, çevreye gösteriş yapma merakı, kıskançlık gibi unsurlar birlikte işlenir. Dondurmacının dondurma sattığı çocukların konuşmaları “Dondurmacı emmi geydi. Sevsen bi duyuş veyiydin” (Orhan Kemal 2019: 81) örneklerindeki gibi doğallıkla aktarılır. Adam da kadın da çocuklarını okutmak için büyük fedakârlıklar yaparlar. Annesi gündüz temizliğe gider, geceleri de

dikiş diker, gözleri görmez hâle gelir. Kendi çektikleri yokluğun çaresi oğullarının doktor olmasıdır. Kadının temizliğe gittiği evdeki kadın karşısında kendini ispat çabası da yine doktor olacak oğlu üzerinden gösterilir.

Elli Kuruş hikâyesinde gazete satarak ailesine ve kardeşi Şadan'a bakan, bu işi yaparken de okuma hevesinden vazgeçmeyen gururlu bir çocuğun trajik hâli anlatılır. Hikâyede küçük yaşta çalışmak zorunda kalan çocuklar, ailesine sahip çıkmayan baba figürü, aileye destek olma mecburiyeti gibi hususlar ele alınır. Bu hikâyede öncekilerden farklı olarak yazarın da olayın kahramanlarından biri olduğu görülür. Anlatıcı konumundan çıkar ve söz konusu çocukla konuşan, onun dramatik hayatını gören biri olur. Çocuk güç şartlarda çalışıyor olsa da "doktor olacağım ağabey, bizim mahalledeki kör, topal, inmeli, sızılıları tedavi edeceğim, hem de parasız" (Orhan Kemal 2019: 91) diye düşünecek kadar merhametli biridir. Havaların soğumasıyla hastalanır, ilaç için gerekli parayı getirdiği gazetelere karşılık borç olarak yazar verir. Çocuk borcunu ödemeye başlar, ancak son elli kuruş kaldığında çocuk ortadan kaybolur. Yazarın unuttuğu ve çocuğu merak ettiği bu olayın sonunda çocuğun kardeşi kalan elli kuruşu getirir ve ağabeyinin öldüğünü söyler. Önce Ekmek'teki en dramatik konuya sahip bu hikâyenin temel unsuru küçük yaşta çalışmak zorunda kalan çocukların durumudur.

Sağış'te, çocukluk hatıralarının etkisiyle eski mahallesine dönen anlatıcının anılarıyla şimdiki zamanda gördükleri kıyaslanır. Anlatıcı ile en yakın çocukluk arkadaşı Süreyya'nın en sevdikleri şey futbol oynamaktır. Süreyya'nın babası bakkaldır ve annesiyle babası futbol oynamasına izin vermezler. O da ailesinden kurtulmak isteyecek kadar futbola bağlıdır. Anlatıcı ise mahalledeki büyüklere heveslenir, onlar gibi büyük futbolcu olmak ister. Aradan geçen otuz yıla yakın zamanda her şey değiştiği gibi mahalle de değişir. Anlatıcı eski mahallesine gider, bakkala uğrar, orada bulduğu Süreyya anlatıcıyı tanımakta güçlük çeker. Süreyya babasının bakkal dükkânını işletmeye başlamıştır ve onun oğlu Aykut da Süreyya'nın çocukluğuna benzeyen, futbol sevdalısı, bu uğurda babasından dayak yemeyi göze alan bir çocuk olur. Hikâyede büyüyen ve değişen insanlar üzerinden hayatın muhasebesi yapılır. Kendi çocukluğuna benzeyen bir çocuğa sahip olmanın mümkün olabileceği gösterilir.

Sezai Bey hikâyesinde emekli olduktan sonra yaptığı birikimler sayesinde rahat bir hayatı olan Sezai Bey'in trolleybüs durağında yaşadığı bir olay anlatılır. Durağın kalabalıklığından rahatsız olan Sezai Bey, kalabalığın arasında beklerken yaşadığı rahat hayatı, karısının ona ne kadar iyi davrandığını düşünür. Bu sırada "Beatles modeli oğlan, yanaklarının ortalarına kadar uzanan dolgun favorileri, hafifçe uzamış sert sakalı, daracık pantolonu, yarım çizmeleriyle" (Orhan Kemal 2019: 100-101) Sezai Bey'i rahatsız eder. Laf dalaşına girdikleri sırada Sezai Bey gençliğinde kendisinin de yaşlı bir adama benzer şekilde davrandığını hatırlar. Durakta bekleyenler araya girmese genç adam Sezai Bey'i hırpalayacaktır. Ancak Sezai Bey eve gidince durumu

tam aksi şekilde anlatır. İhtiyar-geçmiş kuşak arasındaki çatışma bu hikâyede verilen önemli bir unsurdur, ayrıca emeklilik hayatını rahatlık içinde geçirebilen bir insanın ele alınması yazarın diğer hikâyelerine göre farklılık gösteren bir durumdur. Yaşadığı zamanın tanıklığı olarak kabul edilebilecek durak manzaraları hikâyenin anlatımını canlandıran bir unsurdur:

*"Yedisinde tütün ya da İstanbul'un çeşitli işyerlerinde çalışan işçiler, küçük memurlar haklı olarak durağı doldururdu. Sekizde, dokuzda da öyle. Peki onda? On buçukta? On birde? Kucaklarında çocuklarıyla kadınlar, çılgın birtakım gençler, haylaz oğlanlar... En çok da onlar! On yedinci yüzyıldakileri hatırlatırcasına, uzun, geniş favorileri. Beatles'ları hatırlatan kılık kıyafetleriyle rahatsız ediyorlardı"* (Orhan Kemal 2019: 98).

1950-60'lı yılların kıyafet, müzik zevki gibi unsurları kullanılır.

Taş başlıklı hikâye bir şarapçı dükkânında geçer. Cebinde parası olmadığı halde bir şişe şarap daha isteyen Yandım Ali, şarapçı Mehmet tarafından dışarı atılır. Yandım Ali bu duruma çok bozulur çünkü üç yıl önce gazetecilik yaparken kendisi Mehmet'e yardımcı olmuş, onun elinin ekmek tutmasını sağlamıştır. Devran değişip gazetelere hükümet el atınca Ali işsiz kalır, Mehmet ise dükkânı açıp tutunur, para kazanmaya başlar. Hava da çok soğuktur. Ali eline bir taş alır, dükkânı kapattıktan sonra Mehmet'ten intikam alacaktır. Ancak onu görünce elindeki taşı düşürür, kendisi dayak yediğiyle kalır. Bekçinin düdüğüyle olay da biter. Bu hikâyede mekân tasviri önemlidir. Şarapçı dükkânı duvarlarındaki fotoğraflara varıncaya kadar anlatılır:

*"Trikopis'in kılıcını teslim edişi. Çok eski bir taşbasma bir resimdir bu. İnsana İzmir Marşı'nı hatırlatır... İngiltere Kralı VIII. Edward'ın İstanbul'a gelişi. Kayıktan mı, motordan mı çıkmasına yardım eden Atatürk'ün kibar davranışı. Misafirini araçtan rıhtıma çıkarışı... Rıza Şah Pehlevi ile Atatürk. Bir masa başında karşılıklı kahve içişleri"* (Orhan Kemal 2019: 104).

Hikâyenin dilindeki en belirgin unsur argodur: "Ulan kayarto, tosla iki buçuğu, al voltanı, anam avradım olsun, kafanın pekmezini akitayım, afi kesmek, soğuktan kıkırdamak" (Orhan Kemal 2019: 105-107).

İki Buçuk, dolmuşta geçen bir hikâyedir. Cağaloğlu'na gitmek için dolmuşta binen anlatıcı elli kuruşluk yol ücretini iki buçuk lira vererek ödemek ister. Ancak şoförün dalgınlığına gelip, başka yolcular da dolmuşta binince anlatıcının para üstü kalır. Yol boyunca parasının üstünü almak için yanındaki yolcuyla, şoförle içinden kavga eder. Tam para üstünü alamadan incecğini düşünürken durakta şoför para üstünü verir. Anlatıcı yaşadıklarından utanarak dolmuşta iner. Sıradan hayatın içinden, yaşanabilecek bir sahne, anlatıcının iç sesiyle okura yansıtılır. Kendi kendine kavga eder gibi verilen diyaloglar ise hikâyenin anlatımına hareket katar.

Biletsiz hikâyesinde kravatlı ve kravatsız insanlar arasında otobüste çıkan tartışma anlatılır. Otobüse biletsiz binmeyi hayat felsefesi haline getirmiş Sabahattin adlı bir dolandırıcı yüzünden tartışma çıkar. Bu adam "Kumkapı, Yenikapı, Samatya kahvelerinde palavracılığıyla tanınır, her iddiada mutlaka üste çıkardı. Dediği dedik, çaldığı düdüğü... Ben devlete mangır vermem arkadaş. Mesela otobüsler. Şimdiye kadar bilet aldığım görülmemiştir. Almam, çünkü enayi değilim ben" (Orhan Kemal 2019: 115) diye düşünür ve çocukluğundan beri her konuda inatçı bir tiptir. Biletçi bu adamın tavrını farkederek, üzerine gidince de otobüsteki kravatlı ve kravatsız insanlar arasında tartışma çıkar. Tartışma sonuçlanmaz, karakola gidilir, kavganın neden çıktığını bile hatırlamayan insanlar ortada kalır. Sabahattin ise büyük bir rahatlıkla çalıştığı şirkette otobüste yaşadığı olayı anlatır. Bu hikâyede küçük de olsa siyasi bir eleştiri görülür:

*"Kravatsız esnafa gelince... Onlar bıkmışlardı bu kravatlı beyefendilerden. Devlet, hükümet memurları, mecliste mebuslar, bütün gazeteciler kravathydılar. Hepsinde birer küçük dağları kendileri yaratmış gibi bir çalım. Ancak birbirlerinin anlayabileceği dille konuşurlar, memleket memleket, vatan vatan diye patırdasalar da sonunda kabağı fakir fukaranın, yani kravatsızların başında patlatırlardı"* (Orhan Kemal 2019: 118).

Esnaf ve memur arasındaki farklı bakış açılarının yansıtılması, devletin onlara bakışının farksızlığı karşısında anlamsız kalır. Karakoldaki komiser: "kravatlı vatandaşlarla kravatsız vatandaşlar arasında hiçbir ayırım yahut imtiyaz gözetmez kanun. Bu kavganın, karşılıklı hakaretlerin sebebi ne" (Orhan Kemal 2019: 120) diyerek kavgaya son noktayı koyar.

Uzman başlıklı hikâyede bir tren yolculuğu sırasında genç, güzel bir kadın ve çocuğuyla karşılaşan adamın yaşadıkları anlatılır. Trendeki sineklerden rahatsız olan adam onları yakalayıp bacıklarını koparmaktadır. Trene binen güzel kadın ve oğlu Tunç adamın yanına oturur. Çocuk adamın ne yaptığını merak eder. Sorduğu sorularla adamı tanımaya çalışır. Adam yakasındaki rozetten hareketle sinekler ve sineklerin davranışları üzerine uzman olduğunu, Avrupa'da konferanslar verdiğini söyler. Kadın da kendi kocasının taahhüt işleriyle uğraştığını, kendisiyle hiç ilgilenmediğini söyleyince adam harekete geçer ve kadını etkilemek için "kartının arkasına bir arkadaşının daha çok tavladıkları karı kızları düşürmekte kullandıkları yazıhanesinin adresini yazıp uzatır"(Orhan Kemal 2019: 127). Kadın da bundan etkilenir. Çocuğun adama soruları ve bağırışlarıyla trenden inerler. Aile bağlarının kuvvetli olmayışı nedeniyle ilgi görmeyi bekleyen bir kadının düştüğü tuzak hikâyenin temel unsurudur. Zenginlik, mal varlığı kadının istediği, beklediği şey değildir. Hikâye diyaloglar üzerine kurulur.

## Sonuç

Orhan Kemal, Türk hikâyeciliğinin önemli yazarlarından biridir. Şiir alanında verdiği eserlerden sonra Nâzım Hikmet'in yönlendirmesiyle hikâye yazmaya başlar, hikâye ve roman türünün başarılı isimlerinden biri olur. Yazarın hikâye serüvenine bakıldığında yarattığı tiplerin belli ortak özellikler gösterdiği görülür. Yoklukla mücadele eden, toplum içinde kendini ispat etmeye çalışan, zaman zaman varolma mücadelesi veren, ötekileştirilmiş/yabancılaştırılmış, küçük yaşta çalışmak zorunda olan insanlar yazdığı hikâyelerdeki en önemli unsurdur. Orhan Kemal, insanı anlatmayı tercih eder. Bu sebeple uzun tahliller, tasvirler kullanmaz. Eleştirel bir bakışı yoktur. O, sadece insanı anlatır ve gerisini okuruna bırakır.

Orhan Kemal'in son hikâye kitabındaki hikâyeler küçük insan ve çocuk üzerine kurulmuştur. Bu insanlar toplumsal hayatın farklı boyutlarını yansıtmak amacıyla seçilmişlerdir. Ancak Orhan Kemal'in yazdıklarıyla yaşadıkları arasındaki bağ düşünüldüğünde ele alınan, anlatılan kişileri Orhan Kemal'in tanıdığı olduğu, bildiği bir çevreden seçtiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Önceki hikâye kitaplarına göre bir farklılık yaratmadığı ifade edilse de Orhan Kemal hikâyeciliğinin karakteristik özelliklerini barındıran bu hikâyelerde samimi bir dil ve üslûp, argoyla beslenen diyaloglar, küçük insanların hayatlarından kesitler gözler önüne serilir. Yazarın yapmak istediği de budur. Ona göre iyi bir yazar olabilmek için halkı tanımak ve halkı anlatmak gerekir. Buradan hareketle sıradan, küçük insanın eserlerinde başrolde olduğu söylenebilir.

Makalede değerlendirilmeye çalışılan on yedi hikâyenin benzer odaklar üzerinde toplandığı görülür: Hayatın zorlukları, yoksulluk, işsizlik, çaresizlik, merhamet, nesil farklılıkları, değişen toplum düzeni, siyasi eleştiri. Yazarın hikâyelerinde tema olarak çeşitlilik yoktur.

Önce Ekmek, Bir Çocuk, Tarzan, Çocuklar, Sevmiyordu, Elli Kuruş hikâyelerinde çocuklar ön plandadır. Buradaki çocukların ortak özelliği hayatın içinde çocuk olarak değil de yetişkin gibi davranmak zorunda kalmalarıdır. Hayatın ağır yükünün altına erkenden girmiş ya da girmek zorunda olan bu çocuklar sürekli mücadele ederler. Sadece Sevmiyordu'da çocuğun iç dünyasıyla ilgili bir duruma değinilir. Diğer hikâyelerde ise çocukların hayalleri ile gerçeklerin çatışması dramatik bir şekilde anlatılır.

Bir Çocuk ve Üçüncü hikâyelerinde ise havanın soğukluğu yaşamayı daha da zorlaştırdığında kendilerini hapiste hayal eden insanlar söz konusudur. Bunlar dışarının şartlarından kaçacak yerleri kalmadığında dört duvarın arasında ısınmanın hayalini kurarlar. Yaşadıkları yokluğun derecesi de kaçış noktası olarak gördükleri yerle daha belirgin hâle getirilir.



Coni, yaşadığı topluluğun içinde hiçbir değer görmeyen ve mutlu olmayan bir insanın dünyasını anlatır. Psikolojik olarak karakterin kendisini değersiz hissetmesi, kalabalığın içinde yalnız kalması dramatik bir dille anlatılır. Çok iş yapmasına rağmen kimse tarafından takdir edilmeyişi de bu çöküşün sebebi olarak gösterilir.

Sinema, Orhan Kemal hikâyeleri için önemli bir unsurdur. Bir Çocuk, Tarzan, Coni, Çocuklar, Sevmiyordu hikâyelerinde Amerikan ve Türk filmleri, bu filmlerin artistleri, mekânları, yaratılan karakterler üzerinden değerlendirilmeler, benzetmeler yapılır.

Önce Ekmek, Coni, Tarzan, Mavi Taşlı Küpe, Pazartesi, Sevmiyordu, Elli Kuruş, Uzman hikâyelerinde evlilik ve aile kurumlarının eksik, aksayan yönleri, eşler arasındaki sadakatsizlik, ilgisizlik, bu hâlin çocukları düşürdüğü zor durumlar yansıtılır. Ailenin önemi, toplumsal hayatın düzeni için en büyük gerekliliktir vurgusu yapılır.

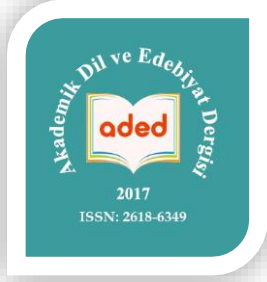
Pazartesi, İncir Çekirdeği, Sezai Bey, Biletsiz ve Uzman'da statünün önemi/önemsizliği ve insanların dış görünüşe, sahip oldukları mesleklere, elde ettikleri maddi kazançlara göre değerlendirildiği anlatılır. Bu durum toplum hayatında ve insanlar üzerinde yarattığı etkilerle birlikte verilir.

Hikâyelerin geçtiği mekânlar da tıpkı karakter seçiminde olduğu gibi hayatın yansımasıdır. Ev, dükkân, kahve, mahalle, sokak, tren, dolmuş, otobüs, durak gibi insanların en çok etkileşimde buldukları yerler seçilir, buralardaki insan manzaraları tüm gerçekliğiyle yansıtılır. Anlatımda tasvirlerden çok insan-mekân arasındaki tutarlılık ve uyum üzerinde durulur.

Sonuç olarak Orhan Kemal'in sıradan, sürdürülen hayatı, içindeki tüm unsurlarla birlikte anlatmayı tercih eden, hikâyelerinin temeline koyduğu küçük insanın her türlü hâlini okuruna anlatan bir yazar olduğu görülür. Hikâyelerinde samimiyeti ve dramatik kurguyu ustalıklı kullanır, gerçekliğe dayanan kurgularıyla toplumcu hikâyenin başarılı temsilcilerinden biri olur.

### Kaynakça

- Altınkaynak, Hikmet(2000). Orhan Kemal'in Hikâyeciliği. İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet(1950). "Orhan Kemal Hakkında". Yaprak. (25): 1.
- Baydar, Mustafa(2015). Edebiyatçılarımız Ne Diyor. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bezirci, Asım(2003). Orhan Kemal Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Celnarova, Xenia(1977). "İçerik ve Kompozisyon Açısından Orhan Kemal'in Hikâyelerinin Özellikleri". (Çev: Meral Tamer). Birikim. (23): 25-31.
- Eliuz, Ülkü(2009). "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı". Turkish Studies. 4(8): 1134-1165.
- Narlı, Mehmet(2002). Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orhan Kemal(2019). Önce Ekmek. İstanbul: Everest Yayınları.
- Otyam, Fikret(2015). Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektuplar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uğurlu, Nurer(1973). Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yılmaz, Arif(2004). "Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Orhan Kemal'in Hikâyeleri". Hece Öykü. (4): 86-91.



**Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**  
*Journal of Academic Language and Literature*  
Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Jale GÜLGEN BÖRKLÜ**

Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe  
Üniversitesi  
jalegulgen@aku.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-9755-1049>

**Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*'nda  
Toplumsal Değişme ve Aile**

*Social Changes and Family in Orhan Kemal's  
"Eskici Dükkânı"*

**Araştırma Makalesi/Research Article**

Geliş Tarihi/Received: 23.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

**Atıf/Citation**

Gülgen Börklü, Jale (2020). Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*'nda Toplumsal Değişme ve Aile.  
*Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 157-183. DOI: 10.34083/akaded.741969.

Gülgen Börklü, Jale (2020). Social Changes and Family in Orhan Kemal's *Eskici Dükkânı*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 157-183. DOI: 10.34083/akaded.741969.



<https://doi.org/10.34083/akaded.741969>



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

## Öz

Toplumsal değişme, toplumların hayatında hızlı ya da yavaş yavaş gerçekleşen, devamlılık gösteren ve bir durumdan başka bir duruma geçişi ifade eden bir kavramdır. Aile ise bu yapının en küçük canlı birimi olarak hem bu değişmelerden etkilenir hem de bu değişmeleri şekillendirir. Türkiye’deki toplumsal değişimlerin ailede yarattığı sancılar, romancılarımızın her zaman ilgi duyduğu bir mevzu olagelmıştır. Bu mevzuya dikkatle odaklanan isimlerden biri “toplumsal değişmenin romancısı” olarak tanınan Orhan Kemal’dir.

Bu çalışmada Orhan Kemal’in “Eskici Dükkânı” adlı eseri “toplumsal değişme ve aile” açısından incelenecektir. Eserde siyasal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin hızlı olduğu ve sancılı bir toplumsal değişim sürecini zaruri kıldığı 1950’li yılların Türkiye’sinde, zanaatkâr bir ailenin neler yaşadığı, nasıl çetin bir süreçten geçtiği takip edilecek, bunun nedenleri üzerinde durulacaktır. Yazar, toplumsal değişme süreçlerinin aile üzerindeki etkilerini nasıl yorumlamıştır? Hangi yönlerini özellikle öne çıkarmıştır? Söz konusu aile, yeni iktisadî anlayışla gelişen üretim-tüketim ilişkilerine neden uyum sağlayamamıştır? Bu uyumsuzluğun kefareti ne olmuştur? Ailenin gündün güne çöküşüne ivme kazandıran unsurlar neler olmuştur? Geleneksel değerler-modern değerler farkı aile fertleri arasındaki ilişkileri nasıl şekillendirmiştir? Bu sorulara cevaplar aranırken, bütün bunlarla yazarın okuyucusuna nasıl bir mesaj vermek istediği de ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Eskici Dükkânı, toplumsal değişme, aile

## Abstract

*Social change is a concept that takes place in the life of societies quickly or slowly, shows continuity and expresses the transition from one state to another. The family, on the other hand, is affected by these changes and shapes these changes as the smallest living unit of this structure. The throes is created in the family, by social changes in Turkey, a subject that has always been interested in our novelist of all time. One of the names that carefully focus on this issue is Orhan Kemal, who is known as the “novelist of social change.”*

*In this study, Orhan Kemal's work named “Eskici Dükkânı” will be evaluated in terms of “social change and family.” In the novel, political, economic and technological change is rapid and painful process that makes it indispensable to social change in Turkey during the 1950s, what a family of artisans live and how they go through a difficult process will be followed, the reasons for this will be emphasized. How the author interpreted the effects of social change processes on the family? What aspects did he particularly emphasize? Why did this family in question fail to adapt to the relations between production and consumption developing with a new economic understanding? What was the penance of this mismatch? What were the factors that accelerated the family's collapse from day to day? How did the traditional values versus modern values shape the relationships among family members? While looking for answers to all these questions, it will be tried to reveal how the author wanted to give a message to his reader.*

**Keywords:** Orhan Kemal, Eskici Dükkânı, social change, family

## Giriş: Toplumsal Değişme ve Aile

Değişme doğanın kendi iç yapısının, varoluşunun bir gereğidir. Zorlama, yapay ve dış destekli bir oluşum değil; çok yönlü, soyut, karmaşık bir kavramdır. Bireysel ve toplumsal düzeydeki her değişme kendi içinde birçok karmaşık sorun içerir; yani değişme doğası gereği çatışmalı, aşamalı ve zigzaglar çizen bir süreçtir (Yaka 2001: 36). Değişme, evrenin en önemli karakteristiği olduğuna göre değişim, toplum açısından da bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır (Yaka 2001: 42). Toplumsal değişme, belirli bir toplumda, belli bir zaman aralığında, nedenleri ve sonuçları az çok gözlenebilen, tüm sosyal ilişki ve öğelerde meydana gelen, somut, olgusal değişimler, başkalaşmalardır. Değişmede hem iç hem de dış dinamikler rol oynamaktadır. Anlık bir olgu değildir, bir sosyal süreçtir; zaman zaman ağır işlese de kesintisizdir. Bireysel istek ve iradelerin dışında gerçekleşen toplumsal bir mekanizmadır (Yaka 2001: 44).

Kongar'ın Berelson ve Steiner'den aktardığına göre "her ne kadar hayatta her şey değişmekte ise de, toplumsal değişme yalnızca toplumun yapısındaki temel ve geniş değişimleri belirtir: Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojideki değişimler. Terim, toplumun temel kurum ve örgütlenişindeki kaymaları belirler" (Kongar 2000: 55). Toplumsal değişme toplumsal sistemlerin yapı ve fonksiyonlarında meydana gelen önemli değişimlerdir. Toplumun yapısı toplumsal kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana geldiğine göre, değişme, ilişkilerin, değişmesidir. Bütün bunların ardında da toplumsal bireylerin, yani aktörlerin davranış değişimleri yatar (Kongar 2000: 56). "Toplumsal değişim en temelde insanın kendisini çevreleyen koşullardaki farklılaşmalara uyum yeteneğinden kaynaklanır." İnsanın kendi dışındaki dünyaya uyum kabiliyeti diğer canlılara göre çok daha fazla gelişmiştir. İnsanın bu uyum yeteneği pasif bir değişimden değil, aktif bir biçimde koşullara müdahale edebilmesinden kaynaklanır. Toplum da kolektif olarak insanın bu özelliğini bünyesinde taşır. Kendi iç değişimlerinden ve dışındaki koşulların etkisiyle toplum daima bir yeniden kurulma süreci içindedir (Sunar 2015:2). İnsanlar arası ilişkilerin değişmesi demek olan toplumsal değişme hem üretim ve mülkiyet ilişkisinin değişmesine, hem de anlamların değerlerin, kuralların değişmesine bağlıdır... Hem üretim ve mülkiyet ilişkilerinin değişmesi, hem de anlamların, değerlerin, kuralların değişmesi genel toplumsal değişmeye yol açar. Toplumsal değişmenin temelinde belli bir anda, belli bir toplumda ya teknoloji ya da ideoloji yatar. Değişme bir defa başladıktan sonra ise, teknoloji ve ideoloji birbirlerini etkilemeye başlarlar (Kongar 2000: 24).

Aile, toplumların en önemli birimidir. İnsanın en dar anlamda gerçekleştirmeyi başardığı sosyal bir örgütlenme modelidir. Bu bağlamda aile, en küçük bir sosyal birlik olarak değerlendirilmektedir (Subaşı 2020: <http://necdetsubasi.com>). 19. ve 20. yüzyılın değişim çağı olduğunu, buna bağlı olarak bu dönemlerde bütün toplumların

temel karakteristiğini değişimin oluşturduğunu söyleyebiliriz. “İmparatorluklar yıkılıp, ulus devletler kurulurken, demokratik cumhuriyete doğru bir eğilim başlamıştır. Toplum düzeni değişime uğrarken, yaşanan bu değişimlerden toplumsal yapının diğer üniteleri gibi, aile de kendi payına düşeni almıştır.” (Bayer 2013: <http://static.dergipark.org.tr/>) Aile, ülkede meydana gelen değişim ve dönüşümlerin etki ve sonuçlarının en belirgin olarak izlendiği toplumsal kurumların başında gelmektedir. Aile kendisini var eden bazı temel hususlar sabit kalmakla beraber, tarih boyunca çeşitli yönlerden değişimlere uğramış bir yapıdır. Geleneksel yaşam biçiminden modern yaşam biçimine geçişte yaşanan çelişkiler ilk önce ve en fazla toplumu var eden en mühim canlı birimi aileyi de bir takım huzursuzluklarla karşı karşıya getirmiştir:

*Geleneksel hayattan modern hayata aktarılışın sosyal ve ekonomik düzeyde ortaya çıkardığı göstergeler, ailenin de kurumsal açıdan yeni bir biçim almasını hızlandırmıştır. Toplumsal yapının prototipi sayılabilecek aile, böylece ortaya çıkan her düzeyde değişim ve farklılaşmanın belki de ilk mekânsal merkezi olarak dışsal etkilenimlere açık konuma sahip olmuştur. Modernleşme süreci, bir dizi değişken ekseninde gerçekleşmiştir. Sanayileşme, göç hareketleri, makineleşme, kentleşme, ulaşım ve iletişimin açtığı sınırlar içine son tahlilde aileyi de içine katacak kapsamlı dönüşümlerin önünü açmıştır (<http://necdetsubasi.com>, 2020)*

Modernleşme sürecinin krizleri aileyi meydana getiren fertler arasındaki ilişkinin şekillenmesinde, kimi zaman bağların esneyip çözülmesinde etkin ve aktif bir rol oynamıştır.

Toplumsal değişme, gerçekleşmesi ve sonuçları bakımından toplumda mutlaka uyumsuzluklar, sürtüşmeler ve değişik dozlarda gerginliklere yol açar. Bu sorunların düzeyi, yoğunluğu ne kadar düşük olursa olsun değişme, doğası gereği sancılı bir süreçtir. Çünkü her değişme bir farklılaşma, başkalaşma, yani statükonun bozulması demektir. Her değişme, derecesine ve yoğunluğuna göre değişmeyi onaylayanlar-onaylamayanlar biçiminde bir ayrışmayı, kamplaşmayı gündeme getirmekte, dolayısıyla bu gruplar arasında bazen hafif, bazen daha şiddetli sürtüşmeler, çatışmalar görülmektedir; değişme çatışmalı bir süreçtir. Toplumların bir aşamadan başka bir aşamaya geçişi genel olarak hep gürültülü olagelmıştır (Yaka 2001: 44-45).

İşte bu değişimlerin toplum hayatında meydana getirdiği sarsıntılar, farklı bilim alanlarından aydınların ilgisini değişik düzeylerde de olsa –her zaman- çekmiştir. Bu alanlardan biri ve belki de en etkili edebiyattır. Özellikle roman türü, bu değişimlerin hiç fark edilmeyen yönlerinin “insan” a odaklanarak, ayrıntılı bir şekilde anlatılmasına son derece müsait bir türdür. Ülkemizde ta Tanzimat’tan başlayarak yenileşme hareketlerinin Tanpınar’ın yerinde tespitiyle bir “medeniyet krizi” ile başladığı düşünülürse; bu krizden en çok yara alan birim olarak ailenin de sanatın aynasında kendisine her daim bir yer bulması kaçınılmazdır. Bilhassa hızlı ve kontrolsüz

değişmelerin yaşandığı sancılı dönemlerde, sanat eserini kurarken romancının, toplumsal değişmelerin odağındaki temel birime, aileye yöneldiği görülür.

### **Toplumsal Değişmenin ve Ailenin Romanı: *Eskici Dükkânı***

Toplumsal değişmelerin yarattığı kaosu "aile" merkezinde ele alan romancılarımızdan biri Orhan Kemal'dir. Bilhassa "Çukurova" bölgesindeki "toplumsal değişmeleri" ve bu değişimlerin kimleri nasıl, ne kadar etkilediğini bütün gerçekliğiyle göstermeye çalışır. "Orhan Kemal hem kendi devrini hem de kendinden önceki devirlerin toplumsal değişim ve dönüşümünün nabzını tutarken sadece gündelik olayların değişim grafiğini oluşturmaz; bu gündelik olayların ardındaki niteliksel değişimleri yakalamaya, anlamlandırmaya ve okuyucuya aktarmaya çalışır." (Gültekin 2012: 42) Onun romanlarının taşıdığı en önemli değerlerden biri, Türk toplum yapısının belli dönemlerine ilişkin zengin sosyolojik materyal, özellikle de orta ve alt tabaka insanların yaşama şartlarına ilişkin gerçekçi ve son derece zengin insanî verileri içeriyor olmasıdır (Bezirci 1994:129). Bu zengin malzemenin en iyi değerlendirildiği ve işlendiği romanlardan biri de *Eskici Dükkânı*'dır.

Tahir Alangu Orhan Kemal'in romancılığını değerlendirirken yaptığı tasnifte *Eskici Dükkânı*'nı "Adana'da toprak ve fabrika işçilerinin dünyası" başlıklı bölüme alır (Alangu 1970: [core.ac.uk/download/pdf](http://core.ac.uk/download/pdf)). Eser ilk olarak 1948'de *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde "*Eskici ve Oğulları*" adıyla önce bir "hikâye" olarak yayımlanır (Narlı 2002: 17). Roman olarak 1958 yılında *Dünya* gazetesinde tefrika edilir, 1962 yılında Ak Kitabevince basılır. Memduh Ün tarafından filme de uyarlanmıştır. Geniş yankı uyandıran bu roman edebiyat-sinema dünyasında tanındıktan sonra Orhan Kemal romanın son iki bölümünü Ulvi Uraz'la beraber oyun hâline getirir ve 1968'de Ankara Sanat Tiyatrosu'nun İstanbul turnesinde sahnelenir. Daha sonra Orhan Kemal romanın adını "*Eskici Dükkânı*" olarak değiştirir ve bu isimle ilk kez Cem Yayınevi tarafından 1970 yılında basılır (Narlı 2002:184). Biz çalışmamızda eserin Tekin Yayınevine bu adla yayımlanan 1993 tarihli yedinci baskısını esas aldık.

*Eskici Dükkânı*'nda yeni üretim biçimleriyle baş edemeyen, uyum sağlayamayan Çukurova insanının mücadelesi, yenilgi ve zaferleri konu edilir (Narlı 2002:182). Eser, geleneksel ve modern düşüncelerin sürekli çarpıştığı, bireysel gel-gitlerin yaşandığı bir aileyi merkeze alır. Topal Eskici, karısı, iki oğlu, kızı, gelini ve torunlarının ekonomik sıkıntılarla başlayan gerilimleri romanın sonunda içler acısı bir drama dönüşür. Roman, toplumsal değişimlerin toplumun en küçük birimi olan ailede ne derece sancılı bir sürecin yaşanmasına neden olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Aile değişime ayak uydurmaya çabalarken sarsılır, tökezler ve nihayetinde parçalanmanın eşiğine kadar gelir. Eserde Türkiye'deki 1950'li yıllardaki değişim ve dönüşümleri, bunların yol açtığı sosyal ve ekonomik problemleri Çukurova ekseninde ve Topal Eskici'nin ailesi özelinde takip etmek mümkündür. "Tarımsal ilişkilerdeki



değişmeler, yeni teknolojik aygıtlar, makineleşme ve bunlarla birlikte gerçekleşen politik dönüşüm Türkiye'nin kentsel toplum yapısıyla birlikte kırsal kesimi ve köylü yaşamını da önemli ölçüde etkiler. Orhan Kemal'in romanda sözünü ettiği makineleşme, ani ve hızlı traktörleşme olgusu, topraksız köylü yığınlarını göçe hazır hâle getirirken Adana gibi Çukurova kentlerinde ciddi emekçi nüfusun oluşmasına neden olur. Köyden kente göçün bu birinci sacayağında ucuz emek işçileri ilk önce mevsimlik olarak, sonrasında temelli yerleşmek üzere Çukurova'nın yolunu tutmaya başlar." (Gültekin 2012: 56)

Eserde siyasal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin hızlı olduğu ve sancılı bir toplumsal değişim sürecini zaruri kıldığı 1950'li yıllarda bir ailenin yaşadıkları bütün yönleriyle gösterilmeye çalışılır. Teknoloji ve ona paralel olarak şekillenen modern zihniyet karşısında geleneksel anlayışta inat edenlerin nasıl büyük bir çıkmazın içine girdikleri, sosyal hayat içerisindeki yabancılaşmaları, çaresizlikleri özellikle Topal Eskici karakteri çevresinde gösterilir. Yitip gitmiş bir zamanın değerlerine tutunup, mazinin artık geri dönüşü olmayan hatıralarına takılıp kalmış Topal Eskici kaybetmek üzere olduğu ailesini bir araya getirmek için sonunda inadını rafa kaldıracak ve zamanın değiştiğini geç de olsa anlayıp kabullenecektir.

### **Değişen Ekonomik Şartlara Direnen Eskici Dükkânı**

Topal Eskici, güm güm gümüleyen bir konağı olan atlı, arabalı, bahçeli, büyük bir çiftlikte büyümüş, varlıklı bir yaşam sürmüş ancak ülkedeki şartların değişmesiyle bu varlığını yitirmiştir. Bir zamanlar sahip olduğu hayat standartları git gide değişerek, kötüleşir. Bu kötü gidişat o kadar hızlı gerçekleşir ki Topal Eskici bunu bir türlü aksine çeviremez. Varlıklı olmak ve eski huzurlu günlerine kavuşmak ister ancak etrafında yaşanan değişimin bir parçası olmak için de hiçbir çaba harcamaz. Bu çabasızlığı onu ailesiyle birlikte çok çetin bir mücadeleye zorlayacaktır.

Romanın daha ilk paragrafında bereketli Çukurova'nın teknolojiyle birlikte değişen yüzünü görürüz. Develerin, çift atlıların, gıcırdayan öküz arabalarının geçtiği yollardan artık gümbür gümbür yükleriyle benzin, mazot kokulu homurtularıyla güçlü kamyonlar geçmektedir. Yazar eskici dükkânını, kentin yepyeni yüzüne paralel eski bir sokağa yerleştirir. Yanındaki daracık dükkânlara göre son derece geniş olan bu dükkânı "sedire yanlamış altın dişini göstere göstere gamsız kahkahalar atan geniş şalvarlı eski bir derebeyine" benzetir. Herkesin daracık dükkânlarda sıkış tıkış işini görmeye çalıştığı bu esnaf kalabalığı arasında oldukça geniş ve ferah bir dükkânda işlerini iki oğluyla birlikte yürütmektedir. Dükkân onlara fazladır, bir kısmını kiralasalar geriye kalan bölümü onlara yetecektir. Ancak Topal Eskici sahip olduklarını ticarî amaçla değerlendirerek kendine yeni gelir imkânları açmayı asla istemez, değişen yeni dünyaya entegre olmaya direnir; geleneksele sıkı sıkıya bağlı bir zihniyetle hareket eder. İşleri kötü gitmektedir, dükkânın en azından bir bölümünü kiralamak için

karşısına adaylar da çıkmaktadır ancak buna rağmen inadında diretir. Oğulları ile bu konuda uzlaşamazlar; iki oğlu da onu bu işin kârlı olduğuna bir türlü ikna edemezler. Topal Eskici için rızkını kazandığı bu dükkân âdeta kutsaldır ve kendisine avuç dolusu parayla gelenleri, ağız dolusu küfürlerle geri çevirir: "Dünyada mekân ahrette iman!" "-Para zorunyan mekânımı mı daralatacaksınız?... Paranıznan beni benden mi edeceksiniz kitapsızlar.." (Orhan Kemal 1993:6) Devir sermaye devridir, Topal "işlerin akıntıya gittiği iyice kesat günler" geçirmektedir ancak yine de paranın gücüne karşı yelkenleri indirmez. Paranın refah, itibar ve statü getirdiği, her kapının sihirli anahtarı olduğu bir çağda, küçük oğlunun tabiriyle "kuyruğu diklik" eder.

Dükkânın bir bölümünün satılması yahut kiralanmasını çok makul bulan küçük oğul Ali'nin değişen dünyaya eklemleme çabaları sürekli olarak babasının inadı ile baskılanır. Hiç olmazsa dökülmüş sıvaların, örümcek ağları ile kaplanmış duvarların yenilenmesi gerektiğinin farkındadır. Ancak babaları dükkânı tadil ettirmek şöyle dursun, oğlunun gençlik hevesiyle duvarlara poster asma isteğini bile sert ve alaylı bir dille reddeder: "-Benim sağlığımda benim sözüm yürür. Ben cartayı çektikten sonra bıyıklarımızı kazıtıp oğlan gibi gezin isterseniz." (Orhan Kemal 1993:6)

Eskicinin içinde yaşadığı geçmiş dünyanın kabulleri ile küçük oğlunun büyük bir ilgiyle izlediği ve ayak uydurmaya çalıştığı yeni dünyanın arzu ve istekleri romanın sonraki bölümlerinde de yer yer çatışacaktır. Eskicinin huysuzluğunun, yalnızlığının ve yabancılaşmasının nedenlerinden biri içinde yetiştiği geleneksel kodları, yaşadığı çağda, hiçbir esnekliğe müsaade etmeden muhafaza etmesidir.

Değişen esnaf yaşamına bir ucundan eklemleme için de hiçbir çaba harcamayan Topal Eskici, yıllardır gelip giden müşterilerini asık suratı, tahammülsüz tavırları ve küfürlü ağzıyla yavaş yavaş kaybetmekte, işleri git gide bozulmaktadır. Topal'a göre bunun sorumlusu hemen karşısındaki dükkânın sahibi olan "tüyü bozuk göçmen"dir. "Camiye gitmediği, Cenabıallah nuruilahisini yüzünden sildiği, gavur içinde gavurlaşmış bir kanıbozuk olduğu" hâlde bütün müşterileri ona akmakta, ayakbaşı işlerini ona yaptırmaktadır. "Koca bir gün bağıra bağıra" geçip gittiği hâlde kazançları, büyük oğulla paylaşıldığı takdirde günlük geçimi sağlayamayacak kadar cüzidir. İki oğulun da ters giden ve geliri artık bütün ailenin ihtiyaçlarını karşılayamayan bu dükkân için başka hayalleri vardır: Daha hızlı ve seri bir üretim için yeni dikiş takımları temin etmek, bolca kösele ve deri alarak toptancının siparişlerine yetecek düzeyde kadın ve erkek ayakkabıları yapmak!

Ülkede yaşanan siyasal değişmeler ile bunun tetiklediği ekonomik ve toplumsal değişmeler, beraberinde yeni bir üretim ve tüketim anlayışını getirir. Her tarafta yeni iş alanları açılmakta, değişime uyum sağlayamayanlar buldukları ekonomik konumdan aşağıya doğru kaymaktadırlar. Topal bu yeni hayata ayak uydurmak için kılını bile kıpırdatmadığı gibi işini bu yeni anlayışa göre düzenleyenlerin hepsini de vatan haini, yazının çıplağı, asker kaçağı olarak suçlar (Narlı 2002:257). Göçmen yeni

dükkânıyla karşısında rakip olmadan önce, büyük oğlu da sabun fabrikasında vardiya ustası olarak çalıştığı dönemlerde Topal Eskici ekonomik anlamda refah günler yaşamaktadır. Lokantalara gidip gönlünce rakısını içmekte hatta eşe dosta bile ismarlamaktadır. Ancak büyük oğlu Mehmet işten çıkarılınca babasının yanında çalışmak zorunda kalmış, bu durum Topal Eskici'nin hâli hazırdaki geçim şartlarını büsbütün değiştirmiştir. Dükkâna gelen işler de artık fabrikaların ürettiği ucuz mala ilgi arttığı için iyice azalmıştır. Dolayısıyla Topal Eskici geleneksel değerlerine sıkı sıkıya bağlanmış olsa da, ekonomik şartlar onu da bir yanından değişime zorlamaktadır: Kendi yuvasını kurmuş üç de çocuğu olan büyük oğlu artık kendi başının çaresine bakmalı, babasının himayesinden çıkıp kendi ayakları üzerinde durabilmelidir. Eskici dükkânı, değişen ekonomik şartlar yüzünden artık büyük aileye yetemeyen bir ekmek teknesi olarak tartışmaların odağındadır. Romanın başında bir kısmının kiralınması bile söz konusu değilken, romanın sonunda cüzi bir fiyata satılarak aileyi hayata geri döndüren bir can simidine dönüşecektir.

### Resul Ağa'nın Nazlı Torunu:

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz gibi Topal Eskici'nin hâldeki yaşamı büyük bir ekonomik buhrana sahne olsa da çocukluk yıllarında bambaşka bir yaşam sürmüştür. Hâldeki huysuz, kuyruğu dik, küfürbaz, asabi, inatçı Topal Eskici ile çiftlikte her türlü imkâna sahip bir şekilde büyüyen "nazlı çocukluğu" uzlaşamaz düzeyde farklı yaşam parçalarını düşündürür. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasının getirdiği buhran, bir eli yağda bir eli balda geçirdiği çocukluk yıllarındaki bütün imkânları tuzla buz etmiştir. Topal Eskici, içinde büyüdüğü iyi şartların değişmesini yetmiş yaşında bile hâlâ kabullenemez. Bir zamanlar içinde bulunduğu refah düzeyi ile şimdi nefes almakta zorlandığı bir mengenevi andıran hayatını mukayese ettikçe kaderine hep kahreder:

*"Tut, güm güm gümüleyen, altın babası büyük çiftçi Resul ağanın çiftliğinde dünyaya getirt, on yaşına kadar gak dedikçe et, guk dedikçe su, on yaşından sonra saçların Aşhabülkehfte kesilip ağırlığınca altın dağılsın fakir fukaraya, nenelerin, baban, anan, emmin, dayın, teyzen üstüne titresinler, ele avuca sığma, palazlanınca sırtında sırma işlemeli tozkoparan cepken, bacağında lâciverdin hasından şalvar, pırıl pırıl rujan çizmeler, altında bakla kır hâlis Arap kan kısrak, Çukurova'nın tozlu yollarını gece deme, gündüz deme arşınla, nerde muhabbet var koş, kim nereye avrat kapatmış haber al, var, git, bas, vur, kır, meclis dağıt, sağa sola sarı lira saçmaya alış, feleğin çemberinden geç, sonra da bir harp, bir taun, mal mülk kapanın elinde kalsın, bardağı yirmi beşlik açık şarabı bile bulama."*(Orhan Kemal 1993: 10)

Topal Eskici'nin bu sözleri, içine doğduğu şartlarla, içinde yaşamak zorunda kaldığı şartlar arasında nasıl bir uçurum olduğunu da gösterir. Bu değişim aslında Türkiye'deki ekonomik değişimlerin, toplumun bir kesiminde nasıl bir fakirleşmeye yol açtığına da bir göstergesidir. Romanın birinci bölümünde Topal Eskici'nin

ağzından dinlediğimiz bu ferah yaşamın daha ince ayrıntılarını, hemen ikinci bölümde yazar okuyucuya verme gereği duyar. Böylece hem bir dönemin sosyo-ekonomik şartlarına ışık tutar, hem de okuyucunun Topal Eskici'nin nereden nereye geldiğini daha iyi kavramasına zemin hazırlar. Topal'ın ilk çocukluğunun geçtiği yıllar henüz ticaret usullerinin gelişmediği, tren yollarını döşenmediği, kamyonların tıkr tıkr işlemediği, mahsulün çok bereketli olmasına mukabil son derece ilkel şartlarda pazarlanmaya çalışıldığı yıllardır.

Yazar aynı bölümün devamında Topal'ın yaşadığı çiftlikte mükemmel şartlar içinde, ne kadar nazlandırılarak el bebek gül bebek yetiştirildiğini şaşaalı ayrıntılarıyla anlatır. Sepet sepet, küfe küfe meyveler arasında nazla niyazla büyütülür. On yaşına kadar uzatılan saçları kesilince, fakirlere saçlarının ağırlığınca sadaka dağıtılır. Dedesi torununu uzun sakalını yüzüne süre süre neşelendirerek sever. Ancak yazar, bütün bu varlığın arkasında dedesinin büyük ihanetinin olduğunu da belirtmeden edemez. Resul Ağa'nın zenginliği kendiliğinden değildir; sahip olduklarını, çalıştığı çiftliğin geliniyle anlaşp, işverenini zehirleyerek edinmiştir.

Topal Eskici'nin babası ise, "aile geçmişindeki bir sapma" (Gültekin 2007: 73) olarak dedesi Resul Ağa'dan farklıdır. Lisede okur, Resul Ağa'nın zenginliğine aldırmandan ve onun bütün yasaklarına karşı çıkarak Ermeni bir aile olan Gülbenkyanların çocuklarıyla arkadaşlık eder. Bu arkadaşlıktan öğrendiği "fabrika" bilhassa ilgisini çeker Yerli halka göre fabrika "Kendi kendine fişiltularla çalışırken sıcak, beyaz dumanlar salan büyük büyük makineler, vınıltıyla dönen miller geçirili kocaman kocaman tahta kasnaklar, tahta kasnakları döndüren kayışlar, kayışlar, kayışlar.."dır ve ona "gâvur aklı, it aklı" deyip kestirip atmaktadır. Bu bakış teknolojik değişimler karşısında toplumda görülebilecek olası direncin bir yansımasıdır. Ancak Topal Eskici'nin babası fabrika konusunda yerli halk gibi düşünmez. Gülbenkyan ailesinden öğrendikleriyle "fabrika" bambaşka bir anlama sahiptir:

*"... 'Fabrika', deli deli dönen birtakım kayışlarla kasnakların çevirdiği makinelerin baş döndürücü uğultusunda tohumlu pamukları yutup, tohumuz bembeyaz kusan, kusulmuş bembeyaz pamukları şaşılacak bir hızla birtakım yollardan, çengellerden geçirirken, kıvrıp, büken, masuralara saran, sarılmış masuraları şakırtılı tezgâhlarda kola kokulu kaymak gibi bez hâline getiriveren bir güç'tü. Bu gücün daha şimdiden yüzler, hatta binlerce insanın günlerce çalışıp ancak çıkarabileceği işi birkaç saatta çıkarıverdiğini görüyor, 'Fabrika'ya karşı korkulu bir hayranlık duyuyordu. Yerliler dilediklerince 'Gâvur aklı, it aklı!' desinler. Bu 'Akıl'ın günün birinde dünyayı saracağını, onun dilini anlamayan, on dost olmayanların üzerinden silindir gibi geçip ezeceğini, başka çıkar yol bulunmadığını seziyordu." (Orhan Kemal 1993: 14)*

Gülbenkyan ailesinin Çukurova bölgesinde öncülük ettiği modern çırçır atölyeleri, gerek yoksul köylülerin ve gerekse büyük geleneksel toprak sahiplerinin

algısında ciddi sarsıntılara yol açsa da bu teknikle ve modern tarımla bölgenin ilk karşılaşmasıdır. Romanda, on dokuzuncu yüzyıldan miras zihinsel yapının, tekniğe, fabrikaya ve bilimsel üretime karşı nasıl tepkiler verdiğini, bunun toplumsal ilişkiler ve geleneksel değerlerdeki karşılığının hangi karakter ve kurgularla yürüdüğünü (Gültekin, 2012: 43) takip etmek mümkündür. Orhan Kemal, Topal Eskici ve ailesinin çöküşünü anlatırken, mevzuyu bir zamanların büyük Ermeni ailesi olan Gülbenkyanların yenilikçiliğinin anlaşılmasına kadar götürür. Gülbenkyanlar modern anlamda "fabrika"nın geleceği şekillendireceğini kavramış ve buna göre yeniliğin peşinden giderken, Çukurova'daki büyük toprak sahipleri yahut sermayedarlar eski yöntemlerle iş görmekteydiler (Gültekin 2012: 43). Yazar romanda Topal Eskici'yi ulaştırdığı sonla, geleneksel anlayışa tutunup kalanların değişime ayak uyduranlar karşısında nasıl kaybettiğini de göstermek ister gibidir.

Topal'ın babası dünyanın günden güne değiştiğinin bilincindedir ve bu değişime son derece açık bir zihniyete sahiptir. Attığı attık, kestiği kestik, har vurup harman savuran Resul Ağa, torununu ata bindirir, şalvar giydirip hovardalık âlemlerine sürükler. Baba (Topal'ın babası), Resul Ağa'nın torununu kendi yaşam alışkanlıklarına uygun bir dünyaya dâhil etmeye çalışmasına ifrit olur. O, oğlunun Resul Ağa'nın temsil ettiği artık devri geçen süflü bir dünyanın parçası değil; "fabrika"nın temsil ettiği yepyeni bir dünyanın parçası olmasını ister: "...hovardalık âlemlerini değil, 'Fabrika'yı sevsin, onunla dost olsun, dost olabilmek için onun dilini bellesin..." (Orhan Kemal 1993: 15). Ancak dede ve nineyle yaşanan bir evde kendi oğluna sözünü geçirme ihtimalinin olmadığını da bilir. Oğlunun Ermenilerle düşüp kalkmasını kâfirlik olarak gören Resul Ağa, oğlunu kaybetmiştir ancak torununu da oğlunun dilinden düşürmediği ve bir türlü anlamlandıramadığı gâvur işi bir anlayışa kaptırmak istemez.

Şehrin mektubî kaleminde memur olan Topal'ın babası, oğlunu mektebe göndermek ister ancak bunda da sözünü geçiremez. Oğlunu gönlüne göre yetiştirebilmek için annesi ile babasının ölmelerini beklemek zorunda kalır. Ailesinden kalan ve paylaşılırken bütün akrabalar arasında korkunç bir düşmanlığa yol açan mala mülke de kıymet vermez: "Mala mülke güvenilmezdi. Yel üfürür, sel götürür, yangın kül edebilirdi." (Orhan Kemal 1993: 15) Oğlunun geleceği için planlar yapar; oğlu hem okuyacak hem de birkaç zanaat öğrenip bileğine altın bilezikler takacaktır. Önce rüştiyeye gitmeye başlar, okul dönüşlerinde de çarşıya uğrayıp babasının arkadaşı Dikran Usta'nın kunduracı dükkânında birkaç saat çalışarak meslek öğrenir. Dikran Usta'dan işin inceliklerini kısa zamanda öğrenir, oldukça iyi bir kazanç elde eder. Bu sıralarda babasını kaybeder. Ailede "babasının gelişim ve öngörü düzeyine sahip başka da bir kimse olmadığından" (Gültekin, 2007: 73) iyi bir gelecek ihtimalini de kaybetmiş olur. Rüştiyeyi bırakır, daha çok para kazanacağını düşündüğü kunduracılık işine yoğunlaşır. Dikran Usta vefat edip de dükkân, vârisleri tarafından satılınca bu defa demircilik işine merak sarar. Böylece babasının oğlu için hazırlamaya çalıştığı 'değişen

çağa ayak uydurabilmesini sağlayabileceği donanımı kazandıracak bütün ihtimaller' ortadan kalkar ve Topal Eskici'nin yaşamı bütünüyle yön değiştirir.

Topal Eskici'nin hâldeki asabiyetinin, geçimsizliğinin, saldırganlığının nedenlerinden biri de çocukluk yıllarındaki imkânları kaybetmiş olduğunu, Resul Ağa'lı devirlerin kapanıp gittiğini bir türlü kabullenememesidir. Yaşadığı çağda dedesi Resul Ağa'nın sahip olduklarıyla övünerek itibar kazanmaya çalışmanın, hiçbir makul yanı kalmamıştır. Roman boyunca yaşadığı duygusal dengesizliklerle romanın merkezî kişisi sayabileceğimiz Topal Eskici, Resul Ağa'nın nazlı torunuyken; zamanla "eğitilmemiş, duygularıyla yaşayan bir toplumun yoksullaşınca kendi kendini yiyen bir yaratığa dönüşen insanı" (Karakuş, 2012:80) olacak, oğul ve torun kalabalığı karşısında eski özelemleri ve tutkuları ile töreden kalma eski baba tipinin gülünç bir kuklası haline düşecektir (Alangu 1970: [core.ac.uk/download/pdf](http://core.ac.uk/download/pdf)).

### Maddeler Çağında Bir Eski Kahraman: Başefendi

Eskici, Trablusgarp Savaşı'nda bir İtalyan kurşunu ile sol bacağını kaybeder, ayağının yerine tahta bir bacak takılır. Bu kayıp geriye kalan yaşamında ona vatan için ne büyük bir fedakârlık yaptığını sürekli olarak hatırlatacak bir trajediye dönüşür. Sırf bu yüzden kendisinin, sadece savaştan hemen sonra değil ömrü boyunca takdir görmesi gerektiğine bütün benliğiyle inanmıştır. Ancak devir değişmiş, ticaretin ve rekabetin merkeze alındığı maddeci bir hayatta, Topal Eskici'nin bu unutulmayacak fedakârlığının kefareti saygıyla dahi olsun ödenmemiştir. Tahta bacağıyla memleketinin bozuk parkelerinde yürümeye başladığında gösterdiği cesarete ve yaptığı fedakârlığa, acıyan bakışlarla cevap verilir. Oysa o böyle ummamıştır. Yıllar gelip geçtikçe acıyan bakışlar da değişir; Topal'ın tahta bacağı âdeta yok sayılır. Çünkü imparatorluktan ulus-millet sürecine geçişte ülke toptan ve çok yönlü, köklü bir değişim geçirmiştir:

*"Yeni düzenin hâyi huyu, devrilip giden imparatorlukla birlikte Topal eskicinin sol bacağı da unutulmuştu. Şimdi mal, mülk, iş, güç, takım, tezgâh edinme devriydi. Yağmurlar yağmış, yarıklar kapanmıştı. Trablus mirablus... Onlara neydi Derne'den, Bingazi'den, Yemen, Kafkasya, Allahüekber'den? Hem neydi bu kıkuyruk Topal'ın suratı? Gittiyse gitti, bacağına kızgın çöllerde bıraktıysa bıraktı. Onlar mı göndermişlerdi? Bacağını orada bırakmasını onlar mı söylemişlerdi? Açsın gözünü, mal mülk kapışma yarışına o da girişindi. Bu yarışa tahta bacakla girilmez demiyordu ki kanun!" (Orhan Kemal 1993: 19).*

Kalplerin vatan için attığı devir hızlıca geçmiş, vatan yolunda canını, gözünü, kolunu bacağına feda edenler unutulmuştur. Artık toplumun bakış açısı, değerleri, kabulleri değişmiştir. İnsanlar kendi dertlerini bile unutmamanın peşindedir. Kimsenin başkasının kahramanlığını görececek gözü, fedakârlıklarını dinleyecek kafası kalmamıştır. Mehmet Gültekin'in (2012: 75) belirttiği gibi Topal Eskici'nin yapmaya

çalıştığı, artık olamayan ve kullanılmayan parayı yeni pazarda "harcamaya" kalkmasıdır ki, tedavül değişmiştir. Ne onu savaşa gönderip bacağından eden Osmanlı, ne de sahip olunan eski insan ilişkileri ve zenginlik vardır.

Tahta bacağı ile güçlkle tutunmaya çalıştığı hayatının her köşesinde Topal Eskici, insanların karikatürleştirdiği bir adamdır artık, okkalı ağız dolusu küfürleriyle insanları güldürdüğü sürece varlık kazanır. Derdini anlattığı zaman etrafındaki kulaklar âdeta sağırlaşır yahut da alaylı sözler ve kahkahalar arasında derdi yok sayılır. Meyhaneye gidip azıcık kafayı bulduğunda kimi zaman geçmişteki refah günlerini kimi zaman da Trablusgarp Savaşı'nda bacağına nasıl kaybettiğini anlatır. Ancak bu hikâyeleri bütün trajedisine rağmen ahali tarafından bıkkınlıkla ve kızgınlıkla karşılanır. Topal'ı asıl yıkan yaşadığı acı günler değil, bu acı hatıralar karşısında maruz kaldığı duyarsızlık ve gördüğü nankörlüktür. Değişen çağın değerleri, Topal Eskici'nin hak ettiğini düşündüğü saygı ve itibarı yok saymakta, dahası işi alaya vardırmaktadır:

*"-Herif iyice morukladı mı ne... Eskiden hemen her akşam gelir, şarabını yutturur, kimseyi rahatsız etmeden basar giderdi. Şimdi?..."*

*-O zamanlar da çenesi durmazdı be. Babasından, dedesinin çiftliğinden bahsetmez miydi?"*

*Topal eskici anlatıyordu:*

*-Bu bacak, ben bu bacağı Trablus'ta, kahpe bir İtalyan kurşununa verdim. Bayılmadan kestiler, kangrenli bacağın bayılmadan kesilmesi ne demek? Kestiler efendi, lâkin Allah seni inandırсын, bugünkü kadar canım yanmadı, ciğerim sızlamadı.*

*Ta öbür köşeden biri:*

*-Trablus harbini mi açtı gene?"*

...

*-Dinliye dinliye bütün memleket ezberledi, hafız oldu bire herif.*

*-Sıra dedesinin çiftliğine, tarlalarına da gelecek daha.." (Orhan Kemal 1993:42-43).*

Topal Eskici bir zamanlar vatan yolunda mücadele edip bir bacağına savaş meydanında bırakmasına rağmen, vatan için hiçbir fedakârlık yapmayanların daha iyi ekonomik şartlara sahip olmalarını da bir türlü kabullenemez. Karşısındaki kunduracı "Tüyü bozuk göçmen" de, bir manifaturacı dükkânı açıp işleri yoluna koyan daha dünkü çocuk Cemil de vatan uğruna hiçbir fedakârlık yapmamıştır. Hatta Topal Eskici sol bacağı Aziziye Hastanesinde kangrenden kesilirken, Cemil'in babası İbo İbrahim askere gitmemek için kaçacak delik aramıştır. İbadet ederken en çok da Allah'a sitem eder. Asker kaçakları, vatan hainleri ile rızkını paylaşmak zorunda olduğu bir kaderden âdeta Allah'ı sorumlu tutar.

Topal Eskici, her şeyin maddeleştiği ve fedakârlığının değersizleştirildiği, sıradanlaştırıldığı, takdir görmediği bu yeni düzen, "bozuk düzen" dünyanın işleyişine



akıl sır erdiremez. İçine atar, üzülür, herkese küser ve ötekileşir. Onu dinleyip anlayacak insanlar yoktur artık çünkü Topal Eskici'nin konuştuğu dil, içinde bulunduğu toplumun konuştuğu dilden büsbütün farklıdır; akla değil de duyguya yaslanan bu dil etrafını çevreleyen bütün insanlara hatta âdil olmadığını düşündüğü Allah'a karşı da isyankârdır. Topal Eskici sürekli dem vurduğu vatanseverliğinden ve dedesi Resul Ağa'nın geçmişin tozlu sayfaları arasında yitip gitmiş olan nüfuzundan, yaşadığı çağın dünyasında hiçbir verim alamadığı gibi; kutsal olana sığındığında da Allah'tan umduğunu bulamamıştır. Yine de Karısı Hürü artık bu dünyadan ümidini kesmesini; emeğinin ancak Tanrı katında, ahirette itibar göreceğini ve ödüllendirileceğini söyleyerek onu teselli eder. Topal Eskici'nin huysuzluğunun altında yatan başka bir neden ise vatan için yaptığı fedakârlığının yok sayılmasını mübah gören modern toplumun kolektif manevi benliğindeki bu değişimi bir türlü sindirememesidir.

Trablusgarp Savaşı'nda bir "başçavuş" olarak savaşmış, vatan yolunda bir bacağına kaybetmiş ve bundan hiç gocunmamış olan kahraman Topal Eskici; yeni düzen toplum algısında ancak "Başçavuş eskisi", "Başefendi" ve "Topal" lakabı ile tahfif edilen ve itibarsızlaştırılan, değersiz hissettirilen, kahrkahalara vesile oldukça sevilen bir adama dönüşmüştür. Savaş mazisine dair anlatmak istediği, Topal Eskici'nin "kahramanlık" olarak saydığı her şey; artık insanların duymak istemedikleri, bıkıp usandıkları birer "mavra"(palavra) hükmündedir.

### **Türkiye'deki Siyasal Değişimlerin Odağında Topal Eskici ve Ailesi**

Topal Eskici'nin çoluğa çocuğa karıştığı yıllar özetlenirken, dünyadaki siyasal dengelerin değişiminin Türkiye'deki toplumsal değişimleri nasıl tetiklediği de anlatılır. 1936-1939 yılları arası Almanların dünyayı önüne katıp yürüdüğü yıllardır. Askerden sevdiği bir kızla dönen büyük oğlunu evlendirerek bir sabun fabrikasına vardiya ustası olarak yerleştiren Eskici, karısıyla birlikte Çukurova'nın zengin köylerinden birine göç eder. Kendisi ağaların demirle ilgili işlerini yaparken, karısı ebelik, kocakarı ilaçları ve üfürükçülükle ev ekonomisine katkı sağlar. Kazandıkları paralarla kerpiç bir huğ yaparlar, tavuklarla dolu bir kümesleri ve bir tane de inekleri vardır. İkinci oğlu Ali, en küçük çocukları Zeliha da kucaklarındadır. Yaşam standartları gayet iyidir, hâllerinden memnun yaşarlar. Ancak "Alman'ın palası da, Alaman'ın palasını sallayanlar" da ortadan çekilip yerine büyük bir "Amerikan" taraftarlığı başlayınca durumlar değişir. Artık II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin yeniden yapılandırılmasını amaçlayan "Marshall Planı"nın devreye sokulmasıyla, ülkedeki toplumsal, siyasal ve ekonomik şartlar da köklü bir şekilde değişime uğrar:

*"Yürü ya kulum!" diyen Allahın emri 945'lere kadar sürdü galiba, 946, 947, 948'lerde işler bozuldukça bozuldu... Bir Amerikancılık'tır başlamıştı. Daha sonraları renk renk, biçim biçim traktörler akmağa başladı Çukurova'ya. Ova bu*

*allı, yeşilli, mavili, sarılı oyuncaklarla doldu. Pamuk yedi, hatta sekiz liraya satıldı, yerden biten mantarlar gibi apartmanlar, barlar, memleketin biçimini değiştiriverdi. Para deste, deste kazanılıyor, oluk gibi harcanıyordu. Bar kızlarının kolları dirseklerine kadar hacıağa bilezikleri, burmalarıyla doldu. Köy yollarında Desoto'lar, Kadillâk'lar Çukurova güneşiyle fırın külüne dönmüş tozlarını havalara savuruyor, ağızları sıra sıra altın dişli ağaların kahkahaları çiftçi birliğinin kalın, sağlam duvarlarında çınlıyordu. Toprak sahipleri, fabrikatörler, yurda dışardan mal getirip dışarıya yurdun mallarını gönderenler memnundu ama, Topal demirci gibilerin yüzünden düşen bin parça oluyordu. Bir zamanlar onu işe, paraya bağanlar artık uğramaz olmuşlardı. Toprak renk renk traktörlerle sürülüyor, mibzerlerle ekiliyordu. "Dinamik ziraat" başlamıştı." (Orhan Kemal 1993, 21).*

Ekonomik ve sosyal kalkınmayı gerçekleştireceği böylece modernleşmeyi sağlayacağı düşünülen Marshall Planı'nın yürürlüğe konulmasından itibaren 1950'ler Türkiye'de çok hızlı bir toplumsal değişimin yaşandığı yıllardır.\* Sanayileşme filizlenmekte ve yoğun bir kentleşme yaşanmaktadır. Söz konusu yılların Türkiye'si Amerika'dan hızlı ve bol bir şekilde gelen tüketim mallarının yol açtığı bir kaosa sahne olmuştur. Bu kaos romanda kimi zaman anlatıcının ağzından dile getirilir; kimi zaman da eserdeki kahramanların birbirleriyle konuşmalarına yansır. Topal Eskici'nin karısı ile komşu kadınlar arasında kapı önünde yapılan sohbetlerde Marshall Yardımı'ndan sonra değişen şartların belli bir kesimin zenginleşmesine zemin hazırladığı "Olanda yüküyle var... -Doğru anam doğru, yüküyle ki yüküyle... O gezmeler o tozmalar, o har vurup harman savurmalar..." sözleriyle vurgulanırken; başka bir kesimde hızlı bir yoksullaşmaya neden olduğu: "Gâvur tarafından bol yedek parça geliyormuş, motor, su, bu. Yerli atölyelerin işine ket veriyormuş. Giden hafta yemin billâh etti benimki, koca haftada on üç lira aldım, seksen beş lira haftalık dağıttım çıraklara dedi." (Orhan Kemal 1993: 66) cümleleriyle dikkatlere sunulur. Yine aynı mesele başka bir yerde büyük oğulun ağzından eleştirilir:

*"-Eski çamlar bardak oldu. İşlerin tadı iyice kaçtı şimdi. Eskicilere ekmek kalmadı pek. Dışarıdan ucuz ucuz lâstik, kavçuk ayakkabı geliyor. Bizim yaptığımız kösele*

\* "1940'ların sonları, Türk siyasi ve ekonomi tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir. Cumhuriyet Halk Partisi tek parti yönetimi bu dönemde sona ermiş ve 1950 seçimleriyle Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Türkiye, 1950'lerin başlarından itibaren zirai mallarının ve diğer ham maddelerin ihracatına ve mamul maddelerin ithalatına dayalı bir ekonomik stratejiyi benimsemiştir. Amerikan Marshall Yardım Planı'nın etkisi ve genellikle devlet arazilerinin çiftçilere verilmesiyle tarıma açılan yeni araziler ve makinalaşma sayesinde tarımsal üretim hızlı bir şekilde artış göstermiştir. Tarımda artan üretim bir süre bu sistemi beslemiş olsa da 1950'lerin sonlarına doğru patlak veren ekonomik kriz Türkiye'yi tekrar korumacı ekonomik politikalara doğru itmiştir." Bkz. Gevgilli, Öniş ve Boratav'dan aktaran Yunus Kaya, "Türkiye Ekonomisinin Dönüşümleri Işığında Tabakalaşma", *Türkiye'de Toplumsal Değişme*, Ed. Lütfi Sunar, Nobel Yayıncılık, s.155-176.

*taban fiyatına herifçioğlu ayakkabı veriyor!.. Memlekete doldu makine, doldu makine. İşsizlik çoğaldı. Makine insanı yerinden, ekmeğinden etti. Köylerden şehire ırgat akını var. Görmüyor musunuz, memleket dilenciyle doldu. Bu kadar dilenciye ne zaman gördük? Köylerden şehire akın var ana! Şehir işçisinin dirliği de bozuldu.” (Orhan Kemal 1993: 90-91).*

Böylece bir zamanlar “Alaman aşağı, Alaman yukarı” denirken, şimdi Amerika’nın Türkiye’deki güçlü nüfuzunun ve değişen ticaret ilişkilerinin ekonomik alanda meydana getirdiği değişimlerin hem köydeki hem de kentteki iş hayatını nasıl şekillendirdiğine dikkat çekilir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz değişmelerin toplumda yarattığı sarsıntıdan Topal Eskici ve ailesinin yoluna koyduklarını düşündükleri yaşamları da büyük bir darbe alır. Çünkü memleketin ziraat işleri Amerika’nın gıcır gıcır makineleriyle görülebilecekken, artık “Ortaçağ’dan kalma köhne demirci dükkânlarına” kimsenin ihtiyacı kalmamıştır. Toplumsal, ekonomik ve siyasal çapta geniş bir alanı kapsayan bu dönüşüme adapte olanlar, hatta değişimi fırsata çevirenler muazzam bir hızla zenginleşirken; bu değişimi doğru bir şekilde değerlendiremeyenler hızlı bir düşüşle ellerindeki hayat standartlarını sırasıyla kaybetmeye ve yoksullaşmaya başlarlar. Baş döndürücü bir şekilde ve birdenbire değişen şartlar Topal Demirci’ye sahip olduklarını elden çıkarıp ailesiyle beraber şehrin yolunu tutmaktan başka çare bırakmaz.

Şehre dönünce, şehrin kentleşmiş modern ve refah yüzünü değil de, yoksul yüzünü temsil eden “bozuk parkelerin, bel vermiş, kaykılmış harap tahta ya da kerpiç evlerin” olduğu; “büyük oğlu gibi gün kazanıp gün yiyenlerin oturdukları kıyı mahallelerle asfalt caddelerin böğürlerinden derinlemesine dalınan ara sokaklar” dan birinde daha önce de oturdukları iki odalı evi kiralarlar. Topal Eskici’nin köydeki ferah yaşamı ülkedeki şartların değişmesi ile altüst olduğundan aile için kent ortamında yeniden ve daha çetin bir hayat mücadelesi başlar. Komşularından pembe konak sahibi bir aile eskisine göre işlerini düzene koymuş ve tamir atölyelerini daha da geliştirmişlerdir. Topal’ın karısı, kocasına bir iş verilmesi için komşusunun ağzını aradığında şehirdeki şartların da pek kolay olmadığını anlamakta gecikmez. Amerika’dan yapılan ithalat yerli küçük üreticinin bütün kazancını zayıflatmıştır. Atölye sahibi komşusu işçilerin haftalığını bile kendi cebinden vermek zorunda kalmaktadır.

Çaldıkları kapıdan olumlu bir cevap alamadıkları için Topal, köye göçmeden önce çalıştırdığı eskici dükkânını yeniden açmaktan başka bir çare bulamaz. Esnaf halkı da Topal Eskici’nin geri dönüşünden memnun olur; onu kızdırarak küfürlerini dinlemekten, bunu bir eğlenceye çevirmekten büyük keyif alırlar. Eskici’nin işleri “tıkırında”dır dolayısıyla esnafın beklediği bu küfürleri yeterince cânı yürekten değildir. Hâli vakti iyidir; kahvesini çayını, akşamları rakısını içebildiği için huzurludur. Cânı yürekten küfürler, büyük oğlunun çalıştığı fabrikadan çıkarılmasıyla

başlar. Yukarıda da sözünü ettiğimiz “Marshall Yardımı”yla Türkiye’de değişen ticaret politikaları, kentlerdeki yerli üretim mekanizmalarında da köklü değişikliklere neden olmuştur. Gümrüklerin açılmasıyla, yurda bol ve ucuz mal girmeye başlamış, bununla baş edemeyen fabrikalar üretimi durdurmuştur. Üretici, kendi üretmektense hammaddeyi ihraç etmeyi daha kârlı ve kolay görmektedir. Bu tercih, fabrikalarda çalışan birçok kişinin “işsiz” kalmasına, dolayısıyla toplumun belli bir kesiminin kaçınılmaz bir şekilde “yoksullaşması”na zemin hazırlar:

*..“Vardiya ustası yardımcılığı yaptığı dokuma fabrikasının sahipleri, pamuğu iplik ya da bez haline getirip satmaktansa pamuk olarak ham ham satmayı kârli bulmuş, işçilerine de: ‘Hükümet gümrükleri açtı. Dışardan bol bol iplik bez geliyor, rekabet edemiyoruz. Ne yapalım, fabrikayı kapamaktan başka çıkar yol bulamadık!’ diyorlardı.”(Orhan Kemal 1993: 23).*

Topal Eskici kazancını bölüşmeyi hiç istemese de büyük oğlunu dükkânda çalışmak için çağırır. Ancak bir süre sonra dükkânın kazancı iki aileye yetmeyince, köyde kazanıp biriktirmeye başladığı bir miktar parası da erimeye başlar. Topal Eskici bu durumu değiştirmek için büyük oğlunun dükkândan ayrılıp artık başının çaresine bakmasını ister. Modern çağın getirdiği yaşam koşulları, artık geleneksel anlayıştaki baba, oğul, torun torba hep birlikte cümbür cemaat geçimini aynı ekmek teknesinden kazanıp, yaşamlarını refahça idame ettirebilme ihtimalini imkânsız hâle getirmiştir. Topal Eskici oğullarıyla ilişkilerinde ataerkil aile anlayışına uygun otoriter bir tavır takınıp, onlardan beklentilerini buna göre belirlerken; geçim şartları söz konusu olunca modern çağın aklıyla hareket eder: Belli bir yaşa gelen çocuklarının geçiminden “baba” sorumlu olmamalıdır. Sadece çoluk çocuğa karışan büyük oğul değil, küçük oğulun bile artık kendi başının çaresine bakma zamanı gelmiştir. Oysa iki oğul dükkândan ayrılıp kütlüye (pamuk toplama) gitmeye karar verdiği zaman bu defa da “babam, kardaşım, arkadaşım, sağ kolum” dediği küçük oğul Ali’nin gidişini “baba”yı çaresiz bırakmak olarak yorumlar: “-Peki... Bu topal halimle bana kim yardım eder yavrum... demek hasta, alil sakat babanı bırakıp gideceksin hı?” (Orhan Kemal 1993: 60-61) Bu açıdan Topal Eskici’nin birçok hareketinin birbiriyle çeliştiğini, tutarsızlıklar gösterdiğini söylemek gerekir. Yine de bütün dengesiz, saldırgan ve çelişkili davranışlarının hep haklı görülmesini, idare edilmesini ister. Çünkü o daha önce de belirttiğimiz gibi ataerkil bir aile anlayışından gelir. Bu anlayış “baba”ya sonsuz bir otorite hakkı sunmakla kalmaz, koşulsuz, sorgusuz-sualsiz bir saygıyı da zorunlu kılar.

Aile bu hâliyle gittikçe hızlanan ekonomik bir darboğaza girmiştir ve Topal Eskici durumlarının daha da kötüleşmesini istememektedir. Küçük oğlunun “vicdansız”lık ithamlarına karşılık içinde bulunduğu hâli hırslanarak anlatmaya çalışırken çaresizliğine tek bir gerekçe gösterir: Yokluk: “-Yok hey Allahsız oğul Allahsızlar yok. Bir kenardaki paramız da kar suyu gibi eriyip aktı, kefenlik param bile kalmadı. Yarın

cartayı çektim mi, kefensiz mefensiz, it ölüsü gibi meydanda kalacak leşim..."(Orhan Kemal, 1993: 27).

Babasını "vicdansızlık" etmekle suçlayan küçük oğlu Ali ise, modern yaşamın dayattığı "az çocuk" vurgusunu hatırlatır. Herkes ancak bakabileceği, sorumluluğunu taşıyabileceği sayıda çocuk yapmalıdır: "...Ulan bütün fos be! Bakamam, edemem. Mâdem bakamazdın, vaktıyla düşünseydin hırbo! Alt tarafı bir eskici parçasısın. Nene gerekti üç çocuk!"(Orhan Kemal 1993: 30). Modern çağ, çocuk yaparken bile ayağın yorgana göre uzatılması gereken temkinli bir anlayışı içermektedir. Topal Eskici de büyük oğlunun içinde bulunduğu çıkmazın nedenini "mallı mülklü bir kadınla değil de yazının çıplağı bir kadın"la evlenmesine bağlar. "Dünyanın bitevir olduğu, devirlerin değiştiği, ekmeğin ufaldığı" bir devirde üç çocuk yapmasını da eleştirir: "Kazık kadar efendim. Yallah deyince üç çocuk babası... Sürüynen enik peydahlamak kolay. Marifet onları doyurmak, giydirip kuşatmak, okutmak, dedeye muhtaç etmemek." (Orhan Kemal 1993: 57)

Bolluk içinde bir yaşamdan gelen Topal Eskici, ailesiyle birlikte trajik bir çöküş yaşamaktadır. İçinde buldukları kötü hâl bununla da kalmayacaktır. Topal Eskici, son zamanlarını rahat geçirmek ister; tek çare büyük oğlunun başka bir iş bulup dükkândan tez elden ayrılmasıdır. Çünkü artık "devirler değişmiş, rızklar bölünmüş, kârlar, kispeler yolunu şaşmıştır. Babanın evlâdını tanımadığı, evlâdın babasına çemkirdiği o âhir zaman gelip çatmış"tır. Topal, kendi çocuklarına dedesinin kendisine sunduğu imkânların onda birini dahi sunamayacak bir hâle gelmiştir. Aslında oğlunu da torunlarını da çok sever; oğlunu dükkândan gönderme fikrinin ne kadar kötü olduğunun da farkındadır. Aynı günün akşamında meyhanede şarap içtiği saatlerde bu duruma hayflanırken son derece samimidir:

*"-Benim üç torunum var, büyük oğlumun çocukları. Üçü de ay parçaları gibi. Dede dede diye etrafımı bir alırlar ki... torunun tadı bir başka oluyor. Benim bir dedem vardı, dedelerin şahı... Nerde şimdi öyle dede! Efendi, Allah seni inandırırın altıma bir kısrak çektiydi, halis kan Arap, bakla kırı... Bir şalvar, bir çizmeler vardı bacağımda... Dede dediğin, elini şalvarının cebine attı mı avuç avuç sarı lira çıkaracak... torunlarım, ciğerlerim benim. Tırnaklarına taş dokunduğunu istemem. Onları ağlar görsem ciğerim yanar. Lâkin biliyor musun, insan bazen dünyaya geldiğine lânet ediyor. Kendi tatlı canından beziyorsun. En biri, torunlarımın babası, büyük oğlum benim. Bugün ne dedim benim küçük oğlana biliyor musun? Dedim ki, söyle ağana dedim, başının çaresine baksın!"(Orhan Kemal 1993: 44)*

Meyhaneden çıkınca torunlarına üzüm alır ve gecenin çok geç bir vaktinde oğlunun kapısına gidip pişmanlıkla hüngür hüngür ağlar. Topal Eskici'nin vicdanına, hayat görüşüne ve bütün kabullerinin zıddına büyük oğlunu gözden çıkarmasını, elinden ekmeğini almasını dayatan unsur "yokluk"tur. Ailenin fikir ayrılıklarına

düşerek bir kopuş sürecine girmesi Topal Eskicinin büyük oğlunun dükkândan ayrılmasını istemesiyle başlamıştır. Meyhanede birlikte içtiği "Altmışaltı Ziya"ya ülkede her şeyin günden güne değişerek kötüleştiğini anlatırken söyledikleri, Topal Eskici'nin ailesinin geleceğinden umudunu kestiğini hissettirir: "Bozuldu ağa bozuldu; dünya kökünden bozuldu. Üstüne bastığım toprak ayaklarımın altından kayıyor sanki. Bugün dünü arıyoruz, yarın da bugünü arıyacağımızdan şüphen olmasın" (Orhan Kemal 1993: 47).

### **Ismarışçılık (Siparişçi Dükkânı) ve Güm Güm Gümleyen Konağa Giden Yol: Kütlü Irgatlığı**

Büyük oğul üç çocuğu ve karısıyla birlikte çok zor şartlar altında geçimini sürdürmeye çalışmaktadır. Evleri, kocaman bir ahşap konağın alt katındaki rutubetli, "badanasız duvarları içeri içeri kamburlaşmış" odalarından biridir. Tek dertleri günü kurtarmak, çocuklarıyla birlikte aç kalmadan hayata tutunabilmektir. Gelinleri, kütlü yani pamuk toplama mevsiminin gelmesini sabırsızlıkla beklemektedir. Mevsimlik işçi olarak tarlalara gidecekler, kazandıkları para ile kışın az da olsa rahata ereceklerdir. Çünkü artık geçim derdi baş edilemeyecek kadar büyümüş, bıçak kemiğe dayanmış, bir sıcak çorbayı kaynatacak yağları bile kalmamıştır. Büyük oğul kardeşi Ali'ye, kütlü toplamaya gitme kararını açıklarken her şeyi kabullenmiş bilge bir tavırla konuşur. Artık "eski çamlar bardak" olmuş, değişen dengeler trajik yaşamlara zemin hazırlamıştır. Türkiye'deki değişimlerin toplum yaşamında yol açtığı trajedilerden Topal Eskici'nin ailesi de payına düşeni almıştır:

*"-Dayanacağız... Büyük çiftçi Resul ağanın torunu olmak, karın doyurmuyor. Hooş, biz o devirlere yetişemedik ya. Dayanacağız yazı yabanın sarı sıcağına, arı gibi arı gibi sineklerine. Dayananlar da bizim gibi insan. Arı gibi sivrisineklere dayanmak, babamın iğneli sözlerine dayanmaktan daha kolay!" (Orhan Kemal 1993: 38).*

İnsanların işsizlikle mücadele ettiği bir dönemdir, fabrikalar boyuna işçi çıkarmaktadır. Geçinmek için şartlar öyle elverişsizdir ki artık düşülebilecek en alt noktaya düşecek olmak büyük oğlun umurunda bile değildir. Kardeşinin "Tanıdıklar duyarsa?" endişesine cevap verirken de söylediklerinde çocuklarının karnını doyurabilmek ve hayatta kalabilmek için her şeyi göze alan bir babanın feryadı duyulur: "Duyarsa duysunlar Ali. Ne diyecekler? Amaaan kütlü amesi olmuşlar tuu mu diyecekler? Desinler." (Orhan Kemal 1993: 38). Sıcakla da sinekle de yağmurla, çamurla, ayazla da savaşıyorlardır. Geçim derdi bu savaşı dayatmaktadır. Hem zaten bu işi sadece geçici bir süre için yapacaklar; yazın gerekli parayı kazanıp kış geldiğinde de kendilerine küçük bir dükkân açacaklardır. Abisinden ırgatbaşının söylediklerini dinleyen Ali de kazanacakları geliri hesap edince, bu kütlü işinin babasının dırdırından ve tahakkümünden kurtulabilmek için bir can simidi olduğuna kanaat getirir. Irgatlığı,

babasının otoriter tutumundan, hayatına koyduğu ambargodan kurtaracak özgürlüğüne giden bir çıkar yol olarak görür.

Ali abisinin yanında yer alıp babasının yanından ayrılma fikrini iyice kafasına koyar. Bu kararını uygulamayı düşünürken babasının geleneksel aile yapısındaki görüşlerinin karşısına modern çağın ortaya koyduğu yeni bir anlayışla çıkar. Modern çağın getirdiği çekirdek aile anlayışında aile büyükleri aile fertleri üzerinde etkin değildir, müdahalelerde ya da sınırlamalarda bulunmaz. Bu anlayışa göre birey geniş özgürlüklere sahiptir; işini de eşini de özgürce seçebilmelidir. Artık on sekizine gelmiştir. On sekiz yaş, bir gencin istediği gibi davranmakta, istediği gibi yaşamakta özgür olduğu bir sınırdır, dolayısıyla artık ailesinden bağımsız kararlar verebilme, hatta yaşayabilme hakkına sahiptir: "On sekizindeydi evet, ne baba, ne Allah! Kimse karışamazdı. Dilediği gibi yaşayabilirdi... -Yaşım on sekiz. Ne karışır? Sabahleyin anama söyledim, ben de ağamgilnen kütlüye gidecem dedim." (Orhan Kemal 1993: 53,55). Bu noktada baba ile oğul arasındaki çatışmanın geleneksel görüş-modern görüş farklılığından kaynaklandığını söylemek gerekir. Berna Moran da romandaki aile ilişkilerindeki bozuklukları nedenini "yokluk"la ilişkilendirmekle birlikte, asıl nedenin "aile bireylerinin yetkileri, hak ve görevleri konusundaki anlaşmazlık" olduğunu belirtir. Topal Eskici'nin savunduğu "şeriatı uygun ataerkil aile yapısıyla küçük oğulun ve kızkardeşi Zeliha'nın ...benimsedikleri, medeni hukukun düzenlediği laik ilkelere dayanan aile yapısı"nın çatıştığının altını çizer:

*"Topal Eskici, dedesi Resul Ağa'nın çiftliğinde, baba otoritesinin kesin ve tam olduğu ataerkil bir aile içinde büyümüştür. Bu tip bir aileden gelen Topal Eskici için doğal olarak, bireyin aile içindeki statüsünün ve bunun yarattığı hiyerarşinin önemi büyüktür. Çünkü hakları ve görevleri, bireyin bu hiyerarşideki yeri belirler. Ataerkil bir ailenin başı olarak "benim sağlığında benim sözüm geçer" diyen Topal Eskici ailede tek otorite olduğuna inanmakta ve diğerlerinin hem kendisine itaat etmelerini hem de ataerkil ailenin örfi hukukuna yani törelerine göre davranmalarını beklemektedir."(Moran 2009: 90).*

Büyük oğulun geleneksel olana bakışı, küçük oğuldan farklıdır. Modern dünyanın değerlerine sahip olmasına rağmen babasına karşı daha müsamahakâr ve daha sabırlı, saygılıdır. Hatta babasının fena adam olmadığını, onu fena hâle getirenin "yokluk" olduğunu sürekli vurgulayarak destekler. Ali'nin kendilerine katılma fikri hoşuna gitse de babasının bu kararı "planlı bir meydan okuma" olarak algılayabileceğinden emindir. Kardeşine babasından izin almak kaydıyla kendilerine katılmasının daha uygun olacağını söyler.

Öte yandan Topal Eskici tartıştıkları akşamın sabahında, evi terk eden oğlu Ali'nin eve gelmediğini anladığında bunu hiç uygun bulmaz. Ne olursa olsun, babaya küsmek ya da eve gelmemek Topal Eskici'nin aldığı terbiye anlayışına hiç uygun değildir:



*"Babaya darılmıyaz, hele eve gelmemelik edilmezdi. Babaydı karşıdaki, küsülmezdi!... On sekizine yeni girmiş, kızdıan gönüllü oğlan çocuğu... Bir evlât, iyi bir evlât anaya babaya sırtarmaz, hele asla evini terk etmezdi... Dağ taş toprağın sahibi, attığı attık tuttuğu tuttuk dedesine karşı babası nasıldı? Bir gündend bir güne babasının karşıında lâhavle dememiş, küçük oğlunun yaptığı gibi babasına el kaldırmamıştı... Bir baba, bir baba ne demektı? Baba döverdi de söverdi de, sırası gelince severdi de.. Babaya el kalkmazdı. İsterse anasını dövmek değil, yatırıp kıtır kıtır boğazlasın..."(Orhan Kemal 1993: 81).*

Topal Eskici'nin işini yaparken, insanlarla iletişiminde bulunurken yahut da çocukları ile ilişki kurarken sorun yaşamasındaki en büyük neden, geçmiş zamanların değerlerini muhafaza etmesi, değişen çağın değerlerine gözlerini ve aklını bütünüyle kapatmış olmasıdır. Bu, onu yaşadığı çağa karşı kör, sağır ve dilsiz kılar. Ne o etrafında olanları anlamlandırabilir, ne de kendinin dışındaki insanlar Topal'ı anlayabilir. Büyük oğlunun görüşüyle Topal Eskici de karısı da "mezar taşları ile övünen insanlar"dır.

Kütlü toplamak yaşadıkları bölgede özellikle dışarıdan gelen insanların geçimini sağlamak için tercih ettikleri, şartları çok zor bir iştir. Ayrıca halk arasında "alçaltıcı bir iş" olarak görülür. Topal Eskici'nin karısı, utana sıklıkla küçük oğlunun tarlada çalışmaya gideceğini açıkladığında komşu kadınlar yadırgarlar. Onlara göre kütlü toplamaya gitmek daha çok ırgat takımına alçaltıcı bir iştir. Yerli halktan birinin bu işe gitmesini hiç uygun görmezler. Bunu bir rezalet olarak gören anne, komşularına ailesinin nereden nereye geldiğini acı bir dille özetlerken sözü yine Resul Ağa'nın çiftliğine getirir:

*"Böyle bacım. Ele güne karşı rezil olacağız. Öylesine zengin, halli malli bir dedenin torunları, kim derdi ki gün gelecek kütlü devşirmeye gidecekler!... Kimselere açamıyorum utancımından, yüreğimden kanlar gidiyor. Eeh, düşmez kalkmaz bir Allah. O güm güm gümüliyen çiftliğin sahibi dedeleri yattığı yerden başını kaldırmalı da, torununun çocuklarını görmeli!... O yeyim, o giyim kuşam... Kayınbabamın çiftliğinde ne eksikti? Kuş sütü bile bulunurdu söz temsili... Öyle bir adamın oğlu... Şimdi bir eskici parçası amma, bakma. Ne de olsa subay sayılır. Küçük zabıtlıktan malül maaşı var. Herkesler askerden kaçarken, o göğsünü gere gere gitti. Tabi unutuldu şimdi bunlar. Şimdi mal, mülk, para kimdeyse itibar ona.... Kütlü toplamaya gitmek bizim çocuklarımıza yakışır mı? Eller bizi düdüğe kor da üfürür gayri."(Orhan Kemal 1993: 64).*

Değişen şartlar onların sefalete düşmesine neden olmakla kalmamış, toplumdaki itibarlarını da zayıflatmıştır. Artık insanların "saygı" duyacağı unsurlar değişmiştir; mal mülk sahibi paralı insanların itibar gördüğü bir toplum anlayışı vardır. Her ne kadar Eskici ve karısı bundan şikâyet edip dursalar da onların da insanlara itibar gösterme ölçütleri tamamen maddi imkânlar ve statüye dayanır. "Kütlü toplama" işinin gerçekleşmesinin geriye kalan itibarlarını da yerle bir edeceğini düşünerek üzülürler. Topal Eskici ile küçük oğlu Ali büyük bir tartışma sonucunda ipleri

koparırlar. İki kardeş hemen ırgatbaşı Hurşit Ağa'dan avanslarını alıp, kütlü toplama işi için ilk önemli adımı atarlar. Bu işten çok ümitlidirler; dönüşte kazandıkları para sayesinde kuracakları yeni işle hayatlarının değişeceğine yürekten inanmaktadırlar. Böylece kendi ayakları üzerinde duracak, babalarına muhtaç olmamanın tadını çıkaracaklardır: "Topal'a hiç mudaramız kalmadı. Kütlüden şöyle birkaç yüznen döndük mü..." (Orhan Kemal 1993: 77).

Ali'nin kararının kesin olduğunu öğrenen Topal Eskici'nin aklı da büyük oğlu ile konuştuğundan sonra kütlü toplama işine yatar, dükkânda tek başına çalışmayı göze alamaz; iki oğulunu kütlü planına dâhil olmak ister. Üç kişi çalışıp dokuz kişi yemenin zamanı geçmiştir artık. Demircilik gibi "eskicilik foslamıştır, işi ismarlamacılığa, toptancılığa dökmenin" zamanı çoktan gelmiştir. Dükkânı, makinesi ve kalıpları vardır, tek eksiği sermayedir. Çalışacakları köy yerinde birçok masraftan kurtulup kazandıkları parayı biriktirebileceklerdir. Topal, kazanacakları parayla da dükkânı yenileyip yeni takımlar almayı düşünür. Hayalini kurdukları "ismarışçı(siparişçi) dükkânı"nın ancak el ele vererek açabileceklerine inanmaktadır. "Bu dükkân yeni üretim ve pazar biçimini de temsil etmektedir." (Narlı 2002:200) Böylece iyi paralar kazanacak, yeniden "güm güm gümüleyen" büyük bir konakta hep birlikte yaşayacak; şimdiki geçim kavgalarını ve gerginliklerini unutup; eskiden köyde yaşadıkları yahut Topal Eskici'nin dedesinin çiftliğindeki o ferah günlerin huzuruna yeniden kavuşabileceklerdir. Büyük oğul sonunda annelerini ve babasına çok kızgın olan Ali'yi de bu işe razı eder. Çünkü aslında bütün aile fertlerinin istekleri aynıdır: "Daha iyi bir yaşama kavuşmak ve güm güm gümüleyen konak!" Hem Topal Eskici'nin hem de orada hiç yaşamadığı hâlde karısının roman boyunca dillerine pelesenk ettikleri "Güm güm gümüleyen konak" sonunda bütün aile fertlerinin zihnine yerleşen iki uçlu bir 'imge'ye dönüşmüştür: Hem geçmişin övünç kaynağıdır; hem de gelecek için tasarladıkları tablonun bir eskizidir. Planlar yapılmış, hayaller kurulmuştur; kara gün kararır gitmeyecektir. Kütlü toplama işi sonrası yepyeni ve refah içinde bir hayatları olacak, ailecek hep beraber bolluk, bereket ve huzur içinde yaşayıp gidecekler; hayat şartları iyileşir iyileşmez Topal Eskici'yi de emekli edeceklerdir. Aile "kütlü toplama işi"ni planlarken her şey bir anda güllük gülistanlık olur, kırgınlıklar biter. Bütün aile fertleri güzel bir çiğ köfte sofrasının etrafına toplanır. On altı yaşındaki kızları Zeliha hariç herkes bu işten çok umutludur. Tarlaya gitmeden önce hep birlikte geçirdikleri bu güzel günde herkesin kendi içinde yaşadığı bir hayal vardır: "Ananın yıllar yılı kafasından çıkmıyan "Güm güm gümüleyen konak", Zeliha'dan başka ötekilerin de içlerinde yaşıyordu şu an. Hem de, bütün pencereleri aydınlık, çift atlı kerusalarla gelen misafirleriyle.." (Orhan Kemal 1993: 161)

Zeliha, bütün aile fertleri mutluluk tebessümleri atarken neredeyse ağlayacak gibidir; komşularının karşısında "tarlaya ırgatlığa giden" bir aile konumuna düşmekten dolayı büyük utanç duyar. Bu işin onun iyi kısmet ihtimallerini alt üst

edeceğine inanır. Hep "oğulların" istediklerinin gerçekleşmesine kendisinin âdeta yok sayılmasına içerler hatta dünyaya kız çocuğu olarak geldiğine bile hayıflanır:

*"Kız geleceğine keşke bir kalıp sabun gelseydi. Elde, çamaşırdaki eriyip gider, dünyaya rezil olmazdı..."*

*Bundan böyle onlar da amele oluyordular ha? Şu her ağustos sonlarında kamyonlar dolusu tencereleri, kazanları, çulları çuvallarıyla geçip geçip çapaya veya pamuğa giden, kara, sarı, erkek suratlı, pişikli, ağırılı ırgatlar gibi..." (Orhan Kemal 1993: 146-147)*

Topal'ın sahip olduğu ataerkil aile değerleri, Zeliha'nın "hep oğulların fikirlerine kıymet verildiği" sitemini haklı kılabilir. Ancak hem büyük hem küçük abisi bu kararı verirken kız kardeşlerinin geleceğini de düşünmektedir. Yaptıkları hesapla yaşam standartlarının iyileşmesinin Zeliha'nın daha iyi bir evlilik ihtimalini de güçlendireceğinden emindirler:

*"Koca konak, babası, anası, bacısı... Bacısını halli mallı birine vermek isterdi bak. O kız, eksiydi. Gerçi arkasında ağasıyla kendisinin kuracağı güm güm gümileyen konak olacaktı ama gene de kız kısmının zengin kapıya yanaşması doğrudur.(s.129) "Zalha da yetişti geldi. Mallı mülklüler kızın da mallı mülklüsünü alırlar." (Orhan Kemal 1993: 136)*

Bir sabah kamyon gelip de Topal Eskici ve ailesini götürürken bütün mahalleli âdeta bir film gibi keyifle izler, duygusuzlukları ile aile fertlerinin öfke krizleri geçirmesine neden olurlar. Buldukları çarşıda Topal Eskici ve ailesinin bu kararını duyan esnafın bakış açısı da artık bütünüyle madde odaklı bir çağa geldiğini doğrular: Esnaf halkı Topal Eskici ve ailesinin hâline üzülmeye bile vakit harcamadan hemen dükkâna ve dükkândaki "Alaman yapısı makine"ye göz dikerler.

Resul Ağa'nın torunu, -plana göre geçici bir süreliğine de olsa- "kütlü devşirmeye kadar" düşmüştür artık. Ancak bu işin üstesinden gelebilecekler midir? Ne kütlü toplama işine ne de tarla kenarına kurdukları "alaçık"taki yaşama hiçbir ucundan aşına olmayan aile daha ilk günden büyük bir dumura uğrar. Şartların ne kadar çetin olduğunu akşam çöküp de arı gibi sinekler etraflarında oğul verince anırlar. Yazının sıcağı, kan gibi ılık suyu, sineği, sıtması birleşince herkes yavaş yavaş huzursuz olmaya başlar. Hürşit Ağa'nın verdiği avans suyunu çekip de açlık da eklenince sabır ve tahammüller iyice yıpranır. Aile fertlerinin sınırları Çukurova'nın geniş düzlüklerinin zorlu ve ağır şartlarından zaten yay gibi gerilmişken, küçük bir kıvılcımla büyük bir yangına yol açar. Topal Eskici ve oğlu Ali arasındaki tartışma, hiç hak etmediği hâlde büyük oğulun yüzünde patlayan şiddetli bir yumrukla son bulur.

Bu kavganın ardından aile tekrar ikiye bölünür. Oğulları tarlada kalarak kütlü işine devam eder; Topal, karısı, kızı ve kütlü macerası boyunca onlara hep destek olan, bu kısa zaman zarfında Zeliha ile anlaşan Ünal'la birlikte tekrar şehre dönerler.

Kütlüye gelirken tecrübe ettikleri trajedinin daha da büyüğü dönüşlerinde yaşanır; mahalleli nasıl haber almışsa yine seyir için toplanmıştır. Kamyondan inerken Topal Eskici'nin düşmesiyle sahne iyice kötüleşir ve bütün komşular artık izlemeyi bırakarak aynı anda onlara yardıma koşar. Ailenin kütlü mevsimi henüz bitmeden bu zamansız dönüşleri insanlarda yoğun bir "acıma" duygusu oluşturur, ibretlik bir hâlleri vardır. Hepsi de hastalıktan perişan, süzölmüş, zayıflamıştır. Hiçbirinin ayakta duracak hâli bile kalmamıştır. Komşuların bu aileyi uğurlarken gösterdikleri tavırla, döndüklerindeki tavrı büsbütün farklıdır; çünkü aile fertleri artık kimsenin kin duygusunu tetikleyemeyecek kadar acınası hâldedir. Aile fertleri tükenme noktasına gelmiştir; bu hâllerine hiçbir komşu duyarsız kalmaz. Topal Eskici'nin karısı ile en çok çekişen doktorun annesi, bu tecrübelerinin ardından onlara en çok desteği sağlayan kişi olur. Komşularca ilaçlar, çorbalar, meyveler, yemekler gönderilir. Aynı sıcak tavır esnafın çarşısında da görülür, "çarşılarının gülü", "küfürleriyle herkesi gülmekten kırıp geçiren" Topal Eskici'nin dönüşü âdeti bir bayram havası yaratır. Topal Eskici'yi gören herkes bir anda işi gücü bırakır ve etrafına toplanır, ezeli rakibi "tüyü bozuk göçmen" bütün samimiyetiyle ağlar ve komşusuna sevgiyle sarılır, köpüklü bir kahve ısmarlar. Topal bir kez daha aslında etrafındaki bütün insanların iyi olduğunu ama onu dünyaya karşı tahammülsüz kılanın "yokluk" olduğunu vurgular: "-Ulan, dedi, ulan tüyü bozuk. Seni çok horladım ben ya, bakıyorum sen de adamın tekisin be! Demek bizi birbirimize düşüren, itten rezil eden... 'Yokluk'un anasına avradına sövdü." (Orhan Kemal 1993:310)

Topal ve karısının kütlü toplama işinde çektikleri bütün sıkıntılara rağmen tek tesellileri, bu maceranın onlara "Ünal"ı kazandırmış olmasıdır. Bütün bu zor günler süresince Ünal hepsini, Zeliha'ya aday olabilecek en iyi kısmet olduğuna inandırmıştır. Tarlaya indikleri günden itibaren ailenin karşılaştığı bütün zorluklara pratik çözümler üreten (sıtma için kinin, atebrin getiren, aile fertlerinin büyük kısmı sıtmadan yatakta yatarken, onlara tarla işlerinde yardım eden, ırmakta bulaşık yıkayan, ırmaktan güğümlerle su taşıyan, yemekler pişiren, Topal'ın rakısını hiç eksik etmeyerek sınırlarını sürekli sakın tutan) Ünal, kendi tabiriyle her işi yapabilecek hatta "delinmedik kabağa bile girebilecek" kadar maharetli, becerikli ve işbilir bir kişidir. Ancak aynı zamanda ailenin ikiye bölünmesinde de bir dayanak noktası oluşturur: Topal Eskici zaten çok zorlandığı kütlü işinden bir an önce sıyrılarak, şehirdeki kıt kanaat ama her şeye rağmen daha rahat yaşamına dönmek ister. Ali'yle tartışırken, büyük oğlunun suratında yumruğunu bütün şiddetiyle patlatıp onlarla yolunu ayırırken zihninde hep bu zeki ve işbilir Ünal'a beslediği güven vardır. Artık oğullarına ihtiyacı kalmamıştır çünkü kendisini -her anlamda- anlayan ve bütün huysuzluklarını idare etmeyi çok iyi bilen başka bir oğul bulmuştur.

İki oğul ve torunlar tarlada kütlü işine devam ederken günden güne çok daha kötü şartlara katlanmak zorunda kalırlar. Aldıkları avansın uzun zaman önce bitişiyle artık sinek, sıtma, sıcak ve aniden gelen yağmura ek olarak bir de açlıkla mücadele

etmeye başlarlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi Irgatbaşı Hurşit Ağa'dan topladıkları pamuğun aldıkları avansı dahi karşılamadığını, hatta bu hâliyle ona borçlu olduklarını öğrenince bütün umutları, hayalleri hiç ummadıkları bir depremle tuz buz olur. Henüz büyük bir kısmı tarlada duran pamuğun toplanması için bir kamyon işçi daha getirilir. Bu işçiler arasında olan Zeynep ailenin ikinci kurtarıcısı olur. Yaptıkları yemeklerden getirerek perişan hâldeki bu insanlara yardım eli uzatır. Ünal gibi pratik, becerikli ve güçlü Zeynep bu zor günler içinde Ali ile anlaşır.

Topal Eskici çok sevdiği oğlu Ali'nin bir deri bir kemik tükenmiş bir vaziyette dükkâna gelip yığıldığı sahneyi dehşet içinde izlerken artık bambaşka bir insandır; ailesini bu noktaya sürükleyen daha iyi bir yaşam arzusuna ve hayaline isyan eder:

*"Topal eskici artık kendirini kemendini, onu tutan, kolunu kanadını kıpırdatmasını engelliyen görünmez bağları koparmış sahici bir devdi..."*

*-Yazısı da bataydı, yabanı da. İyi kötü, yarı aç, yarı tok dükkânımızda her zamanki ağıdımızı ağlamak varken... içine sıçaydım ısmarışçılığının da, güm güm gümülüyen konağının da!" (Orhan Kemal 1993: 362, 361)*

Romanın sonunda ikiye bölünen aile tekrar bir araya gelir. Yazar, "problem alanı olarak eskici ailesinin kenetlenmesini seçtiği için vaka, çatışma-durulma-çatışma-durulma şeklinde Topal Eskici etrafında dögümlenir." (Narlı 2002: 204) Topal Eskici perişan hâlde şehre dönen hasta oğulları ve torunlarının tedavileri ve ödeyemedikleri borçları için hiç tereddüt etmeden "dünyada mekân" fikrini rafa kaldırır ve değerinin çok altında bir fiyata ekmek teknesinden vazgeçer. Aile fertleri bu defa "ölüm" mücadelesinde aynı çatı altına toplanmıştır. Dükkânın parası bir süre daha idare edecektir ancak sonra? Topal Eskici sonrasını hiç düşünmez, bir baba olarak üstüne düşeni yapmış olmanın huzuru içindedir. Ancak hâlâ hatayı kendinde göremeyecek kadar sağduyudan yoksundur ve sıfırı tüketmiş olmasına rağmen insanlar karşısında "boynu bükük" durmaktansa "kuyruğu dik" olmayı tercih eder:

*"Oğlanlarla torunlar kurtulmuşlardı ya ölümden, üst yanı vızgelir, tırıs giderdi. Demek ki Allah istemiyordu yer, yurt yosun tutmalarını. Son durak ölümdü. Ölümden öteye köy yoktu ya!"*

*O sabah, bir elinde örs öbür elinde çekiç, evden çıktı. Mahallelinin acıyan bakışları önünde sokağı tok tok tok geçti. Sıfırı iyice tüketmişti ama, kuyruğu hâlâ dik, dimdikti!." (Orhan Kemal 1993: 368).*

Varlık, sosyal statü, itibar ve iktidarını yeniden kazanabilmek için yoksulluktan kurtulamayacağını anlayan Topal Eskici artık değerlerin, inançların, ilişkilerin değiştiği başka bir çağa geldiğinin geç de olsa kabullenir. Artık dedesi Resul Ağa'nın konağı gibi konaklar yeryüzünde bile kalmamıştır. O konaklar ortadan kalkarken insanlığa dair ne varsa -vefayı, kadir kıymet bilmeyi ve hepsinden önemlisi fakirin hâliinden anlamayı- birlikte götürmüştür.

Romanda işbilir ve pratik kişiler olarak gösterilen Zeynep ile Ünal, romanın sonunda bir dokuma fabrikasında iş bulurlar. Aileye sonradan dâhil olan bu iki kimsesiz genç bir kez daha ailenin kurtarıcısı olmuştur. Fabrika, romandaki kıymetiyle dünyanın değişen yüzünün sembolü olarak düşünüldüğünde, ailenin geleneksel geçim olanaklarından zaruri de olsa vazgeçip, Ünal ve Zeynep'le birlikte değişimin bir parçası olmaya başlamasının işareti gibidir. Çağı yakalamanın ancak değişime ayak uydurmayla gerçekleşebileceği görüşüne de bir göndermedir. Bir zamanlar Topal'ın babasının arzu ettiği gibi fabrikayı, yani teknolojiyi sevenler kazanacaktır.

### Sonuç

Toplumsal değişme çeşitli mekanizmalar tarafından şekillenen çok yönlü, çetrefil ve girift bir kavramdır. Özellikle siyasî, ekonomik ve teknolojik alanlardaki değişimler yekûnu toplumsal değişimin hızını ve yönünü de belirler. Tanzimat'tan itibaren başlayan değerler değişimi, Cumhuriyet döneminde ülkenin hemen her alanında ve kurumunda gerçekleştirilen yenilenme süreciyle baş döndürücü bir hız kazanmıştır. Cumhuriyet'ten itibaren Türkiye'nin sahne olduğu değişim ve dönüşümler toplumda çeşitli problemlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Orhan Kemal romanlarında, özellikle 1930'lu yıllardan başlayarak ülkedeki değişim ve dönüşümleri bütün yönleri ve gerçeklikleri ile anlatmaya çalışırken, özellikle bu değişimlerin toplumda yarattığı problemlere odaklanır. Bunları ele alırken kalemini, refah içindeki insana değil, söz konusu problemlere maruz kalan, yaşamak için didinen, "ekmek kavgası" vermek zorunda olan, mücadelecî, sahip olduğu ne varsa zorluklarla elde eden geniş kitleye yöneltir.

*Eskici Dükkânı* böyle bir dikkatin ürünü olarak Türkiye'nin 1950'li yıllardaki siyasî, ekonomik, teknolojik değişimlerin inşa ettiği yeni bir toplumdan söz ederken, bu değişimlerin ortaya koyduğu modern yaşam ve algı biçimine, yeni üretim ve tüketim usullerine eklenemeyen küçük bir zanaatkâr ailesini merkeze alır. "Sanayileşme hareketlerini ve doğurduğu problemleri, bu problemlerin aile bağlarına yansımalarını, dürüst ve vatansever olanlarla, sadece kendi çıkarını hesaba katanları anlatışıyla bir dönemi farklı gerçeklikleriyle gündeme getirmeye çalışır." (Narlı 2002: 184-185) Topal Eskici ve ailesi sahip oldukları iyi yaşam standartlarından, hızlı ve trajik bir şekilde düşerken, bu çöküşün yarattığı gerginlik yüzünden birbirleri ile de cebelleşmek zorunda kalırlar. Roman boyunca, değişime ayak uyduramamanın yol açtığı yoksullukla artan gerginlik, geleneksel değerlerle modern değerlerden kaynaklanan anlayış zıtlığıyla da beslenerek ivme kazanır. Romanda insanları kötüleştirenin "bozuk düzen" olduğu, onları olumsuz davranışlara sevk edenin "ihtiyaçlar ve mecburiyetler" olduğu sık sık vurgulanır. Çatışmaların merkezindeki Topal Eskici'nin hem aile içindeki ilişkilerinde hem de sosyal hayatındaki kuyruğu dik, asabî, saldırgan, küfürbaz, inatçı, dediği dedik kişiliğinin temelinde üç neden vardır: Yokluk, ataerkil değerlere mutlak bağlılığı ve dünyadaki değişime kendini kapatmış

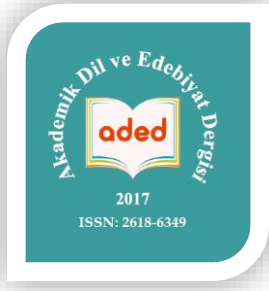
olmasıdır. Topal Eskici çocukluk yıllarındaki imkânları kaybetmiş olduğunu, Resul Ağa'lı devirlerin kapanıp gittiğini bir türlü kabullenemez. İçinde yetiştiği geleneksel kodları, yaşadığı çağda, hiçbir esnekliğe müsaade etmeden muhafaza eder. Vatan için yaptığı fedakârlığının yok sayılmasını mübah gören modern toplumun kolektif manevi benliğindeki değişimi sindiremez. İnatla, herkesçe unutulup sırt çevrilen bir geçmişin gölgesiyle yaşıyor olması; yeni toplum düzeninde kendine ve ailesine yer edinin hayatlarını daha iyi şartlara taşıyabilme ihtimalini de sıfırlar. Onun kararları ve tavırları, sadece kendisini değil bütün aile fertlerinin kaderini şekillendirir; aile içinde uyumsuzluklara, huzursuzluklara, kavgalara ve üzüntülere sebebiyet verir. Topal Eskici yeni dünyada artık eski devirlerin "fosilleşmiş" yarattığı konumuna düşmüştür. Çağının ancak güldürdüğü zaman ilgi duyulan "antika insan"ıdır.

*Eskici Dükkânı*'nı aynı zamanda trajik bir hayal hakikat çatışmasının romanı olarak da düşünmek yerinde olur. Her türlü olumsuz koşula rağmen bütün aile fertleri hep iyi günlerin hayalini kurarak yaşarlar. Hatta Zeliha hariç hepsi de "kütü topluyarak" kazanacakları para ile eski refah günlere geri dönmeyi umut edebilecek kadar safdildirler. Romanın sonunda tek varlıkları tek dayanakları olan, Topal Eskici'nin sürekli "dünyada mekân, ahrette iyman" sözüyle bağrına bastığı dükkânlarını da kaybederler. Âdeta Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olmuşlardır. Öyle ya da böyle, dağılıp parçalanmak üzere olan aile bir araya gelmiş, birbirine kenetlenmiştir. Topal'a göre bu hayatta artık dinlenmek mümkün olmayacaktır, ömrünün son noktasını koyuncaya kadar çalışacaktır; görünen o ki pazarlık "mezar"a kadardır. Hayatta huzura erecek vakti kalmamıştır ama mezarda uzun uzun dinleneceğini düşünerek teselli bulur.



## Kaynakça

- Alangu, Tahir (1970). "Orhan Kemal'in Romancılığı",  
<https://core.ac.uk/download/pdf/45608986.pdf> [Erişim Tarihi: 02.05.2020]
- Bayer, Ali(2013). "Değişen Toplumsal Yapıda Aile",  
(<http://static.dergipark.org.tr/article-download/imported/5000109766/5000102097.pdf?>) [Erişim Tarihi: 08.05.2020]
- Bezirci, Asım(1994). *Orhan Kemal: Hayatı, Sanat Anlayışı, Hikâyeleri, Romanları, Oyunları, Röportajları, Anıları*, İstanbul: Evrensel.
- Gültekin, Mehmet Nuri(2010). *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul: Everest.
- Karakuş, Hidayet (2012). "Romanlarını Yaşayan Orhan Kemal", *Orhan Kemal*, ed. Ahmet Ümit ve Işık Öğütçü, Ankara: Kültür Bakanlığı, s.72-76.
- Kaya, Yunus (2015). "Türkiye Ekonomisinin Dönüşümleri Işığında Tabakalaşma", *Türkiye'de Toplumsal Değişim*, ed. Lütfi Sunar, Ankara: Nobel Yayıncılık, s.155-176.
- Kongar Emre (2000). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moran, Berna (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Orhan Kemal (1993). *Eskici Dükkânı*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Subaşı, Necdet (2002). "Toplumsal Değişme, Aile ve Yeni Risk Alanları."  
([http://necdetsubasi.com/bildiriler/11-toplumsal-degisime-aile-ve-yeni-risk-alanlari,%20\(26\)](http://necdetsubasi.com/bildiriler/11-toplumsal-degisime-aile-ve-yeni-risk-alanlari,%20(26))) [Erişim Tarihi: 15.04.2020]
- Sunar, Lütfi (2015). "Toplumsal Değişimi Açıklamak: Temel Kavram ve Kuramlar", *Türkiye'de Toplumsal Değişim*, ed. Lütfi Sunar, Ankara: Nobel Yayıncılık, s.1-36.
- Yaka Aydın (2001). *Sosyal Değişme Türk Modernleşmesi*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Dinçer ATAY**

Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi  
dinceratay@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-8796-371X>

## Orhan Kemal'in Şiirlerinde Hayat ve Mekân Kaynaklı Bungunluk

*Depression Arising from Life and Space in Orhan  
Kemal's Poems*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.06.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020  
Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Atay, Dinçer (2020). Orhan Kemal'in Şiirlerinde Hayat ve Mekân Kaynaklı Bungunluk. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 184-205. DOI: 10.34083/akaded.750999.

Atay, Dinçer (2020). Depression Arising from Life and Space in Orhan Kemal's Poems. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 184-205. DOI: 10.34083/akaded.750999.



<https://doi.org/10.34083/akaded.750999>



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

-Yâni ben-  
Yıkık duvarlı bahçemin  
Örme kamış kapısında.  
(Orhan Kemal 2002: 226)

### Öz

Türk edebiyatında romancılığı ile ön plana çıkan Orhan Kemal, edebî hayatına şiir türü ile başlar. Hapishaneden arkadaşı Nâzım Hikmet'in telkinleri ile nesre dönüş yapan Orhan Kemal'in şiirleri, şiir aşığı bir gencin terennümlerini andırır. Devrinin önde gelen şairlerinden etkilenen Orhan Kemal, şiirlerinde genel olarak bireysel duyularını işler. Biçimsel anlamda hece ölçüsüne ağırlık veren şair, Nâzım Hikmet tesiri ile serbest nazmı da dener.

Orhan Kemal'in şiirlerinde görülen temel izlekler, bireysel düzlemde. Şahsî biyografisindeki gelişmeler, mazideki aşklar, kadın, yalnızlık, iç sıkıntısı ve sonrasında az da olsa görünüm veren toplumcu gerçekçi hususiyetler onun şiirlerindeki izleksel haritayı teşkil eder. Bununla birlikte hayata dair felsefi ol(a)mayan itirazlar ve sorgulamalar, şiirlerdeki duyular arasındadır. Özellikle hapishane yıllarında yazdığı şiirlerinde karşımıza çıkan bunaltı, ontolojik derinlikten uzak bir görünüm verir. Özgürlük yitimi kaynaklı bungunluğun hâkim olduğu şiirlerin sayısı dikkat çekici seviyededir. Şiirlerde somutluk kazanan bunalmışlık hâli, eşine ve kızına duyduğu özlem, hayatın zorlukları, umulanların gerçek hayatta karşılığının olmayışı, hapishane mekânının insanı baskılayan boyutları ve mahkûmların muhtelif hâlleri genç şair Orhan Kemal'in şiirlerinin çıkış noktalarını verir.

Bu çalışmada bugüne kadar üzerine pek az çalışma yapılan Orhan Kemal'in şiirlerindeki felsefi derinlikten yoksun, bireysel yaşantı kaynaklı görünüm kazanan bungunluk, bunalmışlık hâlleri ve hisleri şahıs – eser bağlamı bir bakışla değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Hayat, hapishane, şiir, Orhan Kemal, bungunluk.

### Abstract

Orhan Kemal, who is known in Turkish literature especially with his novels, began his literary life with poems. Subsequently turning to prose upon the suggestions from Nazım Hikmet, who was one of his prison mates, Orhan Kemal's poems sound like the singing of a young man who is in love with poetry. Influenced by the poems of some famous poets of his time, he treats his individual perceptions in his poems. Preferring the syllabic meter in formal terms, he also tried free verse due to Nazım Hikmet's influence.

The main themes observed in Orhan Kemal's poems are individualistic. The thematic map of his poems comprises the developments in his personal biography, the love affairs in the past, women, loneliness, tediousness etc. Objections and questions about life which are not, or fail to be, philosophical are also among the perceptions described in his poems. The depressive state that we encounter in his poems, especially those he wrote during his prison years, do not seem to involve an existential depth. The number of his poems dominated by a depressive aura due to loss of freedom is striking. The main outputs of the young poet's works include this depressive state that concretises in his poems, the longing he felt for his wife and daughter, life's difficulties, failure of hopes in real life, the pressures of prison life and various situations about prisoners.

The depressive states and feelings which lack a philosophical depth and which emerge from individual experience in Orhan Kemal's poems, which have almost never been analysed until today, will be discussed with a person & work perspective in the present study.

**Keywords:** Poetry, Orhan Kemal, life, prison, depression.

## Giriş

İnsan, diğer varlıklardan farklı olduğunu kendine özgün davranışları eyleme dökerek deneyimler. Edebiyat disiplini içinde daha özgün biçimde görünüm kazanan okumak ve yazmak eylemleri, insanı ötekinden farklı kılar. Bu eylemleri icra eden insan, hayat karşısında hareketli bir konumlanışa yükselir. Böylece “edilgenliktense etkenliğe geçiş hâli somutluk kazanır. Bunun sonucunda dünyayı, değiştirip dönüştürme arzusu da devreye girecektir.” (Taşdelen 2013: 20). Ailedeki olumsuz deneyimler<sup>1</sup> ve hayatın zorlayıcı getirileri<sup>2</sup> karşısında tutamaç arayan Orhan Kemal, futbol ve okumak eylemleri ile kendini gerçekleştirilmeye adım atar. Futbol oynamanın gençlik hevesinde kalmasına rağmen, icra ettikçe daha da büyüyen okumak arzusu zamanla varoluş amacı haline taşınan yazma istencine dönüşür. Farklı disiplinlerdeki okumalara dâhil edilen edebî metinlerin varlığı, genç Orhan Kemal’i edebiyat dünyasına çeker. Şiirle başlayan edebî okumalar, onda ömür boyu devam edecek yazma arzusunu dışarıya vurur. Gençlik aşklarıyla, duyularıyla tercih edilen edebî tür, şiirdir. Kendi devrinin önde gelen şairlerini ayırt etmeksizin okuyan Orhan Kemal, ilk şiirlerini Beyrut dönüşünde odaklandığı şairlerden mülhem olarak yazmaya başlar:

*“Niçin okurdum, bunu bilmiyorum ama durmadan okuduğum bir gerçek... İçimde yazmaya dair kıpırtılar beni boyuna şiire zorluyordu... çeşitli şairlerin şiirlerini okuyor, bu şiirlerin ahenkleriyle edalarını şıp diye kavrayarak onlar gibi yazmaya başlıyordum” (Orhan Kemal 2012: 12).<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Gerçek adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal, babası Abdülkadir Kemali Bey ile pek de iyi anlaşamaz. Babasının ketum tavırları, onun benliğinde daima yalnızlık gölgesini var eden biyografik detay olarak karşımıza çıkar. Babasının kendisi gibi yüksek tahsil görmesini istemesine rağmen, onun futbol ve serbest okuma eylemlerini tercih etmesi, hayat karşısında özne konumuna yükselme çabası şeklinde algılanmalıdır. Bu konudaki kapsamlı değerlendirmeler için bk. (Eliuz 2009: 16)

<sup>2</sup> Yoksulluk ve erken yaşta çalışmak zorunda kalmak, onun biyografisinde karşımıza çıkan hayatın zorlu noktalarıdır.

<sup>3</sup> Orhan Kemal, hapishaneye girmeden önce acemice de olsa şiirler yazar. Bu bakımdan onu; “şair olarak hapishaneye giren” (Narlı 2018: 684) edipler arasında tasavvur edebiliriz. Söz konusu durum onun şiire olan düşkünlüğünü ile doğrudan ilişkilidir. Orhan Kemal’in şiire olan düşkünlüğünü, Nâzım Hikmet’i “Şair Baba” diye isimlendiren İbrahim Balaban da *Şair Baba ve Damdakiler* adlı kitabında belirtir: “Kâtipler, gardiyanlar, meydancılar merakla bekliyorlardı görmek için Şair Baba’yı. Herkesten fazla merak eden mapus, Raşit Kemal’iydi. Bu delikanlı siyasî hükümlüydü. Okumuş olduğu için idare kaleminde çalışıyordu, kâtiplere yardımcı olarak. Raşit, mapuslara ve kendine göre şair sayılırdı. Çünkü şiir yazıyordu durmadan. Bir sandık kâğıt karalamıştı edebiyata dair. Orta okulu bitiren, ondan sonra okuyamıyan bu delikanlı, öfkeyle okuyup, öfkeyle yazıyordu. Şair babanın şiirlerinin birçoğunu ezbere bildirdi. Şimdi bir Bursa bıçağı gibi bekliyordu, çalımı bekliyordu maltada dimdik... İdare meydancısı Necati siyasiyeden yatan Raşit ile Şair Baba’yı tanıştırdı.” (Balaban 1968: 94-95) Orhan Kemal, Nâzım Hikmet ile tanışma anını, *Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl* adlı anı kitabında ayrıntılı bir biçimde anlatır. Bk. (Orhan Kemal 2000: 18-23).

Oğlu Işık Öğütçü'nün topladığı şiirleri, *Yazmak Doludizgin*<sup>4</sup> adlı kitapta genel anlamda yazılış tarihlerine göre sıralanır. İlk şiiri olan *Duvarlar*'ın yayın tarihi 25 Nisan 1939'dur (Orhan Kemal 2002: 91). Son şiirini yazdığı tarih, ölümünden bir yıl öncedir: Aralık 1969 (Orhan Kemal 2002: 232). 1943 yılının sonunda değin çok yoğun olmak kaydıyla 1949 tarihine kadar şiirler kaleme alan Orhan Kemal'in yaklaşık yirmi yıllık süre zarfında hiç şiir yazmadığı gözlemlenir.<sup>5</sup> En nihayetinde 1969 yılında yazdığı *Mesajlar* şiiri bağlamında, ömrünün son demlerinde son bir şiir daha yazarak, ilk ediplik dönemlerini hatırlattığı söylenebilir.

Türk edebiyat tarihlerinde nesir türündeki eserleri ile ön plana çıkartılan Orhan Kemal'in şairlik yönü araştırmacılar tarafından yadsınır. Müstakil biçimde Orhan Kemal üzerine yapılan çalışmalarda onun şiirleri hakkında birkaç sayfayı geçmeyen değerlendirmeler yapılır.<sup>6</sup> Bunlara ek olarak sadece Orhan Kemal'in şiirlerine odaklanan –en azından bizim ulaşabildiğimiz- iki ayrı çalışma vardır. Bu çalışmalar, onun doğumunun yüzüncü yılı münasebetiyle Ekim 2014'te düzenlenen "Doğumunun Yüzüncü Yılında Orhan Kemal Sempozyumu"nda Ömer Solak

<sup>4</sup> Bu kitapta Orhan Kemal'in günlükleri ve şiirleri bir araya getirilmiştir. Eserde Orhan Kemal'e ait doksan dört ayrı şiire yer verilir. Bunlara ilaveten; Orhan Kemal'in ölümü üzerine farklı şair ve yazarlarca yazılan on altı ayrı şiir de mevcuttur. Işık Öğütçü, babasının şiirlerini dergileri tarayarak topladığını söyler. Bu bakımdan kitapta şiirlerin altında verilen tarihlerin çoğu, şiirin yayınlandığı derginin tarihidir. Tüm bunlara ek olarak Orhan Kemal ve Nâzım Hikmet'in tanışmalarını ve Orhan Kemal'in şiirlerini Nâzım Hikmet'e ilk okuduğu anları *Şair Baba ve Damdakiler* adlı eserinde ifade eden İbrahim Balaban, Orhan Kemal'in çok tertipli ve güzel kâğıtlara yazdığı şiirlerinin, Nâzım Hikmet'in yönlendirmesiyle mangalda yakıldığını bildirir. (Balaban 1968: 96) Nâzım Hikmet, Aralık 1940'ta Bursa cezaevine nakledilir. Orhan Kemal'in bu tarihten sonra yazdığı şiirler de mevcuttur. Tüm bunlarla birlikte Işık Öğütçü, 7 Haziran 2020 tarihli konuşmasında; babası Orhan Kemal'in Nâzım Hikmet'e şiirleri ilk okuduğunda, Nâzım Hikmet'in bu şiirleri beğenmediğini söyleyince babasının moralinin bozulması sebebiyle şiirlerini yırtmaya başladığını ve Nâzım Hikmet'in babasını durdurarak; "Belki ileride büyük, tanınır biri olursun." telkiniyle bunu engellediğini belirtir. Bk. Öğütçü 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=FgyKPO2DaMw> Erişim tarihi: 08.06.2020. En nihayetinde Orhan Kemal, anılarında bu konudaki detayları paylaşmaz. (Orhan Kemal 2000: 25-30)

<sup>5</sup> Orhan Kemal ile Nâzım Hikmet'in Bursa cezaevinden ayrıldıktan sonra da şiir üzerine, bilhassa Orhan Kemal'in şiirleri üzerine konuştuklarını Nâzım Hikmet'in Haziran 1944 tarihli mektubundan anlarız. Bu mektupta şu ifadeler geçer: "Notların çok güzeldi. Şiirler de iyi. Yalnız böyle küçük hâletiruhiye şiirlerinde, enstantanelerde –bence- mutlaka güzel kafiye olmalı. Sonra şiir elbette ki, senin söylediğin gibi biraz da becerikli, ustaca ifadeyi meramdır." (Nâzım Hikmet 2000: 125) *Yazmak Doludizgin* kitabında yer alan şiirler arasında 1944 tarihli tek şiir "Penceremdeki Adam"dır. Mektupta bahsi geçen şiirin bu metin olduğunu söyleyebiliriz.

<sup>6</sup> Orhan Kemal hakkındaki monografik çalışmaların en eski ve en önemlileri arasında yer alan Asım Bezirci'nin *Orhan Kemal – Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları* başlıklı eserinde de onun şairliğine ve şiirlerine dair müstakil bir bölüm bulunmaz. Biyografisi ile ilgili bölümde şairliği ile ilgili söylenenler genel bir panorama mahiyetini taşır. Bk. (Bezirci 2006: 25-31)

tarafından sunulan *Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği*<sup>7</sup> başlıklı tam metin bildiri ve *Hece* dergisinin yine aynı yıl yayımlanan "Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı"nda yer alan ve İbrahim Demirci tarafından hazırlanan *Orhan Kemal'in Şiirleri*<sup>8</sup> başlıklarını taşır.

Çalışmamızda Orhan Kemal'in şiirlerinde görülen bungunluk hâli, bir başka ifadeyle bunaltı<sup>9</sup> hâli, onun biyografisi bağlamında değerlendirilecektir. Eser – şahsiyet odaklı yaklaşımımızın teorik kaynağı, Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri I* (2005) kitabında metot biçiminde teklif ve tatbik edilen devir, şahsiyet ve eser anlayışından kalkarak belirlenmiştir.

### Orhan Kemal'in Şiir Dünyasına Panoramik Bir Bakış

İlk şiirlerinde hece ölçüsünü tercih eden Orhan Kemal, Raşit Kemali ve Orhan Raşit (Bezirci 2006: 28-29) müstear isimlerini kullanır. Bu dönemlerde etkilendiği şairlerin en başında, Bursa hapishanesinden arkadaşı olan Nâzım Hikmet vardır. Nâzım Hikmet'in şiirlerini hayranlıkla okuyan Orhan Kemal, onunkilere benzeyen şiirler yazmaya çalışır. Nâzım Hikmet'e ilgisiyle birlikte devrin tanınmış şairlerinden de tesir aldığı şöyle ifade eder: "Bu şiirlerin hemen hepsi, şu ya da bu şairin etkisi altında yazılmış şeylerdi." (Orhan Kemal 2012: 13). Basit deyişleri hece vezni ile terennüm eden Orhan Kemal, *İniş Yokuş* şiirinde "Necip Fazıl gibi!" epigrafını kullanır:

"Öter nasihat veren kuş:  
Her yokuşun inişi var!...  
Hâlâ yokuş, hâlâ yokuş;  
Her yokuşun inişi var!..." (Orhan Kemal 2002: 93)

Onun ilk şiirlerindeki Necip Fazıl etkisi, *Ben ve Ötesi* şiirinde daha da somutlanır (Solak 2014: 7). Orhan Kemal, bu şiirlerinde hece ile sade söyleyişi yakalamış görüne de; Necip Fazıl'daki derin duyularla örülü imgelerin varlığından uzakta bir görünüm verir.

<sup>7</sup> Solak, Ömer (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği". *Doğumunun 100. Yıl Dönümünde Orhan Kemal Sempozyumu*. [https://www.academia.edu/32708727/Orhan\\_Kemal\\_in\\_%C5%9Eiirleri\\_ve\\_%C5%9Eairli%C4%9Fi\\_Orhan\\_Kemal\\_s\\_Poems\\_and\\_Poetry](https://www.academia.edu/32708727/Orhan_Kemal_in_%C5%9Eiirleri_ve_%C5%9Eairli%C4%9Fi_Orhan_Kemal_s_Poems_and_Poetry) [Erişim Tarihi: 30.04.2020]

<sup>8</sup> Demirci, İbrahim (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri". *Hece – Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*. Yıl: 18 (2015): 371-377.

<sup>9</sup> Orhan Kemal'in şiirlerinde karşımıza çıkan "bunaltı" kelimesi, varoluş felsefesine dâhil edilebilecek bir anlama, değere sahip değildir. Bir başka ifadeyle onun şiirinde karşımıza çıkan "bunaltı" göstergesi, etkilendiği Necip Fazıl'ın şiirindeki; "ben' kaynaklı tarjik ve varlığı anlamlandırma çabası" (Dereli Saltık 2015: 82) bağlamında uzaktır. Orhan Kemal, her ne kadar Necip Fazıl gibi epigraflı şiir yazsa da; Necip Fazıl'ın tasavvurundaki "manevî boşluk kaynaklı bunaltıma girme hâli" (Bozdoğan 2014: 6) onun mezkûr ve diğer şiirlerinde görülmez.

Orhan Kemal'in şiire karşı bakışı ve şiirden ne beklediğine dair poetik düşünceleri, Bursa cezaevinde tanıştığı Nâzım Hikmet'ten sonra büyük değişim gösterir. Nâzım Hikmet ile geçirdiği yılları anlattığı *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl* (2000) adlı anı kitabında; Nâzım Hikmet'ten aldığı dersleri, şiir eleştirilerini bütün ayrıntılarıyla ifade eder. Nâzım Hikmet ile tanışıp şiir konuştuğu güne kadar şiirlerini beğenen ve ciddi ve çokça metinler ortaya koyduğunun düşünen Orhan Kemal, sonraları yanıldığına kanaat getirir:

*"Hiç unutmam, İzzet'le bu şiirler gibi yığınla 'şiir' yazdığımızı sanmıştık. Sanmıştık ama, bu şiirlerle, yani 'yeni şiir'in şuurlu işiyle, bizim sadece taklitten ileriye geçemeyen denemelerimiz arasındaki farkı, onlardaki dille, bizim bu yolda bilgisizliğimizden gelen kılçıklı, takur tukur söyleyiş arasındaki farkı ancak Nâzım'la temastan sonra anlayabildim" (Orhan Kemal 2000: 52).*

Orhan Kemal'in vurgu yaptığı "yeni şiir", Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Nâzım Hikmet ile görünüm veren şiir anlayışıdır. Bununla birlikte "yeni şiir" ifadesinin Orhan Veli ve arkadaşlarının "Garip" şiirine gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Zira O, alıntıladığımız ifadelerinin devamında şiire dair genel kabullerden (Orhan Kemal 2000: 52) sıyrılmak gerektiğini savunur. Devrin edebî hayatındaki yeni şiir gelişmelerini takip eden Orhan Kemal, hapisanede bulunmasına rağmen edebiyat dergilerine ulaşır ve şiirini şekillendirir. Şiire dair düşünceleri, sosyo-ekonomik sınıf temelli bir bakışla şekillenir. Son dönemde yazdığı şiirlerde; şiirin "müreffeh sınıfın malı olarak" (Durmuş 2011: 61) kabul edilmesine karşı duruş hâli, gözlemlenebilir. Onun Kayseri ve Adana cezaevlerinde kaleme aldığı şiirlerle Bursa cezaevinde yazdığı şiirler arasında özellikle biçim bakımından değişimler göze çarpar. Hece vezninden serbest vezne geçişi, Nâzım Hikmet'in telkinlerinden sonra olacaktır. Söz gelimi üzerinde kelime kelime birlikte çalıştıkları *Bir Beyrut Hikâyesi* adlı şiiri, onun Nâzım Hikmet'in şiirine biçim ve söyleyiş bakımından en çok yaklaştığı şiirlerinin başında gelir:

*"Beyrutta 'Yeni İstanbul' lokantasında,  
Bulaşıkların başındayım;  
Onsekiz yaşındayım.  
Saçlarım taralı ve parlak  
Aklımda  
Fotoğrafta çalışan beyaz Eleni var,  
Eleni,  
Beni görseydi bulaşık yıkarken..." (Orhan Kemal 2002: 225).*

Şiirde noktalama işaretlerinin sınırlandırmalarından kurtulma arzusuna, imgeleşen söyleyişler de eklenir: "Her akşam iki ekmek / Ve muhabbetle dolu gözleriyle" (Orhan Kemal 2002: 225) Nâzım Hikmet'in hususî dokunuşlarının sezildiği bu şiir, gerçekçi romantik bir duyusuyla yazılmıştır.



Eleni, Orhan Kemal'in Beyrut'ta âşık olduğu kızın adıdır. (Narlı 2002: 6) Onun nesirlerinde sıklıkla görülen otobiyografik ve gerçekçi boyut şiirlerinde de karşımıza çıkar. Orhan Kemal'in "gerçekçilik anlayışında 'yazarın yaşadıklarını yazması' ilkesinin önemli" (Narlı 2020) bir noktada yer almasını; 1940'lı yıllarda "sanatın gerçekliği yansıtması ilkesinin belirleyici bir konuma" (Kahraman 2004: 46) sahip olması ölçüğünde düşünmek, onun sanat anlayışını açıklamak adına isabetli bir tavidir. Nâzım Hikmet, devrindeki genç şairleri samimiyetsiz, ukalâ ve şekilci bulur (Çonoğlu 2006: 310). Ayrıca Orhan Kemal'in Nâzım Hikmet'in şiire dair görüşlerini naklettiği şu pasaj, devrin şiir dünyasını panoramik biçimde görünür kılar:

*"Yeniciler ümidi kırılmış, idealini kaybetmiş, dejenere olmuş veya olmaya doğru giden bir sınıfın bezginliğini, dünyadan kaçmak özleyişini –ki gerçekler karşısında yenilmekten gelir- bilhassa ölümü bol bol ifade ediyorlar" (Orhan Kemal 2000: 54).*

Orhan Kemal'in şahsî biyografisine baktığımızda "küçük insan"ın varlığını gözlemlemek mümkündür. O, otobiyografik eserlerinde kendi hayatından kesitleri işlerken; şiirlerindeki şahsî duyularıyla kendi yaşamından hatları da belirginleştirir. Söz konusu tavrı "küçük insan"ın onun şiirindeki varlığını görünür kılar. *Bir Beyrut Hikâyesi* bunun en belirgin örneğidir. Bunlara ek olarak, *Ekmek, Evvelâ Ekmek, İşsizlik, Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu, Ormancı Alâaddin Bey'in Hikâyesi, Gariboğlu, Dokumacı Haydar* gibi şiirlerinde de küçük insanın trajedisi dikkatleri çeker.

Nâzım Hikmet'in üvey oğlu Memet Fuat, Orhan Kemal'in edebî hayatına ve şairliğine dair; "şiir yazmaya meraklı coşkulu bir genç... Nâzım Hikmet'i taklit eden bir şair adayı... özentisi bir şairlikten özgün bir anlatı yazarlığına [Nâzım Hikmet'in yönlendirmeleriyle] geçen" (Memet Fuat 2015: 270, 271, 311) ifadelerini sarf eder. Onun bu hükümlerini, Orhan Kemal'in şiirlerini "şu ya da bu şairin tesiriyle" yazdığını itiraf etmesi bağlamında değerlendirmek, Memet Fuat'ın kullandığı nitelemeleri destekleyecektir. Orhan Kemal'in en azından Nâzım Hikmet ile tanışmadan önce yazdığı şiirleri tamamen bu değerlendirmeye dâhil edilmelidir. Öyküden ve acemi haller, özellikle 1940'lı yıllarda kaleme aldığı şiirlerine sıklıkla görülür.

Orhan Kemal, öz babası Abdülkâdir Kemâlî Bey'den göremediği şefkati, en azından edebî ve sanatsal odakta Nâzım Hikmet'ten görür. Nâzım Hikmet'in, onun başarısız şiirlerine yaklaşımı; sabır, tahammül ve özveri anahtar kelimeleri ile bütüncül bir bakışa kavuşur. Kişisel ilişki bağlamında da Orhan Kemal'i çok seven Nâzım Hikmet, adeta onu şairliğe özenmiş küçük bir çocuk gibi kabul eder. Eagleton'ın şairler için attığı şu fikir, şiirde "babalaşan"<sup>10</sup> Nâzım Hikmet, şiirde "emekleyen" Orhan Kemal metaforuna bağtılanabilir. Eagleton'un mezkûr ifadesi şöyledir: "Şairler muhtemelen tıpkı üzerlerine titrenmiş çocuklar gibi, kendi kusurlarını

<sup>10</sup> İbrahim Balaban Nâzım Hikmet ile Orhan Kemal'in şiir üzerine yaptığı ilk konuşmayı; "Kendi çocuğunu adam olsun diye tokatlayan baba gibiydi." (Balaban 1968: 96) şeklinde ifade eder.

affedileceklerini bildiklerinden kolaylıkla kabullenmeyi başarırlar" (2011: 64). Orhan Kemal, hapishane arkadaşlarına ve özellikle ressam olan ve onu "kendince şair"<sup>11</sup> (Balaban 1968: 95) biçiminde niteleyen İbrahim Balaban'a kendini şair olarak kabullendirir (Balaban 1968: 94-95). Nâzım Hikmet'e de kendini kabullendirir. Fakat şairliğiyle değil; hikâyeleriyle gerçekleşir bu kabulleniş.<sup>12</sup> Bu bakımdan Orhan Kemal'in şairliği, tükenmeyen ama son bulan bir heves şeklinde nitelenmelidir. Onun "1940 kuşağı toplumcu gerçekçi şairler" (Sazyek 2007: 45)<sup>13</sup> arasında zikredilmeyişi, bu çıkarımımızı kanıtlar.

Orhan Kemal'in şiirleri ölümünden önce müstakil bir kitapta toplanmamıştır. Süreli yayınlarda kalan şiirleri, devrin şiiri içinde pek de dikkat çekmeyen bir görünüm verir. Onun hikâye ve romanları 1940 sonrası toplumcu gerçekçi edebiyat birikiminin içinde önemli bir yer tutarken; şiirlerinin böylesine bir yer edinebildiğini genel eksende iddia etmek mümkün değildir. Şiirler, hayatın zorlukları, şahsî özgürlüğün kaybedilmesi, eşe ve kızına duyulan hasret vakalarından kaynaklanan şahsî duyuların terennüm edilmesinden ibarettir. Bu kanaatimizi aşan birkaç şiirin varlığından söz etmek mümkünse de; genel anlamda Orhan Kemal'in şiirleri, gençlik yıllarında şairlere ve şiir yazmaya özenen şairlik yolunda emekleyen bir edebiyat âşığının ürünleri şeklinde nitelenmelidir. Şairlik yönü ise; edebiyat metni üretebilmenin imkânlılığını deneyimlediği edipliğe başlangıç noktası biçiminde kabul edilmelidir.

<sup>11</sup> Orhan Kemal'in kendini şair olarak algıladığına dair bilgiyi anılarından öğreniriz. Bk. (Orhan Kemal 2000: 24)

<sup>12</sup> Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'in şiirlerini ilk okuduğunda beğenmez. Bir müddet sonra onun nesir türündeki yazılarını görür ve çok beğenerek onun hikâye ve roman türüne yönelmesini tavsiye eder. Nâzım Hikmet, Çorum cezaevinden arkadaşı olan Kemal Tahir'e Orhan Kemal'den ve yazdıklarından bahseder. Böylece iki isim giyaben tanışır. Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'in yazdıklarını Kemal Tahir'e de gönderir. Kemal Tahir de Orhan Kemal'in şiiri bırakıp nesir türüne yönelmesini tavsiye eder: "Kemal Tahir, eskiden şiir yazdığı için başarılmayan bir âlemde direktmeyi doğru bulmuyordu. O da Raşit'in hikâyeye yönelmesinde ısrar ediyordu. Bunu ispatlamak için daha önce yazdığı şiirlerden 'Serena' başlıklı olanı aktarıyor ve kendi şiirini eleştiriyordu." (Çonoğlu 2006: 309, Süker 1988: 42'den)

<sup>13</sup> Metin Cengiz *Toplumcu Gerçekçi Şiir* kitabında Orhan Kemal'i, "Ve Diğerleri" başlığı altında anar. Cengiz, "Ve Diğerleri" başlığının altında şu değerlendirmeleri yapar. Biz de bu değerlendirmelere katılıyoruz: "Bu bölümde yer alan şairler, şiirlerini şimdiye değin incelediğimiz ve Türk şiirinde kendilerini kabul ettirmiş şairler gibi toplumsal konuları işlemiş, ancak gerek şiirde kalıcı olmadıkları, gerekse o günkü anlayışa göre güçlü bir söyleyiş yakalayamadıkları, veya diğer sebeplerden dolayı unutulmuş, antolojilerde yer almamış şairlerden oluşmaktadır." (Cengiz 2015: 153) Cengiz, antolojilere giremeyen bu şairleri görmezden gelinmesinin haklı gerekçelerine katılmakla birlikte; mezkûr şairleri antolojiye yaklaşan bu eserine dâhil ederek, onların şiirlerine vefa göstergesini icra etmiş gibidir. Cengiz, hazırladığı antolojiye, Orhan Kemal'in *Mapushane* adlı şiirini alır (2015: 192). Cengiz'in bu tutumuna ilaveten; Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi şair olarak kabul edilmesi hususuna hemen hiçbir Türk edebiyatı tarihi kitabında tesadüf edemediğimizi de eklemekte fayda var.

En nihayetinde bize göre onun en başarılı şiirleri *Şuurum Çıldırıyor* ve *Bir Beyrut Hikâyesi* adlı metinlerdir. Bunların ilkinde Necip Fazıl tesiri –ki bunu yazdığında Nâzım Hikmet ile tanışmamıştır-; ikincisinde ise Nâzım Hikmet tesiri ve hatta müdahalesi vardır. Bu iki örnek onun özgün bir şair olarak Türk edebiyatında yer alamayışının sebeplerini verir.

### Hayat Kaynaklı Bungunluk

Orhan Kemal'in psiko-biyografik görünümünde intihar<sup>14</sup> teşebbüsünün (Eliuz 2009: 18) varlığı, onun hayatın getirileri ve çalkantıları karşısında güçlü bir duruş sergilemede bazı açmazları deneyimlediğini gösterir. Ailenin büyük oğlu olmanın verdiği sorumluluk yükü, genç yaşta çalışmak zorunda kalması gibi gelişmeler onun hayatın ciddî ve baskılayıcı boyutunu çok erken dönemlerde deneyimlemesine sebebiyet verir.

Onun yalnızlığının ve içe dönüşünün kaynağını, Beyrut yıllarında tecrübe ettiği ve ekonomik buhranlarla şekillenen aile içi ilişkilerde aramak gerekir (Narlı 2002: 5; Eliuz 2009: 17). Şiirlerinde geçen yalnızlık izleğinin biyografik kaynağı, bu dönemlere dayanır. Babasının şefkatine mazhar olamayan Orhan Kemal, hayatın bütün hücumları karşısında "yalnız başına" kalışını, şiirlerinde terennüm eder. Şair, bu zorluklarla başa çıkmakta zorlanırken; tüm bunların hayatın getirisi olduğunu düşünür.

Gençlik yıllarında Orhan Kemal'in başından birçok gönül muhabbeti geçer. Eleni, Bedriye, Güzide isimli kadınlar (Narlı 2002: 6-7), onun hayatında gönlünün düştüğü fakat vuslata erişmeyen aşk maceralarının kahramanlarıdır. Bu yaşanmışlıklar genç şairde isyan duyularını, şiir seviyesine taşır. *Beni Yaratana* adlı şiiri, gençlikte deneyimlenen ve hayal kırıklıklarıyla sonuçlanan gönül ilişkileri kaynaklıdır:

"İçime alevlenen bir su koydun, 'kan' diye,  
Sonra şeytan aldattı: 'her güzele, kan' diye,  
Kandım ben de, bu işte suçum ne, günahım ne?..  
Ki sen soktun bu körü içime şeytan diye!..." (Orhan Kemal 2002: 91).

On dördü hece ölçüsünü tutturma ölçeğinde; teknik kaygının öncelendiği bu metin, acemice yazılmış bir şiirdir. Tunç kafiyenin teşkili ile kulağa hitabın ön plana çıktığı görülür. Şiirdeki aşk ve hayatın getirileri kaynaklı bunaltı hâli, isyan ile teskin edilir. Tabir-i caizse "Yaratıcı", Tanrı, günah keçisi ilan edilerek mevcut bungunluktan kurtulmak arzulanır. Halbuki insan, iradeli bir varlıktır. Şairin iradeyi yok sayması, kanın ateşli olduğu gençlik yıllarının vehimleriyle gerçekleşir. Buna karşılık onun iki yıl sonra yazdığı *Kendimi Buluyorum* şiirinde; kendisini aldatanın şeytan veya Tanrı

<sup>14</sup> Orhan Kemal, hapishanedeki yıllarında hayata karşı değişken duyular benimser. Kimi zaman yaratıcıya isyan eder (Beni Yaratana), kimi zaman tek felsefesinin Allah olduğunu söyler (Kendimi Buldum) kimi zaman da intiharı arzular (Son Dakikalarım).

olmadığını fark eder. İnsanın varlığını, "zavallılık" haliyle birleştiren şair, yeni felsefesinin "Allah'ı aramak" olduğunu düşünür. Bu düşünüş Necip Fazıl'ın tesirlerini anıştırır.

*Bayramda* şiirinde kültürel kimliğe karşı yabancılaşma izleği kendini sezdirir. Şiirde geçen "başkalaştık, başkalaştık" ifadeleri sadece "bayramlaştık" ifadesine ses bağlamı yakın bir deyişi bulmaktan ibaret değildir. Şiirde, insanın samimiyetsiz davranışları karşısında, gerçeklik algısından sıyrılma hissini duyumsanması yer alır: "Bir türlü fantezide" (Orhan Kemal 2002: 96) "Tebessüm maskesi", söz konusu samimiyetsiz davranışların sembolize eder. Nihayetinde insan olmaktan bunalan şairin "ben"i, "başkalaşmak"ı arzular.

*Etrafımda Gördüklerim I (Gece)* şiirinde tezatlarla kurulan anlam birimleri, maddî imkânsızlıkların ve hayatın getirilerinin şairin ruhundaki yankılarını verir. Orhan Kemal, bu noktada hapisaneyi Nâzım Hikmet'in de tesiri ile "kişisel acıların [duyuşların] mekânı" (Narlı 2010: 464) şeklinde algılar. Şiirdeki kişisel acıların bir kaynağı da yoksulluktur. Bu durum; "Sefalet, ağıt, açlık" anahtar kelimeleri ile verilir:

*"Sefalet marşını haykıran ağıt...*

*Açlıkta tokluğu uman akılsız!" (Orhan Kemal 2002: 100).*

Şiirin sonunda yazılış tarihi verilmesi de; şiirin ikinci bölümü olan *Rüya*'da 1940 tarihi mevcuttur. Şiirde geçen; "evimde, dedemi gösteren tablo, Descartes'i söyleyen kâğıt, uyuyan dadım" gibi ifadelerin varlığı, gençlik yıllarındaki duyuşların bakiyesi, çağrışımı şeklinde değerlendirilmelidir. Bu ifadelerden şairin, gençlik yıllarında deneyimlediği zihinsel süreçlere ve o döneme dair özlemi gözlemlenir. Böylece "içeri – dışarı algısı" (Narlı 2010: 459) özlem ve az da olsa umut ile belirginleşir. Orhan Kemal'in bu şiiri, hem hayatın getirdiği zorluklarla hem de mekân, yani hapisane düzlemli bungunluğun birleştiği duyuş dizgesini var eder.

Onun *Yolcu* şiirinde, insan yaşamı yol metaforu ile birleştirilir. Mikro düzlemli değil de makro düzlemli genelleştirici bir bakışla insanın varlığı, "damlalardan doğmuştu" ifadesi ile belirginleştirilir. Bununla birlikte "Hayat yolu" klişesi ile eşleşen "yolcu", geçmişi geride bırakamaz ve bu sebeple anda da geçmişteki zorlukları yaşamaktan kurtulamaz. Şair, hayat ve ömür hakkındaki genel algılarını şiirsel formda verir. İnsanın hayat yolunda bir yolcu olduğunun terennüm edildiği diğer şiir, *Bir Cevap* adını taşır. Hayatın zorlukları "dik yokuş" tabiri ile sembolize edilir. İlk insandan bu yana söz konusu zorluğun deneyimlenmesi, görece felsefi sorgulamaları anıştırır. Fakat söyleyiş biçimi ve tercih edilen kelimelerin kurduğu örüntü, hayata dair klasik serzenişlerden öteye gidilememesine sebebiyet verir:

*"Kim sakladı kalbinde ebediyen bu kuşu,*

*Kim tırmandı sonuna kadar bu dik yokuşu?*

*Ezellerden uzayıp, ebetlere gidiyor,*

*Ey yolcu, senin gibi ben neler gördüm, diyor...” (Orhan Kemal 2002: 107).*

Şiirde, “kuş” imajının varlığı, ruh ile ilişkilendirilebileceği gibi; hapisshanede bulunuyor olmanın verdiği hisler ve duyular eşliğinde özgürlüğü arzularının görünümü biçiminde de algılanabilir. Şairin büründüğü olumsuz ruh hallerinin kaynağı insanın varoluşsal macerasındaki açmazlar biçiminde belirir. “Ben’in hastalığı olan umutsuzluk, ‘ölümcül hastalık’ budur. Umutsuz kişi ölümcül bir hastadır” (Kierkegaard 2004: 29). Hapisshanede bulunmanın da yoğun tesiri ile “ölümcül hastalık umutsuzluğu” deneyimleyen şair, hayata dair pek de olumlu duyulara kavuşamaz. Nihayetinde bedbin ruh hâli, adeta bedene hapsolmuş gibidir. *Bedbinlik* şiirindeki karamsarlık benzer duyularını gösterir. Duyumsanan umutsuzluk, tabiat algısına ve hatta teolojik boyuta taşınacaktır:

*“Ne göklerde iştiha,  
Ne toprakta arzu var...  
Ne içimde haz kalmış,  
Ne de sıcak duygular!*

...

*Ne göklerden ses gelir,  
Ne Allah cevap verir...  
Ne de bu yürek ile,  
Asırlarca beklenir...” (Orhan Kemal 2002:109).*

Kierkegaard’un varoluşsal düzlemdeki “ben” algısını, şairin ifadesindeki “yürek” algısı ile ilişkilendirdiğimizde; insanın, tinsel tarafı imleyen yüreğine yabancılaşarak; bingunluğu deneyimlediğini gözlemleriz.

Şairin, hicran ve gurbet kaynaklı bunaltıları, yine hapisshane mekânın pekiştirici yoğunluğuyla birleşir. İç dünyasında sabitlenen bu duyular, bunaltının esas kaynağıdır. Zamanın onu gurbete sürüklemesi, geçmişi sorunlu ve sorumlu bir boyuta taşıırken; “İstikbalin somurtuşu” karşısında çaresiz bir vaziyette umutsuz hayallerin esiri olan şair, hem hayat hem de mekân kaynaklı bunalmışlık hâlini ruhunun bütününde hisseder:

*“İçimde bir his var beni bunaltan,  
Hep buydu yıllardır hicrana atan.  
Şimdi de ok oldu gurbet acısı,  
Zevkimi kanatan, beni kanatan..  
Zamanın ezeli kumandasıyla,  
Ömrümün tokmağı kalbimde vurur..  
İstikbal somurtmuş karşımda durur.” (Orhan Kemal 2002: 118).*

Onun *Bunaltılarım* şiirinde de ailesine duyduğu özlemin mahpusluk hâliyle katmerlendiği gözlemlenir. Genç Orhan Kemal’in hayallerle bezeli iç dünyası; demir parmaklıkların, birbiri ardına sıralanan demir kapıların bükülemezliğiyle adeta kafese

kapatılır. Hayata dair hayalleri ile hayatın getirilerinin çarpıştığı mekân onun ruhu ve bedenidir:

*"Beynimde kıyamet, içimde bahar,  
Gözlerimde yağmur, saçlarımda kar.  
Önümde uçurum, altımda çamur;  
Gönlümde kudurmuş coşkun boralar..." (Orhan Kemal 2002: 123).*

Bahar – Kış tezatlığıyla verilen hayal – hakikat çatışması, şairin ruhunda "canavar, bulut, perde, sönen ışık, düğüm" anahtar sözcükleri ile yankı bulur. Aslında bu detaylar, içinde bulunduğu mahpusluğun ve dışarıdan aldığı haberlerin olumsuzlayıcı boyutuyla giriştiği mücadelenin sembolik bir görünümünü verir. Onun gençlik hayallerinin ve heveslerinin "kader" tarafından kesintiye uğratılması duyusu, *Talihsizlik* şiirinde de karşımıza çıkar. Halk şiirinde görülen terennüm biçimlerini andıran bu şiirde, hayatın getirileri, hapishaneye giriş talihsizlikler şeklinde kabul edilir:

*"Gönlümde güneş söndü, içim zulmete döndü;  
Yerler kara, gökler kara, âlem mi bunaldı?" (Orhan Kemal 2002: 140).*

Kendi ruhunda duyumsadığı bungunluğu, bütün âleme atfeden şair, kötücül duyuları tabiat genelinde yansıtır.

Bungunluk tesiriyle intihar arzularını işlediği şiir, *Son Dakikalarım* adını taşır. Annesinin umutsuz ve ağlamaklı hâlimden dolayı "ümit putlarının" devrildiğini düşünen şair, anneye dönüş izleğini gündeme getirir. Buradan şairin, yeniden doğmak arzusunun örtük biçimde algılayabiliriz. Başta annesiyle ve sevdikleriyle vedalaşan şair, hayatın "toz pembe bir yalan" olduğunu düşünür. Her şeye rağmen hayata devam etmeyi arzuladığını fark ettiğinde, hayatın olumsuz getirileri karşısında tabiatın bile kendi varlığını baskıladığını duyumsar.

Orhan Kemal'in *2000 Yılına Şiirler* başlıklı metninde fütüristik tavır kendini gösterse de; esasında bu metnin çıkış noktası, varlığın deneyimlemek zorunda olduğu "an"dan sıyrılmaya istencidir. Andaki bungunluk hissini tetikleyen ise; bu defa savaştır. II. Dünya Savaşı sonrası edebiyatın Alman edebiyatında 'Yıkıntı Edebiyatı' diye nitelenmesi, şehirlerin yıkılmasının yanı sıra insanın umutlarının, hayallerinin ve dileklerinin de yıkılması bağlamıdır (Büyüktopçu 2018: 19). Orhan Kemal, kendi iradesi dışında vuku bulan II. Dünya savaşının doğurduğu iç sıkıntısı ve bungunluktan kurtulmak için zihinsel olarak geleceğe yolculuk yapar. 2000 yılına giderek 1941 Savaşı'nı "garip / anlaşılmaz" şeklinde niteler. Şairin hayaline göre 2000 yılında savaşlar bitecek, hayatta bilimsel ve sosyal anlamda birçok olumlu şey gerçekleşecektir. Torunlarının Van'daki üniversitede okuduğunu tahayyül eden şair, Adana'nın Misis köyünden Çopur Ali'nin Sorbonne Üniversitesi'nde "Atomu parçalayacağını"

kurgular. Bu hayaller, andaki iç sıkıntısının ruhunda doğurduğu baskıyı azaltmak kaygıdır. Benzer terennümleri *2000 Senesine Şiirler* adlı metinde gözlemleyebiliriz.

Onun daha birçok şiirinde hayat kaynaklı bungunluk, bir izlek biçiminde kendini gösterir. Bu şiirler arasında hayatın "denize" benzetildiği; *Denizde Kaybolanlar*, *Aktüalizm*, *Kırk Yaşında*, *O Memleket* vardır.

### Mekân Kaynaklı Bungunluk

Orhan Kemal'in birçok şiirini yazdığı mekân, hapishanedir. Denilebilir ki mekândan kaynaklanan bunaltı hâlinin görünümü, mahpusluk dönemlerinde ortaya çıkar ve zirveye ulaşır. Baş etmek zorunda kaldığı hürriyet yitimi ve yalnızlık durumları, mekân tasvirlerinin yoğunluk kazandığı şiirlerde ziyadesiyle karşımıza çıkar. Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* eserinde hapishaneleri, "düzenlenmiş yer / mekân" (Kırçiçek 2018: 29, Narlı 2007'den) şeklinde niteler. Söz konusu niteleme, hapishane mekânını teşkil edenin, o mekânın içinde bulunan mahkûmlara hükmeden erk olduğunu akıllara getirir. Bu durumda mahkûmların edilgen bir pozisyona düştükleri netlik kazanır. Edilgenlikten sıyrılmak isteyen Orhan Kemal, şiire yönelik meylini hapishane dönemlerinde daha da artırır. Genç şair adayı Orhan Kemal, Servet-i Fünûn şairlerinin maruz kaldığı baskı tutumu karşısında iç dünyalarına dönmeleri (Korkmaz 2011: 132) gibi; iç dünyasını yansıtan şiirler kaleme alacaktır. Orhan Kemal, hapishaneyi "zorba düzenin kuyusu" (Narlı 2010: 459) biçiminde algılar. Yusuf'un kuyudan çıkıp Mısır'a sultan olmasına karşılık, Orhan Kemal de üstat kabul ettiği Nâzım Hikmet'in edebî ve retorik desteklerini bu "kuyu"da edimleyerek sanatkâr kişiliği kurar. Siyasal "kapatılma" (Foucault 2011: 106) şeklinde tanımlanan söz konusu duruma maruz kalan Orhan Kemal ve aydınlar, yazmak eylemi ile iktidara karşı bir duruş sergiler. Nihayetinde yazmak da duruş göstergesidir. Bu noktada en azından Orhan Kemal nezdinde kolektif bir tesir alanı teşkil etmekten uzak, iç sıkıntılarının bireysel düzlemler terennümler olduğunu iddia edebiliriz. Tüm bunlara karşılık "şiir gibi, kendi için var olan sözlü bir seremoni" (Eagleton 2011: 62) marifetiyle, bireysel teskinliği deneyimlemek, görece ve kısmen gerçekleşir. Orhan Kemal'in ruhunun tatmin oluşu, Nâzım Hikmet'in teveccühü ile somutluk kazanır. O'nun için hapishane hem "tahammül mekânı" (Narlı 2010: 461) hem de gelişim mekânıdır.

Orhan Kemal, askerliğinin bitimine kısa bir süre kala, okuduğu Nâzım Hikmet kitapları sebebiyle ihbar edilerek tevkif edilir. Siyasal erk, hukuk marifetiyle sakıncalı gördüklerini baskıyla yıldırma ve savulunanların da üstünü kapatmayı icra eder. "Yaygınlaşan gözetim olgusu" (Foucault 2011: 141), onun düşünceleri sebebiyle hürriyetini yitirmesini beraberinde getirir. Kayseri Askerî Mahkemesi tarafından komünizm propagandası ile beş yıllık cezaya mahkûm edilir. (Eliuz 2009: 18) Bu durum kendi ifadeleriyle şöyle aktarılır:

*"Garnizonda, asker çantamda Nâzım Hikmet'in şiir kitaplarıyla gazetelerden kesilmiş bir takım küpürler taşır, bunları talim aralarında ya da hafta tatillerinde*



*Niğde şehrindeki içkili yerlerde falan okur, bana karşı çıkanlarla tartıştım. Tartıştıklarım arasında siyasi kısmın sivil memurları da bulunmuş. Her ne hâl ise tam kıvamında tevkif ve askerî mahkemeye verildim... Kayseri 6. Kolordu Askerî Mahkemesi'nde 11 Ekim 1938 tarihinde beş yıl ağır hapse mahkûm edilerek sivil cezaevine yollandım. Mahkûmlar beni, düşüncelerime uygun şekilde, bir kahraman gibi karşıladılar" (Orhan Kemal 2012: 13).*

Hapishane, onun edebî hayatını kuracağı, nazımdan nesre geçiş yapacağı, kendini değiştirip geliştireceği bir mekân biçiminde karşımıza çıkar. Bu değişim ve gelişimde Nâzım Hikmet'in payı çok büyüktür.<sup>15</sup>

Orhan Kemal'in cezaevi şartları her ne kadar "mahkûmların düşündükleri ile değil; yaptıklarıyla ilgilenen Jeremy Bentham'ın Panoptikon" (Bauman 2015: 22) tasarısındaki gibi sert şartları barındırmasa da; "bekçi-usulü" (Bauman 2015: 19) düzeninin onun ruhundaki buhranı arttırdığını, şiirlerinde gözlemleyebiliriz. Bununla birlikte tutuklanmanın onda uyandırdığı tesir, sosyal ve biyografik iz düşümlerle belirginleşir. Babasından gelen "siyasî suçlu" stereotipi, bundan sonra şairin benliğinde de karşılık bulacaktır. Bu hisler, aynı zamanda erk sahiplerine karşı duruşun içselleştirilmesini doğurur. Ekonomik ve siyasî odaktaki erk sahiplerinin iktidarlarını kabul etmeyen protest tavrı, yazma eylemi ile netlik kazanır. İç dönen şair, kendini yazarak sağlar.<sup>16</sup> Onun ilk yayımladığı şiir, özgürlük yitimi ve hapishanedeki duyuş kaynaklıdır. Şiirin adı, mekânın sınırlarını belirleyen sert ve engelleyici bir yapı olan *Duvarlar*'dır. Onu, sıkıştıran ve baskılayan mekân, duvarlarla somutlanır:

*"Bu yüzler salyalı, kirli iğrenç çehreler,  
Korkunç bakışlarıyla beni çıldırtacaklar...  
Kim bilir bir gün içeriye girenler,  
Yerde cansız uzanmış, bir ceset bulacaklar..."*

*Bir hayata el atan, bu imansız duvarlar,  
Arasında bunalan, deliren bir insan var..." (Orhan Kemal 2002: 91).*

Cansız bir nesne olan duvarlara, insanın sahip olduğu bir nitelik; "imansızlık" atfedilir. Duvarların, insanlaştığı bu algılamada bunalmak hâli de görünüm kazanır.

<sup>15</sup> Onun yakın arkadaşlarından Yusuf Kenan Karacanlar da özellikle Bursa cezaevi dönemlerinin Orhan Kemal'de büyük bir dönüşümü var ettiğini düşünür: "Faşizm, Raşit Ögütçü'yü tekmeyle devirdi, marksizim ise onu yerden Orhan Kemal olarak kaldırdı. Güzel, çok güzel!" (Karacanlar 1974: 11) Her ne kadar Orhan Kemal'in marksizmin koyu bir mücadelecisi olduğunu iddia edememek de söz konusu değişim; Mehmet Raşit veya Raşit Kemal'den Orhan Kemal'e şeklinde ifadeye bürünür. Buna ilaveten söz konusu hususiyete dair Orhan Kemal'in şu ifadelerini de anmak yerinde olur: "Nâzım (Hikmet) huni ile kafama sanat ve kültür cevherini (özünü) akıtmıştır." (Karacanlar 1974: 11, Uğurlu 1973: 28-29'dan) Ayrıca hapishanenin bir değişim ve dönüşüm mekânı olması meselesinin geniş çaplı değerlendirmeleri için bk. (Sağlık 2010: 478).

<sup>16</sup> *Cevap Vermemek* şiirini, bu bağlamda algılayabiliriz. Bk. (Orhan Kemal 2002: 95)

Aynı duvarlara yıllarca bakmak zorunda kalan mahkûmların olumsuz tasvirleri, adeta duvarların yansısında sabitlenmiş gibidir. Her mahkûmun suretinden bir parça, duvarların soğuk yüzlerinde kendini gösterir. Şair bu görünümüleri; "salyalı yüz, iğrenç çehre, korkunç bakış" tasvirleriyle şiirine taşır. Söz konusu görünümler, gerçek anlamda o koğuştaki bulunan mahkûmlara ait gibidir. Fakat örtük boyutta esas olan duvarların varlığıyla birleşen mahkûm manzaralarıdır. Kayseri cezaevinde yazdığı *Duvarlar* şiirindeki insanın ve duvarın varlıklarının birleştiği anların izdüşümleri, Adana cezaevinde yazdığı *Hapishane*'de şiirinde daha somut şekilde kendini gösterir. Şairin imgelemindeki duvar, ruhu daraltan, iç sıkıntısını artıran bir sembol seviyesindedir. Onun şiirinde duvar, mütemadiyen hapishanenin varlığını andırır. Duvarların sertliğine, mahkûmların olumsuz tasvirleri de eklenir. Nihayetinde iki farklı varlık alanındaki unsur, birbirlerine karışmış vaziyette tasvir edilir. Bu heterojen karışıma doğal gerçeklik olan gecenin karanlığı, renk düzleminde dâhil edilir:

*"Duvarlar gecenin rengini taşır,  
Hayaller maveralara yaklaşır...  
Kederden buhurdan yanar her gece,  
Kalplere mihlanır binbir işkence  
Arzular gözlerde buğulanırlar,  
Her seste bir hasta iniltisi var...  
Her nabız bir mermer heykelde atar,  
Ve her göz kalplere azaplar katar...  
Bakışlar istifham, sesler kördüğüm  
İşte bu... burada benim gördüğüm..."* (Orhan Kemal 2002: 92).

Orhan Kemal, "burada" ifadesi ile mekân imlemesi yapar. Ben'in dışındakilerin seyredildiği yer, hapishanedir. Genç yaşta hapishaneye giren Orhan Kemal'in hayalleri, mekânsal düzlemde tecrübelenen bunalmışlık hâli ile kesintiye uğrar. Varlığın konumlandığı dünyada bunalıyla yüzleşen şair, öte dünyaya, farklı bir dünyaya açılmak ister.

*Ben ve Ötesi* şiirinde de; konumlanılan uzamın ve anın, varlığı bunaltan tarafından sıyrılma arzusu dikkatleri çeker. Ayrıca bu şiirde Necip Fazıl'ın (Demirci 2014: 371) duyusuna yaklaşma durumu belirgindir. Hapishanede görülen yegâne tabiat göstergesi gökyüzüdür. Bu ironik bir görünümdür. *Ben ve Ötesi*'nde "gökselliğe ait unsurlar" (Korkmaz 2011: 140), hem özgürlüğe kavuşmak hem de yaratılıştan gelen sırrı keşfetmek arzuları ekseninde terennüm edilir.

Onun şiirlerinde; ruhun işkence gördüğünü anıştıran tasvirler, gecenin karanlığıyla birleşir. Mihlanan kalp, bunalan ruha evrilir. Böylece karanlık, ruhta zulmet biçiminde yankı bulur. *Hapishane*'de şiirinde "duvarların gecenin rengini taşıması"na benzer bir duyuş, *Etrafımda Gördüklerim I (Gece)* şiirinde geçen "Işığı boğmaya çalışan zulmet" (Orhan Kemal 2002: 100) ifadesinde de gözlemlenir.

İlk defa *Hapishaneler* şiirinde karşımıza çıkan ve "mermer – nabız" birlikteliği ile kurulan bağlamı, imge biçiminde kabul etmek mümkündür. İnsanın yaratılıştan gelen ve en büyük hassaları arasında yer alan hür olmak hâlini kesintiye uğratan hapishane mekânı, insanın varoluşsal özünü de yitirmesine sebebiyet verir. Bu durum Orhan Kemal tarafından "Her nabız bir mermer heykelde atar" mısrayla şiire taşınır. Mermer kelimesinin aynı duyuşla metne yansımaları, *Bir Ölü'nün Odasında* şiirinde netlik kazanır. Bu şiir de "duvar" kelimesi ile başlar:

*"Duvarlar hıçkırıldı şekiller soldu,  
Odanın içine karanlık doldu...  
Perdeler titredi, yüzler sarardı,  
Yatanda bir mermer sükkûtu vardı...  
Dudaklar düğümlü, gözler ıslaktı,  
Damlalar döküldü yerlere aktı...  
Ve oda karardı ahlâr yükseldi,  
Gözlerden akanlar yaş değil seldi...  
Üst üste ağıtlar gürüldediler,  
Titreyen dudaklar: 'öldü' dediler..." (Orhan Kemal 2002: 94).*

Duvarların hıçkırması, şekillerin solması, gecenin karanlığı ve hapishanenin ruhta uyandırdığı zulmet sebebiyledir. Görüş ve duyuşların sabitlendiği renk, siyahtır. Karanlıkta belirginlik kazanan; insanlaşan duvar, mermeleşen / duvarlaşan insan imgesi dikkat çeker. Burada batık imgenin (Korkmaz 2002: 289) varlığına yaklaşan bir görünüm vardır.

*Hapishaneler* şiirinde düğümlenen seslere, dudakların düğümlenmesi eklenir. Böylece insanın sessizliği tercih etmesi, aslında ölüm karşısındaki çaresizliği ile birleşir. Öyle ki iki şiirde de ölüm hadisesi vardır. Görünürde bir mahkûmun ölümü ve bu ölümün mahkûmların varlıklarındaki yankıları verilse de; aslında ölen mahkûmların insan halleridir. Bu tinsel ölüş, şiirlere hâkimiyet kuran "kara" rengiyle ve mermerleşen insanlarla biçimlenir. "Mermerleşme" imgesi, *Dervişi Dinlerken* şiirinde de karşımıza çıkar. Keder ve bungunluk, şairin hapishanedeki insanlara bakışlarını şekillendiren iradeye dönüşür:

*"Ey gönümlüde kederden izler arıyan çocuk;  
Mermerleşen dervişte ıstırabı arama!" (Orhan Kemal 2002: 146).*

*Ben ve Odam*<sup>17</sup> şiirindeki bunalmışlık duyuşu, yalnızlık hissi ile birleşir. Şiirde bugüne kadar geçen günlerin hiçbir anlamlı bakiye bırakmamış olması; "Ömrüm süzgeçte su

<sup>17</sup> Orhan Kemal'in Nâzım Hikmet ile aynı koşuşta; 53. Koşuşta birlikte kaldıklarının bilgisine İbrahim Balaban'ın *Şair Baba ve Damdakiler* kitabında ulaşıyoruz. Bkz. (Balaban 1968: 95). Buna karşılık Orhan Kemal en başta ikisinin farklı koşuşlarda hatta tecrit odalarında kaldıklarını; Nâzım Hikmet'in yalnızlığı sevmediği için, cezaevi idaresinden izin alarak Orhan Kemal'in bulunduğu odaya geçtiğini belirtir. Bkz. (Orhan Kemal 2000: 23-26). Ayrıca Balaban'ın belirttiğinin aksine

gibi," (Orhan Kemal 2002: 99) mısrayla verilir. "Odam" ifadesiyle mekânla varlığın birleşimi, bu defa hayat karşısında bir tutunma hâlini andırır. Şiirde hem hayat hem de mekân kaynaklı bungunluk belirginleşir.

Orhan Kemal'in *Bunaltı* şiiri de; sembolleşen "duvar" kelimesi ile başlar. Tecrit odasının duvarları arasında bulunmayı, ölümler eş değer tutan şair, bedeninin tabutun içindeymiş gibi sıkıldığını hisseder. Hayatta umduklarının gerçekleşmemesi kaynaklı bunalmışlık, hapishane mekânının baskılarıyla daha bunaltıcı, daha ezici biçimde kendini gösterir. Hapishanenin insana ait özelliklerin yitirildiği mekâna dönüşmesi, bu şiirde de karşımıza çıkar. İnsanların duyma ve konuşma yetilerinin adeta duvarlar tarafından yutulduğu düşüncesi, betonun soğukluğuyla şairin beninde yankılanır:

*"Herkes dilsiz, herkes sağır,  
Tasam kâinattan ağır,  
Sağa bağır, sola bağır,  
Ses gelmiyor hiçbir yandan!.." (Orhan Kemal 2002: 106)*

Bedenlerin cansızlaşması, başta bu iki hassanın yitimiyle gerçekleşir. Bu bakımdan konuşmayan ve duymayan insanların varlığı *Bir Ölümlerin Odasında* şiirindeki duyularla benzeşir.

Hapishanede bulunan birinin hayata dair bütün kıyasları "dışarıda – içeride" (Narlı 2010) ilişkisi odağında belirginlik kazanır. Mahkûmların dünyayı seyrettiği yer, duvarların sınırlarını çizdiği mekân olan hapishanedir. Hapishane koşullardan, tecrit odalarından, malta diye tabir edilen yerlerden oluşur. Orhan Kemal, *Koşullar* adlı şiirini dışarıda özgürce bulunan insanlara; "Serbest insanlara" epigrafiyle verir. Gecenin karanlığıyla umutsuzluğa ve zulmete gark olan şair, adeta hapishaneyi cehennem biçiminde algılar:

*"Geceler, ıstıraba ilmi atan geceler,  
Dökülür kalbimizden ateşten kumlarına.  
Bu yemyeşil bağların kuru zakkumlarına:  
Saz sesi ile maziye hatırlatan geceler!  
Her iç çekip (Ah!) edip bir veremlinin sesi,*

Her gölge bir hayalet, her garip bir derbeder" (Orhan Kemal 2002: 111).

Şiirde sanatlı ve süslü söyleyişi yakalama gayreti, bungunluğu terennüm etmenin önüne geçer. Buna rağmen tezat sanatı ile anılan zakkumlar; "içeri – dışarı" diyalektiğini "yemyeşil – kuru zakkum" göstergeleriyle sağlar. Dışarıda deneyimlenen mazi günlerinin anılması, içeridekilerin ıstırabını daha da artırır. Verem hastalığıyla kesifleşen ve ciğerleri yoran öksürük, soluk alabilmeyi zorlaştırır. Bu bağlamda

---

koşuş numarasının 52 olduğunu, Orhan Kemal'in *Mektup ve Sayıklamalar* şiirinden öğrenmekteyiz (Orhan Kemal 2002: 185).

"labirent mekân" (Korkmaz 2015: 83) algısallığına taşınan hapisane de mahkûmların soluk alabilmelerini engellemektedir. Ayrıca varlığın ayrılmaz bir parçası olan ve aynı zamanda varlığın aslı olmayan gölgenin, hayalet şeklinde nitelenmesi, mahkûmların varlıklarını daha da silikleştirir. Duvarlara kazınan mısralar, mezar kitabesi şeklinde tasavvur edilir. Böylece yalnızlık ve hastalık hallerine ölüm de eklenir.

Orhan Kemal'in ailesine düşkünlüğü, hapisanede bulunuşu kaynaklı bunaltısını artırır. Karısı ve kızına duyduğu özlem, adeta dayak yiyen bir adamın tasviri ile ruhun hislerinin birleşimiyle; *Istırap* şiirinde karşımıza çıkar. Şiirdeki "mermer vücut" imgesi hissizleşen insanları imler. Buna ilaveten şairin gördüğü manzaralar, rüyaların onun ruhuna verdiği ıstıraplarla birleşir. Hapisanede kavga eden adamların manzaralarına ve işkenceye maruz kalan bedenlerin hallerine de şahit olan şair, kendi ruhunun hayatla ve mekânla kavgasında da şiddete maruz kalan bir beden gibi görüldüğünü hisseder:

*"Bir sille, bir yumruk ve bir acı söz,  
Duyunca yüreğin derin yanışı...  
Ezilmiş bir burun, patlatılmış göz;  
Ve sevdiklerimin beni anışı!..*

*Her gece rüyamda gördüğüm kızım,  
Ve sabah kalkınca duyduğum acı..  
Burkulur derinden bu derin sızım;  
Şaklatır teessür denen kırbacı.." (Orhan Kemal 2002: 112).*

Ruhunda olumsuz görünüşleri var eden duyular; adeta işkence gören bir adamın bedeniyle, "teessür kırbacı" ile dayak yiyen ruhun varlığın eşleştirir. Şiirde "kambur cücenin haraç alması" ifadesi; onun ruhundaki en büyük ıstırapın sebebidir. Mitik ve fantastik anlatılarda karşımıza çıkan "cüceler"in, buradaki görünüşlerinin kaynağını; hapisanede bulunan "oyuncakçı" lakaplı mahkûmun yarattığı karakterde aramak mümkündür. İbrahim Balaban, mezkûr kitabında (1968); mahkûmların her gece tavana bakarak hayal kurduklarını; bu mahkûmlar arasında da oyuncakçı lakaplı birinin "cüce" karakterini tavanda tahayyül ettiğini ifade eder. Oyuncakçı, cüceye çalışmayı, tarla sürmeyi öğretmeye çalışır (Balaban 1968: 30). Mezkûr detay, şairin imgelemindeki "cüce"nin kaynağı olabileceği gibi; bu imaj, sembol olarak da algılanabilir. İçe kapanan ve insanî özlerinin yitiren mahkûmların bedensel deforme hallerini deneyimlemesi, cücenin kamburluğuyla ilişkilendirilebilir. Hayatın ve mahkûmiyetin sırtına bindirdiği yüklerle iki büklüm olan beden, kamburlukla ifadeye kavuşur. Ayrıca kamburun cüce biçimindeki tasviri, kamburlaşan bedenin zemine daha da yakınlaşarak adeta yerle bir oluşu beraberinde getirir.

Şair, *Koğuştaki Geceler* şiirinde; sazın / bağlamanın çıkardığı sesin bir inleyiş, nâlân şeklinde terennüm edilişi gecenin varlığıyla birleşir. Şiirdeki "Gündüz – Gece"

diyalektliğini; "içeri – dışarı" diyalektiği ile birlikte düşünmek gerekir. Gündüzleri hayat akıcı ve canlıdır. Geceleri ise herkes evine, kendi mekânına çekilir. Hayatın akıcı ve canlı biçimde devam etmesine karşılık mahkûmlar, bu akışa dâhil olamazlar. Bu durum onların sıkıntılarını ve kederlerini artırır. Hüzünlerini ve kederli duyularını gecenin karanlığına gizleyen mahkûmlar için gece, hem saklanma anı/zamanı hem de kederin saz eşliğindeki türkülerle teskin edilme anıdır. Mahkûmluk kimliğini benliğinde sabitleyen şair; "Bize keder yakışır, inle bağlamam inle" (Orhan Kemal 2002: 121) ifadesi ile mahkûmların mutlu olabilme ihtimallerinin bulunmayışına vurgu yapar.

Orhan Kemal'in "küçük insan"a yaklaşan garibanlık halleriyle şekillenen *Bir Fantezi* şiirinde; sevgili tasvirinde hapishanenin yansımalarını gözlemleriz. Bu şiirin hapishanede yazılmış olması, söz konusu durumun en büyük sebebidir. Denilebilir ki hapishanede hayal edilen geçmiş sevgililer, hapishanedeki bunalmışlıkların sembolize ettiği "duvar"a atfedilen durumlarla teressüm edilir: "Badanalı yüzüyle yüzüme baktı, baktı" (Orhan Kemal 2002: 143).

Onun şiirlerinde karşımıza çıkan mekân kaynaklı bungunluk; gurbet, unutulma korkusu, yalnızlık, aileye ve geçmiş günlere duyulan özlem, açar ibareleriyle şekillenir. Benzer duyuların varlığına; *Unutulmak, Bir Fantezi, Dervîşi Dinlerken, Karıma, Memleket Hasreti, Bir Kış Gecesi, Yağan Kara Bakarken, Bir Hatıra, Mapushane* isimli şiirlerinde tesadüf ederiz.

### Sonuç

Edebî hayatına şiir türü ile başlayan Orhan Kemal, üstat bildiği Nâzım Hikmet'in tavsiyeleriyle yönünü önce hikâye sonrasında da roman türüne çevirir. Onun yazdığı şiirlerin edebî değerini zaman net biçimde ortaya koymuştur. Buna ek olarak edebiyat tarihlerinde şiirleri üzerinde durulmayışı, zamanın hükmünün somut bir göstergesidir. İlk edebî metnini yazdığı 1939'dan günümüze doğru panoramik bir bakışla; onun edebî kimliğinde şairliğin pek silik olduğu görülür. Bu bakımdan Orhan Kemal'in şiirleri, edebî açıdan acemice, cılız, taklit ve şiir denemesi şeklinde kabul edilmelidir. Bunlara rağmen birkaç şiirindeki yüksek duyuş ve imgeleşen ifadelerin varlığını da unutmamakta fayda var.

Onun şiirindeki ilk kaynaklar her ne kadar Nâzım Hikmet'in şiirleri olsa da; ortaya koyduğu şiirlerde toplumcu gerçekçi tavır veya izleğe rastlamak için son yazdığı şiirleri beklemek gerekir. Bunlar *Ekmek, İşsizlik, Evvelâ Ekmek, Kantar Başında Şiirler, Bir Beyrut Hikâyesi* isimli şiirleridir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki felsefi kaynaklar ve mücadeleci tavra karşılık; genel anlamda Orhan Kemal'in şiirleri, bireysel bungunluktan ve yaşanmışlıklardan kalkarak kurulan şiirlerdir. Bunaltı kelimesinin çağrışım değerleri arasında yer alan varoluşsal, ontolojik birikimin mevcudiyeti, onun

şiiirlerinde gözlemlenmez. Şiiirlerdeki bunaltı hâli bireysel duyuş kaynaklı bir izlekten öteye geçmez.

Şiiirlerindeki temel izleğın bungunluk oluşu, onun genç yaşta hapishaneye girişiiyle doğrudan ilişkilidir. Bu izleğın işlendiğı şiiirlerde ise çarpıcı imgeler yerine benzer semboller kendini gösterir. Hapishanenin duvarlarına ve mermerlerine sinen insan siluetlerinin tasvirleri, bunaltı hâlini imlemekle birlikte; zaman zaman özğün ifadeleri görünürleşmesini de sağlar.

Onun birçok şiiirinde karşımıza çıkan bungunluk, bunalmışlık hâli genel itibariyle hem hayat hem de hapishane mekânı kaynaklı oluşu bakımından dikkat çeker. Bungunluğın söz konusu iki kaynağının aynı şiiirde karşımıza çıkma durumları, azımsanmayacak seviyededir.

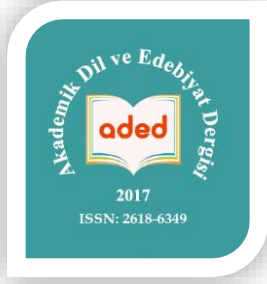
Şiiirlerindeki semboller, hapishane mekânı ve bunalmışlık hissi ile genelde kişisel sembolizasyonlar şeklinde görünüm kazanır. Her ne kadar "hapishane duvar"ı hemen herkeste benzer hisleri uyandırsa da; Orhan Kemal'de yalnızlığı ve unutulmuşluğu da beraberinde getiren kişisel sembol olarak karşımıza çıkar. Onun şiiirlerinde imge yoğunluğundan söze etmek güçtür. Buna karşılık duyuşları derinleştiren görsel imgelerin yanı sıra batık imgeye yaklaşan "mermer vücut" tabiri bağlamında imgelerin onun şiiirindeki sınırlı görünülerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.



### Kaynakça

- Balaban, İsmail (1968). *Şair Baba ve Damdakiler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bauman, Zygmunt. (2015). *Özgürlük*. Kübra Eren. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bezirci, Asım (2006). *Orhan Kemal – Yaşamı, Sanatı, Eserleri, Anıları*. 3. Basım. İstanbul: Evrensel Basım Yayımları.
- Bozdoğan, Ahmet (2014). "Necip Fazıl'ın Ütopyasında Şiir ve Şair". *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 38 (1), 1-10.
- Büyüktopçu, Mehmet Burak (2018). "II. Dünya Savaşı Sonrası Alman Şiiri". *Batı Kültür ve Edebiyatında 20. Yüzyıl*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları. 19-32.
- Cengiz, Metin (2015). *Toplumcu Gerçekçi Şiir (1923-1953)*. 2. Bs. İstanbul: Şiirden Yayıncılık.
- Çonoğlu, Salim (2006). "Nâzım Hikmet, Kemal Tahir ve Orhan Kemal'in Hapishane Mektupları". *Zindanlar ve Mahkûmlar*. Emine Gürsoy Naskali-Hilal Oytun Altun. İstanbul: Babil Yayınları. 303-315.
- Demirci, İbrahim (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri". *Hece – Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*. Yıl: 18 (205): 371-377.
- Dereli Saltık, Eylem (2015). "Çile den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek in Anlam Dünyası". *Erdem*, (68), 81-98.
- Durmuş, Mitat (2011). *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni*. Ankara: MEB Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. Çev. Kaya Genç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eliuz, Ülkü (2011). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. MEB Yayınları. Ankara: 2009.
- Foucault, Michel (2011). *Büyük Kapatılma*. Işık Ergüden- Ferda Keskin. 3. Bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Türk Şiiri – Modernizm – Şiir*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaplan, Mehmet (2005). *Şiir Tahlilleri I – Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karacanlar, Yusuf Kenan (1974). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tüm Yayınları.
- Kırççek, Ayşegül (2018). 1940-1960 Toplumcu Gerçekçi Şairlerin Hapishane Temalı Şiirleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.
- Kierkegaard, Soren (2004). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. M. Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Korkmaz, Ramazan (2011). "Servet-i Fünûn Edebiyatı". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ramazan Korkmaz. 6. Bs. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazımsal Okumlar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Memet Fuat (2015). *Nâzım Hikmet – Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2010). "Hapishane Şiirleri". *Hapishane Kitabı*. Emine Gürsoy Naskali – Hilal Oytun Altun. 2. Bs. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 453-473.
- Narlı, Mehmet (2018). "Hapishane Bağlamında Sabahattin Ali'nin Şiirleri". *Hece – Susturulamayan Ses Sabahattin Ali Özel Sayısı*. Ocak. 684-689.
- Narlı, Mehmet. "Orhan Kemal". <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/orhan-kemal> . [Erişim Tarihi: 29.05.2020]
- Nâzım Hikmet (2000). "Nâzım Hikmet'ten Orhan Kemal'e Mektuplar". *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*. İstanbul: Tekin Yayınevi. 123-143.
- Orhan Kemal (2000). *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*. 4. Basım. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Orhan Kemal (2002). *Yazmak Doludizgin*. Işık Ögütçü. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Orhan Kemal (2012). "Yaşam ve Sanat Serüvenim". *Orhan Kemal*. Ahmet Ümit-Işık Ögütçü. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.11-20.
- Ögütçü, Işık (2020). "Vefatının 50. Yıl Dönümünde Orhan Kemal". TYB Konya Şubesi. <https://www.youtube.com/watch?v=FgyKPO2DaMw> . [Erişim Tarihi: 08.06.2020]
- Sağlık, Şaban (2010). "Modern Türk Edebiyatında Bir Değişim-Dönüşüm Mekânı Olarak Hapishaneler". *Hapishane Kitabı*. Emine Gürsoy Naskali – Hilal Oytun Altun. 2. Bs. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 474-500.
- Sazyek, Hakan (2007). "Şiir-1920-1950". *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 4. Talât Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 21-48.
- Solak, Ömer (2014). "Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği". *Doğumunun 100. Yıl Dönümünde Orhan Kemal Sempozyumu*.  
[https://www.academia.edu/32708727/Orhan\\_Kemal\\_in\\_%C5%9Eiirleri\\_ve\\_%C5%9Eairli%C4%9Fi\\_Orhan\\_Kemal\\_s\\_Poems\\_and\\_Poetry](https://www.academia.edu/32708727/Orhan_Kemal_in_%C5%9Eiirleri_ve_%C5%9Eairli%C4%9Fi_Orhan_Kemal_s_Poems_and_Poetry) [Erişim Tarihi: 30.04.2020]
- Taşdelen, Vefa (2013). *Felsefeden Edebiyata*. Ankara: Hece Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

Ülkü ELİUZ\*

Burak ARMAĞAN\*\*

\* Prof. Dr., Karadeniz Teknik  
Üniversitesi

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen  
Üniversitesi

\*ulkueliuz@ktu.edu.tr

\*\*barmagan@agri.edu.tr



\*<https://orcid.org/0000-0001-9921-2916>

\*\*<https://orcid.org/0000-0002-6966-9656>

## Sermayenin Tüketiş Kurgusu: *Bereketli Topraklar Üzerinde\**

*Consumption Fiction of Capital: Bereketli  
Topraklar Üzerinde*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Eliuz, Ülkü ve Armağan, Burak (2020). Sermayenin Tüketiş Kurgusu: *Bereketli Topraklar Üzerinde*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 206-219. DOI: 10.34083/akaded.746128.

Eliuz, Ülkü ve Armağan, Burak (2020). Consumption Fiction of Capital: *Bereketli Topraklar Üzerinde*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 206-219.

DOI: 10.34083/akaded.746128.



<https://doi.org/10.34083/akaded.746128>



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

\* 2019 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında tamamlanan "Türk Romanında İşçiler" adlı doktora tezimizden üretilmiştir.

## Öz

Sanayi devrimleri ile başlayan süreçte, endüstriyel çalışmalarda teknik icatların ve seri üretim modellerinin kullanımının yaygınlaşması, evrensel ölçekte iki zıt kutbun görülmesini sağlar: maddi gücün ilahlaştırıldığı yeni bir toplumsal düzeni inşa eden kapitalistler/sermayedarlar ve onların kurguladığı tüketimi öğütleyen senaryoya tükeniş kanalından eklenilen işçiler/emekçiler.

Kapitalizmin/sermayenin tüketim üzerine kurguladığı yeni yaşam düzenine edebî sahadaki tepki, toplumcu gerçekçi kuram/ akım doğrultusunda yazılan eserler tarafından gösterilir. Bu tepkinin Türk edebiyatındaki sözcülüğünü üstlenen yazarlardan olan Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı ile farklı sektörlerdeki işçilerin, iş ahlakının, işçileşme süreçlerinin ve işleyişin görüntü düzeylerini aktarırken Türkiye'nin sanayileşme döneminde sosyal hayatta yaşanan sancılara da dikkat çeker. Yozlaşma teması üzerine kurgulanan eserde, üç karakterin fiziksel ve ruhsal bakımdan var oluş-yok oluş düzlemindeki serüvenleri trajik boyutları ile ele alınır.

Bu makalede *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanından hareketle sermayenin tüketiş kurgusunun maddi ve manevi alanlarda yarattığı tahribatlar, sebep-sonuç çerçevesinde incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Bereketli Topraklar Üzerinde*, kapitalizm, işçiler, yozlaşma

## Abstract

*In the process that started with the industrial revolutions, the use of technical inventions and mass production models in industrial studies became widespread, allowing two opposite poles to be seen on a universal scale: capitalists building a new social order in which material power is defied and workers/laborers added through the exhaustion channel to the scenario that counseled their consumption.*

*The reaction in the literary field to the new life order that capitalism/capital has built on consumption is shown by the works written in the direction of socialist realistic theory/trend. This response, which the author has taught in Turkish literature Orhan Kemal, workers in different sectors with the novel of *Bereketli Topraklar Üzerinde*, the work ethic, the period workers is the processes and operations of the image level when transferring Turkey's industrialization draws attention to the pains experienced social life. In the work built on the theme of degeneration, the adventures of the three characters in the plane of existence and extinction in terms of physical and spiritual aspects are discussed with their tragic dimensions.*

*In this article, the destructions of capital's exhaustion setup in material and spiritual fields, based on the novel of *Bereketli Topraklar Üzerinde*, will be examined within the framework of cause and effect.*

**Keywords:** *Bereketli Topraklar Üzerinde*, capitalism, workers, degeneration.

## Giriş

Orhan Kemal'in 1954'te yayımladığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* (BTÜ) romanında; Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan adlarını taşıyan üç köylünün mevsimlik işçi statüsünde başladıkları çalışma hayatları anlatılır. 1940-1950'li yıllara ait bir yıllık süreçte yaşanan olayların aktarıldığı eserde söz konusu kişilerin köylü-işçi-usta serüvenlerinde tutunabilme, var olabilme mücadeleleri ele alınır. Kurgusal düzlemin çatışma taraflarını patron/ ağa/ ırgatbaşı/ şehirli ile işçi/ ırgat/ usta/ köylüler'in oluşturduğu romanda, manevi değerlerin maddi hazlar karşısındaki yok oluşu üzerinde durulur. Fabrika, tarım ve yapı işçiliği örneklerinden hareketle iş sektörlerinin her kademesine sinen kapitalist anlayışın uğrattığı manevi tahribatlar yansıtılırken bu anlayışın yoz bireyler hâline dönüştürdüğü kişilerin tükenişleri gösterilir. Entrik kurguda yer verilen kişiler, ya yönetilen/ezilen ya da yöneten/ezen safında yer alarak ülküdeğer ve karşıdeğerleri somutlaştırırlar.

Yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri üzerine inşa edilen ve üç karakter üzerinden çok katmanlı sürecin anlatıldığı eserde başkışı, tanımadığı şehrin bilmediği iş ortamı ve anlayışına boyun eğen; tutunabilmek/ ayakta kalabilmek, yaşadıklarını unutabilmek, gerçekten kaçabilmek için cinselliğe sığınan; ancak hem ruhen hem bedenen makine düzeninin dişlileri arasında yitip giden Pehlivan Ali'dir. Sisteme uyum sağlayıp dönüşüm geçiren, değer yitimine uğrasa da yok olmayan İflahsızın Yusuf norm; sömürü sisteminin sahibi/ uygulayıcıları ağalar, ırgatbaşıları, Bilâl, Topal Ağa; bilinçli işçi tipleri Kürt Zeynel, Halo Şamdin, ustabaşı; sisteme erkenden yenilen Köse Hasan; cinselliği kullanarak var olmaya çalışan Fatma, kart karakterlerdir. Fon karakterler ise Hidayet'in oğlu, Lâz taşeron Rıza, Kılıç Usta, şantiye şoförü, Hayriye, Selvi, Aptal'ın kızı, Halo Cafer, Hürü, Senem Bacı, Kemal Cesur vd. şeklindedir. Kişiler arasında Köse Hasan neredeyse hiç çalışmayıp işçiliğe geçmeden yaşam şartlarının olumsuzlukları nedeniyle hastalanarak ölür. İşçiliğe geçen Pehlivan Ali, özünü kaybetme noktasına gelir, bu sırada bir kaza geçirir ve ustalığa yükselemez. İflahsızın Yusuf ise, rol modeli olarak aldığı amcası ve ustasının yardımıyla iki aşamayı da geçip üçüncü basamak olarak sunulan ustalığa yükselebilir; ancak ulaştığı bu noktada kaybettiği arkadaşlarının hatırasına kayıtsız kalarak değer yitimine uğrar. Köylü-işçi-usta hâlinde gösterilen üç kademe, üç arkadaşın fiziksel ve ruhsal bakımdan eksilişleri yine üç sektör üzerinden gösterilir: fabrika, yapı/inşaat ve tarım.

## Uyanış Mekânı Olarak Fabrika ve Fabrika İşçiliği

*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının başkışısı Pehlivan Ali ve arkadaşları köyde üretim araçlarına sahip olmadıkları için para biriktirebilmek, kendilerinin ve ailelerinin geçimlerini sağlayabilmek adına Çukurova'ya çalışmaya giderler:

*Aile işletmelerinin sayısının artmasına rağmen, tarımdaki makinalaşma sonucu eski ortakçılardan bir kısmı şehirlere göç etmek zorunda kalmış ve daha da*

*önemlisi, şehirlerde yeni gelişen iktisadî canlılık daha kazançlı istihdam imkânları vaad eder olmuştur. Bu nedenle, şehirlere göç edenlerin arasında topraksızların yanı sıra, aileleri köydeki tarlalarını sürmeye devam eden genç erkekler de vardı (Keyder 1989: 111).*

Kendileri için bilinmezlik ve yabancılık göndermelerini taşıyan “dışarı”ya çıkan gençler ısrarla hemşehrilerinin fabrikasında çalışacaklarını düşünürler. “Belli bir dönemi kapsayan çalışma sürecinin başından itibaren işçilik, kentte köylü olma, kapital düzenin işleyişi ile yüzleşerek statülerini ve konumlarını fark ederler. Bilinçsiz bir uyanış içinde kentte ve fabrikada kendilerine yer aramaya başlarlar” (Armağan 2019: 58). Fabrika önünde, kendileri gibi dışarıdan gelen, iş bekleyen topluluğu gören arkadaşlar ilk etapta şaşkınlık ve ümitsizlik yaşasalar da ırgat olarak işe girmeyi başarırlar. Mücadelelerinin zor geçeceği sinyalini alan gençler, ilk iş günlerinde yorgunluktan bitap düşerler:

*“Hiç kimsenin canı konuşmak istemiyor, karınlarını doyurup kafayı vurmaktan başkasını düşünmüyorlar, uykusuzluktan geberiyorlardı” (BTÜ: 86).*

Kapitalizmin merkezine yerleştirdiği tüketim ögüdünü sahasında uygulayan fabrika “rüşvet/ avanta gibi haksızlıklarla emeğin sömürülüşü ve aşığılama ile değerler dünyasına yapılan saldırılar” (Eliuz 2009: 180) ile kuşatılmıştır. Söz konusu kuşatım, işçi kâtibi ve ırgatbaşı üzerinden görünür kılınır.

Fabrikanın kâtibi işçilerin denetlenmesi ile görevlidir. Görevini gerçekleştirdiği zamanlarda, zaafı olduğu kızlara karşı nazik ve hoşgörülü olan kâtip, erkeklere acımasız davranışlar sergiler. Bir erkek işçiye hâlini sorduğunda aldığı “Donuyok” (BTÜ: 82) cevabı üzerine ısrarla “donuyoruz” dedirtmeye çalışsa da başarılı olamaz. Araya giren ırgatbaşı “Nefesini tüketme. Bunlar nerde insanlık nerde” (BTÜ: 82) diyerek aslında fabrika yönetiminin işçiye bakışımı açık eder. “İnsanlık”ı, kelimelerin doğru kullanılması ile eş değer gören kâtip, kendi idare alanında uygulamaya çalıştığı düzenle sosyal anlamda ezici bir kimlikte konumlanır.

ırgatbaşı ise, denetim görüntüsü altında rüşvet gözeten, çıkarıcı bir karakterdir: “İşe adam kayırır, kayırdığı adamlardan avanta alır, şuna buna para karşılığı çırcırlardaki kadınları, kızları tavlur, para vermeyen hele hele para vermeyip bir de kafa tutanların anasını beller biri” (BTÜ: 68). Hem kendi menfaatini hem ağanın/patronun faydasını gözetten ırgatbaşı, fabrika mesai kurallarına uymayanları cezalandırır. “ırgatbaşı, makinesinin üzerinde sarsılarak uyuklıyan yaşlı bir kadına gitti, omuzundan hoyratça sarstı, uyandırdı, ayıp yerlerine, babasının kemiğine filân söğdü (...) Elinde sopasıyla ırgatbaşı, işçilere rasgele vuruyordu” (BTÜ: 69, 77). O, küfür ve dayakla sağlamak istediği nizamda kendi kurallarının hüküm sürmesini isterken işçilerin kazançlarından pay almayı hak olarak görür: “Ben sizi kollayacağım. Neden? Baktım garipsiniz (...) vereceksiniz bana hak, ırgatbaşı hakkı!” (BTÜ: 69). İşverenin elde edeceği kâra yönelerek çalışma alanını denetçilere emanet etmesi, keyfi kuralların

yürürlüğe girmesine, dolayısıyla işçinin işçiyi ezdiği bir sistemin var olmasına yol açar. İrgatbaşının söylediği "Ağa karışmaz işimize bizim. Bizden sorulur ahvalleri fabrikanın!" (BTÜ: 70) sözleriyle açığa çıkarttığı bu durum, sistemin sürdürücülüğünde aktif rol oynadığının da kanıtıdır. Arkadaşların rüşvet düzenine uyum sağlamak istememelerinin karşılığı, dayak yiyerek fabrikadan atılmak olur. Sulu kozada çalışan Köse Hasan, sulama makinesinde ıslanan pamuk kozalarını taşıırken zatürreye yakalanır. Onu hastalıktan çok arkadaşlarının kendisiyle ilgili düşünceleri yıpratır: "Fabrika orası fabrika! Sen sen olacaksın, sımsıkı tutunacaksın işine. Hastalık neymiş?" (BTÜ: 98). Bakımsızlık, beslenme problemleri, sağlıksız barınma şartları, çevresindekilerin acımasız tutumları nedeniyle hastalıktan kurtulamayan Hasan, hayatını kaybeder. Sürdürülen mekanik akışa alışmaktan başka çarelerinin olmadığını düşünen, arkadaşları ile ilgilenmeyip nesneleşmeye adım atan Yusuf ve Ali, Lâz taşeronun şantiyesinde çalışmaya başlarlar:

*Kalabalık içerisinde yaşamak rekabet etmeyi de beraberinde getirdiğinden, farklılaşmalar sürat kazanır. Öteki ile yaşanan rekabet, daha iyisini daha güzelini arzulayan, daha çok kazanmaya çalışan insan tipini ortaya çıkarır. Köyde/kırda kanaatkârlıkla hayatını geçiren insan tipi, kentte doyumsuzluğun esiri olmaya başlar. Bu yaşam tarzı bencilliği, yalnızlığı ve bireyselliği merkeze alır (Uyar, 2015: 46).*

Eserde, dışarıdaki ilk iş deneyiminin kısa bir uğrak yeri hâlinde gösterilen fabrika, geçim kaygısı ve hayata tutunma çabası içindeki insanlar için mecburen yönelinen, çıkmazlaşan bir kurtuluşun simgesidir. Maddi ve manevi yönlerden işçileri çözen, tüketen, silen ve yok eden yapıya sahip fabrika, algısal bakımdan "labirentleşen, kapalı ve dar" (Korkmaz 2017: 14) nitelikler taşır. "Olanakların olanaksızlaştığı ve insani özün yozlaşmış sistemin dişlileri arasında öğütüldüğü fabrikadaki yaşam, bireysel ayrıcalıkları ve farklılıkları tekipleştirir. Bedeni bile kendisine ait olmayan tamamen mülksüz işçiler, değer yitimine uğradıklarını fark edemeden bedensel sömürünün nesneleştirdiği silik karakterlere dönüşürler" (Armağan 2019: 61). Bu surette "mekanik otomat özne" (Bensussan ve Labica, 2016: 75) konumuna indirgenip metalaştırılan işçiler/ nesne bireyler, üretimin taşıyıcısı formundan uzaklaşırlar.

### **İnşâ Görünümündeki Yıkım: Yapı/İnşaat İşçiliği**

Fabrikada çalışmanın ve kalıcılığın ırgatbaşına avanta vermek koşulu ile mümkün olmasını hazmedemeyen İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali, barınaklarına gelen Laz Taşeron Rıza'nın şantiyesindeki iş teklifini fabrikada koz olarak değerlendirmek isterler. Ancak iki arkadaş, iş bekleyen ve avanta vermeye hazır durumdaki işsiz yığınların varlığını bilen işlerlik sürdürücüleri tarafından fabrikadan atılırlar.

Yusuf ve Ali, taşeronun şantiyesine gittiklerinde daha ilk andan itibaren fabrikada rahatsız oldukları, şikâyet ettikleri düzenin burada da geçerli olduğunu anlarlar. Taşeron, iş teklifine geç cevap vermeleri nedeniyle daha önceden vaat ettiği ücreti



düşürür: "O zaman deseydinuz yaz, yazacak idim dörder liradan. Şimdi üçer lira. İstersenuz yazayım" (BTÜ: 117). Taşeronun henüz ilk aşamada hissettirdiği çarpık düzen amele çavuşu tarafından bizzat uygulanır. Fabrikada olduğu gibi işçiler, ancak verecekleri avanta sayesinde şantiyede barınabilirler: "Paradan paraya beni kollamanız lâzım (...) beni kim kollarsa işimde onu tutarım. Niye? Çünkü ben bu inşaatın sahibinin adamıyım" (BTÜ: 118). İşverenin çalışanları seçme imtiyazı tanıdığı ırgatbaşları, bu vesileyle işçiler üzerinde hâkimiyet kurarak ilahi tavır sergilerler: "İrgatbaşılar ırgat pazarının mutlak hâkimidirler. Rızkların sahibi! Şöyle bir görünüveren bir ırgatbaşının çevresi hemencik umutla alınır. Ağzından çıkacak her söz kerametmişçesine dinlenir" (BTÜ: 180). Yabancıları oldukları Çukurova'da, bilmedikleri çalışma hayatının sistemini anlamaya ve ona uygun davranmaya başlayan arkadaşlar, düzene eklenirken bu noktadan sonra eserde hem sömürülen hem sömüren kimliklerinde görünürler.

Amcasından öğrendikleri ile donanan İlahsızın Yusuf'a göre "şehir/gurbet, ağır iş şartları, dayak/küfür gibi kişiliğe yönelik saldırıları, rüşvet ve haksızlık ile sömürü gibi nitelikleriyle yutan bir labirent halindedir" (Eliuz 2009: 180). Bu bakımdan arkadaşlarına özellikle Çukurova yolunda sürekli yozlaşmama, birlik ve çalışma çağrılarını yapar. Fakat sistemin içinde bireyselliği tercih etmeye başlar. Şantiyede duvar ustası Lâz Kılıç'ın yanında iş ve hayat bilgileri edinen Yusuf, Ali'nin yitirilmesinde pasif tavır takınır. Ustalığa eriştiği "bu süreçte sınıf atlama imi olarak fetişleştirdiği gaz ocağını da satın almayı başarır. Böylece kendisi için ve kendi adına kurduğu tamamen bencil ve kapalı küçük dünyada köyden kente sürüklendiği arkadaşlarına duyarsızlaşarak ve insani değerlerini unutarak körleşir" (Armağan 2019: 63). O, her ne kadar zihnine zafer öyküsü/ algısı yerleştirse de aslında metaya kutsiyet atfeden yoz bir birey olarak kapitalizm esaretine girer.

Şantiyede yalnız erkek işçiler değil şoförün karısı Hayriye ve ustalardan Ömer Zorlu'nun nikâhsız eşi Fatma da yaşamaktadır. İki kadın, taşeron, amele çavuşu ve parası olan işçiler ile birliktelikler yaşayarak cinsel meta düzeyinde görüntülenirler. Ekonomik kaygıların etik çözümlüye sürüklediği Fatma ve Hayriye, böylelikle hem sömürülen hem de sömüren niteliklerini açığa çıkarırlar. Bu ağ, bedensel istekleri ile hareket eden Pehlivan Ali'yi de içine alır. Her ne kadar Yusuf, "Sen sözlüsün de Ali. Gözünün yağını yerim senin, vazgeç bu orospudan... (...) Onlar adamı yek ekmeğe muhtaç ederler" (BTÜ: 150-151) diyerek arkadaşını uyarsa da Ali, Fatma sevdasından geri duramaz. Onun Fatma'ya yönelimi hem kendisi, hem Ömer Zorlu hem de Fatma açısından taleplerin karşılandığı, onanmış bir düzen oluşumunu beraberinde getirir: "Fatma şantiye kantininden Pehlivan Ali'nin hesabına yeyinti alıyor, yemeği pişiriyor, Ömer Zorlu da kazandığı parayla kumar oynuyordu" (BTÜ:150).

Maddi çıkara dayalı sömürü ve nesneleştirme sürecinin yaşandığı bu çarpık ilişkinin sonucunda, kendisine yapılan uyarıları önemsemeyen ve bedensel güdülerle

hayatına yön veren Ali parasını tüketir, çiftlikte ırgatlık yapmak amacıyla Fatma ile birlikte şantiyeden kaçır. Böylelikle Pehlivan Ali'nin serüveni farklı bir kanalda ilerler.

Sarsılmaz otorite kimliğine erişen maddi gücün, ahlaki kabullerde kendi doğrularını dikta etmesi ile yasa koyucu özelliği belirginleşir. Geleneksel zanaat kabul edilebilecek yapı/ inşaat sektöründe bulunanların değer yitimine uğramaları, paranın ilahlaştırıldığı bir düzenin hâkimiyetinin göstergesidir:

*İşveren, taşeron, ustabaşı, kaba/ vasıfsız işçiler ve inşaat alanında yaşayan kadınlara varana kadar tüm alanlarda adı konmadan uygulanan kurallar bütünüünün yol açtığı yozlaşmış ilişkiler egemendir. Olması gerekenlere duyarsızlaşan bireyler, para/ güç ile donanarak sınıfsal üstünlüğü elde eden otoritenin/ patronun/ işverenin sömürüsü altındadır. Aynı şekilde güce yaklaştıkça ve elde ettikçe sömürülenlerin de sömürü mekanizmasına dâhil olarak işleyişteki konumlarını değiştirdikleri görülür. Emek ve beden sömürüsünün kanıksanan bir düzen oluşma zeminindeki argümanları, açık veya gizli sürdürülen girişimlerle daha da netleşir (Armağan 2019: 63-64).*

Duyarsızlığın, sömürünün, tükenişin herkes tarafından yaşanması ve yaşatılması, sistemdeki çarpıklığın ve buna eklenen bireylerin varlığını gözler önüne serer.

### **Patoz Makinesi İle Gelişen Tarım ve Öğütülen Tarım İşçileri**

Teknik icatların kullanımının yaygınlaşması ve makineleşme tarım sektöründe de kendisini gösterir. Tarımsal kapitalizmi doğuran bu süreç, Türkiye'de yoğun bir şekilde Çukurova'da hissedilir. "Çukurova'nın verdiği malzeme üzerinde, burjuvalaşmakta olan köy ekonomisinin başlıca tarihsel, toplum eğilim ve sosyal çelişmeler, köy işçilerinin direniş, çalışma ve yaşama şartları[nın] büyük bir tipiklikle yansıtıl[dığı]" (Tatarlı ve Molloy 1969: 110) *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında tarımın makineleşmesi çerçevesinde yaşanan sömürü; ağa, kâtip ve ırgatbaşı tarafından yürütülür.

Çukurova'daki toprak ağaları, bahar mevsiminde toprağın sürekli, her yerinin çapalanması işi olan 'karakazma' için işçiye ihtiyaç duyarlar. İşçi toplama yolu ise doğudaki illere işin çok ücretin yüksek olduğu haberini göndermektir: "Ağa"lar memnundurlar. Irgat boldur, Çukurova tarlalarındaki işe yetecek insan gücünün çok üstündedir. Haftalıklar düşecek, pamuk ucuza elde edilecektir (...) Kuru, taş gibi birer kara somun karşılığı, tarlada sabahtan akşama kadar çapa çapalamaya hazır dırlar" (BTÜ: 179-181). İhtiyaç duyulandan fazla insana ulaşmanın hedeflendiği sistemde, işçinin çok oluşu, işi yapmak isteyen alternatiflerin artmasını, verilecek ücretlerin azalmasını beraberinde getirecektir. Dolayısıyla meta ucuza elde edilecek ve kâr oranı yükselecektir:

*Kapitalizmin etki alanına giren ilk yöre Çukurova olmuştur. (...) Toprakkulluğu ile işçilik arasındaki geçiş dönemini temsil eden bu mevsimlik, yarı-köylü işçiler,*

*kapitalist ilişkilerin giderek yoğunlaşmasına bağlı olarak köyleriyle bağlarını bütün bütün koparmışlar ve azımsanmayacak sayıda artmışlardır (Fişek 1969: 39).*

Vaad edilen ücretlerle yurtlarını terk edip çalışmaya gelen insanlar, kendilerine gösterilen tablo karşısında işe girmeyi şans addedip daha düşük ücret teklifiyle, ağır şartlar altında her türlü sömürüye açık hâle gelirler.

Fabrika ve yapı işçiliği yapan Ali, şantiyeden gönlünü kaptırdığı Fatma ile kaçarak bir çiftlikte tarım işçiliğine başlar. Burada karşılaştıkları kâtip Bilâl; ağa, bey ve işçiler arasındaki konumu gereği tüm taraflarla yakın ilişkiler içindedir ve bu kişilerin sırlarını bilip menfaat sağlamaya çalışır. O, Bey'in karakazmadan çıkarıp ev hizmetiyle görevlendirdiği, koruma altına aldığı Fatma'ya sahip olmak için tehditler savururken amacına ulaşmak için vaatlerde de bulunur: "Ben buranın kâtibiyim. İrgatbaşıya desem ki Fatma'nın işi bitti, al götür kazmaya desem, bir iki demez" (BTÜ: 190). Görevin sunduğu gücü çalışanlar üzerinde çıkar elde etme yolunda kullanan kâtip, gerek iş ahlakında gerek toplumsal ahlakta yozlaştırıcı roledir. Bununla birlikte bir kediyi öldüren Bey ile ilgili Senem Bacı'ya söylediği "Vurana ne bakıyorsun? Bey o. Ona günah olur mu?" (BTÜ: 189) sözleri, emri altında çalıştığı düzen ve kişilere dönük itaatinin, cehaletiyle birleşen dinî aymazlığının göstergesidir. Dolayısıyla Bilâl, takındığı tutum ve davranışlarıyla bozulan dönemin oluşturucularındandır.

Fiziki özellikleri her türlü işte çalıştırılmasına imkân tanıyan Ali, yanında getirdiği Fatma'ya göz koyan kâtipin kendisini saf dışı bırakma gayretleri neticesinde sürekli ırgatbaşının hışmına uğrar. Zaten ağır olan çalışma koşulları, insani davranışlara getirilen yasaklarla daha da çekilmez olur. Mutlak otorite kimliğinin getirisiyle ırgatbaşı, Ali'nin gülmesini, konuşmasını hatta rüya görmesini bile yasaklar:

*Bir daha güldüğünü görmeyeyim! (...) -Lan lan hayvan oğlu hayvanlar... Varırsam yanınıza eğri dininizden başlarım ha! (...) Ürya görmek de ne oluyor? Hayvan! Sen kim rüya kim? Üryayı hamamı, suyu muyu olan, evinde yatağında rahat rahat yatan görür. Aç it. Yimeğe ekme buldun da üryan mı eksik kaldı? (BTÜ: 248-279).*

Patoz sayesinde makineleşmiş tarım faaliyetinde ırgatlardan beklenen, makinenin hızına yetişmeleridir. Patoz işinin kısa sürede bitmesi hem patoza ve ustalarına verilecek kiralama bedelinin düşmesini hem de mahsullerin pazara erken girmesiyle yüksek kazanç elde edilmesini sağlayacaktır. "Metayı üreten işçi sermayenin tahakkümünü sömürü ve yabancılaşma hissiyle deneyimlerken, piyasanın baskısı kapitalisti maliyetleri azaltmaya, üretim hacmini arttırmaya, yeni yatırımlar yapmaya, yeni pazarlar aramaya iter" (Dinler 2014: 59). İşin erken bitirilmesiyle ağanın kendisini memnun edeceğini öğrenen ırgatbaşı, gerek çalışma sürelerini uzatıp dinlenme sürelerini kısaltarak gerek şevklendirip korkutarak ırgatları çalıştırır: "İrgatlar öfkeyle, kinle, hınçla çalışıyorlardı. Damarlarda dolaşan kan değil, milyonluk

kilovatları sanki (...) Paydos en azından yarım saat geçmişti. Hâlâ: -Devir ha, devir ha, devir!!!” (BTÜ: 348-349). İrgatbaşı, ağanın kendisini idare mekanizmasının üst basamağında konumlandırmasıyla aslında feodal bir yapı oluşturur: “Toprak ağaları ırgatbaşlarını satın alarak, kendilerine bağlamaktadırlar. İrgatbaşları, insanlıklarını kaybederek, birer halk düşmanı kesilmektedirler” (Tatarlı ve Mollof 1969: 118). Pehlivan Ali'nin inşaat şantiyesinden çıkıp çalışmaya başladığı çiftlikte ırgatbaşı, paydos saatini geçirip mola vaktini kısa tutarken de mahsulün erken alınabilmesi için uğraşırken de yalnızca işvereninden ‘aferin’ ve bahşiş alabilme derindedir. Bununla birlikte patronla kurduğu yakın ilişkilerin tüm imkânlarından faydalanmak isteyip çiftlik içinde yeğenine açtırdığı çay tezgâhı, sattırdığı esrar, oynattığı kumar sayesinde işçilerden gelir elde eder. Onun nihai hedefinde maddi kazancın bulunması; ağayı bile dolandırmasının, ağanın sermayesi ile kendi düzenini kurabilmesinin önünü açar:

*“Kırk beş kişilik patozda otuz iki kişi çalıştırıyor, on üç kişilik farkı cebine atıyordu. Sonra dilediği gibi esrar sattırıyordu yeğenine, çay sattırıyor, kumar oynatıyordu”* (BTÜ: 306-307).

Şahsi menfaatleri ön plana alan bu anlayış, patozda görevlendirilen Pehlivan Ali'nin sonunu hazırlar. Hıza ayak uyduramayan Ali bir anlık dikkatsizlikle kendini patozda kaptırır ve hayatını kaybeder. Ağaların sebebiyet verdiği trajedilerin son halkasında kaza değil, kazadan sonra yaşananlar vardır. Arabasının kanla kirlenmesini istemeyen ağa, Pehlivan Ali'yi hastaneye götürmez, ayaklanan işçilerin ise, jandarma tarafından şiddetle cezalandırılmasını bekler: “Onbaşıyı ödevinde gevşek bulmuştu, istiyordu ki candarmalara emir versin, candarmalar da mavzerleri çevirip ırgatları teker teker öldürsünler, sonra da kasaturalarını kullanıp ölü ırgatların kellelerini bedenlerinden ayırsınlar” (BTÜ: 356). İrgatbaşları yardımıyla kurduğu sömürü düzeninde para ve metaya kutsiyet atfedip ona ulaşmak adına işçilere eziyet eden, eşyayı insan hayatından önemli gören ağa, kapital zihniyetin tipik bir yansıtıcısı olarak karşı konumdadır. Var oluşlarını metayı ilahlaştırarak, fiziksel, ahlaki, cinsel tahribata yol açarak mümkün kılan, kapitalizmin yerleşmesi ve devamlılığında etkinleşen kâtipler ve ırgatbaşları bu hâlleriyle işçilere karşı duruşun temsilcileridir. Çiftlikte ırgatların haricindeki herkes makine düzenini geleneksel değer sistemine tercih etmişlerdir. Berna Moran “Diyebiliriz ki, “doymak bilmeyen” bu canavar, işçilere soluk aldırılmazken, patronun cebine altın akıtan bir sistemin simgesidir metinde. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin yazıldığı yıllarda doğup geliştiğine tanık olduğumuz kapitalizmin simgesi” (2014: 65) cümleleriyle söz konusu anlayışın patoz makinesi ile simgeleştirildiğini belirtir.

*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının çiftlikte çalışan ırgatları, ırgatbaşının kurduğu düzende, ancak ona fayda sağlayabildikleri müddetçe barınabilirler: “Kumar oynamazsın, esrar içmezsin, çay may dersin hak getire. Kara gözlerine mi âşığım senin lan?” (BTÜ: 253). Ağanın mülkünde işlerlik sürdürücüsü olan ırgatbaşı, kumara ittiği işçiler üzerinden rant alanı yaratarak sermayenin geri kazanımını elde ederken hem

kapitalist sömürüye imza atar hem de tabana kazandırdığı alışkanlıkla geneli etkileyecek yozlaşmayı hazırlar. Bu durum ise eserin önceki bölümlerinde, Lâz taşeronun inşaat şantiyesinde kalan işçiler; Ömer Zorlu ve Topal Durmuş arasındaki kumar çekişmesinin ahlaki bozukluğa yol açması şeklinde görülür. Rakibini yenme mücadelesinde parasız kalan Ömer Zorlu, Pehlivan Ali'den borç alması karşılığında, Fatma ile yaşadığı eve Ali'nin yerleşmesine, ikisinin yakınlaşmasına ses çıkarmaz. Dolayısıyla işçilerin kazanma hırsı ve efendi olma imkânı ile meylettikleri kumar, değerler sisteminin çöküşünü cisimleştirir:

*"Ömer Zorlu yavaşça çıkıp kapıyı çektikten sonra, Pehlivan Ali geçti sedire, yan üstü uzandı. Gözleri Fatma'daydı" (BTÜ: 158).*

Çiftlikteki ırgatbaşı ise, ağanın talimatlarıyla işçilere esrar sunar. Pehlivan Ali'nin esrar kullanmadığını öğrenen ağa, "Esrar içmemesi iyi değil. Esrar içmeli ki o ağır işe dayanabilsin!" (BTÜ: 313) diyerek telkinde bulunurken aslında zihnini uyuşturup algılama yetisini elinden aldığı işçiyi, kontrol altında tutma, bağımlı hale getirme ve böylece makineleştirme niyetini belli eder.

Çiftlikte kâtip ve ırgatbaşının oluşturduğu düzenin Senem Bacı, Fatma ve Aptalın Kızı üzerinden işlenen boyutunda, çalışan kadının cinsel haz nesnesi olarak değerlendirilmesi anlayışı bulunur. "Geçim endişesinin kuşattığı kadınlar, ırgatlığın tüketici özelliğinden sıyrılabilmek adına cinsel sömürüye kendilerini açarlar. Zira onlar, daha hafif iş olarak gösterilen çiftlik evinde çalışmanın yolunun özellikle kâtipin bedensel isteklerini, hayvani arzularını ve tüm çıkarlarını karşılamaktan geçtiğini bilirler" (Armağan 2019: 72). Ağa'dan devraldıkları tahakkümü yansıtan kâtip ve ırgatbaşı, ezen-ezilen çatışmasını içeren düzen(sizli)ği temsil ederler.

*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında fuhuş, hem sistem sahipleri, düzen oluşturucular ve işlerlik sürdürücüleri gibi karşı güç kanallarınca hem de bizzat işçiler tarafından sürdürülür. Ancak aradaki fark, bir tarafta (taşeron, kâtip) olağanlaşan ve karşılıklı devam eden sömürü mekanizmasının eyleme dökülen hâlinin öbür tarafta (Başkişi Ali) yalnızlık giderici araca dönüşmesidir. Ülkü Eliuz'un (2009: 185) da belirttiği üzere, hayallerini gerçekleştirme mücadelesindeki Ali, yaşama sevgisi peşinen ellerinden alınıp mutsuzluğa, umutsuzluğa mahkûm edilirken cinsel doyuma ulaşarak fiziksel gerilimden kurtulacağını düşünür ve nesnesi sürekli değişen ilişkiler yaşar. Bu bakımdan başkişi yardımıyla anlaşılın, köylü-işçi tabanında karşılık bulan fuhuşun kendilik bilincine yönelik yapıldığı fark edilir. Eserde iki farklı kadın üzerinden gösterime sunulan fuhuş, toplumsal düzlemde tabana yayılmış bir eylem olmanın yanında kadınlar için kaçınılmaz yazgı hâlinde görünür. Lâz taşeronun şantiyesinde işçilerle birlikte kalan şoförün karısı Hayriye, gerek erkeklere meyilli yapısını tatmin gerek arzu nesnelerini temin etme açısından fuhuşa yönelir. Onun eylemi, zaten yaşanacak sömürüyü tersine çevirerek nesneden özneye geçme gayretidir:

*"Biliyordun Lâz taşeronunun nasıl olsa geleceğini. Yalnız Lâz taşeron değil, başkaları da gelebilirdi. Erkeklerle karşı aşırı düşkünlüğü bir yana, şurasını burasını göstererek çileden çıkardığı erkekleri tatlı tatlı soymasını gayet iyi bilirdi" (BTÜ: 136).*

Ömer Zorlu'nun nikâhsız eşi Fatma ise çırpınsa da kurtulamayacağı, batak süreci içindedir. Kumara kaptırdığı konumuna, Ali ile erişebileceği düşüncesinin kaçıışı ve ırgatlığı kabullendirdiği Fatma; bey, kâtip, işçiler arasında gidip gelen faydalanma aracına dönüşür:

*"Herkes şapur şapur da bize yarabbi şükür mü? (...) Günde günde çiftlikte koyuyorlar. Ben eşşek değilim. Zaten ne olacak, orospunun biri! (...) Nikâhlım değil ya. Erinin koynundan aldığım gibi kaçtım!" (BTÜ: 186-199).*

Eserde kumar, fuhuş, esrar ile örülen yozlaş(tır)ma mekanizmasına ve kapitalist zihniyetin oluşturduğu zihniyet değişimine karşı direnç unsuru hâlinde konumlandırılan öğretici/rol modeller ve bilinçli işçi tipleri de görülür. Bunların ilk örneği İflahsızın Yusuf'un ustası Lâz Kılıç'dır. Lâz Kılıç'ın "Olma kula kul,öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için ya da etme kalabalık dünyamıza!" (BTÜ: 171) şeklinde sarf ettiği sözlerini kendi görev ve sorumluluklarıyla birleştiren Yusuf, kurulan düzen içinde varlık kazanabilmenin yolunun işini iyi yapmakla mümkün olacağını bilir. Usulsüzlüklere karşı duran kahramanın serüveni, ustasının da yardımıyla vasıfsız işçilikten duvar ustalığına uzanır. Bu noktada Yusuf'un durumunu her ne kadar Berna Moran "aşağılanmaya razı olup, onurundan ödün vermeyi hiçe sayan bit tutum" (2014: 56) olarak tanımlasa da bunu, şehre uyum sağlamaya çalışan, gün görmemiş bir gencin tutunma mücadelesi şeklinde okumak gerekir. Zira "O zamana kadar köyde varlıklı köylülere ırgatlık yapan gençlerin sosyal durumunda önemli bir değişiklik olmaktadır. Çünkü Çukurova'ya inince amele durumuna düşmektedirler" (Tatarlı ve Mollof 1969: 114). Çukurova'ya çalışmaya giden arkadaşları arasında liderlik vazifesini üstlenen Yusuf, şehrin yutamadığı ve köye geri dönebilen tek kişidir: "O, tinsel bakımdan şehrin kurallarına uyum sağlamayı başarır (...) Onun öyküsü, maddeye tutunan, onun kendisini yok etmesine izin vermeyen, ama onun tutsaklığı ile çözümlü bir yaşantı süren bireyin öyküsüdür" (Eliuz 2009: 189). Onun bu başarısında amcasından aldığı nasihatlerin haricinde en büyük pay, yanında çırak olarak çalıştığı rol model Kılıç Usta'dan öğrendikleridir.

Çukurova bölgesine dışarıdan gelen ırgatlar, tamamen mülksüzleşmemiş, mevsimlik, köylü işçi niteliği göstermeleri, sınıf bilinci taşımamaları nedenleri ile kendilerini sömüren ağalara karşı tavır geliştiremezler. Yemeklerin kötülüğünden paydos saatlerinin geciktirilip kısaltılmasına, işçilerin patozda eksik ve uzun süre çalıştırılmalarına varana kadar pek çok konuda gerçekleşen sömürü faaliyetlerine tepki gösteren iki işçi bulunur: Kürt Zeynel ve Halo Şemdin. Zeynel ve Şemdin, uğradıkları haksızlıklar karşısında seslerini çıkartmayan ırgatların uyanışlarını sağlamaya



çalışırlar. Yemeğin kötü, ekmeğin küflü oluşu üzerinden mücadele başlatmak isteseler de işçileri harekete geçirme başarısı gösteremezler: "Taş anam avradım olsun taş. Hem de küflü. Lan size Müslüman diyenin" (BTÜ: 222). Onların birleşme ve haklarını savunma konularında başarısız olmalarındaki en büyük etkenlerden biri ırgatların işe ve işten gelecek paraya muhtaçlıkları iken diğeri işçilerden Kemal Cesur'un ağa ve ırgatbaşına arka planda yaşananları haber vermesidir. Bu durumu fark eden Zeynel, Kemal Cesur'u sıkıştırıp hesap sorduğunda onun yoksulluğun ve çaresizliğin kıskacında çırpındığını; ismi ile örtüşmeyen bir korkaklığı yaşadığını anlar: "Karşısında titreyip küçülen adama acımıştı Zeynel. Bütün bu ikiyüzlülük, yokluktan kurtulabilme umuduyla, para içindi" (BTÜ: 269). Kemal Cesur, yemeklerin kötülüğünden şikâyet edip işçilerin düzene başkaldırmalarını hedefleyen Zeynel ile ilgili ağaya söylediklerinde kendini koruma ve menfaat beklentisi içindedir:

*"Geçende pilâvda taş çıkmış. Çıkar ya... Âdet, usul... Babalarımızın, dedelerimizin pilâvında da çıkarmış meselâ. Pilâv bu, taşsız olur mu?" (BTÜ: 308).*

*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında ırgatbaşı ve ağalara karşı ırgatların hakkını gözetmeye çalışan patoz ustası da bilinçli yapıya sahiptir. "İrgatbaşı sordu: - Paydos verecek mi? Usta güldü: -İnsafına kalmış bir şey... (...) Hele biraz daha işlesin dümbükler! dedi ustaya bakarak (...) Heriflerin hakkı olduğu için vereceksin paydosu" (BTÜ: 221). Usta, mülksüz konumdaki işçilerin üretimin asıl sürdürücüleri olduklarının farkındadır: "Yemeğin, ekmeğin hasını yiyoruz. Onlarsa bizden çok daha ağır iş altındalar. Hem yiyoruz, hem de heriflere lâf ettirmiyoruz (...) Sen, ben hattâ ağa olmasa da işler yürür amma, onlar olmasa yürümez!" (BTÜ: 241). Usta, her fırsatta ırgatbaşını uyardığı hâlde sözü dinlenmez ve Pehlivan Ali'nin ölümüyle sonuçlanacak kaza patlak verir. Patoz ustaları "toplumsal-politik rolleri itibarıyla köy ekonomisi proleteriasının en önemli bölümüdür. Az çok tahsil görmüş, kültürlü, hazırlıklı insanlardır. Zamanlarının siyasi akımlarıyla ilgilenmişlerdir. Bu itibarla köy ekonomisi proleteriasının en bilinçli temsilcileridir" (Tatarlı ve Mollof 1969: 117). Tarımda başlayan kapitalist uygulamalara karşı direnç noktası olmayı başaran usta, işçileri eylemsel anlamda harekete geçiremeye de sergilediği duruş sayesinde rol model olarak değerlendirilir.

## Sonuç

*Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, üç karakterin (Köse Hasan, Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf), üç sektör içerisindeki (fabrika, yapı/inşaat, tarım) üç basamaklı (köylü, işçi, usta) serüvenleri; tutunabilme, var olabilme mücadeleleri çerçevesinde işlenir. Eser yozlaşma, sosyal adaletsizlik izlekleri etrafında bireyselden toplumsala uzanan maddi-manevi tahribat ve trajedileri açığa çıkarır.

Paranın güç ile özdeşleştirilerek ilahlaştırıldığı; patron, ağa ve işverenlerin sistem sahibi; müdür, şef, kâtibin düzen(sizlik) oluşturucusu; ırgatbaşının işlerlik



sürdürücüsü hâlinde konumlandığı sömürü mekanizması karşısında işçiler, ruhsal veya fiziksel yitime uğrarlar. Çoğunlukla yarı-proleter kimliği taşımaları nedeniyle bilinçlenme sürecine dâhil olamayan işçiler, bedensel zorluktan hak kaybına, rüşvetten fuhuş, kumar, esrara varana kadar tüm kanallardan kısaca alınarak yozlaş(tırıl)ırlar ve insani özlerini kaybederler.

Kapitalizm kurgusunun tüketim/ tüketiş/ tükeniş senaryolarının gösterilerek eleştirildiği romandaki kişiler, ya hayat (Hasan ve Ali) ya da değer (Yusuf vd.) bakımından sistemin öğüttüğü, yok ettiği yapıda yer alırlar. Düzenin toplumsal ahlak ve etik hususlarına kazandırdığı yeni biçime entegre olanlara sayıca az bilinçli işçi ve ustalar tarafından yol gösterimi, uyarılar yapılsa da bunların başarıya ulaşamadıkları görülür. Bu durum, sermayenin dönüştürümdeki gücünün ve etki boyutunun anlaşılabilmesi açısından önem barındırır. Nitekim eserin son sahnesinde söz konusu etki gözler önüne serilir. Yusuf'un, yola çıktığı arkadaşlarının ölümlerinin yasını tutmaktan ziyade gaz ocağı kurulumu ile uğraşması, ölüm haberini alelade bir şekilde vermesi; gaz ocağının fetişleştirilmesinin; metanın, dolayısıyla maddiyatın yüceltilmesinin örneğidir.

### Kaynakça

- Armağan, Burak (2019). Türk Romanında İşçiler. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Bensussan, Gerard ve Labica, Georges (2016). Marksizm Sözlüğü. Çev. Volkan Yalçıntoklu. İstanbul: Yordam Kitap.
- Dinler, Demet Ş. (2014). İşçinin Varlık Problemi Sınıf, Erkeklik ve Duygular Üstüne Denemeler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2009). Orhan Kemal ve Romancılığı. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Fişek, Dr. Kurthan (1969). Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve İşçi Sınıfı. Ankara: Doğan Yayınevi.
- Kemal, Orhan (2014). Bereketli Topraklar Üzerinde. Haz. Mazlum Vesek. İstanbul: Everest Yayınları.
- Keyder, Çağlar (1989). Türkiye’de Devlet ve Sınıflar. Çev. Sabri Tekay. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2017). “Romanda Mekânın Poetiği”. Romanda Mekân. Ed. Ramazan Korkmaz-Veyssel Şahin. Ankara: Akçağ Yayınları. 9-26.
- Moran, Berna (2014). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tatarlı, İbrahim ve Mollof, Rıza (1969). Hüseyin Rahmi’den Fakir Baykurt’a Marksist Açıdan Türk Romanı. İstanbul: Habora Kitabevi.
- Uyar, Fatih (2015). “Orhan Kemal’in Bereketli Topraklar Üzerinde Romanında Kentte Yiten İnsan”. Mavi Atlas. 5: 43-52.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ**

Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik  
Üniversitesi  
elif.oksuz@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-2870-8305>

## Orhan Kemal'in Şiirsel Etkilenme Endişesi

*Poetic Influence Anxiety of Orhan Kemal*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 26.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Öksüz Güneş, Elif (2020). Orhan Kemal'in Şiirsel Etkilenme Endişesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 220-234. DOI: 10.34083/akaded.758534.

Öksüz Güneş, Elif (2020). Poetic Influence Anxiety of Orhan Kemal. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 220-234. DOI: 10.34083/akaded.758534.



<https://doi.org/10.34083/akaded.758534>



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

## Öz

Sanat insanın ölümsüzlük arzusuna karşılık bulduğu alanlardan biridir. Dünyada iz bırakma şeklinde tezahür eden bu faaliyet kişinin kendinden önce eser veren ve başarılı olan sanatçıları taklit/etkilenme yoluyla başlar. Sanatın dünyasına yeni girmeye başlayanların sınırsız alanında bağımsız bir şekilde varlık mücadelesi vermek yerine daha önce onaylanmış olana eklenmeyi tercih ederler. Taklit zamanla taklit edeni geliştirmezse faydasız bir edime dönüşür; ancak sanatçının 'kendi olma'sı yönünde sadece ilk basamakları teşkil edip yeni ufuklar açarsa yeni ve güçlü bir sanatçının doğmasına neden olur.

Toplumcu bir anlayışla eser veren, edebi dünyada romanları ve hikâyeleri ile tanınan Orhan Kemal bu türlerden önce bireysel duygularını, yalnızlığı ve bunaltıyı tematik düzleme yerleştiren kurguları ile şiire yönelir. Bu süreçte Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairlerden etkilenir. Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra ise şiirlerinde Nazım Hikmet'in toplumcu söyleyiş biçimi ve içerik ödünçlemesi ön plana çıkar. Kendi sesini bulamamanın, etki altından kurtulamamanın farkına varan Orhan Kemal sanatının yönünü değiştirir.

Bu çalışmada Orhan Kemal'in şiirleri şiirsel etkilenme teorisi bağlamında değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, şiir, şiirsel etkilenme.

## Abstract

*Art is one of the areas where people find their desire for immortality. This activity, which manifests itself in the form of leaving a mark in the world, starts by imitating/ influencing the artists who produce and succeed before the person. Those who are just entering the world of art prefer to be articulated to the previously approved, rather than struggling for existence independently in its boundless field. If imitation does not develop the imitator over time, it becomes a useless act; However, if it constitutes only the first steps towards the 'ownness' of the artist and opens new horizons, it causes the birth of a new and powerful artist.*

*Orhan Kemal, who works with a socialist approach and is known for his novels and stories in the literary world, turns to poetry with his fictions that place his individual feelings, loneliness and anxiety on the thematic plane. Orhan Kemal during this period, was influenced by poets from Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas. Orhan Kemal borrows the contents of Nazım Hikmet's poems after meeting him. Realizing the inability to find his own voice or to get rid of his influence, Orhan Kemal changes the direction of his art.*

*In this study, Orhan Kemal's poems will be evaluated in the context of poetic influence theory.*

**Keywords:** Orhan Kemal, poetry, poetic influence.

## Giriş

Edebi eser, sanatkârın kelimeler aracılığıyla hakkında bilgi, eğitim gibi genel çeşitlilik gösteren olanakları kapsayan” (Swartz 2015:111) kültürel sermayesinin, bireysel yaşantısının, okuduğu kitapların, beğendiği (şair, yazar, ressam, müzisyen, heykeltıraş vb.) sanatçıların eserlerinin, tanıklık ettiği edebi faaliyetlerin etkisinde kalır. Farkında olarak ya da olmayarak bilinçaltına depolanan bu unsurlar başlangıçta, kişinin kendinden öncekileri taklit ederek onların duyuş biçimini, imge dünyalarını aktarmasına sebep olur. Toplumsal varlık olan insan, içinde yaşadığı topluluğun kurallarına uygun davranışlar sergilemekle yükümlüdür. Bireyin dış dünya ile uyum içinde olmasını ya da oradan gelebilecek tehlikelerle başa çıkmasını kolaylaştıran etmen, bir personaya sahip olmasıdır. O, çocukluk döneminde anne-babanın istekleri doğrultusunda kendini kurgunun yeni ve sınırsız dünyasında kendi gerçekliğini inşa etmesiyle doğar. Bu sürecin ilk aşamalarında genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, eğitim sistemi aracılığıyla şekillenen birey zamanla ötekiler ile kurduğu ilişkide onlara nasıl görünmek istediği yönünde davranış sergiler. Bu durum kişinin toplum tarafından onaylanmasını veya reddedilmesini belirleyen önemli bir etmendir. Edebiyat dünyasına yeni girenler de bağımsız bir şekilde varlık mücadelesi vermek yerine çoğunlukla akımlardan birine dâhil olmayı tercih ederler. Sanatkâr eğer personasını taşıdığı kişi ya da grubun etkisinde kaldığı bu süreçten olabildiğince erken çıkmaz ve kendi imgelem dünyasını kuramazsa diğerlerinin gölgesinde kalır, sanat dünyasındaki varlığını kalıcı hale getiremez. Dolayısıyla edebi eserler aracılığı ile bu dünyada iz bırakma ve fikirlerle, duygularla, ideolojiyle yaşamı devam ettirme arzusu başarısızlıkla sonuçlanır.

Kendi dışındaki dünya ile çatışma potansiyeline sahip insanın eserlerle ölümsüzlük arzusunu biçimlendirme şekli, toplumsal koşulların belirleyiciliğinde estetik tavrının ve zevkinin göstergesidir. Ötekinin etkisinden kurtulmak isteyen birey, hayatta kalma içgüdüsünün verdiği ivmeyle yeniyi aramaya yönelir. Sanatın insanın toplum, doğa ve ötekiyle ilişkisini belirleyen ve düzenleyen konumu sayesinde sanatkâr, bireysel duygularını aktarırken bile toplumsal göndergelerden uzaklaşamaz; eserini sadece estetik duyarlılıkla kaleme almaz. Toplumsal hareketliliği kendi bunalımları, buhranları ve çıkmazlarıyla bütünleştirerek aktarır.

## Orhan Kemal’in Şiirsel Etkilenme Endişesi

Edebiyatın toplumsal işlevini önceleyen anlayışla eser veren sanatkârlardan biri olan Orhan Kemal, edebiyat dünyasında roman ve hikâyeleriyle tanınır. O, içinde bulunduğu toplumsal düzenin aksaklıklarını ‘olanlar-olması gerekenler’ çatışması düzleminde metne taşır. Eserlerinin tematik kurgusunu yozlaşma, yabancılaşma, ötekileşme, iletişimsizlik ekseninde inşa eden yazar, bozulan düzende küçük adamın

trajik durumunu anlatır. Bu süreçte kişilerin psikolojik travmaları, bilinçaltında saklı tuttukları ya da gerçekleştiremedikleri, sadece zihinlerinin bir köşesinde imgelem olarak besledikleri düşleri, özlemleri, hayalleri aktarır.

Roman, öykü ve tiyatro yazarlığının yanı sıra Orhan Kemal'in şairlik yönü de bulunur. Ortaokul birinci sınıf öğrencisi iken tiyatroya ilgi duyan ve piyes yazmaya çalışan sanatkarın ilk denemeleri "metinleştirilmiş şekliyle mevcut olmadığı için, Orhan Kemal ile ilgili bilimsel çalışmalarda yer almaz; bu nedenle de onun ilk edebi yapıtlarının şiir türünde olduğu söylenir. Fakat Orhan Kemal edebiyat dünyasına şiir değil, anlatıma ve gözleme dayalı bir türle/piyesle adım atar" (Eliuz 2009: 23). "İlk heyecan, ilk yaratma çabası bende piyesle başlar. Şiirden çok önce" (Uğurlu'dan akt. Eliuz 2009: 23 ) diyen Orhan Kemal daha sonraları şiire yönelir. Bu yönelimin iç coşkunuğu ile gerçekleştiğini şu şekilde aktarır:

*"Şiir bende yanılmıyorsam 936-937'lerde bir iç coşkunuğ halinde fıskırdı diyebilirim. Lise bitirme sınavlarına hararetle hazırlandığım için, öbür derslerin yanında lise edebiyat kitaplarını defalarca elden geçirmiştim (...) İlk şiirimi Kayseri 19. Piyade Alayı hapishanesindeyken Reşat Kemal imzasıyla (7 Gün) dergisine yollamıştım. Çok övücü bir yazıyla bu derginin heveskârlar sütununda çıkmıştı" (aktaran Önger 1970).*

Orhan Kemal'in şiirlerini 'Hece şairlerini taklit ederek', onların personasını takarak yazdığı dönem ve 'Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra' 'Nazım' personasıyla eser verdiği dönem olmak üzere iki grupta incelemek mümkündür. İlk dönem şiirlerinde kötümserlik, dünyadan bıkkınlık, varlığı bireysel duyarlılıkla ele alma hâkimdir. Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranaş gibi şairlerin söylem ve söyleyiş biçimlerinin izleri bulunur. "Kayseri 19. Piyade Alayı hapishanesindeyken Reşat Kemal imzasıyla (7 Gün) dergisine yollamıştım." (akt. Önger 1970) dediği ilk şiiri *Duvarlar*'da şiir öznesi, mekânın tutuklayan, boğan, tinsel anlamda tüketen işlevine dikkat çeker. Duvar kelimesi birinci anlamıyla "bir yapının yanlarını dışa karşı koruyan, iç bölümlerini birbirinden ayıran, taş, tuğla vb. gereçlerden yapılan veya örülen dikey düzlem" (Türkçe Sözlük 2005: 579); mecazî olarak da bir işten sonuç alamama durumu ve engel demektir. Bu mekân kişinin hem kendisiyle hem de dış dünya ile iletişimini keser. İçerisi ve dışarısını ayıran bu yapı/duvar şiirde kişileştirilerek salyalı, kirli ve iğrenç çehrelere benzetilir:

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

*Bir hayata el atan, bu imansız duvarlar,  
Arasında bunalan, deliren bir insan var... (Duvarlar, s. 91)<sup>1</sup>*

Yalnızlık, ötekilerden bağımsız olarak yaşanan bir duygudur. Kişi kalabalık bir ortamda bulunsu bile kendini anlayacak birisinin varlığına inanmadığı müddetçe kendisini yalnız hisseder ve bizatihi yalnızlığı yaşar. Şiir öznesinin içsel gerçeğinin bir yansıması olan mısralarda yaşamını istediği gibi tasarruf etme hakkını elinden alan, ona müdahale eden duvarları "imansız"/acımasız ve insafsız olarak niteler. "Cezaevinin kirli, iğrenç, imansız duvarları arasında öleceğini düşünen 'bunalan, deliren bir insanı" (Demirci 2014: 371) anlatan bu şiirin yanı sıra *Beni Yaratana, Bedbinlik, Bir Ölü'nün Odasında, İniş Yokuş, Ben ve Ötesi, Şuurum Çıldırıyor, Bunaltı* başlıklı metinlerinde de Necip Fazıl Kısakürek şiirlerindeki ritim ve söyleyiş dikkat çeker. *Beni Yaratana* şiiri Necip Fazıl Kısakürek'in insan-yaratan ilişkisini önceleyen felsefi ve metafizik varoluşsal sorgulamalarıyla benzerlik gösterir:

*İçime alevlenen bir su koydun, "kan" diye,  
Sonra şeytan aldattı: "her güzele kan" diye,  
Kandım ben de , bu işte suçum ne, günahım ne?..  
Ki sen soktun bu körü içime şeytan diye!.. (Beni Yaratana, s. 91)*

*Beni Yaratana* şiirinde yaratan ve yaratılan arasındaki ilişki farklı bir düzeye çekilerek varlığının bilincine varmış insan profili çizilir. Batılılaşma süreci ile başlayan ve insan-Tanrı ilişkilerinde aklın ön plana alındığı dönemde Tanrının varlığına sadece gönül ile inanmaktan ziyade somut delillerle aklın şahadetinin istenmesi ve metafizik kavramlar üzerinde düşünölmeye başlanması Türk şiirinde Şinasi'nin Münacaat başlıklı eserinde net şekilde göröölür:

*Vahdet-i zatına aklınca şahadet lazım  
Can u gönlümle münacaat ü ibadet lazım (Münacaat)*

Şinasi'nin bu metninde "Allah'ın birliğine 'aklınca şahadet araması ve bunu 'objektif' bir varlık olan kâinata dayandırması" (Kaplan 2000: 36), onun iki medeniyet arasında sıkışmışlığına göndermede bulunur. Şiir öznesinin günahlarından, pişmanlıklarından, Allah'ın sonsuz kereminden bahsettiği metinde, insanın yaratana karşı sorumlulukları ve yükümlölükleri; yaratanın kereminin, bağışlayıcılığının her şeyi kuşatması; affedeceğine dair sözleri; yaratma edimi sırasında 'insana' günah işleme yetisini vermesi dikkat çeken hususlardır. İnsanın yaratılışı nedeniyle bir nefse sahip olması dolayısıyla hata ve günaha meyilli yönü "sehvine oldu sebep acz-i tabii kulunun" mısralarıyla vücut bulur. Eğer Allah insanı, meleklere nefis vermediği ve

<sup>1</sup> Bu çalışmada Orhan Kemal'in şiirlerinden yapılan alıntılarda "Yazmak Doludizgin" kitabındaki sayfalar esas alındı.



onları günahsız yarattığı gibi yaratsaydı o da günahsız olacaktı. Benzer durum Tevfik Fikret'in *Tarih-i Kadim* şiirinde 'şüphe' için geçerlidir:

*İşte en zorlu hasmın ey Hallak,  
Seni arşınla eyleyen ihnak  
Bize vaktiyle zehr-i gayzından  
Verdiğin cür'adır, odur bu yılan;  
Bileceksin bu hasmı elbet sen:  
Şübhe! En zalim, en kavi düşmen (Rubab-ı Şikeste, Tarih-i Kadim, s. 269)*

Necip Fazıl'ın *Nefs* şiirinde cinnet, şüphe ve korkunun nefis nedeniyle var olduğuna işaret edilir:

*Cinnet, şüphe, korku benim eserim;  
Sıcak kalbinizde gizlidir yerim.  
Bir kurdum ki sizi hep dış dış yerim  
Ve gezerim her gün elbisenizde (Çile, Nefs, s.69)*

Nefs daima isteyen, güzele kanan yapısıyla ve arzulayan yönüyle id'in dürtülerini karşılar. Orhan Kemal de *Beni Yaratana* şiirinde şiir öznesinin dilinden Şinasi, Tevfik Fikret ve Necip Fazıl'ın sorgulamalarına benzer bir sorgulamayla 'kan-' fiiliyle bağlantılı şekilde 'güzellere, dünyaya' kanıp aldanmanın yaratılış gereği olduğunu ve kendisinin nefis, şeytan gibi etmenlere maruz bırakılmasından kaynaklanan hatalarından ötürü bir günahının bulunmadığını aktarır. Sanatçılar arasında bu tür şiirsel etkilenmeler olağandır. "Şiirsel Etkilenme –iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda– her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler" (Bloom 2008: 69). Sanatkârın kendinden önceki şairlerin metinlerini bilinçli olarak yanlış okuması, değişime, dönüşüme, "sapma[ya]" (Bloom 2008: 54) uğratmasıdır. Orhan Kemal'in ilk dönem şiirlerinden *Hapishanede, Bir Ölünün Odasında, Koşuşlar, Ben ve Odam* ile Necip Fazıl'ın *Boş Odalar, Otel Odaları, Ölünün Odası* hem tematik düzlemde hem de söyleyiş biçiminde örtüşen nitelikler taşır.

Sanatkâr, söyleyiş biçimi, imge ve imgelem dünyasını arama ve şiirini kurma aşamasında örnek aldığı ve personasını taktığı kişi ya da grubun şiirini taklit aşamasından sonra onun şiirlerinden 'sapma'yı tercih ederek 'kendi olma' yolunda ilk adımı atar. Fakat kişinin edebiyat dünyasında özgün yer edinme çabaları sırasında seçtiği yöntemlerden biri de onların şiirlerini "tessera" oluşturmaktır. "Tessera bir tamamlama ve antitezdir; (..) Bir şair selefini antitetik olarak tamamlar. Bunu da ebeveyn şiirini terimlerini muhafaza edip başka bir anlama gelecek şekilde" (Bloom 2008: 85) yapar. Orhan Kemal'in *Bir Ölünün Odasında* şiiri Necip Fazıl Kısakürek'in *Ölünün Odası* şiirinin devamı niteliğini taşır. Necip Fazıl Kısakürek bir oda tasviriyle başladığı metninde kendi ölü bedeninin bu mekânda duruşunu hayal eder:

*Bir oda yerde bir mum, perdeler indirilmiş;  
 Yerde çıplak bir gömlek, korkusundan dirilmiş.  
 Sütbeyaz duvarlarda, çivilerin gölgesi;  
 Artık ne bir çıtırtı ne de bir ayak sesi...  
 Yatıyor yatağında, dimdik, upuzun ölü  
 Üstü boynuna kadar bir çarşafı örtülü  
 Bezin üstünde ayak parmaklarının izi  
 Mum alevinden sarı, baygın ve donuk benzi*

(...)

*Bu benim kendi ölüm, bu benim kendi ölüm  
 Bana geldiği zaman böyle gelecek ölüm (Çile, Ölünün Odası, s. 120).*

Yerde bir mum bulunan ve perdeleri indirilmiş, duvarları bembeyaz odada gözleri tavana çevrilmiş ceset vardır. "Artık ne bir çıtırtı ne de bir ayak sesi" mısraından hareketle odada cesetten başka kimse olmadığı anlaşılır. Ölüm temasının yalnızlıkla iç içe geçtiği bu şiirin etkilerinin hissedildiği Orhan Kemal'e ait *Bir Ölünün Odasında* şiirinde de 'duvar, perde, ölü, karanlık' imgeleri bulunur. Ancak bu imgeler Necip Fazıl Kısakürek'in şiirinde yer aldığı biçimiyle sessiz, hareketsiz değildir. Bir mermer sükûtuyla yatan kişinin ardından yakılan ağıt söz konusudur. Ölünün Odası şiirinde şiir öznesi cesedin bizzat kendisi olduğunu pekiştirerek "Bu benim kendi ölüm, bu benim kendi ölüm" der ve öznenin ben anlatıcı olduğunu vurgular. Orhan Kemal'in şiirinde ise odada olanların "yatanda" ifadesinden hareketle şiir öznesinin tanık anlatıcının konumundan aktardığı netleşir:

*Duvarlar hıçkırıldı şekiller soldu,  
 Odanın içine karanlık doldu  
 Perdeler titredi, yüzler sarardı,  
 Yatanda bir mermer sükûtu vardı...  
 Dudaklar düğümlü, gözler ıslaktı,  
 Damlalar döküldü yerlere aktı...  
 Ve oda karardı ahlar yükseldi,  
 Gözlerden akanlar yaş değil seldi...  
 Üst üste ağıtlar gürüldediler  
 Titreyen dudaklar: 'öldü' dediler... (Bir Ölünün Odasında, s. 94).*

*Ölünün Odası* şiirinde 'yalnız' bir ceset profili çizilirken *Bir Ölünün Odasında* ölüme şahit olanlar yalnızca duvar, perde, çivi gibi cansız nesnelere değil, insanlardır. Orada sadece şiir öznesi bulunmaz; "titreyen dudaklar, sel gibi yaşlar akıtan gözler ve öldü dediler" ifadesindeki 'çoğul eki' mekânın kalabalıklığına işaret eder. Böylece Orhan Kemal, seleflerinden birinin metnini, kendi bakış açısı ile tamamlama niyeti taşır. Orhan Kemal'in kendinden öncekileri taklit ve tamamlama çerçevesinde

değerlendirilebilecek diğer metinleri *Bedbinlik*, *İniş Yokuş*, *Ben ve Ötesi*, *Şuurum Çıldırıyor*, *Bunaltı* için de geçerlidir. O, bu niyetini *İniş Yokuş* şiirine yazdığı "Necip Fazıl gibi!" ithafıyla açıkça belirtir:

### İniş Yokuş

"Necip Fazıl gibi!.."

Öter nasihat veren kuş:

Her yokuşun inişi var!..

Hala yokuş, hala yokuş;

Her yokuşun inişi var!..

Saçlarım bembeyaz oldu;

Her yokuşun inişi var!..

Ömrüm yokuşlarda soldu,

Her yokuşun inişi var!..

Sağa bağır, sola bağır:

Her yokuşun inişi var!..

Duymuyor hâdisat, sağır,

Her yokuşun inişi var!.. (İniş Yokuş, s. 93).

Şiirlerindeki Necip Fazıl Kısakürek etkisini sadece ithafıyla görünür kılmayan Orhan Kemal onun "Ben ve Ötesi" eserinin adını kendi şiirine başlık olarak seçer. Metnini adlandırmadaki ödünçlemesi şiirin yapısal ve tematik düzlemine de nüfuz eder:

Nedir yarabbi şu boşlukta süzülen,

Asırlarca yaşayıp insanoğluna gülen

Mavi gökler... ve onun çıldırtan dilsizliği?

Karşısında insanın müthiş kimsesizliği...

Ne var şu gök mavisi tavanın gerisinde,

Güneşlere renk veren gökün içerisinde?

Sinirlerim acimin kırbacını yediler,

Dilsiz gökler: "zavallı, aciz insan!" dediler...

Niçin göremiyorum göklerin gerisini,

Neden Allah açmıyor esrar penceresini? (Ben ve Ötesi, s. 95).

Şiirde, ben'i ve ben'in dışındaki dünya olan öte'yi kavrama edimindeki insanın yaşamı anlamlandırma çabası esnasındaki yalnızlığı ve acizliği söz konusudur. Varlığı sorgulama ve kendini arayış şuurlu, uyanık olmayı gerektirir; fakat bu süreç bunaltı ve ötekine yabancılaşma aşamalarından önce gerçekleşemez. Orhan Kemal'in *Şuurum*

Çıldırıyor şiiri "gerek teması, gerek kelime kadrosu gerekse biçim özellikleri ile Necip Fazıl'ın bir başka şiiri 'Kaldırımlar'ı anış[tırır]" (Solak 2014: 3). Yalnızlık ve kaçış temaları ekseninde kurgulanan şiirde geçmiş ve şimdi arasına sıkışan insanın çaresizliği, bu çaresizlikle ölüme yol alışı anlatılır:

*Elimde bir kırık ney, omuzumda bir dağarcık,  
Tepemde güneşleri yutan kara bulutlar...  
İçimdeki her düğüm bir zehirli damlacık,  
Ve gözlerimde tüten buğulu hatıralar!..  
(...)*

*Kafamda alt üst oldu katlanıp yıkılanlar,  
Ne sevdiklerim kaldı ne de bana sığınanlar  
Birden bire beynimde bir ihtilal parladı,  
Be alevde son verdi en sonraya kalanlar!..*

*Yürüyorum bahtımın bana çizdiği yoldan  
Kaçıyorum sevdiğim vücutlar hepimizden!..  
Gidiyorum başımda talihimin akları  
İşte şu servilikte hayatın durakları (Şuurum Çıldırıyor, s. 97).*

Necip Fazıl Kısakürek'in *Kaldırımlar-I* şiirinde "sanki beni bekleyen bir hayal görüyorum" (Çile, s. 157) mısraından hareketle hayal de olsa bir bekleyen imgesi belirir. Orhan Kemal'in şiirinde ise sıcak bir kucak arayışı ve sığınma isteğinden ziyade 'sevenler ve sevilenlerin/bekleyen ve beklenenlerin' kalmadığı gerçeğiyle yüzleşen şiir öznesinin en son kalan, sevilen vücutlardan/kişilerden kaçma eylemi ön plana çıkar.

Orhan Kemal'in ilk dönem şiirlerindeki yalnızlık, kimsesizlik, bunaltı, ümitsizlik gibi temler onun *Bedbinlik*, *Saadet*, *Bunaltı* şiirlerinde de yer alır. Saadet, "rüyadan kopmuş bir yaprak" (Saadet, s. 110) olarak nitelenir. Şiir öznesinin bunaltısı sesine yankı bulamamasındandır:

*Herkes dilsiz herkes sağır  
Tasam kâinattan ağır  
Sağa bağır sola bağır,  
Ses gelmiyor hiçbir yandan!.. (Bunaltı, s. 106).*

Etrafıyla iletişim kuramamaktan kaynaklanan bunaltıda şiir öznesi, ötekinin dikkatini çekmek için uğraşmasına hatta bağırmasına rağmen sesine karşılık bulamaz. Beklenen bu yankı fiziksel yalnızlığı gidermek amacıyla değil anlaşılma isteğinden doğar. Ötekiyle asgari seviyede de olsa aynı düzlemde seslenmeme durumu anlaşmayı/iletişimi engeller. Anlaşılammaya bağlı yalnızlığını dile getiren şiir öznesi yaşamdan usanır. *Bedbinlik* şiirindeki özne ise *Bunaltı'* dakine benzer şekilde yaşama

sevincini kaybedişini "Ne içimde haz kalmış/ Ne de sıcak duygular" (Bedbinlik, s. 109) şeklinde aktarır.

Orhan Kemal'in ikinci dönemde yazdığı şiirleri, toplumsal yönelişlerle hikâye ve romanlarının birer ilk örneği nitindedir. Okuma edimlerine bağlı olarak yazma faaliyetleri de farklılaşır. Bu süreçte Nazım Hikmet'ten "Fransızca, felsefe, politika, ekonomi, kültür dersleri alan Orhan Kemal, düşünsel bir devinim yaşar. Yazdığı şiirleri Nazım Hikmet'e okur ve onun söylediği değişiklikleri yapar. Orhan Kemal önceden hayranı olduğu şiirlerine artık 'baştan başa takur tukur' ve 'baştan başa kılçık dolu' nitelemesi yapmaya başlar" (Eliuz 2009: 25). O, bu dönemde felsefik bir söyleyişin süslü anlatımından ziyade sade ve politik anlamlarla yüklü şiirlere yönelir. Ancak sadece ilk dönem şiirlerini değil her iki dönemde yazdığı şiirlerini beğenmeyen sanatkar şiir yazma hususunda başarısız olduğunun farkındadır. Hem önceki etkilenimlerinde hem de Nazım Hikmet'in yolundan gitme çabalarında şiirinde yaratıcılığı yakalayamadığını, özgün söyleyiş ve imge dünyası kuramadığını bilir:

*"O kitaplardaki şiir tariflerine uygun birtakım kalıplar içine çaresiz girmeye çalıştım ve tabii coşkun heyecanlarım pis birer şekilde kanalize oldu. Bu, 938-939'a kadar sürdü. (..) Tarih 938 veya 939 olacak. 1939 yılının sanırım Kasım ortalarında Bursa Cezaevine Nazım Hikmet gelmişti. Onunla tanıştıktan sonra serbest nazıma kaptırdım kendimi. Bu da Nazım'ın kötü bir taklitçiliğinden öte gitmediği için şiiri bıraktım" (aktaran Önger 1970).*

Edebiyat dünyasının şiir alanında etkilenme boyutunu aşamadığını düşünen Orhan Kemal bu durumun daimi olabileceğini sezinleyerek ötekilerin gölgesinde kalma korkusunu duyumsar. Bir başka sanatkardan ya da edebi topluluktan esinlenme, yeni sanatkarların varlık bulmasına yol açar; fakat onların izinden kurtulamama korkusunu daima hissederler. Bloom'un "etkilenme endişesi" (Bloom 2008) adını verdiği bu durum sanatkarların sanata başladığı çizgide devam etme ya da kendilerine usta olarak seçtiklerini aşma niyetlerini ifade eder. Edebiyat dünyasındaki bağını şiirleriyle kurmaya çalışan Orhan Kemal bireysel duyarlılıkla yazdığı ilk dönem şiirlerini, 'edebiyatın toplumsal yönünü' ön plana çıkaran Nazım Hikmet'e okuduğunda şiirleri onun tarafından beğenilmez. Kültürel birikimine Nazım Hikmet aracılığı ile yenilerini ekleyen sanatkar, önceki selefleri ile bağını koparır. Artık 'baştan başa takur tukur' diye nitelemeye başladığı şiirlerini onaylamaz, kendisiyle birlikte "selefin yetenekleri[ni] de buda[r]" (Bloom 2008: 55), onu da değersizleştirir. Kendini şiirden ve daha önce hissettiği şairlik konumundan uzak bulur. Önceki şiirsel ebeveynlerinden kopmaya karar vererek Nazım Hikmet'i kendine yeni bir rol-model seçer. Fakat Orhan Kemal daha önce okudukları ve yazdıkları aracılığı ile bilinçaltında yer edinmiş şiirsel ebeveynlerinden tamamen kopamaz. Onun toplumsal duyarlılıkla yazmaya başladığı dönemdeki metinleri arasında yer alan *Koğuştta Geceler* şiirinde Necip Fazıl Kısakürek'in *Kaldırımlar* şiirinin sesi duyulur:

*İstemeyiz gecedен gayri bir eğlenceyi,  
Gündüzler sizin olsun verin bize geceyi*

*Bize keder yaraşır, inle bağlamam inle,  
Gel baş başa vererek dertleşelim seninle* (Koğuşta Geceler, s. 121).

Şairin istemsiz de olsa kendini tekrara düşmesi, kendisi ile önceki eserleri arasına mesafe koymasının tamamen mümkün olmadığını işaret eder. Bu süreçte aradaki mesafeyi arttırabilmek, yeni personasıyla uyumlu hale gelebilmek için "her gün yedi sekiz saat, bazen daha çok ders çalış[ır]. 'Onunkiler [Nazım Hikmet] gibi' şiirler yaz[ar], ama ona göstermeye cesaret ede[mez] henüz" (Orhan Kemal 2002: 86). Nazım Hikmet'in şiirleri gibi metin kurmaya çalışan sanatkar, şiir alanında yeniden kendini arama çabası içerisine girer. Orhan Kemal'in *Zavallı balıklara, akıllı Robenson, saate, vesaireye dair* başlıklı şiirinde yeni bir anlayışa yönelimin izleri görülür. Melih Cevdet'in *Zavallı Balıklar*, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Saat* ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Akıllı Robenson'un* şiirlerini tek bir şiirde eleştirel bir bakış açısıyla ele alır:

*Haram edilirken insan soyunun yüzde altmışına  
Oturup balıklara acımalıyız demek?*

(...)

*Mısraların yok mu?*

*Bunlar çok mu yufkadır akıllı Robenson'dan*

(...)

*Kafiye yapmak için kuşa,*

*Şimendifer saati veriyorsunuz çavuşa* (Zavallı balıklara, akıllı Robenson, saate, vesaireye dair, s. 114-115).

Orhan Kemal, şiir anlayışında yaşadığı dönüşümü kendi içinde değil de başka bir gruba/toplumcu gruba dâhil olmak şeklinde gerçekleştirir. Bu durum onun güçlü şairlerin gölgesinde kalmasına, onları tekrar etmesine sebep olur ve şiirsel arayışında sanatkarı 'yolculuğun başına' taşır. O, Nazım Hikmet'i örnek alarak yazdığı şiirlerinde onun temalarını ve bakış açısını ödünçler. Önceki şiirlerinde bunaltı ve yalnızlık bireysel boyutta ön plana çıkarken yeni şiirlerinde aynı temaları küçük adam tipiyle bütünleştirilerek işler:

*Haki ceketini parça parça,*

*Lime limeydi pantolonu.*

*Her görüşmede beklerdi*

*Kızını, karısını, oğlunu.*

*Ne geleni, ne gideni vardı*

*Ne de iki satır mektup yollarlardı* (Gariboğlu, s. 157).

*Dokumacı Haydar* şiirinde daha sonra romanlarında, hikâyelerinde ele alacağı konulara benzer yaklaşım vardır. Tek odalı evde ailesiyle yaşayan, dokumada amele olarak çalışan Haydar'ın hayali üç odalı eve sahip olup, eşiyle çocuklarıyla mutlu bir hayat geçirmektir. Metinde bir fabrika işçisinin zamana, mekâna sıkışan yaşamı ve hayalleri anlatılır:

*Tezgâhın başında Haydar  
Aklında hep o var:  
'Üç odalı bir evi olsa...'*

*Havada pamuk tozları  
Devridaimini yapan motorun sesi  
Mekikleri şakırdıyor tezgâhların  
Soğuk hava borularının gümbürdemesi... (Dokumacı Haydar, s. 161).*

Fabrika işçilerinin çektiği sıkıntılara da yer verdiği şiirde, meydana gelen kazalar ve gece yarılarında kadar süren çalışma hayatları gündeme getirilir:

*Haydar'ın tezgâhı mekik attı  
Yanındaki Battaloğlu Süleyman  
Birdenbire  
Yuvarlandı yere*

*Toplandılar başına  
Saplandı mekik şakağına  
Mekiği çektiler yaradan  
Demir ucu kanlı tahta mekik  
Bölünmüş ortasından ikiye  
Tarakhanenin önünde yatıyor (Dokumacı Haydar, s. 163).*

*Motor Sesleri* şiirinde de fabrika işçilerinin dört beş yaşlarındaki çocuğun yalnızlığını ve dış dünyanın korku veren tayyare sesi karşısında ürkek tepkisini aktarır:

*Korkuyla çekti yorganı tepesine  
Sonra açtı yorganı  
Baktı büyümüş gözlerle tavana:  
Atma tayyareci amca! Dedi. Babam evde yok  
Fabrikada annem  
Dünden beri karnım aç!.. (Motor Sesleri, s. 193)*

*Arabacı Şakir, Bir Kış Gecesi, Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu, O Memleket* şiirlerinde de benzer toplumsal duyarlılık görülen Orhan Kemal, toplumun ve memleketin halinden kesitler sunar. Fakat bunları yaparken Nazım Hikmet'in sesi kendini duyurur. Bu da Orhan Kemal'in şiirdeki başarısını etkiler. Çünkü kişinin



sürekli rol model değiştirmesi kendini bulma sürecini uzatır; parçalanmış kişilikler yaratır ve 'kendi olamadan' tükenmesine sebep olur. Sanatkâr, sanatsal dönüşümü yaşarken kendini bularak "zamana ve mekâna yayılma duygusu[nun]" (Jung 2017: 73) tezahürü biçimindeki ölümsüzlüğü yakalayabilirse geleceğe kalabilir. Tekrarlama boyutundan kurtulup "selefin Yüce'sine tepki olarak kişiselleşmiş bir Karşı-Yüce'ye ulaşma yönünde" (Bloom 2008: 55) harekete geçmelidir. Orhan Kemal şiir türünde kendi yücesini yaratmak ya da var olan yüceye yeni bir boyut kazandırmak, ses vermek yerine kendinden öncekini korumayı ve aynı çizgide devam ettirmeyi tercih eder. Bu süreçte ilk dönem etkilendiği şiir anlayışı da farklı şekillerde tezahür etmeye başlar. Orhan Kemal'in *Memleket Hasreti* şiirinde Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Desem Ki* şiirinin söyleyişi ve *Memleket İsterim* şiirinin içerik düzlemi anımsanır:

*Memleket kokusu var her gün her esen yelde*  
 (...) *Sendedir toprak olan kız kardeşimin sesi*  
*Gözyaşlarım sendedir, kahkahalarım sende*  
*Sendedir hayatımın yirmi altı senesi* (Memleket Hasreti, s. 154)

Orhan Kemal'in *Kırk Yaşında* şiiri, Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Çocukluk* başlıklı şiirinin "Affan Dede'ye para saydım/ sattı bana çocukluğumu/ Artık ne yaşım var ne adım (...) Ne güzel dönüyor çemberim/ Hiç bitmese horoz şekerim" (Otuz Beş Yaş, *Çocukluk*, s. 164) mısralarındaki geçmişe özlem, zamanın algı düzeyinde geçirdiği değişim ve şiir öznesinin hayalleri ile benzerlik gösterir:

*Kırk yaşında bir çevirebilmek*  
*Sabun balonları üförebilmek havaya*  
*Kilerden reçel çalmak*  
*Ve gizli deliklerden gözetlemek komşu kızını*  
*Pırıl pırıl bir gümüş tatlı kaşığında*  
*Kırmızı bir gül reçelidir çocukluk*  
*İçinde renk renk ipliklerin kıvrıldığı*  
*Cicili bicili bir bilya* (Kırk Yaşında, s. 181)

İkinci dönem şiirlerinde hem toplumcu gerçekçilik etkisinde kalan hem de bireysel duygularını aktarmaya çalışan Orhan Kemal, şiirsel benliğinde kendi kendini kısıtlamayı tercih eder. İlk dönem şiirlerindeki seslerin kendi şiirine karışması ve yeni şiirsel atasının güçlü olması onun yeni edebi türlere yönelmesine yol açar: "İyi şair olamadığım için hikâyeci oldum. İyi şair olamazdım, önümde dağ gibi Nazım vardı. İyi şair olmam için önce onu aşmam gerekirdi. Nazım aşması zor ve olanaksız sarp bir dağdır." (Orhan Kemal 2002: 87) sözleriyle adeta şiirsel babasını öldüremeyeceğinin bilincinde olan Orhan Kemal, kendini bulamayacağı gerekçesi ile şiiri bırakır, hikâye ve roman alanına yönelir.

## Sonuç

Sanat, insanın kendini bulma sürecine yardımcı olan faaliyetlerden biridir. Sanatçı eser vermeye başladığında öncelikli olarak kendisine rol-model seçtiği kişileri taklit eder. Bu durum onun 'kendi olma' sürecinin ilk basamaklarında kendinden önce ilgili alanda görmüş kişilerin personasını takmasına yol açar. Ancak maskenin altında kaybolmak, sanatçının bireysel varoluşunu engeller.

Romanları ve hikâyeleri ile tanınan Orhan Kemal edebi dünyaya bu türlerden önce şiirleriyle tutunmaya çalışır. Ancak önce Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi sanatkarların etkisinde kalır. Şiirlerinin tematik düzlemine bireysel duyarlılıkla varlığı sorgulama, bunaltı ve yalnızlığı yerleştirir. Daha sonra 'aşılmaz bir dağ' olarak tanımladığı Nazım Hikmet'in söylemlerinin etkisinden kurtulamaz. Bu durum onun başarısızlığına yol açar ve iyi bir şair olmadığı kanısına varır. Edebi dünyada kendine romanları ve hikâyeleri ile yer edinir.

**Kaynakça**

- Bloom, Harold (2008). *Etkilenme Endişesi*. (Çev: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Demirci, İbrahim (2014). Orhan Kemal'in Şiirleri. *Hece: Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*, S. 205, s. 372-377.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Küçük Adam, Orhan Kemal Romanlarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Öykü Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2017), *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2000). *Şiir Tahlilleri*. İstanbul; Dergah Yayınları.
- Necip Fazıl, (2006). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Orhan Kemal (2002). *Yazmak Dolu Dizgin*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Önger, Fahir (1970). O. Kemal'in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar. Cumhuriyet Sanat Edebiyat (Temmuz, 1970).
- Solak, Ömer (2014). Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Orhan Kemal Sempozyumu*. (16-18 Ekim 2014).
- Swartz David, (2015). *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (Çev: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları
- Tarancı, Cahit Sıtkı, (2002). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tevfik Fikret (2009). *Rübâb-ı Şikeste*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Gülşah ŞİŞMAN**

Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan  
Üniversitesi  
gulsah.sisman@erdogan.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-3222-7774>

**"Küçük Adam" Tipinin Orhan Kemal'in  
Şiirindeki Yansımaları**

*Reflections of "Little Man" in Orhan Kemal's Poetry*

## Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 26.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

## Atıf/Citation

Şişman, Gülşah (2020). "Küçük Adam" Tipinin Orhan Kemal'in Şiirindeki Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 235-250. DOI: 10.34083/akaded.758534.

Şişman, Gülşah (2020). Reflections of "Little Man" in Orhan Kemal's Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 235-250. DOI: 10.34083/akaded.758534.



<https://doi.org/10.34083/akaded.758534>



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

## Öz

Orhan Kemal, yazın yaşamı boyunca öykü, roman, şiir, tiyatro gibi pek çok edebî türde eser vermekle birlikte Türk edebiyatındaki yerini, II. Dünya Savaşı sonrasındaki toplumsal ve ekonomik değişimler neticesinde hayat sahnesinde ortaya çıkan 'küçük adam'ı ve onun sosyal yapı içindeki durumunu anlattığı romanları ile elde eder. Var olanı ayıklayan, seçen, düşünsel süzgecinden geçirip hayal dünyasında yeniden üreten sanatkar, içine doğduğu dünyayı yazarak anlamlandırmaya, metinleri aracılığıyla toplumun aksayan yönlerini görünür kılmaya çalışır. Yabancılaşma, ötekileşme, yozlaşma, sosyal adaletsizlik, yoksulluk, ölüm, sevgi gibi temler etrafında kurguladığı metinlerinin çıkış noktası insan gerçeğidir.

Türk edebiyatında romancılığı ile öne çıkan Orhan Kemal'in 89 adet şiirinin yer aldığı *Yazmak Dolu Dizgin*, 2002 yılında oğlu Işık Ögütçü tarafından yayıma hazırlanır. Türdeki ilk ürünlerini dönemin belli başlı şairlerinin etkisinde kaleme alan Orhan Kemal'in şiiri, bireysel duygulanımlardan toplumcu duyarlılığa doğru evrilir. Romanlarında geliştirerek işleyeceği konu ve temaların habercisi niteliğindeki bu şiirlerinde geçim kaygısı içindeki 'küçük adam'ın örneklerini veren sanatkar, onun var oluş mücadelesini bireyselden toplumsala uzanan bir açılımla sunar.

Bu makalede Orhan Kemal'in sanatçı duyarlılığıyla yaklaştığı insanlık durumlarını ele aldığı şiirlerinden "Komşunun Öksüzü", "Bir Fantezi", "Benim Oğlum", "Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu", "Dokumacı Haydar" ve "Kantar Başından Şiirler" toplumcu gerçekçi bakış açısıyla tahlil edilecek; 'küçük adam' tipinin hayaller, umutlar, gerçekler, değerler, kaybedilenler, yaşam, ölüm sarmalındaki görüngüleri ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, şiir, 'küçük adam', toplumcu gerçekçi söylem

## Abstract

*Orhan Kemal gains a seat in Turkish literature rather his novels in which he narrates 'little man' who occurs in daily life with economic and social changes after Second World War, and his struggle for life, although he composes a spate of literary genres like short story, novel, poem, theatre. The craftsman who picks over, selects and reproduces the actual in his imaginary world after straining intellectually, tries to make sense of the world he borned in and make visible halting aspects of society through his texts. Starting point of his works which are being fictionalised around themes like alienation, be marginalised, corruption, social injustice, poverty, death, love is human reality.*

*Orhan Kemal's poetry book which includes 89 poems of him is being prepared for publication by his son Işık Ögütçü with name of Yazmak Dolu Dizgin in 2002. Poetry of Orhan Kemal, who draws up his first products of genre by being influenced from certain poets of the period, evolves from personal affectivity to socialist sensitivity in proceeded years. The artist, who exemplify prototypes of 'little man' struggling to earn a living at these poems of him which have adumbrative quality about topics and themes that he is going to handle thereby developing, presents his existence struggle with an expansion from individual to social.*

*In this article, Orhan Kemal's poems "Komşunun Öksüzü", "Bir Fantezi", "Benim Oğlum", "Pınar Köylü Ahmet'in Mektubu", "Dokumacı Haydar" ve "Kantar Başından Şiirler" in which he approaches humanity conditions with artist sensitivity are going to be analysed from socialist realism perspective; phenomenons of 'little man' in dreams, hopes, facts, values, losses, life, death spiral are going to be tried to propound.*

**Keywords:** Orhan Kemal, poetry, 'little man', socialist realism

## Giriş

Kapitalist ekonomiyi ortadan kaldırmak ve yerine ortak mülkiyet anlayışına dayanan bir ekonomi oluşturmak amacını taşıyan sosyalizm, üretici güç olarak emeği öne çıkartır. Emeği ile üreten ve toplumu kalkındıran sınıf olarak işçi sınıfın egemenliğini esas alan, işçilerin yönetime katılmalarına ağırlık veren, emekçilerin sömürülmesine karşı çıkararak haklarının korunmasını önceleyen, sınıf ayrımlı devlet yerine sınıfsız bir düzen kurma amacı güden sosyalist anlayış üretim araçlarının ortaklaşa ve toplum yararına kullanılmasını öngörür. Sosyalizm ideolojisinin sanat ve edebiyata yansımaları olarak 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sosyalist gerçekçilik, edebiyat ile ideoloji arasında denge gözetir. Toplumun değişmesiyle birlikte sanat eserinin içeriğinin ve şeklinin değişmesi, toplumsal olayların toplum psikolojisine ve ardından sanata yansımaları söz konusudur. Sosyal gerçekçilikte toplum içinde yaşayan, gerçeği kavramaya çalışan sanatkarın, aynı zamanda ait olduğu toplumun ve sınıfın düşünce, his ve ideallerini ele alması beklenir (Tagızade 2006: 9). Böylelikle sosyalizmin amaç ve ilkelerine sanat eseri aracılığıyla dikkat çekilmiş olur.

Toplum sorunlarına ağırlık veren, emeğe dayanan üretici güce vurgu yapan bir anlayışın ürünü olan sosyal gerçekçi bakış açısı, kuramsal açıdan derinlikli olmamakla birlikte etkisini Türk yazınında da hissettirir. Sosyalizmin argümanları ile olayları algılayan Türk aydını ezen, ezilen, hak, hürriyet, sermaye, kapitalizm gibi kavramları işledikleri eserler kaleme alırlar. Nazım Hikmet’in kitaplarının yayımlanmasıyla 1925 sonrasında oluşmaya başlayan bu damar şiirde Rıfat Ilgaz, Arif Damar, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Şükran Kurdakul, Fethi Giray, Enver Gökçe, Kemal Özer, Can Yücel, Suat Taşel, Hasan İzzettin Dinamo, Özdemir İnce, Ceyhan Atıf Kansu,ERCÜMENT BEHZAD LAV gibi sanatkarlar vasıtasıyla yankısını bulur. Eserlerini köy ve kasaba gerçeğinden hareketle kurgulayan, “sosyal-devrimci bir içerik ile yeniden şekillendirmeye” (Kahraman 2015: 387) çalışan Hakkı Süha Gezgin, Refik Ahmet Sevengil, Kenan Hulusi Koray, Reşat Enis Aygen, Celalettin Ekrem, Bekir Sıtkı Kunt, Ümran Nazif Yiğiter, Mehmet Seyda, Mahmut Yesari, Sadri Ertem, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi yazarlar ise bu dizgeye roman ve hikâyeleriyle katkı yaparlar.

Köy ve köy gerçeğinin, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mahmut Makal gibi köy enstitülü yazarlar aracılığıyla yaşanmışın ayrıntılı ve bilinçli aktarımı boyutuna taşınmasıyla birlikte edebi eserde gerçek algısına farklı bir algı mekanizması kazandırılır. İlk ürünlerini Anadolu köy romancılığı olarak nitelenen alanda veren toplumcu gerçekçi eğilimin “temel ilkesi topluma açılmak ve yaşamı kucaklamaktır.” (Oktay 2008: 372) Gündelik hayatı ve gündelik hayatın içindeki küçük insanı anlatırken toplumu ilgilendiren meseleleri ve toplum sorunlarını ön plana çıkartan bu sanat anlayışının temsilcilerinin ortak özellikleri köyden kente göç, toprak kavgaları,

köylünün muhtarla, ağayla ve tüccarla olan çekişmeleri, ezen-ezilen çatışması, işçi-işveren sorunları, tarımın makineleşmesi, maddi sıkıntılar, sınıf ayrımı, sosyal adaletsizlik gibi topluma ait meseleleri ortaya koyarak topluma fayda sağlamak, bir anlamda toplumun ruh mühendisliğini yapmaktır. Sanatın toplum üzerindeki etkisini savunarak yazmaları, eserleri üzerinde belirleyici olur.

İlk edebî ürünlerini "ortaokul birinci sınıf öğrencisi iken, Adana Asri Sineması'nda Raşit Rıza grubunun sahnelediği "Othello" adlı tiyatro eserini" (Eliuz 2009: 24) izlemesinin ardından bu etkilenme neticesinde piyes denemeleri ile vermeye başlayan Orhan Kemal, sanat hayatı boyunca roman, hikâye, şiir, inceleme, hatıra, röportaj türlerinde de eserler üretir. Bursa Cezaevi'nde Nazım Hikmet'le tanışması ve şiirlerini ona okuma fırsatı bulması yazın yaşamındaki dönüm noktalarından biri olur ve sanatkar, Nazım Hikmet'in telkinleri doğrultusunda şiir ile başladığı edebî serüvenini hikâye ve roman türüne yönelerek devam ettirir. Bununla birlikte Orhan Kemal'in özellikle ikinci dönem şiirleri, roman ve hikâyelerinde geliştirerek işleyeceği konu ve izleklerin hazırlayıcısı mahiyetiyle dikkat çeker. İlk şiirlerini kaleme aldığı 1939'dan Nazım Hikmet'le tanıştığı 1941'e kadar dönemin Türk şiirinin edebî ikliminin izinden giden bu ürünler içinde folklorik temalara ve halk diline meyleden ve memleketçi şiir geleneğini örnekleyenler başta gelir (Solak 2014). Sanatkar, 1941 sonrası dönemde ise "sanatsal faaliyet ile üretime biçim veren emek kavramlarını[n] birbirlerine yakınlaştır[ıl]maya çalış[ıldığı]" (Kacıroğlu 2016: 36) toplumcu gerçekçilik ve eleştirel gerçekçiliğe uygun olarak 'küçük insan'ın hayat manzaralarını yansıttığı şiirler kaleme alır.

Mahpus hayatı; memleket hasreti; geçmiş ile bugünün mukayesesi; hayatın, geçen ömrün sorgulanması; yaşamın boşluğu, esrarı, anlamsızlığı karşısındaki iç sıkıntısı; sesini duyuramama, hayat karşısındaki âcizlik ve mağlubiyet; umutsuzluk; savaş, özgürlük, hürriyet; ölüm gibi konu ve temlerle beslenen ilk dönem şiirlerini, ortak bazı temlerin izlerini sürmenin mümkün olduğu, toplum yaşantısını ve değerler dizgesini duyan, düşünen, kavrayan bir bilinçle edebî düzleme taşıdığı metinler takip eder. Toplumcu gerçekçi edebiyatta "özellikle sermayenin tahakkümünde makineleşme ile yeni bir biçim kazanan iş düzeninin kitleleri tükeniş ve çözümlüğe sürüklenmesi, eserlerin ön planındaki temel unsurdur ve bu durum, tarım, fabrika, yapı, maden, dokuma, deniz, matbaa gibi sektörlerden hareketle" (Armağan 2019: 34) dönem eserlerinde yankısını bulur. Gözlem ve tecrübelerinden hareketle, içinde bulunduğu sosyal yapının alt tabaka/ işçi sınıfı üzerinden yansımalarını romanlarında geniş açılımlarla ele alan Orhan Kemal'in şiirlerinde de benzer söylemin izlerini sürmek mümkündür.

Hapishane hayatına yönelik olanlar, Orhan Kemal şiirleri içinde büyük bir yekûn oluşturur. "Komik Hürriyet", "Ayrılrırken", "Nâzım Hikmet'e", "Sayıklamalar", "Karıma", "Koğuşlar", "Karıma Mektup"'ta şiir öznesi merkezde yer alır ve onun üzerinden cezaevi yaşamı anlatılırken "Bir Kış Gecesi", "Gariboğlu", "Ormancı



Alâaddin Beyin Hikâyesi”, “Mağpushane”, “Koğuştaki Geceler”, “Hapishanede”, “Arabacı Şakir” adlı, bir kısmında anlatisallığın öne çıktığı şiirlerde hapishaneden insan manzaraları sunulur ve şiir öznesinin gözünden diğer insanların yaşamlarına dair gerçekçi portreler çizilir. “4 Nisan 1943”, “Memleketim”, “Bir Hatıra”, “Mektup”, “Memleket Hasreti”, “Yağan Kara Bakarken”, hapishane hayatından kaynaklanan memleket hasretinin duygulu anlatımla ifadesidir. Sanatkârın hayata ve ölüme dair içsel sorgulayışlarının kötümser bir ruh haliyle şekillendiği şiirlerinden bazıları “Ben ve Ötesi”, “Beni Yaratana”, “Cevap Vermemek”, “Bunaltılarım”, “Bunaltı”, “Bir Cevap”, “Hilkatın Esrarını İçmek”, “Gönlüme”, “Kızıma”, “İniş Yokuş” adlarını taşır. “Şuurum Çıldırıyor”, “Bedbinlik”, “Bir Ölünün Odasında”, “Duvarlar”, “Ben ve Odam”, “Ölüm ve Bir Arzu” da yaşamın anlamsızlığı, boşluk, bunalım kurgulanır. Fiziksel esaret ile biçime bağlı kalma endişesinin poetik açılımı sınırladığı bu dönemde, kendisi ve dünyayla yüzleşme içindeki sanatkâr, içsel hesaplaşmasını sorgulayıcı bir mantıkla ve pratik nesir üslubu içinde ifade eder (Eliuz 2009: 25). Dönemin düşünsel ve duygusal atmosferine bağlı olarak II. Dünya Savaşı’na ve onun yıkıcı, olumsuz etkilerine değinen Orhan Kemal’in “Çocuklara ve Korkuya Dair”, “Sulh”, “Barış”, “Erkeklerimiz -Köyde-”, “Kadınlarımız -Köyde-”, “Babası Harpte Ölen”, “2000 Senesine Şiirler”, “Zavallı balıklara, akıllı Robenson, saate, vesaireye dair”, “Resimler” adlı şiirleri bu gruba dahildir. Bununla birlikte sanatkârın “Sahillere İneceğiz”, “Bayram Sabahı”, “Mesajlar”, “Gel”, “2000’e Dair” gibi geleceğe umutla bakan şiirleri de vardır; “Sarhoş”, “Etrafımda Gördüklerim”, “Bayramda”, “Arabacı Şakir” şiirlerinde gündelik hayattan manzaralar sunulurken çoğunlukla halk şiiri söyleyişini andıran, sevgi ve aşk konulu şiirlerinin bir kısmı “Rüya Gibi”, “Ayşem”, “Gönlüme”, “İlk Rüya”, “Geçmiş Zaman” adlarını taşır. Maddi ve manevi zorluklar karşısında insan sevgisi ve tahammül gücüyle ayakta duran yazarın toplumcu duyarlılıkla kaleme aldığı, sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi anlayışa uygun bakış açısıyla işçi sınıfı, ırgatlar, zengin-yoksul, şehir-köy, şehirli-köylü çatışması ve siyasi/sosyal zemindeki yozlaşma izleğinin bütün boyutlarıyla anlatıldığı (Eliuz 2009: 29) hikâye ve romanlarında geniş bir şekilde işlediği konu, tema ve kişilerin ilk örneklerini yansıtan “Komşunun Öksüzü”, “Bir Fantezi”, “Benim Oğlum”, “Pınar Köylü Ahmet’in Mektubu”, “Dokumacı Haydar”, “Kantar Başından Şiirler” adlı şiirlerin görüngü dizgesinde hayat mücadelesi ve geçim derdinde olan, kendi küçük dünyasını inşa etmeye çalışan ‘küçük adam’ın varlığı söz konusudur.

### Şiir Görüngüsünde ‘Küçük Adam’ın Hâlleri

Kendisinin de bir ferdi olduğu sosyal yapının aksayan, bozuk yanlarını bireysel duyarlılıkla gözlem gücünü birleştirerek şiirlerine yansıtan Orhan Kemal, toplumcu gerçekçi edebiyat dizgesine katkı yapar. Roman kahramanlarını genelde zanaatkârlar, devlet memurları, işçiler, köylüler, tarım işçileri, kenar mahalle serserileri, şehirlerdeki

evsizlerden seçen; sınıf ayrımının belirginleştirdiği insanlar, özellikle de yoksullar üzerine yazmayı tercih eden (Gültekin 2011: 9) sanatkârın bu tutumunun izlerini şiirlerinde de sürmek; edebiyat tarihimize Sait Faik Abasıyanık (1906-1954) ile Orhan Kemal'in (1914-1970) öykü ve romanlarındaki kişiler için kullanılan bir kavram olarak giren 'küçük adam' veya 'küçük insan'ın (Yılmaz 2017: 265) yaşam mücadelesinin, geçim derdinin, ekmek kavgasının edebî düzlemdeki yansımalarını şiirlerinde de tespit etmek mümkündür.

28.03.1941 tarihli "Komşunun Öksüzü", babasını dört yaşındayken kaybeden Emine'nin yaşantısını anlatır. Babası öldükten sonra Emine, annesi ve bir avukatın odacısı olarak on lira aylıkla çalışan dedesiyle yaşamaya devam eder. İçeriğe açılan ilk kapı mahiyetiyle şiirin adından itibaren kimsesizliğine, yalnızlığına vurgu yapılan Emine'nin öksüzlüğü, önce dedesinin, ardından annesinin vefatıyla perçinlenir.

*"Emine'nin annesi çok benzer Emine'ye  
-Belki kırklık  
Belki çok daha genç-"* (Orhan Kemal 2002: 135).

Kadının yaşının kestirilemiyor oluşu ya da gösterdiğinden daha genç olabileceği ihtimali, zorlu yaşam şartlarının yarattığı fiziksel tahribatla ilgilidir. Yaşlanmadan bedenen yıpranmış olan annenin ne olduğu belirtilmeyen bir hastalıktan, babanın "-ince hastalıktan-" (Orhan Kemal 2002: 135), dedenin yazıhaneyi süpürürken "-kalp sektesinden-" (Orhan Kemal 2002: 136) ölümleri ile; sonun, yaşlılık ya da ecel kaynaklı olmadığına dikkat çekilir. "On lira aylık"la (Orhan Kemal 2002: 135) geçinmenin zorluğunun bir kaç kez vurgulandığı şiirde geçim düzeyinin en net göstergesinin ücret olduğuna vurgu yapılır. Ücretin azlığı, geçimi zorlaştıran temel unsurdur. Emine'nin bu gerçeği, babası öldüğünde değil ama dedesi öldüğünde fark etmesi, aşağıdaki dizelerle dile getirilir:

*"Emine babasına ağlayamamıştı ama,  
Çok ağladı dedesine  
Akli erdiği için"* (Orhan Kemal 2002: 136).

Yaşı küçük olduğu için babasına ağlayamayan Emine'nin dedesinin ölümüne çok ağlamasının sebebi sadece onu kaybetmesinin verdiği acı değildir. Bu ağlayış daha ziyade evden bir gelirin eksilmesiyle hayatın ne denli zorlaşacağını kavrayabildiği, anlayabildiği içindir. Az bir kazançla da olsa kendilerine bakan, karınlarını doyuran kişinin yokluğu sonrasında onları bekleyen günlerin zorluklarını öngören Emine'nin annesi öldüğündeki durumu, dış gerçeklik ile kendi yaşantısı arasındaki tezdâdî bütün çıplaklığıyla görünür kılar:

*"Sokaktan salepçi ile simitçi geçiyor  
Uzaklarda tren  
Dallarda serçelerin sesi"*

*Ve son uykusunda yatan Emine'nin annesi.*

*Güneş yükselmektedir*

*Pamuk yüklü kamyonlar geçiyor yoldan*

*Emine'nin kulağına bir gramofon sesi gelmektedir:*

*“Hayatı gel de içelim, gel içelim*

*Puseden kadehlerle!!!” (Orhan Kemal 2002: 137)*

“Salepçi”, “simitçi”, “tren”, “serçeler”, “güneş”, “gramofon”, “kadeh” kelimeleri ile sıradan insanın nesnelere dünyasındaki yaşamsal çıkmazlarına işaret edilir. İnsanı çepeçevre saran, kuşatan metalaşan nesnelere, ‘Küçük Adam’ın var olma sürecinde yok oluşunu simgelerken ferden temsil ettiği değerlerin yol olması anlamına gelmektedir (Şahin 2006: 50). Hayat yolculuğunda tek başına kalan ve bütün geçimi kendi omuzlarına yüklenen Emine, dışarıdan gelen çağruların hiçbirine cevap verebilecek durumda değildir. Ne salep ya da simit alabilecek parası vardır, ne de hayatı puseden kadehlerle içebilecek refaha sahiptir. Babasının, dedesinin ve annesinin ölümlerinin ardından ailesinden gelen işçi olmak yazgısını ödünçleyen Emine, on beş yaşını henüz bitirmişken pankalarda amele olarak çalışmaya başlar. Pankoların genç ustasının ona hayran hayran bakması ve göz koyması, Emine’nin işçi olarak geçecek hayatının muhtemel seyri hakkında ipucu verir. Genç kızlığı ve fiziksel özelliklerine “Yumruk yumruk memeleri” (Orhan Kemal 2002: 135,136), “Göğsü sığmıyor entarisine.” (Orhan Kemal 2002: 136), “Kırmızı çizgili entarisi dar geliyor Emine’ye!” (Orhan Kemal 2002: 138) gibi ifadelerle sık sık vurgu yapılan Emine üzerinden, “işçi kadın” kavramına ve “kadın sorununun ekonomik ve bireysel yönünün de bulunduğu[a]” (Gültekin 2011: 11) dikkat çekilirken romanlarında geliştirerek işleyeceği sömürü ve eşitsizliğe örtük yoldan gönderme yapılır.

23.06.1941 tarihli “Bir Fantezi”de hayatın gerçeklerinden hayallere kaçış söz konusudur. Kadın ve cinsellik; geçim derdi, açlık, yokluk, yoksulluk gibi hayatın kaba realitesinden sıyrılıp bireyin kendine alan açması şeklinde tezahür eder. Yaşama dair umutsuzluk, yerini cinsel açlığın giderilmesi ile gelen rahatlamaya bırakır. Kuşatan ve kısırtan dünyada bireyin nefes alabildiği tek alan cinsellik olur.

*“Ben sefil, o perişan.. fakat yine insanız,*

*Kalbimizde sevdanın çekici tılsımı var.*

*Herkes gibi dolaşan ve gezip yaşadığımız,*

*Ah bu delik ceplerim, ah delik kunduralar!” (Orhan Kemal 2002: 143)*

“Fakat yine insanız” sözcük grubu ile cebindeki on bir kuruş, kundurasındaki delikler ve pantolonundaki yamaya rağmen şiir öznesinin de herkes gibi bir insan olduğunun altı çizilir. Onun da hayata dair istekleri, arzuları, hevesleri vardır. Fakat sefil hali; “badanalı yüzü”, “ruju taşmış dudakları ile” (Orhan Kemal 2002: 143)

kendisine bakan ve geçimini bedenini kullanarak sağlayan Greta Garbo vari duruşlu kadının ilgisini çekmez. Kadın, alaylı kakhahalar ile yüzüne bakarken şiir öznesi şaşkın bir halde geçer gider. Maddi güçsüzlüğü, tek gecelik bu zevkin sonsuz, sınırsız bir hayal olarak kalmasına yol açar.

27.07.1941’de kaleme alınan ve fabrikada karın tokluğuna çalışan bir babanın oğlunu anlattığı, “yoksulluk öykülemesi” (Demirci 2014: 374) mahiyetindeki “Benim Oğlum” da toplumsal çatışma ve bu çatışmanın birey üzerindeki etkisi ön plandadır. Şiir öznesi, zengin insanlarla kendisi, zengin çocuklarıyla kendi çocuğu arasında kıyaslamalar yapar. Refah içinde yaşayanların durumu “vermut, tedansan, kokteyl, biftek, rosto, jambon, fıstıklı lokum, cici elbise, besili koçlar” (Orhan Kemal 2002: 144-145) kelime ve kelime gruplarıyla şiir dizgesine aktarılırken şiir öznesinin oğlunun çocukluğu “kuru ekmek kabuğu, yalın ayak başı kabak, yırtık kutular, sarı hıyarlar, küçük patlıcanlar, yerli dokuma keten” sıfat tamlamalarıyla betimlenir. “Gelir dağılımındaki dengesizliğin sosyal yaşamdaki görünümüleri” (Eliuz 2009: 197) şeklinde tezahür eden bu zıtlıklar vasıtasıyla güçlü/ zengin/ yöneten ile güçsüz/ yoksul/ yönetilen kesim arasındaki uçurum belirginleştirilir.

*“Benim oğlum  
Yerli dokuma ketenden başka  
Meselâ metresi  
16 liralık kumaş elbise giyemedi.  
Vermut, tedansan, kokteyl  
Diyemedi.  
Biftek, rosto, jambon  
Yiyemedi.”* (Orhan Kemal 2002: 145)

Babasının fabrika kokulu minderinde hayata gözlerine açan ve mektebe gidemediği için günlerini arsada yırtık kutular, sarı hıyarlar ve küçük patlıcanlarla oyun oynayarak geçiren çocuk, farklı dünyaların kıyaslanmasının taşıyıcı rolünü üstlenirken çaresizliğin, imkânsızlığın, yoksulluğun somut göstergesi olur. Şiirin sonundaki giy-, de-, ye- fiillerinin “giyemedi, diyemedi, yiyemedi” halindeki olumsuz çekimleri ile yetersizlik imlenirken yaşam koşullarının şekillendirdiği bireysel tükenişe vurgu yapılır.

1941 tarihli “Pınar Köylü Ahmet’in Mektubu”, Pınar köyünden Ahmet’in annesine yazdığı mektup şeklinde kurgulanır. On gün önce fabrikaya dokumacı olarak giren Ahmet’in annesine anlattıkları, fabrikada yaşam mücadelesi veren işçilerin hayatından kesitler sunar. “Ayak bilekleri kalın, dizlerinden yukarısı ince” (Orhan Kemal 2002: 158) olarak tasvir edilen işçilerin askerlik muayenesi geldiğinde sakata ayrılıyor olmaları; çalışma şartlarının bireyi, askerlik yapabilecek kadar sağlıklı bir bünyeden ve vücuttan mahrum ettiğinin göstergesidir. Fabrika, patronlar, zorlu

çalışma koşulları onları vatan için kutsal sayılan askerlik görevini yerine getirmekten alıkoyar, bireyin kutsal değerler dizgesini bozguna uğratır.

*“El kapısı, ekmeği adama  
ana baba kapısı gibi  
vermiyor.*

*Ustalarda surat iki karış,  
size nazım geçtiği gibi  
onlara geçmiyor ana.”* (Orhan Kemal 2002: 158)

Bu dizelerde şiir öznesi, baba ocağı ve anne kucağı ile fabrika gerçeği arasındaki tezatlığı ortaya koyar. Ustalar, patronlar işçinin şikayetlerine, sızlanmalarına, dertlerine kayıtsızdılar. Ahmet, anne evinde bulunduğu ilgiyi, merhameti fabrikadaki ustalardan bulamaz. Düzen, ağa/ patron konumundaki güç temsilcilerinin çıkarını her daim korumak, çalışanın emeğini sonuna kadar sömürerek varlık alanlarını genişletmek, bir nevi onların üzerinde yükselmek üzerine kurulu olduğundan şiir öznesi Ahmet ve kendisi gibiler bu çarkın dişlileri arasında sıkışıp yok olmaya mahkum bırakılırlar.

Fabrika şartları, her türlü yaşamsal dinamikleri hiçe sayar. Annesine mektubu kooperatifin kahvesinden yazan Ahmet; çayın, kahvecinin içine fazla boya atmasından ötürü tatsız ve soğuk, kahvenin de acı olduğundan söz eder. Gündelik yaşamın en basit bir ihtiyacı olan çay ile kahvenin bile zevk vermiyor olması, saati 8 kuruşa çalışan Ahmet’in maddi kaygılarının her türlü zevke ağır bastığını işaret eder. Aldığı para olan 7,5 liranın beş lirasını yiyen, kalan 2,5 lirayı kardeşi Hanife’ye papuç, saç tokası alması için mektupla birlikte annesine gönderen Ahmet açısından fabrikada yaşam formüllerini olumluya çeviren tek şey, radyodan gelen ve şarkı söyleyen kadın sesleridir.

*“Geçenlerde radyo söyledi yine,  
işgal edilen bilmem hangi şehirde  
kerhanelere takım takım sevketmişler kızları...  
Ana,  
Bacım Hanife keşke erkek olaydı  
ne kötü işgal altında,  
kızların yazı’ları...”* (Orhan Kemal 2002: 160)

Orhan Kemal, dönemin içinde bulunduğu sosyal şartlar kadar siyasî ortamdan da beslenir ve doğurduğu yıkım ve felaketlerle bütün dünyayı etkisi altına alan II. Dünya Savaşı’na değinmeden geçmez. Şiirde, özellikle kadınların, genç kızların uğradığı kötü sondan kaçışın mümkün olmadığı, Ahmet’in bir ümit kırıntısı şeklindeki “keşke” ünlemi ile ifadesini bulur.

1941’de kaleme alınan “Dokumacı Haydar”, tek odalı evde karısı ve çocuklarıyla yaşayan Haydar’ın hayalleri, umutları, özlemleri ile şekillenirken varlık-yokluk kıskacında bir diğer tükeniş öyküsünün anlatı dizgesindeki görüntüsüdür. Haydar’ın üç odalı bir ev hayaline kapısından içeri girince çocuklarının nerede kaldığını sorarak etrafını çevirmeleri, onu elinden tutup yemek odasına sürüklemeleri, masanın üzerinde duran opera biletini fark etmeleri gibi sahnelerin eklemesiyle görünenin ardındaki görünmeyene dikkat çekilir. Yemek odası, yemek masası, opera bileti gibi üç odalı ev hayalini tamamlayan unsurlar, insanca yaşamaya duyulan özlemi yansıtır. Gelmesi arzulanan güzel günlere dair umudu ayakta tutan hayalin ev üzerinden kurgulanması, evin ontolojik göndergeleriyle ilişkilidir. Bachelard’a göre ev, bizim dünyamızdaki köşemizdir, ilk evrenimizdir. Kelimenin tam anlamıyla gerçek bir kozmozdur ve düşlemeyi barındırır. Hayallerin esas başlangıç noktaları, ikamet edilen mekânın değerleri ile bağlantılıdır (2017: 34-39). Bu bağlamda daha iyi bir yaşama duyulan isteğin ev simgesi üzerinden verilmesi anlam kazanır.

*“Sulu sepkene çevirdi hava  
Rüzgar esiyor  
Adamı bıçak gibi kesiyor!  
Kaldırıp önünde durduğu apartmana başını  
“Hey gidi dünya hey!” dedi.” (Orhan Kemal 2002: 161)*

Zorlu yaşam koşullarının zamansal düzlemdeki yansıması olan yukarıdaki dizelerde, soğuk, rüzgârlı kış mevsiminin tinsel anlamda bireyi çözümü söz konusudur. “Tek odalı ev” şeklinde tezahür eden mekânsal sıkışmışlık, zamana dair verilerle bütünlendirilerek bireyi içine hapseder.

*“Dokumada ameledir Haydar  
Bu hafta gece gidiyor işine  
-Bostan dolabına dönen  
Gözleri bağlı beygir gibi-  
Şaşıyor  
Yolların tükenmeyişine!” (Orhan Kemal 2002: 162)*

Vardiyalı çalışıyor olmak, herkes uykudayken tezgâh başında alın teri döküyor olmak, sosyal boyutta Haydar’ın, onun dünyasıyla başka dünyalar arasına çekilmiş keskin çizginin hangi tarafında durduğunu belli eder. Hayatını, “Bostan dolabına dönen gözleri bağlı beygir gibi” benzetmesiyle “dar bir çerçevede hep aynı işi yapmak” (TDK Türkçe Sözlük 2011: 698) edimiyle bağdaştıran şiir öznesinin yolların tükenmeyişine şaşması, yabancılaşma aşamasına geçildiğinin göstergesidir. “Teknolojik faktörleri ön plana çıkartan yaklaşıma göre yabancılaşmanın kaynağında, modern dünyada teknoloji ruhunun akıl almaz yükselişi vardır. Bu anlayışa göre, insan yaşam biçimini makineye uydurduğu, makineleşmeye başladığı için, yabancılaşır.” (Cevizci 2013: 1619). Dolap beygiri gibi işi ile tek odalı evi arasında dönüp duran

Haydar, maddi gücün olmamasının emeğe saygı duyulmamasıyla birleşimi sonucunda kapitalist, endüstriyel düzenin çarkları arasında öğütülmeye mahkûm olur.

Tezgâhının mekik atmasıyla yan tezgâhta çalışmakta olan Battaloğlu Süleyman’ın şakağına mekiğin saplanması sonucu bir anda yerde kalması, hayat ile ölüm arasındaki an’ı belirginleştirir:

*“Toplandılar başına  
Saplandı mekik şakağına  
Mekiği çektiler yaradan  
Demir ucu kanlı tahta mekik  
Bölünmüş ortasından ikiye  
Tarakhanenin önünde yatıyor.*

*Kola kokusu, talk kokusu  
Ve yerde yatanın  
Öleceğim korkusu!”* (Orhan Kemal 2002: 163)

İnsanın en temel haklarından biri olan yaşama hakkının bile basit bir iş kazası sonucu elinden alınabileceği, bu kazanın herhangi birinin başına gelebileceği gerçeği ile “insanın gereksinimlerinin giderilmesi için, ortaya koyduğu maddi ve tinsel ürünlerin insandan kopuk, ona yabancı, onu ezici hale gelmesi”ne (Eliuz 2009: 281) vurgu yapılır. “Tavanı basık/ duvarları çatlak bir oda”da (Orhan Kemal 2002: 164) komiser tarafından iş kazası olarak kayıtlara geçirilen bir rakamdan ibaret olunması, varlık alanların işgalini ve ben’den kopuşu imler. Bireysel varlığının harcadığı emek, ürettiği ürün çerçevesinde anlamlı olduğunu fark eden şiir öznesinin yaşama dair arzuları, istekleri hayalden öteye geçemez.

21.10.1943 tarihli “Kantar Başından Şiirler”, dış dünyaya ait realitenin kantar başında geçirilen vakitlerde hayallerle yer değiştirmesini anlatır. Bireyin içinde bulunduğu durum, şiirin girişinde zamanı ve mekânı imleyen ifadelerle verilir:

*“21 Ekim,  
gece.  
İkiyi on geçiyor.  
Çırcırın altındaki odam.  
Bir duvar ötemde dev makinaların ıslak şakırtısı.  
Ben kantar başındayım,  
Sen yataktasın şimdi.”* (Orhan Kemal 2002: 211)

21 Ekim, gece yarısı, ikiyi on geçiş zamanı belirteçleri ile başlayan şiir, “çırcırın altındaki odam” dizesinde “zamanın ötekisi” (Turan 2003: 207) mahiyetindeki mekâna yönelik bir veriyle devam eder. Şiir öznesinin sevdiği kadınla arasındaki fiziksel uzaklığa, “Ben kantar başındayım, sen yataktasın şimdi” dizeleriyle dikkat çekilirken



şiir öznesinin yatakta, sevdiğinin yanında olma ile fabrikada, kantar başında olma arasındaki mecburi seçiminin zorluğuna gönderme yapılır. Rahat ve refah bir yaşamdan uzak, vardiyalı çalışmanın getirdiği zorluklar, çırçır atölyesi ustasının "Altmış kâğıt için/ geceyarıları, uykusuzluk, zavallı..." (Orhan Kemal 2002: 211) sözleriyle netleştirilirken "zavallı" kelimesi bireysel varoluş açımlarının çıkmazlığına yönelik bir gerçeği gözler önüne serer. "O ikiyüz net alıyor ayda" (Orhan Kemal 2002: 211) ifadesi, usta ile işçi arasındaki sosyal ölçekli mertebe farkını maddi boyutta somutlaştırır.

*"Dünya bu civanım!  
Bıyık altından güldüklerin  
acırlar sana 60 liradan dolayı.  
Halbuki sen  
koltuklarını kabartan erkekçe bir gurur  
duymaktasındır  
kantar kâtibi şairliğinden."* (Orhan Kemal 2002: 212)

Şiir öznesinin boğaz tokluğuna, gece yarılarında kadar, uykusuzluğa ve yorgunluğa göğüs gererek çalışmasının acınmaya değer oluşu "Bıyık altından güldüklerinin/ acırlar sana 60 liradan dolayı" dizeleriyle netleştirilir. Kişiyi asıl tüketen, emeğinin karşılığını alamamasıdır. Maddi olanaksızlıklarla çevrili yaşam sarmalında cinsellik, 'küçük adam'ın kaçtığı alanlardan biri olur. Çırçırda süpürgeci olan kıza yönelik fanteziler şu dizelerle açıklanır:

*"Çoğu keşfetmek zordur bunu.  
Pembe entarisi kara şalvarının içine sokulu,  
geniş kalçalar...  
-Rengi pek belli olmuyor gece vakti ama-  
Her hâlde çok tatlı bakışı var.  
(Sarılp öpüvermesi geliyor insanın.)"* (Orhan Kemal 2002: 214)

İnsanı tüketen, öğüten, yok sayan düzen içerisinde bedensel arzuların varlığı, büyük bir iştahın, aşırı bir isteğin dışavurumu halindeki "Aç kurt gibiyim." (Orhan Kemal 2002: 215) ifadesiyle dile getirilirken süpürgeci kızın arzu nesnesine dönüştürülmesi söz konusudur.

Kantar başına sıkıştırılmış bir hayat yaşayan şiir öznesi hayallerin ardından yeniden gerçeklere döner. Pantolonunun paçaları tiftiklenmiş, iskaripini yamulmuştur; ancak bunları tamir ettirecek ya da yenileyecek maddi imkandan yoksundur. Kazancı, ekmek, bulgur, patates gibi temel ihtiyaçlarını ancak karşılayabilecek düzeydedir:

*"Evet, kahve...  
Hiç olmazsa pazardan pazara  
şöyle eşle, dostla, ahbapla..."*

*Lâkin olmuyor işte,  
kazancım öylesine sayılı,  
altmış bir liram öylesine taksim edilmiş,  
ekmeğe, bulgura, patatese...”* (Orhan Kemal 2002: 215)

Karısını hiç değilse pazar akşamları sinemaya götürememekten, beş buçuk yaşındaki kızına bir defa bile çikolata yahut oyuncak ayı alamamaktan şikayet eden şiir öznesi, emeğinin karşılığı olan ürüne ulaşamamanın verdiği ezinci yaşar. Biyolojik gerekliliklerini yok saymak, göz ardı etmek zorunda bırakılan kişinin önceliği karın doyurmaktır. Sinema, kahve, çikolata, oyuncak vb. lükse kaçmakta, ihtiyaç listesinin en alt sıralarında bile kendine yer bulamamaktadır. Maddi sıkıntılarla çevrelenen şiir öznesinin 10 kuruşu feda edip kahveye bile çıkamaması, varlık alanlarının maddi yokluk yüzünden gasp edilmişinin ifadesidir.

“18 saattir iş başındayım.” (Orhan Kemal 2002: 216) dizesi, bireysel tükenişin zaman boyutunu yansıtır. Daha az zamanda daha çok iş mantalitesi ile “tüm deneyimin şimdiye sıkıştırıldı” (Turan 2003: 207), uzun çalışma saatleri ile emeğin değersizleştirildiği, niteliksel yönden bireyi çözen bu zaman dilimi değerlerden uzaklaşma, savrulma, yok olma, sıkışma görüngüleriyle şiir öznesini kuşatır. Günün üçte ikisinden fazlasını çalışarak geçiren şiir öznesi, sadece maddi imkânsızlıklarla boğuşmaz; gücünü, emeğini son damlasına kadar sömüren, tüketen, emen sistemle de mücadele halindedir. Çarkın dişlilerin hiç durmadan, aksamadan, ara vermeden dönmesi için insan üstü bir gayretle çalışmak zorunda olan şiir öznesi, bir müddet sonra kendisi makineye dönüşür; bu da kendi kendinin yitimine yol açar.

*“Şimdi vakit akşamdır,  
ben evime dönmekteyim,  
gene eli boş.  
Canım ne istemez ki;  
üzüm, kavun meselâ...  
Meselâ bir şişe rakı içmek,  
Bir kâse âşure yemek tatlıcıda.  
Meselâ, meselâ,  
ne bileyim...  
cebimde otuzbeş kuruş,  
evimin ekmek parası.”* (Orhan Kemal 2002: 216)

Şiir öznesi, canının çektiği hiç bir şeye ulaşabilecek maddi güce sahip değildir. Her ne kadar madalyonun diğer yüzü gösterilmese de ezen-ezilen çatışmasında ibre hep onun emeği ve alın teri üzerinden varlığına varlık, gücüne güç katanlardan yanadır. Şiir boyunca sürekli yinelenen, adeta bir laytmotif gibi kullanılan “cebimde otuzbeş kuruş” dizesi, çıkışsızlığın ifadesi olur:

“Cebimde 35 kuruşum,  
yüreğimde coşmak ihtiyacı  
gazete, rakı, bir de aşure hasretini yutkunarak  
evime dönmekteyim.” (Orhan Kemal 2002: 217)

Cebindeki otuz beş kuruş ile eve ancak ekmek götürebilecek olan şiir öznesi, kahve, üzüm, kavun, gazete, rakı, aşûre isteğini, gerçekleşmesi meçhul bir zamana erteleyerek, eve “gene bir tek kavunla olsun dönememenin utancını” (Orhan Kemal 2002: 216) duyarak ve bir kere daha gerçeklerle yüzleşerek evinin yolunu tutar. Karısı, kızı ve kendisi yemeklerini yerken karşı binadaki doktorların radyosundan çalınan Bethoven ile içinde buldukları koşullar belirginleştirilir. Kendini kurma edimini sürekli ötelemek zorunda kalan şiir öznesi; geçim kaygısının, biyolojik gerekliliklerin şekillendirdiği bir yaşam sürer. Her günlük rutin iş temposu ile eve ekmek götürme derdi arasında sıkışan; hayata ilişkin gerçeklere hayallerin, arzuların ve isteklerin arkasından bakan şiir öznesi kendine farklı bir gelecek kurgulayamaz.

### Sonuç

Yaratıcı yazın evrenini duygusal olduğu kadar düşünsel bakış açısıyla kuran Orhan Kemal edebî söylemini bireye, topluma ve dünyaya sanatsal duyarlılık ile yaklaşarak var eder. Kaleme aldığı öykü, roman, şiir, tiyatro türlerindeki kurmaca eserlerinde insan gerçeğini anlamaya ve anlamlandırmaya, kendine yansıyanları kendinden yansıyanlarla sentezleyerek görünür kılmaya çalışır. Türk yazınına sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi ürünleriyle katkı sağlayan sanatkar, 1940’lı yıllarla birlikte başlayan sanayileşme girişimleri sonucu kılık değiştiren toplum yapısı içinde Anadolu ve Anadolu insanının içinde bulunduğu durumu edebiyata taşır.

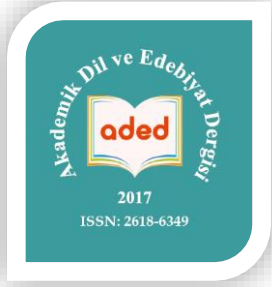
Türk edebiyatında daha ziyade roman ve hikâyeleri ile yer edinen Orhan Kemal’in 1939-1969 yılları arasında, ağırlıklı olarak ilk dört yıl zarfında kaleme aldığı şiirleri, nesir türlerinde geliştirecek işleyeceği konu ve temaların habercisi mahiyetindedir. Nazım Hikmet’le tanışmasının ardından bireysel duygulanımlardan toplumsal duyarlılığa doğru yön değiştirdiği şiir evreninde hapisane hayatı; memleket hasreti; savaş, özgürlük, hürriyet söylemi; ölüme ve varlığa dair sorgulayışlar; hayat karşısındaki acziyet ve mağlubiyet; yaşamın anlamı/ anlamsızlığı, boşluğu, zorluğuna yönelik çıkarsamalar yer alır. Siyasal ve toplumsal boyutları ile öne çıkan şiirlerinde ise ekmek kaygısı ve geçim derdi içindeki işçi sınıfın yani ‘küçük adam’ın izlerini sürmek mümkündür.

“Komşunun Öksüzü”, “Bir Fantezi”, “Benim Oğlum”, “Pınar Köylü Ahmet’in Mektubu”, “Dokumacı Haydar” ve “Kantar Başından Şiirler”de, ezen-ezilen, zengin-fakir, güçlü-güçsüz çatışması ekseninde küçük insanın yaşam mücadelesi aktarılır. Güçlüyü semirtip güçsüzü yok eden sistemin çarkları arasına sıkışan bireyin durumu, sosyolojik ve psikolojik göndergeler ile şiir dizgesine taşınır. İhtiyaçların öncelenip

keyif verecek her şeyin ötelenmesi zorunluluğu ile öze ait değerlerin yitirildiği bu süreç, ‘küçük adam’ın aynı yerde dönüp durmasına, mesafe kat edememesine yol açar. Kantar ya da tezgah başıyla, tek odalı bir evle, fabrika kokulu minderle imlenen mekânsal tüketişlerin uzun vardiyalı çalışma koşulları dolayısıyla zamansal boyutta da kendini gösterdiği şiirlerde geçmişini kuramamış, şimdisini şekillendiremeyen, geleceğe yönelik beklentisini hayalden öteye taşıyamayan birey, geçmiş-şimdi-gelecek bağıntısından yoksun kalarak varoluşunu tamamlayamaz. Gelir dağılımındaki dengesizlik ve emeğin karşılığını alamama ile ortaya çıkan sosyal adaletsizliğin açar kavram olduğu şiirler, Orhan Kemal’in edebî dizgesini bütünleyen yönüyle dikkat çeker.

### Kaynakça

- Armağan, Burak (2019). Türk Romanında İşçiler. Doktora Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Bachelard, Gaston (2017). *Mekânın Poetikası*. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yay.
- Cevizci, Ahmet (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay.
- Demirci, İbrahim (2014). Orhan Kemal'in Şiirleri. *Hece*, 18 (205): 371-377.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: MEB Yay.
- Gültekin, Mehmet Nuri (2011). *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*. İstanbul: Everest Yay.
- Kacıroğlu, Murat (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi I/2*: 27-71.
- Kahraman, Âlim (2015), Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi (1923-2000), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Editör: Âlim Gür ve Ertan Engin), içinde (385-420), Ankara: Akçağ Yay.
- Orhan Kemal (2002). *Yazmak Dolu Dizgin*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Solak, Ömer (2014). Orhan Kemal'in Şiirleri ve Şairliği. *Doğumunun 100. Yılında Orhan Kemal Sempzoyumu*, Ankara.
- Şahin, Veysel (2006). Ötekileşen Küçük Adam. *Ada*, S.6, 47-51.
- Tagızade, Leyla (2006). Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3 (4): 7-24.
- Turan, Ertuğrul R. (2003). Kolektif Şizofreni: Zamanın İki Yüzü. *Doğu Batı*, 6 (22): 205-216.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. 11. Baskı. Ankara: TDK Yay.
- Yılmaz, Sibel (2017). 1940'ların Türk Şiirinde "Küçük Adam" ve Serüvenleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Türk Kültür Dünyası Özel Sayısı*: 265-279.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

## *Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Kazım ÇANDIR**

Dr. Öğr. Gör., Çankırı Karatekin  
Üniversitesi  
kazim.candir@karatekin.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-2119-8979>

## **Romandan Sinemaya Gurbet Kuşları**

*"Expatriate Birds" from Novel to Cinema*

### **Araştırma Makalesi/Research Article**

Geliş Tarihi/Received: 05.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### **Atıf/Citation**

Çandır, Kazım (2020). Romandan Sinemaya *Gurbet Kuşları*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 251-278. DOI: 10.34083/akaded.747953.

Çandır, Kazım (2020). *Expatriate Birds* from Novel to Cinema. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 251-278. DOI: 10.34083/akaded.747953.



<https://doi.org/10.34083/akaded.747953>



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

## Öz

Orhan Kemal'in *Gurbet Kuşları* romanı göç olgusunu anlatan önemli romanlardan biridir. İlk baskısı 1962'de yapılan roman, 1954 yılında basılmış olan *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının devamı niteliğindedir. İlkinde İflahsızın Yusuf'un Çukurova hayatı anlatılırken, ikincisinde Yusuf'un oğlu olan İflahsızın Memed'in İstanbul'daki yaşamı ele alınmıştır. Romanda önemli meseleler olarak göç sebebiyle gecekondulaşmanın artması ve büyükşehirde ahlaki yozlaşmanın kolayca kabul edildiği gerçeğinin yer aldığı görülür. Her türlü insanın yer aldığı İstanbul'da Memed ve Ayşe çiftinin kendilerini geliştirerek yaşadıkları sınıfları bulduklarını görürüz. Romandan uyarlanan aynı adlı sinema filmi ise 1964 yılında beyaz perdede gösterime girmiştir. Filmde Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden dördü çocuk, altı kişilik bir ailenin daha iyi bir yaşam sürmek için verdikleri mücadele anlatılır. Girdikleri her işte başarısız olan bireyler bir ailesinden ayrılmış, sonunda kötü yola düşen kız kardeş kurtuluşu intihar etmekte bulmuştur. Aile bu olaydan sonra, küçük oğullarının telkiniyle yeniden memleketlerine dönmüşlerdir. Romanla film arasında çok fazla farklılıklar vardır. Biz bu yazımızda roman ve filmi geniş bir perspektiften ele alarak aradaki farklılıkları ortaya koyacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Göç, Haydarpaşa Garı, İstanbul, gecekondu, emek.

## Abstract

Orhan Kemal's novel *Gurbet Kuşları* is one of the important novels describing the phenomenon of migration. The novel, first published in 1962, is a sequel to the novel *Bereketli Topraklar Üzerinde*, published in 1954. In the first *İflahsızın Yusuf's* life in Çukurova is described, while in the second *İflahsızın Memed*, son of Yusuf's life in İstanbul is discussed. Important issues in the novel include the increase in slums due to migration and the fact that corruption in the metropolitan area is easily accepted. In İstanbul, where all kinds of people live, we see that the couple Memed and Ayşe find the class they live by developing themselves. The motion picture of the same name, adapted from the novel, premiered on the White screen in 1964. The film describes the struggle of a family of six, four of them children, who migrated to İstanbul from Kahramanmaraş to lead a better life. The people who failed in every job they entered were separated from one family, and the sister who fell down the bad path at the end found salvation in suicide. After this incident, the family returned to their hometown at the suggestion of their younger son. There are many differences between the novel and the film. In this article we will look at the novel and the film from a wide perspective, and as a result we will reveal the differences between them.

**Keywords:** Migration, Haydarpaşa Station, İstanbul, slum, labor.



## Giriş

Cumhuriyet Dönemi edebiyatının önemli yazarlarından biri de Orhan Kemal'dir. Asıl adı Memed Raşit Ögütçü olan sanatçı, 15 Eylül 1914'te Ceyhan'da doğmuş ve 2 Haziran 1970'de Sofya'da vefat etmiştir. 56 yıl gibi kısa sayılabilecek ömrüne çok sayıda eser sığdıran Orhan Kemal'in, şiir, öykü, roman, oyun, röportaj, anı, inceleme, senaryo, sahnelenen ve sinemaya uyarlanan çok sayıda eseri vardır. Pek çok ödül de alan sanatçının, ödül almış eserleri arasında: *Kardeş Payı* (1958 Sait Faik Hikâye Armağanı). 72. *Koşuş* (Yılın en başarılı oyun yazarı, Ankara Sanat Sevenler Derneği 1967). *Önce Ekmek* (1969 Sait Faik Hikâye Armağanı). *Önce Ekmek* (Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü, 1969). (Bezirci 1994: 9-43) yer alır.

Orhan Kemal'in edebi kimliğine gelince, onun Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan itibaren edebiyatımızda yer alan realist ve natüralist roman anlayışında olduğunu, bunun da şimdiki karşılığı olarak "sosyal gerçekçi" olarak kabul gördüğünü söylemeliyiz. Hatta onu, Sabahattin Ali ve Sadri Ertem gibi romancıların bir devamı şeklinde de ele alabiliriz. Mehmet Narlı, bir eserinde yazar hakkında şu ifadeleri kullanır:

*"Türk romanında 'Anadolu'ya yönelik' şeklinde kendini gösteren muhteva genişlemesi, Orhan Kemal'de küçük, haylaz ve yoksul gençlerin yaşayışları; sınıf değiştirmek veya ekmeğini kazanmak için mücadele eden işçi, küçük esnaf mücadeleleri; yeni gelişen sanayileşmeyi ağalık ve patronluk arası bir tutumla yansıtan fabrika sahiplerinin hayatları; köylülükten şehir işçiliğine doğru kaymaya çalışan insanların yaşadıkları değişimler olarak görünür. Orhan Kemal, bu malzemeye yaklaşırken 'diyalektik materyalizm'in bakış açısına bağlıdır. Yani sosyal çatışmaları 'sınıfsal bir bakış'la görür... Diyebiliriz ki o, sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken 'toplumcu gerçekçi'; bu malzemeyi yansıtırken 'gözlemci ve eleştirel gerçekçi'dir."* (Narlı 2002: 590).

Yazar, bu gerçekçiliğin adını da kendisi "aydınlık gerçekçilik" olarak koyar. Bu anlayışta, şahısların değil sosyal düzenin bozulduğu, bu sebepten insanların yozlaştığı fikri ağır basmaktadır. Aslında düşünülürse yazarın "aydınlık gerçekçilik" olarak anlattığı şey "sosyalist hümanizm"dir. Mehmet Narlı, Orhan Kemal'in romanlarını da dört başlık altında şöyle tasnif eder: (Narlı 2002: 591).

1. Yazarın kendi çocukluğunu ve ilk gençliğini, Türkiye'deki siyasi sosyal ve ekonomik değişmelere göndermeler de yaparak işlediği "otobiyografik romanlar".

2. Tarımda endüstrileşmenin, Menderes dönemiyle başlayan demokratik siyasi uygulama ve kapitalist ekonomik yapılaşmanın da yansıdığı "Çukurova'daki tarım ve fabrika insanların romanları".

3. Özellikle 1950'lerden sonra değişen sosyal hayat tarzını, tüketim anlayışını ve bunların doğurduğu problemleri ele alan "İstanbul'daki küçük ve yoksul insanların dünyasını anlatan romanlar".

4. Komik tip oluşturma amacının güdüldüğü "Mizahi romanlar".

Orhan Kemal'in teknik olarak Türk romanına kattığı yenilikler de vardır. "Onun 'diyalog kurmadaki başarısı ve özellikle ikinci bölüm romanlarında kullandığı; şahıslarına fazla karışmayan, zaman zaman araya giren vaka dışı 'anlatıcı', birer yenilik olarak kaydedilmelidirler." (Narlı 2002: 591).

Biz bu yazımızda onun "Gurbet Kuşları" romanı ekseninde, romanın genel bir tahlilini yaparak sinemaya uyarlanmış hali ile karşılaştıracacağız. Bu romanı ve aynı adlı filmi seçmemizin sebebi, dönemin "köyden kente göç" olgusunu ve "gecekondu sorununu" iyi anlatmalarından ve bu tür konulara öncülük etmelerinden kaynaklanmaktadır. Romanla sinema filmi arasında fazlasıyla farklılıklar vardır. Özellikle bu farklılıklar üzerinde durarak bir sonuca ulaşmaya çalışacağız.

### 1.Gurbet Kuşları Romanı Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Gurbet Kuşları romanı hakkında Mehmet Narlı şu bilgileri verir:

"Orhan Kemal önce, kara trenlerle Haydarpaşa'ya dökülen bu insanları 'Yorganlılar' adıyla romanlaştırmak ister. Sonra, göçün ve gurbetin vurgusunu artırmak için romanın adını 'Kuşluk Treni' olarak değiştirir. 11.9.1961 tarihli bir mektubunda ise romanın yakında 'İstanbul'un Taşı Toprağı' adıyla tefrikaya başlanacağını bildirir (Otyam 1999: 121). Roman bu isimle Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir. Varlık Yayınları romanı 1962'de yayımlar. Gurbet Kuşları Rusya ve Bulgaristan'da da yayımlanır (1966)" (Narlı 2002: 375).

Roman, 21 bölümden oluşur.<sup>1</sup> Romanın girişi, "Taa Kurtalan'dan kalkıp, yolu üzerindeki irili ufaklı istasyonlardan topladığı çeşitli yolcularla tıka basa dolu 'Kuşluk treni' Haydarpaşa Garı'na çılgık çılgıça girdi. Ağırlaştı. Sonra da ıslak fişiltularla rayların üzerine upuzun serildi kaldı." Paragrafıyla başlar. Haydarpaşa Garı romanda önemli bir sembol olarak yerini alacaktır.

"1906-1908 yılları arasında İstanbul-Bağdat Demiryolu hattının başlangıç istasyonu olarak inşa edilen ve 1908 yılında hizmete giren Haydarpaşa Garı'nın gar binası olarak kullanılması 1870'li yıllara dayanmaktadır. 1871 yılında Haydarpaşa-İzmit arasında başlayan demiryolu çalışmaları 1873 yılında tamamlanmıştır. Haydarpaşa Garı, ismini Selimiye Kışlası'nın yapımında emeği geçen Haydarpaşa'dan almıştır. Padişah III. Selim, kendi adını taşıyan kışlanın

<sup>1</sup>İncelememizde Everest Yayınları'nın, Nisan 2019 tarihli, 14. baskısı esas alınmıştır.

*inşası sırasında üstün gayret gösteren Haydar Paşa'ya jest olarak bu semte ve civarına Haydarpaşa denmesini uygun görmüştür*" (www.kadikoy.gov.tr, 2020).

Görüldüğü üzere tarihi bir yapı olarak Haydarpaşa Garı, *Gurbet Kuşları* romanının yayımlanması sırasında 1962'de 89, filmin 1964 yılında çekilmesinde de 91 yıllık heybetli bir binadır. Trenlerin Anadolu'da daha çok "kara tren" olarak algılanması, insanları sevdiklerinden istemeden ya da zorla gönülsüz şekilde ayırmasından kaynaklanır. Şöyle ki; trenlerle daha çok Anadolu'dan toplanan genç erkekler cepheye savaşa götürülürler; nice türkölere ve filmlere konu olmuştur, bu "kara tren". 1946'da çok partili hayata geçilmesi ve 1950'den 1960'a kadar Celal Bayar ve Adnan Menderes'in Demokrat Partisi'nin attığı adımlar ki; özellikle traktörün Türkiye'ye gelişi ve büyük şehirlerdeki -inşaat başta olmak üzere- yeni çalışma alanlarının ortaya çıkması, Anadolu'da yaşayan ve işsiz kalan köylüleri büyük kentlere doğru göçe zorlamıştır. Bu yüzden pek çok vatandaşımız geçimini sağlamak için sadece bizim ülkemizde değil, dünyanın farklı ülkelerine 1960'lardan itibaren göç etmiştir. "Almanya Acı Vatan" ismi de boşuna verilmemiştir.

Roman, Anadolu'dan ta Sivas'ın bir köylüğünden Kurtalan Ekspres'iyle İstanbul'a gelen İflahsız'ın Memed'in hikâyesini ele alır. Memed, İflahsızın Yusuf'un oğludur. Yazar, onun hayatını da *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) adlı romanında işlemiştir. Ancak orada işlenen Çukurova, buradaysa taşı toprağı altın olan İstanbul'dur. *Gurbet Kuşları* romanı *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanın da devamı niteliğindedir. Her sene Çukurova'ya çalışmaya giden Yusuf, iyi bir duvarcı ustasıdır. O, köyün akıllı, çalışkan ve yeniliğe açık insanlarından biridir. Eşini kaybeden Yusuf, o yıl Çukurova'ya gitmek istemez. Çünkü annelerini kaybeden üçü erkek biri kız dört yavrusu vardır. Bu sebeple çocukların en büyüğü olan on dokuz yaşındaki Memed'i gurbete göndermeye karar verir. Yusuf onu Sivas'a daha yakın olan Çukurova'ya göndermek ister fakat Memed'in hedefi İstanbul'dur. Bunun sebebi de akrabası olan Gafur isminde birinden gelen mektuptur ve onun kendisine yardım edeceği düşüncesidir. Fakat Gafur beklediği yardımı Memed'e yapmaz ve onu yarı yolda bırakır. Bu arada Memed'in imdadına Divriğili Veli yetişir ve onu kaldığı yere götürerek Hacı Emmi'yle tanıştır. Hacı Emmi, handa kalanlardan gece kalma parası almaktadır. İki buçuk lira karşılığında burada kalmaya başlayan Memed, yine aynı yerde kalan Bekir'in yıkım ekibinde Balıkpazarı'nda çalışacak ve böylece İstanbul'daki iş hayatına atılacaktır. Memed, konakta okuma yazma da bilen Kastamonulu Recep adlı bir işçiyle yakınlık kuracak ve ondan okuma yazmayla birlikte hayat hakkında çok şey öğrenecektir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Memed, Kastamonulu Recep'in babası Murat Usta'dan duvarcılığı da öğrenerek amelelikten ustalığa terfi edecektir. Bu gelişmeler, Memed'in hayatını büsbütün değiştirecek, Ayşe'yle tanışarak onunla evlenecek ve mutlu bir yuva kurup kendi sınıfının bilincine ulaşacaktır. Memed, Moda'da Hüseyin Korkmaz'ın evinin karşısındaki köşkün inşaatında Murat Usta'yla çalışmaya başlamış;

bu arada köşkün bahçesindeki içme suyundan bidonları doldurmaya geldiğinde köşkün hizmetçisi Ayşe ile tanışmıştır.

Köşkün sahibi olan Hüseyin Korkmaz, Niğde'nin bir köyünden yedi sekiz yıl önce İstanbul'a iş bulmak için gelmiş;hamal olarak başladığı yerde patronun gözüne girerek onun köşkünün bir odasında kalmaya başlamıştır. Zaman ilerledikçe gözü açılan Hüseyin, patronun eşiyle ilişkiye girmiş ve onun şüpheli ölümünden sonra kadımla evlenerek hem dükkâna hem de eve sahip olmuştur. Hüseyin, Nesibe adındaki bu kadımla imam nikâhıyla evlenmiştir. Fakat ilerleyen yıllarda yaşanan Nesibe'yi boşayarak kadını kendi köyüne yollamıştır. Hüseyin, daha sonra Tepebaşı gazinosunda tanışacağı Nermin'le evlenerek asıl çıkışını yapacak ve DP döneminin zengin milyonerlerinden biri haline gelecektir. Bunun arkasında da tabii olarak eşi Nermin vardır.

Nermin Hanım, bir doktor kızıdır ve birkaç yabancı dil bilen alımlı, çok güzel bir kadındır. Kadınlık silahını her zaman kullanan Nermin, 1950 yılından önce CHP'li bir politikacıyla evliyken defalarca eşini dönemin milletvekilleri ve bürokratlarıyla aldatmıştır. Geniş bir çevresi olan Nermin, 1950'de DP iktidara gelince CHP'den ayrılmış DP saflarına geçmiş ve İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da beğenip evlendiği köylü Hüseyin'i üst makamlara taşımak için yapmadığı kirli ve ahlaksız işler kalmamıştır. Nermin'in DP'ye yakınlığından istifade eden Hüseyin, yıkım-yapım işlerinden çok sayıda ihaleler alarak zenginleşmiş; iktidarın her mahallede yaratmak istediği milyonerlerden biri olmuştur. Nermin, kendi işini halletmek için sayısız insanla ilişkiye girer ve sürekli kadınlığından taviz vermek zorunda kalır. Fakat bu onun hoşuna giden bir yoldur. Romanda sık sık bej renkli Opel otomobilini kullanırken tasvir edilen Nermin için hayattaki en önemli idealler: Cinsel zevkler, zenginlik ve makam mevki hırısıdır.

Köşkün hizmetçisi Ayşe, Moda'da Nermin ve Hüseyin çiftinin evinde çalışan yirmi yaşlarında annesi babası olmayan garip bir kızıdır. Anadolu'nun bir köyünden on yıl önce İstanbul'a gelen Ayşe'nin tek yakını Hatçe ve Rıza çiftidir. Bu çift de diğerleri gibi birer "gurbet kuşu"dur. Zeytinburnu'nda bir gecekondu oturan çiftin iki de erkek çocuğu vardır. Ayşe, sürekli olarak Hatçe ablasının mutlu olmasından bahsederek, evleneceği kişinin de Rıza eniştesi gibi olmasını adeta romanda bir leit motif gibi tekrar eder. Örnek olması bakımından buraya birkaç cümle alıyoruz:

*"Hatça Ablam akıllı avrattır, terli tertipli. Onun döktüğü şehriyeyi, kestiği erişte, makarnayı kim kesebilir? Lakin eri, Rıza Ağam... Rıza Ağam ne didiydi? Avrادم gibi yok dedi. Hatça olmasa benim iki yakam bir araya mı gelirdi? Doğru. Allah insana kocanın Rıza Ağam gibisini virmeli. Gençliğine genç değil a, avradının sözünden çıkmaz. Bir erkeğin bu huyu dünya malı değer. Allah bana da Rıza Ağam gibi bir..." (s.111-112).*

Nermin-Hüseyin çiftinin, yanlarında çalışan Gafur'la onu evlendirmeye çalışmaları sonuçsuz kalır, o gönlünün ısındığı ve sevdiği Memed'le evlenir. Bu arada Memed'in yavaş yavaş roman boyunca yükselişine şahit oluruz. Önce işçi, sonra duvar ustası ve son olarak komisyoncu dükkânında kâtiplik de dâhil tüm işlerden sorumlu kişi olur. Fakat Sivas'ın köyünden çağırıldığı babası ve kardeşleri ile Ayşe'nin geçinemediğini gören Memed, onları buraya çağırmanın hata olduğunu geç de olsa fark eder. Ama artık iş iştan geçmiştir; bunu kabullenmek zorunda kalan Memed, daha sonra anlaşılamadığı babasıyla tamamen bağlarını koparacak ve kardeşleriyle de bir daha görüşmeyecektir.

Bu arada Gafur, komisyoncu dükkânında birlikte çalıştığı kâtipi bıçakladığı için hapse girmiş, bir müddet yattıktan sonra çıkmış, yeniden Hüseyin Korkmaz'ın evine dönmüştür. Gafur, Ayşe'yi Memed'e kaptırdığı için her ikisine de diş bilemiş ve intikam almak için fırsat kollamıştır. Memed'in babası İflahsızın Yusuf'u yanına çekmiş, kız kardeşi Ümmü ile de ilişkiye girmiştir. Fakat bunların hiçbiri Gafur'u tatmin etmez. Sonunda Gafur en önemli hamlesini yaparak Ayşe ile Memed'in - dişlerinden turnaklarından artırdıkları para ile- yaptırdığı gecekondu inşaatını yetkililere şikâyet ederek yıktırır. Romanın sonunda gerçekleşen bu olay karşısında Memed perişan olur, fakat Ayşe daha dirayetlidir. Ona "Kalk lan kalk. Gene yaparık, yenisini yaparık!" (s.370) diyerek cesaret verir. Roman da bu sözlerle tamamlanır. Buradan da anlıyoruz ki, Ayşe ve Memed asla bu işte pes etmeyecek ve önünde sonunda bu gecekonduyu yapmaya muvaffak olacaklardır.

Romanda çok sayıda temanın iç içe anlatıldığını görürüz. Bunlardan en önemlisi şüphesiz köyden kente göç olgusu ve gecekondu sorunudur.

*"Göç kelimesi insanın köklerinden, doğduğu yerden ve geleneklerinden kopması anlamına gelir. Göç olgusu, ilk çağlardan itibaren doğal afetler, yaşam kaynaklarının yetersiz olması gibi nedenlerle insanların hayatta kalma ve daha iyi şartlarda yaşama arzularından doğan bir 'yer değiştirme' eylemidir. Göçler, olumsuz doğa koşulları ve ekonomik sebeplerin yanı sıra nüfus artışı, eğitim ve sağlık imkânlarının kısıtlı olması, siyasî ve ailevi sebeplerle bulunulan sosyal çevreyi değiştirme ihtiyacıyla da gerçekleşebilir"* (Kale 2012).

Romana bu açılardan baktığımızda, köyden kente göçenlerin işsizlik yüzünden ve daha iyi şartlarda yaşamak ve zengin olmak hayaliyle hareket ettiklerini görüyoruz. Bu göçler önceleri Çukurova bölgesine yapılırken, 1950'li yıllardan itibaren İstanbul başta olmak üzere İzmir, Ankara, Bursa, Kocaeli, Adana gibi kentlere yapılmıştır. Günümüzde nüfusları milyonları geçen bu iller Türkiye ekonomisinin büyük bölümünü karşılamaktadır. Romandaki aile de işte bu nedenlerden ötürü taşı toprağı altın olan İstanbul'a göç etmiştir. Büyükşehirlere göç edenler kentliler tarafından hoş karşılanmamış; en ağır işlerde düşük ücretlerle çalıştırılmış ve insan yerine

konmayarak bazı kesimler tarafından aşağılanmışlardır. Bir araştırmacımız bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar:

*"Gurbet Kuşları'nda şehirlilere göre Anadolu'nun çeşitli yerlerinden İstanbul'a gelen köylüler, konuşmasını yeme içmesini, sokakta yürümesini bilmeyen kaba, pis insanlardır. Onları İstanbul'a sokmamak gerekir. İstanbul'u sokaklarındaki bu pisliklerle turistlere göstermek utanılacak bir şeydir. Anadolu'dan gelenler içinse İstanbul, zanaat öğreten, geçim kaygısını gideren, medeniyet öğrenilen bir yerdir (s.185-187)" (Narlı 2002: 402).*

Bunu romanın hemen başındaki şu cümlelerde rahatlıkla görebiliyoruz:

*"Aylara hele aylara!"*

*"Şerefsizim sürü!"*

*"Her gün bu, her gün bu. Köylerinden ne diye ürkütürler bu hayvanları bilmem ki?" (s.3).*

Göçmenler için şehirdeki önemli sorunlardan biri barınmadır. Önceleri hanlarda ve pansiyonlarda kalan göçmen işçiler, ailelerini getirdikten sonra şehir merkezinden bir hayli uzak olan mahallelerde derme çatma, yıkık dökük evlerde kiracı olarak yaşamışlardır. Şehrin bu barınma sorunu büyük bir çıkmazı da beraberinde getirecektir: Gecekondulaşma.

Gecekondu; *"İmar ve yapı işlerini düzenleyen mevzuata ve genel hükümlere bağlı kalmaksızın, kendisine ait olmayan arazi ve arsalar üzerinde, sahibinin rızası olmadan yapılan izinsiz yapılardır"* (Yörükkan 1966: 13). Şehirlerde gecekondulaşmanın en büyük sebebi, iktidarların ve yerel yönetimlerin sosyal konut sorununa bir türlü çözüm üretememeleridir. Çünkü kırsal bölgelerden özellikle sanayi bölgesi olarak gelişmiş kentlere çok sayıda göçün olabileceği öngörülememiştir. Dolayısıyla güvenli barınak sorunu, gecekondulaşmanın kartopu gibi büyümesini sağlamıştır. Son yıllarda iktidarın ve yerel yönetimlerin TOKİ (Toplu Konut İdaresi) adı altında hemen hemen her şehirde yaptırdığı ve uzun yıllara yaydığı taksitler sayesinde alım gücünün arttığı görülmektedir. Bu da gecekondulaşmayı önleyici tedbirlerden biri olarak görülmelidir. Fakat bunun romanda anlatılan 1955-1960 yılları arasında olması mümkün değildir.

*"Gecekondu, şehirlerin çeperlerinde ve tamamına yakını kamu arazileri üzerinde, başlangıçta derme çatma yapılar biçiminde oluşmuştur. Konutların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan gecekondu mahallelerinde, zamanla istenmeyen bir dizi sorunlar ortaya çıkmıştır. Sözü edilen gecekondu mahalleleri, yaşam kalitesini belirleyen her türlü teknik ve sosyal temel altyapıdan yoksun olup, varlığıyla da çevresel olarak olumsuzluklar ile görsel ve fiziksel kirliliğe yol açmaktadırlar"* (Çalışkan, 2006).

Gecekondu sözcüğü bu kültürel tanımla birlikte sadece resmi bir terim niteliği kazanmakla kalmamış, *"gecekondu mahallesi"*, *"gecekondu halkı"* gibi Türkiye'nin

toplumsal gerçeğini biçimlendiren yeni kavramlar da yaratmıştır (Kongar, 1981:352). Şehirleşme sonucu ortaya çıkan gecekonduların tüm kültürle bütünleşeceği yerde, giderek ondan ayrıldığını ve kendine özgü bir yan kültür alanı meydana getirdiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir oluşumun, bir süre sonra yaratıcı bilgi ve güçten yoksun olan, sanat, estetik ve ironiya gibi evrensel düşünce kaynaklarını tüketen ve yalnızca "boğazını doyurma" endişesiyle hareket eden kitlelerin çoğalmasına ve bunun da giderek toplumumuzun kamburlaşmasına sebep olacağı meydandadır (Türkdoğan 1977: 11).

Romanda gecekondu olgusu, çeşitli boyutlarıyla gözler önüne serilir.

*"Gecekonduculara taksitle inşaat malzemeleri satan Hacıbabalar, hem yüksek faiz alırlar hem de gece örülen duvarları 'yeşiller' denilen görevlilere haber verirler; çünkü her yıkılan duvar, çimento, tuğla demektir. İnsanlar hem kira verip hem de gecekonduyunun taksitlerini ödeyemedikleri için, duvarları yarı örülmüş, pencereleri naylonla kaplanmış evlerde; yolsuz, susuz ve çamur içindeki mahallede kalırlar. Bu eziyetlerin üstüne bir de 'yeşiller'e vermek zorunda kaldıkları 'rüşvet'ler vardır. Mehmet ile Ayşe rüşvetin ne olduğunu burada öğrenirler"* (Narlı 2002: 421).

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşıldığı gibi gecekondu sorunu romandaki önemli temalardan biridir. Romanda ele alınan bir diğer konu da "yozlaşma"dır.

*"Gurbet Kuşları aynı mekân içinde iki farklı tematik problem etrafında gelişir. Vakanın ilk katında, İflahsızın Mehmet'in şahsında Anadolu'dan İstanbul'a gelen köylü işçilerin ekmek mücadelesi ve uğradıkları yozlaşmalar işlenir. İkinci katında ise Kabzımal ve müteahhit Hüseyin Korkmaz ve karısının şahsında, Menderes devrinin sosyo-politik gerçeklikleri yansıtılır"* (Narlı 2002: 391).

Romanın ana kahramanı İflahsızın Memed, kaldığı handa çeşit çeşit insanlarla karşılaşmış ve onların iç yüzlerini görme fırsatı bulmuştur. Köylerindeki yuvalarını bırakıp gelen bu insanlar, kadın, kumar, cinsel sapmalarla; alavere-dalavere yaparak çalışmadan para kazanmak istemeleriyle ve uyanık geçinip başkalarının sırtından geçinen yozlaşmış insan tipleridir. Olan biteni tüm çıplaklığıyla gören Memed, çalışmanın, el emeğinin ne kadar kutsal ve değerli olduğunu anlayacak ve kendisini geliştirmeye çalışarak önce işçi sonra da duvarcı ustası mertebesine yükselecektir. Narlı, Memed için şu yorumda bulunur:

*"Gurbet Kuşları'nda Anadolu'nun Sivas'ından gelen İflahsızın Mehmet, vurguna ve sömürüye dayanan bir ekonomik yapıdan; çıkarlara dayalı ikiyüzlü sosyal ilişkiler ağından, kendi taraftarını koruyup kollayan bir politik arenadan geçerek, emeğini yücelten şehirli bir işçiye dönüşür. Kendi sınıfından olan Ayşe ile evlenip, gecekondualarını kurmaya çalışmalarıyla da yeni düzene giden yolda 'sosyal bir birim' olurlar"* (Narlı 2002: 405).



Artık gözü açılan Memed, köyde imamdan aldığı dini bilgileri de sorgulayacak, kaderciler olmayacaktır. Ona göre "Allah bazı insanları efendi, bazı insanları kul olarak yaratmamıştır." Romanda görülen yozlaşmalardan biri de hizmetçilerin para karşılığında erkeklerle yatıp kalkmasıdır. Aynı şeyi romanın önemli kahramanlarından biri olan Nermin Hanım için de söylemek mümkündür. O para karşılığı bu işi yapmaz ancak hoşlandığı insanlarla ilişkiye girmeyi de ihmal etmez. Kocası Hüseyin Korkmaz'ın ihale alması için de milletvekilleri ve bürokratlara ne gerekiyorsa onu verir, buna kadınlığı da dâhildir. Romanın önemli kahramanlarından biri de Gafur'dur. Onda da çok fazla yozlaşma emareleri vardır. Özellikle köyde kabzımal dükkânının kendisine ait olduğunu söyleyerek yalan söylemiş; mektup yazarak gelmesini istediği Memed'e akrabası olduğu halde gurbet elde kucak açmamış ve onun kendisini geliştirmesi için yaptığı her işe çomak sokarak engel olmaya çalışmıştır. Hüseyin Beyin kabzımal dükkânında muhasebeciyle anlaşıp paralardan gizlice pay almaları onlara güvenilemeyeceğini gösteren önemli bir davranış şeklidir. İstanbul'da yozlaşmanın bütün türleri adeta cirit atmaktadır. Mahalle bakkalının çırağının, alışverişe gelen hizmetçileri ve genç kızları ayartması ve onlarla ilişkiye girmesi, sürekli Gafur'la içki içerek dedikodu yapması da yozlaşmanın nerelere kadar vardığının bir işareti olsa gerektir.

Fakat romanda günümüze ışık tutacak çok sarsıcı olaylar da cereyan etmektedir.

*"Orhan Kemal'in tespiti nettir (Kemal Tahir romanlarında da çok sık rastlanır); şehirli ve aydın Türk insanı sakin ve bilinçlidir ama memleket gerçeklerine uzaktır. Memleket köylüsü ise saftır, güzeldir ama söz konusu ekonomik çıkarlar olunca sırtlan gibidir; sadece ekonomik kazanım da yetmez, mevki de gerekir. Metres olacaksın bakana metres olman, el öpeceksen sana ihale paslayacak adamın elini öpmen gerekir. Bir noktadan sonra kitabın akışı sarsıcıdır. Çünkü çok ufak farklar dışında günümüzde de toplumsal alışkanlıklar romanın akışından çok da farklı yürümektedir"* (<https://www.medium.com> 2018).

Romanda vurgulanan bir başka tema, inanç ve geleneklerdir. Kırsal kesimlerde hayatın en belirleyici ögesi dindir. Daha sonra örf ve adetler yani gelenekler gelir. Romanda Memed'in zaman zaman köyünün imamı olan Boyalısakal Hoca'nın öğütlerini hatırlayıp yapacağı işi, öncelikle onun sözlerine uydurmaya çalışması dinin insan hayatındaki önemini hatırlatır. Memed'in en çok hatırladığı Boyalısakal Hoca'nın "Ruz-u mahşerde kızgın sacda namaz kılacak, sonra da kılı topuzla, zebaniler, vur ha vur" sözüdür. Memed'in İmam hakkındaki körü körüne bağlılığı da romanda geçen şu cümlelerde açıkça ortaya konmuştur:

*"...Ölüm gibi kötü var mı? Mezar, toprağın altı. Adamın etlerini yılan, çıyan, karıncalar... Ölünün canı yanar mı yenirken acep? Niye yansın? Can tenden çıktıktan sonra... Amma kim ne derse desin, öte dünya var? Boyalısakal Hoca mescitte... Bu dünya yalancı bir dünya dediydi. Asıl öbür dünya. Öbür dünyasını*

*kazanmalı adam. Öbür dünyasını kazanmadı mı... Boyalısakal Hoca kazanmıştır tabii. Boyalısakal Hoca gibi bilmeli insan ki... Boyalısakal Hoca'nın bildiğini kim bilebilir. Sarı yapraklı, kocca kitabı var. O kitabı çalmalı insan bir gece. Eğri Ali domuzu... Çalalım dedi. Tövbe. Boyalısakal bilir. Boyalısakalın malı çalınır mı? Çalınsa bile, Boyalısakal'dan başkası okuyamaz ki! Okusa bile anlayamaz, anlasa bile anlatamaz. Bu sebepten, Boyalısakal en başta girer cennete. Ardından? Mihtar. Mihtarın ardından Rifat Efendi. Rifat Efendi'nin ardından?" (s.13-14).*

Yukardaki cümleler, romanda monolog tarzıyla Memed'in geleneksel dini inanışını gayet güzel anlatmaktadır. Şeksiz şüphesiz Hocaya güvenen Memed, onun söylediği her şeyin doğru olduğuna inanmaktadır. Romanda geçen "Kuru Karı" lakabında bir kadının Memed'in kardeşi Hasan'ı küçükken yakalandığı sıtmadan kurtardığı da önemli bir batıl inanç kaynağıdır. Batıl inançlardan biri de çakır gözlü insanlara inanmamaktır. Çakır gözün köy yerinde iyi sayılmadığını hatırlayan Memed, kendisine kalacak yer bulan Hamal Veli'ye gözleri çakır olduğu için güvenmeyecektir. Kaldığı handa Hacı Emmi'nin, Memed'in okuma-yazma öğrenmeye çalışmasını engellemeye çalışarak, bu işin günah olduğunu söylemesi, Türkçenin alfabetini "gâvur alfabesi"ne benzetmesi; hem körü körüne inanışı hem de cahilliğin insanlara neler söylediğini gayet net olarak gösterir. Bütün bunlardan sonra Memed, şehirde kaldıkça laikleşmeye başlayacak ve dini referanslara ve geleneklere daha az yaslanacaktır. Şehirlilerin köylülere göre daha az dindar ve daha çok laiklik ilkesini benimsedikleri, romanda gayet iyi vurgulanır. Memed'in gelenekten kopmasına örnek olarak Ayşe ile evlenirken babasına ve kardeşlerine haber vermemesi önemli bir referanstır. Kırsal kesimde aile büyüklerinin onayı alınmadan evlilik işi yapılmaz. Bu durum Memed ile babası Yusufun arasının açılmasını sağlayacak ve bir daha aralarında görüşme olmayacaktır. Bu temalardan başka eğitim-öğretim, yoksulluk, ötekileştirme, aşk, evlilik kurumu, kadın ve kadın sorunları, kentlileşme, kamulaştırma, siyasallaşma ve rüşvet gibi konular da romanda vurgulanmıştır.

Romadaki zamana baktığımızda olayların 1955-1960 yılları arasında geçtiğini görürüz. Bu dönem Adnan Menderes'in DP iktidarına denk düşmektedir. Daha çok 1957 yılının anlatıldığı romanda olaylar kronolojik olarak ilerler. Süre bir yıldan biraz fazladır. Romanın yazma zamanı ise 1961'dir. Roman bu tarihte, Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmiştir. Romanda, bu dönemde Menderes hükümetinin İstanbul'da yeni yollar açmak için yoğun bir çalışmanın içinde olduğu, bu yüzden İstanbul dışından göçmenlerin buraya akın ettikleri anlatılmıştır. Bu yıllar şehirlileşmenin ve gecekondulaşmanın hız kazandığı bir dönemdir.

*"Romancı, romanını yazdığı zamanın, politik siyasî tesirlerinden tamamen bağımsız değildir. Mesela 1955-1957 arası Demokrat Parti iktidarının yansımalarını içeren Gurbet Kuşları'nın yazılış tarihi 1961'dir. Yazar bu romanda bir yandan Anadolu'dan İstanbul'a yönelen iç göçün insanlarda meydana getirdiği değişimi yansıtırken; diğer taraftan, şahısların içinde oldukları ilişkiler ağındaki*

*çatışmalardan yola çıkarak, dönemi, politik taraftarlığın doruğa çıktığı, menfaat ve çıkar kavgasında işin başbakana kadar uzandığı, birçok milletvekilinin cinsel zaaflar içinde yaşadığı, ekonominin bir talana döndüğü bir dönem olarak yansıtır. Bu kıyasıya eleştiri, Demokrat Parti'nin 1960'ta iktidardan uzaklaştırılmasıyla ilgilidir; yazar, üzerinde hissettiği siyasi baskıdan kurtulduktan sonra eleştirilerini bir roman bütünlüğü içinde kaleme almıştır” (Narlı 2002: 413-414).*

Ayrıca romanda ara ara 6-7 Eylül 1955 tarihinde yabancı işyerlerine yönelik Beyoğlu'nda meydana gelen yağmalama eylemlerine de göndermelerde bulunularak tarihi bir olay hatırlatılmış olur. Tabii olarak romancı bu olaylardan hoşnut değildir. Böyle olaylar ülkelere olan güveni zedeler. Romanın önemli tarihi zamanlarından biri de DP iktidarının kurduğu “Vatan Cephesi”dir. İktidarın ve muhalefetin yoğun olarak siyasallaştığı bir ortamda ilişkilerin normalleşmesi düşünülemez. Toplumda iktidar yanlıları tarafından büyük bir baskı vardır ve toplum “Vatan Cephesi”ne üye olarak yazılmaya zorlanmakta, üyelerin adları da radyolarda anons edilmektedir. İktidara yakın olanlar inşaat işlerinden büyük ihaleler kaldırmakta, dönemin hükümeti kendisine biat edecek “her mahallede birer milyoner” yaratma çabasına düşmektedir.

Romanda geniş mekân olarak İstanbul ele alınmıştır. Ayrıca Haydarpaşa Garı, Zeytinburnu gecekonduları, Ankara, Levent yine geniş mekân olarak romanda yer alır. Moda'daki Hüseyin-Nermin çiftinin yaşadığı köşk ve Zeytinburnu'ndaki Hatce-Rıza çiftinin gecekondu özel mekân kapsamında değerlendirilecek yerlerdir. Zaman zaman gidilip dönülen Ankara özel mekân olarak görülebilir. Sivas ve köyleri de romanda zikredilen yerlerdir. Fakat romanda asıl olaylar dar mekânlarda geçer. Deniz otobüsü, köşkün bahçesindeki çeşme başı, komisyoncu dükkânı, Fatih Küçükpazar'daki han romanın önemli yerleri olarak göze çarpar. Zikredilen her bir mekânın Memed'in hayatında önemli bir yeri vardır. Haydarpaşa Garı, onun sıladan ayrılarak gurbete çıktığı ilk yer olarak görünür. Bütün gurbetçilerin İstanbul'a geldiğinde ineceği son durak bu gardır. Dolayısıyla İstanbul ilk defa buradan bakılarak içine dalınan bir hayal şehir haline gelir. İstanbul'a gelen her göçmenin hayali ne ise, ilk olarak burada kurulmaya başlanır. Tabii olarak her insan “*hayal ettiği müddetçe yaşar*”. Hayalini gerçekleştirenler için hayırla yâdedilecek bu gar, mağlup olanlar için “*kara tren*” imgesi olarak olumsuzluk ifade edecektir. Deniz otobüsüne ilk defa binen Memed, oradaki sınıf ayrımını görmüştür. Biletler ona göre kesilir ve yerler ona göre ayrılır. Ötekileştirmeye maruz kaldığı ilk yerlerde, yine gar ve deniz otobüsü olacaktır. Şehirliler, dışardan gelen köylüleri kendilerinden biri olarak görmez ve onları aşağılarlar.

Romanın belki de en önemli mekânı, Fatih Küçükpazar'daki handır. Kalacak yeri olmayan İflahsızın Memed, Divriğili hamal Veli tarafından bu hana götürülür. Burada ücret mukabili kalan Memed, hayatı adeta sil baştan öğrenir. İyi insanlarla kötü insanların aynı yerde birlikte yaşamasından çok şey öğrenen Memed, yine burada

Kastamonulu Recep'ten okuma-yazma, onun babası Murat Usta'dan da duvarcılığı öğrenir. Hacı Emmi sayesinde başkalarının sırtından nasıl geçinilir, orada kalan ahlaksızların nasıl yozlaştıklarını yine burada gözleriyle görür. Mekânın romandaki tasviri de burayı gayet güzel özetlemektedir:

*"Altevin karanlığı bol alacasında basamakları çamur içinde bir merdiven. Basıldıkça gıcırdayan çamurlu merdiveni ağır ağır çıktılar. Sofada durdular. Geniş bir sofaydı. Memed yüksek tavana baktı. Oymalı tahtalarında yağlı boyaları iyice solmuş uçan melek tasvirleriyle bu konak bilmem hangi Abdülhamit paşasının kızlarından birine düğün hediyesi olarak özenile bezenile yapılmış, temelinde besili kurbanların kanı akmış, yanık sesli hafızların ramazanlarda çeşitli dualar, mevlitler ile gümbür gümbür gümbürdemiş bir konaktı. Yıllar yılı çeşitli değişimlerle elden ele geçiş, elden ele geçerken de hoyratça hırpalanışlarla canlı cenaze hâline gelen konağı şimdilerde Anadolu'dan İstanbul'a iş için gelmiş, Anadolu gurbet kuşları dolduruyordu... Geniş yüksek tavanlı bir odaydı. Duvarların bütün sıvaları dökülmüş, kurşun kalemle acemice ayıp resimler, dalgalı denizler, dalgalı denizlerde vapuru, yelkenliyi hatırlatan resimler yapılmaya çalışılmıştı" (s.34-35).*

Yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığı gibi, dışarıdan gelen göçmenlere kala kala böyle köhne, virane yerler kalmıştır. Hayvanların dahi kalamayacağı yerlerde insanların kalmasının tek sebebi mecburiyettir. Kimi kimsesi olmayan, cebinde parası bulunmayan garibanların meskenleri bu tür mekânlardır. Bu sebeple buralarda ömrünü tüketmek istemeyen Memed, en çabuk şekilde buradan nasıl kurtulacağını düşünmüş, amelelikten ustalığa terfi ederek bunu da başarmıştır. Fakat diğerleri bunun kadar şanslı ya da diğer bir deyişle çalışkan ve azimli değildir. İstanbul'da gecekonduların yaygınlaşmasının bir nedeni de işçilerin böyle viranelerde kalmak istememeleridir.

Moda'daki köşk de romanda önemli bir rolü ifa etmiştir. Hüseyin-Nermin çiftinin köşkünde çalışan Ayşe adlı hizmetçiyi, Memed köşkün bahçesindeki çeşmeden su doldurmaya gelip gittikçe görmüş, aralarında samimi bir yakınlık doğmuş, bu da evliliğe kadar devam etmiştir. Bu köşkün önemli olaylara gebe olması da romandaki işlevini artırmıştır. Gafur'un bu köşkte kalıyor olması, ancak hapse düştükten sonra köşke Ayşe'yle evlenen Memed'in yerleşmesi. Yine Memed'in babasına haber salarak onları İstanbul'a getirtmesi ve ailece bu köşkte kalmaya başlamaları; Memed'le babasının arasının açılması ve "Vatan Cephesi"ne üye olmamak için köşkten ayrılması. Kız kardeşinin bu köşke hizmetçi olması ve Gafur tarafından kullanılması da yine hep bu mekânda gerçekleşen önemli olaylardır. Romanda geçen diğer yerler daha az önemi haizdir.

*Gurbet Kuşları* romanındaki mekân tasvirlerini "mimesis"e bağlayan Mehmet Narlı; romandaki anlatıcının tasvir ettiği Beyoğlu Bursa Sokağı'nın

betimlemesinin romanlardaki bütün mekân tasvirinin bir örneği olarak verilebileceğini ifade eder.

*"Bursa Sokağı'ydı burası. İlerde Amerikan gemicileriyle taşralı haciağaların kesildiği barlar, lokantalar, yüksek apartmanlar, yüksek apartmanların sokağa korku ile bakan pencereleri. Gündüzleri güzel, zarif, pırıl pırıl kadınların gelip geçtiği nispeten sakin bir sokak; geceleri barlardan, al, yeşil, mor, sarı, caz müziği melodileriyle coşar. Az ilerdeki köşenin taa dibinde Beyoğlu Emniyet Amirliği. Yalnız bu sokağı değil, hemen hemen tekmil Beyoğlu'na aydınlık pencereleri ile hırslı hırslı bakar. Tarlabası'ya inen ara sokaklarda rakılı, şaraplı açık şaraplı zıvanadan çıkmış sarhoş naralarıyla öfkelenen..."*

*Görüldüğü gibi mekân günlük işlevi ile barındırdığı bina ve sokaklarıyla, üzerinde cereyan eden olayları ile kameraya alınır adeta. Tasvirde 'korkuyla bakan pencereler' ifadesinin bulunması, mekânın 'tecridi' olarak algılandığını göstermez. Çünkü tasvirdeki hedef, 'hareketli bir fotoğraf' çekmektir. Oysa tecritte, zihni bir tasavvurla nesnenin öbür yüzüne, görünen şekline değil, geometrisine gidilir. İsterse bir tasvirde subjektif benzetmeler olsun, mekân görünen yüzüyle algılanıyor ve gösteriliyorsa esas olan 'mimesis'tir"(Narlı 2002: 425-426.)*

Romanın şahıs kadrosuna baktığımızda, kabaca bunları iki gruba ayırabiliriz: Şehirleşmeye çalışanlar ve köylü kalanlar/şehirleşemeyenler.

Memed, Ayşe, Hatçe, Rıza, Ümmü, Kastamonulu Recep gibi insanları şehirleşmeye çalışanlar grubuna alabiliriz. Başlangıçta biraz para kazanıp dönmeyi düşünen bu insanlar, ilerleyen zamanlarda fikir değiştirip yerleşik bir düzene geçerek artık köylerine dönmekten vazgeçmişlerdir.

*"Aileleriyle olan bağları ya tamamen kopuk ya da Kastamonulu örneğinde olduğu gibi en az düzeydedir. Siyasetten uzak dururlar. Kendilerini kimseye bağımlı hissetmemeleri, birey olma, dolayısıyla kentleşme yönünde kaydettikleri bir aşama olarak görülebilir" (Gümeli 2006: 85).*

*Zikredilen isimler "Okumaya, öğrenmeye, gelişmeye açık insanlardır. Kastamonulu ve Memed okuma-yazma bilmekte, Hatçe-Rıza çiftinin çocukları okula devam etmekte, Ayşe doğacak çocuklarını okutma hayalleri kurmaktadır. Çalışarak kazanmanın değerine inanırlar" (Gümeli 2006: 85).*

Romanın ana kahramanı olan Memed, İstanbul'a geldikten sonra okuma-yazma öğrenir, amelelikten duvarcı ustalığına yükselir ve Ayşe ile de güzel bir yuva kurarak evlenir. Bütün bunlar bir yıl gibi kısa bir sürede gerçekleşmiştir. Bunda Memed'in çalışkanlığı ve azminin rolü büyüktür. Yeniliğe açık olan Memed, köylülükten sıyrılarak artık şehirli gibi giyinir, lisanını da geldiği günlerdekine göre daha da düzeltmiştir. Ailesinden kopmuş, kendi gecekondusunu yapmak için arsa alarak inşaatına başlamıştır. Bu da onun artık şehirli gibi bireysel hareket etmeyi

becerebildiğini, sürü psikolojisinden kurtulduğunu göstermektedir. Romanın sonunda Gafur'un şikâyeti sonrasında yıkılan gecekondu, onu üzmüş ancak asla pes ettirememiştir. Onlar gecekondu inşaatını her ne pahasına olursa olsun bitirmeye kararlıdır.

Romanda baba oğul arasındaki bakış açılarından doğan çatışmayı Narlı, şu sözlerle yorumlar:

*"Aynı romanda İflahsızın Mehmet ile babası Yusuf arasında bakış açılarından doğan bir çatışma vardır. Mehmet kazancını emeğinin karşılığı olarak görürken; babası Yusuf, geçimini sağlamayı zenginlerin lütfu olarak algılar. Bu yüzden Yusuf, çıkarı olan bir adama rahatlıkla 'ben sizin kapınızın itiyim' (s.291) diyebilir. Mehmet ise emekle kulluğu birbirine karıştırmaz. Patronu 'vatan cephesi'ne girmesi için zorlayınca işinden ayrılır" (Narlı 2002: 402-403).*

Romanda Memed'in en büyük destekçilerinden biri de Kastamonulu Recep'tir. Bekâr hayatı süren Kastamonulu Recep, evlenmek için acele etmez ve hayatın tadını çıkarmaya bakar. Akşam iş çıkışlarında içkili eğlence yerlerine takılır, para harcamaktan da kaçınmaz. Memed'e okuma-yazma öğretmesi sonucu, onun hayatını kökünden değiştirir. Kendisi de kitap, gazete ve dergi okumayı seven bir bireydir.

Memed'in kız kardeşi Ümmü, İstanbul'a gelir gelmez başörtüsünü atmış, erkeklerle senli benli olmuş, köşkün hizmetçiliğine kadar yükselmiştir. Köyde bulamadığı özgür ortamı burada bulunca, kendisinden beklenmeyen atılımlarda bulunmuştur. Bakkalın çırağını sevmesi, onunla ilişkiye girmesi kendi iradesiyedir; ancak Gafur'un şantajı karşısında ona boyun eğip ilişkiye girmesi zaafını göstermektedir.

Romanda şehirlileşemeyenler; başta Gafur olmak üzere, Hüseyin Korkmaz, İflahsızın Yusuf ve Hacı Emmi'dir. Bunların

*"ortak yanları güvenilmezlik, çıkarıcılık, kaypaklık, yaltaklanma gibi özellikleriyle 'lumpen' ya da romanda geçen terimle 'tırnaksız' olmalarıdır. Okuma yazma öğrenme, kendilerini geliştirme, çalışarak kazanma gibi bir kaygıları yoktur. Konuşmalarıyla, davranışlarıyla, köye duydukları özlemle, kendilerini hiçbir zaman kente ait hissetmezler, başka deyişle kentli bir kimlik geliştirememişlerdir.*

*Bunlardan Gafur, çıkarı için adam yaralayacak kadar şiddet eğilimli olmasıyla; Hacı Emmi bağnaz tutumuyla; Hüseyin parasal anlamda şabeli yükselişle; Yusuf gözü açık, girişimci ve yenilikçi olmakla birlikte tutuculuktan kurtulamamasıyla ve gerektiğinde kendi çıkarı için oğlunu bile feda edebilmesiyle dikkat çekerler" (Gümeli 2006: 85-86).*

Romanın önemli şahıslarından biri Hüseyin Korkmaz'dır. Şehirli bir hanım olan -ikinci karısı- Nermin'le evlenen ve iktidarın nimetlerinden ve karısının önünü açmasından yararlanan Hüseyin, dönemin zenginlerinden biri haline gelmiştir.

Karısının kendisine dayattığı hiçbir şeyi benimseyemez ve şehirlileşmeye adeta ayak direr. Giydiği takım elbiseden taktığı kravata hatta kullanacağı lisana kadar her şeye Nermin karar vermektedir. O, sadece uygulayıcı olarak romanda yer alır. Onun en sevdiği şeyler evin hizmetçisine, karısı yokken bulgur pilavı pişirtirerek yer sofrasında yemektir. Çünkü böylece o, kendisini köyünde gibi hissetmekte ve mutlu olmaktadır. Yine bir gün İflahsızın Yusuf'la beraber Kadıköy'den Karaköy'e vapurla geçerken aldıkları birinci mevki biletini, ikinci mevkide oturarak yok sayması; onun şehirliler ve zenginler arasında rahat edemediğinin bir işareti olarak düşünülebilir.

Romanda şehirlileşemeyenlerden Hamal Veli ve Murat Usta, yukarda adı geçen şahıslardan, iyiliksever ve kendi halinde kişilikleri dolayısıyla farklıdır.

Romadaki şehirlilere baktığımızda en önemlisinin Nermin Hanım olduğu görülür.

*"Nermin, parayı ve mevkiyi en yüce değerler olarak benimsemekte; politikayı, sosyal ilişkilerini, kadınlığını ve evlilik kurumunu bu değerler uğruna kullanmakta; göçmenlere ve yoksul halka yukarıdan bakmaktadır. Nermin ve arkadaşları Batı'ya, özellikle Amerika'ya derin bir hayranlık duyarlar. İthal tüketim mallarına düşkünlüdürler"* (Gümeli 2006: 86).

Romanın şehirlilerinden bir başkası da Hüseyin Beyin kâtibi Hilmi Efendidir. Onun için her şeyden önemlisi paradır. Parayı elde etmek için her türlü gayr-ı meşru yollara tevessül eder. İçine kapanık ve kimseyle sosyal bir ilişkiye girmeyen bir şahsiyettir.

Romanın dili ve üslubuna baktığımızda, yazarın şive taklidine hâkim olduğunu, bunu romanında gayet başarılı şekilde kullandığını görüyoruz. Kahramanların kendi aralarındaki konuşmalarında şive taklidine yer veren yazar, kendi anlattığı yerlerde İstanbul Türkçesini esas alır. Daha romanın 4. sayfasında şive taklidi gayet başarılı şekilde verilmiştir. Örnek olması açısından o konuşmaları buraya alıyoruz:

*"Çukurova heye, zengin melmeket, epmeği bol melmeket ya, kulağasma. Yazın Çukurova'nın zenginleri bile İstanbul'a gelirler. Niye? Isıccak!"* (s.4).

Romanın asıl kahramanı olan kişinin adının da şive taklidiyle Memed şeklinde söylenmesi, yazarın buna ne kadar önem verdiğini göstermesi açısından dikkate değerdir. Romanın önemli üslup özelliklerinden biri de ikilemelerin ve tekrarların diyaloglarda ve monologlarda fazlaca kullanılmasıdır.

Romanın anlatım tekniğine baktığımızda diyaloglar üzerine anlatımın kurulduğunu görüyoruz. İç monologlar da romanda önemli bir görev ifa eder. Mehmet Narlı bu konuda şunları söyler:

*"... bu bölümü oluşturan romanlarda da 'diyalog' ve 'iç monologlar' takdim tarzı olarak büyük bir öneme sahiptirler. Yazar, şahıslarını hareket ve konuşma içinde*



bulur ve gösterir. Yer yer bu diyalogların, sosyal çözümlenmelerle eşlendiğini söyleyebiliriz. Yani şahıslar konuşurken sosyal tabakaların zıtlıklarını göstermiş olurlar. Mesela Gurbet Kuşları'nda İflahsızın Mehmet'in şehirlilerle tartışması, kişiler arasındaki diyalog, şehirli-köylü şeklindeki toplumsal bir çatışmayı temsil eder... Ancak bu bölümde ele aldığımız romanlarda, tam bir hâkim bakış açısına sahip olan anlatıcı, şahısların diyaloglarında görmeye alıştığımız derin anlamı ifade etmeyi genel olarak kendi üzerine alır" (Narlı 2002: 391).

Yazarın romanlarında, uzun girişlere yer vermemesini ve tasvirli anlatımlardan kaçınmasını onun bakış açısına bağlayan Narlı, bu konuda da şunları ifade eder:

"Gurbet Kuşları, Haydarpaşa'ya inen köylülerin telaşla oraya buraya koşuşturmasıyla başlar. (s.5). Yazarın uzun girişlerden, tasvirli tanımlardan kaçınması, büyük ölçüde bakış açısına bağlıdır. Yazar, şahısları, mekânı ve problemi hareket içinde tanıtarak hem vakaya ölçülü bir ritimle başlamakta hem de okuru doğrudan vakanın içine çekmektedir. Anlatıcıların bu hareketli girişlerden sonra, şahısları düz anlatımla tanıtmaya yoluna gitmeleri, yazarın bu tekniği bilinçli olarak uyguladığını gösterir" (Narlı 2002: 389).

Narlı, yine aynı eserinde yazarın anlatım özelliğinin objektif olduğunu söyleyerek şu dikkat çekici yorumu yapar:

"Vaka dışı anlatıcı şahısların iç dünyalarını dillendirirken genelde şahsın konuşma tarzına ve seviyesine dikkat eder. Bu durumda anlatıcı, şahsın düşüncesini bildiği için hâkim, ama bu düşünceyi şahsın dil seviyesine göre aktardığı için de objektiftir. Mesela Gurbet Kuşları'nda kabzımal ve müteahhit Hüseyin Korkmaz'ın karısı arabasını garağa bıraktığında garaj görevlisinin aklından geçenleri bilen anlatıcı, bildiklerini şahsın dil seviyesine göre anlatır: "Ulan açılmadım gitti şu karıya. Ama nasıl açılmalı? Ya bozarsa? Kocasını kavalın biri ya, sıkı herif. Kocasına söyler, iş uzar. Bakışları zaten tuhaf" (s. 58) (Narlı 2002: 398).

## 2. Gurbet Kuşları Filmi Üzerine Genel Bir Değerlendirme<sup>2</sup>

Filmi incelemeye geçmeden önce, onun kısa bir özetini vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz. Filmde Kahramanmaraşlı bir aile olan Bakırcıoğlu ailesinin daha iyi bir

<sup>2</sup> 1964 yapımı olan Gurbet Kuşları filminin senaryosunu Orhan Kemal ve Halit Refiğ birlikte yazmışlardır. Film, Orhan Kemal'in 1962 yılında yayımlanan *Gurbet Kuşları* adlı romanından uyarlanmıştır. 1. Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Film" ödüllerine layık görülen filmin başrollerini Tanju Gürsu, Filiz Akın, Cüneyt Arkın, Özden Çelik, Pervin Par, Mümtaz Ener vb. oyuncular üstlenmiştir. Filmin bir afişi yazının sonunda yer almaktadır. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: (<https://www.filmloverss.com/gurbet-kuşları-altın-portakalın-ilk-en-iyi-filmi/>) (Erişim Tarihi: 03.05.2020).

yaşama kavuşmak arzusuyla memleketlerinden İstanbul'a göç etmeleri ve daha sonra da büyük şehirde verdikleri mücadeleler anlatılmaktadır. Ailenin Selim, Murat, Kenan adında üç erkek ve Fatma isminde bir kız çocukları vardır. Ailenin diğer fertleri anne ve Baba Tahir Bakırcıoğlu'dur. Film, uzak diyarlardan yolcularını toplayarak Haydarpaşa Garı'nda yolculuğunu nihayetlendirecek olan bir trenin görüntüleriyle başlar. Trenden ellerinde bavul ve malzemeleriyle yukarda adlarını zikrettiğimiz altı kişilik Bakırcıoğlu ailesi iner. Her birinin farklı hayallerle fakat ortak bir amaçla geldiği şaşkınlıklarından ve heyecanlarından bellidir. Vapurda tanıştıkları Haybeci adlı fakir bir hemşerileriyle ileride karşılaşacakları zaman onun yavaş yavaş büyük şehre alışarak sınıf atladığını görürler. Fakat her defasında onu küçümseyeceklerdir. Çünkü baba Tahir Bey'in dediği gibi "İstanbul'a şah olmaya" gelmişlerdir. Bu kadar özgüvene sahip bu adam, başına gelen daha ilk hileli oyunla hayallerle gerçeklerin farklı olduğuna şahit olacaktır. Kiraladıkları işyerinin başkasına ait olduğunu ve kandırıldıklarını anlamaları uzun sürmez. Böylece ilk paralarını kaparo vererek burada kaptırmışlardır. Daha sonra aile birlik olup bir tamirhane dükkânı açarlar. Fakat her birinin hedefi ve hayalleri farklıdır. Baba Tahir Bey'in amacı, İstanbul'da iyi bir yaşam sürmek ve tekrar memleketine dönerek itibar sahibi olmaktır. Ortanca çocuk Murat'ın hayali, İstanbullu güzel bir kadınla zevk ü sefa âlemine dalmak, onunla gününü gün etmektir. En küçük kardeşin amacı daha akıllıcadır: Üniversiteye giderek bir tıp fakültesi bitirmektir. Fatma için İstanbullu kadınlar gibi olmak ya da aile baskısından uzak kalmak bir hayal olabilir. Büyük kardeş Selim, babasıyla birlikte tamirhanede çalışmasına rağmen, ilk defa güzel bir kadınla karşılaştığında ona teslim olacak kadar iradesizdir. Anne ise daha çok tam bir Anadolu tipini çizerek ailesine destek olmaya çalışır.

Zaman ilerledikçe çocukların savruldukları görülür. Birer birer bozulmaya başlayan bu gençler ailenin de çöküşünü hızlandırır. Filmin sonunda Fatma, abileri Selim ve Murat'ın, onu kovalayarak, büyük bir binanın çatısında yakalamaları ve kaçacak yerinin kalmaması sebebiyle kendisini boşluğa bırakarak intihar etmiştir. Filmin final sahnesinin hafızalarda bu kadar yer etmesinin nedeni de bu trajik sonudur. Filmin son karesinde, Bakırcıoğlu ailesinin memleketlerine dönmek için Haydarpaşa Garı'na gittiklerinde, garda görülen yeni bir aile tıpkı kendileri gibi "İstanbul'a şah olmak" için trenden inmişlerdir. Bu sahne hepimizi güldürecek ve film bitecektir.

Filmin konusu; Kahramanmaraşlı Bakırcıoğlu ailesinin daha iyi bir yaşama kavuşmak için İstanbul'a göç etmesini anlatmaktadır. Filmde ele alınan bazı temalar, iş bulma, aşk, geçim sıkıntısı çekmek, yoksulluk, kadının toplumdaki yeri, başarısızlık, büyükşehirde tutunamama, ötekileştirme ve eğitimidir. *"Kente göç edenler, kırsal kesimden gelen insanlardır ve daha iyi yaşam koşulları bulmak adına risk almışlardır. Bu filmde 'daha iyi yaşam' özlemi ve umut vardır"* (Uğur 2016).

Filmin en önemli karakterleri, Murat, Fatma, Selim, Kemal, Ayla, Tahir, Naciye, Orhan, Despina ve Haybeci'dir. Diğerleri daha geri planda rolleri üstlenen şahıslardır.

Murat, ailenin ortanca oğludur. Çalışmayı pek sevmez, işini ihmal eder ve sürekli gönül işleriyle ilgilenir. Seval adında bir kadına kendisini kaptırmıştır. Sonunda onun kötü yola düşen köylüleri Erengiller'in Naciye olduğunu öğrenir. Aile içinde birlik beraberlik mesajlarını, dışardayken pek göstermez. Kız kardeşinin namusunu korumada aslan kesilirken dışarda başka kadınlara bakıp laf atması, onun ikiyüzlülüğünü gösterir. Namusun onun için anlamı sadece geleneğin sürdürülmesidir.

Fatma, filmin hafızada kalan en önemli karakteridir. Ailede kadınların konuşmalarına pek izin verilmez. Dolayısıyla o da gününü ayna karşısında güzelliğini seyretmekle ve hayale dalmakla geçirir. Toy ve tecrübesiz olan Fatma, komşusu Mualla'nın ısrarlarıyla sosyalleşmek için İstanbul sokaklarına ve eğlence yerlerine kendisini atar. Bu eğlencelerden birinde tanıştığı Orhan adlı gencin yoğun ilgi ve alâkasından hoşlanarak ona bağlanır. Evlenme vadiyle Orhan, Fatma'yı kandırarak kendisine sahip olur. Bu hareketi ona intihara gidecek olan yolun kapısını aralayacaktır. Artık eve dönemeyen Fatma, kötü yola düşmüş bir kadındır. Abileri, Selim ve Murat'a büyük bir binanın tepesinde yakalanması sonucu kaçacak yeri kalmamış ve kendisini boşluğa bırakarak hayatına son vermiştir.

Selim, filmin önemli karakterlerindedir. Babasıyla birlikte tamircilik yapan Selim, daha sonra karşı komşuları Rum tamircinin karısı Despina'ya göz koyar ve onunla yakın ilişkiye girer. Artık iş vaktinde bütün zamanını bu güzel kadına ayıran Selim, gerçeği ancak işleri ellerinden gidince anlayacaktır. Kadının amacı Selim'i oyalamak ve müşteriye kendi kocasının dükkânına çekmektir. Selim de evde birlik beraberlikten bahseder ama dışarıda kendi zaaflarının esiri olmuştur. Ondand beklenen büyük abi rolünü iyi oynayamamış, ailesini düzlüğe çıkaramamıştır.

Kemal, ailenin en küçük oğludur. Onun da kız kardeşi gibi pek söz hakkı yoktur. Oysa genelde söz aldığında hep doğru olanları söylemektedir. Bunu romanın sonunda somut olarak görürüz. Eğitimin değerini kavramış ve bununla sınıf atlayacağını anlamış bir gençtir. Tıp fakültesi okuyup doktor olmak isteyen Kemal, yine doktor adayı zengin bir kız olan Ayla ile evlenmeye kadar gidecek olan ilişkisini sağlam temeller üzerine kurmuştur. Ailesinin başarısızlığı sonrasında onları ikna ederek tekrar memleketlerine dönmeye ve yeni bir başlangıç yapmaya ikna eden de yine o olmuştur. Ailenin tek başarılı bireyi olarak filmin örnek alınması gereken karakteri olarak gösterilir.

Ayla, hem güzel hem akıllı hem de zengin bir kızdır. Aynı zamanda üst düzey okumuş bir aileden gelen Ayla, su katılmamış İstanbulludur. Üst tabakanın yaşadığı Cihangir'de oturmaktadır. Onun tek eksiği İstanbul'a dışardan gelenlere karşı acımasız eleştirileridir. Oysa sevdiği erkek olan Kemal de Kahramanmaraş'tan gelmiş bir göçmendir. Yine de Kemal'le bunu bilerek evlenmesi, onun bağnaz ve tutucu olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Ailesinin evlenmesine karşı çıkmasına

rağmen, onları Kemal'i sevdiğine inandırması bu tür üst sınıf ailelerde kararların ortak alındığını gösterir. Eğitimli insanların, cahillere göre sorunlarını konuşarak daha çabuk çözebildikleri gerçeğini burada görmüş oluyoruz.

Tahir, ailenin en çok söz sahibi olan üyesidir. Çünkü o babadır. Ailesini ayakta tutmak için çok çaba sarf eden Tahir, yine de bunu başaramaz. Bunun çeşitli sebepleri vardır, birincisi kendisine aşırı güvenmesidir. Bunu şehre ilk geldiklerinde söylediği "İstanbul'a şah olacağız şah" sözlerinden anlıyoruz. İkincisi, saf Anadolu insanının bir örneğini teşkil eden baba Tahir, yaptığı bütün işlerde başarısız olur. Fakat bu tür insanlar hiçbir defa neden başarısız oldukları konusunda öz eleştiri yapmazlar. Bu da sorunların katlanarak büyümesini sağlamış, sadece işleri değil çocukları da birer birer ellerinden kayıp gitmiştir. En çok zoruna giden de kızı Fatma'nın intihar ederek ölmesi olmuştur. Bu yüzden filmin başındaki karar verici baba rolünden sıyrılarak, yeni bir yol haritası çizmeyi, okumuş ve iyi bir aile kurmuş olan küçük oğlu Kemal ile onun eşi Ayla'ya bırakmıştır.

Naciye, yıllar önce köyünden kaçarak İstanbul'a gelmiş, kötü yola düşmüş bir kadındır. Adını Seval olarak değiştiren Örengiller'in Naciye; Bakırcıoğlu ailesinin ortanca oğlu Murat'la gönül ilişkisi içindedir. Fakat bu ilişki istenilen düzeye ulaşamayacak ve sonunda kopacaktır. Murat onun, sürekli olarak kötü sözlerle anılan kendi köylüsü Örengiller'in Naciye olduğunu da öğrenecektir.

Orhan, filmde Fatma ile olan ilişkisiyle göz önüne gelir. Fatma'nın zaaflarından ve tecrübesizliğinden yararlanan asalak ve gönül eğlendiren serseri bir züppedir. Onun filmdeki önemi, Fatma'nın kötü sonunu getiren olayların başlangıcını tetiklemiş olmasıdır. Kızı, evlenme vaadiyle kandırması da onun ne kadar güvensiz ve zevk düşkün olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Despina, ailenin büyük oğluya gayr-i meşru ilişkiye giren bir Rum tamircinin karısıdır. Bakırcıoğulları'nın tamirhanesinin karşısında dükkânı olan kocasına her gün evden yemek getiren bu kadın, bilinçli olarak Selim'in dikkatini celbetmiş ve onu kendisine bağlamayı bilmiştir. Bütün bunları daha sonra gördüğümüz gibi, kocasının işinin iyi gitmesi için yapmıştır. Bunda da başarılı olduğunu söylememiz gerekir. Çünkü karşı tamirhanenin kapısına kilidi vurdurmuş, ailenin gelir kapısını kapattırılmıştır. Filmde gayrimüslim vatandaşların ahlaksız olarak gösterildiğini Despina ve kocası örneğinde görüyoruz.

Haybeci, filmin en enteresan şahsiyetidir. Çünkü film boyunca olayların asıl gelişimini onun üzerinden izleme fırsatı buluruz. Bakırcıoğlu ailesi bu adamla ilk defa vapurla yolculukları sırasında karşılaşılır. Daha sonra da pek çok yerde aileyle Haybeci karşılaşılır ve her defasında onun sınıf atladığını görürüz. Sonunda hamallıktan yükselerek kendi işinin patronu olan Haybeci farklı farklı kıyafetlerle karşımıza çıkar. Zeki, kurnaz, elinden her iş gelen, çalışkan, sabırlı ve hayata karşı

pozitif bakan uyanık bir Anadolu çocuğudur. Filmde başarısız olan ailenin karşısına tezat olarak çıkarılmış ve çatışma ortamında hep kazanarak yükselmiştir. Filmin diğer karakterleri daha geri planda yer alan oyuncularlardır.

Filmin zamanına baktığımızda; filmdeki olayların 1955-1960 arasını kapsadığını görüyoruz. Özellikle köyden büyükhşehre göçü anlatan bu zaman dilimi DP iktidarı zamanında gerçekleşmiş tarihi bir zamanı da anlatır. Bu dönemde *"İstanbul'un taşı toprağı altın"* diyen, sırtına yorganını ve eline bavulunu alan soluğı burada almıştır. Başarılı olan göçmenler bir daha dönmek üzere büyükhşehirde kalırken, başarısız olan Bakırcıoğlu ailesi gibi insanlar tekrardan köylerine dönmek zorunda kalmıştır.

Filmin mekânına baktığımızda, geniş mekân İstanbul'dur. Diğer mekânlar olarak Haydarpaşa Garı, gecekondulaşmış mahalleler, tamirci dükkânı, ailenin oturduğu ev, pavyon, üniversite ve zengin, üst sınıftan biri olan Ayla'nın oturduğu mahalle söylenebilir. Buradaki yerlerden en önemlisi Haydarpaşa Garı'dır. *"Haydarpaşa, hem yeni gelen insanları karşılayıp onların umutlarına, hayallerine ve sevinçlerine şahitlik ederken hem de acı ve tükenmişlikle biten İstanbul maceralarının ardından insanları yerine-yurduna uğurlayan; İstanbul'un ilk ve son durağı olan sembolik bir mekân, önemli bir figürdür"* (www.cinerituel.com, 2015).

Salim Olcay, filmin sonucuyla ilgili şu ifadeleri kullanır:

*"İstanbul'da kalan okumuş küçük oğlanın 'keşke gelmeseydik, her şeyi satıp geri dönmeli ve sırt sırta vererek memleketimizde çalışmalıyız' demesi manidardır. Oğlanın nişanlısının zengin babası, Maraş'ta bir dükkân açacak parayı temin edecektir. Aile Haydarpaşa'da yeniden trene biner ve: 'Bu yenilgi değil yeni bir başlangıç diyerek' köye dönüşlerine gururlarını kırmayacak bir isim koyarlar. Böylece hem Anadolu'dan İstanbul'a ve büyük şehirlere göç etmeyin, başınıza gelmeyen kalmaz mesajı verilirken; geri dönmek isteyip de dönemeyen çaresizlere de bir yol gösterilmiş olur. 'Eski' komşularının alay edeceklerini bildikleri için farklı bir mahalleye taşınmak gerektiği düşüncesine sahip olmaları salt kendilerini kandırmış olmalarıyla izah edilebilir. Oysa aynı mahalleye dönemedikten, dost, akraba ve arkadaşlarla dayanışma içine girmedikten sonra, memleketine dönmekle başka bir şehre göç etmek arasında ne fark vardır, buna yanıt verilmez. Yönetmen Halit Refiğ, Gurbet Kuşları için: 'İstanbul'a gelip de kazanamamış, tutunamamış bir ailenin hikâyesi ' demiştir. Ancak film boyunca ailenin kaybetmesi ve köylerine dönmesi için her şey yapılmış ve başarılı olunmuştur, diyebiliriz."* (Olcay 2016).

### 3. Roman ve Sinema Filmi Olarak "Gurbet Kuşları"nın Karşılaştırılması

*Gurbet Kuşları*, roman olarak 1962'de yazılmış, film olarak da 1964 yılında beyaz perdeye aktarılmıştır. Fakat romanla film arasında çok fazla benzerlik olduğu söylenemez. Konuları haricinde neredeyse sanki film başka bir romandan aktarılmış

hissi verir. Bunun sebebi Orhan Kemal'in aynı zamanda Yeşilçam Sineması için senaryolar yazmasıdır. Filmin senaristi de Halit Refiğ ile birlikte yine yazarın kendisidir. Buradan anladığımız kadarıyla yazar, senarist rolünü üstlendiğinde roman metni yazar gibi, senaryo metni yazmamıştır. O, diyalogları daha vurucu, seyircilerin gözüne ve kulağına hoş gelecek şekilde düzenlemiştir. Çünkü roman okuyucusuyla, sinema seyircisi çok farklıdır. Hem roman hem de film bir tren sahnesiyle başlar. Haydarpaşa Garı'nda sonlanan bu tren yolculuğu, Kurtalan Ekspresi adıyla çeşitli istasyonlardan topladığı "Gurbet Kuşları" nı İstanbul'a yeni bir hayata adım atmaya getirir. Her iki metnin de konusu "göç" olgusudur. Fakat bu göç zorunlu bir göçtür. Çünkü insanlar yaşadıkları yerlerde iş bulamamakta, daha iyi bir hayata uzanmak için de zaruri olarak göç etmektedir. Romandaki gecekondu konusu filmde hiç işlenmez. Sadece görüntü olarak birkaç saniye verilerek geçiştirilir. Ayrıca romanda işçilerin kaldığı han ortamı gibi bir ortam filmde yoktur. Handa, Memed'in yaşadığı ikilemleri ve korkuları, filmde herhangi bir karakterde göremeyiz.

Romandaki göçü gerçekleştiren aile (İflahsızın Memed ve ailesi) Sivas'ın bir köyünden iken; filmdeki Bakırcıoğlu ailesi (Tahir Bakırcıoğlu ve ailesi) Maraş'tan göç etmiştir. Roman ve film metinleri arasındaki ilk ayrım daha burada başlar. Doğal olarak kahramanların isimleri de her iki kurgu metinde farklıdır. Romandaki aile üyelerinin isimleri: İflahsızın Memed, Babası İflahsızın Yusuf, kız kardeşi Ümmü, erkek kardeşleri Hasan ile Ali'dir. Anneleri ise ölmüştür. Filmdeki Bakırcıoğlu ailesinin üyeleri ise Baba Tahir, eşi, oğulları Selim, Murat, Kemal ve kızları Fatma'dır. Görüldüğü gibi daha baştan roman ve film arasındaki farklar görülmeye başlanır. Romandaki olay örgüsüyle filmin olay örgüsü arasında da bir benzerlik yoktur. Romanda İstanbul'a tek başına gelen İflahsızın Memed'in iş bulma mücadelesi anlatılırken, filmde Bakırcıoğlu ailesinin tamamının büyükşehirde tutunma çabaları ele alınır. Tabii olarak romanın ve filmin sonuç bölümleri de birbirinden tamamen farklıdır. Romanda İstanbul'da başarılı olan Memed, kalan ailesini de buraya getirmiş, duvarcı ustalığını öğrenmiş, Ayşe'yle evlenmiş, bir yuva sahibi olmak için de gecekondu arsası almıştır. Bakırcıoğlu ailesi ise İstanbul'da tutunamamış, kızları Fatma canına kıymış, çocukları Selim ve Murat kadınlar yüzünden işlerinden olmuş, Tahir Efendi de kendisine fazla güvenmekten hiçbir işte başarı sağlayamamıştır. Filmdeki ailede tek başarılı karakter olarak Kemal'i görebiliriz. O, hem üniversitede tıp fakültesinde okumaya başlamış hem de kendisinden daha üst sınıftan zengin biri olan sınıf arkadaşı Ayla ile evlenmiştir. Filmin sonunda Kemal ve Ayla'nın ısrarlarıyla ailenin tekrar Maraş'a dönmesi de Kemal'in İstanbul gibi büyük bir şehirde eğitim yoluyla tutunabileceğini göstermiştir. Bu konuda Kemal'le Memed'i aynı kefedey görebiliriz. Birisi alın teriyle ustalığa kadar yükselmiş, diğeri de yine alın teriyle okuduğu fakülteyi bitirdiğinde iyi bir doktor olmayı hak etmiştir. Her iki metinde de "emek" karşılığında sahip olunan her şeyin değeri vurgulanmıştır. Misal olarak verecek olursak; romanda, Memed'in ustalığa yükselmesi, okuma-yazma öğrenmesi, Ayşe'yle

evlenmesi ve başını sokacak bir ev yapmak için arsa alması hep emek verilerek yapılan işlerdir. Filmdeyse, bu daha çok olumsuzluklar çizilerek verilmiştir. Selim ve Murat'ın çalıştıkları işlerde dikiş tutturamamasının sebebi gerekli emeği göstermemelerinden kaynaklanır. Baba Tahir'i de bu gruba sokabiliriz. Açtığı tamirhaneye gerekli emeği vermeden "İstanbul'a şah olmak" isteyen bu baba, oğlunun yaptığı hatalara göz yummasıyla ekmek kapılarına kilit vurulmasını sağlamıştır. Aileden tek olumlu isim küçük oğlan Kemal'in emeğiyle eğitimini gerçekleştirmesidir. Bu konuyu burada ifade ederken, filmdeki Haybeci'yi de unutmamak gerekir. Hamallıktan başlayarak sürekli sınıf atlayan bu yoksul şahıs, Bakırcıoğlu ailesi tarafından sürekli küçümsenir. Oysa onların yapamadığını filmin sonunda Haybeci yapar ve kendi işinin patronu olur. Romanda bu türden bir kişiliğe rastlanmaz. Senaristler sanki onu seyirciye örnek olarak sunmuşlardır.

Roman ve filmde kadınlar da çok farklıdırlar. Romandaki Nermin Hanım hem aktif hem de tam bir İstanbulludur. Kocasını Hüseyin Korkmaz'ı emir eri gibi kullanır ve ona her istediğini yaptırır. Özellikle siyasetle olan düşüp kalkmaları, ulaşmak istediği her şeye sahip olma arzusu onu bu yola sevk etmiştir. Filmde böyle bir kadın tipi yoktur. Ancak köyden İstanbul'a kaçarak Sevda ismini alan Örengillerin Naciye, belki biraz yaptıkları işten dolayı benzetilebilir. Çünkü bu da erkeklerle para karşılığında yatıp kalkan, gönül eğlendiren bir kadındır. Romanda gayrimüslimler düşük ahlaka sahip olarak gösterilmezken filmde Despina ve Rum kocası üzerinden bu tür bir düşünce abesliğine düşülmüştür. Bu düşkünlük ırkla ilgili olmamalı, insanın kendi kişiliğinden kaynaklanmalıdır. Doğrusu da budur. Filmdeki intihar sahnesi romanda yer almamaktadır. Fatma'nın, komşusu Mualla tarafından kandırılarak kötü yola düşmesi de roman da bulunmayan önemli unsurlardan biridir. Romanda buna yakın olarak Ümmü düşünülebilir. O da bakkalın çırağı ve Gafur'un ona zorla sahip olmasından dolayıdır.

Romanın mekânıyla filmin mekânı arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar vardır. Her iki metin için de asıl mekân İstanbul'dur. Haydarpaşa Garı da her iki metinde adeta bir sembol olarak yer alır. İstanbul'a göç edip geleni -son durak olduğu için- ilk karşılayan yer burasıdır. Yine büyükşehirde başarısız olup yeniden memleketlerine dönecekler için ilk durak da yine burasıdır. Yani her iki durumda da bu tarihi binaya gelmek mecburiyeti vardır. Bu sebeple insanlar için böyle tarihi yerler, farklı duyguları ve çağrışımları ifade eder. Romanda ve filmde geçen diğer yerler birbirlerinden farklıdır.

Zaman açısından baktığımızda her iki metnin de aynı zaman dilimini kapsadığını görebiliriz. Bu zaman dilimi 1955-1960 yılları arasındadır. Siyasi yönden Demokrat Parti iktidarının başta olduğu bir dönem hem romanda hem de filmde ele alınmıştır.

Romanın ve filmin vermek istediği mesaja baktığımızda; romandaki en önemli mesajın "emek" olduğunu görürüz. Emek verip çalışan ve aklını kullanan kişiler, diğer



insanların bir adım önüne geçer. Yani kimse doğarken ne efendidir ne de köledir. Kişi, kendi kaderini kendisi belirlemektedir. Filmde ise, köyden şehre göç eden ailelerin birlik olmadığı sürece başarılı olamayacakları vurgulanırken, şehre ve medeniyete ayak uyduramayanların yok olacağı ifade edilmektedir. Daha iyi bir hayat yaşamak üzere köyden kente göç edenlerin iş bulmak için verdikleri mücadelelerin kazanılması; onların birlik ve beraberlik içinde şehre uyum sağlamalarıyla başarılacağı mesajı verilmiştir.

Son olarak söylemek gerekirse, Gurbet Kuşları romanıyla filminin birbirine benzemediği görülür. Çok fazla farklılıkların bulunduğu filmin senaryosunun tamamen romandan bağımsız olarak yazıldığını söylememiz gerekir. Bunun da günümüzde romandan sinemaya aktarılan filmlerde görülen, farklı bölümler ve diyaloglar ekleme, filmin olay örgüsünü daha heyecanlı hale getirme amacından kaynaklandığını belirtmeliyiz. Bu da hayatın doğal bir sonucudur. Çünkü filmler gişe rekorları kırmak ya da yüksek seyirci oranına ulaşmak için yapılırlar. Yani tüm bunlar, işin ekonomik boyutlu olması zorunluluğundan kaynaklanır.

### Sonuç

İnsanoğlu doğduğu andan itibaren kendisini sürekli olarak geliştirmeye çalışan, yeniliklere açık canlı bir varlıktır. Ele aldığımız eserlerde de kendilerine daha iyi bir yaşam sağlamak, bu yaşamın kendilerine sunduğu yeniliklerden ve güzelliklerden yararlanmak için memleketlerini bırakıp İstanbul'a göç eden ailelerin ve yoksul işçilerin hayatta kalma mücadelelerine şahit oluruz. *Gurbet Kuşları* romanında, köyünden iş bulmak için ayrılan İflahsızın Memed'in, İstanbul'da başından geçen olaylara yer verilmiş; onun şahsında çalışkan, dürüst, emeğe değer veren saygılı insanların kendilerine her yerde yer bulabileceği vurgusu yapılmıştır. Öyle ki, şehre geldiğinde yatacak yeri dahi olmayan Memed'in bir yıl gibi kısa bir sürede hem okuma yazmayı öğrenmesi hem de amelelikten duvarcı ustalığına yükselmesi, dönemi içinde bakıldığında göz kamaştırıcıdır. Üstüne bir de Ayşe ile mutlu bir yuva kurup barınma sorununa çare araması-ki Zeytinburnu'nda bir gecekondu yapmak için arsa almıştır-onun bilinçli bir şekilde emeğiyle ve çalışkanlığıyla adım adım ilerleyişini gösterir. Yazarın romanlarının pek çoğunun ana konusunun "ekmek kavgası" olması, eserlerdeki çatışmaların da bir sembolü haline gelmiştir. Bu da onun Marksist bir görüşe sahip olmasından kaynaklanır.

Diğer taraftan *Gurbet Kuşu* filminde, Maraş'tan İstanbul'a aynı amaçla gelen Bakırcıoğlu ailesindeki fertlerin Memed gibi başarılı olduklarını söyleyemeyiz. Baba Tahir Bey, Haydarpaşa Garı'nda daha büyükşehri yeni gördüğü halde "*İstanbul'a şah olacağız şah*" sözünü söylemesi, onun kendisine ve ailesine olan güvenini gösterse de; üç oğluyla birlikte kızına karşı da filmin olay örgüsü boyunca hep mahcup olacaktır. Çünkü daha ilk tuttukları yer için verdikleri kaparo parasını simsarlara kaptırmış,

büyük oğlu Selim’le birlikte açtığı tamirci dükkânını da oğlunun kadın düşkünlüğü yüzünden kapatmak zorunda kalmıştır. Aynı akıbeti ortanca oğlu Murat da Seval adında bir kadın vasıtasıyla tadacak fakat Murat’ın, o kadının, kendi köylüleri Örengillerin Naciye olduğunu öğrenmesiyle kafasına kaynar sular dökülecektir. Tahir babanın şüphesiz en önemli kaybı, kızı Fatma olmuştur. Abilerinin onun izini bulmasıyla kaçınılmaz son gerçekleşmiş ve büyük bir binanın çatı katından kendisini boşluğa bırakmıştır. Bu ölüm, aileye vurulmuş en büyük darbe olmuş, iç hesaplaşmalar sonucu her fert artık yeni bir kenetlenmeye gitmek zorunluluğunu hissetmiştir. Ailenin sözü pek dinlenmeyen küçük oğlu Kemal’in isteği doğrultusunda, yeni bir yaşama başlamak için tek çarenin yeniden memlekete Maraş’a dönmek olduğuna ortaklaşa karar verilmiştir. Bu, ailenin İstanbul’a yani büyükşehirde tamamen yenildiğini gösteren önemli bir işaret olsa gerektir. Filmin mesajı küçük oğlan Kemal üzerinden verilir. Oysa ilk karşılaşmalarında beğenmedikleri Haybeci, hamallıktan başlayarak adım adım aşamaları kat etmiş ve sonunda kendi işinin patronu olmuştur. Kentin sunduğu imkânlardan yararlanan Haybeci, uyanıklığı sayesinde ayakta kalmış bir birey olarak görünür. Fakat onun tek başına olduğu gözden ırak tutulmamalıdır. Çünkü sorumlu olduğu bir ailesi olmadığı için vereceği önemli kararları daha rahat şekilde alabilmiştir.

Filmin eleştirilecek çok yönü vardır. Bunların en önemlilerinden biri, eğitim konusudur. Yazar toplumda eğitimin öncelenmeyişi bu aile üzerinden, onların eğitim konusundaki tutumları yüzünden eleştirir. Küçük kardeş Kemal’in Tıp Fakültesinde okuması bile abisi Murat tarafından hiçbir zaman ciddiye alınmaz, hatta küçümsenir. Ailenin diğer üyeleri de aynı tavır içindedir. Fatma’nın daha ilk tanıştığı erkeğe kendisini teslim ederkenki rahat tavrını, ailesine karşı gösteremeyip intihara kalkışması, onun geleneklere körü körüne bağlı olduğunu gösterir. Bir başka eleştirilecek yan da zengin kızı Ayla’nın evlendiği Kemal’in ailesiyle tanışmaya gittiğinde, başına taktığı başörtüsüdür. Normal hayatında bunu hiç yapmayan bir insanın birdenbire böyle bir davranışta bulunması, film açısından çok yapmacık kaçmış ve inandırıcı bulunmamıştır. Şehirli kızı Ayla’nın Amerika’ya gitme isteğinden vazgeçip Anadolu’da çalışabileceğini söylemesi de çelişkilidir. Yine filmin bir sahnesinde, Haybeci’nin bazı akrabalarının savaşlarda şehit olduğunu söyleyerek yalan söylemesi, bu tür insanların zengin olsalar bile asla şehirli olamayacaklarını göstermesi açısından önemlidir. Filmde büyük oğlan Selim’in Rum tamircinin karısı Despina ile ilişkiye girmesi de önemli eleştirilerden biri olacaktır.

Filmin eleştirilecek yanlarından biri de Ayla ile Kemal’in nişanlanması sırasında olur. Ayla, Kemal’i kendi ailesiyle tanıştırmaya götürmesine rağmen, Kemal bunu yapmaz. İstanbullu zengin bir aile ile fakir köylü bir aile bir araya getirilmek istenmemiştir. Baba Tahir’in bütün bu olaylar karşısında hiçbir şeye karışmaması da eleştirilecek bir diğer unsurdur. Çünkü köyde ataerkil bir anlayış tarzı egemendir. Filmde insanların uçkur peşinde koşması ve koskoca ailenin bunun yüzünden

dağılması fikri de abartılı durmaktadır. Film kendisinden sonra çevrilen filmleri çok etkilemiş, İstanbul'un ne kadar kötü olduğunun Anadolu insanına anlatılması, Yeşilçam'ın asıl misyonu haline gelmiştir. Filmin sonunda tekrar memleketlerine dönmek zorunda kalan insanları, "bu yenilgi değil yeni bir başlangıç diyerek" incitmeyecek bir yol izlenmiştir. Anadolu'dan İstanbul'a ve büyük şehirlere sakın göç etmeyin, başınıza gelmeyen kalmaz mesajı verilirken; geri dönmek isteyenlere de bir yol gösterilmiş olur.

Filmde klasik Yeşilçam hastalığı olan tesadüflere de fazlasıyla yer verilmiştir. Özellikle Murat'ın koca İstanbul'da sevgili diye peşine düşeceği kızın; ismini Seval olarak değiştiren kendi köylüleri düşmüş kadın olan, Örengillerin Naciye olması şaşılacak şeydir. Yine Haybeci'nin her önemli olaydan sonra ortaya çıkması da buna benzer bir tesadüf sayılabilir. Filmin oyuncularını arasında yer alan Cüneyt Arkın'ın ilk filmlerinden biri olan bu film, onun sinemaya adım attıktan sonra süratle yükselmesini sağlamış ve Halit Refiğ'in önerisiyle daha hareketli filmlerde oynamaya başlamıştır.

Filmin başarısına gelince, dönemine göre senaryosuna baktığımızda diğer Yeşilçam filmlerine göre kurgusu iyidir. Bazı diyalogların çok iyi bir elden çıktığı anlaşılır. Bu da Orhan Kemal'in senaryo yazarlarından biri olmasıyla alakalıdır. Murat'a (Tanju Gürsu), Seval'in aslında Örengillerin Naciye (Sevda Ferdağ) olduğunu anlatırken ki trajik diyalog örneği önemlidir. Filmde Fatma'nın intiharı, hafızalarda yer edişiyse bir diğer önemli sahnedir. Fatma'nın yaptığı hata yüzünden ailesinden göreceği hem psikolojik hem fiziksel şiddet yerine intiharı seçmesi, bugün bile toplumsal bir sorun olarak görülür. Filmin başrol oyuncularının rollerini ellerinden geldiği kadar iyi yapmaya çalıştığını söylememiz gerekir. Özellikle Tanju Gürsu, Filiz Akın, Sevda Ferdağ, Cüneyt Arkın, Pervin Par, Hüseyin Baradan ve Mümtaz Ener sinemamızın önemli oyuncularındır. Bunlardan Filiz Akın ve Cüneyt Arkın sivrilmiş ve sonraki yıllarda önemli işlere imza atmışlardır.

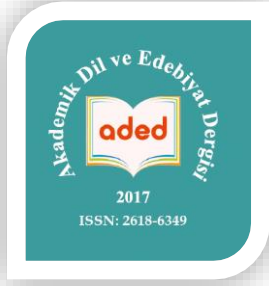
Hülasa, hem roman hem de sinema filmi ufak tefek kusurları bir tarafa bırakılırsa başarılı birer sanat eserleridir. Kurgularının sağlam yapılı olması, romanın baskısının 14'e ulaşması; filmin de ilk Antalya Altın Portakal Film Yarışması'nda iki ödül birden alması –ki birisi 1964 En İyi Film Ödülü- yukardaki görüşlerimizi teyit eden önemli emarelerdir. Roman ve film metinlerinin birbirlerinden çok farklı olduğunu da göz ardı etmememiz gerekir. Film, sanki romandan bağımsız olarak senaryo haline getirilmiş, adeta yeni bir eser ortaya çıkarılmıştır.

**Kaynakça**

- B., Ahmet (2012). <https://www.filmloverss.com/gurbet-kuşları-altın-portakalin-ilk-en-iyi-filmi/> (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Bezirci, Asım (1994), *Orhan Kemal Hayatı Sanatı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çalışkan, Zekeriya (2006). Türkiye’de Şehirleşme ve Gecekondulaşma, *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi* (2): 55-61.
- Gümeli, Turgay (2006). *Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç ve Yoksulluk*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kadıköy Kaymakamlığı (2020). “Haydarpaşa Garı”. <http://www.kadikoy.gov.tr> (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Kale, Özlem (2012). Gurbet Kuşları, Eskici ve Oğulları, Vukuat Var Romanlarında Göç Olgusu. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (2): 119-127.
- Kasımpaşa Canavarı (2018). “*Gurbet Kuşları*”, <https://www.medium.com> (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Kemal, Orhan (2019). *Gurbet Kuşları*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Olçay, Salim (2016). “Köyden Kente Göçen: Gurbet Kuşları (1964)”, <https://www.otekisinema.com> (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Otyam, Fikret (1999). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Türkdoğan, Orhan (1977). *Yoksulluk Kültürü: Gecekonduların Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Sebil Matbaacılık.
- Uğur, Ufuk (2016). “Gurbet Kuşları” Filmi Örneğinde İç Göç Olgusunun Sosyolojik Açıdan İncelenmesi, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (3): 917-926.
- Uludoğan, Betül (2015). “*Gurbet Kuşları* (1964): Göç, Kimlik Bunalımı ve Yabancılaşma”, <http://www.cinerituel.com> (Erişim Tarihi: 03.05.2020).
- Yörükân, Turhan ve Ayda (1966). *Şehirleşme, Gecekondu ve Konut Politikası*, Ankara: İmar ve İskân Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü.

Ek: Afiş





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**İsmail KEKEÇ**

Dr., Uşak Üniversitesi  
[i.kekecc@gmail.com](mailto:i.kekecc@gmail.com)



<https://orcid.org/0000-0001-9331-0371>

## Düşler ve Düş Kırıklıkları: Arzular ve Fanteziler Bağlamında Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* Romanı

*Dreams and Disappointments: In the Context of Desires and Fantasies Orhan Kemal's Novel "Evlerden Biri"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 27.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Kekeç, İsmail (2020). Düşler ve Düş Kırıklıkları: Arzular ve Fanteziler Bağlamında Orhan Kemal'in *Evlerden Biri* Romanı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 279-294.

DOI: 10.34083/akaded.759120.

Kekeç, İsmail (2020). Dreams and Disappointments: In the Context of Desires and Fantasies Orhan Kemal's Novel *Evlerden Biri*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 279-294.

DOI: 10.34083/akaded.759120.



<https://doi.org/10.34083/akaded.759120>



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



## Öz

Orhan Kemal'in İstanbul'a geldikten sonra kaleme aldığı romanlarından biri olan *Evlerden Biri*, yazarın popüler romanları kategorisinde değerlendirilmektedir. Sıradan kişilerin sıradan yaşamlarının konu edildiği eser yazarın diğer romanlarının gölgesinde kalmıştır. Ancak Orhan Kemal'in dikkati, gözlemciliği, çözümleneleri kimi bölümlerde kendisini hissettirir. Bununla birlikte yazarların geri planda kalmış böylesi eserlerinde öne çıkan, onları diğer eserlerinden farklı kılan kimi unsurlar olabilmektedir. *Evlerden Biri* de barındırdığı kişilerinin arzularıyla, arzu nesneleriyle ve fantezilerinin yoğunluğuyla dikkatleri çeken bir romandır. Bu çalışmada odaklanılacak husus da romanın içerik ve teknik özelliklerinden ziyade bu unsurların, kavramların değerlendirilmesi olacaktır. Bu değerlendirme yapılırken de öncelikle arzu, arzu nesnesi, fantezi tanımlarına yer verilerek kapsamı ve çerçeveleri çizilmeye çalışılacaktır. Çizilen bu çerçeveler aracılığıyla bahsi geçen kavramlar hakkında okurun zihninde bir fikir oluşması düşünülmektedir. Ardından ilgili başlıklar altında roman kişilerinin arzularından ve fantezilerinden bazı somut örnekler verilecektir. Bu örneklerle romanda yer verilen kişilerin bu dürtülerinin ve eğilimlerinin altında yatan gerekçeler üzerine bir çözümleme yapılması planlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Evlerden Biri, Orhan Kemal, fantezi, arzu, gündüz düşü.

## Abstract

*"Evlerden Biri", one of Orhan Kemal's novels that he wrote after coming to Istanbul, is considered in the popular novel category of the author. The novel, which deals with the ordinary lives of ordinary people, has been over shadowed by other novels of the author. However, Orhan Kemal's attention, observation and analysis reveal himself in some sections. In addition to this, there may be some factors that stand out in such background works of the authors that are different from other works. "Evlerden Biri" is a novel that attracts attention with the desires, objects of desire and the frequency of their fantasy. The focus on this article will be the evaluation of these factors and conceptions rather than the content and technical characteristics of the novel. While making this assessment, firstly, descriptions of desire, object of desire, and fantasy definitions will be included, and their scope and framework will be determined. It is considered that the reader will have an idea about the conceptions mentioned through these frameworks. Then, some examples of the desires and fantasies of the novel people will be given under the related titles. With these examples, an analysis is planned on the rationale of the se impulses and tendencies of the people in the novel.*

**Keywords:** Evlerden Biri, Orhan Kemal, fantasy, desire, daydream.



## Giriş: *Evlerden Biri* Hakkında

1966'da yayımlanan *Evlerden Biri*<sup>1</sup>, Orhan Kemal'in İstanbul'a geldikten sonra kaleme aldığı romanlarından biridir. Yazarın kült sayılabilecek ve Türk romancılığında hatırı sayılır öneme sahip olan romanlarına (*Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Gurbet Kuşları*, *Murtaza* gibi) kıyasla estetik ve teknik unsurlar bakımından zayıf bulunsa da alışlagelen Orhan Kemal dikkatinin, gözlemciliğinin, çözümlemelerinin yer yer kendisini hissettirdiği bir eserdir *Evlerden Biri* romanı. İstanbul'da kendi halinde yaşamını sürdüren 'küçük, sıradan' insanların yine kendileri gibi 'küçük, sıradan' dünyalarının konu edildiği romanda; gerek konu seçimi gerekse üstte de değinildiği üzere barındırdığı zayıflıklar göz önüne alındığında popüler bir gaye güdüldüğü söylenebilir. Türk romanının seyri düşünüldüğünde 'popüler roman' türünün bu akış içerisinde verimli damarlardan biri olmayı başarabildiği bilinen bir durumdur. Mesaisini ve emeğini sadece bu türde romanlar kaleme almaya harcamış yazarlarımız olduğu gibi, kendilerine haklı şöhretlerini kazandıran romanlarından arta kalan zamanlarında bu türde yazan usta romancılarımız da olmuştur. Orhan Kemal de bu yazarlarımızdandır. Çok sayıda okura ulaşma açısından son derece elverişli olan bu tür romanların kaleme alınmasında bir diğer ve belki de başta gelen itki ise yazarların maruz kaldıkları ekonomik güçlük yani geçim kaygısıdır. Yaşamı boyunca bu endişeden azat olmadığı bilinen<sup>2</sup> Orhan Kemal de bu doğrultuda yazılar, senaryolar, romanlar kaleme almıştır. Popüler roman türüne dair ortaya konan bu haklı tespitler ise bazen araştırmacıları, eleştirmenleri bahsi geçen bu türdeki eserlere karşı mesafeli durmaya itmektedir. Kendini tekrar eden olaylar, temalar, kişiler; önu sonu belli bir şematik yapının varlığı; diğer bir ifadeyle klişe içerik ve anlatım unsurlarıyla karşılaşma ya da karşılaşma ihtimali, bu eserlere karşı peşin hükümlü bir tavrı ya da değerlendirmeyi de beraberinde getirmektedir. Oysa yazarların diğer eserlerine nazaran kıyıda köşede kalmış böylesi eserleri bütüncül olarak edebî açıdan

<sup>1</sup> Orhan Kemal (2018), *Evlerden Biri*, 16. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları. Çalışma boyunca yapılacak göndermelerde ismi geçen eserin bu baskısına başvurulacak, künye bilgilerini sık sık tekrarlamamak adına da yapılacak atıfların ve alıntılarının sonunda sadece sayfa numarası verilecektir.

<sup>2</sup> Kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda; "*En önemli soruyu sona bıraktım, kusura bakmayın. Yazılardan para kazanan sanatçılarımızdanseniz, evlisiniz, çocuklarınız da var. Geçinebiliyor musunuz bari?*" şeklindeki soruya Orhan Kemal'in verdiği yanıt yaşadığı bu zorluğa işaret eder: "*Nerdeeee? Gırtlığıma kadar borç içindeyim. Oysa İstanbul'un çok alçakgönüllü semtlerinden birinde, çok ama çok alçakgönüllü bir hayat yaşıyorum. Buna karşılık, gittikçe bindiren bir borç yükünün altından kurtulamıyorum. Oysa iyi filmleri, iyi oyunları ailece izlememiz, bir sanatçı olarak yurtdışına çıkıp dünyayı görmem ne kadar gerekli. Kaldı ki maddi bakımdan olmasa bile vakit bakımından Kadıköy'e bile geçemiyorum. Unkaparı, İkbâl Kahvesi ve artık bıktığım Beyoğlu'ndan başka bir yana hemen hemen çıkamıyorum"* (Öğütçü 2012: 235).

tatmin edici bulunmasa bile kimi zaman barındırdıkları öğelerden (duygu, düşünce, tema, mekân, tip/karakter gibi) biri yahut birkaçının işlenişindeki ustalık ve özen fark yaratacak nitelikte olabilir. Bu da o esere olan yaklaşımı değiştirir. *Evlerden Biri*'nin de bu ilgiyi hak ettiği düşüncesini taşıyorum.

Romanda ilgimi çeken ve çözümlenmeye çalışacağım hususa geçmeden evvel ana hatlarıyla olay örgüsünden bahsetmek yerinde olacaktır: Devlet Demir Yolları'ndan emekli bir demiryolcu olan Sadi Bey Cibali'de oturduğu evi emekli ikramiyesiyle satın almıştır. Bu evde karısı ve üç evladı İskender, Erdal ve Ayşe ile birlikte yaşarlar. Kardeşlerden en büyüğü Ayşe bir bakkaliyede kasiyer, İskender bir şirkette daktilo (kâtip) ve en küçükleri Erdal ise üniversitede hukuk tahsil eden bir öğrencidir. Kardeşlerin tek arzusu evin kendilerine kalmasıdır. Ayşe, diğer kardeşlerinin evlenip kendi hayatlarını kuracaklarını düşündüğünden evin kendisiyle annesine kalması, İskender kâtiplikten kurtulup karaborsa ticareti yapabilmek için evin satılıp parasının sermaye olarak kendisine verilmesi, Erdal ise yurt dışında doktora yapabilmek ve yurda döndüğünde bir avukatlık bürosu açabilmek için evin satışından gelecek paranın kendisine lazım olduğu düşüncesindedir. Anne ise üç evladının bu talepleri karşısında arada kalmış gibidir. Bununla birlikte kendisini ve kardeşlerinin de geleceğini kurtarır düşüncesiyle Erdal'ın hayalini daha makul bulmaktadır. Karısı ve çocukları tarafından ara ara kendisine bu planlarından söz açılan Sadi Bey ise karşı çıkar ve onları her seferinde azarlar. Sadi Bey'in hayali komşuları Leman Hanım'ın kızı Nursen'le birlikte olabilmektir. Arkadaşı emekli maliyeci Müçteba Efendi ile kahvehanede bir araya gelip mahallelerindeki genç kızlara dair hayal kurmak yegâne uğraşları gibidir.

Leman Hanım kocasından ayrı, kızı Nursen'le birlikte yaşamaktadır. Sapkın dürtüleri olan bir filmciyle ilişkisi vardır. Kızı Nursen'i de ihtiyarlamış bu filmciyle evlendirip, malına mülküne sahip olma düşüncesini taşır. Öte yandan Erdal ile birliktelik yaşar. Ona iş ayarlar. Erdal ile aralarında karşılıklı bir çıkar ilişkisi mevcuttur. Trikoda çalışan Nursen ise annesinin bu taleplerine ve tavırlarına karşıdır. Kendi yuvasını kurma hayalindedir. Birbirlerine duygularını açtıktan sonra yuva sahibi olmak İskender ile ikisinin ortak hayali olur. Erdal'ın çalıştığı işyerindeki patronunun kızıyla ilişki yaşadığını öğrenen Leman kahrolur ve teselliyi Erdal'ın fakülteden arkadaşı Edip'te arar. Bu arada aile arasında evin satılmasına dair sürtüşmeler gittikçe artar fakat bir sonuca bağlanamamaktadır. Sadi Efendi'nin Nursen'in, oğlu İskender ile olan ilişkisini öğrenmesi hayattan tamamen elini eteğini çekmesine, yataklara düşmesine yol açar. Müçteba Efendi'nin mahalledeki genç kızlardan Ayla'ya askıntı olduğunun karısı ve mahalleli tarafından öğrenilmesi, Leman'ın kızı ile İskender'in ilişkisi olduğunu duyunca mahalleyi birbirine katması gibi bir dizi curcuna yaşanır ve karakolluk olurlar. Tüm bu bağrış çığırışlara evinden kulak misafiri olan Sadi Efendi ise kimseye açamadığı derdinin de ağırlığıyla son nefesini verir. Babalarının ölümüyle kardeşlerin her biri ev üzerinde hak iddia ederler

fakat yine uzlaşamazlar. İskender ve Erdal evi terk ederler. Sadi Bey'in cenazesi ise evin orta yerinde, öylece durmaktadır.

Ana hatlarıyla olay örgüsü verilen romanın içerik ve teknik unsurlarının değerlendirilmesinden<sup>3</sup> ziyade benim bu çalışmada odaklanacağım husus roman kişilerinin fantezilerinin değerlendirilmesi olacaktır. Üstte de belirttiğim gibi yazarların diğer eserlerine nazaran kıyıda köşede kalmış böylesi eserlerinde öne çıkan, kendini belli eden unsurlar olabilmektedir. *Evlerden Biri* de barındırdığı kişilerinin arzularıyla, arzu nesneleriyle ve fantezilerinin yoğunluğuyla dikkatleri çeken bir romandır.

### **Bir Arzu Nesnesi Olarak Sadi Bey'in Evi**

Lacan'ın terminolojisiyle ifade etmek gerekirse arzu, tüm insan deneyiminin merkezî işlevi olarak, adlandırılmayan şeyin kendisi, hiçbir zaman sona ermeyen bir 'eksik' olarak tanımlanabilir. Bir bakıma her zaman için 'öteki' olma arzudur. Bu nedenle arzunun, arzu nesnesi ile tatmin edilmesi olanaksızdır. Zira gerçeklikten ziyade simgesel düzenin merkezi olduğundan somut bir nesneye hissedilen gereksinim ya da başkası tarafından sevmeye, tanınmaya duyulan istem onu karşılamaktan uzaktır. Bu gereksinimler ve istemler ancak onun nedenlerinin yerini tutabilir (Çoban 2005: 292). Öte yandan kişiler arzunun bu simgeselliğinin farkında olamadıklarından tatmin duygusunu giderebileceklerine inandıkları bir arzu nesnesine (objesine) yönelim gösterirler. Ulaştıklarında yahut elde ettiklerinde ise hayal kırıklığı kaçınılmazdır. Çünkü 'eksik olan' elde ettikleri, ulaştıkları o nesne değildir. Elde edilmesi güç ya da olanaksız bu nesnelere karşı ise kişi tatmin dürtüsünü ya onlardan kaçınarak/uzak durarak ya da fantezi/düşlem üreterek sağlama yoluna gider. *Evlerden Biri* romanındaki kişilerin bu dürtülerini tatmin için nasıl bir eğilim sergilediklerine geçmeden önce arzu nesnelere göz atmakta yarar görüyorum. Romanda bu nesnelere başında Sadi Bey ve ailesinin oturdukları ev gelmektedir. Anladığımız kadarıyla evin sahibi olan Sadi Bey, karısı, çocukları Ayşe, İskender ve Erdal'ın kısıacası hane halkının hayallerinde oturdukları ev yatmaktadır. Daha yerinde bir ifadeyle, evin satılmasından elde edilecek para onların hayallerini süslemektedir. Öyle ki, bu durum zaman zaman aile fertleri arasında anlaşmazlıklara, çatışmaya neden olur. Zira her birinin evin satılıp satılmamasına, evin satışından gelecek paranın nasıl değerlendirilmesi gerektiğine dair kendilerince haklı gerekçeleri, beklentileri vardır.

<sup>3</sup> *Evlerden Biri* romanının içerik ve teknik unsurlar bakımından ayrıntılı çözümlenmeleri için bkz: Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*, Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gerekçelerin temelsizliği ve beklentilerin uyuşmazlığı da aralarındaki çatışmayı derinleştirmektedir.

Evin sahibi olan Sadi Bey, emekli ikramiyesiyle almış olduğu evi satmaya yanaşmaz. Tek mal varlığı olan evini, çocuklarının hayalleri için elden çıkarmaya niyetli değildir. Hatta evi satmak şöyle dursun, onların da evi terk etmelerini, kendisini yalnız bırakmaları gerektiğini söyler durur: *“Ulan devlet ayırdı emekliye bunlar ayırmıyor. Bundan böyle bir bu kadar daha yaşayacak değilim. Ne karı, ne evlat. Defolsunlar başımdan, defolsunlar efendim, defolsunlar işte! Bu ev benim evim. Ben bu evi devletin verdiği ikramiyeye aldım. Satmayacağım, satmayacağım işte. Parasını ite köpeğe yedirmeyeceğim...”* (s. 8). İlerleyen bölümlerde ise Sadi Bey’in evi neden satmaya yanaşmadığının asıl sebebini, arkadaşı Müçteba ile mahallenin kızları Nursen ve Nuran hakkındaki yaptıkları dedikodulardan öğreniriz. Sadi, Nursen’e dair kurduğu hayallerini Müçteba’nın Nuran’a dair kurduğu gelecek hayallerinden daha gerçekçi bulur. Zira Sadi Bey’in bir evi vardır, Müçteba’nın ise “cadaloz karısıyla çocuklarına kaptırdığı” emekli ikramiyesinden sonra elinde kalan sadece bir emekli maaşıdır: *“Benim münasebetim senin Nuran’la olan münasebetine benzemez ki! Benim evim var. Bana varırsa, sonunda evin kendisine kalacağını bilir. Hâlbuki sen? (...) Evim var, yoluna feda olsun. Alt tarafı trikolarda işçi. Ömrü billah ev sahibi olamaz. Peki desin, karyı mariyı, çoluğu çocuğu defeder, onları çeker alırım evime. Malım, mülküm, maaşım onun olsun. Bir günün beyliği de beylik. Bir gün, beş gün, on gün... Nasıl olsa geberip gitmeyecek miyiz? Üç gün önce, beş gün sonra. (Gözleri alev alev) Ölümüm onun kohnunda olsun!”* (s. 21).

Evin büyük oğlu İskender ise romanın başlarında ev parasıyla mal satın alıp karaborsa yaparak milyoner olma sevdasında. Bir şirkette kâtiplik yapmakta, kendi deyimiyle ne uzayıp ne de kısalmaktadır. Planlarını gerçekçi bulmayan ev ahalisiyle özellikle de kardeşi Erdal’la bu yüzden arası açıktır. İlerleyen zamanlarda ise komşuları Lemana Hanım’ın kızı Nursen’le başlayan ilişkisini bir çatı altında birleştirme fikri, evin satışından gelecek parayı kullanma hayallerini değişime uğratar:

*“(...) Biliyordu ama, istese de, istemese de olacaktı bu iş. Geçinecek kendisiydi. Elinde birikmiş biraz parası olsa değil ablası, annesi, babası bile vız gelirdi. Yoktu, yoktu Allah belasını versin. Annesine, hatta akşam yemeklerinde sofrada babasına karşı iyi davranmasının tek sebebi, evdi. Ev satılır, paranın hepsi olmasa bile, bir parçası ona verilirdi de düğün için harcanırsa, dünyalar onun olurdu ama, kim bilir, belki de babası gene aksilik eder, dayatır, kıyametleri koparır. “Satmayacağım, evimi sattırıp size size çarçur ettirmeyeceğim. Bu evi bana devlet verdi. İhtiyarlığında meydanlarda kalamam, çoluk çocuğa maskara olamam!” diye bas bas bağırırdı”* (s. 169).

Evin küçük oğlu Erdal ise hukuk fakültesini bitirmeye az zamanı kalmış bir öğrenci olarak yurt dışında, Paris’te, doktora yapma hayali kurmaktadır. Bitirdikten

sonra da yurda dönüp avukatlık bürosu açacak, hayatını kuracaktır. Bu sebeple, evin satılıp parasının kendi eğitimi için harcanmasından daha mantıklı bir şey yoktur, ona göre. Annesine, kardeşlerine her ne kadar böyle söylese de Erdal'ın esas derdi bir şekilde yurt dışına kapağı atıp hovardalık yapmak, gününü gün etmek hatta bir yolunu bulabilirse oraya yerleşmektir. Ailesine bahsetmediği bu gizli planlarını romanın ilerleyen bölümlerinde, fakülteden arkadaşı Edip'le yaptığı konuşmalardan öğreniriz.

Evin kızı Ayşe ise Erdal'ın eve dair hayalleri zaman zaman aklını çelse de evin satılmamasından yanadır. Kardeşlerinin bir şekilde başlarının çaresine bakacaklarını düşündüğünden ev satılırsa kendisinin ve annesinin açığa kalabileceklerinden endişelidir:

*"(...) Belki kardeşi Erdal hukuku bitirir, babasını kandırır, evi sattırabilirse... Ama hayır hayır, ev satılmamalı, parası İskender'e de Erdal'a da verilmemeliydi. Onlar erkektiler. Ya kendisi? Evde kalmış, yaşlı, çirkince bir kız... Nursen istediği kadar, "Gözleriniz çok güzel!" desin. Çirkindi. Ev satılmamalı, parası kardeşlerine çarçur ettirilmemeliydi. Babasının ömrü şurada pek pek birkaç yıldır. Ölecek, annesiyle onu kardeşlerinin eline bırakacaktı. İskender nemrutu değil de Erdal zaman zaman, "Dua et abla. Bitsin şu hukuk, atlayayım Fransa'ya, sıkın dışınızı bir iki yıl, ondan sonra seni bak nasıl yaşatacağım," diyordu, ama buz üstüne yazı. Bütün bunlar olsa bile, evlenmeyecek miydi? Evlenince, yani elkızı araya girip kardeşiyle birlikte kardeşinin her şeyine sahip olunca, çocuğu avucuna alır, anayı da, kız kardeşi de unutturabilirdi. En iyisi evin satılmamasıydı. Ev satılmamalı, annesiyle ona kalmalıydı. Beyoğlu'ndaki kasiyerlikten üç yüz lira geçiyordu eline. O zamana dört yüz olabilirdi. Ev de mülkleri, geçinir giderlerdi" (s. 23).*

Anne ise üç çocuğu ve kocası arasında sıkışıp kalmış biri görünümündedir. Başlarda evlatlarının üçünün de planlarına hak verirken buluruz onu. Tek derdi ilerde geçim sıkıntısı çekmemeleridir. Bununla birlikte ona makul gelen ev parasının Erdal'a verilmesidir: *"Her şey küçüğün dediği gibi olmalıydı. Mesela şu ev. Herif dayatıyordu ya, kulak astığı yoktu. Hele o gün gelsin, küçük oğlu hukuku bitirsin, diplomasını alsın, sıra Avrupa'ya gitmeye gelsin... Oğlan doğru düşünüyordu. Bir ev, ufacık bir ev neydi ki! Satılsın, paraları ona verilsin, atlayıp gitsin. Bir yıl, iki yıl, gerekirse üç, dört yıl. Yapsın doktorasını Avrupa'da, dönsün memlekete anlı şanlı, açsın yazıhanesini, toplasın babasını, ağasını, ablasını başına" (s. 11).* Ancak ilerleyen zamanlarda bu düşüncesinden giderek uzaklaştığı görülür. Bu fikir değişikliğinde Ayşe'nin evin satılmayıp ana-kız kendilerine kalması yönündeki telkinlerinin etkisi yadsınamaz:

*"(...) Abla araya girdi. "Evi ağzınıza almayın. Ne sen, ne de o. Ev benim. Annemle benim ev. Siz erkeksiniz. Bense kızım. Üstelik annem de var. Bunu en çok sizin düşünmeniz lazım. Ne biçim kardeşiniz siz?"*  
*"Biçimi miçimi yok. Evde bizim de hakkımız var!"*

“Var tabii.”

“Gene başladınız mı? Anne be baksana şunlara!”

Kahvaltı için masayı hazırlamakta olan anne sertçe baktı.

“Ne var gene? N’oluyorsunuz?”

Ayşe anlattı. Anne kızına hak verdi:

“Doğru tabii. Siz erkeksiniz oğlum. Hele sen Erdal!”

Erdal deliye döndü.

“Yahu hani evin satılıp benim doktora işi için sarf edilmesine razı oldunuzdu?”

İskender, “Onlar razı olsa bile ben olmam,” dedi.

“Yaa!”

“Evet.”

Erdal öfkeden mosmor, havlusunu çividen alıp odasının yolunu hırslı hırslı tuttu.

Demek böyleydi? Annesiyle ablası da ona karşı oluvermişlerdi ha?” (s. 171).

Görüldüğü üzere ev sakinlerinin ev ya da evin satışından gelecek parayla ilgili hayalleri evi doğrudan veya dolaylı yoldan bir arzu nesnesi konumuna sokmuştur. Öte yandan sözü edilen arzulara, hayallere eşlik eden kaygı durumlarının varlığı da dikkat çekicidir. Sadi Bey’in herkesi başından def ederek komşu kızı Nursen’le içinde oturabilme hayali kurduğundan evi satmasına dair yapılan baskılara sert çıkması; İskender’in kendini yetersiz ve eksik hissetmesine neden olan işinden ayrılıp zengin olma sevdasını ve sonraları Nursen’le kurduğu gelecek hayaline ket vurduğu için evin satılmamasına olan isyanı; Ayşe’nin bir başına, açıkta kalma korkusundan dolayı evin satılması düşüncesine dair itirazları; Erdal’ın evden uzaklaşma, ülkeden tek çıkış yolu olarak gördüğü evin satışından gelecek paranın kendisine verilmeyeceğinden emin olmasıyla kapıldığı ümitsizlik; annenin, evlatlarının ev yüzünden birbirlerine düşmelerinden ve elinden bir şey gelmemesinden ötürü yaşadığı çaresizlik arzu edilene ulaşamadan kaynaklı kaygılarının adeta birer dışavurumu gibidir. İşte ilgili kişilerin evin satılmasına ve -çalışmanın ilerleyen bölümünde yer verilecek- hayatlarında hayalini kurdukları diğer şeylere dair duydukları kaygıyla başa çıkabilmeleri adına romanın kimi bölümlerinde fantezi üretmeyi tercih ettikleri görülür.

### Kaygılı Kişilikler ve Üretilen Fanteziler

Psikanalitik terminolojiye ait teknik bir terim olan fantezi (düşlem), en kısa ve net tanımıyla; bir özne ile arzu objesini ilişkilendiren bilinçdışı bir senaryodur (Bilgin 2007: 121). Bir tür savunma mekanizması olduğu düşüncesi, üzerinde ittifak edilen bir husus olmasının yanı sıra gerçekte doyuma ulaştırılması güç ya da imkânsız olan bilinçli veya bilinçdışı isteklerin ve dürtülerin tatmin edilmesine hizmet eden fantezi, kişinin, gece rüyalarında ya da gündüzleri düş kurma sırasında ortaya çıkar. Bu ‘düşlem/fantezi üretme etkinliği’, çocukluktaki oyunlarla başlar, sonraları ‘hayal kurma’ olarak sürer, yetişkinlikte de gerçek (reel) nesnelere üzerine olan bağımlılığın azalmasıyla da bu etkinliğin son bulması beklenir (Freud 2011a: 16). Eğer bu süreç

sağlıklı atlatılamazsa gerçeklikle düşlem arasındaki çizgi bulanıklaşır, böylesi anlarda gerçek hayatı bloke eder ve kişinin bu düşlemlere kapılarak çok fazla ruhsal enerji harcamasına neden olur (Snowden 2013: 140).

Gerçeklikle uzlaşmada/yadsımda ya da nesnel hoşnutsuzluğu aşmada fantezilerin rolü olduğuna dikkat çeken Anna Freud, kişinin fantezilerinin yardımıyla gerçeğe istekleri yönünde kendi kullanımı için yeni bir biçim verdiğini ve onu ancak böylelikle kabul etmesinin olanaklı olabileceğine işaret eder (Freud 2011b: 58). Anna Freud da kaygıya karşı bir tür savunma aracı olarak nitelendirilebilecek fantezilerin önemini çocukluğun bitimiyle birlikte yitireceği görüşündedir. Yetişkin yaşamında fantezi artık neredeyse oyun niteliğinde, fazla libido yatırılmayan, küçük ölçeklerdeki huzursuzluğu yenebilecek ya da bireye önemsiz hoşnutsuzluklarını unutturabilecek bir yan ürün olmaktan öteye gidemez. Bununla beraber eğer bireyin olgunluğunda gerçeklikle olan bağı güçlü değilse fantezilerin getirdiği doyumun zararlı bir hale bürünmesi, fantezi ile gerçekliğin barış içinde yan yana yaşayamaz duruma gelmesi, "ya o ya bu" ilişkisi içine girmesi olası, hatta kaçınılmazdır (Freud 2011b: 63). İşte *Evlerden Biri* 'nde de kimi roman kişilerinin hissettikleri yoğun kaygı durumlarından kaçınmak adına yetişkin hâllerleriyle sözü edilen bu düşlem/fantezi üretme etkinliklerine<sup>4</sup> kapıldıkları görülür. Somutlaştırmak adına burada bazı örnekleri ele almakta yarar görüyorum.

Romandaki kişilerin fantezi üretimleri üstte fantezinin tanımı yapılırken de değinildiği gibi gece rüyalarında değil gündüz kurdukları düşlerde ortaya çıkar. Öyle ki bu kişilerin fantezi/düşlem üretme etkinliklerinde onların düşüncelerini, duygularını kalıcı bir tahakkümle boyunduruğu altına alan ve onları başka uğraşlarla ilgilenmekten alıkoyan bir arzu nesnesinin (objesinin), gerçekleştirilmesi, elde edilmesi güç ya da olanaksız olan bir dileğin, hayalin yer aldığı görülür. Yukarıda bu nesnelere, hayallerden birinin oturdukları ev olduğu dile getirilmişti. Ancak bu evle bağlantılı ya da ondan bağımsız olarak farklı öznelere/nesnelere dair de gündüz düşleri kurulduğu gözlemlenir. Bunların başında da İskender gelir. İskender, çocukluğunda geçirdiği bir rahatsızlıktan ötürü tahsilini tamamlayamamış, bir şirkette güç bela bulduğu kâtiplik sayesinde eline üç beş kuruş para geçen bir delikanlıdır. Bu sebeple

---

<sup>4</sup> Çalışmanın bu kısmında bir hususu belirtmekte fayda görüyorum. Orhan Kemal, *Evlerden Biri* romanında fantezilere yer verirken kişilerin düşünsel ve duygusal boyutlarını sergileme amacının yanı sıra; "yazarın roman figürlerinin akıllarından geçeni, içlerinden geçirdiklerini, onların kendi kendileriyle konuşmaları tarzında yansıtmak" demek olan içmonolog ve "insanın gerçek hayatta olduğu gibi, her an aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde yansıtmak" şeklinde tanımlanan bilinçakımı gibi modern romanda yaygın kullanılan anlatım tekniklerini uygulamaya son derece elverişli bulunduğu için de fantezilere/düşlemlere yer vermiş olmalıdır. (Bahsi geçen terimler için bkz: Aytac, 2016: 43-44).



evin satışından gelecek paraya bel bağlayan, karaborsa yaparak zengin olma hayalleri kuran biridir. Öte yandan kendisini sürekli kardeşi Erdal ile kıyaslarken buluruz. Romanın kimi bölümlerinde onun kadar yakışıklı olmadığı, onun hukuk okuyup kendisinin eğitimini tamamlayamaması, anne babasının onu kayırdığı üzerine düşüncelere dalar. Evle ilgili aile arasında yapılan konuşmalarda paranın Erdal'a verilmesi düşüncelerine şiddetli itirazları biraz da bu yüzdendir. Bu hislerini ve düşüncelerini açık ettiği bir fantezisine gittiği şaraphanede bir masada tek başına otururken tanık oluruz. İskender'in etrafına, insanlara kayıtsız bir şekilde aklından geçenleri, ardından gündüz düşüne dalışını anlatıcı uzun bir pasajla okura aktarır:

*“Gerçekten şu babasının aklına nasıl yatırmalıydı ticaretin memurluktan çok başka şey olduğunu? Evet, o da memurdu ama, çalıştığı serviste görüyordu her gün alınıp satılanları, kazanılan paraları. İstanbul'du burası. Bir yazıhane, bir telefon, bir de kantar. Kantara da hacet yoktu doğrusu. Satıcıyla alıcı arasına girebilmekte bütün marifet. Birde arada bir beliriveren malı sezip satın almak beklemek. Müşteri bir zaman sonra kendiliğinden geliyordu. Piyasada nelerin döndüğünü işitiyordu her gün. Servisin kulağı delik, geveze memurlarının canı sağ olsun!*

*Bir sigara yaktı.*

*Annesinin de, babasının da, hatta ablasının bile varları yokları, gelecekleri Erdal'daydı. Evi satıp parasıyla onu Avrupa'ya yollamayı kendi çıkarlarına daha uygun buluyorlardı, ama ne yapıp yapıp önlemeye çalışacaktı. Öğrenimi yarıda kalmış, ayva suratlı, küçük bir kâtip olarak kalmaya hiç niyeti yoktu. Ev satılmalı, para verilmeli, para işe yatırılmalı, başlamalı kazanmaya. Kazanmaya başlayınca çabucak, babasına olan borcunu ödemeli, sonra da kazandığını biriktirip daha geniş çaptaki işlere yatırmalı, çok çok kazanmalıydı. Öyle ki, kardeşi avukat olup çıkıncaya kadar iyice kalınlaşmalıydı.*

*Şarabını yudumladı.*

*Çalıştığı servisin bulunduğu iş hanında güzel bir yazıhane tutmalıydı. Maroken kanepeler, koltuklar, ceviz masa, çift telefon, ağır kadife perdeler, pırıl pırıl kornişler filan. Avukat Erdal içeriye çekinerek girmeliydi. Çekinerek ne kelime, kâtipin yanında uzun uzun beklemeli, ağabeyinin yanındaki ufaklığını anlamalıydı. Sonra, neden sonra girmeliydi ağabeyinin yanına. Ağabeyinin uzun uzun oturup sıradan bir avukatla çene çalmaya vakti olmadığı, olamayacağı için basıp gitmeliydi. Gitmeden önce birtakım dosyalar atmalıydı önüne: “Bu dava çok uzadı Erdal,” demeliydi. “Çabucak neticelendireceksen neticelendir. Aksi hâlde ben neticelendirmesini bilirim!”*

*Şarabını tekrar yudumladı.*

*Ya babası aksiliğinde devam eder de evi satmaz ya da bankaya ipotek etmezse ne olacaktı?*

*“Bir şişe daha ver Barba..”*

*"Emredersiniz."*

*Basar giderim o zaman da buralardan. Dış seferlere işleyen vapurlardan birine kâtip mi olur, lostromo mu; yoksa bulaşıkçı, ateşçi, ne olursa olsun, atlar gider Avrupa'ya da Amerika'ya da. Kalırdı orada..."* (s. 65).

Bu kompleksli kişiliğinin başka bir yansıması da kadınlara dair düşüncelerinde açığa çıkar. Romanın satır aralarında karşı cinsle sağlıklı bir ilişki kuramadığı anlaşılan İskender'in, şirkette çalışan hademe kadına dair kurduğu fantezi bu durumunu belirgin kılan ilk ve bariz örnektir. Ona sahip olma hayalleri zihninde canlanırken bir anda böylesi bir şeyin hayalini kurduğu için pişmanlık duygusu kaplar içini. Sonrasında kadının iş yerindeki Erol'la teklifsiz, samimi konuşmalarını ve tavırlarını gördüğünde ise az önceki pişmanlık duygusunun yerini bu kez öfke ve aşağılık duygusu alır. İskender kadınlarla sağlıklı bir ilişki kuramamasını ise kâtiplik yapmasına, Erdal kadar yakışıklı olmayışına, çirkin hatta kendi deyimiyle 'ayva suratlı' oluşuna bağlar. Hiçbir kadının kendisini sevmeyeceğine inanmaktadır. Hatta bu yüzden içten içe hoşlandığı komşuları Lemana Hanım'ın kızı Nursen'le de iki kelime edecek cesareti kendinde bulamamıştır. Bir keresinde dolmuş parası çıkışmayınca aynı dolmuşta olan Nursen'in kalan beş kuruşu vermesi, o esnada Nursen'in kız arkadaşlarının gülüşmelerine dayanarak şirkete gidene kadar sevilmececek/beğenilmeyecek bir adam oluşuna dair bin bir düşünce geçer aklından. Akşamına hem borcunu vermek hem de bu bahaneyle Nursen'i görmek için evlerine kadar gitse de yine cesaret edemez ve sokağın başında saatlerce bekler. O sırada bir yandan anne ve kızının kendisini hem hoşça hem de küçümsemeyle karşıladıkları farklı senaryolar üretir zihninde (s. 69-73). Romandaki bu sahne üstte Anna Freud'dan aktarılan gerçekliğin yadsınması, ondan kaçınılması sonucu ortaya çıkan fantezi üretimini gösteren tipik bir örnektir.

İlerleyen zamanlarda Nursen'e duygularını açma fırsatını bulan İskender, onun da kendisini sevdiğini öğrenince daha ılımlı, sevecen biri olur çıkar. Evdekiler bu halini başta yadırgasalar da özellikle annesi, oğlunun bu değişiminden oldukça hoşnuttur. Ailesinden gizlediği bu ilişkisi İskender'i bu kez farklı kaygılara ve geleceğine dair farklı gündüz düşlerine sürükler. Zengin olmak için istediği ev parasına artık Nursen'le evlenmek için ihtiyacı vardır. Kurduğu hayaller onunla kuracağı yuva üzerinedir. Bir keresinde Nursen'i işe bırakmasının ardından işyerine giderken yolda etrafında olup bitenlere lakayt yine bir fantezi/düşlem üretirken buluruz onu. Nursen'le evlenmiş, sabah işe giderken uğurlamaktadır onu. Akşam yine kapıda karşılaşmış, birbirlerine gün içinde neler yaptıklarını sormaktadırlar. Bir oğulları olmuştur ve İskender onu avutmak için cebinden çıkardığı çikolatayı verir (s. 110).

Romanda sıklıkla fanteziler kuran bir diğer kişi ise Nursen'dir. Trikoda çalışan, annesi Lemana Hanım'la yaşayan Nursen, uygunsuz tavırlarından ötürü babasının

evden uzaklaşmasına neden olduğu için annesine içten içe öfke duyan bir genç kızdır. Annesinin kendi rahatı için onu yaşlı bir filmciyle evlendirme düşüncesi de aralarındaki bağın iyice zayıflamasına yol açar. Nursen'in hayali bir an önce bu evden, annesinden ayrı kendi yuvasını kurmak olmuştur. Zaman zaman kuracağı yuvaya dair düşlediği fantezilerde bu durum kendini belli eder: *"İsterse tek gözden ibaret olsundu yuvası. Kocasını da babası gibi halim selim, hatta isterse babası gibi dantela örsün, çorap yamasın. İş işlesin. Daha iyi. Yardımı dokunurdu. Kafasından İskender geçti. Onun gibi işte. Tam da istediği her şeyi bulabileceğini sandığı biri. Küçük memurmuş, olsun. Evlenirler. Kendisi de ayrılmaz trikolardan, birlikte işe gider gelirler, hafta sonları da gezip eğlenmeye birlikte. Çocukları olur. Banyo ederler, birlikte giydirir, birlikte oynar, birlikte büyütürler"* (s. 54). Evdeki huzursuzluktan, annesiyle olan gerginlikten bunaldığı bir başka sefer işyerindeki ütü masasının başında düşlere dalmışken karşılaşırız. Yaşamında var olan belirsizliklere, olup bitenlere müdahalede bulunmaya güç yetiremediğinden gerçekliği yadsıyarak kendini, kaygıdan ve dürtülerinin kısıtlanmasından bir tür koruma içgüdüleriyle, istekleri doğrultusunda gerçeğe kendi kullanımı için yeni bir biçim verme çabasındadır. Düşlerinin merkezinde yine İskender, yine birlikte kuracakları yuvaları vardır:

*"Bir an İskender'le evlendiğini düşündü. (...) Sabahleyin kocasını işine yolcu ettikten sonra, dudağında aydınlık, oylum oylum bir türkü, kapardı süpürgeyi, başlardı. Ortalığı süpürürken, maltız ya da gazocağının üzerinde bulaşık suyu kaynar, süpürme işi biter bitmez bulaşığa otururdu. (...) Kocasını akşam eve gelince onu kapıda buluyor. Boyanmış, taranmış, yüksek topuklu kadife terliğin çıplak ayağına geçirmiş. Kocasının elinden menekşe demetini alıyor. Ona getirmişti. Birbirlerine hayran hayran bakıp tertemiz, bembeyaz dişleriyle gülüyorlar:*

*"Nasılın şekerim?"*

*"Teşekkür ederim canım"*

*"Çok yoruldu mu bugün?"*

*"Ya sen?"*

*"Bana bakma. Asıl senin yorulmaman lazım."*

*"Ne münasebet, asıl senin!"*

*(...) O da ofiste çok yorulmuştur bugün. İşler birden öylesine bastırılmıştır ki, başını kaşıyacak vakti olmamıştır. Olmamıştır, olmayabilir ama, karısı? Karısını, karıcığını da mı düşünmemiştir? Genç adam "O başka" der. "Seni düşünmediğim an mı var? İş güç. Dünya bir yana, sen bir yanasın şekerim!"*

*Güldü, o günlere, gelecek o tatlı günlere güldü. Kocasını öyle sevecek ki, aralarına hiç, ama hiç kimse giremeyecek. Annesi bile!"* (s. 104-106).

İskender ve Nursen kadar yoğunluklu olmasa da romandaki diğer kişilerin –Ayşe, Erdal, Sadi Bey, Leman Hanım gibi- de zaman zaman düşlem/fantezi ürettikleri

görülür. Bu kişilerin fantezilerinde göze çarpan husus ise cinselliğin belirgin bir biçimde kendisini hissettirmesidir. Evin tek kızı ve kardeşlerin en büyüğü olan Ayşe, kendini çirkin bulan, evlenememekten ve ömrünü yoksul, bir başına geçirmekten korkan bir kadındır. Evin satışına dair kardeşleriyle atıştıkları bir sabahın ardından işe giderken yolda kurduğu gündüz düşü romandaki en bariz örneklerden biridir. Ev satılmayacak, anasıyla kendisine kalacak, babasının odası ihtiyar bir anayla kırkını aşmış oğluna kiralık verilecektir. Bu adam annelerinin mevlide gittiği bir gece eve gelecek, Ayşe adamı içeri alacak ve birlikte olacaklardır (s. 24). Erdal ise evin satışından ümidi kestiği sıralarda kendisine olan ilgisini fark ettiği Leman Hanım'ı hem yurtdışına çıkış bileti olarak görmekte hem de cinsel anlamda arzulamaktadır. Üniversitede dersten çıktığı bir gün, Leman'la arkadaşı Edip'in bekâr evine giderlerken ve sonrasındaki yakınlaşmalarına dair fantezi kurarken görürüz (s. 152). Leman Hanım da sık sık komşularını ziyaret etme bahanesiyle Erdal'ı görmek için Sadi Bey'lere giden bir kadındır. Bu ziyaretlerinde Erdal'ı evde bulursa onu göz hapsine alarak, ona dair fanteziler üretir (s. 81). Sadi Bey ise zaten arkadaşı Müçteba Efendi ile sabah akşam mahallenin kızlarını göz hapsine alan, özellikle Nursen'le ilgili gelecek hayalleri kuran biridir. Evdekilerden bunalmış, iletişimini asgari düzeye indirmiş, kahvede Müçteba Efendi ile olmadığı zamanlarda vaktinin büyük bir kısmını kendi odasında fanteziler kurarak geçiren emekli bir ihtiyardır. Oğlu İskender'in Nursen'le birlikteliğinden habersiz, yine odasında dalıp gittiği bir fantezisinde zihninde canlandırdığı senaryo şöyledir:

*"Yatağa girdi, yorganı göğsünün üstüne çekti, yarım ne türlü davranıp konuşacaklarına daldı gitti:*

*"Ooo, merhaba kızlar!"*

*"Merhaba amca..."*

*"Nereye böyle?"*

*"İşe amca işe."*

*"Ha sahi... Demek bu kadar erken gidiyorsunuz?"*

*"Ne yapalım?"*

*"İşittiklerim doğru mu Nursen?"*

*"Ne işittiniz amca?"*

*"Böyle böyle, yaşlı birine varıyormuşsun?"*

*"Annem öyle istiyor ama, ben istemiyorum..."*

*"Aferin benim kızıma, isteme yaa!"*

*Belki de yalnız denk getirirdi. O zaman başka türlü konuşurdu:*

*"Vay, Nursen... Nereye yavrum?"*

*"İşe gidiyorum amca."*

*"İşittiğim doğru mu?"*

*"Ne işittiniz?"*

“Zengin bir ihtiyara varıyormuşsun?”  
 “Annem öyle istiyor ama...”  
 “Sen istemiyor musun?”  
 “İstemiyorum amca...”  
 “”Aferin sana Nursen. İsteme. İstemezsen, ben senin için başka şeyler düşünüyorum yavrum.”  
 “Ne düşünüyorsunuz amca?”  
 “Karım, çocuklarım bir yana, sen bir yanasın. Sana bir şey söylesem... Dinle, işine gelmese bile aramızda kalacağına yemin eder misin?”  
 “Nedir?”  
 “Yemin et ilkin!”  
 “Peki amca. Kimseye söylersem gözlerim kör olsun.”  
 “Benim evi üstüne yaparım senin!”  
 Gözleri büyür:  
 “Aa!!”  
 “İstemez misin? Sana hiçbir zararım dokunmaz ki. Annenle taşınırsınız. Ben gene bu odada kalırım. Ara sıra yanıma gelersin. Benden korkma. Sadece okşarım seni, o kadar. Ben ölünceye kadar. Ondan sonra istediğinle evlen...”  
 “?..”  
 Uykuya geçtiği zaman komşu yoğurtçunun horozu durmamacasına ötüyordu.” (s. 240-241).

Örneklerden da anlaşılacağı üzere kişiler bazen kendi doğaları, bazen çevrenin (aile, mahalle gibi) beklentileri, bazen de yaş, cinsiyet, sınıf farklılıkları elvermediği için kendilerine tüm bu olumsuzlukları yadsıyabilecekleri bir düş evreni inşa ederler. Roman kişileri de, zengin olma, yuva kurma, aile ve çevre baskısından kurtulma ya da cinsel edimler gibi gerçekte doyuma ulaştırılması güç ya da olanaksız olan kimi dürtü ve isteklerini, düş güçlerinin yardımıyla fanteziler üreterek doyuma ulaştırmayı denerler.

## Sonuç

Hemen her romanında bu coğrafyadaki insan gerçekliğinin peşine düşmeyi amaç edindiği bilinen Orhan Kemal’in, *Evlerden Biri* romanında da bu arayışını, iz sürüşünü devam ettirdiği görülür. Odak noktasını İstanbul’un kenar semtlerine, kıyıda köşede kalmış sıradan, küçük insanlarına çevirerek okurun dikkatini büyük ve şatafatlı hayatlar yerine basit ve kendi içinde çalkantılı hayatlara çekmek istemiş gibidir. Bu basit ve belki kimilerince önemsiz sayılabilecek hayatları kurgularken de ekonomik ve sınıf farklılıkları olsa da insan doğasının değişmeyen hırslarını, arzularını ön plana çıkarmayı dener. Böylelikle arzu nesnelere çeşitli olsa bile insanın arzulama yetisinin değişmezliğine vurgu yapar.

Yaşamın katı gerçekliğinin farkında bir yazar olarak Orhan Kemal, roman kişilerinin kendi hayatlarındaki bu katı gerçeklikle başa çıkma çabalarına, bocalayışlarına okuru ortak ederek onların sığınaklarını da gösterir. Ki bu romanda düşlemler/fanteziler bir tür sığınak vazifesi görürler. Roman boyunca kişilerin arzu ettiklerine dair ayırımına varılmayan, bilinçdışında kalan istekleri fantezileri yardımıyla açığa çıkar, bilinç düzeyine yükselir. Böylece okur, roman kişilerinin üstesinden gelemedikleri isteklerine, dürtülerine, bunlara karşı gösterdikleri dirençlerine ve bir tür savunma önlemi olarak ürettikleri gündüz düşlerine tank olurken bu kişiler hakkında daha fazla zihinsel, duygusal veriye sahip olur. Bu isteklerden bazıları elde edilmiş (Erdal ile Leman'ın cinsel istekleri gibi), bazıları kısmen gerçekleştirilmiş (Nursen ile İskender'in ilişki içinde olup yuva kuramamaları gibi), bazıları ise sadece fantezi olarak kalıp (Sadi Bey ve Ayşe gibi) gerçekliğe taşınamamışlardır. Beklentileri gerçekleşse de, gerçekleşmese de kişilerin tamamı düş kırıklıklarıyla karşılaşmaktan kurtulamamışlardır. Romanın açık uçlu bir sonla bitirilmesi de bunun somut bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Sadi Bey'in evin orta yerinde yatan cenazesi, kardeşlerin babalarının cenazeleri başında eve dair tartışmaya girip yine bir sonuç alamadan kendi köşelerine çekilmeleri, annenin tüm bu yaşananlar karşısındaki çaresizliği yarım kalmışlığın özeti gibidir. Orhan Kemal böyle bir son kurgulamakla çalışmanın başlarında da ifade edildiği üzere, arzusunun arzu nesnelereyle doyuma ulaştırılmasının olanaksızlığının bir bakıma sağlamasını yapmış olur.

**Kaynakça**

- Aytaç, Gürsel (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bilgin, Nuri (2007). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Çoban, Barış (2005). "Lacan", *Kadife Karanlık-21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*. (Editör: NurdoğanRigel), İstanbul: Su Yayınevi.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Freud, Sigmund (2011a). *Metapsikoloji I*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Freud, Anna (2011b). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orhan Kemal (2018). *Evlerden Biri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Öğütçü, Işık (2012). *Zamana Karşı Orhan Kemal Eleştiriler ve Röportajlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Snowden, Ruth (2013). *Freud-Kilit Fikirler*. (Çeviren: Melis İnan), İstanbul: Optimist Kitap.
- <https://www.psikolojisozlugu.com> [Erişim Tarihi 28.05.2020].





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Atilla AKTAŞ**

Dr., T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet  
Arşivleri Başkanlığı  
atillaktas@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-1987-6638>

## Orhan Kemal'den Bir Alafranga Züppe Tipi Örneği: *Nurettin Şadan Bey* Hikâyesi

*A Sample of European Snob Type by Orhan Kemal:  
The Story of "Nurettin Şadan Bey"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 18.07.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020  
Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Aktaş, Atilla (2020). Orhan Kemal'den Bir Alafranga Züppe Tipi Örneği: *Nurettin Şadan Bey* Hikâyesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 295-307. DOI: 10.34083/akaded.771164.

Aktaş, Atilla (2020). A Sample of European Snob Type by Orhan Kemal: The Story of *Nurettin Şadan Bey*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 295-307. DOI: 10.34083/akaded.771164



<https://doi.org/10.34083/akaded.771164>



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

## Öz

Orhan Kemal edebiyatımızın önde gelen toplumcu gerçekçi yazarlarından biridir. Çok sayıda eser veren bir yazar olan Orhan Kemal, hikâye ve romanlarında gerçek hayattan insan manzaralarına odaklanmış, güçlü gözlem yeteneği sayesinde bütün boyutlarıyla toplumun her katmanından insanı betimlemiştir. Onun hikâyelerinde düşkünler, çaresizler, kimsesizler, yetimler, mahpuslar gibi alt sınıf insanlar büyük yer tutarken ırgatların, köylülerin, işçilerin gündelik yaşantısı, fabrikadaki işçi ortamı, şehre gelen taşralının yaşadığı sıkıntılar, sermayenin güç ve para hırsı, hapishanedeki suçlular arasındaki hiyerarşi gibi temalar da çarpıcı şekilde işlenmiştir. Orhan Kemal'in hikâyeleri arasında farklılığıyla göze çarpan "Nurettin Şadan Bey" hikâyesi, Avrupa'da eğitim almış, varlıklı ve soylu bir adamın hapishanedeki tuhaf serüvenini anlatır. Tipik bir alafrağa züppe olan Nurettin Şadan Bey üzerinden yazar, hem hapishanedeki mahkûmlar arasındaki sınıf farklılığını, hem de Batılı tarzda yetişen insanların topluma bakış açısını yansıtır. Bu makalede "alafrağa züppe" kavramı üzerinden Nurettin Şadan Bey tipi incelenerek, hikâyedeki sınıf çatışmaları, zaman ve uzam özdeşlikleri gibi kurgusal yapıyı oluşturan unsurlar çözümlenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Nurettin Şadan Bey, alafrağa züppe, sınıf çatışması

## Abstract

*Orhan Kemal is one of the leading figures within social realist writers in our literature. Orhan Kemal, who is a writer with many pieces under his belt, had focused to lives of normal people from real life and was able to describe people from all classes of society thank to his strong talent of observation. While hospice, helpless, forlorn, orphans and convicts have their fair share within Orhan Kemal's stories; themes like windlasses, villagers, daily life of workers, the work environment in factories, troubles of country people in big cities, the thirst of power and money of the Capital, hierarchy of inmates within prisons are also handled in a striking way. The story of "Nurettin Şadan Bey", which stand out among the works of Orhan Kemal, is about a man who was educated in Europe and a descendant of a wealthy and noble family who is imprisoned. The writer tried to describe the class differences of the convicts and the point of view of western style educated people to society by the means of Nurettin Şadan Bey. In this paper, with the idea of European Snob Mr Nurettin Şadan Bey will be examined and class the theoretical components such as space and time identities and class conflicts will be analyzed.*

**Keywords:** Orhan Kemal, Nurettin Şadan Bey, European Snob, class conflict.

## Giriş

Orhan Kemal, sosyalizme inanan, toplumcu gerçekçiliği özünden kavramış ve toplumu en alt tabakasına varıncaya kadar her katmanını detaylıca gözlemleyerek yansıtmış bir yazardır. Geçimini edebiyattan temin etme gayretinde bulunan ve bundan ötürü çok sayıda roman ve hikâye kaleme almış olan Orhan Kemal, en temel düzeyde insanı bulunduğu ekonomik konumu ve sınıfsal statüsü bakımından ele alırken gösterişe, afişe etmeye, yargulamaya kalkışmadığı gibi, mesaj verme çabasına girişmez. Orhan Kemal'in edebî anlayışında katı şekilde siyasî göndermeler yapmaya, bir görüşü tebliğ etmeye, slogan atmaya yer yoktur.

Onun hikâyelerinde her daim adı konulmamış biçimde sınıflar arası bir çatışma mevcuttur. Toplumun en temelinde yer alan yoksullar, işçiler, işsizler, hayat kadınları, mahkumlar, köylüler, ırgatlar, sefalet içinde yaşayan kenar mahalle insanı resmedilirken çatışmalar ve gerilimler üzerinden sorunlar dile getirilir. Ancak bu sorunların kaynağı, belirli durum ve konularda sınıfsal farklılıklar ve sermayenin eşitsizliğine bağlanacak şekilde ifade edilir. Her ne kadar sınıf hikâyecisi olarak anılagelse de Orhan Kemal'in hikâyelerinin merkezinde ezen ile ezilen ilişkisi vardır. Güç eline geçtiği zaman başka birini ezmeye başlayan ezilenlerin psikolojisi, düştüğü durumun gerçek sebeplerini sorgulamaksızın hayata tutunmaya çalışan insanın dramı, basit ve gösterişsiz bir yaşam sürmelerine rağmen türlü zorluklarla mücadele etmek zorunda olan taşralıların dünyası hikâyesinin evrenini oluşturur.

Buradan hareketle Tosun, Orhan Kemal'i "siyaseti de içeren sanat" algısının, dengeyi tutturabilmiş, başarılı ve olumlu bir temsilcisi olarak sayar. Siyaseti edebiyatının merkezine koymasına karşın, toplumsal konuları, bilindik kolaycı yaklaşımlarla ve popülizmle değil, hikâyenin barındırdığı estetik duyarlılık ve sanat sezgisiyle birlikte işlemesi üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini savunur (2014: 185). Oldukça basit, sade bir dil ve üslupla yazan Orhan Kemal, kolay okunan ve anlatmak istediği olaya odaklanan, gereksiz detaylardan ve süslemelerden sıyrılmış, kısa ve ustaca birbirine bağlanmış ifadelerle metinlerini kurgulamıştır (Uyguner 1975: 110-111). Bu cihetten Ömer Seyfettin'in hikâyelerine yakın bir tekniği benimsediği söylenebilir.

Orhan Kemal'in hikâyelerinin bir yüzü sokağa dönüktür. Sokağın diliyle, insanların basit eğilimleriyle ilgilidir. Onların iç dünyasına oldukça hakim olan yazar mutsuz, yoksul, çaresiz, sefil insanları hikâyelerine taşır. Ekmek kavgası veren, işsizlikle mücadele eden, en temel ihtiyaçlarını karşılayamayan, küçük lüksleri dahi olmayan yoksulları, yoksulluktan ötürü fahişeliğe sürüklenen küçük kızları, az maaş ve kötü yiyeceklere razı olan işçileri, doktor yüzü görmeyen hastaları, fakirlikten ötürü suça meyleden kimseleri, kenara itilmişleri hikâyelerine taşımıştır (Tosun 2014: 268).

Orhan Kemal hangi konuya odaklandığı fark etmeksizin, önce insan için sorun teşkil eden unsuru merkeze alır. Daha sonra olay-kişi veya durum-kişi ikilisini bir araya getirir (Asiltürk 2014: 325). Hikâyelerinde konuşmaların önemli yeri vardır. Konuşmalar, kişilerin iç dünyalarını derinlikli şekilde ortaya çıkarmaya aracılık ederler (İleri 1984: 75). Ancak hikâyelerinde gözlemci kimliğiyle Orhan Kemal'in konuşmaya dahil olduğunu ve hikâyelerini önce gözlemlerle başlattığını görmek mümkündür. Kısa bir gözlemden sonra konuşmalara geçen yazar, bütün olay örgüsünü konuşmalar üzerinden vermeyi tercih eder (Örgen 2014: 313). Başboğa, Orhan Kemal'in edebî anlayışını eleştirel gerçekçilik olarak tanımlar. Zira Orhan Kemal'in hikâyelerinde gelir eşitsizliğine, sermayenin adaletsizliğine, sınıflar arasındaki uçuruma dikkat çekmeye çalışır, okurun vicdanını bu yönde uyaran bir yazardır.

### 1. Nurettin Şadan Bey Hikâyesi

Orhan Kemal'in hikâyelerinde hapisane özel bir yer tutar. Bilindiği üzere Orhan Kemal edebiyat hayatına hapisanede tanıştığı Nazım Hikmet'in yönlendirmesiyle başlamıştır (Uyguner 1975: 104). Yazarın en meşhur hapisane hikâyesi olan "72. Koğuştaki hapisane, bütün yaşam koşullarıyla, çatışmalarıyla, mahkumlar arasındaki hiyerarşinin eziciliğiyle, argosuyla bütün unsurlarıyla işlenmiştir. Bir diğer hapisane temalı hikâyesi olan, 1943'te yazılan "Nurettin Şadan Bey" ise yine hapisane ile idare arasındaki gerilime ve mahkumlar arasındaki hiyerarşiye değinmesine rağmen tamamen farklı bir tematik düzleme oturtulmuştur.

Nurettin Şadan Bey'in gayet sık kıyafetlerin içinde, lüks bir otomobille hüküm giyeceği cezaevine gelişiyle hikâye başlar. Cezaevi başçavuşunun tavırlarından memurlar üzerinde itibarlı birinin geleceği izlenimi oluşur. Görünüşünden etkilenen memurlar onun üst düzey bir bürokrat ya da memur olduğunu düşünerek teşrifata çıkarlar. Fakat onun giydiği hükmün infazı için gelen bir mahkum olduğunu öğrendiklerinde şaşkınlıklarını gizleyemezler. Bu şaşkınlıktan faydalanan Nurettin Şadan Bey, teklifsizce infazı süresince şehri gezip dolaşmak istediğini de belirtmeden edemez. Nurettin Şadan Bey'in eşyaları kontrol edilirken gardiyanlarda ve cezaevinin işlerinde memur edilen mahkumlarda saygı ve korku uyandırır. Lüks eşyalarının arasındaki Almanca kitap ve gazeteler, ipekli kıyafet ve çamaşırlar gardiyanların korkusunu daha da arttırır. Bu itibarla Nurettin Şadan Bey diğer mahkumlar gibi itilip kakılmak yerine, usulünce davet edilmek suretiyle kayıt odasına alınır. Burada suçunun "Türklüğe hakaret" olduğu öğrenilir. Nurettin Şadan Bey ise suçunun tamamen iftira olduğunu, Türklüğe hakaret etmediğini sadece "beş bin liraya karısını teslim etmeyecek memur yoktur" (O. Kemal 1975: 23) dediğini ve bu lafın büyütülerek Türklüğe hakaret suçuna evrildiğini söyler. Kendini zan altında bırakmamak için asil bir aileden geldiğini, eşraftan olduğunu, babasının hoca olduğunu, Almanya'da hukuk doktorası tahsili gördüğünü söyleyerek kendini aklamaya çalışır. Cezaevinin

fotoğrafçısı olan mahkum, Nurettin Şadan Bey'in tavır ve hareketlerinden etkilenerek onun yanına sokulur. Fotoğrafçının da bulunduğu köylülerin kaldığı koğuşa verilen Nurettin Şadan Bey, fotoğrafçıdan revirde bazı siyasi mahkumların rahat içinde kaldığını ve özel muamele gördüklerini öğrenir. Kendisine bu koğuşa layık bulmayan Nurettin Şadan Bey, revire giderek orada kalan mahkumlardan kendisine revirde bir yer gösterilmesini rica eder. Asaletinden ve Batılı eğitiminden dem vuran Nurettin Şadan Bey, beklediği ilgiyi göremez, revirde kalma hakkının doktor ve cezaevi müdürü tarafından takdir edildiğini öğrenerek oradan çıkar. Koğuştaki köylülere Almanca şiirler ve pasajlar okuyan Nurettin Şadan Bey, Almanları över, onların savaşı kazanmalarının insanlık açısından bir zorunluluk olduğundan bahseder. Ertesi sabah revirde kalma işini ayarlamak amacıyla müdürün yanına gider. Türlü kibarlıklardan, nezaket gösterilerinden, komplimanlardan sonra konu Türkiye'nin dünya savaşında tarafsız kalmasına gelir. Müdür bey bu siyaseti takdirle onaylarken Nurettin Şadan Bey, revir işi bozulacağı için muhalefet edemez. Revirde kalma işini müdüre açan Nurettin Şadan Bey, müdürden mahkumlar arasında ayrımcılık yapılamayacağını, kanunlar önünde herkesin eşit muamele görmesi gerektiğini, dolayısıyla sadece revir doktorunun inisiyatifinde olan bir yer için bir muamele yapamayacağı cevabını alır. Gerisin geri koğuşuna dönen Nurettin Şadan Bey, istediği ilacı yazmadığı için öfkeli olan fotoğrafçı tarafından cezaevi doktora karşı doldurulur. Revir gününde sıra gözetmeyerek bütün mahkumları yarararak doktorun odasına dalan Nurettin Şadan Bey, doktora karşı emir verir tonda konuşarak rapor ister, numaradan hastaymış gibi davranmayı da ihmal etmez. Nurettin Şadan Bey'in niyetini anlayan doktor ona ilaç yazıp göndermeye çalışınca, öfke krizine girerek doktora hakaret etmeye, aşağılamaya başlar. Doktorun odasından çıktığında fotoğrafçı Nurettin Şadan Bey'in boynuna asılarak onu kutlar. Morali bozulan doktor, tutanak tutarak kendisiyle aynı gün cezaevinde bulunan nöbetçi savcıya şikayetçi olur. Savcının emriyle müdüriyete getirilen Nurettin Şadan Bey, sorgulanır. Kendisine imtiyazlı davranılmasını isteyen mahkuma karşı tavizsiz davranan ve hakaret ederek aşağılayan savcı, durumu mahkemeye sevk edeceğini söyleyince Nurettin Şadan Bey doktorun ayağına diz çökerek yalvarmaya, ağlamaya, af dilemeye başlar. Savcı müdürle işaretleşerek bu seferlik affedildiğini söyler. Birden yaptığının aşağılık bir davranış olduğunu idrak eden Nurettin Şadan Bey, kapıdan çıkarken "pis memleket, pis insanlar" anlamına gelecek şekilde Almanca sözler söyler. Koğuşuna doğru yollanırken radyoya doğru yönelen Nurettin Şadan Bey, savaşta Almanya savunmasının bozguna uğradığı haberini duyar. Nurettin Şadan Bey de tıpkı hayranı olduğu Almanya gibi yenilgiye uğramıştır.

Orhan Kemal'in bu hikâyesi, yazarın diğer hikâyelerinden aşina olunan tekniğe yakındır. Nurettin Şadan Bey'in cezaevine gelişinin tasviriyle başlayan hikâye, mekan üzerinden kişi ile olayın birleşmesiyle devam eder. Hikâyede, diğer metinlerinde olduğu gibi tanrısal konumlu gözlemci anlatıcıyı benimsemiştir. Eliuz'a göre Orhan Kemal'in genellikle bu anlatıcı tipini tercih etmesinin altında toplumcu sanat anlayışı

uyarınca dış dünyaya dair gözlemlerinin yanı sıra, içteki ve derindeki ile daha çok ilgili olması yatmaktadır (2009: 1141). Aynı şekilde yazarın yine kurguyu diyaloglar üzerinden götürdüğünü, bütün vakayı diyaloglara yansıtarak anlatma yoluna gittiğini görmek mümkündür.

“72. Koğuş” hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyede de vaka zamanı II. Dünya Savaşı yıllarıdır. “72. Koğuş”ta savaşın seyrine göre Almanların tarafını tutan veya karşısında yer alan, savaşla ilgili haberleri hoparlörden tüm koğuşlara iştahla anlatan bir müdür var iken, “Nurettin Şadan Bey” hikâyesinde savaşta Türkiye’nin tarafsız kalmasının önemli olduğunu bilen ve devletin bu politikasını destekleyen bir müdür vardır. Orhan Kemal’in diğer toplumcu gerçekçi yazarlardan ayrılan bir tavrını ise bu hikâyede müşahade etmek mümkündür. Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt gibi yazarlarda devlet memurları yetkileri dahilinde ve otoriteden bağımsız hareket edebildikleri alanda, kendilerinden daha zayıf olanı ezme ve adaletsizlik yapma eğilimindedirler. Orhan Kemal’de ise iyi ve kötü insan ayrımı yapar gibi iyi ve kötü memur vardır. İşini iyi yapan, yasayı uygulayan bir memuru, sırf devleti temsil ediyor diye kötülemediğini görmek mümkündür. “Grev”de fabrikatörden yana çıkan ve işçilere yapılan haksızlığı görmezden gelen bürokrat tipinin karşısında, “Nurettin Şadan Bey”de asaletinin ve gösterişin arkasına sığınarak iltimas isteyen bir mahkuma karşı taviz vermeyen cezaevi müdürü ve savcı vardır. Orhan Kemal’in edebî kabiliyetlerini ideolojik yöneliminin emri altına vermediğinin göstergesi olarak bu örnek kabul edilebilir.

## 2. Bir Alafranga Züppe Tipi Olarak Nurettin Şadan Bey

Alafranga züppe kavramının geçmişi, Türkiye’nin Batılılaşma serüveninin başlangıcına kadar uzanır. Bir medeniyet yönelimi olarak beliren Batılılaşma, bütün yönleriyle topluma sirayet ettiğinde, Batılı gibi davranmayı, görünmeyi, yabancı dilde konuşmayı özümsemiş, ancak Batı medeniyetinin altında yatan dinamikleri, düşünce serüvenini, Batının epistemelerini kavrayamamış, kendi kimliğini ve medeniyetini tanımadığı gibi, Batının değerler sistemini de yüzeysel ve körü körüne benimseme yoluna girer. Alver’in tabiriyle züppe, Batılılaşma siyasetinin kıyısında bulunmasına rağmen, bu siyasetin toplum tarafından görülmesi işlevini üstlenir (2006: 166). Züppelik, gündelik hayatta farklı görünmenin mücadele alanıdır. Giyim kuşamla, yabancı dilden kelimeler kullanmaya düşkünlüğüyle, kimlik değerlerini taklit ettiği medeniyetin değerlerine edilgen şekilde özdeşleştirmesiyle ortaya çıkar (Alver 2006: 177). Dolayısıyla alafranga züppe, üstün gördüğü medeniyeti taklit düzeyinde temsil ederek kendi toplumuna üstünlük taslayan, değerlerini aşağılayan, statü bakımından kendini üstün gören, yabancı gibi davranan kimsedir. Edebiyatımızda Felatun Bey, Bihruz Bey, Ömer Seyfettin’in Efruz Bey’i, Hüseyin Rahmi’nin Meftunu, Peyami Safa’nın Behiç’i gibi tipler alafranga züppe tipi denince akla gelenlerdir.

Kaya, alafranga züppeyi ikiye bölerek, safderun züppe ve ahlaksız züppe şeklinde tasnif eder. Ahlaksız züppenin safderun züppeden farklarını şöyle sıralar: Ahlaksız züppe yabancı dile daha hakimdir, iyi eğitim almıştır ve yabancı dilden kitap okuyabilir, dış görünüşüne aşırı dikkat eder, safderun züppe gibi ölçsüz değil daha uyumlu giyinir, planlı şekilde hareket ederek kötülük yapar (Kaya 2017: 16-17).

Can Yücel Nurettin Şadan Bey'in iliklerine kadar çürümüş bir münevver tipi olduğunu söyler (1979: 4). Buna karşın Nurettin Şadan Bey tipi ahlaken yozlaşmış bir aydın kimliğinden oldukça uzakta konumlanır. Ahlaken yoz olduğu, çürümüş bir kişilik yapısına sahip olduğu doğrudur, ancak aydın kimliğiyle uzaktan yakından alakası yoktur. Bu tipin en belirgin özelliği alafranga züppeliğidir. Yabancı dile düşkünlüğüyle, dış görünüşüne, hal ve tavırlarına dikkat etmesiyle, kendine farklı muamele edilmesi için kibarlığa ve nezakete başvurmasıyla, Alman medeniyetini kutsamasıyla başlı başına bir züppe tipi olarak ortaya çıkar.

Nurettin Şadan Bey kıyafetine, görünüşüne aşırı önem verir. "Geniş kenarlı siyah fötr şapkası, reye pantolonu" (O. Kemal 1975: 20) ile bir manken ciddiyeti ile cezaevine gelir. Otomobile geldiği için ayakkabıları tertemizdir. Cezaevine girer girmez G... kasabası eşrafından olduğunu söyleyerek şehirde ara sıra dolaşmak için müsaade koparmaya çalışır. İki yatak, iki deri bavul, rugan ve süet üç çift iskarpin, termos, sezlong gibi eşyalarla cezaevine gelir. Bavullarından Almanca gazeteler, kitaplar ve ipek çamaşırlar çıkar. Diğer alafranga züppeler gibi mirasını, parasını değil, itibarını tehlikeye atar. Yine diğerlerinde olduğu gibi mirasyedir. G... kasabasındaki zeytinyağı fabrikasından ve zeytinliklerinden gelen iradı İstanbul'da ve Avrupa'da yer. Hayatının son on beş yılının "Evgopa" da geçtiğini söyler. Konuşmalarda muhatabına yer yer "meğsi" diye mukabele eder, kendisine ikram edilen sigarayı markasını beğenmediği için reddederken "meğsi, kullanmam!" (O. Kemal 1975: 24) diye yalan söyler. "Ahvali hazıra ve müstakbele" (O. Kemal 1975: 24) cinsinden kelimeler kullanır. Alman edebiyatını ve medeniyetini över ve bu övgü üzerinden kendini Alman medeniyeti ile özdeşleştirir. Kendisine ayrıcalıklı davranılması talebinin altında kendisini diğer insanlardan üstün görmesi yatar:

*"Mesela, ben, memleketin eşrafından, soyu, cinsi, cibilliyeti belli, eşraftan âlim, fazıl mütedeyyin bir zatın oğlu olayım da soyu sopyu, cinsi cibiliyeti belirsiz bir takım rezillerin ifadeleriyle..." (O. Kemal 1975: 24)*

Nurettin Şadan Bey'in eğitimi, onun için bir meta gibidir. Kendisini önemli göstermek, muhatabına önemsetmek, caka satmak, hatta pazarlık etmek için eğitiminden faydalanmaya kalkışır. Gece olduğunda koğuştaki köylülere Schiller ve Goethe'den şiirler, Nietzsche ve Kierkegaard'dan pasajlar okur. Saatler boyunca Almanlardan, Alman milletinin büyüklüğünden, dünya savaşında Almanların galip gelmesinin insanlık için öneminden, Allah'ın dünyayı düzeltmek için Adolf Hitler'i



görevlendirdiğinden bahseder. Sabah olduğunda ise herkes uyurken koğuşun ortasında gürültülü bir şekilde jimnastik yapmaya başlar. Köylülere jimnastiğin insana yararlarından bahsetmeyi de ihmal etmez. Revirdeki mahkumlarla konuşmaya gittiğinde onlara ilk sözü "Goethe ismini duydunuz mu beyefendi?" (O. Kemal 1975: 26) olur. Onlarla revirde yer kapmak için pazarlık ederken Almanca ve Fransızca öğretmeyi, Goethe'den şiirler, Nietzsche'den pasajlar okumayı, genel kültürlerini arttırmayı teklif eder.

Cezaevine gelen savcının Nurettin Şadan Bey'e yönelik sözleri, onun kibirli tavırlarının cezaevinde bir karşılığı olamayacağını, niçin tavırlarının bu denli yadığandığını ve züppeliğini yüzüne vurur:

*"Fransa'da tahsil, bilmem ne Allahın belasında tahsil... Avrupa'da tahsil sizin gibilere bunu mu öğretiyor? Memleketinizin insanlarını burunlayın mı diyor? Efendi efendi aç gözünü! Biz bu memleketi yoktan var ettik! Bize yabancı kültürün lüzumu yok! Biz bize benzeriz, kökü dışarda ne ilim, ne marifet, ne şu, ne bu, hiç hiçbir şey istemiyoruz!" (O. Kemal 1975: 38)*

Nurettin Şadan Bey tipinin özellikleri onun başlı başına bir sınıfa dahil olmasını zorlaştırır. Muhakeme yapamama, sonucu düşünmeme, bulunduğu ortamın koşullarına göre davranamama, kendi ölçütlerini herkesin yanında çekinmeden söyleme yönleriyle safderun bir tiptir. Statü peşinde koşma, ayrımcılık isteme, soyluluğunu kendi çıkarı için kullanma, sadece çıkarına odaklanma, beceriksizce kurnazlık yapmaya çalışma yönleriyle de ahlaksız züppeye örnek teşkil eder. Buradan hareketle bir alafranga züppe tipi olan Nurettin Şadan Bey'i safderun ile ahlaksız züppe arasında bir yere konumlandırabiliriz.

### 3. Nurettin Şadan Bey ile Don Kişot Arasındaki Parodik Benzerlikler

Parla, bir alafranga züppe tipi olan Bihruz'un özentilik ve yapmacıklık, gerçeklerle bağıni koparmışlık noktasında Don Kişot ile özdeş olduğunu söyler (2009: 74). "Nurettin Şadan Bey" hikâyesinin de Don Kişot ile hem züppelik kavramı üzerinden hem de kurgusal öğeler itibarıyla benzerliği olduğu söylenebilir. Nurettin Şadan Bey, cezaevi idaresi ile daha rahat bir koğuşta geçmek için mücadeleye başlar. Onun bu mücadelesi, idareden taviz koparma üzerine kuruludur. O da Don Kişot gibi asil bir aileden gelmektedir. Don Kişot gibi şiirler okur, umursamaz ve vurdumduymazdır. Karşılaştığı kimselerin üzerinde bir otorite inşa etmeye, onlara bir şeyleri kabul ettirmeye çalışır. İkisi de hayalî bir mücadelenin içindedir. Nereye varacağı bilinmeyen, nasıl sonuçlanacağı üzerinde düşünülmemiş maceralara atılırlar. Nasıl Don Kişot mezbele yerleri, hanları şato sanıyorsa, Nurettin Şadan Bey de reviri rahat edeceği bir yer olarak tasavvur etmektedir.

Nurettin Şadan Bey'in Sancho Panza'sı ise fotoğrafçıdır. Fotoğrafçı on iki yaşında öksüz kalmış, zengin konaklarında evlatlık olarak yetişmiş, zengin birinin hizmetçisiyle evlenmiştir. Zenginlere ihtiras derecesinde yakınlık gösteren fotoğrafçı, Nurettin Şadan Bey'in yaveriymiş gibi yanından ayrılmaz. Her dakika onu takip eder. Nurettin Şadan Bey'in bilgiç tavırları, kullandığı kelimeler, giyimi, kuşamı onun için büyüleyicidir. Sırf yaranmak için uykusundan feragat ederek sabahlara kadar Nurettin Şadan Bey'in okuduğu Almanca şiirleri ve pasajları dinler. Fakat fotoğrafçının Nurettin Şadan Bey'e düşkünlüğünün asıl sebebi karısının efendisi olan, toprak ağası, velinimet olarak gördüğü kayınpederini ona anımsatmasıdır. Maddiyatçılığı, avamdan oluşu, bencilce çıkarını gözetmesi, Nurettin Şadan Bey'in aklını çelerek onu doktora karşı kışkırtması, savcının yanından yıkılmış bir hâlde çıkarken onun yanına koşması, hatta radyoda Almanya ile ilgili haber duyduğunda Nurettin Şadan Bey'e haber vermesi bile Don Kişot'u maceralara sürükleyen, onun yardımına koşan yaveri Sancho Panza'yı anımsatır. Nurettin Şadan Bey ile fotoğrafçı arasında geçen şu konuşma parodik gönderme açısından önemlidir:

"Fotoğrafçının fena halde uykusu gelmişti. Çevresine bakındı. Herkes devrili devrilivermişti. Eline geçse ayıp olmasa o da yatağına girecek, uykuya bayılıverecekti. Ağzını açmadan esnedi, yaşaran gözlerini avuçlarıyla sildi. Bir ara uyuyanları göstererek

*-Bu mapisanede adam mı var? - dedi - Şunlara bak... İlk akşamdan yatarlar böyle... Bu lobutlar tahsilli insan lafından ne ağnar?*

*Nurettin Şadan Bey,*

*- Ee - dedi - haksız da değiller... Konuştuğumuz mevzular ağır birtakım mülâhazatı siyasiye ve felsefiye olduğu için...*

*-Doğru -dedi fotoğrafçı - epeyce ağır... İyi ki geldin... Şurada bi canım sıkılıyordu ki..." (O. Kemal 1975: 29)*

#### **4. Sınıf Çatışmasının Alanı Olarak Cezaevi**

Orhan Kemal'in hikâyesi, temel olarak sınıf sorunlarına odaklanır. Bütün hikâyelerinde muhakkak bir ezen-ezilen ilişkisi olmakla beraber, başkası tarafından ezilen biri gücü yettiği birini ezmeye girişir. Bu hikâyede, Nurettin Şadan Bey cezaevine geldiği andan itibaren idarî kesim-katiplik yapan memurlar-köylü mahkumlar-adembabalar arasındaki hiyerarşiyi dağıtarak kendisine göre yeniden kurgulamaya çalışır. Kibarlığıyla sıradan bir mahkum olmadığını göstermeye çalışan Nurettin Şadan Bey, cezaevinde ayak işleri yapan memurlar tarafından önemsenirken, gardiyanlar tarafından kendisinden korkulan kişi olur:

*"Başgardiyansa, hâlâ odasındaydı "kelle kulak yerinde zat çıkar da ben eşyası aranacak, şüphelenilecek adam mıyım? Siz kim oluyorsunuz da benim eşyalarımı arıyorsunuz" diye patırtıya başlarsa nasıl karşılayacağını hâlâ kestiremediği için karışmıyor, odasında sinirli dolaşiyor, cigara içiyordu." (O. Kemal 1975: 22).*

Bu cezaevi serüveni Nurettin Şadan Bey'in ilk vukuatı değildir. Evvelce "asılsız haber yayarak âmmenin heyecanını tahrik" suçundan yatan Nurettin Şadan Bey, Türklüğe hakaret suçunun bir yanlış anlaşılma sonucu kendisine verildiği kanaatini taşımaktadır. Bu yanlış anlaşılmanın sebebinin ise kendisine yapılmış bir ayrımcılık olduğuna inanır, fakat ifadelerinde kendisi ayrımcılık ve ırkçılık yapar:

*"Efendim G...'nin çok aşağılık bir müddeiumumîsi vardı. Görseniz öğrenirsiniz. İri kalçalarıyla bir kadını hatırlatır. Efemine, dejenere... Geçenemedik, daha doğrusu bendenizi çekemedi... Meselenin lübbü, özü bu. İşin asıl fecii nedir bilirsiniz? Aleyhimde şahadatta bulunanlardan birisi Kürt, öteki Arap, üçüncüsü Çingene. Tasavvur buyurun. Bir Türk Türklüğe hakaret ediyor, bir sözüm ona Türk müddeiumumîsi de bir Kürdün, bir Arabın ve bir Çingenenin ifadeleriyle bir Türkü mahkum ettirmeye çalışıyor!" (O. Kemal 1975: 25).*

Savaşta Almanya'nın tarafını tutan ve ırkçı Adolf Hitler'i destekleyen Nurettin Şadan Bey'in bu sözleri onun kendisiyle çelişmesini göstermek açısından çarpıcı kılınmıştır. Onun sırf asil ve zengin olduğu için farklı muamele görmek istemesi, karşısındakine de asilmiş gibi davranmasına yol açar. Revirdeki mahkumlara asil yakıştırmaları yaparak yer isteyen Nurettin Şadan Bey, "bu iş asaletle falan olmuyor, selâhiyet meselesi" (O. Kemal 1975: 27) cevabını alır. Asıl dikkat çekilmek istenen yönlerinden biri de aile itibarını kullanmaya çalışmasıdır. Cezaevi müdürüne de aynı numarayı yapan Nurettin Şadan Bey, karşılık olarak cezaevi müdüründen mücbir bir sebep olmadıkça sapaşağlam bir insanın revire yatırılmasını doğru bulmadığını, cezaevinde onlarca aç, çıplak, yataksız, yorgansız, ayakbabisiz perişan insanlar var iken, güçlü kuvvetli birine ayrıcalıklı davranmanın ahlaka ve vicdana aykırı olduğu (O. Kemal 1975: 32) cevabını alır. Asalet vurgusu ve üstünlük söylemi, özellikle kendisine imtiyazlı davranılmadığı anlarda daha da yüzeye çıkan Nurettin Şadan Bey'in cevabı ise bu çatışmayı alevlendirir:

*"-Pekâlâ müdür bey... -dedi- ilmi irfaniyle herkese elini öptürmüş bir zatın tahsilini Almanya'da ikmal etmiş oğluyla ayaktakımı... efendim?"*

*-Biz, -dedi- mahpuslarımız arasında kalite farkı gözetmeyiz.*

*-Ya? Demek Hello Cello'yla ben müsaviyim?" (O. Kemal 1975: 32)*

Orhan Kemal'in mekan olarak hapishanede geçen hikâyelerinde yer tutan önemli bir figür olarak "adembaba"lar bu hikâyede de vardır. Üstlerindeki elbiseler

paramparça olan, yalın ayak yere basan, aç, hasta, yoksul ve görünüşleriyle insanlarda tiksinti uyandıran adembabalar, diğer mahkumlar tarafından da itilip kakılırlar. Nurettin Şadan Bey, doktordan izin koparmak için revire baskına gittiğinde fotoğrafçı adembabaları itişterek ona yol açar. Fotoğrafçı, Nurettin Şadan Bey'e yamanmakla sınıf atladığına inanmaktadır. "Bu kadar okumuş, asil bir adamla cezaevi bahçesinde dolaşmak, onun anlattıklarını dinlemek, böyle tahsilli bir insanın anlattıklarını yalnız kendi dinlediğini cahil, lobutlara gösterme"yi istemektedir (O. Kemal 1975: 32).

Sınıf çatışması en belirgin şekilde köylü mahkumlar ile Nurettin Şadan Bey arasında ortaya çıkar. Köylüler tuhaf hareketlerinden ötürü Nurettin Şadan Bey'den hazzetmezler. Onun koğuştta çıkarttığı yaygara en fazla kendi havalarında olan köylüleri rahatsız eder. Köylülere karşı Nurettin Şadan Bey'in tarafını tutan fotoğrafçı da onların homurtularına bir karşılık verme mecburiyeti hisseder. Tam olarak bu sırada köylülerin sözleri Nurettin Şadan Bey'in tavırlarının niçin tiksinti uyandırdığını aşkar eder. Fotoğrafçı da köylülere karşı imtiyazlı sınıf ile işbirliği yapan kişi izlenimi uyandırır:

*"Evendiyse bana ne onun evendiliğinden? Allah evendiyi evendi yaratmış, köylüyü köylü... Evendi diye benim irahatımı bozmağa mecbür değil a!*

(...)

*Fotoğrafçı gittikçe artan bir öfke içinde dinledi, dinledi. Sonra,*

*-İnsan olan bir insanlara o zatın bir çift lafı altından da, gümüştten de kıymatlıdır! Neler söyledi duymadınız mı?*

*Uzun beyaz bıyıklı köylü,*

*-Torbanı aç da doldur kıymatlıysa... Bizim lafa karnımız tok! Ben bi köylü parçasıyın... Tarla lâfnan sürülüp lâfnan ekilmeyo! Ben çavdar ekmeğiynen bulgur lapası yerin, onun kitapları va... Benim geçimim tarlaca, toprakça, onunki kââtça, kalemce..." (O. Kemal 1975: 30)*

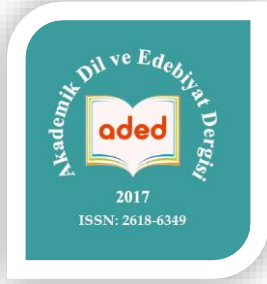
## **Sonuç**

Orhan Kemal'in bu hikâyesi, teknik açıdan ve anlatım düzeyi bakımından diğer hikâyelerine kıyasla zayıf kalmakla birlikte, ele aldığı alafranga züppe tipi itibarıyla diğer hikâyelerinden farklılık arz etmektedir. Statü unsurları ile Nurettin Şadan Bey'in kurduğu ilişki üzerinden sosyal hayatta kazanımlar elde etmek istemesi, yüksek eğitim, asalet ve zenginlik gibi değerlere cezaevi şartlarında verilen önem bağlamında geçersiz kalır. Her ne kadar Asiltürk, Orhan Kemal'in tip yaratma konusunda fazladan bir çaba içine girmeyen bir yazar olduğunu söylese de (Asiltürk 2014: 327) Nurettin Şadan Bey, tıpkı Bekçi Murtaza gibi, Ahmet Kaptan gibi akılda kalıcı, başarılı şekilde resmedilmiş bir tiptir. Cezaevindeki durum ve olayları anlatırken tarafsız bir tavır benimseyen

yazar, bu hikâyede edilgen bir tavır takınmakla birlikte savcıdan, müdürden, yani devlet unsurlarından yana bir tavır benimsemiştir. Yine yazarın hikâyelerindeki önemli bir motif olan sınıf çatışması, bu hikâyede de belirgin kılınarak, köylülerin ve yoksulların zihnindeki zengin ve asil insan imajı üzerinden verilmiştir. Nurettin Şadan Bey” hikâyesinin, gerek Don Kişot’a benzeyen yönleriyle, gerek tezatlıklar üzerine kurulu mizahî dokusuyla, gerek faşizme ve İkinci Dünya Savaşı’na yaptığı göndermelerle, gerekse adaletin tecelli etmesi üzerine kurulu izleğiyle yazarın diğer hapisane konulu hikâyelerine bir hazırlık aşaması olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

### Kaynakça

- Alver, Köksal (2006). "Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi". *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 16: 163-182.
- Asiltürk, Bâki (2014). "Orhan Kemal'in Öykülerinde Gerçeklik Tabloları". *Hece Dergisi Orhan Kemal Özel Sayısı*, 205: 325-332.
- Bakır, Sinan (2015). "Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Anlatıcı ve Bakış Açısı". *Türkiyat Mecmuası*, 25 (2): 31-60.
- Başboğa, Özlem (2017). Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Eleştirel ve Toplumcu Gerçekçilik, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Ankara: MEB.
- İleri, Selim (1984). "Orhan Kemal'in Öykücülüğü". *Orhan Kemal*. hzl. A. Bezirci, İstanbul: Tekin Yay.
- Kaya, Berna Uslu (2017). Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel, Doktora Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.
- Orhan Kemal (1975). *Grev*. İstanbul: Bilgi Yay.
- Örgen, Ertan (2014). "Orhan Kemal'in Öykücülüğünde Sadelik Perspektifi". *Hece Dergisi Orhan Kemal Özel Sayısı*, 205: 312-318.
- Parla, Jale (2009). *Don Kişottan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yay.
- Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yay.
- Uyguner, Muzaffer (1975). "Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine". *Türk Dili Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 286: 104-114.
- Yücel, Can (1979). "Nurettin Şadan Bey", *Eleştiri Edebiyat-Sanat Gazetesi*, 3 (1), 15 Eylül.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Gürhan ÇOPUR**

Dr., Ardahan Üniversitesi  
gurhancopur@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-6854-005X>

## Orhan Kemal'in İlk Dönem Öykülerinde *Küçük Adam*'ın Edilgin Görünümü: Nesneleştirilen Kadınlar

*Passive Appearance of "The Little Man" in The Early Period  
Stories By Orhan Kemal: Females Turned into Objects*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 18.07.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020  
Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Çopur, Gürhan (2020). Orhan Kemal İlk Dönem Öykülerinde *Küçük Adam*'ın Edilgin Görünümü: Nesneleştirilen Kadınlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s/p. 308.-319.  
DOI: 10.34083/akaded.745768.

Çopur, Gürhan (2020). Passive Appearance of *The Little Man* in The Early Period Stories by Orhan Kemal: Females Turned into Objects *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), s/p. 308.-319.  
DOI: 10.34083/akaded.745768



<https://doi.org/10.34083/akaded.745768>



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



## Öz

Orhan Kemal, anlatılarında yaşam mücadelesinin merkezinde yer alan Küçük Adam'a odaklanır. Yazar, süreğen bir mücadele içerisindeki küçük adamın çoklukla müşahit olarak yer alır. Bununla birlikte anlatıları kurgularken yoğun olarak özyaşamöyküsünden de faydalanır.

Yazarın oğlu Işık Ögütçü tarafından 2016 yılında tamamlanan "Orhan Kemal, Unutulmuş Öyküler" adlı kitap, Orhan Kemal'in öykücülük anlayışının ilk yıllarına ışık tutmaktadır. Kitapta yer alan elli dört öykü yazarın yazınsal serüveninin ilk yıllarına dair özellikleri okurla buluşturur. Birçoğu, romanlarına ekmlenecek olan öykülerinde, Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçiliği kendi yorumuyla özgün bir forma soktuğu söylenebilir.

Orhan Kemal'in ilk dönem öykülerinde yer alan kadın kahramanlar, sıklıkla emeği ve bedeni sömürülen edilgin karakterler olarak çizilir. Yazar, küçük adam olarak adlanan toplumsal sınıfı tasvir ederken kadınları kendi trajedileriyle ayrıca ele alır. Böylelikle Orhan Kemal'in yazınsal serüveninde Kadın'ın konumu ilk öykülerinden itibaren belirginleşir.

Bu çalışmada Orhan Kemal'in çeşitli takma adlar kullanarak kaleme aldığı, birtakım dergi ve gazetelerde yayımlanmış öyküleri nesneleştirilen ve sömürülen yönüyle kadın izleği çerçevesinde ele alınacaktır. Orhan Kemal'in yazarlığının ilk dönemlerine ışık tutan, "Asma Çubuğu", "Güllü", "Vatana Dönüş", "Sevgili", "Küçücük" ve "Birtakım Gençler" adlı öyküleri çerçevesinde irdeleme yapılacaktır. Öykülerde yer alan yoksul ve düşük gelirli toplum tabakasına mensup kadın karakterlerin ev, iş ve toplum üçgeninde üzerlerine giydirilen edilgin rol, yaşadıkları nesneleştirilme ve bedeninden, emeğinden faydalanılan bir obje olarak sömürülmesi sorunları temelinde, kadın izleği irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, öykü, Unutulmuş Öyküler, kadın, nesneleştirilme

## Abstract

*Orhan Kemal focuses on the Little Man that is at the center of the struggle for life in his narratives. The author is an observer in the adventures of people who spend their lives in an ongoing struggle. In addition to this, while making the narratives, he also makes use of his memoirs intensely.*

*The book "Orhan Kemal, Unutulmuş Öyküler", completed by the author's son Işık Ögütçü in 2016, sheds light on the first years of Orhan Kemal's storytelling understanding. Fifty-four stories in the book bring the characteristics of the author's early years in the literary adventure together with the readers. It can be said that in his stories, many of which will be added to his novels, Orhan Kemal put socialist realism in an original form with his own interpretation.*

*The female heroes in Orhan Kemal's early stories are often depicted as passive characters whose labor and body are exploited. Also, the female heroes that the author features while depicting the community defined as the little man determine the position they will take in Orhan Kemal's literary adventure from the first stories.*

*In this study, the stories written by Orhan Kemal using various pseudonyms, published in several journals and newspapers, will be discussed within the framework of the theme of woman in terms of objectification and exploitation. It will be examined within the framework of the stories of "Asma Çubuğu", "Güllü", "Vatana Dönüş", "Sevgili", "Küçükük" and "Birtakım Gençler", which sheds light on the early periods of Orhan Kemal's authorship. The theme of woman will be examined on the basis of some problems such as the passive role of the female characters belonging to the poor and low-income society layer in 'the home, work and society triangle' and their objectification and exploitation as an object in terms of benefiting from their body and labor.*

**Keywords:** Orhan Kemal, story, Unutulmuş Öyküler, woman, objectification

## Giriş

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yarım asrının siyasi ve toplumsal dönüşümüne kalemiyle tanıklık eden Orhan Kemal, Türk öykücülüğünde sınıfsal çatışmayı, ekonomik mücadeleyi toplumsal koşullar ve birey ilişkisi içerisinde sunar. Babasının yurt dışında geçirdiği sürgün yılları neticesinde ailesinin yaşadığı geçim sıkıntısıyla şekillenen gençliğinde şahit olduğu manzaralar yazarın muhayyilesini ve üretkenliğini besleyen biyografik unsurlar olarak yer alır. Yurt dışındaki ailesinden ayrılarak Adana'ya gelen Orhan Kemal, burada yaşamın çetin yüzü ve küçük adam olarak eserlerinde yer alacak olan işçi, ırgat ve memurlardan oluşan yoksul insanların yaşam mücadelesiyle tanışır.

Çukurova'daki günleri, yazara yaşam kavgası içerisindeki insanları yargılamadan, ötekileştirmeden tanımayı öğretirken kendisini de bu mücadeleye dâhil etmesiyle aradaki mesafeyi kaldırır ve mücadele içindeki insanlar Orhan Kemal'in yazınsal serüveninin merkezine yerleşir. Yazar bu günlerin kurgu dünyasına nasıl etki ettiğini şu cümlelerle anlatır;

*"İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler ki. Karınca kararınca bunları yazmak istiyorum. Yurdumun insanlarını yazmak istiyorum. Bunlar tanıdığım insanlar; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım, sırtımı sıvazlayan insanlar..." (Uğurlu, 1972:428)*

Orhan Kemal'in öykülerindeki insanlar, fabrikada, tarlada ya da çeşitli memuriyetlerde kıt kanaat geçindikleri bir yevmiye/maaş karşılığında çalışan, yarına

erişmek için bugünün emeğine muhtaç olan bir kitleye mensup olmalarıyla dikkat çekerler. Eserlerde yer alan kahramanlar süregelen bir mücadelenin merkezinde yer alırlar. Maddi imkânları ve hayat şartları göz önüne alındığında “toplumun en alt tabakasında yaşam süren” (Yılmaz 2004:89) bir kitleye dâhil olan kahramanlar ekmek kavgası, geçim kaygısı ve kaybetmedikleri umutları noktasında birbirleriyle benzer özellikler gösterirler. Amansız bir mücadele halinde seyreden serüvenlerinde sürekli edilgin konumda olan küçük adam bir başka deyişle; “toplumun basamaklarındaki yerlerinden kopmuş veya kendini boşlukta ve sıkıntıda duyan dayanaksız, ekmek için büyük kentlere göçmüş, tedirginlik içine düşmüş insanı yansıtır.” (Uyguner 2018:104) Küçük adam'ın içerisinde bulunduğu boşluk ve sıkıntı, Maslow'cu yorumla somutlaştırıldığında fizyolojik ihtiyaçlar katmanını aşarak entelektüel kaygıların belireceği katmana hiçbir zaman ulaşamaz. Kişisel ve yaşamsal ihtiyaçların azamisi için yoğun bir mesai harcayan küçük adamın yaşamında, aç kalmama, çalışma ve hakkını muhafaza etme döngüsü hâkimdir. Yaşam şartlarının zorluğu, toplumdaki aksaklık ve yozlaşmanın en doğal haliyle yansındığı, bu özellikleriyle Necip Tosun'a göre; “öykü sanatının en kullanışlı tipi” (Tosun 2011:13) olabilecek küçük insan, kendi yaşamıyla öykülerdeki yerini alır. Orhan Kemal'in öykülerindeki temel motivasyon noktası mimesis kuramına sadık kalıp gerçekliği aracısız bir şekilde yansıtmının ötesinde yer alır. Yazarın dünyayı yorumlayışıyla beslenerek; problemin kaynağını tanıtmak ve çözüme yönlendirmek gibi sosyal bir sorumluluğu içerir. Yazar bu konuyu şöyle açıklar; “Gerçekçilik, içinde yaşadığı topluma yer yer ayna tutmaktan ibaret değil ki.. Asıl gerçekçilik, asıl yurtseverlik, içinde yaşadığı toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak. Buna engel olanlarla savaşmak!..” (Uğurlu 1972:44). Bu düşünceler yazarı, gözlemlediğini sanatçı duyusuyla estetize ederek okura sunan bir kalem olmaktan öte bir noktaya, aksaklıkları fark eden, bunlara çözüm arayan ve toplumu için endişe duyan bir aydın sıfatına dönüştürür.

Öykülerde eril egemenliği kırıp etraflarına kendilik değerlerini kabul ettirememiş olan kadın kahramanlar küçük adam'ın edilgin yüzü olarak görülür. Birtakım toplumsal kalıp yargıların ışığında kadınlara yüklenen görevler genellikle kısıtlanır. Fakat Orhan Kemal anlatılarında yaşamı mücadele halinde sürdüren kitle içerisinde ise bu roller tamamıyla farklılaşmakta, zaman zaman erkeğin üstleneceği sorumluluklar kadına aktarılmaktadır. Orhan Kemal'in öykülerinde kadın izleği, tıpkı romanlarındaki gibi öncül izlekler arasında yer alır. Bununla birlikte yazar; “kadının ikincilliğini erkek yazar olmanın yadsınmayan etkisi altında cinsel nesnelere ile öznel çatışması merkezli metnine taşır.” (Eliuz, 2010:97) Maddi imkânları ve bedenleri birer nesne haline getirilen kadınlar çoğunlukla yaşam mücadelesinde bir başlarına bırakılmış ve çaresizlik içerisinde farklı yollara sapmış kahramanlar olarak yer alır. Kadının nesne olarak kabul edilmesi ya da içerisinde bulunduğu koşulların onu bu

role sürüklemesinin kökenindeki geçim mücadelesi ve yoksulluk Orhan Kemal'in yazın serüveninde ciddiyetle odaklandığı sorunların başında gelir.

Memleketin içerisinde bulunduğu kalkınma hamleleri netivesinde kurulan fabrikaların ihtiyaçları doğrultusunda özellikle Çukurova'da ve büyük kentlerde yeni toplumsal sınıflar baş gösterir. Gelir ve yaşam kalitesi bakımından en alt grupta yer alan sınıfın insanı olan bu kahramanların serüvenleri yansıtılırken, Orhan Kemal'in sorgulayan ve soruna dikkat çeken tavrı net bir şekilde görülür. Yazarın karakteristiği olan toplumcu yönünün sorgulayıcı bir üsluba evrildiği kadın izleğinde, emeği, bedeni ya da daha makro ölçekte yaşamı sömürülen kadının eşit olmayan ve adaletten yoksun kurgudaki çırpınıları eril bakışın tahakkümünden sıyrılarak ele alınır.

Öykülerde sıklıkla karşılaşılan bir özellik olan insan sevgisi ve insanların içerisinde yeşeren olumlu bir özellik olarak; iyiliğe inanma tavrı, kötü yola düşmüş ya da düşürülmüş kadın kahramanlarda yoğun olarak görülür. Toplumun etkin rol oynadığı bu düşün sürecinin kahramanlarının eylemlerini herhangi ahlaki ve toplumsal normlar çerçevesinde yargılamayan yazar, okuru da böylesi bir yargılamaya yönlendirmez. Orhan Kemal, eserlerinde sıklıkla görülen bir tavır olarak; insanın değil toplumun ya da bozuk düzenin kötülüğünü açığa çıkarmaya çabalar.

Çukurova'nın tarımsal kalkınma konusunda öne çıktığı yılların anlatısı olan "Asma Çubuğu" öyküsü, iktisadi kaynaklara adapte olarak devam eden feodalite ya da ağa-ırgat ilişkisine ve erkeğin kullandığı bir nesne haline gelen kadın bedenine vurgu yapar. Yaşamı kendisini boşayan eşi, ona iştahla bakan erkekler ve her gece odasına gelen Durmuş Ağa'dan oluşan kötücül bir sömürü üçgeni içerisinde yok olan Fat Fındık, sahipsizlik ve kimsesizliğin kuşattığı toplumsal kaynaklı bir trajedinin başkahramanıdır. Yaşama sevinciyle beslenen karakteri ve etrafını umursamayan tavırları olan Fat Fındık yalnız bir kadındır. Dokuz yaşındayken babası Çanakkale'de şehit düşmüş, annesi başka birisiyle evlenince bir aileye evlatlık olarak verilmiştir. Kimsesiz ve yalnız kalan Fat Fındık'ın içerisinde bulunduğu koşullar, mizacına da olumsuz anlamda etki eder. Kahramanı serüveni süresince; "sağduyunun ve akı başında gerçeğin sözcüsü" (Stevick 1988:189) göreviyle olumlu anlamda yönlendirecek bir norm karakterinin olmayışı, cinsel kimliğinin kişiliğinin önüne geçmesi, kahramanın yalnızlığın bir başka boyutudur. Fat Fındık, peynirci İbrahim ile kaçarak evlenmiş fakat süren dedikodulardan etkilenen eşi bir süre sonra onu boşamıştır. Genç kadın, uzaktan akrabası olan Server Bacı'nın çiftlikte yaşadığı evinin küçük odasını ona kiraya vermesiyle barınacak bir yer ve iş bulur. Kimsesizliğin getirdiği edilginliği kişisel serüveninin her noktasında deneyimleyen Fat Fındık, çiftlik sahibi Durmuş Bey'in geceleri odasını ziyaret edip onunla gönül eğlendirdiği, cinsellik üzerine tanımlanmış, bir nesne haline gelmekten kaçamaz. Genç kadının çiftlikte yaşayabilmesi ya da güvenli bir alana sahip olmasının şartı, bedeni vasıtasıyla sağlanır.

Dört ay süren bu durum, Server Bacı için, çiftlikte iktidarın sahibi olan ve geçim kaynağı olarak gördükleri Durmuş Bey ile kabul edilmeye mecbur bırakılmış bir anlaşma olarak görülebilir;

*"Fakat Durmuş Bey Fat Fındık'ın oda kirasını ödemediği, ara sıra ufak tefek hediyeler aldığı için teselli buldu. 'Ne yapayım, dedi, oynaşıyorsa koskoca bir asilzade kişiyle oynaşıyor. Tutmalarla olsa daha iyi değil ya. Günahı boyunlarına...'" (Öğütçü 2016:53)*

Çiftlik üzerindeki iktidarını Ağa sıfatının maddi olanaklarıyla perçinleyen ve gücünü çiftlik sınırları içerisinde hoyratça kullanan Durmuş Bey, Fat Fındık'ın kendisinden hamile kaldığını öğrenince, genç kadını çocuktan kurtulması yönünde uyarır. Çünkü bu hamileliğin duyulması ve kulaktan kulağa yayılması ihtimali Durmuş Bey'i ürkütür. Geceleri devam eden ziyaretlerinde sürekli olarak bebekten bir an evvel kurtulmasını salık veren Durmuş Bey genç kadına tehditler savurur. Çaresizce bir yol arayan Fat Fındık, köy kadınlarından öğrendiği yöntemleri uygulamaya karar verir. Bir gece ortalık sakinleşince, odasında ameliyatı gerçekleştirirken kan kaybından ölen Fat Fındık'ın cesedini Sabah Server Bacı bulur.

Kadın'ın anne olmak ya da annelikten vazgeçmek için bir erkeğin kararına mahkûm olması, öyküde kadının nesne olarak görülmesinin acı tezahürlerinden biri olarak görülür. Toplumsal koşullar ve yaşamın getirileriyle kendi ayakları üzerinde durma kabiliyeti/imbânı elinden alınmış olan Fat Fındık, yalnızca Durmuş Bey istedi diye korkunç bir eyleme başvurarak kendisini ve karnındaki yaşam imkânını yok eder. Kanlar içerisinde kalmış ve ölümün soğukluğunu anlatırcasına sararmış bedeninin başında tedirgin bir şekilde doktoru dinleyen Durmuş Bey ve diğerleri için günler kaldığı yerden devam ederken Server Bacı'nın dizleri arasında aldığı başından damlayan gözyaşları evin girişini ıslatır.

Çukurova'nın kenar semtlerinden birisinde geçen ve göçmenlerin yoğun olduğu bir mahalleye odaklanan "Güllü" adlı öykünün kahramanı, Balkan göçleri sonrasında Çukurova'ya yerleşmiş, eşi ve küçük kızıyla yaşayan Güllü'dür. Güllü, kahraman anlatıcı Necati'nin nişanlısının yakın dostudur ve Necati'yle aynı fabrikada çalışmaktadır. Eşini çok seven ve yaşam dolu bir kadın olan Güllü, yoksulluklarından dem vuran ve her sohbetinde; "Biz gözümüzü yumusak evladımıza kümes kalmaz!" (Öğütçü, 2016:72) diye sitem eden eşini teskin eder. Orhan Kemal'in öykü ve roman kahramanlarında leitmotiv olan iyilik kavramı tüm canlılığıyla Güllü'de gözlemlenir. Güllü, yoksulluğun ve kötü yaşam koşullarının bunaltısına kapılmayıp keyfince dekore ettiği ve fakirliğini görünür kılan bir nesne olarak yorumlanabilecek çinko ile yapılmış evinde huzur bulan, etrafına neşe saçan bir kadın olarak çizilir.

Süreğen mücadelenin edilgin kahramanlarından olan Güllü, fabrikada çalıştığı makina başında bir iş kazası neticesinde ölür. Güllü'nün ölümünün trajik yönü,

makinanın bakımının aksadığını bilmesine karşın çalıştırmaya devam eden fabrika sahibinin bu olayı kendi lehine çevirmesidir. İşçiler arasında büyük bir dehşet ve işverene karşı nefret uyandıran bu kazanın sonrasında savcı incelemelerini yapar, polis zor kullanarak kalabalığı dağıtır ve patronun odasına geçilir. Bu sahne, patronun nüfuzunu kullanarak olayı örtbas ettiğini göstermekle birlikte Güllü'nün yaşamının bozulan bir fabrika makinesinden kıymetli olmadığı görülür; "Savcı polislere bazı emirler verdi. Üç beş kişilik gruplar halinde toplanmış ameleler dağıtıldı. Sonra hep birlikte patronun odasına gittiler..." (Öğütçü, 2016:76) Fabrika sahibinin kazanma hırsı ve işçilerini birer nesne olarak algılamasından kaynaklanan ihmalkarlığı sonucunda gelişen kazanın üzeri böylelikle örtülür.

Yoksulluk ve yozlaşmanın birbiriyle bağlantılı olarak ilerlediği ve kadın bedeninin gelir kapısı olarak görüldüğü "Sevgili" adlı öykü, yine Çukurova'daki yoksul insanları anlatır. Kahraman anlatıcının, geçmişte sevdiği; fakat kavuşamadığı "pırl pırl gözler" (Öğütçü 2016:180)'e sahip genç kızla yıllar sonra tesadüfen karşılaşmasıyla gelişir.

Yazarın Adana'da geçirdiği yıllara dair biyografik öğeler içeren öyküde, kahraman anlatıcının yazardan ödünçlediği birçok özellik göze çarpar. Kahraman anlatıcının; "Yirmi dört lira doksan beş kuruşla sürünüp durduğum yıllarda" (Öğütçü 2016:179) cümlesiyle betimlediği dönem, yazarın, Adana'ya dönüşü sonrası, babasının bir yakınının yardımıyla işe başladığı Milli Mensucat Fabrikası günleriyle benzerlikler gösterir. Mehmet Narlı, o dönemi şöyle özetler; "1935'te Orhan Kemal'in ailesi (annesi, babası, annesi, erkek kardeşi Sıtkı ve üç kız kardeşi) Kudüs'te iken Orhan Kemal, Adana'da babaannesiyile beraber kalmaktadır. Bir Baba dostunun yardımıyla Milli Mensucat Fabrikası'nda kâtip olarak çalışmaya başlar. Eline ayda 24 lira 95 kuruş geçer." (Narlı 2002:8) Yazarın yaşamından birtakım kesitler içerdiği anlaşılın öyküde kahraman anlatıcı fabrikada birlikte çalıştığı on dört yaşındaki bu kızla duygusal yakınlık kurar. Oldukça masum ve mesafeli bir ilişkileri olan ikili, kahraman anlatıcının askere gitmesi ve hapishaneye düşmesinin ardından birbirlerini unuturlar. Aradan geçen sekiz yılın ardından bir tesadüf eseri eski sevgiliyi görünce heyecanlanan kahraman anlatıcı, onu takip eder ve genç kadının bedenini erkeklere satarak para kazandığına şahit olur.

Genç kadının bedenini satması, yaşadığı hayatı beğenmeme, zenginlik düşkünlüğü gibi uçarı hevesler için değildir; aksine istemeyerek gerçekleştirdiği zoraki bir eylemdir. Sekiz yıl önce, birlikte sinemaya gitme teklifini korkarak; "annem beni öldürür" (Öğütçü 2016:180) cümlesiyle geri çeviren ürkek kızın, yoksulluk ve çaresizlik sonucunda yaşadığı dönüşüm trajik cümlelerle gözler önüne serilir; "Kocamdan korkmuyorum, dedi. Çünkü benden kumarı için para istiyor." (Öğütçü 2016:181). Kötü bir iş yaptığının farkında olan genç kadının belki de tek savunması, eşinin

bundan haberdar olması ve kaynağını umursamadan para istemesidir. Bu noktada çaresiz kadının sorumluluk duygusu ve annelik vasfı öne çıkmaktadır; "her gün beş lira onun için bulduktan sonra evin tenceresini kaynatıyorum." (Öğütçü 2016:181) diyen genç kadın, bu ifadeyle kadınlığından sıyrılarak sömürüye boyun eğmiş bir konumda yer alır.

Toplumsal roller üzerinden kadın ve erkeği biçilen görevlerin ve her iki cins yaklaşımın eşitsizliğinin de yine genç kadın ve ailesi üzerinden yansıtıldığı görülür; "Kadın ve erkeklerin gerek kişisel kimliklerini gerekse sosyal kimliklerini inşa etme sürecinde aile, sahip olduğu ekonomik ve kültürel sermaye ile toplumsal statülerin ve kişisel kimliklerin oluşmasına yardımcı olurken eğitim ve sınıfsal farklılıklar da kimlik tanımlamalarını biçimlendirir." (Aktaş 2013:58) Erkeğin yaşam mücadelesinde, bir şekilde de olsa, hayatta kalma kabiliyeti toplumsal normların öğrettiği/dayattığı bir durum olarak görünür kılınır. Eşinin kumar parası için bedenini satan genç kadının; "evet, üç çocuğum var. En büyükleri kız sekizinde ve okuyor. Onu okutacağım benim gibi olmasını istemiyorum." (Öğütçü 2016:181) diyerek kızının kurtuluşu için çabalamasını ve içindeki kurtuluş ümidinin kızı üzerinde canlı kaldığı görülür.

Kadın bedeninin erkekler tarafından nesne olarak kullanılması "Bir Takım Gençler" adlı öyküde trajikomik şekilde ele alınır. Genelevde çalışan kadınları dost tutarak onları korumak! adı altında kadınları maddi anlamda sömüren üç gencin yazacağı dilekçe öykünün konusunu oluşturur. Genelevde bedenlerini satarak kazanç sağlayan kadınlar, toplumsal normların dışında yaşamaya mecbur kalmış ve dışlanmış tiplerdir. İçinde buldukları sosyal şartlar, onları sömürülmeye açık hale getirecektir. Toplumsal normlardan sapan suçlular genel anlamda yalıtılırken öte yandan çıkarıcı kisiler kendi amaçlarına uygun paralelde bu suçluları kullanmak isterler. (Kanter 2009:133) Düşkün kadınları sahiplenen ve onlardan haraç alan bu gençler, çalışmayan, üretmeyen ve kadınları birer geçim kaynağı görerek onlar üzerinden gelir sağlayan ahlâki açıdan çürümüş tipler olarak sunulur. Kate Millet, kadının kişiliğinin ve haklarının yok sayıldığı nesneleştirme eylemini; "Kadını nesneleştirmek eğilimi, onu bir kişi durumuna getirmekten çok, bir cinsel nesne niteliğine indirger." (Millet 1987:97) cümlesiyle tanımlar. Kendi yaşamı hakkında ahlaki ve maddi konuları kapsayacak genişlikte söz sahibi olamayan kadınların birer nesneye dönüş(türül)mesi ve bunu kabullenmeleri eserin merkezinde yer alan trajik durumlardan biridir. Kahraman anlatıcıyla aralarında geçen diyalogların verildiği sahnede, geçim kaynakları ve emekleri gasp edilmişçesine hırçın ve gözü kara bir tavır sergileyen gençler, üzerinde iktidar kurdukları, toplumdan dışlanmış kadınların yalnız, dayanaksız ve kimsesiz oluşlarından faydalanırlar.

"Vatana Dönüş" öyküsündeki Virjin, annesinin ölümünün ardından hayat kadınlığı yapan Şinorik Abla'nın yanına sığınır. Henüz 13 yaşında olan ve masum



tavırlarıyla dikkat çeken Virjin, Orhan Kemal anlatılarında karşılaşılan; "yoksulluğa, ağır çalışma koşullarına ve imkânsızlığa karşı çaresiz bırakıl(acak)" (Baycanlar, 2019:277)kadınların masumiyetini ve çocukluğunu temsil ettiği düşünülebilir. Küçük kız'ın yanına sığındığı Şinorik, göçmenliğin getirdiği yoksulluk neticesinde bedenini geçim kaynağı kılmaya mecbur kalmış, Virjin'i bekleyen muhtemel sondan ötürü de huzursuzdur. Şinorik, bedenini satarak yaşamını idame etmekten memnun değildir. Bu durum, ara ara gözyaşlarını silerek sürekli tekrarladığı; "Vay dünya vay! Gözün çıksın!" (Öğütçü 2016: 100) ve "Ooof dünya ooof" (Öğütçü 2016: 102) gibi serzenişlerle belirginleşir.

Küçük ve masum dünyasında olan biteni tam olarak kavrayamamış olan Virjin'in oyuncaklarıyla oynadığını gördükçe üzüntü ile; "Kız senin bebek oynamak neyine! O zengin çocuklarının harcı. Sen nasıl para kazanılacağını belle." (Öğütçü 2016: 100) diyen Şinorik, yoksulluk sebebiyle girdiği bu yaşama küçük kızı da sürüklemekten duyduğu pişmanlığını saklayamaz. *Bebek ve zengin çocukları* ibareleri, öyküdeki temel çatışma olan; yoksulluk ve küçük adam'ın içerisinde bulunduğu çalışma zorunluluğu döngüsünün somutlaşmış ifadeleri olarak okunabilir. Şinorik'in, diğer öykülerdeki örnekler gibi, kazancının büyük kısmına ortak olan bir dostu vardır. Mıgırdiç adlı dostu, Virjin tarafından şu cümlelerle tanıtılır;

*"Dostuna veriyor kazandığını. Elinde bir şey kalmıyor.*

*Çalışmaz mı o?*

*Ne çalışacak hazır yiyor." (Öğütçü, 2016:102)*

Kadının emeğini gasp etmek ve kazanç yolunu umursamadan yalnızca maddi bir birliktelik sağlayarak kadınlık gururunu ve onurunu ayaklar altına alan bu ilişki, bedenlerini cinsel tatmin aracı olarak kullandıran kadınların öykülerinde yazısız bir kanun gibi gözlemlenir. "Bir çocuğun bir yetişkin gibi fuhuş sektörüne girme ve kalma yönünde bilgisi yeterli değildir." (İnceoğlu ve Kar, 2010: 26) Bu yaşantıyı ödünçleyeceği, kendisine bir rol model olarak belirleyeceği figür olarak öyküde yer alan Şinorik'in davranışlarını ve yaşantısını fark etmeden kopyalayan Virjin, çocuk saflığıyla neye maruz kaldığından habersizdir;

"Şinorik Ablamın müşterileri gün indikten sonra gelmeye başlar. Geceleri bu odayı görme. Rakılar içilir, çalgılar çalınır. Herifler şu sedirde nöbet beklerler.

*Sen ne yaparsın?*

*Ben de ağızlarına meze veririm.*

*Başka?*

*Çarşıdan rakı alır gelirim. Bazen bana da içirirler. Başım öyle döner ki...*

*-Bahşiş falan verirler mi?*

*-Verirler amma, kucaklarına oturursam..." (Öğütçü 2016:101-102)*

13 yaşında, henüz cinselliği tanımayan ve her şeye çocuk saflığıyla yaklaşan Virjin'e yönelik tacizler, bir oyun gibi anlattığı anlarda bütün trajikliğiyle görünür kılınır.

Yazarın daha sonra romanlarına eklemenecek öykülerinden olan "Küçücük"te, yozlaşma ve istismar şiddet aracılığıyla yıkıcı bir boyut kazanır. Kadına yönelen şiddet, geleneksel değerler ya da toplumsal normlar etrafında gelişen bir tepki olmaktan öte onu itaat ve emir altına alarak edilgin bir kimliğe büründürmek, böylelikle bedenini ve emeğini sövmeyi kolay hale getirmek amacıyla gerçekleşir; "Kendi istekleri ve iradeleri dışında yoksulluk gerçeğiyle karşı karşıya kalan kadınlar, omuzlarına yüklenen çok yönlü yüklerin etkisiyle edilginleşmekte, daha doğrusu edilginleştirilmektedirler." (Fidan 2016: 25) Kahraman anlatıcının Audrey (Hepburn) olarak adlandırdığı genç kız, bedenini satarak geçimini sağlar. Kendisine aracılık yapan genelev eskisi yaşlı kadından bir an olsun ayrılmayan genç kız, sokak ortasında kendisine karşılıksız para vermeyi reddettiği ve iktidarını yok saydığı erkek arkadaşının şiddetine maruz kalır. "Bedeninin nesneleştirilmesi ve erkeğin onun üstünde denetim hakkı olmasının en ciddi sonuçlarından biri, kadının/kız çocuğunun, bedenine şiddet uygulayarak öcünü kendinden çıkarmaya yönelmesidir." (İnceoğlu ve Kar, 2010: 28) Karakolda biten saldırının ardından şikayetçi olmayan ve sevgilisinin karşısında ürkekçe duran genç kadın, kendilik değerleri ve özgün kimliği hiçe sayılan bireyin içerisinde bulunduğu kötücül durumu yansıtmakla birlikte bir geçim kaynağı olmayı da kabul ettiğini okura gösterir.

## Sonuç

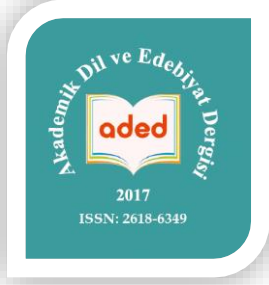
Orhan Kemal'in ilk dönem öyküleri, yazarlığının karakteristiğini yansıtmakla birlikte kurguda değişmeyen birtakım özgün yanlarını görünür kılar. Küçük adam'ın romanının ön hazırlığı şeklinde tanımlanması mümkün olan öykülerin ana çatışma unsurları; sömürü, yoksulluk ve ötekileşme gibi kavramlar eserlerin dramatik aksiyondaki çatışma unsurlarının görünmesine ivme katarlar. Bu unsurların toplumcu gerçekçiliğin önemli kaynaklarından olan sosyal kaynaklı izleklerden oluşmasına karşın yazarın sloganik ve politik söylemlere mesafeli olduğu gözlemlenir. Öykülerde yer alan kadın kahramanlar, genel itibariyle işçi ve yalnız kadınlar olmakla birlikte yaşam mücadelesinde ayakta kalmaya çalışırken benliklerinin ve özgürlüklerinin şiddetli biçimde örselendiği ve nesneleşmeye maruz kaldıkları görülür. Yazarın eserlerinde başarılı bir şekilde kullandığı diyaloglar aracılığıyla kendilerini okura aksettiren kahramanlar, küçük adamın gerçekliğini tüm çıplaklığıyla yansıtır.

Orhan Kemal'in öykülerindeki kadınlar da tıpkı 72. Koşuş üzerinden görünür kılınan metaforik yalnızlık gibi yaşamın, kentin ve toplumun uzak köşesinde tutulan, insani ve ahlaki meziyetlerini ortaya koyma fırsatı yakalayamamış tipler olarak

kurgudaki yerlerini alırlar. Kahramanların hemen hepsindeki otak özelliklerden belki de en öne çıkanı; yaşamlarındaki trajik olaylara kendi istekleriyle dahil olmamalarıdır. Kadın'ın toplumdaki yeri ve ataerkil toplum içindeki varlıkları nispetinde gerçekleşen varoluşları, onları nesneleşmeye ve edilgin bir konuma sürükler. Kahramanları yargılamaktan imtina eden; fakat toplumu kötücül ve kaotik özellikler üzerinden şiddetli bir muhakemeye tutan yazar, bu yönüyle aydınlık gerçekçi olarak tanımladığı yaklaşımını ilk dönem eserlerinden itibaren sürdürmüştür demek mümkündür.

### Kaynakça

- Öğütçü, I. (2016). *Orhan Kemal, Unutulmuş Öyküler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Aktaş, G. (2013). Feminist söylemler bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), 53-72.
- Baycanlar, S. Ç. (2019). Türk Romanında İşçi Kadınlar: Reşat Enis ve Orhan Kemal'in Seçilmiş Romanları Üzerine Bir Değerlendirme. *Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları II* (s. 275-280). Adana: Çukurova Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Eliuz, Ü. (2010). Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı: Cinsel Taciz. *Sosyal Araştırmalar*, 3(13), 96-103.
- Fidan, F. Z. (2016). *Yoksulluk Kışkacında Kadın*. İstanbul: Opsiyon.
- İnceoğlu, Y., & Kar, A. (2010). *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kanter, M. F. (2009). *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Narlı, M. (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Stevick, P. (1988). *Roman Sanatı*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Uyguner, M. (2018). Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine. *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*(286), 104-115.
- Uğurlu, N. (1972). *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Yılmaz, A. (2004). Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Orhan Kemal'in Hikâyeleri. *Hece Öykü* (4), 86-92.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Ferhat UZUNKAYA**

Dr., Ardahan Üniversitesi  
ferhatuzunkaya@ardahan.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-6100-0010>

## "Küçük Adam"ın Keşfi ve Oluşum Aşamasında Ötekinin Yüzü Orhan Kemal'in *Avare Yıllar* Romanı

*The Discover of "The Little Man" and The Face of The  
Other in The Stage of Formation: The Novel "Avare  
Yıllar" by Orhan Kemal*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 12.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Uzunkaya, Ferhat (2020). "Küçük Adam"ın Keşfi ve Oluşum Aşamasında Ötekinin Yüzü Orhan Kemal'in *Avare Yıllar* Romanı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 320-334.  
DOI: 10.34083/akaded.752143.

Uzunkaya, Ferhat (2020). The Discover of "The Little Man" and The Face of The Other in The Stage of Formation: The Novel *Avare Yıllar* by Orhan Kemal. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 320-334. DOI: 10.34083/akaded.752143.



<https://doi.org/10.34083/akaded.752143>



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

## Öz

Bu çalışmada, *Küçük Adam'ın Romanı* dizisinin ikinci romanı olan Orhan Kemal'in *Avare Yıllar* adlı romanı, ben'in sınırlarını belirleyen niteliğiyle olumlu bir değer olarak görülen öteki(lik) kavramı bağlamında incelenecektir. *Baba Evi* romanının devamı niteliğindeki "Avare Yıllar" romanında öteki, başkişinin varoluşunu anlamlandıran ve onu bir amaca karşı yönlendiren yönü ile olumlu bir değer olarak ön plana çıkar. Başkişi avare olarak yaşadığı ve yaşam tasarımı avarelik olarak benimsediği evrende benliğini ontolojik düzlemde kurmakta başarısız olduğu için sürekli bir boşluk ve varoluşsal anlamda bir yokluk içindedir. Ancak, başkişinin/öznenin öteki yüzü olan İzzet Usta ile tanışmasından sonra belli bir amaç kazanmıştır ve varoluşunu anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda "Avare Yıllar" romanının başkişinin, öteki'nin yüzü ile tanışması/karşılaşmasından sonra varoluşsal anlamda benliğini kavradığı görülmektedir. Bu bakımdan romanda 'Küçük Adam'ın kendini keşfi ve oluşum aşamasında karşılaştığı yeni bir yüz olan İzzet Usta'nın/ötekinin yapıcı, kişilik kurucu özelliği ile bireyin macerasını okuma ve başkişiyi etik değer kazandırma konusunda oynadığı rol üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** "Küçük Adam", Orhan Kemal, "Avare Yıllar", ben, öteki, ötekinin yüzü, etik.

## Abstract

*In this study, Orhan Kemal's novel "Avare Yıllar", which is the second novel of the "Little Man's Novel" series, will be examined in the context of the concept of the 'other', which is seen as a positive value with its characteristics defining the limits of the self. In the novel "Avare Yıllar", which is a continuation of the novel "Baba Evi", the other stands out with its aspect that gives meaning to the existence of the protagonist and steers him toward a purpose. In the universe where the protagonist lives as a wanderer and makes himself move around as a wanderer, he is constantly in an emptiness, existentially absence, because he could not lead the self into an ontological purpose. However, after the acquaintance of Izzet Usta, who is the other face of him, the protagonist has had a certain purpose and tried to give meaning to his existence. In this context, we see that the protagonist of the novel "Avare Yıllar" grasps the existential sense of self after his meeting/encounter with the face of the other. In this regard, this study will focus on the role of Izzet Usta/the other, a new face that the Little Man encountered in the stage of self-discovery and formation, and it will also dwell on the importance of this role in reading the world adventure of the self and creating ethical value for the other in the novel.*

**Keywords:** "The Little Man", Orhan Kemal, "Avare Yıllar", the self, the other, the face of other, ethic.

### Giriş: Başka Bir Ben Olarak Öteki

Sosyal bir varlık olarak insan, başka, başkası ve öteki ile olan ilişkisi içerisinde benliğini, kimliğini ve yaşamın anlamını kurar. *Başka*, Türkçe Sözlük'te "1. bilinenden ayrı, değişik, farklı, özge. 2. Nitelik yönünden alışılmışın dışında bir üstünlüğü olan. 3. Konu edilen, bilinenden ayrı nesne ve kimse için teklik veya çokluk olarak başkası, başkaları biçiminde kullanılan bir söz" olarak tarif edilirken, (2005: 216). *Başkası*, "diğer bir kişi, herhangi bir kimse, ötekisi" (2005: 217). olarak belirtilirken, *Öteki*, "bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür, diğer" (2015: 1551). anlamında kullanılır.

Ontolojik anlamda kendiliğin keşfi için ise insanın diğerleriyle/ öteki ile tanışması/kaynaşması ve bir bakıma ötekini içermesi sosyal yapısı gereği onu dünyaya açılmaya bir nüvedir. Bu bakımdan, "*Öteki, Ben'in sınırlarını belirleyen, olanaklarını keşfettiren ve zaman zaman Ben'i tanımlayan, tamamlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir.*" (Korkmaz 2014: 17). Kendiliğin öteki ile girdiği her ilişki geri döndürülemez bir maceranın başlangıcı olarak görülür. Bu bağlamda ben ile öteki arasındaki bu ilişki birbirlerini tanımlayan ve tamamlayan yönü ile bir bakıma ontolojik karakterli bir ilişkidir. İçinde sürekli bir ötekini taşıyan insanın dünyalık anlamı da yine özsel anlamda nüvesini içinde taşıdığı ötekinin yüzünde saklıdır.

Levinas felsefesinin en önemli/belirgin özelliği ötekinin bedeninin etik değer oluşturmadaki işlevi üzerine kurulmasıdır. Etik değerler görüngüler üzerinden şekillenir; kendimizi bu görüngüler etrafında ifade ederiz. Levinas bu bağlamda ötekinin yüzünün soyutluğuna vurgu yapar. Ancak buradaki yüzün soyutluğu olumsuz bir değer değildir. Öteki ile ben arasındaki ilişkiyi sayısal ve kavramsal açıklamaz ve bu ilişkinin sonsuz aşkınlığına gönderme yapar. Öteki bu bağlamda ben'e hitap eden ve ben'in doğasında ve varlığında gelişmiştir. Yani ötekinin soyut varlığını iletişim/dil ile algılama şansına sahip oluruz. Öteki, dilin kodlarının çözümlenmesiyle anlaşılır. Bu bağlamda aşkın olan ötekinin yüzü dinlemek istemeyenleri bile etkileyen biçime sahiptir (Levinas 2007: 194-212).

Her birey ötekinin algılanmasından, varlığından doğrudan etkilenir. Ötekinin bedeninin kendiliğinden özgünlüğü üzerinde duran Levinas'a göre, ötekinin sadece görülmesi bile etik ve sorumluluk oluşması için yeterlidir. Bu bakımdan Levinas bu doğrudan bedensel anlama "yüz" der. Burada bahsedilen insan yüzü ya da yüzdeki çizgiler değildir, yüz, ötekinin tüm bedenidir. Doğrudan ben'e hitap eden ve ben'in üstünden atamayacağı bir sorumluluk yükleyen yüzü görmek, ben'i kendiliğe davet eden bir çağrı niteliğindedir. Bu bağlamda başkasının/ötekinin yüzü kişiyi kapanma biçimlerinden uzaklaştırır ve kişiyi radikal bir düşünmeye ve dönüşüme davet eder (Droit 2013: 212).



Ötekinin yüzü ile tanışan her insan/bilinç dünyanın içindeki sorumluluklarının da yerine getirilmesini de derinden duyumsar. Ben/öz ötekini tarafından yaratılır. İnsan, kendini seçimleri ile dünyada kurar ve bu seçimlerin sonucunda ancak varoluşsal anlamda anlamsızlığı anlam bulur. Varoluşçu felsefenin nüvesini oluşturan bu seçim yapma zorundallığı insanı bunaltıya sürüklerken bu bunaltıdan, yapıp etmelerinin sorumluluğundan kişi genellikle yapıp etmelerinin sorumluluğunu bir başkasına atarak kurtulur ya da bu seçim sürecinde bunaltı içinde yaşar.

Kendini kuracak/oluşturacak nüveyi sürekli içinde taşıyan ben, ötekinin yüzüne yansıyan insanlık macerasını okudukça kendini yeni bir düzeyde ve düzlemde açılmaya, yaşamın sonsuz akışına katılabilecektir. Öteki ile karşılaşan her yeni yüz, kendi macerasını aşmak üzere yeni bir maceraya atılan insanda, ben’in keşfi ve oluşum aşamasıdır. Öteki ile karşılaşan her ben, bir anlamda sorumluluk ve seçiş gibi kavramları da kendi adına yerine getirme zorunluluğundadır. Bu bağlamda ötekinin yüzü, ben’i üstünden atamayacağı bir sorumluluk hissine kapılmasına neden olan ve insana yaşam için sorumluluk yükleyen başka bir ben’dir. Bu bakımdan ben, karşılaştığı her yeni yüzde kendi yazgısını okuyan bir öznel algı kurar.

### **Bireyin Kendini Tanıma Sancısı: Varoluş Sorunu**

Orhan Kemal’in “Küçük Adam”ın Romanı” serisinin ilk kitabı olan “Baba Evi”, kendini tanımlama çabasındaki ‘Küçük Adam’ın varoluş mücadelesini içinde taşır. Yolculuk halinde olan kişinin kendini tanımlama, kimliğini kazanma ve dünyadalık zamanda kendine bir yer edinme mücadelesinin adı olan “Baba Evi” romanı, güven ve özsaygı mekânı olan baba ile insanın yeryüzüne fırlatılarak yitik cennet düşünüyü dünya karşısında bir zafer anıtına döndüren ev kelimelerinin birleşiminden oluşur. Başkişinin babası siyasi düşüncesi yüzünden ülkeyi terk ederek Beyrut’a gitmek zorunda kalır. Maddi olarak sıkıntıların yaşandığı Beyrut yılları, bütün bir aileyi etkisi altına alır. Erken yaşlarda kardeşi Niyazi ile evi geçindirmek zorunda kalan isimsiz başkişinin on sekiz yaşına kadar geçen dönemi kapsayan “Baba Evi” romanında, kahramanın kendini tanıma ve anlama yolundaki varoluş mücadelesi anlatılır. Ancak bu özgürlük atılımı içe kapanmayı ve nesneleşmeyi tanımlayan baba evi’nde değil, dışarıdadır. Bu ilk olarak benliğin baba ile çatışması ile birlikte müstakil ve özgür anlamda bir benlik kurma çabasıdır. Kendini tanımlama çabası içindeki bireylin benlik, kazanmasının yanı sıra içsel çatışmalarının da adeta merkezi konumundaki “Baba Evi” romanı, isimsiz başkişinin bir anlamda yaşama tutunma çabasının ilk durağıdır. Kişisel alımlamanın ilk mekânı da Baba Evi’dir. Belirli bir anlam bulmak ve yaşama tutunma amacı ile bir anlamda hapisaneyeye benzetilen baba evi’nden çıkmak ve benliğini özgür atılımlar içinde kurmak eğilimindedir. İsimsiz başkişi de baba evi’nde çıkmak/kaçmak üzere dünyalık macerasını da başlatmış olur.

"Küçük Adam'ın Romanı" serisinin ikinci kitabı olan "Avare Yıllar", başkişinin yaşam öyküsel yolculuğunun ikinci durağıdır. Kendini dünyada bir anlama dönüştürme gayreti içinde olan bütün insanlar için dünya bir remizler alemidir ve bu alemdeki remizlerin okunuşu ile dünyalık maceramız da anlama kazanacaktır. "Baba Evi"ndeki bireyleşme yolundaki baba ile olan çatışmalara Avare Yıllar romanında ilk gençlik yıllarının çatışmaları ve sosyal hayattaki sıkıntılar eşlik eder.

Başkişinin bireysel anlamdaki ilk başkaldırısı babasına karşı iken ikinci olarak başkaldırısı sosyal durumunadır. Parasızlığın hüküm sürdüğü bir yaşamda kendini bir anlamda bir manaya bürüyemeyen başkişi, bireyselliğini ve "küçük adam" olma düşünüyü veren annesini mağlup etmek ister.

Babasının evinden bir anlamda kaçarak Adana'ya dönen başkişi, romanın ismi olan avareliği kendine iş edinir. Bütün günlük yaşamı okula gitmeyerek futbol peşinde koşmak ile geçer. Bu zamanın gelip geçiciliği hayaller üzerinden anlatılır. Bütün günü arkadaşları ile Giritli Kahvesi'nde geçer. Ceketini omzunda, ağzında sigara ile avare olarak yaşayan isimsiz başkişinin hayal elemine dolduran ise Giritli'nin Kahvesi'ne gelen İstanbullu bir emir eri olan Necip'tir. Necip İstanbul düşleri ile "avare" arkadaşları bir hayale karşı dolayımlayan kişidir. Necip bu bakımdan başkişinin bireyleşme yolundaki bir yolculuk temi olan İstanbul'a karşı isimsiz başkişiyi "arzulanılan özne"ye (Girard 2007: 23) karşı ilk uyarandır. Necip'in İstanbul'u anlatması ile hayal alemine düşen başkişi bu hayalini gerçekleştirmek için para biriktirme fikrini benimser.

Başkişi, büyüdü düş gücünü çağrıştıran İstanbul'a gitmek için para biriktirmek maksadıyla arkadaşı Gazi ile birlikte dokumacı fabrikasında işe başlar. Bu süreçte okulu da tamamen boşlayan başkişi, günün bütün yorgunluğuna/ fabrikanın bedensel yorgunluğuna bu İstanbul'a gitme düşü için katlanır. Fabrikada çalıştıkları bir gün makinelerden birinin mekik atması sonucu işçilerden birinin kulak tozuna değer, bu olay karşısında başkişi dehşete düşer. Bu olay üzerine fabrikayı terk eden başkişi ve arkadaşı Gazi, yine avareliğe geri döner. Kendini tanımlama çabası içindeki başkişi bu süreçte, açlıktan dolayı önemli bir koşuda bayılınca bütün hayalleri de sona erer. Levinas, yaşamı varolanlar ve varoluş arasındaki ilişkiden meydana geldiğini söyler. (Bernasconi 2011: 123). Bu bağlamda kişi, bir varoluş mücadelesi olarak geleceğini inşa etme sorumluluğundadır; yani kişi varolanlar üzerine bir varoluş mücadelesi koyar ve kendi varlığını bu bağlamda korumakla yaşama tutunabilir.

Babaannesi ile birlikte yaşayan başkişi, okuldan ayrıldığını ve dokuma işçiliği yaptığını anlatır. Bunun üzerine babaannesi İstanbul'da olan küçük kızı Zümrüt'e mektup yazar ve yeğenini yanına alması gerektiğinden bahseder. Halası da bir süre sonra mektup ile para göndererek başkişiyi İstanbul'a davet eder. Bu davet "maceraya çağrı" aşamasıdır. Bu aşamada başkişi arkadaşı Gazi ile birlikte "İstanbul'a saadet

aram" (s. 29) ümidiyle yola çıkarlar. Ancak, "başkişinin varoluşsal arayışını imleyen İstanbul yolculuğu, gerçeklerin hayalleri mağlup edişi ile son bulur." (Eliuz 2009: 76). İstanbul'daki umut arayışının umutsuzlukla sonuçlanması üzerine başkişi küçük halasından para ister. "Aylak aylak dolaşmak, vitrinleri seyretmek, lüks otomobiller içinden otomobil beğenip, seninki kötü, benimki daha iyi diye dipsiz münakaşalara tutuşmaktan ve mutlaka gelmesi gerektiğini zannettiğimiz parayı beklemekten başka yapacak ciddi bir işimiz yoktu." (s. 40). Kişinin benliğini kurmadaki sancısı, önünde sürekli aylaklığı ile çatışır. Dikkat edilirse başkişi aylaklığı ciddi olmayan bir iş olarak görmektedir.

Küçük halasının hemen Adana'ya dönmesi üzerine yazdığı mektup üzerine umutları tükenen başkişi, memleketine geri döner. Bitimli bir hazine olan kişisel hazların peşinde koşan ve avareliği amaç edinen başkişi varlıktan dışarı çıkmayı öncelse de hazların bittiği durumda ise kişi yine kendine düşer, kendi bedenine saplı kalır. Bunun nedeni değişimin karşısında bireyin yaşadığı büyük zorluktur. "Kendimizi, yenilemek zorunda hissetmemiz, içe daha fazla dönmemiz anlamına gelir; eski halimizi silmek / yıkmak / düzeltmek, bize imgelerin anlattığından çok daha zordur. Kendimizi yıkmak, kendimizle çelişmeyi zorunlu kılar; eski, uyumsuz özelliklerin yerine yenilerini koymak, eski benin reddi ve yeni bir kimlik kurulumu için, teknolojik bir ifade ile "reset"lemektir" (Aşkaroğlu 2017:75). Henüz dolayımlayıcısı ile karşılaşamayan "küçük adam" için böyleleri bir *resetleme*, kolay değildir ve ciddi anlamda bir dış gücün desteği gereklidir.

Memlekete döndüğünde ise sevgilisi bir deniz gediklisi ile kaçmış, Gazi'nin de kız arkadaşı amcasının oğlu ile nişanlanmıştır. Her şey daha da felakete dönüşmüştür. Babaannesinin "eğer oğlum, sen adam olursan, sokaktaki köpekler de adam olur!" (s. 47), annesinin "küçük adamlar mı olmalıydı benim evlatlarım?" (s. 58) düşüncelerinden hareketle, başkişi tutunma ihtiyacı hisseder. Bu tutunma arayışı ilk olarak doğada görünür; kendini kırlara atar ve yaşamın anlamını, kendi varlığını ve evreni sorgulamaya başlar.

İstanbul dönüşü kişisel anlamda değişim yaşayan başkişi doğadaki düşünüşüyle içsel anlamda bir dönüşüm de yaşar. Bu ilk aydınlanma bireysel anlamdaki gelişme ile sosyal olarak ailesinin içine düştüğü fakirliğin çatışmasından doğar ve kişi kendi yapıp etmelerinin sorumluluğunu başkalarına, özellikle babasına atarak, varoluşsal anlamdaki bunaltısını dindirmek ister.

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

Başkişi bireysel anlamdaki benliğini kuramamasının sebebini sürekli olarak babasına refere ederken sosyal durumlarının suçunu da Tanrı'ya atmak ister. Kendisini "ateş çemberinin içine düşmüş bir akrebe benziyorum." (s. 57). diyerek baba

ve Tanrı figürleri ile birlikte başkişi içine düştüğü bunaltılı ruh halinden ve bilinçten kurtulmak ister.

Bu bunaltılı ruh hali ile okulu tamamen bırakır ve ailesinin gözündeki umut da son haddeye gelir. İçine düştüğü "ateş çemberi"nden çıkış için çareler arasa da bu kişi işçi mahallesindeki kahvede tanıştığı İzzet Usta'dır.

*"Ahmet'e:*

*Bu adam, dedim, sizin dokumalarda mı çalışıyor?*

*Baktı:*

*Heye. Ne biliyorsun?*

*Hani mekik attıydı ya, biz orada çalışırken. Fabrika sahibine dikildiymi bu. O değil mi?*

*Tamam, o işte... İzzet Usta derler ona." (s. 74).*

Ontolojik yapısı gereği insan, kendini anlamlandırma ve bu dünyadaki anlamını kavrama istenci ile dünyaya gelen bir varlıktır. Bu varlık, yaşamın içsel büyüsunü benliğini kurma girişimleri ile birlikte sürdür. Bu bağlamda öteki, benlik algısı yaratan bir başka bendir ve kendiliğin içinde saklıdır. Başkişi ile İzzet Usta'nın karşılaşmasında ötekini zihinsel anlamda tanımlamak isteyen başkişidir. "Norm karakteri" (Stevick 2020: 189) ile tanışan başkişi, kişisel anlamdaki bütün eksiklerini ötekinin yüzünde duyumsamaya başlar. Bu bakımdan başkişi güçsüz, İzzet Usta ise güçlüdür.

Romanda bedenine çakılı ben'in varlıktan çıkışını sağlayan "başkasının yüzü"dür. Bu bağlamda başkasının yüzü "norm karakter" olarak da tarif edebileceğimiz İzzet Usta'dır. Bireysel farkındalığa davet olan ötekinin yüzü ontolojik anlamda kendi'nin tanınması nüvesini içinde barındıran olumlu bir değerdir ve bu değer ile karşılaşan insan psikolojik açıdan kendini aşmak üzere bir serüven başlatmış olur.

### **Ben'in Kendini Anlamlandırma Öznesi: Öteki'nin Yüzü ve/ya İzzet Usta**

Başkişi, İzzet Usta'yı görünce onu zihninde hemen tanımlama çabasına girer ve İzzet Usta'yı etrafına sorar. Kahvede başlayan ilk göz temasında İzzet Usta, gazete okumaktadır ve üstünde mavi tulum ve siyah gözlüklü bir işçi kıyafetindedir. İki insan iki farklı bireyleşim sürecinin farklı konumdadırlar ve gölgesi ile karşılaşan başkişi onunla hesaplaşması, ve bireyleşim sürecinde katkılarını alması gerekmektedir. Bütün bu özellikleri ile İzzet Usta, Jung'un söylediği *gölge arketipi* ya da başkişinin öte/öbür yüzüdür (Jung 1997: 37). Bu süreçte başkişinin kendini tanımlama çabaları sürekli dışardaki kişi ve nesnelere iken öteki ile tanışmasından sonra kendi içine doğru bir yolculuğa çıkmaya başlar.

Küçük Adam, ilk romanı olan “Baba Evi” romanında toplumsal anlamdaki ataerkil düzeydeki babalık rolünün baskı ile kendini tanıma yolunda Beyrut’tan Adana’ya gelerek değişim ve dönüşümlerini de başlatmış olur. Roman başında aylaklığı kendisine amaç edinen başkışı, sosyal hayatın da getirdiği olumsuzluklarla bir türlü benliğini/ kimliğini ve kişiliğini kuramaz. Bütün kimlik kurma girişimleri kendi isminden önce babasının algılanış düzeyi ile karşılık bulur. Zaten dikkat edilirse başkışının adı da yoktur. O, bütün kimliğini toplumsal anlamda önemli bir algıya sahip olan babasının üzerinden alır. Yaptığı işlerde de sürekli “böyle bir babanın oğlu” düşünceleri ile yaptığı işlerin sürekli önemli olması gerektiği yönünde telkin edilir.

Ne var ki başkışının babasının oğlu olması bunaltılı ruh halinin de bir nedeni/kaynağı haline dönüşür. Okulu bırakır, futbol peşinde koşar ve kızlar ile gönül eğlendirir. Ailesinin ve özellikle babaannesinin ondan beklentilerini bir türlü yerine getiremez. İnsan, hem dünyaya atıldığında hem de buradalık/ kendilik ve kimlik kazanırken kendi başınadır. Ancak dünyalık hayatımızın öyküsünün sindiği yüzleri okuyan insan bu süreçleri daha kolay yakalayabilir ve eylemlerini ve seçimlerini bir amaç doğrultusunda, anlamsızlıktan uzaklaşarak kurabilir.

*“O pazardan sonra bu kahveye devamla başladım ve daha fabrikada dikkatimi çeken bu İzzet Usta’ya arkadaş oldum.”* (s. 76).

Başkışı de bu anlamsızlığını kahvede gördüğü İzzet Usta’nın yardımcıları ile aşmak/ geçmek üzere bir macera başlatır. Kendinden çıkıp başka olma/başkaya yönelme edimi ile karşımıza çıkan İzzet Usta, bir anlamda başkışının düşünce ve eylemlerini yönlendiren yönü ile karşımıza çıkar. Başkışının dikkatini fabrika yıllarından çeken İzzet Usta ile arkadaş olmasıyla başkışı kişisel macerasını da anlatır. Hayata karşı bütün isyanlarından bahseder; *“haksızlığa, adaletsizliğe, Allah’a, Şeytan’a vesaise vesaire dair neler...”* (s. 76). Başkışı dünyanın adeta kendisine savaş açtığı düşünceindedir. Benliğini kuramayışını ve bireyleşim sürecine dahil olmayışını hep dış nedenlerde arar. Benlik ve kimlik kurma edimlerinin eksikliğini babasında görürken yoksul ve fakir bir yaşam sürmelerinin sorumluluğunu da Tanrı’ya atfeder. İnsan, yapıp etmelerinin sorumluluğunu kendi üzerine aldığı da kendi varoluşunu da anlamış olur. Ancak, başkışının bütün sorumlulukları dışarıya yüklemesi onun varoluşsal anlamdaki yoksunluğuna işaret eder.

İzzet Usta, bütün bakışı ve düşleri dışarıya yönelmiş olan başkışiyi kendi içine döndürmek için ona ayna tutar. *“Demek, diye devam etti, bütün insanlar ve Allah, işlerini güçlerini bırakmışlar, seni, yalnız seni yere vurmak için...”* (s. 76). Bunun üzerine başkışı İzzet Usta’nın kendisi ile alay ettiğini düşünür. Zira onun düşünce bütün dünya kendisine savaş açmış durumdadır. İzzet Usta’nın bu düşüncesi bir bakıma başkışiyi yaralasa da İzzet Usta, başkışının egoist/bencil olduğunu söyler. *“Kendini evrenin merkezi sanıp, her şeyin kendi keyfine göre düzenlenmesini isteyen hodbin”* (s. 76) olarak

romanda tanımlanan bencillik, başkışının kurtulması gereken bir durumdur. İzzet Usta başkışiyi kendini tanımlamaya ve tanımaya döndürür. Dış bir kaynaktan/kişiden/güçten bireye dayatılan böylesi zorunlu bir farkındalık, başkışının bireyleşme sürecindeki bütün eksikliğini görmesi ve ancak bunları aşarak kendi öznel kimliğine ulaşacağını gösterir.

*"Kuvvetli bir şamar yemiştım. Bu adamın yanından derhal kalkıp savuşmak mı, yoksa kalıp dönüşmek mi gerekiyordu?" (s. 77).*

İzzet Usta başkışiyi kendi içinden dışarı çıkmayı, zihinsel anlamda da kendi içine dönmeyi sağlayacak hamleleriyle düşüncelere iter. başkışının İzzet Usta'nın düşüncesini benimseme noktasındaki kaygısı kendi içine yönelip yönelmemeyi seçiş durumudur. Söz/kelam ile başkışının içine dönmesini ve eksikliklerini gidermesini sağlamaya çalışan *"kendine özgü varlığı ve kurucu/ açımlayıcı yönüyle "başka ben" olarak da adlandırılan Öteki, bir özgürlük açılımıdır."* (Korkmaz, 2014: 18). Roman başlarında etrafını çevreleyen insan ve nesnelere kaybolan başkışı, öteki ile karşılaştığında özbilinç/ bireyleşim sürecine girer ve seçimini Öteki'nin yüzünde aramaya başlar.

*"Size iki şey tavsiye edeceğim: Birincisi, kendinize memuriyetten başka işler düşünün ve mutlaka çalışın. Öteki, insanları konuşturup dinlemeye alıştırın kendinizi." (s. 78).*

Kendine özgü varlığı ile öteki/İzzet Usta, başkışının zihinsel algısını dışarıdan kendi içine yöneltir. Tavsiye, öteki'nin ben üzerindeki olumlu bir dönüştürme kapasitesinin sonucu olarak ortaya çıkar. Bunlardan birisi çalışmak, ikincisi ise dinlemektir. Bir biçimlendirici etkinlik olan emek ile kişi kendi varlığını kurma yolunda adım atmış olur. İzzet Usta için emek, Hegel'in belirttiği tarza, "kurucu, oluşturucu ve biçimlendirici" bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Ülküdeğerleri kişiler bazında temsil eden İzzet Usta'da emek yine ülkü değerleri kavramsal boyutta temsil eder. Zamanda emeği dönüşümü ile kurucu, oluşturucu ve biçimlendirici bir etkinliğin ben'in zihnine gönderilmesi bu açıdan insani yönü açığa vuran en önemli etkinlik olarak görülür. Emeği yadsıyan/ yok sayan ve hayallerine bedel ödemedi ulaşmak isteyen ben'in bilincine emek etkinliğini söz ile gönderir. Bu tavsiye emeği zamanda dönüştürme kapasitesine sahip insanın en önemli etkinlik alanlarından biridir.

İkinci tavsiye ise bu sefer dinlemek üzerinden anlatılır. Sosyal bir varlık olan insan, diğerleriyle kurduğu ilişkiler içindedir ve bu ilişkide özne olarak verici ve iletişimi alıcı olarak iki kişinin birleşimidir. Ancak, bir düşünce aktarma sürecinden ziyade bir bakıma alıcı olmak, zihinsel anlamda bir genişleme kapasitesi de yaratır. Bu kapasiteye dışarının/ ötekinin eylemlerini ve düşünceleri söz ile ben'e aktarmasıdır. Levinas, her birey ötekinin algılamasından, varlığından doğrudan doğruya etkilenir derken kişinin kendilik değerlerini ötekinin yüzünde bulduğunun altını çizer (Droit

2013: 212). Bu bağlamda "koruyucu ve doğurgan sığınak" söz, bütün bir insanlık maceramızı içeri arketip bir değere de dönüştür. Öteki'nin düşüncesi, ben'in zihinsel oluşumunda son derece etkindir. Söze tutunan insan geçmiş kuşakların bilgisini de içselleştirebilme kapasitesine sahiptir ve bu söze dönüşen insanlık düşü ile zamanı aşmak mümkündür. O bakımdan insan neyi dinler, okur ve anlarsa ona dönüşür.

*"Kendinize fazla önem veriyorsunuz. İnsanların, işlerini güçlerini bırakıp sizinle, yalnız sizinle ilgili olduklarını sanıyorsunuz. Bu bir hastalıktır. (..) Bu hastalığı mutlaka yenmelisiniz, yok olabilirsiniz..."* (s. 79).

İnsanın bütün dünya gerçekliğinin kendi başına geldiğini düşünmesi ve yaratıcı eylemlerini bu düşünce ile gerçekleştirememesi İzzet Usta'nın da deyimiyle bir hastalıktır. Bencilğin algı dünyasını şekillendirdiği ben, bu bakımdan dışarıya açılmaktan çok kendi içine yönelir. Bu yöneliş bir benlik algısı kurmaktan ziyade pesimist bir dünya görüşünün ve sosyal gerçekliğin tezahürüdür. Bu bağlamda kişiyi kendi bataklığından kurtaracak olan şey de İzzet Usta'ya göre bu hastalıktan kurtulmaktır. Zira bencillik hastalığı kişiyi yok edebilir.

*"Bu pis vıdı vıdıclığı, diyordu, atmanızı istiyorum. Bu huy sizi kendi içinize hapsedecek, kendi kendinize mahkûm olacaksınız, mahvolabilirsiniz!"*

*Nasıl atabilirim?*

*Onu yenmek suretiyle! Deneyin. Herhangi bir iş bulup çalışın en önce (..) Güçsüzlükten kurtulun."* (s. 79).

Gölgesi ile tanışan başkışı, kendi anlatımlarının sonucunda ötekinin yüzünde kendi yazgısını okur. Daha ziyade sosyal anlamdaki fakirlik ve bedensel anlamdaki kendini çirkin görme durumunun yönlendirdiği bilincini, dolayımlyıcısı/ öteki öncelikle kendi içine hapsedecek düşünceleri bırakmasını öğretmek ister. *"Hem ahmak, hem çirkin hem de zavallıyım"* (s. 55). Başkışının içine düştüğü durumu sürekli başkalarının sorumluluğuna atarak bunaltıdan kurtulma isteğini reddetmesi gerektiğini söyleyen İzzet Usta, başkışiyi bu durumu yenmek üzere bir maceraya davet eder. Zira *"ötekinin/başkasının yüzü ben'i kendimden güvencelerimden, kapanma biçimlerimden alır... Bu kapanma biçimleri bencillik, kayıtsızlık, hatta radikal bir biçimde benzerlik ve özneliktir."* (Droit 2013: 212). Kavramsal olarak güçsüzlüğün ve vıdı vıdıclığın benliğin inşasındaki negatif değerli göndergelerinin altını çizen İzzet Usta, bu karşıt değerlerin karşısına emek, çalışmak ve dinlemek kavramlarını koyar.

*"Günün birinde bu mavi tulumlu dost, ortadan silindi gitti. Kimdi? Kimin nesiydi? Neciydi? Bilmiyorum. Fakat ondan çok şey kalmıştı bende."* (s. 83).

Arzu nesnesine karşı bir yönelim gerçekleştiren başkışı bu süreçten sonra İzzet Usta'nın da ortadan kaybolması ile ekmeğini alın teri/ emeği ile kazanmak için kamyonla üç çeyrek saatlik bir mesafeden çakıl çekme işine girer. Bu süreçte kendini



tanımlamaya emeği ile var olmaya çalışan başkışı artık bir başka kişidir. Bir anlamda öteki yüzü ona benlik kurma girişimlerinin önünü açan bir simge unsur haline gelmiştir. Bu süreçten sonra küçük adam, kendisini İstanbul'a gitme hayalinin gerçekleşmesi için işe girdiği dokuma fabrikasında muhasebe memuru olarak işe başlar.

Romandaki kompleks yapı İzzet Usta'nın dışında bazı tali sayılabilecek dolayımlyıcıların da ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

### **Ötekinin yüzü olarak tematik güçte yer alan tali dolayımlyıcılar;**

1. Başkışı - fabrikadaki şef - her şeyi öğrenme
2. Başkışı - Himmet - anlama/dinleme
3. Başkışı - Mustafa - dostluk/ kadın-erkek ilişkisi
4. Başkışı - Boşnak kızı - aşk/sevgi

### **Ötekinin yüzü olarak karşı güçte yer alan tali dolayımlyıcılar;**

1. Başkışı - Gazi - aylıklık
2. Başkışı - İstanbul'daki arkadaşlar - fakirlik

İzzet Usta'nın emek ve empatiyi önceleyen yönünün haricinde ötekinin yüzleri ilk olarak tematik anlamda karşımıza çıkar ve başkışinin benlik keşfinde onu dinamik tutan unsurlar olduğunu görürüz. İlk grupta yer alan tali dolayımlyıcılar da İzzet Usta kadar olmasa da başkışinin amaca giden yolda onun gözü, kulağı ve aklı olurken bir anlamda da başkışinin norm karakterlerine dönüşürler. Başkışı de bu türden tali dolayımlyıcıları içererek yoluna devam eder.

İkinci grupta karşımıza çıkan karşı güçteki tali dolayımlyıcılar başkışinin kendini keşfetme yolunda sürekli engel teşkil eden kahramanın benlik kurgusu algısına ulaşmasını engelleyen kişilerdir. Örnek olarak başkışinin kendiliğini kurma yolunda küçüklük arkadaşı Gazi, bütün macerasını aylıklık ve avarelik üzerine kurar. Sürekli olarak bedensel hazların peşinde koşan bir az gelişmiş zihin öznesi olarak görüntü düzeyine çıkar. Emeği insani yönü açığa çıkaran önemli bir etkinlik olarak görmez ve sürekli emek harcamadan, bedel ödemededen arzuladığı şeylere ulaşmayı düşünür. Diğer bir tali dolayımlyıcılar grubunda yer alan İstanbul'daki kişiler ise kadirbilirlik ve vefa düzeyinden yoksun kişilerdir. Bu süreçte biraz da başkışinin avareliğinin etkisiyle İstanbul macerası bir bakıma zorunlu nedenlerden dolayı biter.

Başkışinin kendilik kurması bağlamında karşılaştığı ötekinin yüzü olarak İzzet Usta, başkışinin bütün zaaflarına dikkat çeker. Emek, empati ve dinlemek gibi hasletleri ön plana alırken bencillik tanımlamalarının tümünü reddeder. O, başkışı

Küçük Adam’dan Büyük Adam’a dönüşme serüvenindeki en önemli durağıdır ve başkişiyi bu yolda dolayımlayan bir norm karakterdir. Bu karakter, eylemleri ve düşüncesi ile aynı zamanda başkişiyeye etik değer oluşturmada da önemli katkılar sağlar.

### **Ontolojik Farkındalık Algılaması: Öteki’nin Etik Değer Oluşturması**

Antik Yunanca düşüncesinde *ethos* kelimesinden türeyen etik, “*bir kişinin karakteri ve alışkanlıkları, davranış tarzı*” (Cevizci 2017: 734) olarak karşılık bulur. Demek ki etik, kişilik kurma yolunda bireyin özümsemesi gereken yaşama biçimleridir. Bu biçimler, genellikle toplum içindeki yaşayışta belirginleşir ve yasalaşır. Bu bakımdan etik her toplumda küçük farklılıklar göstermekle beraber genel olarak aynı biçimler üzerinden şekillenir. Bu şekilleniş de sürekli ötekinin yüzünde belirginleşir ve öğrenilir. Bu bağlamda “*öteki, düşman varlık değildir, aksine kendisine yöneltilen eyleme verdiği karşılıkla ontolojik bir farkındalık algılaması da yaratan “kendine özgü” bir varlıktır. Kendi’yi daha iyi yansıtacak bu farklılık algılaması, Ben’in etik bir değer oluşturmaya da daima katkıda bulunur.*” (Korkmaz 2014: 17-18). Ben’in etik değer yaratmada yardımcı konumundaki öteki, kişilik kurulumunda da son derece önemlidir.

“*Avare Yıllar*” romanında başkişi, bütün gündelik yaşamını aylıklık üzerine kurar. Sürekli top peşinde koşar ve emek gücü harcamadan hayaller alemine dalar. Bu bakımdan başkişi kişiliğini kurma yolunda etik değerlerden de uzaktır. Bu değerleri özümsemesi için sürekli bir ötekinin yüzüne ihtiyaç duyar. Levinas ötekinin sadece görünmesi bile etik ve sorumluluğun oluşması için yeterli olduğundan bahseder. (Levinas 2017: 200). Bu bağlamda romanda öteki, başkişinin kendilik değerleri oluşturmadaki yardımcı İzzet Ustadır. Bu kişi bireyin yapıp etmelerinin sorumluluğunu üstüne alması konusunda bir uyarı niteliğindedir. Başkişinin üstünden atmadığı bir sorumluluk yükleyen ötekinin yüzü/ İzzet Usta, benliği kendilik dünyasını yaratmaya davet eder.

Başkişinin etik değerlerden yoksun olması onun sürekli olarak kendiliğini kurma macerasının önündeki en önemli engellerdendir. Avarelik, yalan, hedonizm, bencillik ve taciz gibi öne alınan kavramlar, İzzet Usta ile tanıştıktan sonra kendini “*etik ilişki*” (Kuçuradi 1999: 3) içinde yaratmaya ve bu sayede kişiliğini kurmaya götürür.

İstanbul’dan döndüğü sırada fakirliğin bütün yükünü omuzlarında hisseden başkişi çarşıda babasının eski dostu ile tanışır ve onun evine gider. Yaşlı ihtiyar, karısı ve eşinden boşanmış ve bir çocuğuyla yaşayan dul kızı ile birlikte yaşamaktadır. Başkişinin babasına duyduğu saygıdan başkişiyi evine davet eder. Başkişi de zayıflık, fakirlik ve hiçliğinden bahsedemez ve onlara, memur olduğunu ve yakında Avrupa’ya gideceğini söyler. Sözlerinin sonunda zihinsel olarak kendi kendisiyle de çatışır.

*"Seni ailenin hatırı için aldılar evlerine. Bunu ne çabuk unuttun? Sen kimsin yoksa? Kaç paralık adamsın? Kılıkta kılık, suratta surat yok. Hangi meziyetine güvendi?... Hem sen ne zaman banka imtihanlarına girdin de kazandın? Utanmadan çatır çatır yalan söyledin."* (s. 69).

Başkişi kendi uydurduğu hayale inanmak istese de hayallerinin gerçek olmaması ile içsel anlamda kendi kendisiyle çatışma halindedir. Çatışmanın sonucunda ise bir bunaltı hali doğmaktadır. Bunaltı, kişinin yaşam karşısındaki seçimlerinin sorumluluğunu başkalarına yükleyememesinden kaynaklanır. Etik olarak yalan, kişinin kendini tanıma ve anlama yolundaki en önemli zayıflıktır ve bilincin bu zayıf kalesi her daim kişiyi benlik algısına ulaştırmaktan uzak tutmaktadır.

İkinci olarak etik değer yoksunluğu yine yaşlı ihtiyarın eşinden boşanmış kızı Şadiye'ye yaptığı taciz durumudur. Babanın akşamüzeri kahveye diyerek evden ayrılması üzerine başkişi yaşlı adamın eşi ve kızı ile baş başa kalır ve yalanların ardı arkası kesilmez. Kendine güveni gelen başkişi artık Şadiye'nin gözlerine çekinmeden bakar ve onun rızası olmadan vücuduna dokunur.

*"Cebimden bir sinema mecmuası çıkardığım sıra Şadiye yanıma gelmiş, sedire oturmuştu. Derginin yapraklarını baş başa seyrediyoruz. Arada başlarımız birbirine dokununca içimde müthiş kontaklar. Mayolu bir artist resmine dahiyoruz. Annesi sedirin ta öbür ucunda horlamaya başlamıştır bile. Şadiye'ye az daha yanaşıyorum, sonra az daha. Kolum şişkin göğsüne iyice yaslanıyor. Oram sanki yanıyor. Titriyorum, gözlerim alev alev... Birdenbire, elimden dergi düşüyor, kolumu beline dolayveriyorum.*

*İri bir balık gibi, kollarımdan kurtulup, çocuğun beşiğini yanına kaçı öfkeyle:*

*Terbiyesiz! dedi."* (s. 66-67).

Kendini oluşturacak nüvenin etik değerlerinden yoksun başkişi benlik algısının karşısında sürekli aylıklığı, bencilliği ve hedonizmi önceler. Bu bakış açısı ile hayata ve yaşama tutunan başkişi bu şekilde ötekinin yüzü/ İzzet Usta ile tanışana kadar devam eder.

İzzet Usta'nın emeği önceleme, bencilliğin bir hastalık olduğunu söylemesi vb. durumlarda başkişi için bir etik değer oluşturduğu görülür. Nitekim başkişi ötekinin yüzü ile karşılaştıktan sonra dinginleşir, sakinleşir ve durulur. Emeği zamanda dönüştürmeye, avareliği ve bencilliği terk etmeye, bedensel hazlar yerine bir ruh ihtilali olan aşka/sevgiye yönelme başlar. Bu bağlamda Boşnak kızı ile olan duygusal bağlanım durumu tam anlamıyla etik değerlerin çerçevesinde gelişir. Başkişinin kendisini daha iyi yansıtabilecek olan ötekinin yüzünden ödünlediği etik değerler silsilesi onun benlik kurma yolundaki en önemli yardımcısı olmuştur.

## Sonuç

Orhan Kemal'in "Avare Yıllar" romanı "Küçük Adam" serisinin ikinci romanıdır. Başkişi ilk roman olan "Baba Evi" isimli romanda kimlik, benlik ve mekânsal/dünyadalık bunaltısı "Avare Yıllar" romanında da devam eder. "Avare Yıllar" romanında da isimsiz başkişi yine varoluşsal açıdan bir bunaltının içindedir. Babaannesiyile yaşamaktadır ve kendilik değerlerini kuramadığı için yaşamsal formları önemsemeyerek avareliğin pençesine düşer. Düşüşünün sorumluluğunu da babasına ve Tanrı'ya atfeder. Ancak kişi yapıp etmelerinin sorumluluğunu üzerine aldıkça buradalık, kimlik ve kendilik kazanacaktır. Başkişi de ötekinin yüzü/İzzet Usta ile tanışana kadar bu bunaltı içindedir. İzzet Usta, başkişiyi daha boyutlu bir karakter olarak ortaya çıkaran düşünceleri ile başkişinin norm karakteridir. Ötekinin bu bağlamda yüzü varoluş sıkıntısı çeken başkişiye bir anlam aktarıcı öge olurken kendine özgü varlığı ile aynı zamanda başkişiye etik değer de sağlar. Başkişi de ötekinin yüzü/İzzet Usta ile tanıştıktan sonra varoluşsal açıdan avarelik, serserilik, yalan vb. bırakarak emek, empati, iş gücü, aşk/sevgi gibi etik değerleri benimser. Yeni benimseme başkişinin kendini keşfetmesinde ve oluşum aşamasında ötekinin yüzü/İzzet Usta vasıtasıyla gerçekleşir. Karakter gelişiminin öncelendiği romanda başkişi başlangıçta düz bir karakter olarak karşımıza çıkarken ötekinin yüzü ile her karşılaştığında- ki bu ana dolayım öznesi İzzet Usta'dır- boyutlanarak yeni bir kendilik kazanır. Diğer tali ötekinin yüzleri olarak sayabileceğimiz dolayımLAYICILAR ile kendilik keşfi arasında tutarlı bir ilişki sürülür. Bu bağlamda roman başında "küçük adam" olarak görülen başkişi anlatı sonuna doğru "büyük adama" doğru bir yöneliş içindedir; bu yöneliş ötekinin yüzü olan İzzet Usta'nın başkişinin zaaflarını göstermesi ve başkişinin bu zaafların üstüne giderek onları aşar ve yapıp etmelerinin sorumluluğunu kendi üstüne alabilmesinden kaynaklanır.

### Kaynakça

- Aşkaroğlu, Vedi (2017). "Toplum ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (35): 78-83.
- Bernasconi, Robert (2011). *Levinas Okumaları*. (Çev. Zeynep Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Droit, Rofer-Pol (2013). "Emmanuel Levinas Etiğin Kaynağını Öteki İnsanda Bulmuştur". *20. Yüzyıla Yöne Veren 20 Büyük Filozof* içinde (s. 209-218). İstanbul: Say Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Girard, Rene (2007). *Romantik Yalan Romansal Hakikat / Edebi Anlatıda Ben ve Öteki*. (Çev. Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (1997). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*. (Çev. Engil Büyükinal). İstanbul: Say Yayınları.
- Kemal, Orhan (2007). *Avare Yıllar (Küçük Adamın Romanı 2)*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Korkmaz, Ramazan (2014). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kuçuradi, İonna (1999). *Etik*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Levinas, Emmanuel (2007). *Totality and Infinity (An Essay On Exteriority)*. (Trans. Alphonso Lingis). Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Canan UĞURDAĞ**

Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi  
cananu83@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-3218-5612>

## Orhan Kemal'in *Ekmek Kavgası* Adlı Hikâye Kitabında Temalar

*Themes in Orhan Kemal's Story Book Titled  
"Fight For Bread"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 29.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Uğurdağ, Canan (2020) Orhan Kemal'in *Ekmek Kavgası* Adlı Hikâye Kitabında Temalar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 335.-345. DOI: 10.34083/akaded.759516.

Uğurdağ, Canan (2020). Themes in Orhan Kemal's Story Book Titled "Fight For Bread". *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 335.-345. DOI: 10.34083/akaded.759516.



<https://doi.org/10.34083/akaded.759516>



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

## Öz

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi romanın önde gelen isimlerinden biri de Orhan Kemal'dir. Edebiyat dünyasına şiir yayımlayarak giren sanatçı, daha çok romancılığı ve hikâyeciliği ile ön plana çıkmıştır denilebilir. Bu edebi türlerin haricinde oyun ve senaryo çalışmaları da vardır. Orhan Kemal'in *Ekmek Kavgası* adlı ilk hikâyeye kitabı ise toplumcu gerçekçiliğe ait bazı temel çatışmaları içermekte ve toplumsal eleştiri özelliği taşımaktadır. Çalışmamızın ilk kısmında toplumcu gerçekçilik akımına ait temalardan, bu akımın Türk edebiyatındaki temsilcilerinden ve Orhan Kemal'in hikâyeciliğinden kısaca bahsedilmiştir. İkinci kısımda ise *Ekmek Kavgası* adlı eser hakkında bilgi verildikten sonra bu eserde yer alan yirmi dört hikâyedeki temalar konularıyla birlikte ele alınmıştır. Çalışmamızın amacı ise bu hikâyelerin toplumcu gerçekçi bakış açısına göre edebiyat tarihindeki yeri ve önemini tespit etmeye çalışmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, toplumcu gerçekçilik, hikâyeye, tema.

## Abstract

Orhan Kemal is one of the prominent figures of the socialist realistic novel in Turkish literature. It can be said that the artist, who entered the literary world by publishing poetry, came to the fore with his novelism and storytelling. Apart from these genres, there are also plays and script studies. Orhan Kemal's first story book, *Fight For Bread* contains basic conflicts specific to socialism and contains critical elements. In the first part of our study, the themes in socialist realism, their representatives in Turkish literature and the storytelling of Orhan Kemal are briefly mentioned. In the second part, after giving information about the *Fight For Bread* the themes of the twenty four stories in this work are discussed. The aim of our study is to try to determine the place and importance of these stories in the history of literature from a socialist realist perspective.

**Keywords:** Orhan Kemal, socialist realism, story, theme.



## 1. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik ve Orhan Kemal'in Hikâyeciliği Üzerine Notlar

Realist ve natüralist akımların etkisinde gelişen ve Marksist-materyalist dünya görüşünün şekillendirdiği bir akım olan toplumcu gerçekçilik, Türk edebiyatında da daha çok 1930'lu yıllarda ağırlık kazanmıştır. Başlangıçta Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin etkisiyle gelişen bu akım, 1950'li yıllardan sonra sosyalist düşüncenin de etkisiyle ideolojik bir yön kazanmış ve 1980'lere kadar güçlü bir şekilde etkisini göstermiştir (Uğurdağ 2019: 265).

Toplumcu gerçekçi eserlerde yazarlar, konuşma dilini romanda veya hikâyede anlattıkları yörenin, bölgenin -geniş ölçekte mekânın- insanının ağız özelliklerini gösterecek biçimde kullanırlar. Bu metot da güçlü betimlemelerin yapılmasını sağlar. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra dar gelirli insanların ve işçilerin hayatlarından bahseden eserlerde dönemin siyasal özelliklerini görmek mümkündür. Yine toplumcu gerçekçi eserlerin bir özelliği de eserde anlatılan olayların bir düşünceyi doğrulamak veya bir tezi savunmak olduğu söylenilebilir.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi yazarlar olarak akla gelen isimler arasında, *Sabahattin Ali*, *Sadri Ertem*, *Samim Kocagöz*, *Kemal Bilbaşar*, *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Fakir Baykurt*, *Abbas Sayar*, *Dursun Akçam*, *Mahmut Makal* ve *Rıfat Ilgaz* sayılabilir. Bu sanatçıların eserlerinde toplumcu gerçekçiliğe has olarak görülen bazı temel çatışmalar vardır: *Ağa-köylü*, *işçi-patron*, *zengin-fakir*, *güçlü-güçsüz*, *ezenler-ezilenler* gibi. Toplumcu yazarlar, daha çok toplumdaki düzensizliklerin, çatışmaların ve köy, kasaba gibi küçük yerleşim yerlerinin sorunları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Eserlerde mekân olarak Anadolu coğrafyası vardır ve kişiler de Anadolu halkını temsil eden kişilerdir. Bu romancıların çoğu, Anadolu gerçeklerini bizzat yerinde yaşayan insanlar olduklarından tecrübe ettikleri ve gözlemedikleri her şey, çok daha gerçekçi bir şekilde eserlerine yansımıştır. Bu eserlere tematik olarak şu örnekler verilebilir:

1. Ağa-köylü ilişkisinin veya köy halkının ezilmişliğini anlatan *İnce Memed* (Yaşar Kemal).
2. Topraksızlığın yarattığı acı sonuçlar temasının işlendiği *Yer Demir Gök Bakır* (Yaşar Kemal), *Bir Karış Toprak* (Samim Kocagöz).
3. Yaşadıkları zorluklar nedeniyle köyden kente göç etmek zorunda kalan insanlar temasıyla *Vukuat Var* (Orhan Kemal), *Gurbet Kuşları* (Orhan Kemal) gibi (Uğurdağ 2019:265).

*Ekmek Kavgası* adlı eserini ele alacağımız Orhan Kemal de edebiyatımızda toplumcu yazının önemli isimlerinden biridir. Kendisi pek çok edebî türde yazı kaleme almış olsa da edebiyat tarihimizde daha çok romancılığı ile önemli bir yer edinmiştir.

1914 yılında Adana’da dünyaya gelen yazarın asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü’dür. Kayseri Cezaevi’nde kalırken hece ölçüsü ile yazdığı ilk şiiri (“Duvarlar”) Reşat Kemal imzasıyla *Yedigündergisinde* yayımlanır (1939). *Yedigünve Yeni Mecmua*’da da şiirler yayımlayan sanatçı, Bursa Cezaevi’nde tanıştığı Nâzım Hikmet’in yönlendirmesiyle şiiri bırakmış, öykü ve roman yazmaya başlamıştır. *Yeni Edebiyat* dergisinde yayımlanan (1940) “Balık” adlı öyküsünden sonra *Yeni Ses, İkdam, Yürüyüş, Yurt ve Dünya, Yiğim, Gün, Genç Nesil* ve *Varlık* dergilerinde yayımlamayı sürdürdüğü öyküleriyle adını duyurmuştur (Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 2001: 626). Hikâyeyi romana geçişte bir aşama olarak gören Orhan Kemal, 265 hikâyekaleme alır ve 1950’li yıllarda bu alanda usta bir hikâyeci olarak kendini kabul ettirir. Ona göre iyi bir romancı olmak için hikâye yazmak şarttır ve iyi bir hikâyeci belirli kalıplara takılmadan kendini yenilemelidir. Bunun yolu ise okumaktan ve eleştirmekten geçmektedir (Bakır 2018: 53).

Orhan Kemal’in hikâyelerinde ele aldığı konuları; “*yoksul, haylaz gençlerin yaşantıları; sınıf değiştirmek veya ekmeğini kazanmak adına emek sarf eden işçi, küçük esnaf mücadeleleri; ağılık ve patronluk arasında gidip gelen fabrika sahiplerinin tutumları; köylülükten şehir işçiliğine doğru kaymaya çalışan insanların yaşadıkları değişimler*” şeklinde ele almak mümkündür (Kekeç 2019: 306). Fakat sanatçının bu konuları işleyiş tarzı, kimi yazarların uyguladığı toplumcu gerçekçilik anlayışından farklıdır. Orhan Kemal sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken “toplumcu gerçekçi”dir ama bu malzemeyi yansıtırken “gözlemci ve eleştirel gerçekçi” olarak nitelendirilebilir (Kekeç 2019: 306).

Orhan Kemal’in hikâyelerinin tematik alt yapısını oluşturan kavram “insan”dır. Yazar,

*“tanıdığı, gördüğü, içlerinde benzer şartlarda yaşadığı insanı, onların sorunlarını, varlığını hiç kaybetmeyen ve okuyucuya da hissettiren bir umut ve inançla anlatır. O, insana, insanın gücüne inanır. Hikâyelerinde demagoji, umutsuzluk, kötümserlik yoktur. Gördüklerini, Türk toplumunda yaşananları açık, yalın, gerçekçi bir biçimde, değiştirmeden aktarır. Amacı tek başına sanat yapmak veya fayda sağlamak değil, gerçekleri tüm çıplaklığıyla yansıtmaktır”* (Özer 2016: 18).

Toplumcu gerçekçi bakış açısına sahip olan Orhan Kemal’in, elindeki malzemeyi işlerken gözlemci ve eleştirel gerçekliğe uygun şekilde yazdığını belirtmiştik. O, gerçek hayatta gözlemlediği hususları eserine aktarırken bu gerçekliği uygun şekilde korumaya gayret eder. Onun hikâyelerinde gerçek mekânlar söz konusudur.

*“Evler, sokaklar, fabrikalar, kahveler, minibüsler, hapishaneler onun öykülerinin geçtiği mekânlardır. Gözlem konusunda oldukça başarılı olan Orhan Kemal, yaşama ve insanlara bakmasını ve onları görmesini çok iyi bilen bir yazardır. Hikâyelerinde kullandığı günlük konuşma dili, yazdıklarının kolay anlaşılmasını*

ve çok okunmasını sağlar. Eserlerinin sahip olduğu konu zenginliği onun yaşadıkları, gördükleri ve görebilme yeteneği ile ilgilidir" (Özer 2016: 19).

Hikâyelerinde Rus yazar Maksim Gorki'nin etkilerinin de hissedildiği Orhan Kemal'in hikâye tekniğinde diyalogların önemi büyüktür. Bunun nedeni, konuşmaların hikâye kişilerinin iç dünyalarını gösteren kısımlar olmasıdır. Yazar da, eser kişilerinin iç dünyasını tarafsız bir şekilde vermeye gayret eder bu diyaloglarda (Uyguner 1975: 110). Yine onun hikâyelerinde kurguda büyük gerilimlere rastlanmaz. Bu da izlenimcilik ve gözlemcilikten gelen bir özelliktir (Uyguner 1975: 112) Orhan Kemal'in *kendi emeği ile geçinen ve ekmeğinin peşinde olan insanı* anlatırken oldukça gerçekçi bir çizgide yürüğünü belirtmekte fayda vardır.

Orhan Kemal, ilk hikâye kitabına da *Ekmek Kavgası* adını vermiş, eserlerinin büyük bir kısmında da geçimini sağlamak için çalışan insanın yaşadıklarını, çektiği acıları ve mücadelesini anlatmaya çalışmıştır. Orhan Kemal'in hikâye kitapları ise şunlardır: *Ekmek Kavgası* (1949), *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *Mahalle Kavgası* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968), *Küçükler ve Büyükler* (1971), *Yağmur Yüklü Bulutlar* (1974), *Kırmızı Kúpeler* (1974), *Oyuncu Kadın* (1975), *Arslan Tomson* (1976), *Serseri Milyoner*, *İki Damla Gözyaşı* (1976) (Kecek 2019: 319).

## 2. Ekmek Kavgası Adlı Eserde Temalar

Yazarın ilk hikâye kitabı olan *Ekmek Kavgası*'nın ilk basımı Varlık Yayınevi tarafından 1949 yılında yapılmıştır. Kitabın 2013 yılına kadar ki baskıları ise şöyledir:

1-6. Basım: 1949-1976, Varlık Yayınevi.

7-13. Basım: 1980-2003, Tekin Yayınevi.

14-18. Basım: 2007-2012, Everest Yayınları.

19. Basım: 2013, Everest Yayınları (Bakır 2018: 74).

*Ekmeğinin peşinde giden sıradan insanların* dramatik durumuna Orhan Kemal'in "*Ekmek Kavgası*" (1949)'ndaki hikâyelerinde rastlarız. Onun sanatına hâkim olan bu ana tema, yazarı oldukça yaygın bir üne kavuşturan başka eserlerinde de kendisini hep belli etmiştir (Alangu 1974: 1388'den akt. Bakır 2018: 76). Çalışmamıza konu olan *Ekmek Kavgası* adlı hikâye kitabının 1976'da Varlık Yayınları tarafından yayımlanan baskısındaki hikâyeler yirmi dört tanedir ve isimleri şunlardır: "*Ekmek Kavgası*", "*Revir Meydancısı Yusuf*", "*Mahalle Bekçisi Ali*", "*Köpek Yavrusu*", "*Ekmek, Sabun ve Aşk*", "*Bir Öksüz Kız Etrafında*", "*Bir Ölüye Dair*", "*Bir İnsan*", "*Teber Çelik'in Karısı*", "*Afaracı Hacı Ali*", "*Bir Kadın*", "*Bir Yılbaşı Macerası*", "*Uyku*", "*Dönüş*", "*Kitap*

*Satmaya Dair*”, *”Propagandacı”*, *”Yemişçi”*, *”Çocuk Ali”*, *”Büyücü”*, *”Cünha”*, *”Kırlı Pardesü”*, *”İneğin Biri”* *”Ali Osman”* ve *”Piyango Bileti”*dir. Bu öykülerin pek çoğunda baskın tema *yoksulluktur*. Toplumcu gerçekçi bakış açısı ile keskin bir gözlemciliğin birleştiği hikâyelerin konularına yakından bakmakta fayda vardır.

*Ekmek Kavgası*: Tabiat ve insan betimlemesi ile başlayan ilk hikâye kitaba da adını veren Ekmek Kavgası’dır. 1947 tarihli bu öyküde savaş zamanı askerî bir birliğin mutfak artıklarıyla karınlarını doyuran sefalet içindeki insanların açlık korkusu anlatılmıştır.

*Revir Meydancısı Yusuf*: 1948 tarihli öyküde Trakya’nın kıraç bir köyünden olan Yusuf, koyun çalmaya gelen bir hırsız öldürdüğü için on sekiz yıl hüküm giymiştir. Hikâyede, Yusuf’un bir yanlış anlaşılma sebebiyle revirden tekrar hapishaneye dönmesi anlatılır. Açlık ve ekmek kaygısı, Orhan Kemal tarafından şu satırlarda özellikle vurgulanmıştır: *”Meydancı Yusuf, içeri atılıp, bir kap yemekten olmanın kaygısını yüreğinde taşıyarak, yataklarını eski bir çula sararken, aşçı başucuna dikilmiş, giderken bir şeyler alıp götürmesin!”* diye onu dikkatle kolluyordu (Ekmek Kavgası 1976: 18).

*Mahalle Bekçisi Ali*: Fabrikadan hasta olduğu için doktor raporu ile çıkarılan Ali, bekçiliğe başvurur ve kabul edilir. Eski çalıştığı fabrikanın olduğu mahallede bekçilik yapmaya başlar. Güçlü – güçsüz çatışmasının görüldüğü bu hikâyede, Ali’nin bu çatışmayı öncelikle kendi içinde yaşadığı âşikârdır: *”Bu mahalleye, hem devaktille amelelik ettiği fabrikanın bulunduğu bu mahalleye bekçi olmak, gururunu okşamıştı. Eskiden yüzüne bakmıyan, itilip kakılan ‘alttarafı iki paralık amele’ gibilerden, onu sümsükleyen ustabaşından fabrika kapıscısına kadar herkes, şimdi ona hususi bir kıymet verecekti”* (Ekmek Kavgası 1976: 20-21). İşini çok önemseyen Ali, kasketini taktıktan sonra bu haliyle kendisini *”amele arkadaşlarından üstün bulur”* (Ekmek Kavgası 1976: 22). Bir gün fark edilmek tutkusuyula yaşar. Bir zamanlar kendisinin de işçilerden biri olduğu fabrikada çalışanlara, şimdi sınıfsal olarak üst tabakadan olduğu gayesiyle bakar.

*Köpek Yavrusu*: 1948 tarihli bu öyküde iki arka bacağı yük arabası altında ezilen bir köpek yavrusunun hikâyesi anlatılır. Çocukların zalimliğine değinilir. Burada *”çektığı acıyı İNSAN’lara bir türlü anlatamıyan”* (Ekmek Kavgası 1976: 29) bir köpek yavrusu vardır. Köpeğe zarar veren çocukları uyaran Hamal Mehmet de bir yanlış anlaşılma sonucu sanki çocuklara zarar veriyormuş gibi anlaşılacak karakola götürülür. Yavru köpek ise öldü zannedilerek çöpçüler tarafından alınır. Güçlü-güçsüz, ezen-ezilen çatışması bu sefer de insanlar ve hayvanlar ile merhamet teması üzerinden anlatılmıştır.

*Ekmek, Sabun ve Aşk*: 1946 tarihli bu hikâye, yazarın "ben" anlatıcı olarak yer aldığı bir metindir. Hapishanede, Galip adlı bir gardiyanla tanışan yazar, Galip'e sosyal iletişim ve kültür konusunda yardımcı olmak ister. Kitaplar ve hayat üzerine sohbet ederler. Galip, bir kadın mahkûma âşık olmuştur. Galip'in aşkı daha soyut iken kadın mahkûmun aşkı, maddi temellere dayalıdır. Bu yüzden Galip, kadına kızmıştır. Bu hikâyede de vurgulanan insanın yaşamak için duyduğu temel ihtiyaçların (giyinme, barınma, yemek) aşktan önce geldiğidir. Kadın, Galip'ten temizlik için sabun; yemek için de iki somun ister. Galip, buna sinirlense de yerine getirir. Sonra da evlenirler. Burada da dikkat çekilen husus yine ekmek kavgasıdır.

*Bir Öksüz Kız Etrafında*: Bu hikâyede hâli vakti yerinde bir ailenin kızı olan Nurhan'ın, sınıf arkadaşı Münevver'e duyduğu acıma duygusu anlatılır. Bir aile sofrasında dile getirilen bu duygular, aile arasında tartışmaya sebebiyet verir. Münevver bir kapıcının kızıdır ve babasını da kanserden kaybetmiştir. Nurhan da onun bu hikâyesini ailesine anlatır. Bu duruma en çok Nurhan'ın babası üzölmüş ve kendisini çok da umursamayan eşine "*Bilmiyorsunuz, dedi, sefalet nedir bilmiyorsunuz hanım...*" (Ekmek Kavgası 1976: 49) diyerek tepkisini belirtir. Hikâyenin teması yoksulluktur. Maddi yönden zengin olan kesimin yoksulluğa bakış açısı da yansıtılmıştır.

*Bir Ölüye Dair*: 1943 tarihli bu hikâyede de intihar eden Zehra adlı bir kadının ölümünün, mahallesindeki yansımaları anlatılır. Zehra fabrikada çalışan bir işçidir ve ölümü mahallede olumsuz dedikoduların yayılmasına sebebiyet verir. Üç çocuklu iplik işçisi Zehra'nın sefalet içindeki yaşamı acı ile sonlanmıştır. Burada *yoksulluk* temasının yanında *çaresizliği* de görmek mümkündür.

*Bir İnsan*: 1946 tarihli bu hikâyede yazar -anlatıcı, kendisinde hoş hatıralar barındırmayan eski bir tanıdıkla karşılaşmasını anlatır. Bu kişi, bir avukatın oğludur ve zamanında hikâyenin anlatıcısına kibirli davranmıştır. Şu an ise işsiz ve kimsesizdir. Anlatıcı, bu kibirli kişiyi tarif ederken bir yandan da kişinin içinde bulunduğu perişanlığı ve yoksulluğu şöyle vurgular: "*Bu adam, alaylarından vazgeçtim, beni yalan ifadesiyle beş yıla mahkûm ettirmiş bir insandı... Lâkin, böyle şeyler düşünmenin sırası değil, aç bir insandı, fenalık yaptığı bir insandan af dilemeden önce ekmek istiyordu* (Ekmek Kavgası 1976: 60).

*Teber Çelik'in Karısı*: 1946 tarihli bu hikâyede, Teber Çelik adlı bir işçinin karısı Seyran'ın, aç karınlarını doyurmak için yaşadığı zorluklar hayattan bir kesit olarak okuyucuya sunulur. Toplum içinde kadının bulunduğu acı duruma dikkat çekmek isteyen yazar bunu, *Bir Ölüye Dair*'de Zehra, *Teber Çelik'in Karısı* adlı öyküde de Seyran üzerinden anlatmaya çalışır. Bu öykülerdeki kadınlar Ekmek kavgası içinde var olma mücadelesi vermeye çalışan fakat her koşulda erkeklerin olumsuz tavırları ile karşılaşan kadınlardır. Çaresizlik, bu öykünün temasını oluşturur.

*Afaracı Hacı Ali:* 1948 tarihli hikâyede, Afaracı Hacı Ali'nin ineğini sakatlayan Ağzıbüyüklerle çatışması anlatılır. Bir köy hikâyesi olan metinde, köyün topraklarının büyük çoğunluğuna sahip olan Ağzıbüyüklerle Hacı Ali arasında yine sınıf farkından doğan güçlü- güçsüz, ezen-ezilen çatışması yoksulluk teması etrafında anlatılır.

*Bir Kadın:* 1948 tarihli hikâyede, genç yaşta evlendiği kocası başkasıyla kaçınca kötü yola düşen ve yasa dışı işlerle uğraşan bir kadının dramatik hayatından bir kesit sunulur. Burada, kadının toplum tarafından dışlanarak ezilmesi yine çaresizlik teması çevresinde anlatılmıştır.

*Bir Yılbaşı Macerası:* 1943 tarihli bu hikâyede, fabrikadaki memurların bir yeni yıl gecesinde mesaide yaşadıkları ve buna bağlı olarak gelişen olaylar anlatılır. Bu hikâyede muhasebeci, Primatist Muhiddin ve hesap memuru Nuri arasında cereyan eden olaylar, zorlukla geçinen Nuri'nin işten çıkarılmasıyla son bulur. Burada da zengin ve güçlü tabakayı Hurşit Ağa temsil etmektedir. Zengin -yoksul çatışmasında ezilen ve hor görülen Nuri olmuştur. Muhiddin'in istemeden de olsa kovulmasına neden olduğu Nuri'ye: "Üzülme. Dünya Hurşit ağanın fabrikasından ibaret değil!" (Ekmek Kavgası 1976: 104) demesindeki fabrika ve patron vurgusu toplumcu gerçekçi bakış açısının eleştirel özelliğini de göstermektedir.

*Uyku:* 1942 tarihli bu hikâyede de çocuk fabrika işçilerinin acıklı hayatlarından gerçekçi bir kesit sunulur. Hikâyede, günde on sekiz saat çalıştırılan bu çocuklardan Sami adlı bir çocuğun fabrikadaki bir gününden bahsedilir. Bu sefer evine ekmek götürmeye çalışan bir çocuk hikâyesinin merkez kişisidir. Yoksulluk, hâkim temadır.

*Dönüş:* Tren istasyonunda kalan bir ailenin dramatik yaşamından bir kesitin anlatıldığı hikâyede baba, "hıncanın trenlerde üç günden beri, karısıyla çocuklarını rahat ettirebilmek için uğraşmış, didinmiş, bazan kavga, bazan tatlılıkla, çocuklarının rahatını sağlamağa çalışsan" (Ekmek Kavgası 1976: 125) biridir. Hikâyede sefalet, işsizliğe önemli ölçüde vurgu yapılır: "Kadın biliyordu ki, kocası işsiz ve fakir bir baba olmanın dehşetli azabı içindedir (Ekmek Kavgası, 1976: 125).

*Kitap Satmaya Dair:* 1948 tarihli hikâyede açlıktan ve fakirlikten kitaplarını satmaya karar veren bir babanın acıklı hikâyesi söz konusu edilir. Ne var ki ailenin babası, kitaplarını gururundan dolayı satamamıştır. Bundan dolayı hem sinirli hem de üzüntülüdür. Karısı ve kızına dönerek "İşsiz bir baba, işsiz bir koca sevilir mi?" (Ekmek Kavgası, 1976: 140) diyerek çaresizliğini vurgular. Bu hikâyede ailenin annesi "açlığını bütün şiddetile duyan" (Ekmek Kavgası 1976: 140) bir kadındır.

*Propagandacı:* Arapgirli bir dilencinin kalaycı çırağı bir çocukla yaşadığı çekişmenin anlatıldığı hikâyede yoksul insanların yaşamından bir kesit sunulmuştur.

*Yemişçi*: Oğulları kaza geçiren ve onlardan birini kaybeden yemiş satan bir babanın acıklı hikâyesi anlatılır. Yemişçi "*hiç kimseye avuç açmayan*" (Ekmek Kavgası 1976: 153) biridir ve hikâyede yoksulluk, toplumsal adaletsizlik üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.

*Çocuk Ali*: Kömür yakarken ateşi ormana sıçratarak yangına sebep olan köylüler, bu suçu bir çocuğun üstüne atmaya karar verirler. Bu çocuk, köyde dul bir kadının oğlu olan Ali'dir. Çocuk olduğu için az ceza alır gerekçesiyle üzerine suç atılan Ali'nin hapisanedeki hayatından bir kesitin anlatıldığı hikâyede yoksulluk ön plândadır.

*Büyücü* adlı hikâyede ise muska yazarak mahalleliye kendisini kabul ettirmiş ve sevdirmiş, hatta mahalleli tarafından kollanan -adeta ulvi bir varlık olarak görülen- bir adamın hikâyesi anlatılır. Burada da bilgisizliğin yol açtığı durumlar anlatılır.

*Cünha* adlı hikâyede ise Adliye'de meydan gelen bir olaydan bahsedilir. Aralarında evlilik akti olmayan bir çift, nikah işlemleri için adliyeye gelir ve burada bazı olaylara maruz kalır.

*Kirli Pardesü*: Eserde, üstündeki pardösünün dedikoduya yol açtığı bir kâtibin hikâyesi söz konusudur. Aldığı maaş ailesini geçindirmeye yetmeyen üç çocuklu bir kâtip yaz kış aynı pardösü ile işe gelmektedir. Yazın, etraftakiler bu memur hakkında ileri geri konuşmaya başlayınca müdür, kâtipten pardösüsünü çıkarmasını ister. Adamcağız utanarak çıkarır. İçinde hiçbir giysi yoktur. Müdür bu duruma çok üzülerek adamdan tekrar giyinmesini ister. Burada da çaresizlik teması ağır basmaktadır.

*İneğin Biri*: Bu hikâyede ise futbol maçı yapan çocukların aralarında geçen bir diyalogdan sonra, çocuklardan Necdet'in olup biteni ailesine anlatmasıyla gelişen olaylar dizisi anlatılır. Necdet annesi ile konuşurken kadın eşi için "*senin beyban büyük adam...*" (Ekmek Kavgası 1976: 189) der. Necdet, arkadaşı Altan'ın babasını sorar "*Altan'ın babası?*"(Ekmek Kavgası 1976: 189). Çocuğun aldığı cevap ise "*Hiç, katip parçası...*" (Ekmek Kavgası, 1976: 189) şeklinde olur. Bunun üzerine Necdet "*Yaşasın! Benim beybam, onun kambur babasından çok büyük. Hem onların otomobilleri de yok!*"(Ekmek Kavgası, 1976: 189) sözlerini sarf eder. Bu hikâyede de sınıfsal çatışmaya ve yoksul insanların hor görülmesine epeyce dikkat çekilmiştir.

*Ali Osman*: Bu hikâyede, hayatının çoğunu gurbette çalışarak geçirmiş, hayat tecrübesi çok olan ve amelelik yapan Ali Osman'ın hayatından bir kesit sunulmuştur. Ali Osman'ı tarif eden şu cümle aslında bütün bu hikâye kitabının temel dayanağı olan "ekmek"i "iş"i vurgulamak açısından önem taşır: "*Allah bir epmek vermişti, yer şükrederdi*" (Ekmek Kavgası 1976: 199). Kendisinden yaşça küçük köylüsü İsmail'e de iş bulan Ali Osman ve İsmail arasındaki şu diyalog ise dikkat çekicidir:



*"Senin de ne doymaz karnın varmış bire emmi?"*

*Her bi şeyin başı karın aslanım. Sen sen ol, karnın doymayışın gözele mözele bakma!"* (EkmeK Kavgası, 1976: 204). Köyden kente çalışmak için gelen ve geçim derdindeki insanların oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtıldığı bu hikâyede tema, emektir.

*Piyango Bileti:* Hikâyede, piyango bileti alan bir adamın, kendisine büyük ikramiye çıksa ne olurdu diyerek karısıyla kurduğu hayaller anlatılır.

EkmeK Kavgası'ndakikişiler, genelde alt tabakadan insanlardır. Ayrıca, *"sınıfsal bilinçten yoksun olan hikâye kahramanlar ıhaklarının farkında dahi değildir; bu yüzden birlikte hareket edemezler. Bu ilk hikâyelerde toplumsal yozlaşmaya sıklıkla rastlanır. İçinde bulunulan ağır şartlar ve çaresizlik, bireylerin de yozlaşmasına zemin hazırlar* (Bakır 2018: 75).

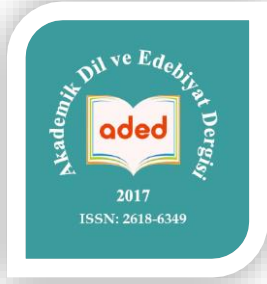
## Sonuç

Toplumcu gerçekçi bakış açısını iyi bir gözlemcilik ve eleştirelilik ile birleştiren Orhan Kemal, ilk hikâye kitabı olan *EkmeK Kavgası*'nda da bunu uygulama gayreti içindedir. Toplumcu çatışmaları (güçlü-güçsüz, ezen-ezilen, ağa-köylü, işçi-patron, zengin-fakir ) ekmeğinin peşinde koşan insanlar üzerinden doğal bir şekilde anlatmıştır. Yazar, yirmi dört hikâyesinde de -genelde- alt tabakadan seçtiği kişilerin hayatlarından kesitleri daha çok *yoksulluk* teması etrafında kaleme almıştır. Hikâyelerde yoksulluk dışında en çok işlenen tema ise *çaresizlik*dir. Son olarak, *sosyal adaletsizlik* de üçüncü bir tema olarak yer alabilir. Güçlü ve gerçekçi diyalogların yer aldığı bu hikâyeler toplumdaki pek çok soruna da değinmektedir.

Kadınların toplumdaki yeri, işçilerin sorunları, çocuk hakları ve çocuk işçiler, köyden kente çalışmaya gelen insanların yaşadıkları çatışmalar, memurlar, mahkûmlar ve dilencilerin toplumda karşılaştıkları durumlar ve bunların etkileri gibi konuların anlatıldığı bu yirmi dört hikâye, toplumcu gerçekçi hikâyeciliğin gelişim çizgisinde hem Orhan Kemal hem de edebiyatımız nezdinde önem arz etmektedir.

### Kaynakça

- Bakır, Sinan (2018). *Orhan Kemal'in Hikâye Dünyası*. Ankara: Hece Yay.
- Kekeç, İsmail (2019). "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Hikâyesi (1923-1980)."  
*Yeni Türk Edebiyatı*. Fatih Sakallı. Ankara: Nobel Yay. 269-330.
- Orhan Kemal (1976). *Ekmek Kavgası*. İstanbul: Varlık Yay.
- Özer, Ayşe Rabia (2016). Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Yapı Ve Tema. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2010). Cilt:II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 626-629.
- Uğurdağ, Canan (2019). "Sadri Ertem'in Çıkrıklar Durunca Adlı Romanında Toplumcu Gerçekçi Algı." *Algı'ya Dair*. Erol Kuyma ve Atiye Nazlı. İstanbul: Kesit Yay. 259-271.
- Uyguner, Muzaffer (1975). "Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine." *Türk Dili (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı)*. 32(286): 104-114.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

## Journal of Academic Language and Literature

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Emrah SEFEROĞLU**

Öğr. Gör., Recep Tayyip Erdoğan  
Üniversitesi  
emrah.seferoglu@erdogan.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9164-2604>

## Savaşın Tekrarlanan Gerçeğine Dair Örneklem: *Dünyada Harp Vardı!*

*Sample of The Repeated Reality of War: "Dünyada Harp Vardı!"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 26.06.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Seferoğlu, Emrah (2020). Savaşın Tekrarlanan Gerçeğine Dair Örneklem: *Dünyada Harp Vardı!*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 346-354. DOI: 10.34083/akaded.758490.

Seferoğlu, Emrah (2020). Sample of The Repeated Reality of War: *"Dünyada Harp Vardı!"*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 346-354. DOI: 10.34083/akaded.758490.



<https://doi.org/10.34083/akaded.758490>



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

## Öz

İnsanlık tarihiyle yaşıt olan savaşlar sadece cephede gerçekleşmez. Savaşın etkileri sonuçlarının yansıdığı bütün toplumlarda görülür. Toplumda yaşayan bireylerin savaş öncesi konumları ile savaştan sonraki konumları arasında doğrudan bağlantı vardır. Dünyadaki doğuşu, kaderi mensup hissettiği halk ve konumdan farklılaşan kişi sorunsalı, "Dünyada Harp Vardı!" özelinde Orhan Kemal yazınının ortak yönelimlerinden biridir. Öyküde tarihsel süreçte Dünya'daki büyük bunalım kişiye ait problemleri, gel-gitleri, açmazları birçok şekilde fazlalaşır ve yoğun bir anlam kazanır. Öykü; insanlığın savaş durumu içinde bireylerin hem kendi, hem bir yanıyla evrensel hikâyelerini anlatır. Bu sebeple, Öykü, verili dünya ve gerçeklik karşısında kurgu dünyalar üzerinden gerçekleri görünür kılar. İkinci Dünya Savaşı ve birey arasındaki ilişkiyi örnekleyen metin, birey sorunsalını benlik algısını, toplumsal çöküşü, cezaevindeki kapalılık algısını aktarır.

Makalede; "Dünyada Harp Vardı!" öyküsünden hareketle savaş durumunun toplumdan bireye uzanan görünümleri incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Dünyada Harp Vardı!, savaş, toplum-birey, Orhan Kemal

## Abstract

*Wars that are equal to human history do not just take place on the front. The effects of the war are seen in all societies on which the results are reflected. There is a direct connection between the pre-war positions of individuals who make up the society and their positions after the war. The problem of individual whose existence and destiny differs from the community and class he/she belongs to is one of the common trends of Orhan Kemal's writing, especially in the story named "Dünyada Harp Vardı!" In the story, the great crisis in the world during the historical process, problems, contradictions and dilemmas related to the individual increase and deepen in countless variety. The story tells the individuals' own stories and universal stories in the state of war. For this reason, the story makes facts visible through fictional worlds against the given world and reality. The text, which exemplifies the relationship between the Second World War and the individual, conveys the problem of individual, self-perception, social collapse, and perception of prison.*

*In the article, the views of the war ranging from society to the individual will be examined based on the story named "Dünyada Harp Vardı!"*

**Keywords:** *Dünyada Harp Vardı!*, war, society-individual, Orhan Kemal

## Giriş

*Dünya'da harp vardı!  
Dünyadaki harbe alkış tutan  
yalancı rotatifler, baskı makineleri, radyolar,  
bütün bunları alkışlayan aldatılmış kalabalıklar vardı! (s.330).*

Savaş insanlığın başat özne olduğu durumdur. Halkların oluştuğu tarihten itibaren bireyin gelişim sürecinin travmatik dönemlerini oluşturur. Savaşların yok edici durumunun yalnız iktidarlar açısından var olduğunu düşünmek, cephedeki savaşın başat unsurunu teşkil eden "birey" etkenini ve gerçeğini göz ardı etmektir. Toplumlara oluşturan sosyal yapının merkezî figürü insan, cephede ve gerisinde birey olarak bütün gerçekleri kendinde toplar. Bir milletin mensubu olmak yaşanan toplumun uğradığı mağduriyetin bireyin psikolojisinde travmatik sonuçları açması gibi; iktidarın ya da kitlenin uğradığı mağlubiyet algısının da sonuçları yaşanan dönemi etkiler. Devletin, milletin etkilendiği savaş hâli bireysel anlamda kişinin psikolojik ve sosyolojik sorunlar yaşama nedenidir. Savaş sırasında ya da savaşı tema olarak işleyen eserlerde kişilerin değişimi gerçek tarihî olaylar üzerinden aktarılır. Bu noktada kurgunun içinde yer alan gerçek durumun aktarımı, dönemi ve zamanın belirleyicilerini algılamanın edebî yoludur.

Kurgusal metinler, okur ile görünmeyen bir fiziki temas sağlayarak okur üzerinde istenilen alışkanlıkları yaratmakta, daha da önemlisi dramatik aksiyondaki gerçek olanla kurulan bağlam, okurun işlenen konu hakkındaki duygusal algılayışlarını değiştirebilmekte ve bu durumda da okur istenilen görüşe kanalize edilebilmektedir. Yaşadığı dönemde tanık olduğu öznelerin benliğini, toplumsal tecrübe ve yaşamışlıkları, kolektif bilincin zamana taşıdıklarını ulusal ve evrensel boyutlarıyla ortaya koyan Orhan Kemal, yazınında Anadolu topraklarının yaşam öykülerinin gösterimini sunar. Eserlerinin temelini toplumun yapı taşları ve düzensizliği, gerçeğin iyi-kötü, görünen-görünmeyen boyutlarını kurmaca aracılığıyla sosyal yaşamdaki çarpıklıkları gösterme oluşturur. "Eserlerinde özellikle yığınla işçi ve köylü tipleri konu edinen Orhan Kemal, kötü yaşamları ve kötü insanları düzensiz bir toplumun yarattığı kaçınılmaz sonuçlar olarak görür ve bu insanların en kötüsünün bile bir iyileşme çabası taşıdığını, fakat düzenin buna engel olduğunu belirtir" (Uğurlu 2002: 43). Savaş yalınkat hâliyle "Dünyada Harp Vardı!" adlı öyküde yer alır. İkinci Dünya Savaşı'nın dünyayı hapishaneye dönüştürdüğü çağda Türkiye'de bir hapishanede kişilerin değişen yaşam şartlarının ve algısının dolaylı olarak savaşın sebep olduklarıyla kesiştiği olaylar aktarılır. Bireysel olan hapishane yaşamının, toplumsal olan savaş ile örtüşmesi öykünün çatışma noktasını oluşturur. Savaş dünyada, mahpus olma durumu kadar gerçektir ve ölmek/öldürmek iki durumda da sabit olarak yer alır.

## Savaş Gerçeği ve Açlık

Savaşlar, çatışma dönemlerinde bıraktıkları derin izlerle olduğu kadar sonrasında da etraflarında gelişen kollektif bilinçle toplumsal hayatta çeşitli hassasiyetler oluşturur. Savaşın tanımlamalarında yer alan sadece devletlerarası olma durumu, yıkımın geride bıraktıklarının görünmemesine yol açar. Savaşı gerçek yapan rakamlar değil, mücadele sırasında ya da sonrasında yaşanan acılar, psikolojik travmalar, atlatılmayan süreçlerdir. Kurmaca metinlerde kullanılan bakış açıları aslında okuru etik-epistemik ve etik-politik perspektiflerin tamamını sarsan pozisyonların belirsizliğini göz önünde bulundurmaya davet eder (Shapiro 2015: 11). Savaş izleğini barındıran eserlerdeki gerçek ile kurmaca arasında bulunan ince çizgi okurun kendini eşgüdümlemesi için ortadan kalkabilir. Metinler aracılığıyla gerçek bir askerden, gerçek bir evden, gerçek bir savaştan rakamlarla bahsetmek yaşanan durumu kamufler eder/örtür oysaki edebî gerçek; toplumsaldan bireyselle gelişen bir müddet sonra alışma durumuyla duyarsızlaştıran acıları örnekler.

*Dünyada harp vardı! Sınırlarımızın çok yakınlarından gelip geçiyordu motörlü araçların benzin kokulu homurtusu. Kötü haberler alıyordu dünyadan radyolar. Alman Nazileri, İtalyan Faşistleri, uzak doğuda Japonlar. Fırınlar dolusu yakılan insanların çığlıkları uçuşuyordu havada. Dünyada harp vardı! (s.317).*

Genelin tikelde yansımalarının sağlanabilmesi için anlatıcı gerçek olanı -2. Dünya Savaşı'nda Türkiye- aktarıırken bireyin algısını oluşturan belirleyicileri metne taşır. Bu ayrıntıların betimlenmesi sırasındaki dizilişi, fiziksel ve algısal olarak dar ve kapalı olan hapishane içinden olumsuzun şahit olduklarını kendi hikâyesinden yansıtarak benliğini düşünsel anlamda olumluya dönüştürmesiyle aktarılır. İzlek olarak savaşı ele alan anlatılar bireyin ötekileşerek "çürük, yalıtık, yitik sosyal yaşamda bireyin yüzleştiği en temel izlek" (Eliuz 2009: 166) olan yabancılaşmasını imler. Savaş izleği altında öykü; ortak bilinç oluştururken iki değer üzerinden tanımlama yapar, halk ve birey. Öykü; öncelikle toplumda egemen olan halkın belirli dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işareten faydalanarak kurgulanır. İkinci olarak bireyin kendi bellek kodlarından yaşadığı çevreyi yorumlamasıyla dramatik aksiyon oluşturulur.

"Dünyada Harp Vardı!" İkinci Dünya Savaşı'nın kodlarından ve bireyde oluşturduğu psikolojiden örnekler sunar. Dünya savaş hâlidir ve hapishanede olan bireyler kendi hayat savaşlarının ardından Dünya savaşının gerçekliğiyle karşılaşır fakat var olan değerlerden yola çıkan anlatılar, tüm bu değerleri, kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, sunar. Böylece belli bir ortak (toplumsal) bilincin biçimlendirilmesinde, somutlaştırılmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir. Alıntıda yer alan "Dünyada harp, cezaevinde ölümü hatırlatan açlık" söylemi savaşın neden olduğu gerçek algısının aktarımıdır.

*Ama harp vardı dünyada! Düşman uçaklarının bütün bu serin renkler cümbüşünü ateşe, kana, insan çığlıklarına her an boğabileceği günlerdi o günler. Türkiye'de Pasif korunma, karartma vardı geceleri. Milyonlarca değilse bile, binlerce insanın elleri şakaklarında kara kara düşündükleri günler. Sürgünler gelince cezaevinde bir derlenip toplanma, bir sıkışmadır başladı. Çukurlarına mosmor gömülmüş aç gözler, cezaevi koridorlarında sarı birer gölge gibi dolaşiyor, enselerdeki soluyuşları insana, çok yaklaşmış ölümü hatırlatıyordu. Dünyada harp, cezaevinde ölümü hatırlatarak dolaşan açlığın çıplak ayakları! (s.317)*

Hapishaneye gelen sürgünler olarak gelen kitlenin "açlık" gösterimi "Dünyada Harp Vardı!" ve "insanlar açtı" söyleminin gösterimidir. İkinci Dünya Savaşı katılan ya da katılmayan bütün halkları etkiler. Bu etki; savaşın gerçek yönünü ortaya koyar. Öykü boyunca farklı ideolojilerin okura sunulması farklı kimlikler arasında diyalektiğin kurulduğuna işaret eder. İnsan, daima çevresi ile etkileşim içindedir. Fiziksel varlığı, anlamlandırma kapasitesi, kişiliği yani insanın kendisine "varım" demesini sağlayan tüm özelliklerini en başta var eden, onun çevresi ile deneyimlediği etki-tepki sürecidir. Şeyler ile arasında doğan ilgi ağı ile içinde bulunduğu zaman ve mekânı anlamlandırmaya başlar. Cezaevinde öykü kişinin gördükleri, bulunduğu mekânın psikolojik sınırını aşarak savaş nedeniyle yaşananları algılama ve kendini savaşın dünyasından soyutlama durumunu ortaya çıkarır.

*Ellerinde mısır koçanları, çöp tenekelerinden kapışılmış kuru ekmeğe, zeytin çekirdekleriyle sürgünler Başgardiyana da, düdüğüne de boşveriyorlardı. Zararlı tırtullar, ya da sürüngenler gibiydiler. Çiğ mısır koçanlarını dişliyor, zeytin çekirdeklerini kırıp içlerini ağızlarına atıyorlardı. Dünyada harp vardı! Alman Nazilerinin motörlü birlikleri, tarihsel bir öfkeyle Avrupayı, ne Avrupası, bütün dünyayı bir yandan kuzeyin uçsuz bucaksız bozkırlarına, öte yandan Atlantığın, Akdeniz'in çivit maviliklerine sürüyorlardı. Dünyada harp vardı! Türkiye harbin dışındaydı ama gene de dikenli kabuğuna olanca sinirliliğiyle çekilmiş korkunç bir allerji içinde, bekliyordu (s.315-316).*

Savaşın korkunç boyutlarını oluşturan "şey", başkalarını yok etmede kullanılabilen silahların çok çeşitli olmasındandır. Modern teknoloji, nükleer silahlar, kimyasal silahlar, Nazilerin işkenceleridir. Kendisi savaşçı olmayan ve dev savaş makinelerinin bir dişi olmayan birey, onun etkisinde şaşırılmış hisseder ve hareketleri engellenir (Freud 1918: 2). Dünyada harp olması tarihten beri olağandır, savaş sırasında insanın ölümüne, açlığına, toprağından ayrılmasına alışmak ise hiçbir zaman normalleşmez.

### **Savaştaki Özne - Savaş Zengini**

Savaş dönemindeki sıradan bireyin durumu acı sarmalıdır. Öyküde,özne cezaevindedir. Cezaevinde olma konumu bireyin kendi hatasıyla gerçekleşen



durumdur. Savaş sonucunda cezaevinde olan bireyler kendi hatalarından bağımsız daha büyük bir nedenin sonucudur. Dünya savaşları bireysel sebepleri barındırmaz, politik olarak var edilen savaşın sonucu, fizyolojik olarak savaşın omurgası olan insanın yok olmasıyla sonuçlanır. Her yok oluş sadece ölümle tespit edilmez. Kişinin ölümü fiziki olmasa da düşünsel olarak gerçekleşir. "Dünyada Harp Vardı!" ve sonuçlar acı sarmalı olarak öznenin gerçekliğiyle örtüşür. Kendi durumuna üzülme ile şahit olunan açlığa, yıkıma, yokluğa, tükenişe üzülme birbiri ile sarmal durumda şekillenir. İnsanın kendi içindeki acıya egemen olması, kavranamayan şeyle mücadele etmek, onu zorlamak, sıradan insanı boğan ve onda çılgınlık atma dışında bir tercih şansı bırakmayan bir şeyi kendi iradesine tabi kılmaktır. Bu şiddeti denetleyen kendi içinde biçimlendiren insan koşullarına boyun eğmekten çok kendine bağlar onları (Le Breton 2015: 164). İnsanın çaresizliği öykü öznelerinin hayata devam etmelerinin hem sebebi hem de sonucudur. Kendi çaresizliklerinden daha büyük çaresizlikte -insanın elinde olmayan savaş durumu- konumunu olumlayarak yaşama halidir. "Ne yapaydı insan?" cümlesi mevcut durumu örnekler.

*Ne yapaydı? İnsan bir bıçakta gider mi? Sen olsan? Hadi be sen de! Sürgünler geldikten sonra cezaevinde esrar, afyon. hatta sürgünlerle birlikte gelip, bizim cezaevi tutuklarından pek çoklarınca benimseniveren eroin satışları hızlandı. Satışlar artınca, bıçak alış verişi, bıçak alış verişi artınca da kavga ve ölüm arttı. Dünyada harp vardı! Cezaevinde de alış veriş kavgayı ve ölümü arttırmıştı. Ölenler alış veriş edenler değil, adamları. Çünkü alış veriş edenlerin paket paketçigara, ekmeği, esrar, afyon, eroinleri vardı; cigara, ekmeği, esrar, afyon, eroin karşılığında pusu kurup cana kıyacıklar da pek çoktu cezaevinde... Kaplan avcısı" bütün bunların dışında, bütün bunlardan uzak, kendi âleminde. Dünyada harp, tutuklar evinde açlık, savrulan kamalar yarım somun için cana kıyıyormuş...(s.318-319).*

Öyküde, savaş döneminde hak etmedikleri halde çeşitli yollarla zengin olan insanlara karşı eleştirel bir tavır vardır. Zengin olan öykü kişinin cezaevindeki durumu haksız kazanılanın insanı daha kötüye dönüştüreceğinin altı çizilir. Savaş dönemlerinde, harp zenginleri stokçuluk, vagon ticareti, tahvil ve faizcilik gibi yollarla servetlerine servet katarlar (Kacıroğlu 2009: 135). Biz/onlar çatışması zemininde öyküde aktarılan içeride ve dışarıda olma durumu, içerideki zengin ve fakir ayrımı bu haksız statüko anlatıcı tarafından cezaevinde eşitlenir ve zengin olan öykü kişisi Selahattin Bey'in özelinde harp zenginlerinin ahlâksızlıklarına vurgu yapılır. Onların başat ahlaki edimlerden eksik yapılarının altı çizilir; çünkü herhangi bir emek olmadan zenginleşen bireyin ahlaki çöküşü vurgulanır.

*Dünyada harp vardı! Azrail sıra sıra, dizi dizi harp makineleri kılığına girmiş, Avrupa'nın altını üstüne getiriyor, insanlar kitleler halinde fırınlarda yakılıp, külleri bütün dünyaya savruluyordu. Dünyada harp, dünyada açlık, dünyada açlık*

*pahasına tokluk vardı. Açlar pahasına toklardan pek çoğu kocaman göbekleriyle kürsülere sığıyor, dizi dizi harp makineleri kılığına girmiş Azrail adına milyonlara yalan söylüyor, milyonları milyonların zararına kandırıyorlardı. Dünyada harp vardı! Dünyadaki harbe alkış tutan radyolar, rotatifler, baskı makineleri vardı. Radyolar, rotatifler, baskı makineleri yalan söylüyordu. Yalana, yalanlara inananlar. Yalana, yalanlara inananlardan biriydi Selahattin Bey (s.325).*

II. Dünya savaşına girmeyen fakat bütün ekonomik zorluklarını yaşayan Türkiye’de II. Dünya Savaşı süreci boyunca bozulan ekonomik dengeler sonucunda halk yoksullaşır ve maddi kayba uğrar. I. Dünya Savaşı itibarıyla harp kendi zenginini yaratır. Öyküde savaş durumundaki boşluktan kaçakçılık yaparak zengin olan Selahattin Bey’in anlatıcı tarafından cezalandırılması söz konusudur. Savaşın yaşandığı çağda İstanbul’da devam eden sosyal hayatta bir Yahudi ile kavga edip hapishaneye düşen Selahattin Bey, hem maddi hem de algı olarak dramatik aksiyonda yok edilir. Haksız şekilde kazandığı parası hapishanede kendi sonunu hazırlamasına neden olur. Harp zenginleri, milletin mücadelesinden ve düştüğü durumdan faydalanarak kendilerini ait hissettikleri topluma yabancılaştırıp bireyselleşir ve biz’den koparak ben’in menfaatlerine hizmet ederler. Süregelen savaşların sonucunda harp başkalarının sıkıntısından, cephede olması sebebiyle yokluğundan faydalanarak maddi anlamda gösteriş yaparak toplum hayatı içinde kendilerine bir zümre oluştururlar. Halkın yaşadığı kıtlık ve sefalette bu zümre, refah seviyesini artırır. Menfaatleri sonucunda kazandıklarını da dönemin eğlence davetlerinde harcarlar. Eğlencelere gitmek, savaş gerçeğini yok sayıp “dünyada harp var”ken ahlaki çöküşle ilişkilendirilerek örneklenir.

Dünyada harp, Türkiye’de şahlanmış karaborsa Devletin maaşı da ne? Karaborsa Selahattin beye binler veriyordu, Viski veriyordu, havyar veriyordu, pırıl pırıl çizmeler, kat kat i İngiliz kupon kumaşından elbise, bitmez tükenmez çalım veriyordu. Devlet de ne? Hükümet de ne? Maaş da ne? Selahattin Bey göz yumuyordu kaçakçılara. Milyonlar vuruyordu kaçakçılar aylı, aysız, çisentili, çisentsiz gecelerde. Aylı aysız, çisentili çisentsiz gecelerde arabalar çıkıyordu ıslak ormanlardan. Arabalar dolusu keresteler. Binler, yüz binler kaçıyordu, kaçırılıyordu. İş bilen, kılıç kuşananı. İş bilen kılıç kuşananlar yüz bin yüz bin kazanıyorlardı. Selahattin Bey, küçücük Selahattin bey, Adolf Hitler bıyıklı Selahattin bey de bin bin (s.325-326).

Hapishanede Selahattin Bey, haksız servet sahiplerinin başına gelebileceklerinin örneğini sunar. Harp zengini prototipi olarak Selahattin Bey’e dolaylı olumsuzlama yapılarak metinde hapishanedeki “hayat adaletinin” gerçekleşmesi içerideki ile dışarıdaki hayatın Türkiye örneği üzerinden kesişim noktasını oluşturur.

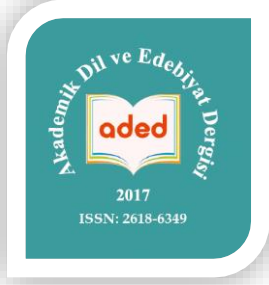
### **Sonuç – Savaşın Yok Ettiği**

İkinci Dünya Savaşı'nın görüngülerinin edebî metinlerde işlenmesinin bir örneği olarak, "Dünyada Harp Vardı!" savaş durumunu cephedeki mücadele üzerinden değil, konu edinen savaşa katılmayan bir ülkede yaşayanların etkilenme süreçlerinden hareketle işler. Savaşlar dünyayı cezaevine çevirirken metnin mekânı da cezaevidir. Cezaevindeki öykü kişilerinin mekân algısı hem fiziksel hem de algısal olarak kapalıdır. Açlık ve ölüm savaşın gerçekte olan kesişimleridir. Herkes, kendi doğasına ölümü borçludur ve herkes borcunu ödemeye hazırlıklı olmalıdır. Ölüm yadsınamaz ve kaçınılmazdır. Ancak mevcut yaşantımızda bireyler ölümü bir kenara koymak, hayattan çıkarmak için kusursuz bir eğilim gösterir. Gerçekte kişi kendi ölümünü hayal etmez, çünkü insan bilinç dışında ölümsüzlüğe ikna olur. Ölümün bu geleneksel tavrı savaşta bir kenara itilir. "Dünyada Harp Vardı!" öyküsünde cephe içinde ölümü değil, savaşın getirdikleriyle yaşanan psikolojik ölümleri taşır. Cezaevine gelen sürgünler olarak adlandırılan kişilerin anlatılması bir ölümdür. Açlıktan bir somon ekmek için birbirine saldırmak ölümüdür.

"Dünyada Harp Vardı!" öyküsü küçük insanların trajik hikâyesini büyük bir savaşın içinde hapseden bütün dünyadan, bireyin kendi içinde ve gerçek cezaevinde olma durumu üzerinden aktarır.

### **Kaynakça**

- Eliuz, Ülkü (2009). *Orhan Kemal ve Romancılığı*. Ankara: MEB Eğitim Yayınları.
- Freud, Sigmund (1918). *Reflections on War and Death*. Çev: A. A. Brill ve Alfred B. Kuttner, New York: Moffat, Yard and Company.
- Kacıroğlu, Murat (2009). Millî Mücadele ve Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Harp Zenginleri. *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı: 20, Kış 2009, s. 117-136.
- Kemal, Orhan (2010). *Yağmur Yüklü Bulutlar-Dünyada Harp Vardı!*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Le Breton, David (2015). *Acının Antropolojisi*. Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayınları.
- Shapiro, M.J.(2015). *Savaş Suçları*. Çev. Yasin Emre Kara, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uğurlu, Nurer (2002). *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*. İstanbul: Örgün Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Burcu ÖZAYDIN YAKIŞTIRAN**

Öğr. Gör., Hitit Üniversitesi  
brozydn@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-8218-1578>

## **Orhan Kemal'in Hayatını Otobiyografik Romanlarından Okumak**

*Reading Orhan Kemal's Life from His Autobiographical Novels*

### **Araştırma Makalesi/Research Article**

Geliş Tarihi/Received: 29.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### **Atıf/Citation**

Özaydın Yakıştıran, Burcu (2020). Orhan Kemal'in Hayatını Otobiyografik Romanlarından Okumak. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 355-378. DOI: 10.34083/akaded.744879.

Özaydın Yakıştıran, Burcu (2020). Reading Orhan Kemal's Life from His Autobiographical Novels. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 355-378. DOI: 10.34083/akaded.744879.



<https://doi.org/10.34083/akaded.744879>



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

## Öz

Birçok yazarın yazı hayatına kendinden, yaşanmışlıklarından yola çıkarak başladığını söylemek mümkündür. Orhan Kemal'in severek okuduğu ve örnek aldığı Panait Istrati ve Maksim Gorki, romanlarında sıklıkla kendi hayatlarından esinlenmişlerdir. Benzer biçimde Orhan Kemal de ilk romanlarına "Küçük Adamın Notları" başlığıyla yaşadıklarını yazarak başlamıştır. İlk romanı *Baba Evi* (1949), "Küçük Adamın Notları" serisinin birinci kitabıdır. Onu izleyen *Avare Yıllar* (1950) ise ikincisidir. Araya başka romanlar girse de Orhan Kemal hayatını yazmaya devam etmiştir. *Avare Yıllar*'ın devamı niteliğinde olan *Cemile* (1952), ilk yayımlandığında "Küçük Adamın Notları 3" üst başlığını taşır. Cemile'nin devamı niteliğinde olan *Dünya Evi*, çok daha sonra 1958'de yayımlanır. 1965'te yazdığı *Bir Filiz Vardı* romanı yaşadığı bir aşktan esinlenmesi dolayısıyla bu kapsama alınabilir. Bu otobiyografik roman serisine 1968'de yayımlanan *Arkadaş Islıkları* da eklenebilir.

Bu romanlar, yazarın hayatından yoğun izler taşıyan ve otobiyografik özellikler gösteren eserlerdir. Bu çalışmanın amacı, Orhan Kemal'in otobiyografik ayrıntılar taşıyan altı romanını inceleyerek yazarın hayatını, romanlarına nasıl aksettirdiğini dikkatlere sunmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, roman, biyografi, otobiyografik roman.

## Abstract

*Many writers started by writing their own life story to literature. Maksim Gorki and Panait Istrati, which Orhan Kemal loved and read as examples, were often inspired by their own lives in his novels. Similarly, Orhan Kemal started his first novels by writing what he lived with the title "Little Man's Notes". His first novel, Father's House (1949) is also the first of the series "Little Man's Notes". Wanderer Years (1950), following the Father's House, is the second. Orhan Kemal continued to write his life, although other novels came together. Cemile (1952), which is the continuation of Wanderer Years, has the title of "Little Man's Notes 3" when it was first published. The World House, which is the continuation of Cemile, was published much later in 1958. Friend Whistles published in 1968 can also be added to this autobiographical novel series. These novels are works that have traces of the writer's life and adopt an autobiographical narrative style. Our aim in this study is to show how Orhan Kemal reflects his life on these novels by going through these six novels.*

**Keywords:** Orhan Kemal, novel, biography, autobiographical novel.

## Giriş

Orhan Kemal, çağdaş roman ve öykücülüğümüzde toplumcu gerçekçi sanat anlayışının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Ona göre sanat endişesiyle sosyal endişeyi birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla dile getirecektir. Türk romanında topluma yönelme eğilimi, onun eserlerinde kırsal ve kentsel hayatta yoksulluk çeken insanlar arasında görünür. Orhan Kemal, yaşanmış olayları ve bizzat yaşadığı ve gözlemlediği durumları, tanıdığı ve bildiği insanları samimi bir dil ve üslup ile metne taşır. Onun en çarpıcı ve karakteristik özelliği budur. “*Ben yaşadıklarımı yazdım*” diyen yazar, anlattığı gerçeklerin içinden gelmiştir. Orhan Kemal'in hayatı, Adana ve Çukurova'daki pamuk ırgatlarının, fabrika işçilerinin, İstanbul'un kenar mahallelerinin yoksul insanları arasında geçmiştir.

Rus yazar Maksim Gorki (1868-1936) ve Yugoslav yazar Panait İstrati'nin (1884-1935) eserlerini okuyan ve onlardan etkilenen Orhan Kemal, alt tabaka insanların zorlu yaşamlarına yönelmiş ve bu yazarlar gibi ilk romanlarına hayat hikâyesini yazarak başlamıştır. Maksim Gorki'nin *Çocukluğum*, *Ekmeğimi Kazanırken* ve *Benim Üniversitelerim* üçlüsü ile Panait İstrati'nin *Hayat Yollarında* ve *Perlmutter Ailesi* ikilisine benzer olarak Orhan Kemal “Küçük Adamın Notları” başlığı altında yaşadıklarını, roman kurgusu içinde anlatmıştır.

“Küçük Adamın Notları”nın ilk romanı *Baba Evi*'nde (1949) ailesini ve çocukluk yıllarını, babasının siyasi faaliyetleri sebebiyle sürgüne gitmelerini ve fakir düşmelerini anlatır. Onu izleyen *Avare Yıllar* (1950) serinin ikinci romanıdır. Adana'ya dönüşü, babaannesine yaşamaması, içten arkadaşlıkları, futbol tutkusu ve okuldan ayrılışı bu romanda yansıma bulur. Araya başka romanlar girse de Orhan Kemal hayatını yazmaya devam eder. *Avare Yıllar*'ın devamı niteliğinde olan *Cemile* (1952), ilk yayımlandığında “Küçük Adamın Notları 3” üst başlığını taşır. Burada eşi Nuriye Hanım'ı ve ailesini, evlenme süreçlerini anlatır. *Cemile*'nin devamı niteliğinde olan *Dünya Evi*, çok daha sonra 1958'de yayımlanır. Evlilik hayatı, baba olması ve ekmek kavgası romanda ele alınır. 1965'te yayımlanan *Bir Filiz Vardı* romanı, on yedi yaşında bir genç kız olan Ülkü ile yaşadığı aşktan yola çıkması dolayısıyla bu kapsama alınabilir. Bu otobiyografik roman serisine 1968'de yayımlanan *Arkadaş Islıkları* da eklenebilir. Bu roman ise *Avare Yıllar*'ın benzeri bir süreci ele alır. Arkadaşları, aşkı, çocukluktan gençliğe geçişi ve yine geçim kaygısı etrafında şekillenir.

### 1. Acı Tatlı Çocukluk: *Baba Evi*

Gerçek adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal, aslen Elazığlıdır ve dedesi Bekir Sıtkı Bey bir memur olarak Adana'ya göçmüştür. Babaannesi Emine Hanım, Bulgaristan'dan göçmüş bir ailenin kızıdır. Babası avukat, parti lideri ve çiftçi olan Abdülkadir Kemali Bey, Osmaniye'de doğmuştur. İstanbul Darülfünun Hukuk



Fakültesinden mezun olup henüz öğrenimi sırasında İttihat ve Terakki Fırkasına bağlanmıştır. Annesi Azime Hanım ise Rüştîye'den mezun olduktan sonra iki yıl kadar öğretmenlik yapmıştır (Eliuz 2004: 2). Abdülkadir Kemali Bey, gönüllü olarak topçu teğmeni olarak Çanakkale'de savaşırken ilk çocuğu Mehmet Raşit dünyaya gelir (15.09.1914). Dedesi, onun doğumunu babasına telgrafla şöyle iletir: *"Ben de dehr'in sitemin çekmeğe geldim dehr'e"* (Uğurlu 1973: 7). Gerçekten de Orhan Kemal, dünyanın yükünü çekecek, "ekmek kavgası" peşinde zor bir hayat sürecektir.

1949'da yayımlanan ilk romanı *Baba Evi*'nde çocukluğuna dair yaşadıklarını görmek mümkündür. 1940'ta *Yeni Edebiyat* gazetesinde yayımlanan *Balık ve Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanan *Kardeşim Niyazi* adlı öyküleri eserin olay örgüsü içinde yer alır (Eliuz 2004: 40). Roman sert, otoriter baba figürü ile avare, haylaz bir çocuk arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur.

Abdülkadir Kemali Bey son derece sert ve otoriter biridir. Onu *"kalın kaşlı, iri gövdeli müthiş korku"* (Öğütçü 2020: 277) olarak tanımlar. Babası onun, kendisi gibi iyi bir eğitim almasını ister. Ancak bu eğitim, ağır cezalarla, dayakla dayatılır:

*"Fikrini apaçık söyle, korkma... Bak çöpçülere... Ne okuma kitapları var, ne de akşamları ders soran beybabaları... Sen de, 'Ben çöpçü olacağım, okumak istemiyorum.' Dersen, ben de senin yakarı bırakırım, bir daha da ders sormam...*

*Uzatmayalım çöpçü olacağımı söylemiş bulundum. Sen misin...*

*Tekme, tokat, yumruk ve iskemlemlerle beraber yerlere... Onsan sonra dersler bir kat daha bindi, tabii dayaklar da.*

*Çok zaman 'Aman Yarabbi,' derdi, 'Aman Yarabbi! Böyle mi olacaktı benim oğlum?' "(Baba Evi, 4-5)<sup>1</sup>*

Bu eğitim tarzına, çocuk ruhunda korkunun sebep olduğu tepkiyle kayıtsız kalır. İlk eğitimine bu şekilde başlayan Orhan Kemal, okula verilir ve Aralık Mektebine başlar. İlk öğretmeni olan "Sarıklı Hoca"sı babasından pek de farklı değildir: *"Hocanın uzun sakalı, gümrak, kuvvetli bıyığı, bilhassa babamı hatırlatan daima çatık kaşları..."* (Baba Evi, 5)

Kişiliğinden gelen direniş ile Orhan Kemal için ilk öğretmenlerinin yani babası ve hocasının sert tutumları, öğrenme isteğine engel bir işleve bürünür: *"Diz çöküp otururduk. Önlerimizde cüzlerimiz. Hoca içimizden rasgele birini okuturken biz sinek avlar, kıçına kâğıt takıp bırakırdık."* (Baba Evi, 5)

Annesi Azime Hanım ise eğitilmiş bir kadın, bir öğretmendir. Evin hanımı olmakla birlikte kimseye yukarıdan bakmaz, tam tersi evdeki hizmetçi kadınlarla

<sup>1</sup> Makale boyunca Orhan Kemal'in romanlarından yapılan alıntılarda yazarın adı tekrarlanmadan romanın adı ve sayfa numarası belirtilecektir.

arkadaşlık etmekten hoşlanır. Ancak bu tutumu ne babası Abdülkadir Kemali ne de babaannesi ve halaları tarafından hoş karşılanmaz:

*"Babamın uzak şehirlere gittiği günlerin tadına doyamazdık. Böyle zamanlarda, bilhassa geceleri, annem evdecinin karısı Seher Bacı'yla hizmetçi kız Gülizar'ı çağırır, 'Haydin,' derdi, 'şu sofrayı yere serin de, o yokken ağız tadıyla bir yemek yiyelim...'*

*Babam yerde yemek yemeye, bulgurdan yapılan ve haşlanmış taze asma yaprağıyla yenilen 'batırık'lara müthiş kızardı. Hele annemin hizmetçi takımıyla senli benli oluşuna daha çok kızardı. Hiçbir zaman gelin, kaynana, görünce diriltularının eksik olmadığı evimizde, babaannemle halalarım anneme şöyle haykırmışlardır: 'Hizmetçi ruhlu kadın, aşşılık kadın, ruhsuz kadın!'*

Hâlbuki annem... Bir eski muallime olan annem, istese de büyüklük satamazdı, elinden gelmezdi ki..." (Baba Evi, 14)

Evlerinin alt katının komşuları tarafından yağmalanması üzerine bunu duyan Abdülkadir Kemali Bey, eşine müthiş bir dayak attuktan sonra onu boşamış, iki ay sonra da nikâh tazelemiştir. Annesi ise babasını zaten çoktan affetmiştir: " 'Dövsün' demişti, 'erkektir... Kabahat onda değil, öteki boynu kopasıcılarda... Anlayıp dinledikten sonra dövse, ne yapayım, o zaman ben cezama razıyım...' " (Baba Evi 20)

Orhan Kemal'in eserlerinde kadınlar erkeklerin egemen olduğu dünyada aşşılanan, dövülen, ezilen, satılan, cinsel nesne olarak kullanılan niteliklerle verilirler (Eliuz 2010: 97). Çoğu kadın da bu kaderini kabullenmiştir. Ancak yazar eserlerinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekerek kadının yerini ve önemini sorgular (Özaydın Yakıştıran 2019: 247). Yazarın toplumsal yapıdaki kadın algısını yapıtlarına yansıtıran şüphesiz ilk örneği annesidir. Hizmetçilerle arkadaş olan, hiyerarşik ilişki kalıplarını umursamayan annesi aracılığıyla, şiddet aşşının karşısına ezilenin yanında olma çıkar. *Baba Evi'*nde Orhan Kemal cinsel kimliğini, erkekliği sorgular ve babasının kaba kuvvete dayalı iktidarıyla annesinin mağduriyeti arasında bir seçim yapmaya yönelir (Günay Erkol 2012: 337).

Anlaşıyor ki sürekli köylülerin, işçilerin yanında olan, sanatını onların sıkıntılarını dile getirmeye adayan Orhan Kemal, annesine daha çok benzemekte ve hiyerarşik ilişkilere karşı çıkmaktadır. Kendisi de bu özelliğinin daha çok küçük yaşlardan başladığını dile getirir:

*"Bunun için midir ne, babamın bütün yasaklarına rağmen mahalle ve okul arkadaşlarım daima fakir fukara çocukları oldu. Üstleri başları eski, yarı aç yarı tok çocukların yanında karnı tok, sırtı pek olmaktan utandım. Buna hakkım yok gibi geliyordu. Bu yüzden babamdan sık sık dayak yerdim. Hele bayram günleri... Temiz, pak giyinmemi isteyen babama inat - inat da değil. Böyle arzuladığımдан, içimden böyle geldiğinden - arkadaşlarımın yanına giderken yeni esbaplarımı*

*çıkarcı odunlukta odunların arasına saklar, eskileri giyinin, evden usullacık savuşturdum” (Öğütçü 2020: 278).*

Okula henüz başlamış olan Orhan Kemal, çok geçmeden Milli Mücadele'nin başlamasıyla birlikte okuldan alınır:

*“Sonra ‘Düşman geliyor!’ dediler. Caddeye bakan evimizin önünden, gittikçe çoğalan sedyelerde, sargıları kanlı, yüzleri toz toprak, kan içinde gözleri yumuk, inleyen askerler geçmeye başladı. Babam, ev halkının endişeli bakışları önünde birtakım harp planları çizer, düşmanın taarruzlarını, bizim müdafaamızı, kısa, kalın, bazen uzun oklarla anlatırdı.” (Baba Evi, 5)*

Bu süreçte Adana'nın işgali üzerine “Göğün kül renkli bulutlarla sımsıkı olduğu bir sabah” bütün aile önce Niğde, sonra Konya ve ardından da Ankara'ya göçmek zorunda kalırlar. Konya'da olduğu dönemde Delibaş isyanına şahit olan Orhan Kemal, ayaklanmanın oluşu ve bastırılması ile ilgili anılarından *Baba Evi*'nde ayrıntılı olarak bahseder:

*“Birdenbire bir isyan içinde bulduk kendimizi, yahut da bana öyle geldi... Keçe külahlı, poturlu insanlar, yerlere kaba kaba basarak koşuyorlar, ‘İstemezük, biz bu hükümeti istemezük!’ diye bağırıyorlardı. (...) Bir gün işittik ki, asiler valiyi ahıra bağlamışlar. Bir başka gün, Alâettin Tepesi'ni işgal eden asilerin, bir genç subayı ensesinden kesip annesinin dizine yatırdıkları haberi yayıldı. ‘Şeriat isterük, biz bu gâvur hükümeti istemezük, dinsizleri istemezük, şeriat isterük!’ Sürüklenen insanların çığlıkları ve dinmek bilmeyen silah sesleri... Kapılar kırılıyor, insanlar boğazlanıyordu.” (Baba Evi, 10)*

Kuvayı Milliye kuvvetlerine katılan babası Abdülkadir Kemali Bey, bu sebeple sık sık Ankara'ya gitmektedir. Orhan Kemal'in babasının durumunu ve bu gerçeği nasıl sakladıklarını şu satırlarda görmek mümkündür :

*“Sorun olursa kömürçünün oğlu olduğumu söylememi sıkı sıkı tembih etmişlerdi. Babaannem, babama ait ne kadar kitap, kâğıt, fotoğraf, kılıç, tüfek varsa daha doğrusu Ankara'daki babama ait ne varsa, hepsini yatakların pamukları içine, tavan arasına saklamıştı.” (Baba Evi, 10)*

2 Ekim 1920'de başlayan Delibaş ayaklanması, Kuvayı Milliye kuvvetlerinin 6 Ekim'de Konya'ya girmesiyle bastırılmıştır:

*“Atlılar geçiyordu, atlılar... Parlak güneşin altında kabalakları, kalpakları, koca koca bıyıklarıyla atlılar geçiyordu... Sonra ‘istemezük’ler... Elleri arkalarında bağlı, poturlu, keçe külahlı, şeriat fedailerini... Derken yük arabaları... Yük arabalarında enselerinden kesilmiş, kanlı cesetler... O gün o kadar bağırdım ki, sesim kısıldı, hastalandım.” (Baba Evi, 11)*

Babası Abdülkadir Kemali Bey isyanın bastırılmasından sonra 1920-1923 döneminde birinci mecliste Kastamonu milletvekili olarak bulunmuştur. Orhan Kemal, Ankara'yı şöyle anlatır:

*"Ankara denince ben, yanık, çürük, paslı tahtalar ve kerpiç kalabalığından ibaret, alt alta, üst üste evler, bozuk dar sokaklarda sipersiz kabalaklarıyla askerler, kalpaklı subaylar Hâkimiyet-i Milliye gazetesi satan çocuklar ve suyu akşamdan sabaha donmuş, çatlak bir testi hatırlarım."* (Baba Evi, 9)

Aile, Adana'ya 1923'te geri dönmüştür. Abdülkadir Kemali Bey, Ceyhan'da çiftçilik yapmaya ve ayrıca *Toksöz* gazetesini çıkarmaya başlamıştır. Gazetesinde yayımladığı bir yazının sakıncalı bulunması üzerine İstiklal Mahkemesine verilir. 1925 yılının Şubat ayında başlayan Şeyh Said İsyanı üzerine 4 Mart 1925'te Takrir-i Sükûn Kanunu çıkarılır ve 6 Mart'ta Bakanlar Kurulu tarafından alınan karar ile birçok gazete kapatılır. *Toksöz* gazetesi de kapatılan bu gazeteler arasındadır. Bunun üzerine Abdülkadir Kemali Bey, on bir ay tutuklu kalır. Sonrasında 26 Eylül 1930'da, Adana'da, Ahali Cumhuriyet Fırkasını kurar. Aynı zamanda gazetecilik faaliyetlerine *Ahali* gazetesini çıkararak devam eder. Böylelikle gazetesinde bir yandan partisinin tanıtımını yapmış ve bir yandan da siyasal eleştirilerine yer verir. Orhan Kemal *Baba Evi*'nde, babasının bu dönemine ait gözlemlerini şöyle nakleder:

*"Ama ben babamı asıl 'fırka' mücadelelerinde tanıdım. Yine böyle günlerdi... Nutuk söyleyenleri niçin alkışladıklarını çok defa bilmeyen sokaklar dolusu insanın kinle, küfür şimşekleriyle yüklü kalabalığı. Kalabalık, kalabalık, hep kalabalık. Aynı parkelere basan ayakkabılı, çarıklı veya yalın ayakların, mahşeri hatırlatan, insanı coşturan müthiş kalabalığı.... Dar bir sokakta, karşılıklı iki konak hatırlıyorum. Becerikli ilkokul öğrencilerinin yaptıkları mukavva konakları hatırlatan bu cumbalı, kafesli, tahta saçakları dantela gibi işlemeli konaklardan birisi bizimdi. Burası aynı zamanda babamın "Fırka" binasıydı. Alt kat ağır, beyaz taşlarla döşeliydi. Ben bu alt kattan çok korkardım. (...) Bu alt katta fırka toplantıları yapılırdı. Sigara dumanlarıyla kesifleşen havasında öfkeli yumrukların sert kavisler çizdiği sinirli toplantılardı. (...) Orta kat sofanın budak deliklerine gözlerimi uydurarak baktıkça gördüğüm manzara buydu: Ayrı sınıflara mensup olması lazım gelen insanların karmakarışık kalabalığına nutuklar söyleniyor, nutuklara karşılık eller çırpılıyor, 'Yaşa!' diye bağırılıyordu. Böyle bir kalabalığı zaman zaman coşturan bir adamın oğlu olduğumun farkındaydım. Babamın ta ilan sayfalarına kadar uzanan makaleler yazdığını da biliyordum. Lakin ne babamın fırka liderliği ne de bitmez tükenmez makaleler beni ilgilendiriyordu."* (Baba Evi, 20-21)

Orhan Kemal'in babası Abdülkadir Kemali Bey, ev içinde otoriter bir kişiliğe sahiptir. Korkulan, kimi zaman öfkelenilen ama hep saygı duyulan baba tip, onun romanlarında sıklıkla görülür.

Babasının siyasetle yakın ilgisine karşılık Orhan Kemal, ideolojik bir duruşu olmakla birlikte hayatı boyunca aktif olarak siyaset içinde yer almamıştır. Komünizm propagandası yapmaktan iki kez tutuklanmış olan yazar, savunmasında şöyle der: *"Ben hapislihaneden itibaren 23 yıllık hayatım içerisinde günlük aktüel politikaya katılmamışım. Bir sanatçı için bir koltuğa iki karpuz sığdırmak gibi bir şey olurdu... Dolayısıyla komünizm propagandası yapmadım, müsnet suçu kabul etmem"* (Uğurlu 1973: 297).

Fethi Okyar, iktidarda bulunan Cumhuriyet Halk Partisi'nin isteği üzerine 17 Kasım 1930'da henüz üç ay kadar önce kurmuş olduğu Serbest Cumhuriyet Fırkasını kapatmıştır. Çok partili sisteme geçilebilmesi için, Atatürk'ün isteği üzerine 12 Ağustos 1930'da kurulan bu fırka, Fethi Okyar'ın yaptığı gezilerde çıkan olaylar yüzünden 17 Kasım 1930'da kendisini feshetmek durumunda kalmıştır. Abdülkadir Kemali Bey, hükümete karşı muhalif tavrını bir zaman daha sürdürse de aldığı duyumlar üstüne Suriye'ye kaçar (Eyigün 2004: 9). Onun kaçıyla aile sıkıntılı günler geçirmeye başlar. Ancak Orhan Kemal baba otoritesinden kurtulduğu, özgür olduğu için çok mutludur:

*"...Babasından ayrılan çocuklar babasız kalışlarına üzülür... Ben tersine... Sevinmişim... (...) Adeta evin içinde krallığımı ilan ettim... Astığım astık, kestiğim kestikti. Kardeşlerimi istediğim zaman ağız tadıyla dövebiliyor, güneş battıktan çok sonra, eve futbol topuyla döndüğüm zaman, nerede kaldığımı, niçin geciktiğimi, dersleri bırakıp gene mi futbol oynadığımı soran olmuyor, damların tepesinde, renk renk, boy boy uçurtmalarımınla mavi gökyüzüne ferman okuyabiliyordum... (...) Bu saltanat böyle sürüp gidecek sanıyordum. Fakat bir gün... Uzun bir mektup geldi babamdan. Acele pasaport için müracaat etmemiz, ne var be yoksa satıp derhal hareketimiz isteniyordu. İnmeler indirecektim... Bir türlü doyamadığım "hürriyet"imin üstüne sünger çekmek lazım geliyordu."* (Baba Evi, 22)

Orhan Kemal, bir süre sonra annesi ve kardeşleriyle beraber Beyrut'a babasının yanına gider ve bu yüzden de orta son sınıftaki öğrenimini bırakmak zorunda kalır. Bu, her daim içinde ukde kalacaktır. Abdülkadir Kemali Bey, Beyrut'ta Lübnan vatandaşı olmadığından avukatlık yapamaz ve kendi işini kurmaya karar verir. Eşinin bileziklerini satarak bir lokanta açar. Bu lokantada hep birlikte çalışırlar. Adana'da babası yokken, özgürce arkadaşlarıyla vakit geçiren, top peşinde koşan Orhan Kemal, artık hayatın zorluklarını yaşamaya başlamıştır. Ancak bu zorlukları kahrederek değil, hayata sıkı sıkı tutunarak yaşar. Ekmek kavgası içinde, kendini yakın gördüğü işçiler gibi olmaktan memnundur:

*"On yedi yaşındaydım ve hayatımın bu tarzından çok memnundum. Memleket, futbol, Cin Memet ve ötekiler silinmişti. Ortalık yeni yeni ağarmaya başlarken Niyazi'yle birlikte evden çıkardık. O saatte Beyrut'un yeşil tramvayları bile seyrek işlerdi. Yalnız işçiler, o, dünyanın her tarafında, herkesten az uyuyan kadınlı*

*erkekli, çocuklu kalabalık, onlar kümeler halinde ve yollarda olurlardı. Aralarına katılırdık. Tıpkı onlar gibi, ceketlerimiz omuzlarımızda, onların bastıkları parkelere basmak gururu içinde, iş gücü sahibi insanlardık. Ayakkabılarım biraz yeniydi galiba... Onlarınkine benzesin diye bir gün şurasını burasını kesmiş, şeklini bozmuştum da, babamdan mükemmel bir dayak yemiştım.” (Baba Evi, 23-24)*

Hep çalışıp didinen, mücadele eden insanların zorlu hayatlarını yazarken yaşama sevincini asla karartmadan anlatmıştır. Bu tavır, onun romanlarının en temel özelliklerindedir. Orhan Kemal'in "aydınlık gerçekçilik" dediği sanat anlayışı hayata hep umutla, hep iyimserlikle bakmasını sağlar.

Orhan Kemal, lokantanın iflasından sonra İbrahim Efendi adındaki bir tanıdık vesilesiyle bir basımevinde işçi olarak çalışmaya başlar. Tanıdık vasıtasıyla işe girmiş olması onu çok rahatsız eder. Hayatı boyunca elde ettiği her şeyi mücadeleyle, kendi alın teriyle kazanmış ve hiç hazıra konmamış biri olarak Orhan Kemal'in bu duruşu, temelde zorunluluktan değil bireysel değerlerindedir. Maddi imkânlarla sahip olduğu zamanlarda bile babasının adını ve gücünü kullanarak bir şeyler elde etmeyi, bir yerlere gelmeyi istememiştir. İçinde buldukları geçim sıkıntısı yüzünden basımevine tanıdık vasıtasıyla girişini yansıtan aşağıdaki satırlar, onun değerlerinin, ahlâk anlayışının en güzel örneklerindedir:

*“Hiçbir zaman minnet etmeyen babamın, ‘Âlâ... Babası matbaa sahibi olmuştu, varsın oğlu matbaa işçisi olsun...’ diye, müthiş bir kahrı içinde saklayarak, adeta yüzüne tükürürcesine konuştuğu İbrahim Efendi, güler yüzlü, kabarık saçlı bir adamdı. (...) Eli yüzü karalı insanlar bana baktıkça sanıyorum ki, orada ne için dikildiğimi biliyorlar, içlerinden bana gülüyorlar... ‘Dil bilmez, müretteptikten anlamaz, hatır için kayırlmak istiyor’ diye düşüneceklerinden korkuyordum. Hiçbir zaman iltimasa alıştırılmamıştım. İlkokulda tembeller sırasındaydım, uzun zaman onların arasından kurtulamadım, galiba sonuna kadar; lakin bir günden bir güne babam, ne bir hocaya, ne de şuna buna, sınıf geçirilmem hususunda ricada bulundu. Onun için, buraya kabul edilişimde bir iltimas seziyordum, buysa beni yerin dibine geçiriyordu” (Baba Evi, 44).*

Orhan Kemal'in basımevindeki görevi, kâğıt kesme makinesinin kolunu çevirmektir. Bu iş onun pek de güçlü olmayan kollarına zor gelir: *“Müthiş bir hızla dönen demir tekerleğin kolu ellerime fena halde çarpardı. Duyduğum acıyı dişlerimin arasında zapta çalışarak, yeni bir hamleyle kola atılır, onu yakalamaya çalışırdım...”* (Baba Evi, 45)

Zorluğuna karşın makinelere hayranlığı ve maddeye karşı maneviyatı sorgulaması bu dönemde başlar. Babasının dindar biri olmasına karşılık o dinî değerlere uzaktır:

"Zaten şuna dikkat ediyordum ki, makinelerin bulunduğu yerde dualar pek zavallı kalıyordu. Makinede Allah'a isyan ediş, mazeret tanımayan, affetmeyen, miskinliği parçalayan sistemli bir hırs görüyordum. Onda hiçbir duanın stop ettiremeyeceği bir kudret vardı. Bu kudret beni ürkek bir hayranlığa götürüyordu. Makineyi seviyordum. Makine, insan kolunun gelişmesi, insanın en namuslu dostu, yardımcısı, kölesiydi ama makineden gene de korkuyordum." (Baba Evi, 46)

Orhan Kemal, ilk aşkıyla bu yıllarda tanışır. Eleni, basımevinin yanındaki çikolata fabrikasında çalışan güzel bir Rum kızıdır. Onun karşısında eski postallarından utanır, bu yüzden kendisini sevmeyeceğini düşünür:

"Biz çok zengindik memlekette, şimdi çok utanıyorum."

'Neden?'

'Şu postallarımdan...'

'Aldırma...'

'Aldırma mı? Ayıp değil mi bunlarla...'

'Neden ayıp olsun? Benim bir ağabeyim var, der ki: Eski ayakkabılarımdan zenginlerimiz utansın...'" (Baba Evi, 51)

O zamana kadar roman okumaktan hoşlanmayan, sevdiği tek kitap *İki Çocuğun Devriâlemi* olan Orhan Kemal'e Eleni, faydalı kitaplar vererek ona okuma zevki aşılar. Ancak bu aşk uzun sürmez, Eleni'nin ağabeyinin siyasal faaliyetleri nedeniyle aile, Lübnan'dan ayrılmak durumunda kalır. Eleni'nin Orhan Kemal'in hayatındaki önemi sadece bir ilk aşk olmanın ötesinde, onun sosyal uyanışında ilk etkiyi yapmış olmasındadır: "İlk aşk kolay kolay unutulmuyor... Eleni... Ve ilk aşk bende ilk sosyal uyanış sanırım bu Rum kızıyla başladı" (Uğurlu 1973: 170). Eleni'nin gidişi onu çok üzer. İşe gitmeye devam etse de her şeyden soğumuştur. Arkadaşlarını ve Adana'yı da çok özlemiştir. Annesine "Ben okumak istiyorum. Beni buralara getirdiniz, cahil bırakacaksınız." (Baba Evi, 62) der. Babası bu duruma öfkelenirse de 1932'de Adana'ya babaannesinin yanına döner.

## 2. Başıboş Gençlik ve Uyanış: *Avare Yıllar, Arkadaş Islıkları*

Orhan Kemal, Adana'ya döndükten sonra ortaokula yeniden yazılır ancak okulla arasındaki bağlar tamamen kopmuştur. Adana'ya dönüş ve baba otoritesinden kurtuluşun verdiği özgürlük ile futbol ve aşk üzerine kurulu avare bir hayata başlar ki bu süreci de *Avare Yıllar* ve *Arkadaş Islıkları*'nda anlatır.

Orhan Kemal bir futbol sevdalısıdır. Bu tutkusu eserlerinde de kendini gösterir. İyi penaltı atan bir santrafor olan yazar Adana'da "Golcü Raşit" olarak nam salmıştır. İlerleyen yıllarda da futbol ile bağını koparmamış, *Türkiye Spor* adlı günlük bir spor gazetesinde tashih yapmıştır (Orhan Kemal 2007: 49).

"İşte o yıllar... Yığınla futbol hastasından biri de bendim. Ağustos güneşinin kasıp kavurduğu sıcak altında oynana futbol... Mahalle futbol kulübümüz... Laf



*aramızda, iyi penaltı atardım. İyi bir santrafordum ha... Bir, iki kol her maç sağladı. Sonra Giritli'nin Kahvesi... Okula filan bir tekme yallah dediğimiz yıllar..." (Caymaz 2012: 169).*

Sarı şeritli kasketini takıp okula diye çıkan yazar, bir zaman sonra tamamen bağını keser. Fabrika semtinde oturan Bedriye adlı bir kıza âşık olarak onunla evlenmek ister. Ancak Bedriye, onun eğitimini tamamlamasını ister. Bunun üzerine orta ikinci sınıftan bıraktığı okula devam etmek üzere İstanbul'da oturan küçük halasının yanına gider. Bedriye'nin başka biriyle nişanlandığını arkadaşlarından gelen mektupla öğrenir, Adana'ya döner ve ayrılırlar (Eliuz 2004: 5).

Bu İstanbul macerası ve aşk hikâyesi *Avare Yıllar*'da yansıma bulur. Babaannesi Orhan Kemal'in durumundan hiç memnun değildir. Okulu tamamen boşlamış, İstanbul'a gitmek için dokuma fabrikasında işçilik yapmaya başlamıştır. Durumu küçük halasına yazar. İstanbul'da yaşayan halası, para gönderir ve eğitimini tamamlaması için yeğenini yanına çağırır. Arkadaşı Gazi ile birlikte İstanbul'a giderler. Orhan Kemal ve arkadaşı İstanbul'da tutunamaz, paraları kalmaz, halasından yardım isterler. Halasının arkadaşlarını yanında getirmesini istememesinden dolayı ona kızar, arkadaşlarını da bırakamaz ve Adana'ya geri dönerler. Döndüğünde öğrenirler ki sevgilileri başkalarıyla birlikte:

*"Adana'ya döndüğümüz gece Hasan Hüseyin'den öğrendik ki, benimki bir deniz gediklisiyle işi uydurmuş. Gazi'ninki yakın köylerden birinde rençberlik eden amcasının oğluyla nişanlanmış. (...)*

*Geliyor, hoş geldin bile demeden, sadece dikiliyor. Uzun uzun bekliyoruz. Nihayet, 'İştiklerim doğru mu?' diye soruyorum. Cevap vermiyor. 'Demek doğru?' Gene cevap yok. Nasıl tanıştıklarını soruyorum. Hep, hep susuyor. 'Şu halde,' diyorum, 'benim için her şey mahvoldu!'" (Avare Yıllar, 140)*

Bedriye'den sonra Orhan Kemal, Güzide adlı bir kendisinden on bir yaş büyük bir bar kadınına âşık olur:

*"Sonra bir Bar kadını.. Güzide.. Güzide otuzunda, ben on dokuz yaşındaydım.. Bir süre bana hayatımı öyle acıklı anlattı ki, etkisi altında kaldım.. Sanki terk edilmişliği benim yüzümdendi.. Ve sanki bu hatayı düzeltmeğe ben zorunluydum.. Masama gelirdi.. Ve bana hiç para harcattırmazdı.. (...) Ciddi olarak onunla evlenmeye karar vermiştim. (...) Ona daha çok bağlanmış ve deli gibi sevmeye başlamıştım.." (Uğurlu, 1973: 170)*

Ancak Güzide, Orhan Kemal'in evlenme ısrarları karşısında ona öğütler vermiş, kendisinden soğutmak için uğraşmış, ardından da Adana'dan ayrılmıştır (Uğurlu, 1973: 171). Güzide'ye dair ayrıntılar, *Arkadaş Islıkları*'nda doğrudan kendi adı verilerek görülür. Güzide, genç bir kadın yüzünden kocası tarafından terk edilmiş,

istemediği halde çaresiz kalıp bara düşmüş, iki kızına yetmeye çalışan bir annedir. Orhan Kemal onu "kişilik" sahibi bir kadın olarak ifade eder:

*"Güzide ve başından geçenler beni adamakıllı ilgilendirmeye başlamıştı. O kadar ki, benimkiyle onu birleştirmişim adeta. Şayet bara düştüyse, benimki de tıpkı tıpkısına Güzide gibi bir konsomatris olur, (...) Demek düşmek, kişinin elinden alamıyordu kişiliğini! Evet kişilik. İnsanoğlu elinde olmayan nedenlerle düşebilir, ama haysiyetini ayaklar altına vermeyebilirdi." (Arkadaş Islıkları, 185)*

Orhan Kemal'in birçok eserinde "kötü yol" üzerinde durmasında şüphesiz Güzide'nin etkisi vardır. Yazarın "aydınlık gerçekçilik" dediği sanat anlayışı, en olumsuz görünen insanın içinde bile iyilik olduğu temeline dayanır: "Kötü yol, düzensiz toplumların yarattığı bir kader çizgisidir.. Bu yola itilenler alınlarındaki yazının gereği olarak bu yola düşmezler. Onları bu yola, iyi niyet ve çabalarına rağmen düşüren toplum düzensizliğidir" (Uğurlu 1973: 171).

Orhan Kemal'in Adana'ya dönüşünden bir süre sonra annesi ve kız kardeşleri de gelirler. Ailenin durumu çok kötüdür, sefalet içindedirler. Annesi Adana'daki baba topraklarını satmak için dönmüştür. İyi gün dostları yüz çevirmiş, babası artık "öteki taraftaki adam" olmuştur: "Yakınımız, amma çok yakınımız hanımefendi, 'Böyle zamanda,' der, 'nerde? Sağ gözden sol göze fayda yok.' Nesine lazımmiş babamın siyaset? Her koyun kendi bacağından asılırmış. El için nara yanacağına, yakıp çubuğunu rahatına baksaymış." (Avare Yıllar, 146)

Bu şartlar içinde okumak onun için "lüks"tür:

*"Çocuk değildim artık. Babamla kardeşim öbür tarafta sefil, annem ağaran saçları, derinlere çöken gözleriyle diz boyu çamurlara bata çıka koşup durur, kız kardeşlerim günden güne zayıflarken, benim ortaokulum bir lükstü muhakkak. Bu lüksü sürdürüp götürmeye hakkım yok gibi geliyordu.*

(...) Okul, ekmekten önce gelemezdi. Omuzlarımdaki yükün gün geçtikçe ağır bastığını açık açık hissediyordum. Ortaokul diploması bana ne verecekti? Böyle bir belgeyi aldığımı var sayarsak bile, öbür taraftaki adamın oğluna kim, hangi dairede, ne cesaretle iş verebilirdi?" (Avare Yıllar, 144-148)

Ve bir gün "Diplomaları kendilerinin olsun, çek arabanı" der ve okulu bırakır (Avare Yıllar, 151). Annesi okulu bıraktığı için çok üzgündür, oğlu hayal ettiği gibi okuyup büyük bir adam değil de başkalarının karşısında el ovalayan bir "küçük adam" olacaktır:

*"Korktuğuma uğrattım beni! Başkalarının karşısında ev ovalamaya mecbur küçük adamlar mı olmalıydı benim evlatlarım? Ben ne ummuştum?"*

*İçimde bir ayaklanma oldu:*

*'Hiçbir zaman,' dedim, 'hiç kimsenin karşısında el ovalamayacağım!'" (Avare Yıllar, 152)*

Roman serisine adını veren "küçük adam" işte böyle doğmuştur. Ama bu "küçük adam" söylediği gibi hiçbir zaman kimsenin karşısında el ovalamamış, her daim "inandığı doğrular"ın ardından gitmiştir. Vefatından kısa süre önce yazdığı notta bunun iç huzuru vardır: *"Eşe dosta selam. İnanmışım doğruların adamı oldum, böyle yaşadım, karınca kararınca bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kursağıma hakkım olmayan bir tek kuruş dahi girmemiştir"* (Öğütçü 2020: 1).

Ancak Orhan Kemal'in okulu bırakmış olması içinde hep ukde kalacaktır. Birçok romanında görülen okuyamamış kahramanlar, hep ortaokuldan terktir. Babası Abdülkadir Kemali Bey'le mektuplaşmalarında okula giden öğrencileri "kelebek"e benzeter. Babası ise ona şöyle der: *"Sen okula devam edememekle bu yüksek kafalı insanlardan biri olamayacağına mı üzülüyorsun?(...) Dünyanın en büyük adamları okullarda değil hususi incelemeler sayesinde büyük adam olmuşlardır. Okulları okuyamadığına hiç üzülme. Hususi araştırmalar sayesinde çok büyük bir düşünür olmak senin elindedir"* (Öğütçü 2020: 18-31). Babası onun ilk öğretmenidir. Okulun öğretmediklerini o öğretmiştir.

Artık sorumluluk bilincine varmaya başlamış, "avare yıllar" sona ermiş, "ekmek kavgası" derdine düşmüştür. Bu dönemde Giritli ve Nadir'in kahvelerinde Selahattin Usta, Ali Şahin, İsmail Usta, Dayı Remzi gibi işçi arkadaşlar edinmesiyle birlikte kafasında sosyalist fikirler yeşermeye başlar. Kendini yoğun bir okuma faaliyetine verir, edebiyata ilgi duyar:

*"(...) okulda roman, hikaye, genellikle edebiyattan nefret ederdim.. Varsa futbol, yoksa futbol.. Edebiyat sevgisi bende çok sonra, hayata atılıp Hanya'yı Konya'yı anladıktan sonra başladı.. Bu başlayış, rastlantıların karşıma çıkardığı olgun, anlayışlı, bilinçli ve bilgili dostların İsmail Usta'nın, Nazım Hikmet'in, Ali Şahin'in, Selahattin Usta'nın benimle ciddi şekilde, insanca uğraşmalarıyla gelişti.."* (Uğurlu 1973: 100).

Artık Orhan Kemal, okula gidemese de kendini yetiştirecektir: *"Gerçek olan öğrenmektir. Nereden, nasıl öğrenirsen öğren. Nereden nasıl öğrendiğin, diploman hatta neler bildiğin de önemli değil. Ne yaptığın önemlidir."* (Arkadaş Islıkları, s: 241)

Orhan Kemal'in bu işçi arkadaşları romanlarında bilinçli işçi tipler olarak sık sık karşımıza çıkarlar. *Avare Yıllar* ve *Cemile*'nin İzzet Usta'sı ve *Arkadaş Islıkları*'nin İlyas Usta'sı İsmail Usta'dır. "Çukurova'nın destanı" *Bereketli Topraklar Üstünde*'nin Kürt Zeynel'i Dayı Remzi, "Olma kula kul, öpme el ayak kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için ya da kalabalık etme dünyamıza!" diyen Kılıç Usta'sı ise Yunus Usta'dır. Ona *Bereketli Topraklar Üstünde*'nin malzemesini de veren de yine bu işçi arkadaşlarıdır:

*İsmail Usta'dan fabrikayı dinlemeli.. Yunus Usta'dan ameleleri.. Ali Şahin'den ırgatları, ağaların traktör hikayelerini.. Ben, pamuğun ipliğini... Dayı Remzi çiftlikleri anlatmalı ki..." (...)* Bereketli Topraklar'ı yazıp, bitirdikten sonra bir gece Nadir'in kahvesinde İsmail Usta'yı, Ali Şahin'i, Yunus Usta'yı, Osman Zengiler'i, Bethoven'i topladım.. Çaylar, kahveler benden, sabaha kadar onlara romandan parçalar okudum.. Beni dikkatle dinlediler. Sonunda şöyle dediler: İyi yazmışsın Raşit.. Eline sağlık.. Söylediklerinin hepsi doğrudur.. Hatta her bir şeyi söylememişsin bile.. Çukurova'da öyle şeyler olur ki, insanın nefesi kesilir... Oturup sana hepsini anlatsak, bir değil, beş roman yazarsın.. (Uğurlu 1973: 98-117).

Orhan Kemal 26 Eylül 1934'te Adana Millî Mensucat Fabrikası muhasebe servisinde "24 lira 95 kuruş" aylıkla kâtip olarak görev yapmaya başlar: *"Daha sonra yolum tekrar fabrikaya düştü. Hani, şu tezgâhlarında Gazi'ye bez dokuduğumuz. Ama bu sefer muhasebe memuru olarak! Aydan aya elime geçen para tamı tamına yirmi dört lira doksan beş kuruştur ve şüphesiz alabildiğine hürdüm."* (Avare Yıllar, 177)

### 3. Evlilik ve Geçim Derdi: Cemile, Dünya Evi

Millî Mensucat Fabrikasında çalışırken eşi Nuriye Hanım ile tanışır. 1922'de Zagreb'de doğmuş olan Nuriye Hanım, babası Malik (Aksoy) ve beş yaşındayken vefat eden annesiyle birlikte 1. Dünya Savaşı sonrası Yugoslavya'dan Türkiye'ye göç etmiş Boşnak bir ailenin kızıdır (Eliuz 2004: 6). Nuriye Hanım, hayatın zorluklarıyla küçük yaşlarda tanışmış ve daha on iki yaşındayken fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Memleketlerinde varlıklı bir ailenin kızı iken Adana'ya göç etmeleriyle durumları kötüleşen Nuriye Hanım, babasının bir iş kazasında sakatlanması üzerine evin yükünü ağabeyiyle birlikte sırtlamak zorunda kalmıştır:

*"Aslen Yugoslav muhaciriyiz biz. Orada varlıklı bir aile imişiz. Adana'ya yerleşince zor günler başladı. Babam zaten çalışmayı pek sevmezdi. Bir kazada sakatlanınca evin bütün yükü ağabeyimle benim sırtıma bindi. 12-13 yaşlarında filandım. Çocuk sayılırdım daha. İplik fabrikasında boyum yetişsin diye ayağımın altına sandık koyarlardı. İşe gelip giderken kimsenin gözüne çarpmayayım diye iyice örtünür, sadece gözlerimi açıkta bırakırdım. Sarışındım. Genç kızlığa yeni adım atıyordum. Güzel olduğumu söylüyorlardı. O yıllar güzel bir kız için tehlikelerle doluydu. Evdekiler korkardı, ben korkardım. Ama korku para etmezdi. Çalışmak gerekiyordu. Evin ekmek parasına büyük yardımım oluyordu."* (<http://www.cukurovabarisgazetesi.net/mobil/koseyazisi.php?id=4351>)

Nuriye Hanım'la evlenmek isteyen Orhan Kemal; maddi kaygılar, işçi bir kızla evlenmesine karşı çıkan başta babaannesi ve yakınlarının menfi tavırları ile Nuriye Hanım'ın dillere destan güzelliği ve ona talip olanların baskısı yüzünden bunalıma girer. Hap içerek intihar eder. Kendisi bu olayı Metin Özek'e yazdığı mektupta şöyle anlatır:

"Hayatımda bir de intihar vardır. Bak nasıl: şimdiki karımla nişanlıydık. Ne de olsa bir 'Bey çocuğu' vehmi içindeydim. Nişanlım da galiba bu tarafımla iftihar ediyordu. Bunu seziyordum. Nişanlımın akrabaları, komşuları bana enişte diyorlar, hatta benden akıl danışıyorlardı. Fakat ben, onlara akıl vermeme rağmen meteliksizdim. Benden para isteyen yoktu şüphesiz, fakat nişanlınızı görmeye giderken eli boş mu gidecektiniz? Sonra bayramlarda filan bir şeyler almak gerekmez miydi? Entarilik kumaş, iskarpin... O kadar az kazanıyordum ki, imkân yoktu. Gel zaman, git zaman evlenmeyi kararlaştırdık. Metelik nanay. Kızı dile düşürmüştüm. Çaresiz akrabalara yazdım, yardım istedim. Ya cevap bile vermediler, ya da beni azarladılar: Bir fabrika işçisiyle evlenip, ailesinin şerefini ayaklar altına alan hayırsız bir evlattım. Böyle bir evlada yardım edilemezdi. Öbür tarafa duyuramıyor, kızı dillere düşürmenin ağır mesuliyetini dehşetle hissediyor, kendimi suçlu görüyordum. Bir taraftan ailem bu işten vazgeçmemi, öbür taraftan nişanlı ve akrabaları bu işi çabucak bitirmemi istiyorlardı. Bunalmıştım. Bir avuç hapla bitirmek istedim işi. Beceremedim." (Öğütçü, 2020: 283-284)

Orhan Kemal, bu intihar girişiminden sonra baygın bir biçimde bulunur. Durumun vahameti etrafi insafa getirmiştir. Engeller çözülür ve mütevazı bir düğünle 1937'de evlenirler. Bu intihar girişimi *Arkadaş Islıkları*'nda karşımıza çıkar. Hikâye gerçekten daha farklı olsa da bir aşk ve bu aşk dolayısıyla intihar söz konusudur. Burada bir gençlik aşkı anlatılır. Kahraman, sevgilisi için çakısıyla intihar girişimde bulunur: "Günlerden bir gün onları kâh ağlar, kâh da deli diye kendime güldürürken çakı bıçağımı şurama burama dürttü dürtüvermeyeyim mi? Genç kız çığlıkları, feryatları arasında kendimi kaybetmişim. Gözlerimi hastaneden açtım." (Arkadaş Islıkları, 15)

Orhan Kemal, Kemal Tahir'e yazdığı mektupta "Çocuklarımın Anası" adıyla, Nuriye Hanım'a bir borç, bir teşekkür olarak "Küçük Adamın Notları"na üçüncü bir cilt ilave etmek istediğini dile getirir:

"Yengene gelince ... O, 'Dönüş' hikâyesinin kahramanı, malum! Onun bana geçen hakkını ödeşebilme için Küçük Adamın Notları'na bir üçüncü cilt ilave etmek ve ismine Çocuklarımın Anası demek istiyorum. O benim hem anam, hem karım hem de arkadaşım. Böylesi dostlar başıma..." (Öğütçü 2020: 231-232).

Nazım Hikmet ise yazara yazdığı mektubunda bu romanın bir "şaheser" olması gerektiğini söyler: "Kızımı, ana şahsiyet olarak alıp yazacağımı söylediğin kitabın bir şaheser olması lazım. Yeryüzündeki en kıymetli şeyin odur." (Öğütçü 2020: 222).

Orhan Kemal'in "Çocuklarımın Anası" adıyla düşündüğü roman, *Cemile* adıyla yayımlanır. Roman, Nuriye Hanım'a "Yıllardır kahrımı çekmekten usanıp yorulmayan cefakâr karıma" sözleriyle ithaf edilmiştir. *Cemile*, Nuriye Hanım ve ailesinin hayatına, yazarla evlenme süreçlerine odaklanmıştır. *Cemile*, Orhan Kemal'in *Arkadaşım Necati* adlı öyküsünün roman türünde genişletilmiş halidir (Eliuz 2004: 41). Burada Nuriye Hanım Cemile, Orhan Kemal ise Kâtip Necati olarak görünür. Roman, Adana'da

yoksul bir işçi mahallesinde geçer. Bu insanların mücadeleleri, işçi işveren ilişkisi ve bütün bu sıkıntıların içinde filizlenen bir aşk hikâyesidir. Bu anlatımıyla yazar romana bir aşk hikâyesinin ötesinde toplumsal bir boyut da kazandırır. Hayatı zor olan sadece Cemile değildir, bütün işçiler aynı sıkıntıları yaşamaktadır. Cemile'nin bu özelliğini Orhan Kemal, Ahmet Aytekin'e yazdığı mektupta şöyle ifade eder:

*"Cemile romanının özelliği daha çok şuradadır: Cemile, bizim edebiyatımızda ilk olarak fabrika işçilerinin hayatlarını vermeye çalışmış bir romandır. Yani, fabrika insanların yaşayış tarzlarını. Aşları, ekmek kavgaları, neşeleri, kederleri vb.*

*Roman ve hikâyelerine gerçek hayatı tema olarak alan bir yazar için, en iyi bildiği konulara adeta saldırmak esastır. Ama bu demek değildir ki, yaşadığı hayata yazar ayna tutmalıdır. (...) Tanıdığı Ali, Mehmet, Rıza, Süleyman, Cevriye, Nuran...ları alır, eserinde başka biçimde işler. Kişilerin adları değişse bile, gerçekte yaşadığı hayatın ölçüsü, çevresi, rengi, kokusu, aşkı, ıstırabı, şusu, busu değişmez.*

*Cemile de böyle. Cemile, bir başka adla gerçekten yaşamıştır ve benim çok yakından tanıdığımdır" (Öğütçü 2020: 390-391).*

Nuriye Hanım, Orhan Kemal ile evlenince onun babaannesi ile birlikte yaşadığı eve gelin gelmiştir. Hem babaannenin bir genç kadının fabrikalarda çalışmasını uygun bulmamasından, hem de Orhan Kemal'in güzel eşini çok kıskanmasından Nuriye Hanım evlenince işten ayrılmıştır:

*"Raşit de... Orhan Kemal demek istiyorum. Ama dil alışkanlığı... Ben ona hep Raşit derim. Evet, Raşit de aynı fabrikada kâtipti. İplikhaneyi dolaşırken beni görmüş. İşçi defterinden vesikalık resmimi bulmuş. Büyüttürmüş. Başlamış ona buna göstermeye. Nuriye ile evleneceğiz demeye başlamış. 15'ine basmıştım. Raşit'in bana sevdalandığı yıllardı. Yoksul ve sakat olan babam, bu ilişkiyi duyunca küplere bindi. Ama Raşit inat mı inat... Fakat fark etti ki; babam biraz da kız giderse nasıl geçiniriz diye düşünüp huysuzlanıyor. Ona da çare buldu. 'Yardım ederiz size' dedi. Beni o sıralar binbaşılar filan da istiyor. Raşit aracı-görücü sokmadan işin içine girip konuştu babamla. 'Benim hiçbir şeyim yok. Sadece 24 Lira 95 kuruş maaşım var' dedi. 'Ben sadece Nuriye'yi istiyorum' diye konuştu. Babamın da hoşuna gitmiş olacak ki; 'evet' dedi sonunda. Evlendik. 1937 yılının 5 Mayıs'ıydı. 2 Haziran 1970 gününe kadar sürdü mutluluğumuz. İplik fabrikasında 24 lira maaşlı bir kâtipti evlendiğimizde. 5-6 lirasını da babama verirdik. Orhan Kemal'in babaannesi Emine hanımla eski bir kenar mahalle evinde oturduk. Evlenince beni işten aldı. Çok kıskançtı. Çocuk denecek yaşta evli ve güzel bir kadının fabrika işçileri arasında yaşaması mümkün değildi ona göre. Oysa çok sıkıntı çekiyorduk. Benim getireceğim üç-beş kuruş biraz olsun hafifletirdi sıkıntımızı..."*

<http://www.cukurovabarisgazetesi.net/mobil/koseyazisi.php?id=4351>



Oysa Orhan Kemal'in "24 lira 95 kuruş" maaşı geçinmek için çok azdır. Başka memurlara zam yapılırken ona hiç zam yapılmaz. Üstelik hem Nuriye Hanım'ın ailesi hem kendi ailesi maddi desteğe ihtiyaç duymaktadır. Bu yıllarda ciddi bir sıkıntı içindedirler. Evlenmişlerdir ama ev geçindirmek o kadar kolay değildir. Orhan Kemal, hayatının bu dönemini *Cemile*'nin devamı niteliğindeki *Dünya Evi*'nde anlatır:

*"Bir haftadan beri yirmi dört lira doksan beş kuruş ve genç karısıyla kalakalmıştı: Fırtınaların çalkaladığı korkunç okyanuslarda, parçalanmış yelkeni, kırılmış dümeniyle küçücük bir tekne gibi. Ne yapacaktı?"*

*(...) Babaannesinden sık sık işittiği gibi, dalları budanmış ağaca dönmüştü. Evlenmek buydu demek? Evlenip genç bir kadına sahip olmak, sanıldığı kadar kolay değildi. Eşi, dostu, servis arkadaşları, 'Çalıştır!' diyorlardı. 'Başka çaren yok. Sırt verdi mi dağları bile devirebilirsiniz. Yoksa seninki hayat değil!'*

*Biliyordu, hayat olmadığını gayet iyi biliyordu ama çalıştıramazdı. Kabil değildi. Eş, dost, bildik, gördük, hısım, akraba... 'Çalıştır. Başka çaren yok!' diyenler o zaman da, 'Tuh. Babasının şerefini olsun düşünmedi. Çok bayağı ruhluymuş...' demeyecekler miydi?*

*(...) "Tuh. Babasının şerefini olsun düşünmedi. Karısını işe soktu utanmadan! demelerinden başka, asıl birilerinden korkuyordu.*

*Kimdi bu birileri? Ara sıra imzasız, ölümle tehdit mektupları yollayanlar mı? Herhalde. Bu mektuplar, karısıyla ilk tanıştığı hafta başında başlayıp, nişan, nikâhla şiddetini artıran, aradan bu kadar zaman geçtiği halde arkası kesilmeyen, arada 'O kız nasıl olsa bizim. Askere de beraber götüremezsin ya!' gibilerden, sınırlarını bozan, uykularını kaçıran şeylerdi. Sıkıntısının belki de asıl sıkıntısının sebebi buydu. Bu ve yirmi dört doksan beş!" (Dünya Evi, 2-13)*

Bu zor günlerde ona iyi gelen tek şey, tutunduğu dal kitaplardır. Bu dönemde okuduğu kitapları da romanda görmek mümkündür: *"Serseriler, Stepte, İstrati Mordasti, La dam o Kamelya, Madam Bovari, Jerminal, Benim Üniversitelerim, Kroyçer Sonat, Umumi Tarih, Fransız Inkılabı Kebiri, İstibdat ve daha başkaları..."* (Dünya Evi, 8)

Orhan Kemal, büyük sıkıntılar içinde kıvrılırken yüzünü güldüren bir haber alır: Eşi hamiledir. Bir kız çocuğu hayal eder ki bu çocuk, kızı Yıldız olacaktır. Ona çok iyi bir baba olacak, kendi babası gibi asla dövmeyecektir. Ama doya doya sevincini yaşayamaz bile. Geçim derdi artık daha da zorlaşacaktır:

*"Kız olacak, kara kaşlı, kara gözlü değil, sarı saçlı, mavi gözlü. Peşinden baba, baba diye koşacaktı. Elinden tutup çarşıya götürecekti onu... Hiç dövmeyecekti. Babası gibi sert, haşın bir baba olmayacaktı, oyununa karışmayacaktı. Ne Amme cüzü ne de başkası. İsterse 'Çöpçü' yahut 'Hizmetçi' olacağımla desin. Karışmayacaktı. Canı ne isterse olsundu..."*



*Peki ama, yirmi dört doksan beş? Tek kuruş eklenecek miydi yirmi dört doksan beşe? Tam tersi. Dünya az daha küçülecek, omuzları az daha çökecekti. Yirmi dört doksan beşe bir boğaz daha eklenecekti, yeni bir ortak!*" (Dünya Evi, 14)

Diğer taraftan fabrikada dedikodular alıp başını gitmiş, "öteki taraftaki adam"ın ajan olarak oğlunu yolladığı söylentileri yayılmıştır: "İhtiyar kâtip, 'öbür taraftaki adamın' oğlunu, memlekete ne maksatla yolladığını anlattı: İdareye karşı giriştiği mücadelede oğlunu ajan olarak kullanacaktı!" (Dünya Evi, 54)

Orhan Kemal, Millî Mensucat Fabrikası muhasebe servisinde kâtip olarak göreve başlamışken fabrika sahibi Nuri Ağa'nın (Has), babasının "öteki taraftaki adam" Abdülkadir Kemali Bey olduğunu öğrenmesiyle ambar memurluğuna sürülür:

*"Artık 'İmalat ambarı' memuruydu. Günlerden beri top top bezlerle paket paket ipliğin çuvallanıp sevkiyle uğraşıyordu. İplikler de, bezler de cins cins, numara numaraydı. Her ikisi de incelik kalınlaştıkça pahalılaşıp ucuzluyordu. Muhasebece verilen fişlerdeki 'Kalite' ve 'Kantite'ye göre hareket esastı, ama ambarcı isterse, daha doğrusu müşteriyle anlaşırrsa, hırsızlık yapıp kese doldurmak mümkündü. Bunu ilk işe başladığı gün anlamış, korkmuştu. Yoksa buraya mahsustan, lekelenmek için mi getirilmişti?"* (Dünya Evi, 92)

Ambar memurluğunda çalışanların çoğu, ellerindeki fırsatı kötüye kullanarak zengin olmuştur. Ancak söz konusu bu ihtimal, Orhan Kemal için bir fırsattan çok iftiraya uğramasına neden olabilecek korkutucu bir durumdur. Ki Orhan Kemal'in korktuğu başına gelir. "Babasının dostu" olduğunu söyleyen tüccar Hilmi Efendi, ona bir iş önerisinde bulunur. Aslında işten ziyade hırsızlık: "Ben Muhasebeye kalın bezle kalın iplik yazdıracağım, sen ambardan çuvallara ince bez ve ince iplik doldurtacaksın. Üst yanına karışma her hafta gel bana, temiz, tertemiz bir yüzlüğü al..." (Dünya Evi, 139-140). Bu teklif karşısında onuru kırılan, çok öfkelenen Orhan Kemal hemen dükkânı terk etmiştir. Hiçbir zaman hırsızlığa tenezzül etmeyecektir:

*"Genç adam yıkılan ümitleriyle bomboş caddenin kaldırımında ağır ağır ilerliyordu. Omuzları düşmüştü. Niçin niçin böyle pis bir teklifte bulunmuştu sanki? Böyle bir teklife yanaşacağım mı salmıştı? Başkalarına böyle mi görünüyorum? Demek, insanlar beni hırsızlığa yakın görüyorlardı? Başkalarına böyle mi görünüyor, ilk teklifte hemen yanaşacağı hissini mi veriyordu? Sarhoş yüklü bir fayton bomboş caddenin parkelerinden şakırtıyla geçti. Dikkat bile etmedi. Demem 'baba dostu' da olsa, insanlar onda hırsızlığa yatkınlık görüyorlardı? Öyle miydi gerçekte? Değil birkaç yüz, birkaç bine bile tenezzül eder miydi?"* (Dünya Evi, s: 141)

Bu olaydan bir süre sonra Orhan Kemal'in kendisini ele vermesinden korkan Hilmi Efendi, onun kendisine mal çalmayı teklif ettiğini söyleyerek iftira atmış, zaten bahane arayan fabrika sahibi de onu işten çıkarmıştır. Böylelikle daha evleneli bir yıl bile olmadan işsiz kalmıştır. Eğer Mehmet Raşit Ögütçü, Hilmi Efendi'nin teklifini

kabul etmiş olsaydı belki birçok sıkıntıya katlanmak zorunda kalmayacak ama Türk edebiyatının "Orhan Kemal"i olamadan yaşayıp gidecekti.

Yapılan iftiranın, işsiz kalmanın öfkesiyle arkadaşıyla meyhaneye gider, sarhoş olurlar. İhtilal yapma planları yaparlar. Bu konuşmaları dikkat çeker, zaten "öteki taraftaki adam"ın oğlu olduğu için polislerin gözü üzerindedir. Bir sivil polis, arkadaş gibi yanlarına yanaşır, ağızlarından laf almak ister: "*Demek isminin Rıza olduğunu söyleyen adam 'sivil'di? Vay anasını... İlk adımda çelmeyi yemişti ha? Demek şu 'ihtilal' işine gerçekten sarılıp işi ciddi tutacak olsa, yanmıştı?*" (Dünya Evi, 180)

Sonrasında emniyet müdürlüğüne çağrılır ve ifadesi alınır. Gazeteler olayı dalayıp budaklandırır, Adana bu haberle çalkalanır. Bu onun ilerleyen yıllarda sık sık yaşayacağı "*polislik hikâye*"lerin ilkidir.

*"Milli Mensucat Fabrikasını yakmak isterken yakalanan komünistler.. Başlığını atan Adana gazeteleri ortalığı velveleye veriyorlardı.. Kibriti çakarken polis tarafından yakalanıp Emniyet Birinci Şubeye götürülen kundakçılar arasında Adana'mızın tanınmış avukat ve eski Fırka Liderlerinden Abdülkadir Kemali'nin oğlunun da bulunması şehrimizde esefle karşılanmıştır..*

*...Sonra işin aslı astarı ortaya çıktı tabii.. Çıktı ama biz de birkaç gün içeride kalıp.."* (Uğurlu, 1973: 234-235).

Orhan Kemal yıllar sonra İstanbul'da Meserret Kahvesi'nde kendisini bu olay nedeniyle sorgulayan polis memuru ile karşılaşır. Polis onu tanımıştır. Yanına gelir, kendini tanıtır ve bu olayın iç yüzünü anlatır. Öğrenir ki aslında sadece göstermelik kurbanlardır:

*"... O gün bey amcanın anlattığı şeyler müthişti.. Korkunç şeylerdi.. Dinleyince çok şaşırardım.. Nasıl şaşırımam ki?..*

*Biz yukarıdan gelen bir emirle tutuklanmışız. Bilmem ne toplantı için, bilmem kimin geleceği bir sırada Adana'da böyle bir olayı hiç yoktan çıkartıp, komünistler fabrikayı yakarken yakalandılar, diyerek memlekette bir komünizm tehlikesinin var olduğunu göstermek, bu zehabı uyandırmak ve buna çareler aramak için düzenlenmiş bir mizansenin garip, biçare kurbanları olduğumuzu, bu işin içinde olup, bizi tutuklayan bir eski polisten öğrenince çok şaşırardım..*

*...Benim ilk polislik hikayem..*

*Sonra sürüyle karakol, polis, savcı, mahkeme ve hapisane hikayesi.."* (Uğurlu, 1973: 236).

#### **4. İkinci Bahar: Bir Filiz Vardı**

Bahsi geçen romanlarından sonra yayımlanan romanlarında kendinden izlere çok fazla yer vermeyen Orhan Kemal, *Bir Filiz Vardı* ile otobiyografik romanlarına dönüş

yapar. Romanda Filiz olarak karşımıza çıkan Ülkü, yazarın son aşkıdır. Orhan Kemal onunla 1960'ta genç kızın çalıştığı İhsan Özmanav'ın kitabevinde tanışmıştır (Uğurlu 1973: 180). Ülkü 17 yaşında, zeki ve güzel bir kızdır. Orhan Kemal ise 47 yaşındadır. Victor Hugo'nun seksen yaşındayken 14 yaşında bir kız sevmiş olmasıyla kendini haklı çıkarmaya çalışır: *Şimdilik tek tesellim seksenindeki Hügo babanın ondördündeki bir kıza âşık olması*" (Uğurlu, 1973: 186). Arkadaşı Sait Faik de kendisinden 25 yaş küçük bir genç kıza âşık olmuş, Orhan Kemal ise o zamanlar onu anlamamıştır: *"Zavallı Sait, sana ne kadar haksızlık ettiğimi anlıyorum. Özür dilemek, sana hak vermek bile boş. Seninkiyle aranızda yirmi beş yaş vardı, benimkiyle? Tamı tamına otuz yaş!"* (Uğurlu 1973: 191).

Orhan Kemal artık kitabevine sık sık gitmeye başlar, kendine engel olamaz. İçinde yeni bir yaşama sevinci uyanmıştır: *"...akşam, sabah, akşam, derken öğlenleri de eklendi. Elimde değil gitmemek. Onun çalıştığı kitabevinin yakınlarından geçmemek elimde değil. Dünya bir başka dünya, hava bir başka hava, su bir başka"* (Uğurlu 1973: 185).

*Bir Filiz Vardı*'da Orhan Kemal, Filiz'e kitap hediye eden Ressam'ın "Romancı" dostu olarak karşımıza çıkar. *"Küçük adamın birdenbire çok sevdiği zeki okuyucusu Filiz Uslu'ya"* diye imzalayıp hediye ettiği kitap, yine kendi eseri *Baba Evi*'dir. Daha sonra *Avare Yıllar*'ı da hediye eder. Filiz, kitaptaki kahramanın kim olduğunu sorduğunda, o da kahramanın kendisinden pek çok şey taşıdığını söyler. Romancı, atölye sohbetlerinden birinde, Filiz'e, kendisini tutum ve davranışlarıyla çok beğendiğini, bir gün yazacağı bir romanında onu bir roman kahramanı halinde canlandıracağını söyler. Adı *Filiz* olacaktır romanın; ya da *Bir Filiz Vardı*:

*"-Sizi tıpa tıp değilse bile, sizin gibi çalışmak zorunda olan pek çok kıızı, bu pek çok kızların çalışma şartlarını, çalıştıkları yerlerle olan ilintilerini biliyorum. Yani, çalışan genç kız ve kadınların, ne için çalışmak zorunda olduklarını, çalıştıkları yerlerde nelerle karşılaştıklarını, pek çoğunun nasıl teslim oluverdiğini..."*

*Filiz korkuyla baktı:*

*-Beni onlardan biri gibi mi yazacaksınız?*

*-Değil misiniz?*

*-Değilim tabii. Ben çalıştığım yerde, yanında çalıştıklarına teslim olmadım.*

*-Ya?*

*-Olmam da. Ben çalışmak, ama kendimi de vermek istemiyorum. Kim ne derse desin, kimsenin malı, mülkü, parası beni ilgilendirmeyecek. Bana ne sonra canım? Romancı, tasarladığını bulmuştu genç kızda.*

*-Ben sizi, teslim olmayan bir küçük kız olarak işleyeceğim.*

*Romancının ellerine heyecanla, çocuksu bir heyecanla olanca içtenlikle sarıldı:*

*-Beni anladınız değil mi? Çok teşekkür ederim, çok, çok, çok teşekkür ederim!*

*-Bu kadar çok teşekkürü lüzum yok. Asıl ben size teşekkür ederim.*

*-Niçin?*

-Çünkü bana aydınlık bir roman yazdıracaksınız Yani, zaten yapmayı tasarladığım 'Aydınlık gerçekçilik'te bana elle tutulur bir örnek verdiniz!

-Ben de size teşekkür ederim. Çünkü hayatımda beni yalnız siz anladınız..." (Bir Filiz Vardı, 231).

Orhan Kemal, metnindeki Romancı'yı da tıpkı gerçekte olduğu gibi Filiz'e hayran bırakır. Romancı, sabahları otobüs durağında onu karşılayıp kısa bir süre onunla birlikte yürümeyi ve konuşmayı alışkanlık hâline getirir. Filiz, ona iş yerinde ve aile içinde yaşadığı olayları anlatır; dertlerini, sırlarını paylaşır. Tıpkı gerçekte olduğu, Orhan Kemal'in günlüğünde ifade ettiği gibi: "... artık birlikte otobüse biniyoruz akşamları. Ara sokaklardan geze geze gidiyoruz..." (Uğurlu 1973: 187).

Romancının, kurmaca bir karakter olarak romanda yer alması; Orhan Kemal'in sanat anlayışını, hayata bakışını dile getiren cümleleri, sayfalarda Romancı ile *Bir Filiz Vardı*'nın gerçek yazarını özdeş kılar. Böylece, gerçek hayat ile kurmaca; sayfalarda birbiriyle iç içe geçer. "Toplumcu gerçekçi" olarak nitelendirilen Orhan Kemal'in bir kurgu oyunu yaparak üst kurmaca oluşturması, *Bir Filiz Vardı*'yı diğer otobiyografik nitelikli romanlarından farklı bir boyuta taşıyarak ona postmodern romanlara benzer bir özellik verir.

Orhan Kemal "aydınlık gerçekçilik" diye tanımladığı sanat anlayışını, bu romanında açıkça ifade eder ve Filiz'i yani Ülkü'yü bu anlayışın sembolü haline getirir:

-Filiz gibi, içinde yaşadıkları toplumun bir çeşit kader olmuş gerçeklerine kafa kaldıran tipler... Bizim romanımıza, bizim toplumun el, etek, hatta ayak öpen, korkak, bireysel çıkarları için alabildiğine alçalan, teslim olmuş tipleri yanında teslim olmamış, başkaldıran, kötülüklerle kıyasıya savaşılabilmek için örgütlenme şuuruna ulaşmış tipler lazım. Filiz neden böyle bir tip olmasın? Bileğini tutuverince yatıveren genç kızlar yanında bileğini tutturmaya bile yanaşmayan genç kızlar az da olsa yok mu?

-Bütün bunları sana bu kız mı hatırlattı yani?

-Tahmin edersin ki, hayır. Ama bu örnek, romanıma böyle tipleri almam gerekliliğini zorunlu kıldı!

-İyi, ama sen gerçekçisin. Bu kıızı idealize edince...

-Gerçekçilik, içinde yaşadığın topluma yer yer ayna tutmaktan ibaret değil ki. Asıl gerçekçilik, asıl yurtseverlik, içinde yaşadığın toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak. Yurtseverlik, yurdunun insanlarını sevmek, yani, insan gibi yaşamalarını sağlamaya çalışmak. Buna engel olanlarla savaşmak..." (Bir Filiz Vardı, 189)

Orhan Kemal'in Ülkü ile ilişkisi günden güne ilerlemiş ve sonunda Orhan Kemal Beyoğlu'nda Alyon Sokak'ta Ülkü'yle birlikte bir ev tutarak birlikte yaşamaya başlamıştır (Eliuz 2004: 11). Bu ilişkiyi duyan Nuriye Hanım'ın intihara kalkışması, artan dedikodular ve maddi kaygılar nedeniyle ayrılmışlardır. Ülkü, 1963'te bir başkasıyla evlenmiştir.

Ülkü ile birlikte yaşamaları, dedikodular, ayrılmaları ve Ülkü'nün başkasıyla evlenmesi *Bir Filiz Vardı*'nın yanı sıra ondan üç yıl sonra yazdığı *Arkadaş Islıkları*'nda da kendini bir nebze de olsa hissettirir. Romanda Ülkü, adı belirtilmeyen imam nikâhlı karısı olarak görünür. Ailelerin izin vermemesine rağmen genç yaştaki kahraman-anlatıcı ve sevgilisi, imam nikâhı kıyarak birlikte yaşamaya başlarlar. Geçim kaygısı, dedikodular, kıskançlık nedeniyle bir zaman sonra ayrılırlar. Kahraman-anlatıcı, baştan eski günlerine döndüğü için mutludur. Arkadaşlarıyla eskisi gibi gezip tozar. Ancak artık bu avareliklerden zevk almadığının farkına varır. Pişman olup karısını arasa da bulamaz. Kötü yola düşmüş olmasından korkar, kâbuslar görür, buhranlar geçirir. Sonrasında çocukluk arkadaşlarından uzaklaşır, yeni tanıştığı işçi arkadaşı İlyas Usta sayesinde bilinçlenmeye başlar, fabrikada işe girer. Bu kısım Orhan Kemal'in daha önce *Avare Yıllar*'da anlattığı, avarelikten ekmek kavgasına geçiş sürecidir.

Romanın sonunda karısı ile tesadüfen karşılaşırlar. Karısı, başkasıyla evlenmiştir. Kötü yola düşmemiş, tıpkı Filiz gibi namusuyla çalışmaktadır: "*Evet. Bir biçki dikiş yurdunda. Kocama yardım ediyorum.*" (Arkadaş Islıkları, 253)

Kısa bir konuşmadan sonra Sevgili dönüp gider: "*Topukları yamuk ayakkabıları, eteği hayli kısa, çiçekli basma entarisi, sebze dolu filesi ama zarif bacaklarıyla kalabalığa karışıp gitti.*" (Arkadaş Islıkları, 254)

Orhan Kemal, Ülkü ile ayrılıklarını ise günlüğüne şöyle aktarır: "*Yüksek topukluları üzerinde siyah, kloş etekliği uça uça çaktı, gitti..*" (Uğurlu 1973: 194).

## Sonuç

Orhan Kemal, yaşadıklarını ve tanık olduklarını yazmayı ilke edinmiş bir yazardır. Bu nedenle onun roman dünyasındaki olaylar, durumlar, kişiler ve mekânlar; gerçek hayatta bir şekilde karşısına çıkmış, ona esin kaynağı olmuştur. Kimi kahramanlarını gittiği kahvehanelerde, kimilerini tarlada, kimilerini çalıştığı fabrikada, kimilerini hapisanede, kimilerini ise yolunun düştüğü bir bankada görmüştür. *Murtaza*'yı Adana'daki Akbank şubesinin kapıcısıyken tanımıştır. *Devlet Kuşu*'nun Avare Mustafa'sı yakın arkadaşı Muzaffer Buyrukçu'dur. *Bereketli Topraklar Üstünde*'nin Kürt Zeynel'i Dayı Remzi, Kılıç Usta'sı ise Yunus Usta'dır. *Eskici ve Oğulları*'nın Topal Eskici'si Adana'daki kunduracılar çarşısının Başefendi'sidir. 72. *Koşuş*'un "adembaba"ları ile hapisanede tanışmıştır. Orhan Kemal, onların arasına yazmak için girmemiştir, zaten onlardan biridir.

Kimi anlattıkları ise bizzat başından geçenler, kahramanları ise ta kendisi, ailesi, en yakınlarıdır. *Baba Evi*, *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Dünya Evi*, *Bir Filiz Vardı* ve *Arkadaş Islıkları* yazarın hayatından, yaşanmışlıklarından yoğun izler taşıyan romanlarıdır. Otobiyografik nitelikli bu eserlerde; çocukluk ve gençlik yıllarını, evlenişini ve evlilik hayatını, bir genç kıza âşık oluşunu anlatırken arka planda ortak bir çevreyi paylaştığı insanların yaşam mücadelesini de verir. Şahsi hayatını toplumcu bir tavırla çerçeveleyerek anlatır.

Orhan Kemal *Baba Evi*, *Avare Yıllar* ve *Arkadaş Islıkları*'nda doğrudan kahraman-anlatıcı bakış açısını kullanır ve bu anlatıcının ismi belirtilmez. Bu romanlardaki otobiyografik anlatım tarzı kendisini açıkça hissettirir.

*Cemile*, *Dünya Evi* ve *Bir Filiz Vardı*'da ise tanrısal bakış açısını kullanır. Bu romanlarda kurgunun ağır basmasını isteyen Orhan Kemal, anlattığı kişileri asıl adlarından başka adlarla sunar. Mesela kendisi Necati, eşi Nuriye Hanım Cemile, sevgilisi Ülkü Hanım ise Filiz olarak romanlarda boy gösterir.

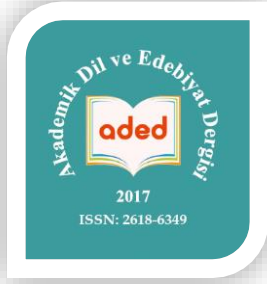
*Bir Filiz Vardı* teknik olarak gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği, yazarın üst kurmaca yarattığı ve kendisini "Romancı" olarak romana dâhil ettiği farklı bir üslupla yazılmıştır.

Orhan Kemal'in ömrünün son dönemlerinde mevcut romanlarının dışında otobiyografik özellikler taşıyan bir roman serisi daha yazmayı planladığı anlaşılmaktadır. Oğlu Işık Öğütçü tarafından yayımlanan *Önemli Not!* başlıklı kitap iki bölümden oluşmaktadır: Birincisi, Orhan Kemal'in yarım kalan "Murtaza 2" ve "93 Harbi" romanları; ikincisi, seçilmiş düzyazıları. Kitapta belirtildiği üzere Orhan Kemal "93 Harbi"nden "Romancının Romanı" olarak da bahsedermiş. Üzerinde on yıldır çalıştığı ve dört cilt olarak tasarladığı bu roman serisinde ise babaannesinden başlayarak Osmanlı dönemindeki Jön Türkleri, aydınların kanunsuzluklara karşı hareketlerini, babasının yaşam serüveni içinde Osmanlı devletinin çöküşünü, Milli Mücadele, Kurtuluş Savaşı'yla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu, babasının siyasi çalışmalarını, yurt dışına gidişini, demokrasiye geçişi, çok partili dönemi, 6-7 Eylül olaylarını ve 1960 İhtilali'ni anlatmayı planlamıştır. Eğer Orhan Kemal yaşasaydı ve tamamlayabilseydi, bu serinin yakın tarihimizin bir romancı gözüyle panoraması olacağı açıktır.

## Kaynakça

- Çaymaz, Onur (2012). Orhan Kemal'in Daktilosu. *Orhan Kemal*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Eliuz, Ülkü (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Yayımlanmamış doktora tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı: Cinsel Taciz*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C: 3, S: 13, Kadın Araştırmaları, Özel Sayı.
- Eyigün, Yıldız Raşan (2006). *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri Ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Günay Erkol, Çimen (2012). Orhan Kemal'in Baba Evi ve Avare Yıllar'ında Post-emperyal Travma ve Eşikteki Erkeklik. *Orhan Kemal*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Narlı, Mehmet (2016). "Orhan Kemal". TDVİA. C. Ek-2. İstanbul: TDV.
- Orhan Kemal (2007). *Yazmak Doludizgin Günlükler ve Şiirler*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2015). *Bir Filiz Vardı*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2017). *Cemile*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2017). *Dünya Evi*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2018). *Baba Evi- Avare Yıllar*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2018). *Arkadaş Islıklar*. İstanbul: Everest Yay.
- Öğütçü, Işık (2007). *Önemli Not*. İstanbul: Everest Yay.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2020). *Orhan Kemal Eşe Dosta Selam Mektuplar*. İstanbul: Everest Yay.
- Özaydın Yakıştıran, Burcu (2019). Toplumsal Cinsiyet Algısından Hareketle Orhan Kemal'in Romanlarında Kadın Şahıslar. *Algi'ya Dair*. Ankara: Kesit Yay.
- Uğurlu, Nurer (1973). *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi*. İstanbul: Cem Yay.
- Yücel, Zeki (2020). "Orhan Kemal'in Adana Yılları"  
(<http://www.cukurovabarisgazetesi.net/mobil/koseyazisi.php?id=4351>) (Erişim Tarihi:10.05.2020)





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Cennet ALTUNDAŞ**

Arş.. Gör., Hacettepe Üniversitesi  
cennetkuntas@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-4508-6472>

## Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Suç ve Suçlu

*Crime and Criminal Orhan Kemal's Stories*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 24.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Altundaş, Cennet (2020). Orhan Kemal'in Hikâyelerinde Suç ve Suçlu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 379-401. DOI: 10.34083/akaded.773549.

Altundaş, Cennet (2020). Crime and Criminal Orhan Kemal's Stories. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 379-401. DOI: 10.34083/akaded.773549.



<https://doi.org/10.34083/akaded.773549>



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

## Öz

Bu çalışmada Orhan Kemal'in hikâyelerinde suç ve suçlu kavramı değerlendirilmiştir. İncelenen eserlerde suç çeşitleri, ceza kanununa göre sınıflandırılmıştır. Toplumcu gerçekçi yazar kimliği ile öne çıkan Orhan Kemal'in, eserlerinde ele aldığı "küçük insanın" suça yönelmesinin sebepleri ortaya konulmuştur. Aynı zamanda hikâyelerde yasalarca suç kabul edilen bu davranışların, suçlu üzerindeki etkisi de tespit edilmiştir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde suç, geçim zorlukları ile çeşitli türlerde ortaya çıkmaktadır. Hikâyelerde yer alan suçların hepsi ceza kanuna göre bireysel suçlardır ve suçların ortaya çıkış sebebi çoğu hikâyede ekonomik temellidir. Hikâyelerde hırsızlık, dolandırıcılık, yaralama, cinayet, taciz, tecavüz öne çıkan bireysel suçlar arasındadır. Hikâyelerde işlenen suçlar, planlanmadan, hayatın doğal akışı içinde ortaya çıkan suçlardır. Eserlerdeki suçlu tipi çoğu zaman işlediği suçun asıl mağduru olan kişilerdir. Suçlu olanın güçlü ve acımasız olması fikrinin aksine Orhan Kemal'in suçluları okuyucuda merhamet uyandıran, mecbur kaldığı için bu suçu işledi denilen suçlulardır. Özellikle çocuk ve kadın suçlular çoğu zaman işledikleri suçtan en çok zararı gören kişiler olarak hikâyelerde yer almıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Suç, suçlu, hikâye, hırsızlık, cinayet

## Abstract

*In this study, the concept of crime and criminal is evaluated in the stories of Orhan Kemal. The types of crime in the studied works are classified according to the criminal law. Orhan Kemal is a socialist realistic writer. In his works, he deal with "ordinary human". For this reason, in this study, the reasons of the ordinary human's inclination to crime were revealed in his works. At the same time, the effects of these behaviors, which are accepted by laws, on the criminal have been identified in the stories. Crime in Orhan Kemal's stories occur in various types with bad straits. All of the crimes in the stories are individual crimes according to the criminal law, and the reason for the occurrence of crimes is on an economic basis in most stories. Theft, fraud, injury, murder, harassment, rape are among the individual crimes in the stories. Crimes committed in stories are crimes that occur unplanned in the natural flow of life. The type of criminal in the works is often the real victims of the crime he/she committed. Contrary to the idea that the criminal is strong and cruel, Orhan Kemal's criminals are criminals who compromise the reader and commit this crime because he has to. In particular, juvenile and female criminals have often been taken place in stories as those who have suffered the most from their crime.*

**Keywords:** Crime, criminal, story, stealing, murder

## Giriş

Türk edebiyatının toplumcu gerçekçi yazarları arasında yer alan Orhan Kemal, hikâyeci ve romancı yönüyle yazın dünyasında önemli bir yere sahiptir. Eserlerinde “küçük insan”ın gündelik yaşamını ve geçim derdini işleyen Orhan Kemal, edebiyat dünyasına şiirleriyle girmiştir. Bursa hapisanesinde tanıştığı Nazım Hikmet’in önerisiyle hikâye ve roman alanında ilerlemiştir. İlk hikâyeleri *Yeni Edebiyat*, *Yürüyüş*, *İkdam*, *Yurt ve Dünya*, *Adımlar* gibi gazete ve dergilerde yayınlanmıştır. Orhan Kemal hikâye ve romanlarında sanat ve sosyal endişeyi birlikte incelemiştir (Kudret 2016: 909). İnci Enginün’e göre onun hikâyeleri romanlarından daha güçlü ve etkilidir. Özellikle de çocuk işçilerin yaşadığı zorlukları anlattığı hikâyeleri ayrıca üzerinde durulması gereken eserlerdir (2008: 341). Hikâye, tür olarak kısa ve vurucu olmak zorundadır. Orhan Kemal de bunu başarmıştır. Asım Bezirci’ye göre Orhan Kemal’in hikâyeciliğinin başarısı kısa bakışlarla en derine inebilen büyük bir gözlem gücünden ve hem başkalarına bakmayı hem de bulup görmeyi bilmesinden kaynaklanmaktadır (1984: 66). Orhan Kemal, gözlem gücünü uzun yıllar işçi ve küçük memur olarak hikâyelerinde anlattığı çevrelerde yaşamından almaktadır.

Hikmet Altunkaynak’ın tespitine göre Orhan Kemal’in sağlığında on iki hikâye kitabı ve yirmi yedi romanı yayınlanmıştır. Bu sayılar Orhan Kemal’in ağırlığı romana verdiğini göstermektedir. Ama onun Türk edebiyatına getirdiği hikâye anlayışı ve araştırmacılar tarafından romanlarının da “oylumu genişletilmiş” hikâyeler kapsamında değerlendirilmesi göz önüne alındığında Orhan Kemal’in temelde bir hikâyeci olduğu söylenebilir (2000: 18). Bu tespitler Orhan Kemal’in hikâyelerinin başarısını açıklamaktadır.

Orhan Kemal’in hikâyeleri olaylar üzerine kurulmuştur. Yazar iyi bir gözlemci olduğu için konularını da genellikle gözlemlerinden çıkarır. “Fabrikalarda çalışmış, İstanbul’da kenar mahallelerde yaşamış olması, ona, geçim sıkıntısı çeken köylü ve kentli yoksul insanları yakından tanıma olanağı vermiştir (Kudret 2016: 910).” Hikâyelerinde ele alınan kişiler işçi, ırgat, küçük memur, işsiz, dilenci, bekçi, çöpçü, mahpus, gardiyan, odacı, köylü, hamal gibi küçük, fakir, yoksul ve ezilmiş kişilerdir.

Cevdet Kudret, Orhan Kemal’in hikâyeleri için çoğu ekmek peşinde koşan insanların hayatları üzerine kurulu olduğunu söyler. Bu açıdan ilk kitaplarının isimlerinin *Ekmek Kavgası* ve *Önce Ekmek* olması da dikkat çekicidir (Kudret 2016: 911). Ekmek peşinde koşan ama hayatı kaçıran insanların hikâyeleri anlatılır.

Asım Bezirci, Orhan Kemal’le yaptığı görüşmesinde niçin hep işçi ve köylüleri anlatıyorsunuz; zenginleri de anlatsanız olmaz mı diye sorar. Orhan Kemal ise “Hep işçiyi, köylüyü anlatmak gibi bir inadın sonucu değil bu. Gerçekçi bir yazar en iyi bildiği şeyi yazmalıdır. İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler

ki... bununla beraber hikâyelerim arasında halli vakitli kişiler de yok değil” (Bezirci 1980: 259-260) diye cevapladığı bu soruda aslında gerçekçiliğinin kaynağını da vurgulamış olur. Yazar, eserinde tanıdığı ve bildiği dünyayı anlatmaktadır.

Orhan Kemal’in eserlerinde, eleştirel sosyal gerçekçi anlayışa uygun bakış açısıyla işçi sınıfı, ırgatlar, zengin-yoksul, şehir-köy, şehirli-köylü çatışması ve siyasi, sosyal zemindeki yozlaşma izleği bütün ayrıntıları ile anlatılmaktadır. “Ekmek” peşindeki “küçük adam”lardan biri olan Orhan Kemal de yaşanan bu çatışma, çelişki ve sömürüyü “duygusal niteliklerden arındıramadığı Tanrısal bakış açısıyla” eserlerinde anlatmıştır (Eliuz 2004: 22).

Ülkü Eliuz, Orhan Kemal’in Maupassant tarzı öykülerinde, hapishanedeki tutukluları; evde, sokakta, işyerinde sorunları olan çocukları; tarlalarda veya fabrikadaki bilinçli ya da bilinçsiz işçileri; gözü dönmüş ağaları; acımasız patronları; yaşamı önemsemeyen, toplum kurallarının kuşattığı küçük adam’ları anlattığını tespit etmiştir (2004: 23).

Orhan Kemal’in hikâyeciliğine ve hikâye evrenine dair Sinan Bakır’ın tespiti şu şekildedir:

*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 insanlar”dır (Bakır, 2018: 60).*

Orhan Kemal’in küçük insanları ve onların hayata tutunma mücadeleleri bütün eserlerinin merkezini oluşturmaktadır. Bu küçük insanlara kimi zaman fabrikada, kimi zaman hapishanede, kimi zaman gecekondu, kimi zaman da son parasıyla meyhanede dertlerini unutmaya çalışırken rastlarız.

Ahmet Hamdi Tanpınar “Türk Edebiyatında Cereyanlar” makalesinde, Orhan Kemal’in daha ziyade Adana havalisini ve oradaki içtimaî şartları anlattığını ve de teknik itibariyle döneminin en sağlam yazarı olduğunu belirtmiştir (Tanpınar 2007: 126). Orhan Kemal, teknik ve gözlem gücüyle dönemindeki yazarlardan ayrılmış ve toplumcu gerçekçi anlayışın önde gelenleri arasında yerini almıştır.

Orhan Kemal’in hikâyeleri ekmek peşinde koşan küçük adamların yaşamı üzerine kuruludur. Çoğu hikâyesinin başkahramanı aldığı maaş evine, eşine ve çocuklarına yetmeyen küçük memur ya da işçidir. İşsiz aile reisleri, sevdiği ya da evlendiği adamdan yüzü gülmeyen kadınlar, çalışmak zorunda olan küçük çocuklar, genç kızlar, suçlular, fuhuş yapanlar hikâyelerde kendilerine yer bulmuşlardır. Zor hayat şartları kimi zaman hikâye kişilerini yasal olmayan durumlarla karşı karşıya bırakmıştır. Çoğu zaman mağdur olan, ezilen hikâye kahramanları, suçlu oldukları durumda bile

acımasız değildirler. Yazar, onları suçlu ve güçlü olarak anlatmaz. Genel kanının aksine güçlü ya da acımasız oldukları için değil; hayat mecbur bıraktığı için suç işlerler.

### Suç ve Suçlu

Kelime anlamı olarak yasalara aykırı davranış, cürüm anlamına gelen suç kavramı hukuk, kriminoloji, sosyoloji ve psikolojinin inceleme alanındadır. Suç işlemiş, bir suç, kabahati olan kimseye de suçlu denir. David Canter, *Suç Psikolojisi* kitabında suçun, belirli bir davranış ya da belirli türden bir kişi tarafından yapılan bir eylem olmaktan çok bir sürecin parçası olarak düşünülmesi gerektiğini söyler (2011: 19). Bu yüzden işlenen suçların sebebi çok da açık seçik ortada olmayabilir. Suçu ortaya çıkaran durumlar, bazen anlık kararlar bazen geçmişteki birikmişliğin sonucu olabilmektedir.

Toplum yaşayışını oluşturan ana unsurlardan biri farklı gelir kesimden insanlardır. Toplumda ortaya çıkan yaşamsal gerginliğin sebeplerinden biri de toplum içinde zenginliğin adaletsiz dağılımıdır. Suçun açıklanması söz konusu olduğunda ekonomi temelli yaklaşımlar, toplum kendisini yoksulluktan, işsizlikten ve başlıca gelir eşitsizliğinden kurtarırsa suç oranları da düşer, iddiasındadırlar (Canter 2011: 109). Orhan Kemal'in hikâyelerinde işlenen suçlara bakıldığında ekonomi temelli sorunların, suçların esas kaynağını oluşturduğu görülmüştür.

Türk Ceza Kanunu suçları millet ve devlete karşı suçlar, kişilere karşı suçlar, topluma karşı suçlar ve uluslararası suçlar olmak üzere dört başlık altında sınıflandırmıştır. Bu dört temel başlıktan biri olan kişilere karşı işlenen suçlar; hayata karşı suçlar, vücut dokunulmazlığına karşı suçlar, işkence ve eziyet, koruma, gözetim, yardım veya bildirim yükümlülüğünün ihlali, çocuk düşürme, düşürme veya kısırlaştırma, cinsel dokunulmazlığı karşı suçlar, hürriyete karşı suçlar, şerefe karşı suçlar, özel hayata ve hayatın gizli alanına karşı suçlar ve mal varlığına karşı suçlar olmak üzere alt başlıklara ayrılmıştır (Hafizoğulları vd. 2007: 48).

Orhan Kemal'in hikâyelerinde tespit edilen suçlar, bireysel oldukları için ceza kanuna göre "kişilere karşı işlenen suçlar" başlığı altında değerlendirmeye daha uygundur. Hikâyelerde tespit edilen suç çeşitleri sokak kavgaları, hırsızlık, dolandırıcılık, yasaya aykırı çalışma saatleri ve çocuk işçiler, iftira, cinayet, tecavüz, taciz, rüşvet, fuhuş, çocuğun cinsel istismarıdır.

Orhan Kemal'de suçun geçtiği hikâyelere baktığımızda "kötü insan"ı görmeyiz. Hayat şartlarının suç işlemeye mecbur bıraktığı insanı görürüz. Sadece birkaç hikâyede bunun istisnası mevcuttur. Çoğu zaman maddi kaygıların pençesine düşen "küçük insan"ların hayatın olağan akışında suç işlediğini ve suçlu olduğunu görürüz. Yoksulluk ve suç hikâyelerde iç içe geçmiştir. Olay hikâyecisi olan Orhan Kemal'de

suçlunun psikolojisine, düşüncelerine dair çok fazla bilgi bulunmaz. Suç olayı anlatılır ama suçlu üzerinde hikâyelerde durulmaz. Bu yüzden suçlu tiplerini tespit etmek zorlaşır.

Orhan Kemal'in hikâyelerinde suç ve suçlunun incelediği bu çalışmada, tespit edilen suçlar şu başlıklar halinde incelenmiştir:

1. Mal varlığına karşı işlenen suçlar: hırsızlık, dolandırıcılık
2. Vücut dokunulmazlığına karşı işlenen suçlar: yaralama
3. Cinsel dokunulmazlığa karşı işlenen suçlar: tecavüz, taciz, reşit olmayanla ilişki
4. Hayata karşı suçlar: cinayet
5. Diğer suçlar: çocuk işçiler ve çocuk suçlular, kişiyi hürriyetinde yoksun bırakma, aynı hikâyede geçen çeşitli suç örnekleri, rüşvet ve yalancı şahitlik, grev ve iş cinayeti, siyasi suçlar
6. Suçu anlatılmayan suçlular

Bu başlıklar tespit edilirken Türk Ceza Kanununun suç çeşitlerini sınıflandırması temel alınmıştır. Hikâyede anlatılan olay, bekçi ya da polis müdahalesi ile bitiyorsa; karakol veya hapisane geçiriyorsa uygun başlık altında çalışmaya alınmıştır. Ceza kanuna göre suç olmayan eylemlere yer verilmemiştir. Sadece birer örneği bulunan suç çeşitleri benzer suçlar ile aynı başlıkta değerlendirilerek her suç için ayrı başlık açılmasının önüne geçilmiştir.

## 1. Mal Varlığına Karşı İşlenen Suçlar: Hırsızlık ve Dolandırıcılık

Türk Ceza Kanununda mal varlığına karşı işlenen suçlar hırsızlık ve dolandırıcılık başlıkları altında değerlendirilmektedir. Orhan Kemal'in hikâyelerinde suçların büyük çoğunluğu ekonomik temellidir. Bu yüzden hikâyelerde hırsızlık ve dolandırıcılığa dair çok sayıda vaka vardır.

### 1.1. Hırsızlık

Hırsızlık kişilere karşı işlenen bireysel suçlar arasında yer almaktadır. Mal varlığına kastedilen hırsızlıkta kendi yetenek ve çabasıyla ulaşamadığı nesneye, mala sahip olan kişiden çalmasıdır. Geçim derdinin Orhan Kemal'de temel izlekler arasında olduğu göz önünde tutulduğunda hırsızlığın hikâyelerde bu kadar çok geçmesinin nedeni anlaşılabilir.

*EkmeK Kavgası* hikâye kitabının içinde yer alan "Mahalle Bekçisi Ali" hikâyesinde, Ali ezildiği, hor görüldüğü fabrikaya devlet tarafından görevlendirilen bir bekçi olarak dönmüştür. Kontrol edilen değil; kontrol eden sınıfa yükseldiği için zamanında işçi olarak birlikte çalıştığı kişilere selam bile vermezken fabrikanın ustası ve kapıcısı ile

arkadaş olmuştur. Ali'nin fabrika civarındaki nöbeti sırasında bir hırsızlık olur. "Parmaksız Yusuf, beline doladığı sekiz metre kaput beziyle" (Orhan Kemal 2014a: 15) yakalanınca fabrikada bir kargaşa çıkar; fabrikanın idare memurunun sorgusundan sonra hırsız, karakola götürmesi için Bekçi Ali'ye teslim edilecektir. Bekçilikten önce kendisi de bir amele olmasına rağmen bu hırsızlık olayı için "Amele milleti değil mi, bırak... Bunlarda din, iman, namus... Ulan düşün be şerefsiz, ekmek yiyorsun... Nasıl vicdanın razı geldi de..." (Orhan Kemal, 2014a: 16) diye söylenip tahkire başlar. Hikâyedeki hırsızlık suçu, Bekçi Ali'nin hırslarını ve değişimini ortaya çıkarmıştır.

*Ekmek Kavgası* kitabında yer alan "Necati" hikâyesi bir koğuştadır. Orhan Kemal'in çoğu koğuştaki ve hapishane hikâyesinde olduğu gibi suçluları, suçlarıyla değil de koğuştaki tavırlarıyla tanırız. Bu hikâyede de Öğretmen Daniş, Kemal, Necati, Duran gibi suçlular vardır. Biz sadece Necati'nin hırsız olduğunu öğreniriz. Hapishanede Nâzım ve Kemal ile tanışan Necati kitap okumaya ve şiir yazmaya başlamıştır. Başgardiyana ise bu durumdan rahatsız olur ve Necati'nin karıştığı bir kavga sonrası "sen alt tarafı basit bir hırsızısın, kitap okumak senin neyine" diyerek aşağılamıştır (Orhan Kemal 2014a: 156). Hikâyede konu Necati'nin hırsız olması değildir. Hırsızlık gibi adi bir suç işleyen bir adamın kendisine Nâzım'ı örnek almasıdır. Gardiyana rahatsız eden hırsızlık değil; okumak ve aydınlanmaktır.

Orhan Kemal'in hikâyeleri arasında hırsızlığı konu alan hikâyeler, *Ekmek Kavgası* isimli hikâye kitabında yer alan "Mahalle Bekçisi Ali" ve "Necati"dir. Yazar, hikâyelerde hırsız öne çıkarmaz. Bunun yerine hırsızın durumuna bakıp da kendi ikiye bölünmüşlüğü görmeyen insanları öne çıkarır. Bekçi Ali, devletten aldığı güçle önce ezenlerle arkadaş olmuştur. "Necati"de gardiyana hırsızlıktan değil; kitaptan rahatsızdır.

## 1.2. Dolandırıcılık

Dolandırıcılık, hikâyelerde geçim derdinin en temel göstergesi olan suçlar arasındadır. İş bulmakta zorlanan ya da kazandığı ile yetinmeyen hikâye kahramanları kolay yoldan para kazanmak için hünelerlerini sergilemişlerdir. Büyü, muska gibi dini duyguların kullanılması, kadının cinselliği ile para kazanması, cahil insanın bilgisizliğinden faydalanıp onun işini halletme vaadiyle yapılan dolandırıcılıklar hikâyelerin temel konusunu oluşturmuştur.

*Ekmek Kavgası* kitabında geçen "Bir Ölüye Dair" hikâyesinde işçi mahallesinde Zehra adında bir kadın intihar eder. Mahalleli intihara üzüldür gibi yapar ama aslında Zehra'nın ahlaksız ve erkekleri dolandıran bir kadın olduğunu söylerler:

*Yok, Zehra dolandırıcıymış, mahallede herkese otuzar, kırkar takmış, fabrikada doğru dürüst çalışırken rahatlık tepmiş, işi mahsustan, daha serbest olabilmek için bırakmışmış, demin savcının önünde uğuna uğuna ağlayan kocakarıya kırk beş*



*kuruş takmış da kadın hep kırk beşin gittiğine uğunuyormuş, zaten çocukların hiç biri babalarına benzemiyormuş, hepsinin boyları ayrı ayrıymış falan filan...*  
(Orhan Kemal, 2014a: 36).

Cinselliğini kullanıp erkeklerden büyük miktarlarda borç paralar alan Zehra, üç çocuğunun önünde kendini asmıştır. Mahalleli Zehra'ya borç verip böylece ondan yararlanan erkeklere, kadınlara üzülmüşken Zehra'yı ayıplamayı seçmiştir. Zehra'nın intiharı bir mahallenin ikiyüzlülüğünü ortaya çıkaran trajik bir olaydır.

*Ekmek Kavgası* kitabındaki “Büyücü” hikâyesinde ufak tefek bir adam olan İsmail, yazarın ifadesiyle “Kalın, simsiyah kaşlarının altında ufacık gözleriyle dünyaya ters ters bakardı. Bu bakışta kin vardı, haset vardı, günü gelince alınacak öçlerin hırsı vardı” (Orhan Kemal, 2014a: 112). Eski yazı bilen İsmail, bir medrese kaçkınından Arapça bir kitap alır ve büyücülüğe başlar. Büyü, muska, fal derken işleri büyütür; müşterilerini arttırır. “Başını işten kaldıramaz oldu. Para oluk gibi akıyordu” (Orhan Kemal 2014a: 115). Bir gün iş üzerindeyken polis baskını olur. Mahalleli polisler saldırır ve İsmail'i kurtarır. İsmail ise “Ufaktan bir esma çektim... O kadar. Ya kafam kızsız da iza zilzuleti azimesini çekeydim, şerefsizim taş taş üstünde kalmazdı küre-i arzda!” (Orhan Kemal 2014a: 116) diye söylenerek polisten kurtuluşunu kendi kerameti bilmeye ve halkı kandırmaya devam etmektedir. Halk, kendilerini kurtarmaya gelen polisten yana değil de paralarını kaptırdıkları muskacıdan yana olmuştur.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabından yer alan “Dilekçe” hikâyesinde genç yaşında dul kalan kadın, köylerindeki imamın da teşvikiyle tanımadığı bir adamla imam nikâhıyla evlenir. Evlendiklerinin ilk haftasında adam, kadının paralarını alıp kaybolur. “Evliliğimizin üçüncü mü, dördüncü gecesi mi ne, misafirlikteydik. Bir ara zıp diye kalktı. Nereye dedim. Traş olacağım dedi. Anahtarı aldı. Ne bilirdim paralarımı uçuracağını?” (Orhan Kemal 1982b: 137). Kadın, imam nikâhlı kocasını şikâyet etmek için mahkemeye gelir. Ama şikâyet edip etmeme konusunda kararsızdır. “Ya beni sınıyorsun? Bakalım bu karının bana karşı sevgisi ne kadar diye... ha? O zaman? Öyle değil mi? O zaman çok ayıp olur vallaha!” (Orhan Kemal 1982b: 137). Kocasını sevdiği ve geri döneceğine inandığı için şikâyetten vazgeçer.

*Kırmızı Kúpeler* kitabında bulunan “Ümit” hikâyesinde fal bakmak için yanına gelen kadınla birlikte olma hayali kuran adam, kadın tarafından dolandırılır. Falcı kadın, adama onunla birlikte olacağını söyleyip paralarını alır. Hikâyenin sonunda:

*Akşamın dokuzuna kadar bekleyen adam, tahta sıradan usulcacık kalktı. Öfkeli, fakat pişman değildi. Aklında, hayır avuçlarında çingene karısının esmer elleri, parktan çıktı. Fakat bir türlü gidemiyor, kadının belki de gece yarısından sonra geleceğini tasarlayarak, geri dönüyor, tekrar parka girip tahta sıraya iliştiriyor, kadının gittiği yöne gözlerini dikiyordu* (Orhan Kemal 1982a: 302).

Adam, kadın tarafından dolandırıldığını anlamıştır. Ama kadınla birlikte olmayı o kadar çok istemiştir ki gecenin ilerleyen saatlerine kadar beklemeye devam etmiştir.

*Sarhoşlar*'da yer alan "Av" hikâyesinde Tenekeci Sezai büyü yapar, muska yazar, şeytan kovalar, remil atar hatta avuç içi çizgilerinden geleceği okur. Bütün bunları en iyi yaptığını iddia ederek geçimini sağlar. "Tenekeci Sezai iddia eder, fakat hiçbir iddiasını ispat ettiği görülmemiştir. O sadece iddia eder, ispata yanaşmaz. Tartışmayı tam zamanında mugalataya boğup, bahisten bahse atlamakta, etrafındakilerin dikkatini başka tarafa çekmekte ustadır" (Orhan Kemal 2007b: 62). Halkın çaresizliğini kullanmayı bilen ve dini duygularını sömürmekten çekinmeyen kişiler halkı bu yolla dolandırır. Günümüzde de var olan muskacı, büyücü kişiler, Orhan Kemal'in hikâyelerinde "dolandırıcı" olarak kendilerine yer bulmuşlardır.

*Grev* kitabında geçen "Telefon" hikâyesinde bir baba askere jandarma olarak giden oğlunu piyadeye geçirmesi için Arzuhalci İsmail Efendi'ye para verir. Çünkü İsmail Efendi'nin komutanla arası iyidir. Komutana rüşvet vererek oğlunu piyadeye geçirip askerliğini altı ay kısaltmak isteyen Köylü Mevlut, İsmail Efendi'ye güvenir ve istediği parayı verir. Ama İsmail Efendi adamı kandırır. Parayı kendi cebine atar. Köylü ortalığı ayağa kaldırırsa da herkes İsmail Efendi'ye inanır. İsmail Efendi inanırlığını arttırmak için bir de köylüyü mahkemeye verir:

...

*Mevlut'un iddialarının kanuni bir sebep teşkil etmeyeceği göz önünde tutulması ve açıkça arzuhalci İsmail'e hakaret ettiği şahitlerin sırasıyla yeminli vesikalarından anlaşılmalı olmakla diyerek, üç ay hapsine ve elli lira zararı manevi ile otuz sekiz buçuk kuruş mahkeme masrafının da kendisinden tahsiline, temyizi kabil olmak üzere karar vermiş ve Mevlut'u tevkif etmişti (Orhan Kemal 2007a: 58).*

Köylü Mevlut, rüşvetle halletmeyi düşündüğü bu işte hem dolandırılır hem de suçlu olup hapis cezası alır. Oysa Mevlut'un rüşvet verip oğlunu jandarmada piyadeye geçirmek istemesinin sebebi fakirliktir. Piyade altı ay daha kısa bir askerliktir. Oğlu köyde çobandır. Askerden ne kadar erken gelirse o kadar erken çobanlığa geri dönecektir.

Işık Öğütçü'nün hazırladığı *Unutulmuş Öyküler* kitabında yer alan "Bilek Saati" hikâyesinde "kırk beşlik adam lokantalardan birinde garsonluk eden bu genç irisine kadın getireceğim diye bilek saatini almış" ama sonra kadın getirmemiş ve adamı dolandırmıştır (Orhan Kemal 2016: 303). Yazar burada kırk beşliğin bakışları ile ilgilenir. Çünkü adamın bakışları: "Ne yapayım, dolandırdım. Delikanlı haklı saate ihtiyacım vardı. Açtım. Satacaktım. Evime çoluk çocuğuma eklemek götürecektim. Para bulmam lazımdı. Buldum, dolandırdım" (Orhan Kemal 2016: 303) der gibiydi. Yazarı

etkileyen bu “korkunç” bakışlardır. Bu bakışlar yazara tanıdık gelmektedir. Çünkü Orhan Kemal de çoğu zaman geçim sıkıntısı çekmiştir.

*Unutulmuş Öyküler* kitabında bulunan “Kudretli Eller” hikâyesinde genç ve güzel kadın, kocasının her gece eğlenceye gitmesini önlemek için bir hocaya muska yazdırır. Ama muska işe yaramaz (Orhan Kemal, 2016: 326). Kandırılmanın hesabını sormak için muskacı hocanın odasına giden kadın, hoca ile birlikte olur. Böylece her gece kendisini aldatmaya giden ve buna bir türlü engel olamadığı kocasından da intikam almış olur.

Hikâyelerde dolandırıcılığın diğer suçlardan farklı olarak merkezde yer alan bir suç olduğu görülmektedir. Çoğu hikâyede suç, ikinci ya da üçüncü dereceden bir konu olurken; dolandırıcılık geçtiği hikâyelerde temel izlektir. Bunun esas sebebi geçim sıkıntısı çeken kişilerin kolay yoldan çok para kazanma isteğinin hikâyelerde fazlaca işlenen konular arasında olmasıdır.

## 2. Vücut Dokunulmazlığına Karşı İşlenen Suçlar: Yaralama

Hukuk sisteminde kasten başkasının vücuduna acı veren veya sağlığının bozulmasına neden olmak vücut dokunulmazlığına karşı işlenen suçlar başlığı altında değerlendirilir. Bu suçlar arasında kasten yaralama, insan üzerinde deney, organ veya doku ticareti sayılmaktadır (Çınar 2019: 2-5). Orhan Kemâl’in hikâyelerinde vücut dokunulmazlığı ihlalinin kavga ve dolayısıyla karşı tarafa zarar verme şeklinde gerçekleştiği görülmüştür.

*Ekmek Kavgası*’nda yer alan “Köpek Yavrusu” hikâyesinde çocukların eziyet ettikleri köpeği kurtarmak isteyen Hamal Mehmet Bey, kendisine saygısızlık eden çocuğa tokat atar. “Çocuğun avaz avaz haykırışı, etrafın yaygarası üzerine bir polisle iki bekçi koşarak geldiler. Esnafın da işbirliği ile karga yüzlü oğlan, Hamal Mehmet Bey’in elinden kurtarıldı ve ‘bir çocuğu cadde ortasında tokatlamak suçlusı’ adam, karakola sevk edildi” (Orhan Kemal 2014a: 21). Hikâyenin başından itibaren yazar, çocukları kaba saba anlatırken hamala “bey” demektedir. Bilinçli bir tercih olan bu sözcük, aslında alın teriyle ekmeğini kazanan, köpek yavrusuna yapılan eziyete kayıtsız kalmayan hamalı yüceltmek için kullanılmıştır. Hamal, kendisine taşla, karpuz kabuğuyla saldıran çocuklar arasında kalınca onlardan birine vurmaya zorunda kalır. Yavru köpeğin çığıllıklarına bakmayan, bir hamalın çocuklar arasında kalmasını umursamayan mahalleli, yazarın deyimiyle ‘karga yüzlü oğlan’ın bağırmasına gelir ve hamalı bekçiye teslim ederler. “Köpek Yavrusu” hikâyesi, suçun ve suçlunun belirsizleştiği hikâyelerden biridir.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabındaki “Simit” hikâyesinde bankadan kredi alıp arkadaşlarını meyhanelere götüren adamın, hesap ödeme başında arkadaşları ile kavga

edip karakolluk olması anlatılır. Gittiği her yerde hesabı kendisi ödemek ister. Arkadaşları hesap ödemeye çalışınca büyük bir kavga çıkar ve hepsi hapse atılır. Adam, hikâyesini hapiste de anlatmaya devam eder: “Şişede durduğu gibi durmuyor ki birader! Babadan, dededen gördük az buçuk, az buçuk da kendimizde var tabii. Huyum kurusun bir yere gidildi mi, illa ki hesabı ben görmeliyim. Görmedim mi kan tepeme sıçrar.” diyerek cezaevi çaycısına seslenir ve herkese çay ısmarlar (Orhan Kemal 1982b: 142). Çıkan kavgada hem yaralanmalar olur hem de meyhanedeki eşyalar zarar görür. Ama adam akıllanmaz. Bütün parasını bitirmesine, hapse düşmesine rağmen hâlâ etrafındakilere bir şeyler ısmarlama derdindedir.

*Kırmızı Kúpeler*'de yer alan “Dayak” hikâyesinde olay karakolda bitmez; aksine mutlu sonla biter. Karısının her istediğini yapan yine de onu mutlu edemeyen Hamdi, bir gece eve sarhoş gider ve karısını öldüresiye döver. Kadın ise bu durumdan mutlu olur. “O günden sonra ne bulaşık, ne yama, ne de söküük dikti ama, kantarcı şaraphanelerinin gediklişi, çamur bir alkolik oldu” (Orhan Kemal 1982a: 247). Hikâyede kadının şiddet görmesi yazar tarafından eleştirilmez. Yazarın eleştirdiği karısının her isteğini yapıp bir de azar işiten adamın tutumudur.

*Sarhoşlar* kitabında yer alan “Sevda” hikâyesinde Kemal, fakir bir kızla gönül eğlendirmektedir. Ama evlilik vadiyle kandırdığı bu kızdaki kısa zamanda sıkılır ve onu ortada bırakır. Kızın haline acıyıp ona yardım eden Kemal'in arkadaşı Süleyman kızın sevgisini kazanır. Kız, Kemal'den vazgeçmiş ve Süleyman'la evlenmek istemektedir. Kemal, kızın nüfus kâğıdını Süleyman'a vermek üzereyken kavga başlar: “Nüfus kâğıdını almak için uzanırken, bir yumruk, bir yumruk daha. Karlara sırtüstü devrildi, burnundan kan boşandı. Ölse bile vız gelirdi artık” (Orhan Kemal 2007b: 97). Hikâye Kemal ve Süleyman'ın bir kız için şiddetli kavga etmeli ile sona ermiştir. Kemal, hırsından Süleyman'ı öldüresiye döverken; kambur ve zayıf olan Süleyman ona karşı koyamaz. Ama kızın kendisiyle evlenmek istemesini öğrenmenin verdiği mutlulukla acılarını da hissetmez.

*Sarhoşlar* kitabında yer alan bir diğer hikâye “Tokat”ta aç ve parasız olarak girdiği kahvede sigara içen ve Kör Salih'in üzerine dumanını üfleyen ama sigarasından vermeyen adamla kavgası anlatılır. Adama tokat atan Kör Salih'tir. Çünkü adamın etrafına ilgisiz olmasına, üstelik Kör Salih'e sigara vermeyip bir de dumanı ona göndermesine bozulmuştur (Orhan Kemal, 2007b: 123). Kör Salih, işsizliğinin ve parasızlığının acısını kahvede hiç tanımadığı bir adamı döverek çıkarmaya çalışmıştır. Ama bu durum işleri daha da kötüleştirmiş ve geceyi nezarethanede geçirmek zorunda kalmıştır.

*Önce Ekmek* hikâye kitabında bulunan “Bir Çocuk” hikâyesinde aç ve parasız halde sokaklarda üşüyen bir çocuğun ısınmak için hapse girme planları yapması anlatılır. İstiklal Caddesinde yürürken bir lokantanın camlarından içeriye bakmaya

başlar. Müşterilerden biri bu çocuktan rahatsız olur ve garsona kovmasını söyler: “Kov şu piçi ordan!” (Orhan Kemal 2013: 13). Başka bir müşteri çocuğa yapılan bu davranıştan rahatsız olur ve iki müşteri arasında kavga başlar. Bekçilerin ve polislerin gelmesi ile kavga karakolda biter (Orhan Kemal 2013: 14). Ailesi ya da gidecek evi olmayan fakir, aç ve çaresiz sokak çocuklarının hayatı Orhan Kemal’in hikâyelerinde kendisine geniş yer bulur. Sokak çocuklarının bu çaresizliği kimi zaman onları ısınmak için hapse girmeyi bir çözüm gibi görmeye iter.

Önce *Ekmek*’te yer alan “Bilet” hikâyesinde otobüste bileti olmayan ve biletçiye zorluk çıkararak adamla, onu uyaran adam arasında kavga çıkar. Otobüs şoförü bu iki adamı araçtan indirir. Biletçi: “Rica ederim inin arabadan da kozunuzu dışarıda pay edin!” (Orhan Kemal 2013: 101). Polisler kavgaya müdahale eder ve olay karakolda biter. Her iki tarafta birbirinden şikâyetçi olur.

*Kırmızı Kúpeler*’deki “Santimci” hikâyesi bir adam yaralama hikâyesidir. Süreyya arkasından “atıp tutan” arkadaşını bıçaklar ve hapishaneye girer. Ama arkadaşını öldürmeyip yaralı bıraktığı için herkes Süreyya ile dalga geçer; adı santimciye çıkar. O da pusu kurup arkadaşı Cevdet’i beklemeye başlar. Bu sefer niyeti onu tamamen öldürmektir (Orhan Kemal 1982a: 227). Mahkemede karşılaştığı “kravatlı” bir adamdan azar işitince korkup kaçar. Aslında katil olma niyetiyle mahkemeye gelen bu genç adamı korkutan cinayet fikri değil; kravatlı bir adamdır.

Orhan Kemal’in hikâyelerinde geçen kavgalar bazen yaralanma, bazen eşyaya zarar verme, bazen de toplum huzurunu bozma ile sonuçlanmıştır. Kavgaların ortaya çıkış nedenlerine bakıldığında yanlış anlaşılmalara, parasızlık, kadın meselesi, haksızlığa uğramanın verdiği gerginlikler görülmektedir. Kavgaya sebep olan kişilerin pişman olup olmadığı, duyguları, düşünceleri hikâyelerde geçmemektedir.

### 3. Cinsel Dokunulmazlığa Karşı İşlenen Suçlar: Taciz, Tecavüz ve Reşit Olmayanla İlişki

Orhan Kemal’in hikâyelerinde sayıca az olmalarına rağmen taciz, tecavüz ve kız çocukları ile ilişkiler tespit edilmiştir. Diğer suç çeşitlerinden farklı olarak yazar cinsel dokunulmazlığa karşı işlenen suçlar da yüzeysel de olsa suçlu ve mağdurun duygu durumlarına yer vermiştir.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabında bulunan “Geç Kalma Erken Gel” hikâyesinde kocasının eve her gece geç gelmesine sinirlenen kadının gece vakti dışarı çıkıp sarhoştan laf işitmesi, tacize uğraması ve bekçi yardımıyla kurtulması anlatılır (Orhan Kemal 1982b: 21). Kadın, kocasını kıskandırmak için gece dışarıya çıkar ama evine gitmek istediği arkadaşını evde bulamaz. Geri dönerken bir sarhoşla karşılaşır: “Sist... Zilli. Ne kaçıyorsun? Herkese şapur şapur da bize gelince... Mangır değil mi bizimki?”

Nah bak. Baksana ulan kayarto!” (Orhan Kemal 1982b: 21). Kadın çok korkup bekçiden yardım ister ama bekçi de “Namuslu kadının bu saatte burada işi ne?” diyerek kadını suçlarsa da sarhoş adamı kovar; kadın kurtulur. Kocasından intikam almak için çıktığı sokaktan tacize uğrayarak ayrılır.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabında bulunan “Fare Zehiri” hikâyesinde ailesinin geçimini sağlayan işçi bir kızın mahallenin erkekleri tarafından tecavüze uğrayıp intihar etmesi anlatılır. Eczanede çalışan kız güzelliği ile herkesin dikkatini çekmektedir. Sevgilisi olmayı kabul etmediği çocuk tarafından kaçırılır. “Sonrasını tahmin edersin. Kızda hayır bırakmamışlar. Polis, karakol, jandarma filan ama iş isten geçmiş. Hemen o günün akşamı da bir kutu fare zehiriyle...” (Orhan Kemal 1982b: 94). Kız yaşadığı bu felakete dayanamaz ve intihar eder. Yaşam enerjisi ve herkese iyi davranması ile anlatılan genç ve güzel kızın bu sonu çok çarpıcıdır.

*Çamaşırcının Kızı* kitabında bulunan “İki Kız” hikâyesinde yaşları küçük olduğu için fabrikadan çıkarılan iki kız arkadaşın fuhuş yaparak para kazanması anlatılır. Onlara müşteri gibi yaklaşan, hatta içlerinden birini seçen adam, kızların haline acır. Çünkü her iki kız da çok küçüktür. Ayrıca aileleri de kızlarının bu işi yaptığını bilir ama engel olmaz. Bu sırada “yakınlarda bir bekçi düdüğü” duyulur; kızlar telaşlanır (Orhan Kemal 1992: 38). Adam para verir ama kız çocuğuyla birlikte olmaz. Ama kızlara göre böylesi “enayinin biri”dir (Orhan Kemal 1992: 39). Bekçi düdüğüyle hızlıca kaçan kızlar, arkalarında düşünceli bir adam bırakırlar ama onlar bir enayi bıraktıklarını düşünürler. Kendi durumlarına üzölmek yerine adamın durumuyla dalga geçerler. Oysa adam, kız çocuklarının bu haline acımıştır.

*Yağmur Yüklü Bulutlar*'da geçen “Üç Onluk” hikâyesinde yaşını başını almış, evli, iki yetişkin evladı olan bir adamın küçük bir kızla birlikte olması anlatılmıştır. “Yan üstü kıvrılmış, çocuk avuçlarına hıçkırmakta olan kıza baktı. Neden ağlıyordu? Ya da hayır, elbette ağlayacaktı. Ama, şey... on beş mi demişti?” (Orhan Kemal 1982b: 179). Birlikte olduktan sonra yaşını öğrendiği, kızın ilk birlikteliği olduğunu anlayan adam paniğe kapılır. Cebinde sadece ellilik vardır. Kıza üç onluk vermek ister ama evdeki karısından da korkar. Küçük kız yaşadığı kısa süreli şoku atlattıktan sonra olanları düşünmeye başlar: “Yer yer yırtık külotunu çıkarmıştı birinde Bakırköylü Erol. Ağlamıştı, ‘yaşım küçük’ demiş, korkutmuştu. Yuh be, korkmuştu gencecik, sarışın oğlan da, şu moruk? ‘Kart eşek’ diye geçirdi” (Orhan Kemal 1982b: 181). Kız, yaşlı adamdan parasını alır ve teyzesini, kirlenmiş külotunu düşünerek evine gider. Yaşlı adam da kız da bu birlikteliğin üzerine düşünmek istemezler. Çünkü ikisi de durumdan rahatsız olmuşlardır ve unutmak istemektedirler.

*Grev* kitabında bulunan “El Kapısı (Pervin)” hikâyesinde eve besleme olarak küçük yaşta alınan Pervin, çok güzel bir kız olur. Evin yetişkin oğlanları her gece odasına gelmektedir. Bu durumu fark eden evin babası da kızın odasına gider ve

karısını hizmetçi ile aldatır (Orhan Kemal 2007a: 192). Karısına yakalanınca da hizmetçi kızı evden kovar ve kendini temize çıkarır.

Orhan Kemal'in hikâyelerinde cinsel suçlar laf atma, tecavüz ve küçük kızlarla ilişkiye giren erkekler şeklinde ortaya çıkmıştır. Suçu oluşturan nedenler üzerinde durulmamıştır. Laf atma olayının yaşandığı hikâyede yazar, bir kadının gece vakti süslenerek yalnız başına dışarı çıkmasının nelere yol açabileceğini göstermek istemiştir. Tecavüzün işlendiği hikâyede eczanede çalışan kızın, yüz vermediği erkek ve onun arkadaşları tarafından uğradığı vahşet anlatılır. Bu hikâyede yazar açıkça söylemese de tecavüzün sebebi erkeğin sürekli reddedilmeye dayanamayıp intikam almak istemesidir. Kızın intiharı ile sonuçlanan hikâyede tecavüzcülerin akıbeti, ceza alıp almamaları anlatılmaz. Reşit olmayan kızlarla cinsel ilişki konusu işçi mahallelerinin ve fakir ailelerin bir gerçeğidir. "İki Kız" hikâyesinde aileleri kızlarından para ister ama bu paranın hangi yolla kazanıldığı ile ilgilenmezler. "Üç Onluk" hikâyesinde ise ailesi olmadığı için teyzesi ile yaşayan, parası olmayan bir kızın yaşlı bir adamla birlikte olması anlatılmıştır. "El Kapısı (Pervin) hikâyesinde de küçük yaşta besleme olarak girdiği evde, evin erkekleri tarafından başlangıçta fiziksel tacize uğrayan, büyüdükçe cinsel birlikteliğe katlanmak zorunda kalan kızın yaşadıkları anlatılmıştır. Her üç hikâyede de parasızlık ve ailenin ilgisizliği ya da ailenin yokluğu kızları fuhuş yapmaya mecbur bırakmıştır.

#### 4. Hayata Karşı İşlenen Suçlar: Cinayet

Cinayet ya da adam öldürme suçu hayata karşı işlenen suçlar arasındadır. Cinayet suçu hikâyelerde çok azdır ve planlanmadan, iş birliği olmadan, bir anlık öfke ile işlenmiş suçlardır. Hikâyelerde olayların cinayetle sonuçlanacak kadar kötüye gitmesinin sebebi rekabet, namus, kıskançlık gibi duygusal meselelerdir. Ayrıca kazara işlenen cinayet örnekleri de vardır.

*Ekmek Kavgası*'nda geçen "Revir Meydancısı Yusuf" hikâyesinde, Trakya'nın bir köyünde çobanlık yapan Yusuf, koyunlarını çalmaya gelen hırsız öldürüp hapse girer. Hapishanede revir görevine getirilir ama orada her işe "suçlu" olduğu için Yusuf çağrılır ve sonunda Yusuf işlere yetişemez hale gelir. Bunun üzerine başgardıyan sinirlenir ve Yusufu revir görevinden alıp yeniden hapse gönderir (Orhan Kemal 2014a: 5). Revirdeki işlerin aksamasının sebebi Yusuf değildir. Ama suçlu olması Yusuf'u ezmek ve ötelemek için yeterlidir. Çünkü Yusuf'un hakkını araması mümkün değildir; katil olarak girdiği bu hapishanede, baştan kaybetmeye mahkûm edilmiştir.

*Yağmur Yüklü Bulutlar*'da yer alan "Kaatil" hikâyesinde rekabet uğruna Mustafa, yakın arkadaşı Haydar'ı öldürür. Hikâyede Mustafa'nın mahkeme salonundaki hali anlatılır. Haydar kasaptır ve dükkânı vardır. Mustafa ise celep yani canlı büyük ve küçükbaş hayvan satıcısıdır. Ama Mustafa da kasap dükkânı açınca iki arkadaşın arası



bozular. Mustafa, Haydar'ı öldürdüğü için; Haydar'ın yakınlarının da kendisini öldürmesinden korkmaktadır. Bu yüzden sürekli "Beni öldürecekler" (Orhan Kemal, 1982b: 34) diye bağırılmaktadır. Hikâyede Mustafa, arkadaşını öldürdüğü için pişmanlık yaşamaz. Tek düşündüğü Haydar'ın yakınları tarafından öldürülmemektir. Oysa mahkeme salonunda karısı, küçük çocukları, arkadaşının karısı ve onun çocukları vardır. Ama Mustafa bunların hiçbirini görmez.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabında yer alan hikâyelerden biri olan "Yırtıcı Kuş"ta kocası tarafından terk edilen kadın, üvey oğlu Ahmet'i öldürmüştür. Ama bu cinayet kadının çok korkmasına ve biraz da aklını kaçırmasına neden olmuştur. Suçu kocasının hâlihazırda birlikte yaşadığı ve kendisini terk etmesine sebep olan kadının üzerine atmaya çalışmaktadır. Ama konuştuğu kadını ele verir. Tanımadığı bir adamdan yardım ister: "Korkuyorum. Kulun, kölen olurum senin, hiç kimsem yok. Beni evinde sakla. Senin her hizmetini görürüm" (Orhan Kemal 1982b: 267) diyerek polislerden kaçmak istemektedir. Boğduğu üvey oğlunun cesedini odunluğa saklamıştır. Ama altı aydır kocasından ayrı olduğu için bu cinayetin diğer kadına kalacağına inanmaktadır. Bu hikâyede kadının cinayet işlemesinin sebebi kocasının kendisini bırakıp hem ondan daha çirkin hem de ev işleri bilmeyen "pis" bir kadını tercih etmesinin verdiği kıskançlık duygusudur.

*Çamaşırcının Kızı*'nda yer alan "Recep" hikâyesinde Recep, harmanda beklerken, komşu harmanın sahibi Hüseyin ile kavgaya tutuşur. Aslında Recep küçük bir çocuktur. Hüseyin ise yetişkin bir adamdır. Recep, Hüseyin'in dayaklarından kendini korumak için "sustalısını" karanlığa rastgele savurur ve yanlışlıkla Hüseyin'i öldürür (Orhan Kemal, 1992: 59). Küçük bir çocuk olan Recep, geçim derdiyle çalışmak ve ailesine yardım etmek zorunda kaldığı için katil olur ve hapse girer.

*Önce Ekmek*'te geçen "Mavi Taşlı Küpe" hikâyesinde genç ve güzel kadın, görücü usulü bir adamla evlendirilişi ve kocasını öldürmesi anlatılır. Evlendiği adam, kadına elini sürmez. Bu durum kadının gururuna dokunur ve kocasını çırakla aldattır. Bir gün adam, çırağı ve karısını yatakta yakalar. Ama kadın eline bıçak alıp adamı bütün mahallede kovalar. "Kovalamıştı adamı danalar gibi. Esnaf lanet etmişti kaçışına adamın. Yetişmiş, sırtından vurmuş, yere yuvarlamıştı. Ondan sonrası tozdu, dumandı, kadınlar koğuşunun yarı karanlık loşluğu" (Orhan Kemal 2013: 42). Hapishaneden çıktıktan sonra kadın, hayatına erkek gibi devam eder; arabacılık yaparak ekmek parasını kazanır.

## 5. Diğer Suçlar

Bu bölümde hikâyelerde yer alan çeşitli suç örnekleri şu başlıklar altında incelenmiştir: çocuk işçiler ve çocuk suçlular, kişiyi hürriyetinden yoksun bırakma,

aynı hikâyede geçen çeşitli suç örnekleri, rüşvet ve yalancı şahitlik, grev ve iş cinayeti, siyasi suçlar.

### 5.1. Çocuk İşçiler ve Çocuk Suçlular

Orhan Kemal'in hikâyelerinde ezilen çocuk işçiler çokça görülür. Fakirlik, ailenin ilgisizliği hatta aile yokluğu, anne ya da babadan birinin hapisteye olması ya da çalışamayacak durumda olması evin çocuklarının küçük yaşta işçi olmasına neden olur. Çalışma hayatının acımasızlığı, yasaya aykırı çalışma koşulları, çalışmaya mecbur olan ve kaçak olarak çalıştığı için hakkını arayamayan çocuk işçiler kimi zaman suça da bulaşırlar. Fakirlik ve geçim derdi suç işlemenin temel sebebi olur. Kimsesiz ve sahipsiz olmaları iftiraya uğramalarına neden olur. Bu bölümde suç işleyen, suçtan etkilenen ya da suça alet olan çocuklar tespit edilip değerlendirilmiştir.

*Ekmek Kavgası* kitabında geçen "Uyku" hikâyesinde fabrikada yasaya aykırı olarak fazla mesaiye kalan çocuk işçilerin zorlanması, çektiği eziyetler anlatılmıştır. Çocukların uykusuzluğa dayanamayan hallerine üzülen Celal Usta, çocukların kaytarmasına göz yumduğu için ustabaşından azar işitir. Bunun üzerine Celal Usta: "Çoluk çocuğun anasını ağlatıyorsunuz. Hükümet İş Kanunu yapar, günde sekiz saat mesai kabul eder, siz fakir fukarayı on sekiz saat çalıştırırsınız. Bu mu namus?" (Orhan Kemal 2014a: 80) diyerek ustabaşını dolayısıyla fabrikayı tehdit etmiş olur.

"Uyku" hikâyesinde suçu işleyen fabrikadır. İş Kanuna göre gece birde kapanması gereken fabrikayı sabaha kadar çalıştırmak için bütün camları kapatılır. Fabrika sesi dışarıdan işitilmesin ve ceza almasın diye yaz sığağında işçiler camları kapalı ve havasız fabrikada kanuna aykırı şekilde çalışmaya mecbur edilir (Orhan Kemal 2014a: 74). Aslında detaylara bakıldığında bilinçli ve planlı bir suç görülmektedir.

Fabrikanın maddi şartları, mekân, makineler, yapılan işin kendisi, bunlara sıkı sıkıya bağlı ilişkiler, insanları değişik hâl ve tavırlara girmeye mecbur eder. İçinde bulunan şartlar, kişilerin davranışlarını basitleştirir ve kabalaştırır (Kaplan, 2014: 252). Bu yüzden ustabaşı, bu zor şartlara ve uykusuzluğa dayanamayan çocuklara bağırır; hatta onlara vurur. Böylece işlenen suç pek çok suç ortağı arasında pay edilir. Çocuklardan sorumlu, onlara acısa da bu haksızlığa para karşılığı susan Celal Usta, çocukları ve işçileri düşünmeyen, tek derdi fabrikada çarkların dönmesi olan ustabaşı ve her şeyin esas sebebi olan, işçinin uykusunu bile kayıp olarak gören fabrika sahibi suçlular arasındadır.

Yine *Ekmek Kavgası* kitabında yer alan "Çocuk Ali" hikâyesinde kömür yakarken ormanı tutuşturan köylüler, para karşılığı suçu on iki yaşındaki Ali'ye atarlar. Ali çocuk olduğu için daha az ceza alır diye düşünürler. Koruculara da rüşvet verilerek olay kapatılır ve Ali hapse girer (Orhan Kemal 2014a: 106). Ali, çocuk aklıyla üzerine

atılan suça değil de annesini yaz günü, yapılacak pek çok iş varken yalnız bıraktığına üzülür. Ali, bu hikâyenin gerçek suçlusu değildir aksine mağdurdur.

Çocukların suçlu ya da suçun mağduru olarak yer aldığı bu hikâyelerde ekonomik nedenler işlenen suçların esas sorumlusudur. Yaşlarından ve boylarından beklenmeyecek bir yükün altına giren çocuklar, çoğu zaman suçun farkında değildirler. “Çocuk Ali” hikâyesinde haksız yere hapse giren Ali, annesini ve tarlasını düşünmektedir. Fabrikada zor şartlarda çalışan çocuklar alacakları fazla mesaiye sevinmektedir. İşçi kanunundan haberleri yoktur.

## 5.2. Kişiyi Hürriyetinden Yoksun Bırakma

Orhan Kemal'in hikâyelerinde gerçek manasıyla kişinin hürriyetinden yoksun bırakıldığı örneklerle rastlanmaz. Ama “Kız Evlat” ve “Cünha” hikâyesinde kız kaçırma, ortaya çıkan sorunlar ve buna bağlı yanlış anlaşılmalara anlatıldığı için bu başlık altında incelenmiştir.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabında yer alan bir başka hikâye “Kız Evlat”ta bir anne, kızıyla bütün geceyi sandalda geçiren oğlanı şikâyet eder. Mahkemede geçen hikâyede oğlan da kız da halinden memnundur. “Genç adamsa, sonu nasıl olsa kendi lehine biteceğinden bir yerli film jönü kadar mağrur, hatta kahraman, geldi, hayranı iki kızı başıyla şöyle bir selamlayıp mahkeme salonuna girdi” (Orhan Kemal 1982b: 25). Anne şikâyetçidir ama kızının oğlana âşık olduğu her halinden bellidir. Kızı zorla yanında tutmadığı için oğlan da ceza almayacağından emindir.

*EkmeK Kavgası*'nda geçen “Cünha” hikâyesinde karısı Ömer tarafından defalarca kaçırılan ve her defasında karısını Ömer'den geri alan adam, ilçe mahkemesine gelir ve resmi nikâhın nasıl kıyılacağını öğrenmeye çalışır. Çünkü resmi nikâh kıyılırsa, Ömer bir daha karısını kaçırdığında onu şikâyet edip tutuklatacaktır. Bu akli ona “taşeronun kâtip” vermiştir:

*Sonra bizim taşeronun kâtibi var, senden iyi olmasın, kravatı muravâtı yok o, eyi kâtip, Allah için. Didi ki: Bu böyle olmaz İsmayıl. Bu avrat senin avradınsa nikâh kıydır şuna. O zaman Omar kaçıramaz! Kaçırırsa cünhalı düşer, didi. Ben de şöyle bir furdum zihnime, ulan İsmayıl, didim, şu iti cünhalı düşür de akli başına gelsin. Nikâh kıydım mı avradı salacam. Erkekse kaçırısın (Orhan Kemal 2014a: 119).*

Adam bunları anlatırken ondan para koparabileceğini anlayan iki kâtip nikâh işlemlerini halletme başında kavgaya tutuşur; o karmaşa içinde de kadın yeniden kaçır. Aslında karısı zorla kaçırılmamıştır. İsteyerek Ömer'e kaçmış ama her kaçtığında imam nikâhlı kocası tarafından zorla geri getirilmiştir.

Kişiyi hürriyetinden yoksun bırakma suçu aslında bir kişinin zorla kaçırılmasıdır. Hikâyelerde gerçeklerle yüzleşmek istemeyen kahraman, zorla kaçırılmaya inanmak

ister. "Kız Evlat" hikâyesinde anne, kızının bir erkekle sandalda geceyi isteyerek geçirdiğine inanmak istemez ve mahkemeye başvurur. "Cünha" hikâyesinde İsmail'in karısı kendi isteğiyle Ömer'le kaçar. Ama İsmail karısının zorla kaçırıldığına inanır. Bu yüzden resmi nikâh kıymak ve Ömer'i hapse attırmak ister.

### 5.3. Aynı Hikâyede Geçen Çeşitli Suç Örnekleri

Orhan Kemal'in hikâyelerinde hapisane mekân olarak sıkça geçmektedir. Hapishanenin mekân olarak geçtiği hikâyelerde yazar suçluların işlediği suçlar üzerinde durmaz. Onun göstermek istediği hapisane yaşamıdır. Bu başlık altında birer cümleyle geçirilen suçlar ve suçlular incelenmiştir.

*Yağmur Yüklü Bulutlar* kitabında yer alan "Dünyada Harp Vardı" hapisanede geçen bir hikâyedir. Hapisanede pek çok mahkûm ve buna bağlı olarak çeşitli suç örnekleri vardır. Necati ile Kosti, Beyoğlu sinemasını soymaya çalıştıkları için tutuklanmışlardır. Bobi Niyazi'nin suçu esrar satmaktır. Cezaevine farklı cezaevlerinden suçlular sürgün olarak gelmektedir. Hapiste de dışarıda da şartlar çok kötüdür; çünkü dünyada harp vardır. "Dünyada harp vardı, cezaevinde açlar, çıplaklar, yarım somun, bir esrarlı cigara için cana kıyıyorlardı..." (Orhan Kemal 1982b: 285). Yazar, suçlarını birer kelimeyle söyleyip geçtiği bu hikâyede İkinci Dünya Savaşı'nın hapisane ortamını ve mahkûmları nasıl etkilediğini anlatmıştır.

72. *Koğuş* hikâyesi Orhan Kemal'in en önemli hikâyeleri arasındadır. Hapisanede ve özellikle de 72. koğuşta geçen hikâyede çeşitli suçlular ve dolayısıyla da çeşitli suçlar vardır. Hırsızlık, cinayet, kumar gibi suçlardan içeriye giren mahkûmların en fakirleri 72. koğuşadılar. "72. Koğuş, bütün cezaevlerinde olduğu gibi cezaevinin en yoksul, yoksul olduğu için de en pis koğuşuydu"(s.16). Mahkûmlardan İzmirli, Recep ve Kaya Ali hırsız (s.4), Ahmet Kaptan ve Berbat katildir (s.5). Bunun dışında hapisanede kumar oynayan mahkûmları da görürüz ama suçları, hapisaneye girme nedenlerine hikâyede yer verilmez.

Bu başlık altında incelediğimiz hikâyelerde suça ve suçluya dair detaylar çok azdır. Ama en nihayetinde ceza kanuna göre suç kabul edilen eylemler bulunduğu için incelenmişlerdir.

### 5.4. Rüşvet ve Yalancı Şahitlik

Hikâyelerde rüşvet ve yalancı şahitlik "küçük insan"ın sorunlarını kolay yoldan çözmeye çalışma mücadelesidir. Kazandığı parayı az bulan, kolay yoldan para kazanmak isteyen ya da daha fazla para için biraz "para yedirmek" gerektiğine inan hikâye kahramanları rüşvet almış, rüşvet vermiş, yalancı şahitliğe başvurmuştur.

*Çamaşırcının Kızı*'nda yer alan "Eski Gardiyan"da ismi hikâyede yer almayan gardiyan, mahkûmlardan birine rüşvet karşılığı afyon getirirken suçüstü yakalanır. Hem görevinden atılır hem de hapis yatar. Dışarı çıktığında ise parası yoktur (Orhan Kemal, 1992: 47). Daha fazla para kazanmak için mesleğini kullanan ve hapishaneye esrar sokan gardiyan, beğenmediği ve az bulduğu maaşından da olmuştur.

*Grev* adlı hikâye kitabında bulunan "Sıtma (Hacet Kapısı)" hikâyesinde kocası ölen kadın, oğlunu da alıp şehre göç eder. Oğlunu bir fabrikaya sokmak ister ama "kafa kâğıdı" yoktur. Kafa kağıdı almak için yalancı şahitlere para vererek mahkemeyi kandırır:

*Ne yapacaktı şimdi? Aksi şeytana lanet okuyarak, başörtüsünü çözüp çenesinin altında üst üste, sinirli sinirli bağlayarak çıktı., şehrin yolunu tuttu. Şehirde tilkiden kurnaz istidacılara paralar kaptıra, dilekçeler yazdırı, pullar yapıştırı, ilmühabeler çıkarta mahkemeye dayandı. Mahkeme şahit istemişti. İstidacılardan yardımıyla iki yalancı tanık. Güç bela kafa kâğıdını eline aldı, vardı fabrikaya (Orhan Kemal 2007a: 203).*

İki çocuğuyla şehirde işsiz ve parasız kalan kadın, ne yaptıysa da oğlunu fabrikaya işe sokmayı başaramaz. Doktor, kadının bütün yalvarmalarına rağmen çocuğa hastalıklı raporu verir ve kadının bütün kapılarını kapanmış olur.

Hikâyelerde görüldüğü gibi kahramanlar suç niyetiyle hareket etmezler. Düzen böyle olduğu için, başkaları da aynısını yaptığı için suça bulaşır.

### 5.5. Grev ve İş Cinayeti

İşçilerin hayatı Orhan Kemal'in temel konuları arasında yer almaktadır. Zor şartlarda çalışan, haklarından habersiz ya da onları nasıl kazanacağını bilmeyen, otoritenin her zaman patrondan yana tavır aldığı hikâyelerde işçiler çeşitli zorluklar yaşamaktadırlar.

"Grev" hikâyesinde işçiler grev yaparlar. Ama yasalara göre grev yasaktır. Patron polisleri çağırır ve grevin öncülerini tutuklanır. "Az sonra, başkomiser ile birlikte yirmi kadar bekçi, polis fabrikadan içeri telaşla girdiler. Coplar çekilmiş, kaşlar çatılmış, suratlar asılmıştı. Dokumahaneyi kordon altına aldılar" (Orhan Kemal 2007a: 8). İşçilerin başkaldırmasının ülkeyi karıştıracağına inandıkları için bu işe liderlik eden herkesi polisler tutuklarlar. İşçilerin çok küçük bir isyanı bile ilçenin kaymakamını, ilçe emniyet müdürünü, patronları, bekçileri harekete geçirir. Aslında ortada bir suç ya da suçlu olmamasına rağmen bazı işçiler tutuklanır. Oysa tek suçlu, işçileri çok az paraya çalıştıran patronudur.

*Unutulmuş Öyküler*'de yer alan bir diğer hikâye "Güllü"de bir iş cinayetini anlatır. Genç ve güzel Güllü, fabrikada çalışırken kopan kayış yüzünden parçalara ayrılır.

Fabrikada kimse sorumluluk almak istemez. Ustabaşı “Yok ağa! Size seksen kere söyledik. Hem yazılı, hem sözlü raporlar verdik. Şu kayışı değiştirin, dedik. Orali olmadınız. Ben mesul olamam” (Orhan Kemal 2016: 76). Fabrikada bu iş cinayetinin sorumlusu bulunamaz ama Güllü’nün eşine bir miktar para verilir ve dava kapatılır. Dolaylı yoldan fabrika suçu kabullenir fakat sorunu parayla çözer; cezalandırılacak kimse bulunamaz.

“Grev” ve “Güllü” hikâyesinde asıl suçlu fabrika, patron ve otoritedir; mağdur olan ise işçidir. Ama kurulu düzen bazen zor kullanarak polis yoluyla, bazen yasalardaki açıklardan yararlanarak parayla suçluyu değiştirmiş gibi yapmaktadır.

### 5.6. Siyasi Suçlar

Hikâyelerde siyasi suçların detayları üzerinde durulmaz. Yazar siyasi suç denilen eylemlerin trajik ve komik yönleri üzerinde durur.

*Grev* kitabında yer alan “Nurettin Şadan Bey” hikâyesi bir hapisane hikâyesidir. Nurettin Şadan “Türklüğe hakaret” ettiği için tutuklanmıştır (Orhan Kemal, 2007a: 17). Nurettin Şadan ise koğuş ve hapisane gerçeklerinden uzaktır: “Koğuştaki bir mahpusun bacağını gördüm, tesadüfen... Lakin ne bacak! Bileğim kalınlığında, kara, kuru, kıllı, iğrenç!” (Orhan Kemal 2007a: 19). Nurettin Şadan kitap okuduğu ve iyi giyindiği için hapisanede özel bir muamele bekler ama beklediğini göremez.

*Unutulmuş Öyküler*’de bulunan “Bir Genç Münevver” hikâyesinde yüzde “daha tüy tüs” olmayan genç, siyasi suçlu olduğu için tutuklanır (Orhan Kemal 2016: 15). Jandarmalar bu siyasi suçluya çok kötü davranırlar. Suçuna dair ayrıntılar hikâyede yer almaz.

“Nurettin Şadan Bey” hikâyesinde Türklüğe hakaret suçunu işlediği için hor görülen mahkûmun hapisane gerçekliği ile yüzleşmesi anlatılırken; “Bir Genç Münevver”de yaşı çok küçük olan bir gence siyasi suçlu denilerek yapılan işkenceler anlatılmaktadır.

## 6. Suçu Anlatılmayan Suçlular

Orhan Kemal’in hikâyelerinde hapisane mekân olarak sıklıkla geçmektedir. Ama her hapisane hikâyesinde orada suçlu olarak bulunan kişilerin suçlarından ya da hapse düşme sebeplerinden bahsedilmez. Çünkü yazarın bu hikâyelerinde göstermek istediği suçluların hapisanedeki gündelik yaşam koşullarıdır.

*Ekmek Kavgası* kitabında yer alan “Ekmek, Sabun ve Aşk” hikâyesi bir hapisanede geçmektedir. Galip isimli genç gardiyan, hapiste kitap okuyan ve şiir yazan bir mahkûmla arkadaş olur. Mahkûm, Galip’e kitaplar verir; aşk hakkında konuşurlar (Orhan Kemal 2014a: 23). Hikâye Galip’in üzerine kuruludur. Bu yüzden

de onun arkadaş olduğu mahkûmun sadece suçlu olduğunu öğreniriz; ama yazar bize suçunu söylemez. Sadece ismini vermediği bu mahkûmun kitap okumasından, kitap yazmasından, etrafındakilerle bilgili konuşmasından dönemin siyasi ya da düşünce suçu sayılan sebeplerden ötürü hapse girdiğini tahmin edebiliriz.

*Yağmur Yüklü Bulutlar*'da yer alan “Birtakım İnsanlar” hikâyesi hapishane hikâyesidir. Mahkûmlardan Emin ve Kaya Ali karnını doyurmak ve sıcak bir ortamda rahat bir uyku uyumak için revire gitmeye çalışırlar (Orhan Kemal 1982b: 61). Ama hangi suçlardan hapse girdikleri hikâyede anlatılmaz.

*Çamaşırcının Kızı* kitabındaki “Ayşe ile Fatma” hikâyesi de bir hapishanede geçer. Ayşe ile Fatma anneleri yüzünden hapishanede zaman geçiren iki kız çocuğudur. Mahkûmlardan biriyle arkadaş olurlar (Orhan Kemal 1992: 42). Başta Ayşe ile Fatma'nın arkadaş olduğu revirde yatan suçlu olmak üzere hikâyedeki mahkûmların suçları anlatılmaz. Okuyucu suçunu bilmediği bu mahkûmların yalnızca hapishane yaşamına tanık olur.

Hapishane hikâyelerinin sayıca fazla olması ama suç ya da suçluluk üzerinde durulmaması yazarın bilinçli bir tercihi olarak görülebilir. Yazar, hapishane hikâyelerinde oradaki yaşayışı ve mahkûmların insani yönlerini sergilemek istemektedir. İşledikleri suçlar ikinci plandadır.

## Sonuç

Orhan Kemal'in hikâyelerinde suç ve suçlu çeşitleri kendine geniş yer bulmuştur. Geçim derdiyle uğraşan küçük insanların suç işlemesi hayatın olağan akışı içerisinde kendiliğinden gerçekleşmektedir. Yazar hikâyelerinde suçu, suç aletini ya da suçluyu çoğu zaman temel izlek olarak işlemez. Yazarın “suç” unsurunu içeren hikâyelerinde gösterilmek istenen toplumun ikiyüzlülüğüdür. Hırsızlığın geçtiği hikâyelerde hırsızlık suçu değil; otoritenin tavrı eleştirilmiştir. Yazar, “Bekçi Ali” ve “Necati” hikâyelerinde hırsızlığı yapan kişileri değil; onlar üzerinde tahakküm kuran bekçi ve gardiyanın tavrını eleştirir. Dolandırıcılığın geçtiği suçlarda hikâye, dolandırılan kişilere odaklanır. Çaresizlikten muskaya, büyüye inanmak; yaşına başına bakmadan güzel bir kadınla birlikte olacağına inanmak; işi görülsün diye rüşvetle sorunları çözeceğine inanmak dolandırıcılara yaramıştır. Oysa hikâyelerin esas suçlusu bunlara safça inanan, olay açığa çıktığında bile inanmaya devam eden kişilerdir.

Hikâyelerde geçen suç çeşitlerine bakıldığında bunların plansız, organize olmayan, önceden tasarlanmamış hayatın doğal akışı içerisinde gerçekleşen suçlar olduğu görülmektedir. Suçlar hikâyelerde birkaç istisna dışında tek kişiden oluşmaktadır.



Orhan Kemal, hikâyelerinde suçlu ve mağdur psikolojisi üzerinde durmaz. Suçluların hangi duygu ve düşünceyle suç işlediği; sonrasında suçlunun ve mağdurun neler hissettiğine hikâyelerin çoğunda yer verilmez. Bunun tek istisnası cinsel suçlardır. Tecavüze uğrayan işçi kızın intiharı, küçük kızın haline üzülp para veren ama onunla birlikte olmayan adamın durumu buna örnektir.

Suç işleme nedenlerine bakıldığında hikâyelerde suça iten esas neden geçim derdidir. Özellikle dolandırıcılığın ve hırsızlığın sebebi fakirliktir. Suçluların cinsiyetlerine bakıldığında erkek suçluların sayıca fazla olduğu görülmektedir. Kadın ve çocuk suçlular, hikâyelerde sayıca daha azdır. Çünkü kadın ve çocuklar daha çok mağdur olan tarafta yer almışlardır.

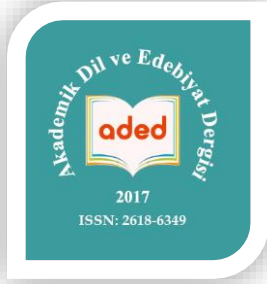
İncelediğimiz hikâyelerde suçundan hiç bahsedilmeyen suçlular vardır. Özellikle cezaevinde geçen ve cezaevi hayatının anlatıldığı hikâyelerde mahkûmların suçları değil; gündelik yaşamları anlatılmıştır. Suçluların insani yönleri üzerinde durulmuştur.

Hikâyelerde suç işleyen hikâye kişileri çoğu zaman kötülükten uzak kişilerdir. Hayat şartları, işsizlik, parasızlık, açlık, cinsel zayıflıklar gibi temel ihtiyaçlar, hikâye kişilerini suça iten nedenlerdir. Bu yüzden hikâyelerde çoğu zaman suçlu, mağdur olan kişidir.

Sonuç olarak Orhan Kemal'in "küçük insanları" kimi zaman hayatta kalmak için suça da bulaşmışlardır. Toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yaşadığı çağı anlatan yazar, suç ve suçluya da eserlerinde yer vermiştir. Ama suçlulara karşı ahlakçı bir tutum takınmamıştır. Orhan Kemal, suçun ve suçlunun hikâyesini anlatmış; yargılamayı ya da onlara merhamet etmeyi okuyucuya bırakmıştır.

## Kaynakça

- Altınkaynak, Hikmet (2000). *Orhan Kemal'in Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bakır, Sinan (2018). *Orhan Kemal'in Hikâye Dünyası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Bezirci, Asım (1980). *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz Eleştiriler – Konuşmalar*. İstanbul: ABeCe Yayınları.
- Bezirci, Asım (1984). *Orhan Kemal Hayatı Sanat Anlayışı Hikâyeleri Romanları Oyunları Anıları*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Canter, David (2011). *Suç Psikolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çınar, M. Fatih (2019). “Ceza 12. Bölüm Kişilere Karşı Suçlar”. [https://www.academia.edu/38491318/CEZA\\_12.\\_B%C3%B6l%C3%BCm\\_Ki%C5%9Filere\\_Kar%C5%9F%C4%B1\\_Su%C3%A7lar.pdf](https://www.academia.edu/38491318/CEZA_12._B%C3%B6l%C3%BCm_Ki%C5%9Filere_Kar%C5%9F%C4%B1_Su%C3%A7lar.pdf) [erişim tarihi: 24.07.2020]
- Eliuz, Ülkü (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Enginün, İnci (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hafizoğullar, Zeki ve Güngör, Devrim (2007). “Türk Ceza Hukukunda Suçların Tasnifi”. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi* 69: 21-50.
- Kaplan, Mehmet (2014). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kudret, Cevdet (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman Tanzimat Meşrutiyet Cumhuriyet 1859 - 1959*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Orhan Kemal (1982a). *Kırmızı Kúpeler*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Orhan Kemal (1982b). *Yağmur Yüklü Bulutlar*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Orhan Kemal (1992). *Çamaşırıcının Kızı*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Orhan Kemal (2007a). *Grev*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2007b). *Sarhoşlar*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Orhan Kemal (2013). *Önce Ekmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2014a). *Ekmek Kavgası*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2014b). *72. Koğuş*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan Kemal (2016). *Unutulmuş Öyküler*. hzl. Işık Öğütçü. İstanbul: Everest Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.



# 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.<sup>1</sup> 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*

<sup>1</sup> 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 tutumudur 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 çözümlene) kullanımındaki ustalıklarla 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 çözümlene 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 çözümlene yoluna giderek psikolojik tahliller yapar. İç çözümlenede 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, ufak 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 bekleyişlerle. 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 yönetime 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 burğu gibi derinlerine girerek ortaya çıkaran bölümlerdir" (Uyguner 1975: 110). Orhan Kemal, diyalogu anlattığı dünyanın gerçekliğine en uygun anlatım tekniği olarak görür. Bilinçli bir tercihin 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, çiğer 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 tekmiil 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, haşin, 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 aynilemiştir. 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 cıhardılar yonsa?"*

*"Cıhardılar."*

*"Dimek cıhardılar?"*

*"Cıhardılar."*

*"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 tekmi..."*

*"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 dirsen... 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

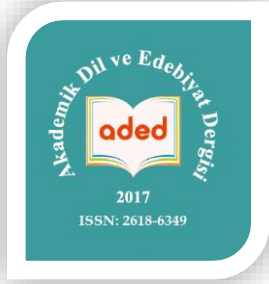


jargon daha çok ilk anlamlarıyla kullanılan kelimelerin anlam tabakasını mecazlar düzeyinde zenginleştirir. Yöresel niteliğine rağmen olayı sürükleyen, geliştiren, psikolojik muhtevayı, sosyo-kültürel konumu ortaya çıkaran diyalogların kısa ve sade oluşu anlatımın anlaşılabilir bir zeminde gelişmesinde 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 ustalıkla 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-elioz%bc3%bcklc3%bc1734\(D%bc3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1337339128_63-elioz%bc3%bcklc3%bc1734(D%bc3%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](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 Düünden 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](http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1975s286/1975s286_10_M_UYGUNER.pdf)  
(Erişim tarihi: 25.03.2014).



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

**Pelin GÖRGÜLÜ**

Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı  
Bayram Veli Üniversitesi  
pelingorgulu@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-0070-8020>

**Mizahi Bir Tip İncelemesi: *Murtaza***

*The Examination of an Humorous Character:  
"Murtaza"*

## Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 08.06.2020  
Kabul Tarihi/Accepted: 06.08.2020  
Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

## Atıf/Citation

Görgülü, Pelin (2020). Mizahi Bir Tip İncelemesi: *Murtaza*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 431-445. DOI: 10.34083/akaded.749160.

Görgülü, Pelin (2020). The Examination of an Humorous Character: *Murtaza*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 431-445. DOI: 10.34083/akaded.749160.



<https://doi.org/10.34083/akaded.749160>



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

## Öz

Toplumlarda aksayan kurumlar, iktidarlar, olaylar ve kişiler genellikle mizah yoluyla eleştirilir. Mizah, hayatın gülünç yanlarını ortaya çıkaran sanat türüdür. Hikâye, roman, şiir, komedi, fıkra gibi türlerde karşımıza çıkan mizah unsurları, güldürü amaçlı yazıldığı gibi aynı zamanda belirli fikirleri okuyucuya açıklamak için de neşredilebilir. Türk edebiyatında, Tanzimat Dönemi'nden itibaren edebi türlerin çeşitlilik göstermesiyle mizahın kullanımı da oldukça yaygınlaşmıştır. Edebi türler artıkça mizah çeşitleri de farklılık göstermeye ve farklı kollara ayrılmaya başlamıştır. Orhan Kemal'in *Murtaza* isimli romanı İkinci Dünya Savaşı sonrasında ülkedeki otorite eleştirisini ve ruhsal parçalanmanın trajikomik halini yansıttığından, mizahın en belirgin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Toplumcu gerçekçi edebiyatın öne çıkan ismi Orhan Kemal, eserlerinin çoğunda eserlerinin çoğunda zengin – fakir karşıtlığında teşkil ettiği vakaları işler. Bu zıtlığı eleştirel bir bakışla verirken, mizah öğelerinden de sıklıkla yararlanır. Murtaza birçok yönden tutarsız bir tiptir. İnsan ruhudaki çelişkilerin, sosyal adaletsizliğin ve otorite kavramının timsali bir kişidir. Kendisini otoriteyle denk gören Murtaza'nın toplum genelinde yarattığı etkiyi, romanda izlemek mümkündür. Toplumun değişim sürecini, otoriteye başkaldırmanın arka planını Orhan Kemal Murtaza'nın üzerinden vermeye çalışır. Onun kurduğu hastalıklı ilişkiler toplum yapısını gözler önüne sermektedir. Orhan Kemal de bunu mizah öğelerini kullanarak okuyucuyla paylaşır. Bu çalışmamızın amacı, *Murtaza* isimli romanı mizahi yönünden inceleyerek bir çıkarıma ulaşmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, roman, mizah, kara mizah, eleştiri.

## Abstract

*Institutions, powers, event sand people who are disrupted in societies are often criticized through humor. Humor is a type of art that reveals the ridiculous aspects of life. The elements of humor that ween counter in genres such as stories, novels, poems, comedy, and jokes can be published for the purpose of laughing as well as to explain certain ideas to the reader. The use of humor has also become widespread in Turkish literature since literary genre shave varied since the Tanzimat Period. As the literary genres increased, the types of humor began to differ and divide into different branches. Orhan Kemal's novel Murtaza appears as one of the most prominent examples of humor since it reflects the critique of authority and the tragicomic state of spiritual fragmentation after the Second World War. Orhan Kemal, the prominent name of socialist realistic literature, works in many of his works in his works in contrast to his rich and poor counterparts. While giving this contrast with a critical view, he often uses humor elements. Murtaza is an in consistent type in many ways. It is an exemplary person of contradictions in the human psyche, social injustice and the concept of authority. It is possible to watch the effect of Murtaza, who sees herself with authority, in the novel. He tries to give the change process of the society over Orhan Kemal Murtaza's background to revolt against the authority. His diseased relationships reveal the social structure. Orhan Kemal shares this with the reader using humor elements. The purpose of this study is to reach an inference by examining the novel Murtaza in terms of humor.*

**Keywords:** Orhan Kemal, novel, humor, black humor, criticism.

## Giriş: Orhan Kemal'e Genel Bir Bakış

Asıl adı Mehmet Reşat Öğütçü olan Orhan Kemal, İttihat ve Terakki Partisi mensubu olan Abdülkadir Kemali Bey'in oğlu olarak 1914'de Adana'da dünyaya gelmiştir. Siyasi bir ekolden gelen babası onu, beş altı yaşlarından itibaren disiplinli, otoriter ve ne yazık ki şiddet içeren bir eğitime tâbi tutar. Babasının siyasi mesleği nedeniyle ülke topraklarında dolaşmadığı yer kalmayan Orhan Kemal, Anadolu toprağını tanıma fırsatına erişmiştir. Çocukluğunun ilk yıllarını Adana'da geçiren Kemal, şehrin Fransız işgaline uğraması nedeniyle ailesiyle beraber önce Niğde'ye oradan da Konya'ya taşınmıştır. Kuvâ-yi Milliye kuvvetlerine katılan babası TBMM'nin açılmasıyla Kastamonu milletvekili olarak siyasi hayatına devam etmiştir. Orhan Kemal, 1931'de babasının siyasi suçundan dolayı ailesiyle beraber Suriye'ye gitmek zorunda kalmıştır. Ortaöğretimini yarıda bırakmak durumunda kalan Orhan Kemal, bu coğrafyada bulaşıkçılık ve matbaa işçiliği görevinde bulunmuştur. 1932'de yurda tek başına dönen yazar, Adana'da kâtiplik dokumacılık gibi meslek icraatlarında bulunmuştur. Bedriye isimli hanımla ilişki kurar. Bedriye ise ona tahsiline devam etmesini öğütler. İstanbul'a halasının yanına tahsilini tamamlama amacıyla giden yazar, Bedriye'nin başkasıyla birlikte olduğunu öğrenince Adana'ya geri döner, bu durumu hazmedemez ve iki sevgili ayrılır. Şehirde iş bulmakta zorlanan Orhan Kemal, geçimini sağlamak için futbol bile oynar. 1937'de Nuriye Hanım'la evlenir. Nuriye Hanım'la olan evliliğinden Yıldız, Nazım, Kemalî, Işık dünyaya gelir. 1938'de askere gider. Tezkere almasına az bir vakit kala Maksim Gorki ve Nazım Hikmet kitaplarını elinde tuttuğundan, "komünizm propagandasına destek verme" gerekçesiyle mahkemeye sevk edilir. Yazar hakkında beş yıl ceza hükmü veren mahkeme, Orhan Kemal'i Kayseri hapishanesine gönderir (Öğütçü 2014: 25).

Kayseri hapishanesi Orhan Kemal'in fikir dünyasının gelişiminde çok önemli bir rol oynayacaktır. *Yedigün* ve *Yeni Mecmua* dergilerine hece ölçüsüyle şiirler yazar. Tam bu sıralarda babası Abdülkadir Kemali Bey, Atatürk'ün ölümüyle yurda geri döner. Oğlunun cezaevinde olduğunu öğrenir ve onu Adana'ya getirtmek için uğraşır, bunu başarır. Bir süre sonra İzmir Bergama Ceza Reisliğine geçer. Oğlunun Adana'da yalnız olmasını istemeyen Abdülkadir Bey, onu Bursa Cezaevi'ne getirtir. Yıl 1940'tır. Nazım Hikmet Çankırı Cezaevi'nden Bursa Cezaevi'ne nakledilir. Onun geleceğini öğrenen Orhan Kemal bu habere çok sevinir. Bursa'da aynı cezaevinde bulunan Türk edebiyatının bu iki değerli ismi, birbirlerine yoldaş olurlar. Nazım Hikmet'e en sevdiği şiirlerini okuyan Orhan Kemal, onun görüşlerine değer verir. Nazım Hikmet ise ilk başta Orhan Kemal'in şiirlerini beğenmez fakat onunla yakından ilgilenmek, düşünce dünyasına sirayet etmek ister:

*"Sizde, sanat için iyi bir kumaş var, muhakkak. Demin şiirlerinize karşı fazla haşın davranmıştım. Beni mazur görün, sanat bahislerinde hiç şakam yoktur. Size bir teklifte bulunabilir miyim?" "Sizinle yakından meşgul olmak istiyorum, yani*

*kültürünüzle. Evvela Fransızca, sonra diğer kültür bahisleri üzerinde muntazaman dersler yapacağız. Tahammülünüz var mı? (Orhan Kemal 1965a: 34-35)*

1943'de Orhan Kemal cezasını tamamlar ve Adana'ya döner. O dönemde iş bulmakta epey güçlük çekmiş, kimse ona iş vermemiştir. O dönemdeki iş hayatını şu şekilde anlayabiliriz:

*"Karataş'ta toprak taşıma işinde birkaç ay amele olarak çalışır.14 Nisan 1944'te Devlet Demir Yolları'na muvakkat hamal olarak girer. Haziran'da Güzel İzmir Nakliyat Ambarı'nda bir iş bulur; ama bu da çok kısa sürer. Malatya'ya giden Orhan Kemal, Malatya Mensucat Fabrikası'nda iş bulur. Cezaevine girmesinden dolayı askerliği yarım kalmıştır. Böylece bu iş imkanı da ortadan kalkar" (Narlı 2002: 16-17).*

1950'de Orhan Kemal'in İstanbul'a taşındığını görüyoruz. 1950'den ölümüne kadar eşi fabrikada çalışırken, kendisi de yazmış olduğu hikâyeleri satabilmek için sokak sokak, cadde cadde dolaşmıştır. Geçimini kalemiyle sağlayan yazar bu yıllarda adını duyurmuştur. 1958'de *Kardeş Payı* isimli öyküsüyle Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazanan yazar, "Önce Ekmek" ile de 1969'da Sait Faik Hikaye Armağanı ve Türk Dil Kurumu tarafından verilen "Öykü Ödülü" ne layık görülmüştür. Kemal, farklı yıllarda kaleme aldığı "72. Koğuş, Eskici Dükkanı, Murtaza" adlı eserlerini oyunlaştırır. 72. Koğuş adlı eseriyle 1967'de En İyi Oyun Yazarı olarak seçilmiştir.<sup>1</sup>

Sovyet Yazarlar Birliği 1970'de Maksim Gorki'nin yüzüncü doğum yılı için tertip edilecek törene Orhan Kemal'i de çağırır. Sofya'ya giden Kemal, orada rahatsızlanır. Doktorlar beş altı ay istirahat etmesini söylese de, doktorları dinlemez ve Türkiye'ye döner. Tedavi gördüğü hastanede kalp krizine bağlı olarak gelişen beyindeki pıhtılaşmadan dolayı 2 Haziran 1970'de vefat eder. (Narlı 2002)

Toplumcu gerçekçi kimliğiyle edebiyat dünyasında kendine yer edinen Orhan Kemal, aksamış düzenin toparlanması için yazarların topluma yol göstermesi gerektiğine inanmıştır. Onun toplumcu gerçekçilik anlayışı problemlere ayna tutmak değil, problemi çözmek, var olan problemi ortadan kaldırmaktır. Bu savdan yola çıkarak Orhan Kemal'in kendinden önceki toplumcu gerçekçileri sorunlara çözüm üretmediği gerekçesiyle eleştirdiğini görmekteyiz.

*"Bizden öncekiler (yani gerçekçi yazarların dışındakiler demek istiyorum) sorunların çözümlenmesini ortaya atacak gücü elde etmiş görünseler de, toplumsal sorunların ne biçimde çözümlenebileceğini gösterememişlerdir. Geri kalmış bir ülkede var olan çeşitli katlardaki insanları, onların içinde göze çarpan çelişkilerini,*

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sosyal-gercekci-roman-yazari-orhan-kemal/1494853> (22 Haziran 2020)



*ikiyüzlülüklerini, bencilliklerini, açgözlülüklerini, yoksul insanın düşkünliğini, emekçileri ve onların acılarının nedenlerini, kısaca gerçek yaşamın içyüzünü araştırmağa çabalamışlarsa da, ya kafaları yetmediğinden, ya da tutucu olduklarından 'çözüm' gösterememişlerdir"* ( Karacanlar 1977: 61-62).

Orhan Kemal eserlerinde ahlaki yozlaşmaları, işçi sorunları, sosyal adaletsizlik, kapitalizm eleştirisi, toplumdaki bazı kurum ve kuruluşların eleştirilmesi gibi temaları, sorunların çözümü odaklı işlemiştir. Eserlerinin zeminine yoksul insanları oturtması ve sorunun merkezine yoksulluğu yerleştirilmesi boşuna olmamıştır. Bozuk düzenin yapısına dikkati bu şekilde çekmiştir.

### 1. Toplumsal Gerçekçilik Zemininden Mizah Anlayışı

Kelime kökeni itibariyle Arapça olan "mizah" en basit tanımıyla güldürü unsurlarına dayanan edebi bir üsluptur. Bu tanım elbette ki mizahı tek başına tanımlamaya yeterli olmamıştır. Prof. Dr. Nurullah Çetin mizahı, "kişi, topluluk, olay, durum, olgu ve varlıkları gülünecek yönleriyle sunma biçimi" olarak tanımlamıştır. Çetin, mizahla ilgili olan durumların komik ve gülünç olduğunu belirtmiştir. Çetin'e göre, mizah unsurları içeren bir metin güldürmeye sebep olacak bir durum yaratmalıdır.<sup>2</sup>

Dünyayı materyalist ve Marksist açıdan yorumlayan sanatçılar, ideolojilerini halka indirgemek ve için anlatılarını mizah üslubu üzerine kurmuşlardır. Sovyet Yazarlar Birliği'nin sanat politikaları toplumcu gerçekçi edebi anlayışı yaygınlaştırmıştır. Lenin'in şu sözleri toplumcu anlayışın içeriğini özetlemektedir:

*"Sosyalist proletarya açısından edebiyat, bireyler ya da topluluklar için bir zenginleşme olmamalıdır diyemeyiz sadece; edebiyat, proletaryanın genel davasından bağımsız, bireysel bir girişim olamaz kesinlikle. Kahrolsun partiziz yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proletaryanın genel davasının bir parçası haline gelmeli, bütün proletaryanın politik olarak bilinçli bütün öncüleri tarafından harekete geçirilen o tek ve büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın "küçük bir çarkı ve vidası olmalıdır" (Marx-Engels-Lenin 1996: 197).*

Alıntıladığımız metinden hareketle "toplumcu gerçekçi sanatçılar, toplumun aynası olmalıdır" düşüncesine ulaşabiliriz. Onlara göre edebiyat, biçim ve dil kaygıları gütmeyen propaganda amacına hizmet etmelidir. Türk edebiyatında Nazım Hikmet'le başlayan Marksist gerçekçilik ve sanatın toplumsal işlevi meselesi, kendinden sonra gelen yazarların metin bağlamında önünü açmıştır. Marksist anlayışa yakın olan

<sup>2</sup> Çetin, Nurullah(2012) *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitap.

Orhan Kemal de kendi çizgisini toplumsal gerçeklik ve dönemin Türkiye'sinin sorunları düzleminde oluşturmuştur.

Eserlerinde kullandığı temaların sosyoekonomik temelli olduğunu belirten Kemal, otorite ile gerçeklik arasında sıkışıp kalan insanların hikâyesini mizah yoluyla anlatmayı tercih etmiştir. Orhan Kemal'e "mizah yazarıdır" demek nispeten bu noktada yanlış olacaktır. Yazar gördüğü zıtlıkları, aksaklıkları anlatırken gözlemci ve eleştirel tutumuyla mizahın imkânlarından da yararlanmıştı. "*Sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken 'toplumcu gerçekçi', bu malzemeyi yansıtırken 'gözlemci ve eleştirel gerçekçidir'*" (Narlı 2002: 27).

İlk kez 1952 'de *Vatan Gazetesi*'nde tefrika edilen *Murtaza*, Demokrat Parti-Cumhuriyet Halk Fırkası çekişmesi içerisinde kalmış bir toplumu temsil etme göreviyle karşımıza çıkar. Kurum ve kuruluşları, şahısları doğrudan eleştirmek yerine mizah öğelerini ve roman başkışısı Murtaza'yı da kullanarak aksaklıkları topluma göstermeyi ve problemlere çözüm getirmeye çalışmıştır. İşçi sorunlarını, otorite ile olan ilişkiyi, değer yargılarını içeren eser, otorite sahibi insanların elinde bulundurduğu gücü orantısız bir şekilde kullandığında içine düştüğü komik durumları abartı öğelerini de kullanarak, acıklı durumları gülünç hale getirerek "kara mizah" yapmayı hedeflemiştir.

Dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtan Murtaza, farklı disiplinlerde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Farklı disiplinlerdeki araştırmacıların Murtaza'ya olan ilgisi, romanın özgün ve aynı zamanda Murtaza'nın da toplumsal bir tip olduğunu göstermektedir.

Orhan Kemal Murtaza'yı, Adana'nın Çukurova ilçesinde ekonomik, siyasi ve sosyal koşulların değiştiği bir dönemde kaleme alır Cumhuriyet'in ilanından sonra 1923'deki mübadeleyle Yunanistan'dan Adana'ya annesiyle göç etmiş muhacir Murtaza için önemli olan isimdir, otoritedir. Kendi akranları türlü hilelerle konaklara, tarlalara sahip olurken, Murtaza ismini ve namını kirletmemek için kendisine telkin verilen sözlere değer vermemiş biridir. Onun için Balkan Savaşları'nda şehit düşen Kolağası Hasan Bey'in soyundan olmak, bu şerefi taşımak çok daha önemlidir. Murtaza dönem koşulları içerisindeki zıtlıkların ortasında kalan, otoritesini korumaya çalışan ve bu durumdan doğan çatışmaları veren kişidir.

*"Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, bakışlarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir... İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için, toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır: varlıklılar, yoksullar.."*(Uğurlu 1973: 200)

## 2. Murtaza

Murtaza'yı ikinci bir düzenlemeyle 1969'da yeniden yayımlayan Orhan Kemal, şahsi değerlerine sıkı sıkıya bağlı olan Murtaza'nın çevresini, kendisiyle olan çatışmaları, acıklı, gülünç durumlarını, yazar okuyucuyla paylaşmıştır. Murtaza'nın kelime anlamı "irtizâ edilmiş, beğenilmiş, seçilmiş kişi" dir (Develioğlu 2008: 685). Orhan Kemal'in bu tercihi romandaki mizah unsurunun başlangıç noktasını teşkil eder. Murtaza'nın isim – karakter ilişkisi bağlamında kurulan ironi, vakadaki gelişmelerle kara mizaha taşınacaktır.

Murtaza bulunduğu çevreyi tanzim etme amacıyla görevlendirmiştir. Bu tanzim etme durumu sağlanırken dönem koşulları da mizahi bir şekilde verilir. Otoriteyi doğrudan eleştirmenin sakıncalı olduğu bir ortamda Kemal, mizah öğelerine başvurarak eleştiriye vermeye çalışır. Sosyal adaletsizliğin, ekonomik sorunların ve siyasi parti çekişmesinin baskın olduğu bir ortamda Murtaza, herkesi kendine benzetmeye çalışır. Benzetemediği noktada zorbalığa, diktaya başvurur. Gücünü ise Kolağası Hasan Bey'in soyundan aldığı her fırsatta dile getirir. Onun üniformaya olan hayranlığı, devletin, devlet büyüklerinin sözünden çıkmaması, hiçbir duruma taviz vermeyip, idare etmemesi kendi statükoculuğunun göstergesidir.

Bekçi Murtaza Yunanistan'ın Alasonya kasabasından 1925'de mübadele sebebiyle Çukurova'ya annesiyle göçmüş muhacir bir aileye mensuptur. Kolağası Hasan dayısı gibi şehit olarak ölmek en büyük arzusudur. Annesini yoksulluktan, parasızlıktan kaybetse de tanıdıklarının yaptığı gibi rüşvet almamış, onurunu kaybetmemek için kişiliğinden ödün vermemiştir. Annesinin ölümünde, bu acıklı durumda bile kendini soyunun asilliğini öne sürmekten geri durmamıştır:

*"Acımam rahat döşeğinde ölene. Olsun isterse annem. Çünkü akıttı mübarek kanımı dayımız kutsal vatan topraklarına, boğuşarak düşmanla. Ölmedi yatağında rahat rahat!" ... "İstemem valiliğini bile Atina'nın. İsterim ölmek dayım gibi boğuşarak. Hem da tıpkı dayım gibi içmek şahadet şerbetini"... "Neler söylersin abe neler söylersin be hala? Ölsün anam isterse on sefer! Namerdim dönersem Hasan Bey dayımın yolundan! Kırılısın sapı kaşığın!" (Orhan Kemal, 2018: 20,23).*

Dayısının şehit düşmesinden dolayı üniformalı işlere her zaman hayranlık duymuştur. Asker olmayı istese de beklentisi gerçekleşmez Bu düşüncedeyken mahalle bekçisi olur ve ekonomik geçimini bu şekilde sağlar. Mahalledeki hırsızlara, haksız kazanç sağlayanlara, mahallede taşkınlık yapanlara hatta gece evinde geç yatan kişilere bile gözünü açtırmamıştır. Fakat mahallede yaşayan insanlar Murtaza'nın haddini aşan bu davranışlarından rahatsız olmuşlardır. Onun için nizamı sağlamak her zaman önemli olmuştur. Bu minvalde vazife sırasında kadınlar onun için önemli olmamıştır. Kadınlara üstünlük sağlarken bile kendi özgüvenini, aldığı eğitimi ve vazifesini düşünmektedir: "Kadın nereden bakılsa 'bir kadın'dı işte. 'Saçı uzun, aklı kısa.'

*İşitmemişti şimdiye kadar hiçbir kadının kurs görüp, amirlerinden sıkı terbiye aldığını”*  
(Orhan Kemal 2018: 13)

Eser bir yandan Cumhuriyet Halk Partisi-Demokrat Parti çekişmelerine toplum temelinde ışık tutmaktadır. Dönemin koşulları çetrefillidir. Murtaza, sıkı bir İsmet İnönü hayranıdır. Zira bekleçilik görevini de Serbest Fırka'nın iktidara gelişine kadar sürdürmüştür. Murtaza bekleçilik vazifesi boyunca kim İsmet Paşa'ya dil uzattıysa o kişilerle kavga etmiştir. Kolağası Hasan Dayı'sı gibi düşmanla boğuşmak onun için onurdur. Bir gün kavga esnasında kafasına gelen iskemleyle bayılsa da kendisi bu durumdan memnun olmuştur. *“Dayısı nasıl Balkan Harbi'nde mübarek kanını kutsal vatan topraklarına döktüyse, o da bir çeşit düşman demek olan Serbestçilerin iskemle darbesiyle aynı kutsal topraklara kanını dökmüştü”* (Orhan Kemal 2018: 23). Ortamın ne kadar gergin olduğu bu noktada Murtaza'nın umurunda değildir. O her durumda kendini komik de düşürse Kolağası Hasan Bey'in yeğeni olmaktan onur duymuştur. Alıntıladığımız metinde Murtaza'nın bilmeden de olsa ironi yaptığını görmekteyiz.

Murtaza için görevi başında kazayla da olsa kavga sırasında da olsa kan dökmek kutsal sayılmaktadır. Kendisi İnönü iktidarını temsil etmektedir. Kendisine atılan iskemle iktidara yapılan eleştiridir. İskemle sembol olarak iktidarın eleştiri oklarıdır. Murtaza da kafasına iskemle darbesi alsa da bunu görmezden gelir. Çünkü kendisi Demokratlardan daha güçlüdür. Onların eleştirilerini dikkate alırsa, iktidarını kaybedecektir. Orhan Kemal de bu gergin ortamı Murtaza'nın soyuna atıfta bulunarak dağıtmaya çalışmıştır.

Murtaza, halası Akile'nin aracılığıyla dokuma fabrikasında işçi olarak çalışan kara kuru, çelimsiz bir kızla evlenmiştir. Evlendikten on ay sonra dünyalar güzeli bir kıızı olsa da, buna sevinmemiştir. Erkek çocuğunun olması Murtaza için statüdür. Kadınların ve kızların onun gözünde hiç değeri yoktur.

Orhan Kemal kadınlara eserlerinde ön plana çıkarmış bir yazardır. Onlara daima değer verir ve kutsal görür. Romanlarını da bu minvalde yazmıştır. Fakat *Murtaza* romanında bu değeri ters köşe yaparak göstermeye çalışmıştır. Murtaza'nın tamamen erkek statükoculuğu yapması, kadınları hiçe saydığını göstermektedir. Yazar da bunu ironi yaparak vermeye çalışmıştır.

Kızının olmasından iki yıl sonra istediği olmuş, Murtaza'nın karısı ona oğlan çocuğu vermiştir. Oğluna şehit düşen dayısının adını koymuş, onunla ilgili hayallere dalmıştır. Oğlu ortaokul eğitiminden sonra askeri okullara gidecek, dayısı gibi üniformalı şerefli bir asker olacaktı. Nitekim beklentisi olmamıştır. İki çocuktan sonra üç kıızı daha olmuştur. Bu durum Murtaza'yı çılgına çevirse de ikinci bir erkek çocuğunun olacağına dair umutları asla tükenmemiştir. İkinci erkek çocuğu ağabeyi Hasan gibi top peşinde koşmayacak, soyuna layık bir evlat olacaktı. Nitekim bu beklentisi de gerçekleşmemiştir

Murtaza sadece mahalleliyi hizaya sokmakla kalmaz, mahallede yaşayan başıboş hayvanlara da nizam getirmek ister. Sokakta teftiş halindeyken çöp tenekesini deviren kediyi bile sinirlenmiştir:

*"Ne demek, ne demek oluyordu, kurs görmemiş, pis bir hayvanın Murtaza'yı hiçe saymaya kalkması? Yukarda Allah, Ankara'da Devlet, hem de Hükümet'se burda da Murtaza vardı. Murtaza'ysa değildi herhangi bir bekçi. Kurs gördükten başka, almıştı amirlerinden takdirname bile. Bir kedi, mundar bir kedi, bozamazdı Murtaza'nın mahallede kurduğu disiplini. Yalnız kedi, kediler değil, mahallenin kazları, ördekleri, tavukları, horozları, köpekleri de bozamazlardı"* (Orhan Kemal 2018: 29)

Hayvanları nizama getirme davranışı kara mizah ögesi olarak okuyucunun zihninde oluşur. İktidarlar da vatandaşı Murtaza gibi hayvan yerine koyup, nizama getirmek isterler. Bu anlayış yazarın bilinçaltında da vardır. Yazarın hapishanede geçirdiği yıllar iktidarın kendi düzleminde Orhan Kemal'in tutumunu nizama getirmiştir. Bu alıntıda yazarın iktidarın kendine olan tutumunu görmekteyiz.

Murtaza kediyi kovaladığı sırada mahalleden kılığı pek de düzgün olmayan biri gözüne çarpar. Adamın hali Murtaza'nın hiç hoşuna gitmemiştir. Adamı durdurup sorguya çekerken dilinden yine aynı cümleler dökülmüştür *" Yukarda Allah, Ankara'da Devlet hem da Hükümet, burda da ben!"* (Orhan Kemal 2018: 31). Murtaza bu tavırlarıyla kendi otoritesini devlet otoritesiyle bir tutmuştur. Bu tutumu çevresi tarafından tepkiyle karşılanırsa da içine düştüğü komik durumu görmemekte hatta bu durumu umursamamaktadır. Murtaza kendi mahallesinde dalga geçilen bir karakterdir. Dönemin toplumundaki bazı kesimlere göre vadesi dolmuş tek parti Cumhuriyet Halk Fırkası'nı romanda Murtaza temsil etmektedir. 1945'ten sonra değişim isteyen toplum, öteden beri var olan düzenin değişmesini istemeyen Murtaza burada zıt düşmektedir. Mahalleli canından bezmiş Murtaza'yı üst mercilere şikâyet etmiştir. Murtaza ise görevini yaptığını düşünmektedir. Hatta nizamsız olan mahalleliye: *" Söyle, söyleyin hanginizin damarlarında dolaşır Hasan Bey'in mübarek kanı?"* (Orhan Kemal 2018: 35) diye çıkışır.

Mahalleliye göre Murtaza'dan önce buldukları yerin polisi, valisi, belediye başkanı mevcuttur. Murtaza, görevlerinin sınırlarını gittikçe aşmaktadır. Mahalle sakinleri toplanıp Murtaza'ya karşı plan yaparlar. Onu bekçilikten istifa ettirip milletvekilliğine aday olması için ikna edeceklerdi. Nasılsa milletvekili seçilemezdi. Ona oy vermeyeceklerdi. Böylelikle Murtaza'dan kurtulacaklardı. Murtaza planın iç yüzünü bilmeden bu fikri benimsedi. Gıda yardım paketi çıkartacak, halkın ihtiyaçlarını meclis kürsüsünden haykırarak bir yandan da statü, kıdem atlayacaktı: *"Haçan bu Mürteza da gidecek bir gün harbe. Dökecek mübarek kanını kutsal vatan topraklarına. Yaşşarım niçin? Ölmek için!"* (Orhan Kemal 2018: 62) Fakat çok geçmeden olayın iç yüzünü kahvede çalışan garson Murtaza'ya anlatmış, Murtaza'nın

işin iç yüzünü öğrenmesi için haklı gerekçeler öne sürmüştür. Murtaza'nın bu durum kafasına yatmış, ateş püskürmüştür: "Atmak istersiniz başınızdan demek beni? Hodri meydaan! Şaşarım yıkamasına kedinin çamaşır" (Orhan Kemal 2018: 63). Murtaza'nın çevresine karşı tutumu ve verdiği tepkiler ışığında "iktidar ne derse doğrudur" çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. "Doğru" kelimesi Murtaza'nın gülünç durumlara karşı bile gösterdiği tepkidir diyebiliriz.

Murtaza yükümlülükte olan kuralların ve kanunların insanlar tarafından oluşturulduğunu göz ardı etmektedir. Uygulanan kurallar ona göre kusursuzdur ve itaat edilmelidir. Mahalleli itaat etmiyorsa "cezasını çekmelidir" anlayışı hüküm sürmektedir. Murtaza'nın mahalleli arasında bir küfür niteliğinde olan "muhacir" olarak adlandırılır. Bu söylem de Murtaza'yı kendi içinde ve çevresine karşı zorba bir karakter haline getirmektedir.

Büyük oğlu Hasan babasının istediği gibi bir evlat olamamıştır. Murtaza'ya göre Kolağası Hasan Dayı'sı gibi olmadıktan sonra o evlat işe yaramazdır. Hasan da Murtaza'nın bu despot davranışlarından dolayı babasından utanır. Alay konusu bir babanın oğlu olmak, onun için yeterince utanç vericidir. "Soytarı" olarak nitelendirilen Murtaza bütün bu yergilerden habersiz yine de bildiğini okumaktadır.

Mahalle sakinleri Zinnur Amca'yı yanlarına alarak Murtaza'yı şikâyet etmeye giderler. Murtaza ilk gördüğünde şüphelenir fakat komiserin mahalleli önünde kendisine takdirname vereceğini düşünerek sevinir. Çok geçmeden Murtaza olayın iç yüzünü görür. Ayakkabıcıdan, boyacıya, tamirciye kadar hepsi Murtaza'yı komisere şikâyet etti. Murtaza kendisini ise "yaparım vazifemi" anlayışında savunmuştur.

*"Helbet. Bakamayan düşmana çelik yıldırım, değildir layık vatandaşlığa. Haçan her Türk bakmalıdır düşmanlara çelik yıldırım, kurşun bilek, taş yürek. Ve vazife bir sırasında sakınmalıdır gözünü budaktan, dememelidir evladım, ciğerparem. Demedim hiçbir zaman, vazife bir sırasında evladım, ciğerparem. Neden ? Çünkü var idi bir dayım, Hasan Bey, kolağası, dolaşır idi damarlarında halis kan, Türk kanı. Döktü bu kanı Balkan Harbi'nde kutsal vatan topraklarına, demedi, ne bana vatandan. İsterim bütün vatandaşlarım olsun Kolağası Hasan Bey gibi. Sakınmasınlar gözlerini budaktan, hem da akıtsınlar kanlarını kutsal vatan toprakları için" (Orhan Kemal 2018:97)*

Alıntılıdığımız paragrafta Murtaza kendi fikrinin muhafazakâridir. Benimsediği fikirleri ölümüne savunur. Çalışmaktan ve görevden kaçmayan Murtaza, yaptığı her işi Kolağası Hasan Dayı'na bağlar ve ona değinmekten geri duramaz.

Emniyet Müdürü, şikâyetler üzerine mahalle sakinlerinin huzurunu bozmamak için Murtaza'yı bir ahbabının fabrikasına bekçi olarak gönderir. Murtaza'nın huyunu, vazife insanı olduğunu bildiğinden, onu bu göreve psikolojik olarak hazırlar:

*"Bir zamanlar genelevlerin asayışı bozulmuş da akıllarına nasıl sen gelmişsen, şimdi de bizim müdür bey, Allah selamet versin, disiplini bozulan fabrikaya seni vermek istiyor senin anlayacağını ama, hayır. Vermem. Ben senin gibi iyi yetişmiş, sıkı bir elemanı nerden bulurum bir daha?"(Orhan Kemal 2018: 99).*

Fabrikanın Fen İşleri Müdürü Murtaza'yı gece bekçisi olarak Kontrolör Nuh'un yanına verir. Böylelikle Murtaza yeni görevine başlar. Fen İşleri Müdürü Murtaza'ya yeni görevini anlatır. Kontrolör Nuh'a da Murtaza'yı idare etmesi gerektiğini, onu hoş görmesi gerektiğini söyler. Nuh ise şu cümleleri kullanarak Murtaza'nın içine düştüğü trajikomik durumu anlatır: *"Güldüğüm şu ki, adamında gönül Erciyes Dağı'ndan yüksek. Nerden baksan bir mahalle bekçisi mesela. Kurs murs, vazife mazife patırdatıyor da"* (Orhan Kemal 2018: 135). Murtaza'nın kendini, deyim yerindeyse, Kaf Dağı'nda görmesi çevresi tarafından alay konusu olmasına sebebiyet verir. Fen İşleri Müdürü de Murtaza'yı söylemlerinden dolayı ciddiye almaz. Ona göre bu adam 'deli olmaktan öte başka bir şeydir'. Bu gücünü nereden aldığını merak etmektedir. Murtaza bireysel olarak varoluş çabası içindedir. Kendince doğruları olduğundan tuhaf duruma düşmek onun umurunda olmaz:

*"Mücadeleci ruhu ve kararlı tavrı ile Murtaza, eğilimini doğru ve etkili/kalıcı bir mecrağa yönlendiremez ve yozlaşmış düzene hizmet eder, bu da onun açmazlarda sıkışmasına neden olur. İnsana özgü duyarlılıktan arınmaya çalışır ve hoşgörüden/anlayıştan uzaklaşır. Bu da onun hem kendisine hem de kendisinin de dahil olduğu insan topluluğuna zararlı olmasına neden olur".* (Eliuz 2004: 270)

Murtaza kendi sınırlarını çizdiği dünyanın içinde debelenmektedir. Hoşgörüsüz, katı, despot biridir. O, tek taraflı olarak dünyaya bakmış, bulunduğu ortamda tutunmaya çalışırken en tepeye, zirveye ulaşmak istemiştir.. Bu noktada ise amacı insanları kendi dünyasında kendi kurallarıyla hizaya sokmaktır.

Bekçi Murtaza fabrikada çalışmaya başladığı andan itibaren işçiler tarafından dışlanmış, hor görülmüştür. Murtaza burada herkese çıkışır, işlerini yapması için herkese emirler yağdırır. Fabrika bu noktada küçük hayalleri olan sıradan insanların bulunduğu mekân olarak sembolleşir. Kontrolör ve Bekçi'nin varlığı fabrikanın bir korku mekânı haline gelmesini temsil eder. Fabrika maddi gücün simgesidir. Murtaza'da bu fabrikada diktatörlüğü temsil etmektedir. Her sözünü, işlere dikta etmeye çalışırken darp edilmekten de kaçamaz. Fabrikadaki Azgın Ağa'yı barakada uyurken yakalayan Murtaza, Azgın'la önce laf dalaşına girse de onun hışmından kurtulamaz:

*"İhtiyar Azgın, Murtaza'yı dişine göre bulmuştu. Sağa sola çocukmuşçasına savuruyor, kuvvetli elleriyle ecel terleri döktürüyordu ki araya Sarı İbrahim'le arkadaşları girdi, Murtaza'yı Azgın'ın güçlü ellerinden söküp aldılar, Azgın'sa kükreyerek saldıırıyordu durmadan"* (s: 204). Murtaza, olayın iç yüzünü



kendisinden öğrenmek isteyen Fen İşleri Müdürü Kamuran Bey'e "arslanıyım vazifemin, yaparım vazifemi" (Orhan Kemal 2018: 223).

Murtaza bu sözlerle kendisini savunmuştur. Kamuran Bey Murtaza'yı hem gergin ortamdaki uzaklaştırmak hem de vazifesini gördüğü için onu ödüllendirmek ister. Fabrika spor mükelleflerinin bekçisi yapar. Murtaza bu görevde üniformanın olduğunu duyunca daha da gururlanır. Üniforma onun en büyük zafiyetlerinden biridir. Kontrol Nuh, Azgın Ağa ve fabrika işçilerinin hedefi haline gelse de Murtaza bundan zevk almış, kendisini kışkırdıklarını düşünmüştür

Murtaza'nın çalıştığı fabrikada aynı zamanda kızlarının da çalışması birbirlerinden bağımsızdır. Çoğu kimse bu durumu torpil olarak düşünse de Murtaza bu söylenenleri umursamaz. Fakat Murtaza bütün işleri eksiksiz yapıyorsa, kızlarından da aynı şeyi beklemektedir. Günlerden bir gün fabrikada Cemile ve Firdevs çalışmaktan yorgun düşüp bir kenarda uyulamaktadırlar. Bunu gören fabrika işçilerinden biri Murtaza'ya kızlarının iş başında uyuduklarının haberini verir. Murtaza hırsından deliye döner. Başından aşağı kaynar sular dökülür. Onun gibi çalışkan, üniformalı birinin aile bireyleri de aynı onun gibi olmalıydılar. Cemile babasını görünce kaçtıysa da, Firdevs babasının öfkesinden kaçamadı. Firdevs'i yerden yere vurdu. Başına darbe aldı. Firdevs'i alıp yerden kaldırırsalar da Firdevs'in başının ağrısı geçmiyordu. Akile Hala Murtaza'ya Firdevs'i doktora götürmesini söylemiştir fakat Murtaza'nın cebinden doktora götüreceği para çıkmamıştır. Güç bela Firdevs'i doktora götürdüyseniz de alınan ilaçlar kızına çare olamamış ve kendi kuralları yüzünden kızının ölümüne sebep olmuştur. Acınacak halini her zamanki gibi görmezden gelir ve bundan hiç pişmanlık duymaz.

Romanın son bölümünde dönemin koşulları gibi Murtaza'nın çevresindeki olaylar da değişmeye başlamıştır. Murtaza yine eskisi gibi olsa da fabrikadaki işçiler, mahalleli, herkes her şey değişmiştir. "Demokrat" olma zihniyeti giderek artmakta, İsmet Paşa'nın otoritesine karşı çıkanlar giderek çoğunlukta olmaktadır. Murtaza ise İsmet Paşa'ya büyük saygı duymaktadır. Ona katıyen laf söyletmez: "*Yazıklar olsun size! Abe neler söylersiniz İsmet Paşamıza? İsmet Paşa o be yahu! Yunan'ın elinden kim kurtarıp getirdi bizi anayurda? Haminneleriniz mi, yoksa İsmet Paşa mı? Yüce İsmet Paşa için reva mıdır bu işlem?*" (Orhan Kemal 2018: 301). Bir gün fabrikada İsmet Paşa-Demokrat Parti kavgası yapılırken İsmet Paşa'yı seven Murtaza'nın tavırlarından usanan işçiler "Murtaza istifa!" sesleriyle fabrikada isyan çıkarırlar. Fabrika işçilerinin bu tutumu Murtaza başta alttan alır. Çünkü Kamuran Bey'de demokrat partiye yazılmıştır. Ona kafa tutmak işini kaybetmesi demektir. Murtaza burada kendini garanti altına almak ister. Murtaza'nın Cumhuriyet Halk Fırkası'nı temsil etmesiyle beraber iktidarını kaybetmek istememiştir. İsyen Kamuran Bey'in kulağına gider. Kamuran Bey yine de temkinli davranır. Demokrat Parti henüz iktidara gelmemiştir. Fakat yine de işçilere argolu bir dille tepki göstermekten geri duramaz: "*Ulan hıyar,*

*ulan kaşalot, ulan dangalak. Başıma belamı açmak istiyorsunuz? Ulan partimiz iktidara geçti mi ki herife sırtarıyorsunuz? Eşekliğin alemi var mı? Ne diye kıskırtıyorsunuz işçileri?"* (s: 309) Alıntıladığımız cümleler bizlere otoritenin gücünü vurgulamaktadır. Herkes gibi Kamuran Bey de kendi çıkarını düşünmektedir. Kamuran Bey'in bu çıkışı Kontrolör Nuh'u çileden çıkarır ve fabrikadan olaylı bir şekilde istifa eder. Demokrat bir işçinin fabrikadan atılması toplumda infial uyandırır. Nuh önceden fabrikada denetçiyken şimdi namı bütün şehri sarmıştır. Böylelikle siyasal otoritenin de yazar tarafından güçlü bir eleştirisi yapılmış olunur. Nuh'un fabrikadan atılması işçileri çileden çıkarır. Nuh'a destek olurlar. Kontrolör Nuh bu motivasyon ve moralle Demokrat Parti İl Binası'na gider. Olanları il başkanına anlatır. Nuh artık halkın ve Demokrat Parti'nin gözünde bir kahramandır. İl başkanı partisinin ivmesini artırmak için Nuh'un kitlelere hitap etmesini ister. Nuh bu şekilde popülaritesi artırmış, fabrika müdürü Kamuran Bey'den de intikamını almıştır. Bekçi Murtaza Nuh'un şanının artmasına istemeden de olsa yardımcı olmuştur. Olanlardan habersizmiş gibi davranıp, fabrikayı eski nizamına kavuşturmak ister: *"Amirim! Bu geceden itibaren alacağım fabrikanın disiplinini elime"* (s: 343) Fakat giderayak Azgın Ağaile yeniden kapışır. Murtaza tabir-i caizse kraldan çok kralcı gibi davranır.

Günler geçip giderken Murtaza küçük oğlunun hayallerine dalar. Fakat küçük oğlu onu hiç beklemediği anda hayal kırıklığına uğratar. Büyük oğlu olsa umursamazdı, fakat küçük oğlu Kolağası Hasan Dayı'nın kanlarını taşıyan oğlunun hırsızlık yapıp hapse girdiğini öğrenir. Bu olayın sorumluluğunu almak istemez. Karısına: *"Olamadın istediğim evsafıta bir tarla. Çürüttün tohumumu"* (s: 359) der. Fakat Murtaza o kadar 'Doğrucu Davut'tur ki oğlunun peşinden karakollara koşmaz. Zira oğlu onu çok utandırmıştır. Murtaza, karısı, birkaç mahalleli komşu hep beraber mahkemeye giderler. Bakkal şikayetinden vazgeçse de Murtaza burada bile kendi şerefini, onurunu düşünür ve hâkime *" Olamaz aç benim oğlum! Kabul edemem açlığını! Veleve olsa idi bile aç, çalmayacak idi, ermeyecek idi tenezzül hırsızlığa. Tükürecek idi kan, söyleyecek idi içtim kızılılık şerbeti! Şimdi ederim sizden istirham, edesiniz mâhkum, atasınız hapislere"* (Orhan Kemal 2018: 360). Değer yargılarına sıkı sıkıya bağlı olan Murtaza, kendinden başka kimseyi düşünmemektedir. Orhan Kemal, romanın sonunu acıklı fakat bir o kadar da gülünç bir durumla bitirmiştir.

### Değerlendirme

Orhan Kemal'in ilk romanlarından son romanına kadar küçük insanların bireyselleşme sürecini anlattığını bilmekteyiz. Sosyal yaşamı getirdiği yozlaşma ve tahribat onun eserlerinin ana temasıdır. Nazım Hikmet'le dostluğunun da etkisiyle hikâye ve roman yazmış, ömrünün sonuna kadar da yazdıklarını yayımlamaya devam etmiştir.

Sosyolojik ve psikolojik bakış açısıyla toplumsal bir tip yaratmaya çalışan Orhan Kemal, *Murtaza* romanıyla bireyin kendi öz çıkarlarını otorite, kurum ve kuruluşlarla bir tuttuğunu okuyucuya aktarmaya çalışmıştır. Kemal romandaki her karakteri ve tiplmeyi dönemin koşullarına uygun olarak seçmiştir. Murtaza kelime anlamıyla seçilmiş kişi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda yazarın Murtaza adını kullanması tesadüfi bir durum değildir. Yazar Murtaza'yı topluma nizam getirmesi için özellikle seçmiştir. Murtaza eserde bir yandan kendi acıklı hayat hikâyesini yaşarken bir yandan da toplumdaki, kurumlardaki adaletsizliğe, çıkarıcılığa, düzenbazlığın bitmesine çare olmaya çalışır.

Bu bilginin ışığında Murtaza'nın ve toplumun birbiriyle çatışmasını görmekteyiz. Kendi çizdiği kurallarıyla ve sıfatlandığı bazı niteliklerle kara mizahın gelişimini yansıtmaktadır. Bu mizah anlayışı çerçevesinde Bekçi Murtaza kendi dünyası içinde çırpınıp durmaktadır. Murtaza'yı zalimliğın mizahı olarak tanımlamak mümkündür.

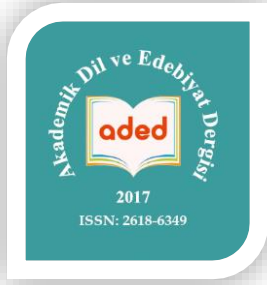
Bizler Murtaza'yı anlatılan nesnel bilgiler ışığında tanımaktayız. Geçmiş zamanda dayısının şehit olması onun var olma çabasının yegâne amacıdır. Roman başkişisi Murtaza günün bütün vakitlerinde aktiftir. Aldığı düşük maaşa rağmen var gücüyle çalışır. Metnin ana kurgusunu da Murtaza'nın sürekliliği oluşturmuştur.

Ailesiyle beraber Türkiye'ye göçtüğü andan itibaren Murtaza'nın hayatı hep mücadelelerle geçmiştir. Komik davranışlarının arka planında kurmaca bir acı yatmaktadır. Doğduğu toprakları bırakıp hiç bilmediği bir yerde tutunmak onun için oldukça zor olmuştur. Birlikte göç ettiği insanlar, türlü rüşvet ve hilelerle zengin olduğu halde Murtaza mala mülke tenezzül etmemiş, Kolağası Hasan Bey'in onurlu duruşuna zeval getirmemeyi tercih etmiştir. Çevresi tarafından "muhacir" olarak küçümsenmektedir. O da bu küçümsenmeyi üniformasına sığınarak görmezden gelip, kendisini topluma kanıtlamaya çalışmıştır. Toplumla olan ilişkisi emir-komuta ekseninde gerçekleşmiştir. Vatandaşlara doğru da olsa keyfi emirler vermesi kendi hukuku içerisinde hukuksuzluk örneği oluşturmaktadır.

Otoriteye her zaman saygı duyan, otoritenin dediğinden bir an olsun bile çıkmayan Murtaza ne otoriteyle ne de toplumla geçinir. Onun aşırı davranışları dışlanmasına, yalnız bırakılmasına sebebiyet vermiştir. Uyarılara rağmen kendi bildiği yoldan asla sapmaz. Onda sadece koşulsuz, şartsız hizmet anlayışı vardır. Murtaza karakterinde, alma-verme dengesini sağlamaya çalışan kişi yaratılmaya çalışılmıştır desek yanlış olmaz.

### Kaynakça

- Çetin, Nurullah (2012). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitap.
- Eliuz, Ülkü (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora tezi. Fırat Üniversitesi.
- Develioğlu, Ferit (2008). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Karacanlar, Y. Kenan (1977). *Orhan Kemal'den Anılar*. İstanbul: Tüm Yayınları.
- Kemal, Yaşar (1970). 'Yaşar Kemal, Orhan Kemal'i Anlatıyor' *Yeni Gazete*
- Marx, Engels, Lenin (1996). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Narlı, Mehmet (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orhan, Kemal (2018). *Murtaza*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan, Kemal (1965). *Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Öğütçü, Işık (2014). *Sessizlerin Sesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Uğurlu, Nurer (1973) *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Örgün Yayınevi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Sümeyye YAZICI**

Yüksek Lisans Öğrencisi, Karadeniz  
Teknik Üniversitesi  
sumeyyeyazici@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3887-2184>

## **Çaresizlik ve Ölüm Arasında Sıkışmış Beden: Kötü Kadın**

*A Body Trapped Between Desperation and Death:  
"Kötü Kadın"*

### **Araştırma Makalesi/Research Article**

Geliş Tarihi/Received: 04.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### **Atıf/Citation**

Yazıcı, Sümeyye (2020). Çaresizlik ve Ölüm Arasında Sıkışmış Beden: *Kötü Kadın*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 446-457. DOI: 10.34083/akaded.764147.

Yazıcı, Sümeyye (2020). A Body Trapped Between Desperation and Death: *Kötü Kadın*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 446-457. DOI: 10.34083/akaded.764147.



<https://doi.org/10.34083/akaded.764147>



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

*"Kadınlarımızın yüzü acılarımızın kitabıdır  
acılarımız, ayıplarımız ve döktüğümüz kan  
karasabanlar gibi çizer kadınların yüzünü"*  
Nâzım Hikmet Ran

## Öz

Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal, 1914 yılında dünyaya doğumunu gerçekleştirir. Yaşamın getirilerini eserlerine işleyen sanatkar mevcut düzene eleştiri nitelikli anlatılar kurgular. Toplumcu gerçekçi edebiyat ürünleri veren Orhan Kemal, gözlemleriyle oluşturduğu deneyimleri, her kesimin aşına olduğu olay ve durumları yazınsal ürünlerine tem edinir. Yoksulluk, işsizlik, sömürü, yozlaşma kavramları anlatılarının zeminini oluşturur. O, insanın yaşadığı şartlar dolayısıyla meydana gelen gerçekliğini yansıtan eserleri aracılığıyla bir dönüşüm meydana getirmeyi hedefler. Toplumun sorunlarını çözecek eylemselliği kaleminin ustalığıyla okuyucusuna sunar.

Orhan Kemal'in 1952 yılında ilk baskısı yapılan *Çamaşırcının Kızı* adlı eserinde yer almış on üç hikâyeden biri olan *Kötü Kadın* geçmiş ve geleceği şu andaki sıfatıyla bütünlenmiş dişi bir beden hikâyesini anlatır. Cismen yok sayılan ve aidiyetsizliği her koşulda hisseden kadının hikâyesi 'ad' kavramının yoksunluğu ile belirgin hale getirilir. Yaşam ve ölüm gibi bir ikiliğin arasına sıkışan kadın, bedenini sermaye olarak kullanır. Sanatkar, açlık ve yoksulluğun meydana getirdiği çaresizliği biyolojik olarak kendine verilen bedeni ile gidermeye çalışan kadın aracılığıyla ahlaki yozlaşma ve toplumsal çürümenin izleksel boyutunu vermeye çalışır.

Bu çalışmada Orhan Kemal'in *Kötü Kadın* adlı hikâyesi izleksel boyutta incelenecektir. Kadının toplumdaki yerinin ve kadınlık kimliğinin yansılarının da yer aldığı hikâyede cinsel sömürü yoluyla kadın kavramı ele alınacaktır. Kora şeması aracılığıyla aktarılan simgesel ve kavramsal düzlemler yapı unsurunun eserdeki yansısı ile bütünleştirilerek verilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Kötü Kadın, kadının kimliği, nesneleşen kadın bedeni, ahlaki yozlaşma.

## Abstract

*Orhan Kemal, whose real name was Mehmet Raşit Öğütçü, was born in 1914. The artist covering the issues related to outcomes of life creates narrations as criticisms of current order. Orhan Kemal, who produces socialist realistic literary works, adopts his experiences gained by his own observations as well as the incidents and situations that all walks of life are familiar with as the themes of his literary products. The concepts of poverty, unemployment, exploitation, and corruption form the basis for his narratives. He aims at creating a transformation through his*

works reflecting the reality that emerges due to the conditions of human lives. He presents the activism that will solve the problems of the society to his readers with the skillful use of his pen.

"Kötü Kadın", one of the thirteen stories that was included in Orhan Kemal's first edition of "Çamaşırcının Kızı", published in 1952, tells the story of a female body whose past and future are integrated with its current features. The story of the woman, who is neglected and feels the loss of belonging in all conditions, is made clear by the absence of the concept of 'name'. Trapped between contradictions of life and death, the woman capitalizes her body. Through a woman trying to get rid of the desperation of hunger and poverty by using her biological gift, her body, the artist tries to depict the thematic dimension of moral degeneration and social decay.

In this study, Orhan Kemal's story "Kötü Kadın" is going to be examined through thematic dimension. The notion of women will be elaborated in terms of sexual exploitation in this story, which portrays the reflections of women's position in society and the identity of women, The symbolic and conceptual levels transferred through the choir scheme is going to be given with the reflections of the structural element in the work.

**Keywords:** Orhan Kemal, Kötü Kadın, the identity of women, objectified female body, moral corruption.

### Bedenine Sıkışmış Bir Ben: Kötü Kadın

Orhan Kemal'in 1952 yılında Varlık Yayınlarında ilk baskısı yapılan *Çamaşırcının Kızı* adlı eserinde *Çamaşırcının Kızı*, *Kötü Kadın*, *Duvarcı Celal*, *Şahut'la Karısı*, *Dilenci*, *Sevinç*, *Çöpçü*, *İki Kız*, *Ayşe ile Fatma*, *Eski Gardiyan*, *Recep*, *Mavi Eşarp*, *Küçücük* adlı on üç hikâyeye bulunur. Sanatkarın on üç hikâyelik bu eserinde yer alan *Kötü Kadın* 1951 yılında yazılır. Anlatıda insanı özel kılan 'ad'a sahip olamamış ve bedeni kendi kimliğinin önüne geçmiş bir kadının yaşamda kendine yer arama çabası ve var olma arayışı tem edindir. Ekonomik yönden çaresiz olan kadının 'ad'ı toplumca verilir. Bedeni ile yaşama tutunmaya çalışması, toplumsal normların ve kalıpların dışında yaşamını idame ettirmesi ona yine toplum nazarında "kötü kadın" olarak bakılmasına ve bu kimliğin ona doğarken verilen adın önüne geçmesine neden olur.

Eserin ismini sözlük tanımıyla "İstenilen, beğenilen nitelikte olmayan, hoş gitmeyen, fena, iyi karşıtı" (TDK Sözlük 2011: 1507) olarak kullanılan kötü ile "erişkin dışı insan" (TDK Sözlük 2011: 1258) anlamına gelen kadın kelimelerinin birleşiminden oluşan bir sıfat tamlaması oluşturur. İçeriksel doğrultuda izlendiğinde anlatının



isminin, özellikle bedeniyle para kazanan ahlaki bakımdan yozlaşmış kadınlar için toplumca kullanılan bir tabir olduğu dikkat çeker. Bu bakış açısıyla "Kişi veya toplum üzerinde olumsuz etkileri olan" (TDK Sözlük 2011: 1507) kötü kelimesinin dişilik özelliği gösteren bireyler için kullanılan "dişi bedende yaşayan canlı ve kendisine kadın olarak davranılan" (Mackinnon 2003: 58) kadın kelimesi ile birleşimi sonucu bilinen iyi kadın algısının yıkılışını işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Başkişinin "*Kötü kadın. Evet kötü...*" (Orhan Kemal 2005: 112) biçiminde kendini tanıttığı hikâyede, toplumsal baskının oluşturduğu kötü kadın söylemini/ismini sorgulamadan kabullenışı söz konusudur. Kadın için bu saklanacak, utanılacak veyahut gizlenilecek bir şey değildir. Özellikle giyimi ve tavırları onun bu 'ad' ile özdeşleşmesine neden olur. Onun dış görünüşü ve bir simidin yarısı için ödeşme isteği "iyi kadın imgesinin çözülüşü" (Öksüz 2010: 548)nün göstergeleridir. Toplum nazarında iyi kadın algısı doğurganlık özelliği nedeniyle kadının bedeninde var olur. Burada, kadını kutsal yapan bedeninin yıkılışı söz konusudur. İyi kadın algısının tam zıttı olarak ahlaki yozlaşma kötü kadının bedeninde başlar.

Yaratılış anı ile başlayan erkek/kadın bireylerin dünyaya doğuş hikâyeleri insanların kimlikser serüveninin de başlangıcını meydana getirir. Adem ve Havva kıssasında Havva'nın Adem'e yasak elmayı yedirmesi ile ortaya çıkan kadının hikâyesi, simgesel boyutta elmanın yenme eylemi yoluyla ilk günahı, elmanın işaret ettiği doğurganlık özelliği ile olumsuz ve olumlu nitelikleri birlikte barındıran bir denge unsuru kazanır. Kadınlığın tarihsel geçmişi incelendiğinde kadın olmanın toplumca önemli bir yere sahip olduğu görülür. "İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinde kadınlar dünyaya rahimlerinde taşıdıkları yeni bir canlıyı getirmeleri, fiziksel yapıları itibarıyla erkeklerden farklı bir takım özellikler göstermeleri ve fikri olarak hassas bir yapıda olmaları nedeniyle "*gizli bilgilere sahip bir varlık*" şeklinde değerlendirilmiştir" (Acar 2019: 96). Zamanla kurulan toplumsal düzenlerde kadınların yönetimde yer aldığı ve onlara yönetimle ilgili hususlarda söz hakkı tanındığı, olumlanan ve kutsallık atfedilen bir imaja sahip olduğu görülür. Değişen dünya düzeni ile birlikte kadın, erkeğin fiziksel ve ekonomik gücü altında ezilen edilgen bir yapıya bürünür. Erkek kadının ve kendinin fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan bir güç unsuru olarak algılanırken kadın erkeğin getirdikleri ile yetinmek ve onun isteklerini gerçekleştirmek zorunda kalır. Erkek tarafından "bir dürtünün nesnesi" (Fromm 1998: 30) olan kadın özne olma özelliğini yitirir. Özne konumundan nesne konumuna geçiş yapar. Kadının gücü

erkeğin varlığı ile güçsüzlüğe dönüşür. Ona çizilen sınırlar ile yaşama devam eder. Erkeğin fiziksel ve bedensel ihtiyaçlarını karşıladığı zaman olumlu görünüme ulaşan kadın güç unsurunu tekrar kazanır. Erkek tarafından eylemsel boyutta sindirilen kadın, ancak erkeğin bedeni ile tamamladığında yeniden varlığını inşa eder.

Kadının yeni bir canlıyı dünyaya getirmesi vasfının kutsal sayıldığı anaerik toplum düzeninden babaerik düzene geçişin ardından toplumsal algı erkeği kadının üstüne çıkarır. "Toplumdaki yeri öncelikle babasına sonra da kocasına göre belirlenen kadının yaşamdan beklentileri, tüm umutları erkek tarafından sindirilir; artık o, mutlak otoriteyle/ erkekle birlikte tanımlanarak ondan bağımsız bir kimlik sahibi olamaz" (Öksüz 2010: 547). Orhan Kemal'in bu hikâyesinde de kadının erkeğin boyunduruğunda olması durumu devam eder. Kadının, erkek tarafından gelen ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan adımı cinsel boyutta bir karşı adımla ödenmeye çalışılır. Erkek hem kendini hem kadını besler. Kadının kendi olabilmek mücadelesine ve yaşama devam etmesi için erkeğin egemenliğine karşı gelmeden itaat etmesi gerekir. Erkeğin egemenliğini kırmak isteyen kadın, konumlarının aynı paralelde ilerleyebilmesi için ödemeyi teklif eder. Burada kadın ödeyerek kendini bir üst güç unsuru haline getirmeye çabalar. "Kadın için çalışmak, maddi bağımlılıktan dolayısıyla erkeğin kadını bedensel meta olarak sömürmesinden kurtuluşunun adıdır. Kadın, erkek ile cinsel farklılığın dışında birey olarak aynı güce, aynı özelliklere sahip olduğunu fark ettiği anda, kendilik yolunda önemli adımlar atabilir. Bu adımların en önemlisi, kadını nesne ve öteki olmaya zorlayan maddi bağımlılıktır. Erkek, kadının geçimini sağlarken, bunu bir yaptırım gücü olarak kullanır. Kadın, maddi olarak var olduktan yani kendi geçimini kendisi sağladıktan sonra, erkek karşısındaki nesnellliğini ortadan kaldırabilir ve özgür bir birey olarak yaşamını sürdürebilir" (Eliuz 2011: 227). Başkışı maddi imkânı ile üstün sayılan erkeğe bağımlılığını, ödeme teklifi ile kendi gücünü ortaya koyarak kırmaya yönelir.

Kadının 'ödeşme' isteği toplum tarafından dikte edilen algının sonucudur. Yaşamı fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurgulayan kadın için bedensel sermayesi yaşama tutunmaya yönelik yapılan bilinçli bir eyleme dönüşür. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinin tabanında toplumsal baskının kısılcasına takılır. Böylelikle kadın kendini gerçekleştiremez. Kendini gerçekleştiremediği için yaşama karşı olumlu bir istek duymaz: "Böyle uyuz bir kedi olmayı insan olmaya tercih ederdim!" dedi. "Herhangi bir çöplükten karnımı doyrabilir, istediğim duvarın dibinde uykuya dalabilirdim" (Orhan

Kemal 2005: 112). Böylelikle kadın, yaratılmışların en üstü olarak adlandırılan insan bedenini hayvan bedenine tercih ederek kendini gerçekleştirebileceği fikrine sahip olur.

Anlatıda kadının fiziksel tasarımı ile yaşamdaki kimliği örtüşür biçimde tasvir edilir: “İskarpinin feci şekilde yamulmuş topukları, iri kıç, bluzunun fazla açık göğsünden taşan iri, pörsük memelerine rağmen, gözbebekleri canlı, simsiyah iki yuvarlaktı.” (Orhan Kemal 2005: 111) Maddi imkansızlıklar kadının tükenişini ortaya çıkarır. Fiziksel tükeniş bedensel bir boyun eğişe neden olur. Ekonomik çaresizlik yaşayan ve işsizlikle mücadele edemeyen kadın bedenini sermaye haline getirir. Zamanla deforme olan bedeni nedeniyle beğenilmez ve arzu edilemez bir hal alır. Bu nedenle tek gelir kaynağı olan bedeninden mahrum kalır. Yaşamayı beceremeyen kadın bedensel sömürüyü kabul eder ve her bakımdan eksik kalmış olduğu bu hayattan vazgeçmek ister. Yaşama hakkı onda olumlu çağrışımlar yapmaz. Yaşadıkları nedeniyle bu eylemi onda travmaya sebep olur ve ölümü yaşama tercih eder. İntihar bu anlatıda “var olan şeyler için yeni bir düzen getirmektir” (R. Brant'tan aktaran Volant 2005: 142). Kötü kadının ölmek arzusu yeni ve daha iyi bir dünya arayışına karşılık gelir. İntihar bireyin bilinçli bir tercihi olması yönüyle dikkat çeker. Kişi doğum ve ölüme kendi iradesiyle karar veremez dolayısıyla intiharı, bireyin iradeyi kendi benliğine taşıma eylemi olarak algılamak mümkündür. “Kadın olmak, biyolojik kaderin, toplumsal bir yazgı süreci ile tamamlanarak psiko-sosyal yaptırımlarla donatılmasıdır” (Eliuz 2011: 222). Kötü kadın intihar aracılığıyla adının önüne geçen sıfatının ve biyolojik varlığının adlandırması olan kadınlık sınırlarını aşma isteği duyar.

*Kötü Kadın* hikâyesinde yer alan ölme arzusu eylemsel boyuta geçiş yapamaz. Başkışı yaşamdan kurtulacağı ve çektiği acıları bastıracağına olan inancından dolayı ölme hayali kurar fakat bu istediğini ölmekten korktuğu için yapamaz. “Kendini öldürmek, bir anlamda, melodramlarda olduğu gibi içini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir... Yalnızca 'çabalamaya değmez' demektir kendini öldürmek (Camus 2006: 17). Kötü kadın için ölüm, yaşayarak sahip olmayı beceremediklerinin karşılığını alma yöntemidir. O, herkes tarafından aşağı görülür. Yaşamak için ihtiyacı olan besini bile ona başkası verir. Kadına karşı atılan bütün umursamaz bakışlar onda bir çaresizliğe dönüşür: “Herkesin gözlerinin içine bakmaktan yoruluyorum, aldırış etmiyorlar. Herhangi bir iş, o da yok. Ölmek istiyorum.

*Şeytan diyor kaldır at kendini Beyazıt Kulesi'nden! Lakin can tatlı, olmuyor. Pis bir çaresizlik*" (Orhan Kemal 2005: 112). Öteki konumundaki kadın bu çaresizliğin içinde yaşamda kendini önemseyen bir yer edinemez. Yaşarken başaramadığı fark edilişi ölümler yapacağına inanır. Ölüm başkışı için umursanmazlığının yitimidir. İnsanların önemsemediği varlığını ölüm ile önemli kılacığına dair bir düşünceye sahiptir: "*Kaç sefer niyet ettim, kendimi denize atayım diye, olmadı. Sarayburnu'ndan geçerken, cup. Belki bir gün böyle yaparım ama, gündüz, günlük güneşlik bir gün, belki de bir bayram günü... Yazsın bütün gazeteler, şan olsun memlekete!*" (Orhan Kemal 2005: 112). Kötü kadının sessiz bir ölüm hayali yoktur. Herkes için özel/anlamalı bir günde herkesin duyu eşiklerini aşarak bu eylemi gerçekleştirmek ister. Yaşamı gazetelere manşet olmayı gerektiren bir durum değildir ancak ölmek onu görünür kılan bir sıçramadır. Kendi iradesiyle ölmesinin, bu hayatı anlamsız kılan her bireye bir çığlık hükmü taşıyacağı inancına sahiptir.

Yaşamına son verme isteğini durduran nedenlerden bir diğeri yine bulunduğu mekâna ait olamayışı ile bağlantılıdır. Ermeni bir kadının evinin bodrum katında yaşayan kadın öldüğü zaman fakir ev sahibine yük olma korkusu taşır. Ölmek, sonrası düşünüldüğünde yine parayla ilişkili bir durumdur: "*Ölümü kim kaldıracak? Bir ölünün kalkması için de para ister. Kokar kalırım, rahatsız ederim mahalleyi. Halbuki insan ölünce vücudu da , ruhu gibi duman olup uçmalı*" (Orhan Kemal 2005: 112) Ölümünün başka insanlara yük olacağı düşüncesi onu ölüm fikrinden uzaklaştırır. Yaşamının saygın bulunmadığı dünya ölüsünü de rahatsız edici bulur. Ölü bedenini bile kaldıracak kimsesi olmayan başkışı, yaşamını bir dairenin bodrum katındaki sıkışmışlığında devam ettirmeye mecbur kalır. Küçük fakir bedeni kendi ile uyumlu bir mekânda yaşamaya mahkum olur.

Kötü kadın kendini yaşadığı topluma ait hissetmez. Bu aidiyetsizlik mekân üzerinden aktarılmaya çalışılır. Banktaki adam ile sohbetinde mekânsal bir sorgulayış söz konusudur: "*Nerelisiniz? Doğduğum yeri söyledim. Büsbütün ilgilendi. "Öyle bir memleketi bırakıp buraya niçin geldiniz ya? Niçin geldiğimi bilmiyorum ki. Büyük şehir insanı olmak mutluluğuna erişmek için gelmemiştim her halde. Hele tramvay, apartman, deniz, şu bu hasretiyle hiç değil. Ben büyük şehre itilmişim adeta*" (Orhan Kemal 2005: 111). Hikâyenin ben-anlatıcısı olan banktaki adamın kadının sorularına cevabı ile kadının zihnini yoklayan sorular birleşir. Bu arayış o an karşılaştığı banktaki adamla özdeşleşir. Kötü kadın yaşadığı topluma neden geldiğinin farkında değildir.

İstanbul'un semtlerini ölme fikriyle bütünler. Bir bodrum katında ölüsünün kokması korkusuyla yaşar. Görünüşte kendi gibi olmayan adamın yanına oturduğunda sorularına cevap olarak aynı bilinmezliği alır.

Kötü kadın ile banktaki adam arasındaki diyaloglar parkta geçer. Park "yeşillikleri pörsümüştü, ağaçlar, evlerin çatıları her şey sanki uykuya varmış" (Orhan Kemal 2005: 111) haldeki fiziksel özellikleriyle açıkken işlevsel yönden kapalı mekân özelliği gösterir. Mekânsal düzlemde park herkesin eşit konumda olduğu alandır ve kötü kadının bu ortak alanda bile aidiyetsizliği bellidir. Parkta "tahta sıranın ucuna iliş(ir)" (Orhan Kemal 2005: 111). Burada ilişmek fiili dikkate değerdir. Kendine sınırlı bir alanda yer edinmeyi bodrum katındaki yaşantısı ile alışkanlık haline getiren kadın herkesin ortak hakka sahip olduğu bir alanda bile ilişerek sığırır.

Kötü kadının ödeşme teklifi parkta gerçekleşir: "Cebimdeki son çeyrekle gittim bir simit alıp geldim. Kadının simide bakışları adeta korkunçlaştı. Böldüm, yarısını uzattım, kaptı. Kuvvetli dişleriyle bir solukta yedi, yuttu. "Sağ ol" dedi, "Allah gönlüne göre versin!" Sonra ayağa kalktı, karışan eteğini düzeltip, ilikledi: "Haydi" dedi. "Ne var?" Ödeşelim!" Neyi? Simidi... "Yarım simidi ha?" (Orhan Kemal 2005: 112) Kadının simit ile karşılaşma anına insani bir refleks göstermediği anlatıcı tarafından aktarılır. Burada uzatmak-kapmak, dişleriyle bir solukta yemek- yutmak fiilleriyle hayvani bir dürtünün ortaya çıkarıldığı gözlemlenir. Kadın yaşama ait her şeyi temel ihtiyaçları üzerine kurar. Yaşamayı bilmez ve bilmediği bu şeyi bir araç olarak kullanır. Sahip olduğu dürtüler sıkışmışlığının etkisiyle başkalaşır. Kendi biyolojik kimliği bile evrilir hale gelir. Bu diyalog sonunda sessizliği caddeden geçen tramvay bozar. Tramvayın sessizliği bozması yine şehirdeki yaşamın insanın köklerini tahrip etmesi bakımından bir işarettir. Zeminden başlayan bir çöküşü simgeler. Bir simit parçasını bedeniyle ödemek istediği anda tramvayın geçişiyle şehrin bütün bu kaotik durumlarının sesiyle perdelendiği gösterilir. "Ortalığın uyusuk sessizliğini paslı gıcirtılarla parçalayarak" (Orhan Kemal 2005: 112) geçen tramvay toplumsal çürümeyi ve ahlaki çözülüşü imgeler.

Zaman kurgusu da kadının hayatı anlamlandırması adına çağrışımlar içerir. Hikâyenin gözlemci bakış açılı birinci tekil şahıs anlatıcısı ile kadının bank sohbeti Temmuz ayının sıcaklığında gerçekleşir. Güneş parlaklığıyla caddeye ışık saçar. Hava sıcaktır. Kedi güneşin altında mayışır. Anlatı, ölümü kendi korkuları nedeniyle gerçekleştiremeyen, aidiyet arayışı içinde bulunan karamsar bir kadının hikâyesidir.

Kadın açtır. Günlerdir boğazına lokma girmez. Mekânın olumsuz imajının aksine zaman, parlaklık ve aydınlık belirten ifadelerle tanımlanır. Zaman ve mekân arasındaki bu açmaz kadının arada kalmışlığının göstergesidir. Kadın güneşin parlattığı dünyaya tutunma isteği duyar fakat mekânsal boyuttaki yurtsuzluğu onu hayatın karanlık tarafına doğru çeker. Kadının yaşamı mevcut 'an'ı kurtarmaya yöneliktir. Hayatı uzun zaman dilimlerinde planlamaz. O, 'an'ın gereği neyse onu yaparak hayatta kalma mücadelesi verir.

Orhan Kemal'in *Kötü Kadın* adlı hikâyesinde eylemler anlatının önermesini belirlemede önemli yere sahiptir. Geç-, git-, dön-, iliş-, seril-, uyu-, gör-, sokul-, gel-, bil-, itil-, bekle-, uğraş-, eşele-, in-, kalk-, tercih et-, devam et-, yorul-, aldırış et-, iste-, barın-, düşün-, ol-, kaldır-, kok-, rahatsız et-, uç-, yakala-, gir-, at-, yap-, yaz-, kork-, hatırla-, uzat-, kap-, ilikle-, ödeş-, ilgilen-biçiminde var olan fiiller ile kurgunun kavram düzlemi aktarılır. Kötü kadının arada kalmışlığı, yaşam- ölüm arasındaki arafta olma durumu git- gel-, devam et-yorul-, uyu- düşün-, bil- hatırla-, dön- bekle-fiilleriyle vurgulanır. Kötü kadın yaşantısının sonucu olan ikilikler silsilesinin içinde kaybolur. Tercih et-, yap-, rahatsız et-, aldırış et-, kork-, kalk-, yaz-, ilgilen- eşele-fiilleri onun kendilik mücadelesini simgeler. Kendi kalabilmek için toplumun koyduğu çizgiden bu fiiller ile çıkmaya çabaladığı görülür. Ödeş-, ye-, kap- yakala-, uzat-, sokul-, barın-, ilikle- fiilleri ile işsizlik, yurtsuzluk ve aidiyetsizliği belirginleştirilir. Ait hissetmediği ve fırlatıldığı bu dünyaya tutunmak için yerine getirmesi gereken temel ihtiyaçları bu fiiller yoluyla karşılık bulur.

Orhan Kemal eserlerinde "bireyin bozuk düzen içerisinde nesneleştirilmesine karşı direnişini anlatır" (Eliuz 2004: 27). Yoksulluk, çaresizlik, cinsel sömürü, sosyal adaletsizlik, yozlaşma, ölüm sanatkarın yazınsal serüveninin aktarıcısı kavramlar olarak anlatılarında yer edinir. Orhan Kemal'in çalışmanın konusu olan bu hikâyesinde kavramsal düzlem kadının 'nesneleştirilmiş adsız bedeni' aracılığıyla yapılır. "Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içinde, önceden vaaz edilmiş kuralların değil bir yaşam tarzının metinleşmesi olan Orhan Kemal romanlarında kadın ve kadının açmazları, hep cinsiyetlendirilmiş bakış açısından aktarılır. Sanatkâr, kadının ikincilliğini erkek yazar olmanın yadsınmayan etkisi altında cinsel nesnelere ile öznel çatışması merkezli metnine taşır" (Eliuz 2010: 97). Nesneleşen kadın kimliğinin hayat sorgulaması olan bu hikâyede, romanlarında da bulunan nesne /kadın özne/ erkek çatışmasının varlığı söz konusudur. Kadın kimliğinin sosyal düzendeki algıları

hikâyede yer bulur. Bu doğrultuda kadın yaşam ve ölüm arasındaki sıkışmışlığının göstergeleri okunmuş olunur.

	Ülküdeğer	Karşıdeğer
<b>Kişiler Düzlemi</b>	-	Banktaki Adam (Anlatıcı) Kötü Kadın
<b>Kavram Düzlemi</b>	-	Kendi Olamamak Çaresizlik Ölüm Yaşama Sorgusu Açlık/Yoksulluk Karamsarlık Cinsel Sömürü İşsizlik Ahlaki Yozlaşma Kabulleniş Aidiyetsizlik
<b>Sembol Düzlemi</b>	Temmuz Güneş	Park Simit Tramvay Kedi Bodrum Katı Bank Pörsümüş Meme Pörsümüş Ağaç

(Korkmaz 2015: 103)

### Sonuç

Orhan Kemal'in *Kötü Kadın* adlı anlatısı çaresizliği ve yoksulluğu nedeniyle temel ihtiyaçlarını karşılamak için bedenini kazanç kaynağı olarak kullanan bir kadının hikâyesidir. Eserde, kadınlığın çok eski zamanlarda başlayan yaşam serüveninin görüngüleri yer alır. Özellikle doğurganlık vasfıyla kutsal sayılan kadınlık yansılarını değişen dünya ile erkeğin ihtiyaçları doğrultusunda hareket etmek durumunda kalan bir biçime dönüşür. Erkeği kadının üstü yapan, onun sahip olduğu ekonomik ve sosyal güçtür. Kadın ancak erkeğin isteklerini yerine getirdiği zaman gücünü erkek ile eşitler. Kadının



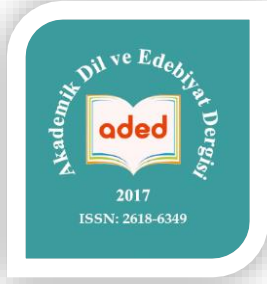
tamamlanması erkeğin varlığı ile mümkündür. Orhan Kemal'in bu hikâyesinde de kadının cinsel sömürü unsuru olduğu görülür. Başkışının bedeni ile erkeğin gücüne yetişmeye yönelmesi söz konudur. Bu durum, kadının nesneden özneye geçmesi için yapması gereken adımdır algısının sonucudur.

Hikâyede kavramsal düzlemde kendi olamamak, çaresizlik, ölüm, yaşama sorgusu, açlık/yoksulluk, karamsarlık, cinsel sömürü, işsizlik, ahlaki yozlaşma, kabulleniş ve aidiyetsizlik mevcuttur. Bu kavramlar park, simit, tramvay, kedi bodrum katı, bank, pörsümüş meme ve pörsümüş ağaç gibi simgelerle aktarılır. Kadının nesneleşen görünümü, "kötü" olarak sıfatlandırılan bütün kadınlara özgü fiziksel tasviri ve 'ad' yoksunluğu kendi olamayışının merkezdeki nedenlerini meydana getirir. Bir işe sahip olmayan temel ihtiyaçlarını bedenini araç haline getirerek karşılayan kadının çaresizliği mekânsal düzlemde bodrum katından başlayarak dünyada sıkışmışlık olarak imlenir.

Başkalarına muhtaç yaşamak zorunda kalması nedeniyle kendini gerçekleştiremeyen kadın ölüm ve yaşam arasında bir yerde gezinir. Yaşama kararını bile başkasının refahına göre şekillendirir. Yoksulluğu onu ölmeyi bile tercih edemez boyuta getirir. Yaşamak eylemine dair bir arzusu olmadığı için mevcut olduğu konum kadında karamsarlığı hâkim kılar. Bütün bunlar biriktiğinde "kötü kadın" cinsel sömürüye baş eğmek zorunda kalır. Bu durum, kadını toplum kuralları dışında bir yaşama iter; dolayısıyla ahlaki bakımından yozlaşmanın ortaya çıkmasına neden olur. Yaşadığı düzene ait olamayan başkışı çaresizliğini aidiyetsizliğini kabul ederek devam ettirir. Canlı kalmaya ihtiyaç duyduğu besini veren özne erkeğe borçlu kalmamak için ödeme teklifi yaparak kendini özne konumuna çıkarmaya çalışır. Anlatının kurgusal düzeni Orhan Kemal'in toplumun gerçeğini yansıtmaya yönelik hareketler içeren yazın geçmişi ile uyumlu bir düzene sahiptir.

## Kaynakça

- Acar, Hasan (2019). "Türk Kültür ve Devlet Geleneğinde Kadın". İnsan&İnsan, Yıl/Year 6, Sayı/Issue 21, Yaz/Summer, s.395-411.
- Akalın, Şükrü Haluk (Haz.) (2011). *Türkçe Sözlük* (11. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Camus, Albert (2006). *Sisifos Söyleni*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. s.388.
- Eliuz, Ülkü (2010). "Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı:Cinsel Taciz". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*, Volume: 3 Issue: 13 WOMAN STUDIES (Special Issue).
- Eliuz, Ülkü (2011). "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak". *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3 Summer, p. 221-232.
- Fromm, Erich (1998). *Sevme Sanatı* (Çev. Işıtan Gündüz). İstanbul: Say Yayıncılık.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler". *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 100-114.
- Mackinnon, Catharine A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* (Çev. Türkan Yöney- Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Orhan Kemal (2005). *Çamaşırıcının Kızı Küçücük*. İstanbul: Epsilon Yayınevi, s. 134.
- Öksüz, Elif (2010). "Yaprak Dökümü Romanı Örneğinde İyi Kadın İmgesinin Çözülüşü". *İstanbul Kültür Üniversitesi III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi TUDOK Bildiri Kitabı*. 20-22 Eylül 2010/ C.1 (Ed. Ömür Ceylan).s. 547-556.
- Volant, Eric (2005). *İntiharlar Sözlüğü* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Sel Yayıncılık.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020

**Büşra Gökçe YÜCE**

Yüksek Lisans Öğrencisi, Karadeniz  
Teknik Üniversitesi  
busragokceyuce@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-4214-5980>

## Öteki'nin Gözünden Dünya Düşü: Bir Çocuk'ta Yapı ve Tema

*The World Dream Through The Eyes of The Other:  
Structure and Theme in "Bir Çocuk"*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 04.07.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Yüce, Büşra Gökçe (2020). Öteki'nin Gözünden Dünya Düşü: *Bir Çocuk'ta Yapı ve Tema*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 458-470. DOI: 10.34083/akaded.760542.

Yüce, Büşra Gökçe (2020). The World Dream Through The Eyes of The Other: Structure and Theme in *Bir Çocuk*. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 458-470.

DOI: 10.34083/akaded.760542.



<https://doi.org/10.34083/akaded.760542>



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

## Öz

Orhan Kemal, Türk Edebiyatının, hayat karşısında yeterli bilgisi ve görüşü olmayan bireyinin, yaşama tutunabilme öyküsünü gerçekçi bir bakış açısı ile anlatan bir sanatçıdır. "Bir Çocuk" öyküsü, 1968 yılında yayımlanan *Önce Ekmek* isimli kitapta bulunur. 1969 yılı Sait Faik Hikâye Armağanı ve Türk Dil Kurumu Ödülünü alan *Önce Ekmek*'te on yedi öykü yer alır. Zamandan ve mekândan bağımsız yapıtları ile Türk edebiyatının ölümsüz ismi Orhan Kemal, anlatıyı leitmotifler ve güçlü betimlemeler ile donatır. Yazar, yaşam mücadelesi veren, hayatta kalmak için çalışan ve emek harcayan insanın edebiyatımızdaki sözcüsüdür.

"Bir Çocuk", yetersizlik durumunu ifade eder. Eserin ismi ile belli yaş aralığı ve kişiden bağımsız insan imlenir. Her yaşta kimse, belli konularda çocuk sayılır. Bir kelimesi ile tek başına, savunması olduğu anlaşılan insan, anonim bir görüntü çizer, bu yönüyle kapsayıcılığı artar, eserin etki alanı genişler.

Bu çalışmada Orhan Kemal'in "Bir Çocuk" adlı öyküsü yapı ve tema bakımından tahlil edildi. Yoksulluk, sosyal adaletsizlik, yabancılaşma, toplumsal boyuttaki görüngüsü yozlaşma temaları ekseninde şekillenen öyküde, başkişinin içinde bulunduğu yaşam koşullarının eylem düzlemine yansımaları vurgulandı. Rehberi olmadan dünyada varlığını devam ettirmeye çalışan bireyin, kurtuluş yolu olarak toplumun yasaklarına yönelmesinin sebepleri, isim- içerik, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, kişiler dünyası ve tema bağlamında incelendi ve tahlil edilen hikâye özelinde sanatçının Türk öykücülüğünde anonim ve kapsayıcı bir kavram dizgesi oluşturduğu tespit edildi.

**Anahtar Sözcükler:** Orhan Kemal, Bir Çocuk, yapı, tema, öteki

## Abstract

Orhan Kemal is an artist who tells the Turkish Literature story of the individual who does not have enough knowledge and vision in the face of life with a realistic perspective. The story of "Bir Çocuk" is found in the book *Önce Ekmek* published in 1968. *Önce Ekmek*, which received the Sait Faik Hikâye Ödülü and the Türk Dil Kurumu Ödülü in 1969, includes seventeen stories. Orhan Kemal, the immortal name of Turkish literature with his works independent of time and space, equips the narrative with leitmotives and powerful descriptions. The writer is the spokesperson in our literature of the people who struggle for life, work for survival and spend effort.

"Bir Çocuk" expresses his inadequacy. The name of the work is marked with a certain age range and independent of the person. People of all ages are considered children on certain issues. With a word, the person who looks vulnerable alone draws an anonymous image, in this context his scope increases and the scope of the study expands.

In this study, Orhan Kemal's story named "Bir Çocuk" was analyzed in terms of structure and theme. In the story, which was shaped in the axis of poverty, social injustice, alienation, social aspect of corruption, the reflections of the living conditions of the other person on the plane of action were emphasized. The reasons why the individual who tries to survive in the world without his guide, turns towards the prohibitions of the society as a way of salvation has been studied in the context of name-content, plot, perspective and narrator, time, place, people's world. and the theme. In the story of "Bir Çocuk", it was determined that the artist created an anonymous and inclusive concept string in Turkish storytelling.

**Keywords:** Orhan Kemal, Bir Çocuk, structure, theme, other

## Giriş

Orhan Kemal, "biçim olarak Ömer Seyfettin, konu olarak Sabahattin Ali geleneğini sürdüren ve geliştiren" (Eliuz 2009: 1136) bir yazardır. Eleştirel üslubu ve sade dili ile bireyin yaşam kavgasını anlatır. Yaşamı boyunca ekonomik zorluklar yaşayan yazar, eserlerinin temeline de bunu yerleştirir. Hayatını yazarak kazanan Kemal, yazın hayatı boyunca 93 şiir, 265 öykü, 24 roman ve 5 tiyatro eseri yazar.

Eserlerini, yoksulluk, sosyal adaletsizlik, yabancılaşma, yozlaşma temaları ekseninde yazan sanatkar, konu olarak sıradan sayılabilecek olay ve durumları seçer.

Çürümüş toplum düzeninin karşısında duran Orhan Kemal, eserleri aracılığıyla da mücadele eden, yaşama tutunmaya çalışan sıradan insanları, konumlandığı yerlere uygun dil ve kişilik özellikleri ile donatır. Eserlerinde biyografik izler bulunan sanatkar, işçinin, emeğin yanında durur, onları eserlerinde ülküdeğer düzleminde konumlandırır.

## İsim- İçerik İlişkisi

"Bir Çocuk", 1968 yılında yayımlanan *Önce Ekmek* isimli kitabın ikinci öyküsüdür. Eserin adı, takımsız isim tamlamasından oluşur. Bir, "tek", "herhangi bir varlığı belirsiz olarak gösteren (sayı)" (Türkçe Sözlük 2011: 347) anlamlarıyla yer alır, belirsizliğin göstergesidir. Bir, her yerde ve her zaman bulunabilen insanlardan birini ya da bu insanların hepsini temsil eder. Çocuk ise "küçük yaştaki erkek veya kız", "büyüklere yakışmayacak, daha çok küçüklerin yapabileceği gibi davranan kimse" ve "belli bir işte yeteri kadar deneyimi ve yeteneği olmayan kimse" (Türkçe Sözlük 2011: 556 ) anlamlarına gelir. Dolayısıyla çocuk kelimesi, pek çok açıdan eksik olma durumunu anlamsal olarak bünyesinde taşır. Çocuk, 'yaş', 'deneyim', 'maddi' ve 'manevi' açılardan eksik insanı tanımlar. Çeşitli açılardan eksik olma noktasında birleşen çocuk/lar için temel amaç, istediğini elde edebilmektir. Konuşamayan, bu amaç için ağlar, maddi eksikliği olan çalışır, deneyimi eksik olan izler ve öğrenir, manevi eksikliği olan ise çalar. Söz konusu eksikler kapatılırsa birey kendini kontrol altına alır ve çocukluktan çıkarak yetişkin olur.

Freud'un yapısal kişilik modeline göre her insanda bulunan "toplum kurallarını, başkalarının haklarını veya duygularını, ya da o anda koşulların doyumuna elverişli olup olmadığını dikkate almaksızın ilkel dürtülere anında doyum arayan id" (Budak 2017: 369) ile "kişiliğin, toplumsal değer yargılarını, ahlak normlarını temsil eden" (Budak 2017: 682) süperego, bireyin normal olarak kabul görmesi için denge ve uyum içinde olmalıdır. Benliğindeki ebeveyn ile çocuk arasındaki uyumu sağlayamamış kimseler toplum yasalarının dışına çıkmaktan, normal dışı olmaktan kaçınmaz. Toplumun iki zıt noktasının aynı yerde ve uyum içinde bulunabilmesi mümkün değildir. Dengeli ve sağlıklı bir toplum inşası için bireyler arası benzer ekonomik ve sosyal altyapı

gereklidir. "Bir Çocuk" isimli öykü, sokakta yaşayan, hayatta kalabilmek için dilenen ya da suç işleyen insanlar arası gelir eşitsizliğinin, toplumsal çürümenin edebi düzlemdeki yansımalarıdır.

### **Olay Örgüsü**

Tek bölüm halinde düzenlenen eser, başkişinin başından geçen olaylar bağlamında iki bölümde incelenebilir:

#### **Birinci Bölüm:**

- Çocuğun kirli, aç, çıplak ayaklı ve üşür halde Taksim'e doğru, ağzında kara kâğıtlı izmaritiyle yürümesi

- Ağzındaki izmariti fırlatması ve izmaritin rugan ayakkabılı, iyi giyimli bir adama denk gelmesi, çocuğun adama bağırması, adamın ise çocuğa sadece acıması ve yürüyüp gitmesi

- Çocuğun, havanın soğukluğundan ve açlıktan kurtulmak için cezaevine girmenin hayalini kurması; kendine örnek aldığı ve hayranı olduğu Beton Ağabey ve onun yaptıkları ile gurur duyması

- Çocuğun, Beton Ağabey ile birlikte Üçkağıt Erol'un, Tüvist Erdal'ın ve Keş Ali'nin sinema filminde oynadığının hayalini kurarken bir lokantanın vitrinindeki balığı görüp aklına *Demir Maske* filminin gelmesi, bu filmde bir oyuncu olduğunu hayal etmesi

- Çocuğun lokantanın vitrininden yemeklere bakıp iç geçirirken karnını doyurmak için en doğru ve kesin çözümün cezaevine girmek olduğunu düşünmesi

#### **İkinci Bölüm:**

- Lokantada en ön masada oturan yuvarlak çeneli iriyarı adamın çocuktan rahatsız olması ve garsondan çocuğu kovmasını istemesi

- Garsonun çocuğu kapıdan kovarken içeriden başka bir müşterinin buna itiraz etmesi ve müşteri ile iriyarı adamın kavga etmeye başlamaları

- Bu durumu fırsat olarak gören ve cezaevine girebilmenin hayalini kuran çocuğun gelen polisler kendisini cezaevine göndermeleri için ısrar etmesi ve bütün ısrarlarına rağmen polislerin çocuğu oradan uzaklaştırmaları

### **Bakış Açısı ve Anlatıcı**

Kimsezsiz ve sokakta yaşayan bir çocuğun bir akşamüzeri yaşadıklarının hikâye edildiği anlatıda olaylar ve durumlar çoğul bakış açısı ile aktarılır. Anlatıda, olayların nakledildiği kısımlar gözlemci bakış açısıyla, hikâye kişilerinin hayal ve beklentilerinin,

ruh halinin ortaya konulduğu bölümler de ilahi bakış açısıyla verilir. Gözlemci bakış açısı ile yazılan eserlerde “olaylar ve nesnelere, onun gözlemci yeteneğine ve kültür düzeyine göre” (Tekin 2016: 59) aktarılır ve olup bitenler kamera çekimi yapar gibi gözlemlenir. Anlatıcı, tanık olduğu kadarıyla kurgu dünyasında yaşananları nesnel bir bakışla okura sunar. “Bir çocuk yürüyordu caddenin sağ kaldırımında, Taksim’e doğru. Ayakları yalındı, kınnapla sımsıkı bağlanmış pantolonunun paçaları lime lime.” (s. 17) İlahi bakış açısı ile aktarılan bölümlerde “her şeyi bilme ve görme ayrıcalığına sahip olan anlatıcı” (Eliuz 2009: 1136) başkişi ile ilgili her detaya hâkimdir, kişilerin duygu durumu ile ilgili sonsuz bilgi sahibidir. tanım. “Kavganın yüzünden çıktı. Şimdi karakolda sorarlarsa ki senin yüzünden mi, göğsünü gere gere ‘evet,’ diyecek. Atacaklar mı kodese, atsinlar be.” (s. 23) Annesiz, babasız, akrabasız ve çaresiz bir çocuk olan başkişi, cezaevinde yaşayabileceği her şeyi ödül olarak görür ve oraya girebilmek için fırsat kollar. Örnek aldığı insanların yaşam tarzları ve toplumdaki konumları düşünüldüğünde, temel ihtiyaçlarını karşılayamayan başkişinin ruh hali, hayalleri ve beklentileri tanrısal bakış açısı ile daha anlaşılır hale gelir. Restoranda başkişinin kendisini istemeyen eski bir evsizin düşünceleri de tanrısal bakış açısı ile aktarılır. “Onun da üstü başı bu çocuğunki gibiydi, o da bu çocuk gibi bakardı aydınlık lokantalarda karın doyuranlara aç gözlerle.” (s. 21) Ortak problemleri olduğu için empati kurması ve yardımcı olması beklenen bu kişinin düşünceleri ilahi bakış açısı ile yer alır.

### Zaman

Yalın ayakla sokakta yürüyen çocuk tasviriyle, sıradizimsel şekilde ilerleyen öykü “İstanbul’un baharı yoktur!” (s. 16) leitmotifiyle başlar. Eserin öyküleme zamanı ile öykü zamanı paraleldir, İstiklal Caddesinde yere çıplak ayaklarıyla sağlam adımlarla basarak yürüyen başkişinin tanık anlatıcı tarafından betimlendiği anlatının öykü zamanı sıcak bir nisan akşamıdır. “Nisan ortalarıydı. Karakıştan kalma sımsıcak, pırıl pırıl bir gün. Böyle bir günün akşamıydı.” (s. 16) Öykü, günün karardığı, ışıkların yandığı ve yemeklerin yendiği bir zaman dilimini kapsar. Anlatıda geçen *Abidik Gubidik* filmi 1964 yapıımıdır. Türk sinemasından Ayhan Işık ve Eşref Kolçak filmlerinin örnek verildiği hikâyenin sosyal zamanı 1960 ile 1970’li yılları arasında bir akşamüzeridir. Eserin öyküleme zamanı 1968 yılıdır. Öykünün tamamı 1960’lı yıllardan sıcak bir nisan akşamında geçer. Bu süreçte başkişi, içinde bulunduğu duruma başkaldırı, durumu kabulleniş ve çözüm yollarını dener. Başkişi anlatı boyunca tinsel anlamda kurtuluş ümidi ile arayış içindedir. Leitmotif ile yaşam şartlarının çetinliği vurgusu yapılır. Anlatı boyunca üç kere tekrarlanan “İstanbul’un baharı yoktur!” cümlesi, nisan ortalarında soğuk betonda çıplak ayakla gezen, yorganı gökyüzü olan anlatı kişisi için geçerlidir. Ayakkabısı, yatacak yeri ve yemeği olan insanlar için kaloriferlerin sönmesi, cezaevinin kaloriferlerinin mayıs ayına kadar yanması bir anlam ifade etmez.



## Mekân

Eserde yer alan fiziksel olarak açık mekân, lokantanın önü ve Beyoğlu iken, kapalı mekânlar, lokanta, apartman kaloriferinin bulunduğu yer ve cezaevidir.

Bireylerin ruhsal varoluşunu destekleyen mekanlar algısal olarak "açık ve geniş mekan" (Korkmaz 2017: 21) özelliği gösterir. Anlatıda algısal olarak açık mekânlar yiyecek olması bakımından cezaevi, sıcak olması bakımından apartman kaloriferinin bulunduğu yer ve lokantanın önüdür. Algısal olarak kapalı mekân ise lokantanın içidir. Lokanta, başkişiyi tinsel yıkıma sürükler ve birey için "labirentleşen, kapalı ve dar" (Korkmaz 2017: 14) mekân haline gelir.

Cezaevi, bir evsiz için kışı geçirene kadar yaşanabilir bir mekândır, başkişi için algısal olarak açık mekân özelliği gösterir, buraya girebilmek için mücadele etmesine rağmen başarısız olur. "*Oldu mu be, oldu mu ağabey, oldu mu? Yakıştır mı adalete, kitaba, Kuran'a? Ulan mayısa kadar idare edecektik be yahu. Kayıntı, barbut... Olsun, izmaritime olsun. Tuh be, tuh be yahu...*" (s. 23) Yatak, yemek ve sıcak bir ortam, hayatını sokakta geçiren biri için bulunmaz bir nimet, kaçırılmaması gereken bir fırsattır. Hapishane, mahkûmların sıcak bir yatak, yiyecek yemek ve sigara bulabileceği, sokakta yaşamaktan çok daha güvenli ve konforlu bir mekândır. Normalde kapalı ve dar bir mekân olan cezaevi, başkişi için açık ve geniş bir mekânımler. Çocuk, orada yaşayabilmenin hayalini kurar.

Algısal olarak kapalı mekân, lokantanın içidir. Çocuk lokantaya girmez, kapıdan yemek yiyenleri izler. "*Gözü birden floresanın gündüze çevirdiği lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli, iriyarı adamın lokmasına takıldı: 'Yuuh, lokmaya bak lokmaya! Ulan amma da kayıyor be haybeci.'*" (s. 21) Acıkan çocuğa yemek yemesini seyrettiği müşteri tarafından "piç" (s. 21) yakıştırması yapılır ve müşterinin isteğiyle mide bulandırdığı gerekçesi ile kovulması istenir. Bu sırada çocuğu fark ederek kovulmasına itiraz eden başka bir müşteri ile çocuğun kovulmasını isteyen müşteri arasında bir kavga başlar. "*Garson! 'Evet beyim?' 'Niçin kovuyorsun çocuğu?' Ticaret Odası'na kayıtlı eski bitirim: 'Ben öyle istedim!' 'Siz? Ya! Niçin?' 'Midemi bulandırıyor.'*" (s. 22) Bir başka müşterinin duruma itirazı ile kavga meydanına dönen lokanta, çocuğun aşağılanıp hor görüldüğü bir yer olması bakımından kapalı mekân olarak konumlanır.

## Kişiler Dünyası

"Bir Çocuk"ta başkişi isimsiz, evsiz ve kimsesiz bir çocuktur. Norm karakterler Beton Ağabey ile kırmızı kravatlı, kuru, saçları sıkı sıkı taralı olan bir adam, Tüvist Erdal, Keş Ali ve Üçkağıt Erol'dur. Kart karakter lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli iriyarı adam ve başkişiyi kapıdan kovan garsondur. Fon karakterler ise diğer garsonlar, müşteriler, bekçiler, polislerdir.

Başkişiler, "iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterler" (Stevick 2017: 179) olarak entrik kurgunun merkezinde yer alırlar. Başkişinin kimlik bilgileri kurguda yer almaz. Yoksul görünümü ve fiziksel betimlemesi ile her zaman her yerde görülebilecek bir sokak çocuğu olarak anlatılır. Sıradanlığın ve kapsayıcılığın bir yansıması olan bu kullanım, öykünün dünyanın pek çok yerinde ve her zamanında görünürlüğünü imler. Dışarıda yaşamak zorunda kalan ve en azından soğuk günlerde yiyecek ve yatacak yer ihtiyacını karşılamak için suç işlemekte sakınca görmeyen anlatı kişisi, içinde bulunduğu topluma uyum sağlayamamış, kendisine uyum sağlama imkânı tanınmamış ve bunun sonucunda başarısız olmuş bir çocuktur. Başkişi, toplumun hukuk kuralları ve normlarına aykırı hareket etmeye mecbur bırakılır. Bu yönüyle o, dünyanın her yerinde bulunan, maddi yoksulluk sonucu çalıştırılan ve sokakta yaşamak zorunda bırakılan, 'homeless / houseless' olarak ifade edilen evsiz, yersiz kimse ve sokak çocuğu kavramlarının eserdeki yansımasıdır ve hikâyede 'öteki' olarak konumlanır.

Öteki, "belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da altınan olarak tanımlanan kişiler öbeği", "belli bir konumun, durumun, varlığın tam karşısında yer alanı, karşıt ikiliğin hep değersiz görülen kanadı" (Felsefe Sözlüğü 2003: 1101-1102) olarak tanımlanır. Anlatıda 'öbür' tarafta olan ve nesne boyutuna indirgenen öteki, değersiz ve önemsiz olarak kategorize edilir. "Ana baba hak getire, teyze, hala, dayı, amca, büyükbaba, haminne... Yenir mi, içilir mi bunlar?" (s. 18) Tinsel bağ kurabileceği hiçbir insanın olmadığı, korunmaya muhtaç başkişi, içinde bulunduğu düzenin dışında kalmaya mahkûm edilir. Dışarıda kalan ve kendini tamamlamaya çalışan birey, örnek aldığı kişiler rehberliğinde yaşam mücadelesini verir.

Öteki konumuna indirgenen bireylerin toplumda temel yaşam hakları gözetilmez. Toplum için önemsiz görülen bu insanların barınma, giyinme gibi temel ihtiyaçlarına özen gösterilmez; dolayısıyla bu kişiler temel ihtiyaçlarını karşılayamaz halde yaşamlarına devam ederler. Bireylerin Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde en alt tabakada bulunan söz konusu gereksinimleri karşılanmadan bu tür insanlardan etik, ahlak, yanlış ve doğru kavramlarını benimsemeleri ve uygulamaları beklenemez. Kişisel mahzende saklı duran 'id', doymak ister ve doyum sağlanana kadar bundan başka bir şey düşünemez. Dolayısıyla hikâyede çocuk da, yersiz ve yurtsuz bir insan, kendisini kabul ettirmek, toplumda yer edinmek için doğruluğu tartışılabilir eylemlerin öznesi olur. Hayatta kalma ve dünyadaki varlığını gerçekleştirebilmek için kabul ve yasakların dışına çıkmaktan kaçınmaz. Hırçın ve saldırgan bir tavır ile duvarlarını ören çocuğun örnek aldığı tek bir kişi vardır: Beton Ağabey.

Anlatıda norm karakter özelliği gösteren Beton Ağabey de, hikâyeye başkişisi gibi kimsesizdir; bir ailesi yoktur. Norm karakterler anlatılarda başkişinin destekleyicisi konumdadır. Öyküde, "amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan

bir araç" (Stevick 2017: 181) yönüyle yer alır. Çocuk, Beton Ağabey'inden dinlediği öyküler ve onunla izlediği filmler ile hayaller kurar. Tıpkı onun gibi beylik laflar eder ve argo konuşarak kendince güç gösterisi yapar. "Adam şaştı şaşaladı. Bu yalınayaklı, pantolonu lime lime, saçları taraz taraz, bu bücür, bu Allah rızası için birkaç kuruş istemesi gereken çocuk dikleniyordu, ha? Çocuk dişlerinin arasından fırt diye tükürdükten sonra ekledi: 'Taş arabası!' " (s. 18) Evsiz ve kimsesiz olan çocuk, hayata karşı şiddetli bir öfke duyar ve bunu argo ve kaba sözlerle fırsatını bulduğu her an dile döker. Yaşadığı her şeyi, dinlediği ya da izlediği kurgular ile bağdaştıran başkişi köksüzdür, hayatın akışı içinde sürüklenmekten kurtulamaz. "Minarelerde ezanlar okunur beş vakit, kiliselerde çanlar çalınır. Kalabalıklar camilere, kiliselere koşarlar, camilerden, kiliselerden, havralardan çıkarlar. Ne için girerler, ne için çıkarlar?" (s. 18) Değerler dünyası erdemsizlik üzerine kurulmak zorunda bırakılan bu çocuk, iyi ile kötü arasında seçim yapabilecek bir refah düzeyine sahip değildir.

Hikâyede okurun karşısına çıkan en önemli norm karakter, Beton Ağabey'dir. Beton Ağabey, anlattığı öyküler, okuduğu romanlar ve birlikte izledikleri filmler ile başkişinin sevgisini ve güvenini kazanan bir isimdir. O, hikâye başkişisine kalacak yer olarak cezaevini önerir ve ona orada nasıl davranması gerektiğini anlatarak yol gösterir. İsmi belirtilmeyen ancak kendisinden yaşça büyük olduğu anlaşılan Ağabey'in sıfatı olan beton, başkişi için sağlamlığı ve dayanıklılığı imgeler. "Nye çocuk suçluluğunun öğrenme sonucu olmakla birlikte kontrol eksikliğinden kaynaklandığını belirtir. Ona göre sosyal kontrol sosyalizasyon süreciyle ilgilidir ve bu süreç sayesinde doğru- yanlış bilinci gelişir. Böylece 'içselleştirilmiş kontrol' sağlanır. Birey, dolaylı olarak sevgi, şefkat bağlarının olduğu kişiler tarafından da kontrol edilir." (Bal 2016: 128) Dolayısıyla bir sabıkalı olan ve cezaevinin ortamını çok iyi bilen birisi olarak Beton Ağabey, çocuğa cezaevi hakkında bilgiler verir ve ona aslında cezaevinin zannedildiğinin aksine güzel bir yer olduğunu anlatır. Böylece cezaevinin, başkişi için bir sığınak mekân olma özelliği Beton Ağabey'in yönlendirmesi ile gerçekleşir.

Anlatıda yer alan bir diğer norm karakter ise, kırmızı kravatlı, kuru, saçları sıkı sıkı taralı olan bir adamdır. Başkişinin lokantanın önünden kovulmasına itiraz eder ve kavga eden iki taraftan biri olarak anlatıda konumlanır. Öykünün diğer norm karakterleri Tüvist Erdal, Keş Ali, Üçkağıt Erol'dur. Söz konusu kişiler de başkişi gibi kimsesizdirler ve sokakta yaşarlar. 1964 yapımı Abidik Gubidik isimli filmin başrol oyuncusu Öztürk Serengil'in yaptığı gibi Erdal da 'Yeşeee...' der ve Tüvist isimli dansa ait figürleri bilir. Başkişiye göre Erdal, filmin başrol oyuncusundan daha yeteneklidir ve keşfedilmesi gerekmektedir. İzlediği filmler ve Beton Ağabey'in okuduğu öyküler ile düş dünyası şekillenen başkişi lokantanın vitrininde gördüğü balığı kaynağını hatırlayamadığı bir yerden *Demir Maske* filmi ile ilişkilendirir. Gördüğü balığın etrafında hayali bir aksiyon filmi çeker. Bu maceranın sonunda cezaevine girebilmeyi ve karnını doyurmayı hayal eder.

“Bir Çocuk” hikâyesindeki kart karakterler, lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli iriyarı adam ve başkişiyi kapıdan kovan garsondur. Anlatı boyunca tek boyutlu kalan ve değişim göstermeyen bu kişiler, “tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar” (Stevick 2017: 185). Kendinden olmayanı ötekileştirmenin öykü üzerindeki temsilcisi olması bakımından yozlaşmayı imlerler. Kendisi de eski bir evsiz olan yuvarlak çeneli iriyarı adam, çocuğu görünce kendi geçmişini hatırlar ve başkişiyeye karşı bir tiksinti duyar. O, bir şekilde yolunu bulur ve Ticaret Odası’na kaydolur. Toplumun kendine dönüştürebildiği, normal bir insan olarak kabul görür. Başkişiyeye yardımcı olma, ona yol gösterme ya da onun varlığından rahatsız olmamayı düşünmez, zorbalıkla onu kapının önünden uzaklaştırmak ister.

Öyküde fon karakterler, eserde “önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses” (Stevick 2017: 180) olarak yer alırlar. Anlatı unsurlarının daha belirgin olmasını sağlarlar. Eserde yer alan fon karakterler, müşteriler, bekçiler, polisler, olay örgüsünü ve temayı destekler konumdadırlar. Hakkında detaylı bilginin verilmediği bu kişiler, anlatı unsurlarının belirginleştirilmesi için destek görevi görürler.

### Tema

“Bir Çocuk”, evsiz bir çocuğun soğuk ve açlıkla mücadelesinin konu edildiği, yozlaşma, yabancılaşma, sosyal adaletsizlik ve hayal hakikat çatışması temaları ekseninde şekillenen bir anlatıdır. Maddi ve manevi olarak yoksul bir çocuk olan başkişi için hayat, yatacak sıcak bir yer ve yiyecek bir şeyler bulabilmekten ibarettir.

Yabancılaşarak benliğinden kopan ve yozlaşan birey, topluluğu millet yapan manevi değerlerden uzaklaşır. Gerçek dünyanın ne olduğunu yaşı itibarıyla kavramakta ve kabullenmekte güçlük çeken başkişi, Beton Ağabey’in anlattığı hiçbir hikâyeyi ya da birlikte izledikleri hiçbir filmi unutmaz ve içinde bulunduğu hayattan filmlerdeki dünya düzenini düşünerek şikâyet eder: “Çok eskiden dünya ne iyiymiş! Korsan gemileri varmış. Korsan gemilerinde çocuklar. Böyle gemilerde birinin miçosu olmak isterdi. Kayıntı bol, en dipteki yatağı sıcacık.” (s. 20) Dinlediği hikâyelerdeki sıcak bir yatak ve yemek, kendisi için hayalini kurduğu bir düzenin simgesidir.

Sosyal adaletsizlik anlatıda sınıf ayrımı ile yer alır. Bir tarafta istediği kadar yemek yiyebilme özgürlüğüne sahip insanlar ile diğer tarafta çıplak ayakla lokanta vitrininin önünde durup yemeklere imrenerek bakan insanların kişiler kadrosunu oluşturduğu anlatıda, yaşam şartlarının eşit ya da yakın olmaması, yoksul olan tarafın ötekileştirilmesine sebep olur. Eserde, kendilik değerlerinden uzaklaşan bireylerin sosyal adaleti kendi etki alanları dâhilinde sağlaması beklenirken, kendinden olmayanı ötekileştiren, dışarı iten insanlar yer alır. Bireysel olarak yozlaşan ve toplum genelinde yabancılaşma ile sonuçlanan bu eylemsizlikler bütünü, anlatıda değersizleştirilen çocuk ile imlenir. “*Rakısını yeniden yudumladı, seslendi: ‘Garson!’ (...) ‘Evet beyim’*

'Kov şu piçi ordan!' Piç mi? Değil mi? Piçse ne olmuş? Suçu ne? Ne yapmış yani?' (s. 21) Kendisi de eski bir evsiz olan yuvarlak çeneli iriyarı adamın, başkişiye yardım etmesi beklenirken görmek istememesi, manevi değerlerini yitiren bir insanın toplumsal eşitsizliğin bir parçası haline gelişini imler. Anlatı boyunca sosyal adaletsizliğin nedeni olarak yer alan yabancılaşmanın temsilcisi lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli iriyarı adamdır.

Hayal hakikat çatışması ekseninde kurgulanan eserde, başkişinin kabullenmekte güçlük çektiği zor yaşam şartları ve imkânsızlıklar yer alır. Küçük yaşı ve yetersiz dünya bilgisi onun gerçek algısının değişmesine zemin hazırlar. Başkişiye yöneltilen hakaretler ve içinde bulunduğu maddi açmaz, onun manevi tükenişine sebep olur. Mekân ve zaman algısı hayaller üzerinden ilerleyen anlatı kişisi, muhatabı olduğu her konuşmayı kendisine örnek olarak seçtiği Beton Ağabey'in anlattıkları ile özdeşleştirilerek gerçek dünyanın acımasızlığına tahammül etmeye çalışır. Başkişinin çevresinde örnek alabileceği, toplum tarafından kabul görmüş kimsesi yoktur. Para karşılığı yatacak yer, yiyecek yemek imkânı da olmadığı için her bakımdan tek başına bırakılır. Bir başına ve çocuk olarak kalabalığın içindeki mücadelesi de ancak hayaller ile çekilir kılınır.

Eserin KORA şeması (Korkmaz 2015: 103) aşağıdaki gibidir:

	Ülküdeğer (Tematik Güç)	Karşıdeğer (Karşı Güç)
<b>Kişi Düzlemi</b>	Bir Çocuk Beton Ağabey Kırmızı kravatlı, kuru, saçları sıkı sıkı taralı olan bir adam	Lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli iriyarı adam Pırıl pırıl rugan ayakkabılı adam Garson
<b>Kavram Düzlemi</b>	Hayal Beslenme ve Sıcak Yuva	Hakikat Yozlaşma Yabancılaşma Yoksulluk Sosyal adaletsizlik Ötekileşme Kimsesizlik
<b>Simge Düzlemi</b>	Abidik Gubidik Demir Maske Cezaevi Apartman kaloriferi Tüvist	Kınnapla sımsıkı bağlanmış paçaları lime lime pantolon Yalın ayak olmak İstanbul (Beyoğlu, İstiklal Caddesi) Rugan ayakkabı Lokanta vitrini

Başkişi, iradesi dışında evsiz, yurtsuz ve kimsesiz kalır. Öyküde çocuğun geçmiş ile ilgili bir bilgi verilmez, fakat gidecek yeri olmadığı için hapishanede yatma fikri, bir çocuğun kendi iradesi ile yalnızlığı tercih etmiş olmadığı ihtimalini kuvvetlendirir. Çocuğun amacı fırlatıldığı dünyada tutunabilmektir. Fikirsiz bir direniş içindedir ve dışlanmışlığını kabullenir. Lokantanın kapısından yemek yiyen yuvarlak çeneli iriyarı adamı *Demir Maske* filmindeki hayduta benzetir ve kendisini de aynı filmde miço olarak hayal eder. Tam bu sırada garson tarafından kapıdan kovulur. "Neden! Niçin? Kayıntı istemiyorum ki sizden? O adamı tek küpeli korsana benzettikse ne oldu yani?" (s. 22) Başkişi, hukuk ve toplum kurallarına göre suç sayılabilecek bir eylemde bulunmaz, gördüğü manzara karşısında hayal kurmaya başlar. Kurduğu dünya ile beslenme ve barınma ihtiyaçlarını ertelemeyi amaçlar, ülküdeğerde konumlanır. Kendisi de eski bir evsiz olan lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli iriyarı adam ise başkişinin kendisinin midesini bulandırdığı gerekçesiyle kovulmasını ister. Kendinden olmayı toplumdaki dışlayan ve onlara yardım etmeyi reddeden kişiler, yabancılaşmanın temsili olarak karşıdeğerde yer alır.

Yoksulluk ve kimsesizlik anlatı kişinin kazandığı sıfatlar değildir. Mecbur bırakılan ve kenarda tutulan bireylerin içinde bulunduğu durumdan çıkış yolu bulmaları için kanunsuz eylemlere girişmeleri sosyal adaletsizliğin var olduğu toplumlarda görülür. Anlatıdaki başkişi ötekileştirilen bireyin edebi düzlemindeki bir yansımasıdır. Nesne konumuna indirgenen ve benlik sınırları ihlal edilen çocuk, kendisine dayatılan yaşam koşulları ile egemen insanların etki alanından kurtulamaz.

Doğrudan aktarımlar ve sade bir dille yazılan "Bir Çocuk", başkişinin yaşam tarzına uygun şekilde argo söylem ve eylem tasvirleri ile yazılır. Öyküde, 'altın' olarak görülen başkişi, 'öteki' olarak konumlanır. "Bir Çocuk", öteki'nin penceresinden bakarak yazılan, düzenin çarpıklığına ve yozlaşan insanlığa bir eleştiri niteliğindedir.

## Sonuç

"Bir Çocuk", Orhan Kemal'in 1968 yılında yayımlanan ve Sait Faik Hikâye Armağanı ile 1969 Türk Dili Edebiyat Ödülünü alan Ekmek Kavgası eserinin ikinci öyküsüdür. Bu öykü, küçük yaşta bir çocuğun hayata tutunma çabasının ve çaresizliğinin hikâyesidir. Sağlık, barınma ve beslenme ihtiyaçlarını karşılayamayan, evde, ailesiyle birlikte yaşaması gereken yaşlarda bir çocuğun sokaktaki yaşam mücadelesi evrensel ve zamansız bir problemdir. Ekonomik dengesizliğin de kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan sosyal adaletsizlik de bireysel ve toplumsal yozlaşmanın en temel sebebidir.

Eserin başkişisi, kimliği olmayan ve bu bakımdan kapsam aralığı geniş tutulabilen insan grubunu temsil eden bir çocuktur. Öykü zamanı bir akşam vaktidir ve birkaç saatlik bir dilimi kapsar. Hapishane, lokantanın önü ve apartman kaloriferlerinin

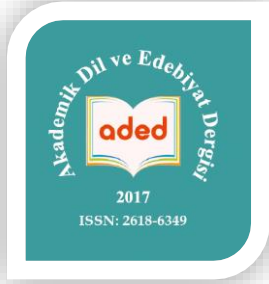
bulunduğu yer algısal olarak açık konumlanır ve bireyin varlığının devamını sağlar. Lokantanın içi ise başkişinin hor görülüp aşağılandığı bir mekândır ve kapalı konumlanır. Çoğul bakış açısı ve anlatıcı ile yazılan eserde, anlatıcı, başkişi ekseninde gerçekleşen olayların şahididir, anlatı kişilerinin duygu ve düşüncelerinin her boyutuna hâkimdir. Yozlaşma, yabancılaşma, sosyal adaletsizlik ve hayal hakikat çatışması temaları ekseninde şekillenen eserde anlatı kişileri ve olay örgüsü bunu destekler şekilde konumlanır. Tema bağlamında leitmotif aracılığı ile bireyin içinde bulunduğu açmaz imlenir.

Bir tek başınalığın ve kurtuluş arayışının öyküsü olan anlatı; adı, sosyal konumu ve yuvası olmayan, maddi ve manevi kimsesizliğiyle başkişi öteki'nin gözünden yaşam algısının/dünya düşünün okura sunulduğu bir örnektir.



### Kaynakça

- Bal, Hüseyin (2016). *Suç Sosyolojisi*. Sentez Yayıncılık: İstanbul.
- Budak, Selçuk (2017). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Eliuz, Ülkü (2009). "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı". *Turkish Studies*. Volume 4/8. 1134-1165.
- Felsefe Sözlüğü* (2003). (Haz. Abdülbaki Güçlü vd.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kemal, Orhan (2018). *Önce Ekmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler". *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 110-114.
- Korkmaz, Ramazan (2017). "Romanda Mekânın Poetiği". *Romanda Mekân* (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin). Ankara: Akçağ Yayınları. s. 9-26.
- Stevick, Philip (2017). *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2016). *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Türkçe Sözlük* (2011). (Haz. Şükrü Haluk Akalın vd.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

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

Gonca ŞARKLI GÜVERCİN

Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı  
goncagsarkli@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-3413-1028>

## ***Tersine Dünya* Romanından Hareketle Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın - Erkek Rollerinin İncelenmesi**

*A Study of Gender and Male’s and Female’s Roles  
in Turkey Based on “Tersine Dünya” Novel*

### Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 16.05.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 31.08.2020

Yayın Tarihi/Published: 11.09.2020

### Atıf/Citation

Şarlı Güvercin, Gonca (2020). *Tersine Dünya* Romanından Hareketle Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın - Erkek Rollerinin İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (3), s. 471-482.

DOI: 10.34083/akaded.738355.

Şarlı Güvercin, Gonca (2020). A Study of Gender and Male’s and Female’s Roles in Turkey Based on *Tersine Dünya* Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 4 (3), p. 471-482.

DOI: 10.34083/akaded.738355.



<https://doi.org/10.34083/akaded.738355>



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

## Öz

Kadın- erkek arasındaki ilişki hemen her çağda edebiyatımızın konusu olmuştur. Sosyo- ekonomik açıdan her tabakadan kadının ve erkeğin bulunabileceği edebiyatımızda, ataerkil toplum yapısının dayattığı toplumsal rolün aksine davranan kadın tipini bulmak ise oldukça güçtür.

*Tersine Dünya* romanında toplumumuzdaki ilişkiler alışılmışın dışına çıkılarak, toplumsal hâkimiyetin kadında olduğu bir bakış açısıyla verilmiştir. Böylelikle ülkemizdeki kadın ve erkek rollerinin nasıl şekillendiğine ve rollerin neler olduğuna okuyucunun dikkati çekilmiştir. Roller tersine döndürülerek, okuyanın cinsiyet, toplumsal cinsiyet- özellikle kadın- ve toplumsal rol üzerine düşünmesi sağlanmıştır.

Makalemizde Orhan Kemal’in mizahi romanlarından olan *Tersine Dünya*’daki kadın ve erkek rollerine değinilerek, toplumun bireylerden beklentileri vurgulanmaya çalışılmış ve kadınların toplumsal yaşamda karşılaştıkları sıkıntıların kitap üzerindeki yansımaları ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Kemal, Tersine Dünya, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, rol.

## Abstract

*The relation ship between women and men has been the subject of our literature in almost every age. In our literature where all socio-economicle velsof women and men can be found,it is very difficult to find the type of woman acting contrary to the social role imposed by the patriarchal social structure.*

*In the Tersine Dünya novel, the relationships in our society are out of the ordinary and given from a perspective in which social domination is in women.Thus, the attention of there ader was drawn about what are the roles of men and women in our country and how these roles are shaped.By reversing the rolest here ader is provided to think about sex, gender – especially women- and social role.*

*In this article, it is tried to emphasize the expectations of the society from individuals by mentioning the roles of men and women in Tersine Dünya novel which is one of Orhan Kemal’s humorous novels and the reflections of women’s difficulties in social life on the book are discussed.*

**Keywords:** Orhan Kemal, Tersine Dünya, sex, gender, role.

## Giriş

Ataerkil bir toplum düzenine sahip olan Türkiye’de, Orhan Kemal’in *Tersine Dünya* romanı çağdaşı yazarlar arasındaki feminist gözlemlerle çarpıcı bir yer tutmaktadır. Her ne kadar Orhan Kemal’in mizahi eserleri içinde ele alınsa da, bu roman Türk toplumunda kadının yerine ve hislerine dair önemli gözlemler barındırmaktadır.

Çukurova ile birlikte anılan Orhan Kemal, edebi açıdan doğduğu topraklar gibi verimli bir hayat geçirmiştir. Elli altı yıllık ömrüne roman ve öykü başta olmak üzere, anı, inceleme, oyun, röportaj türlerinde eserler sığdırmıştır. Onun bu üretkenliğinde geçimini yazı ile sağlamasının da önemli bir rolü vardır.<sup>1</sup>

Sinema ve tiyatroya da uyarlanan *Tersine Dünya* romanı, yazarın kısa romanlarından biridir. 122 sayfadan oluşan romanda Orhan Kemal’in tüm eserlerinde bulunan dil özellikleri göze çarpmaktadır. Mahalledeki, fabrikadaki, sokaktaki insanı yazan Kemal, bu romanda da küçük insanların sıradan hayatlarını güç dengelerini tersine dağıtacak şekilde okuyucuya sunmuştur. Romana farklı bir yer kazandıran ve okuyucuyu sürekli dikkatli olmaya sevk eden bu “tersine”lik durumudur.

## Orhan Kemal’in Hayatı ve Edebi Kişiliğine Bir Bakış

Edebiyatımızda Çukurova dendiği zaman akla ilk gelen isimlerden biri olan Orhan Kemal, sadece bir yöreyi anlatan, o yöreyle sınırlandırılabilir bir yazar olmanın çok ötesinde anlamlar ifade etmektedir. Orhan Kemal, eserlerini oluştururken sıradan insanların günlük hayatlarını onların gözünden yansıtarak aydın ve halk arasında süregelen kopukluğu ortadan kaldırarak, anlattığı kişilerden biri olmayı başarmıştır. “*Ufak insanların günlük ufak meselelerini okuyucuya anlatmak, anlatabilmek çok zordur. Bunun için ayrıntıları layıkıyla verebilmek, o tiplerin gerçek dünyalarında yaşamış olmaya bağlıdır.*” (Otyam 2015: 148) Yazarın hayatına baktığımızda da seçkin bir zümrenin çocuğu olarak dünyaya gelmesine rağmen yaşamı boyunca çektiği zorluklar ve olaylara bakış tarzı aslında onun anlattığı insanlardan çok da farklı bir hayat sürmediğini göstermektedir. Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal, 15 Eylül 1914’te Adana’nın Ceyhan ilçesinde dünyaya gelmiştir. Yazarın annesi Bulgaristan kökenli Azime Hanım öğretmendir; babası ise Elazığ kökenli, eski bir İttihatçı olan Abdülkadir Kemali’dir. Yazarın babası subaylık yaptığı dönemlerde ateşli bir ittihattır. Milletvekilliği ve bir dönem Adalet Bakanlığı yapar. Kemali’nin muhalif tavrı Cumhuriyet sonrasında da devam eder. İstiklal Mahkemesi’nde yargılanıp kısa bir tutukluluk dönemi yaşar. Sonrasında 1930’da Ahali Cumhuriyet Fırkası’nı kuran Abdülkadir Kemali iktidara yönelik eleştirileriyle gündemde kalır.

<sup>1</sup> Bkz. Otyam, Fikret (2015). *Arkadaşım Orhan Kemal*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Babasının bu muhalif tavrı yazarın hayatını etkileyen önemli noktalardan biri olmuştur. Abdülkadir Kemali’nin Suriye’ye sürülmesinden sonra başlayan geçim sıkıntısı sebebiyle Orhan Kemal Beyrut’ta lokantada, matbaada vb. işlerde çalışarak ailesine destek olur. Onun yaşadığı bu yoksulluk hayatı boyunca peşini bırakmayacak ve romanlarında işlediği kişilerde yansımaları bulacaktır.

Orhan Kemal’in hayatında dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta ise aile içi şiddete maruz kalmış olmasıdır. Futbol oynadığı için babası tarafından sırtında sopa kırılacak kadar şiddete maruz kalan Kemal, aynı zamanda annesinin şiddet görüşüne de tanık olacaktır. *“Babam, annemi saçlarından yakaladı, sofada sürüdü, sürüdü, sürüdü... Sonra çizmeleriyle tekmeledi, tekmeledi, ezdi ve avucunda kalan bir tutam saçı nefretle silkeledi”* (Orhan Kemal 2016a: 18). Bu durum romanlarında anlattığı karakterlere de yansımıştır. Romanlarında ele aldığı kadınlardan bazıları şiddet görmektedir ve bu şiddet sahneleri oldukça çarpıcı bir biçimde verilmiştir. Örneğin Tersine Dünya romanında gücü elinde bulunduran taraf olan kadınlar erkeklere şiddet uygulamaktadırlar (Orhan Kemal 2018).

Yazar edebi hayatı boyunca roman başta olmak üzere öykü, anı, senaryo, röportaj türlerinde eserler vermiştir. Diğer türler makalemizin esas konusu dışında kalacağından burada romanlarının ele alınması uygun görülmektedir. Orhan Kemal hem kendi hayatını hem de köyden kente göç etmiş, şehir ile köy arasında sıkışmış, fabrikalardaki işçilerin hayatını iç içe verir birçok romanında. *“Baba Evi”, “Avare Yıllar”, “Dünya Evi”, “Cemile”* ve *“Arkadaş Islıkları”* kendi hayatından izler taşıyan ilk romanlarındandır. (Şeker 2019: 113) Çukurova’yı mekân olarak kullandığı ve burada yaşayan köylünün hayatını ve sorunlarını işlediği eserler Orhan Kemal’in edebi kimliğinin ana hatlarını oluşturmuş romanlardır. Bu romanların içine *“Bereketli Topraklar Üzerinde”, “Vukuat Var”, “Hanımın Çiftliği”, “Kaçak”, “Eskici ve Oğulları”, “Kanlı Topraklar”* ve *“Murtaza”* örnek verilebilir. Mekanın İstanbul olduğu ve ele alınan kişilerin farklılık gösterdiği romanları ise *Serseri Milyoner”, “Suçlu”, “Sokakların Çocuğu”, “Devlet Kuşu”, “El Kızı”, “Gavurun Kızı”, “Gurbet Kuşları”, “Bir Filiz Vardı”, “Yalancı Dünya”, “Müfettişler Müfettişi”, “Evlerden Biri”, “Kötü Yol”, “Küçücük”, “Üç Kağıtçı”* ve *“Sokaklardan Bir Kız”* dır.

M. Narlı, Orhan Kemal’in romanlarını şu şekilde sınıflandırır: *“Sosyolojik bir okumayla devam edecek olursak, sonuçta Türkiye’de 1930-1970 yılları arası yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik dönüşümlerin yazarın romanlarına yansydıklarını görecek şekilde:*

1. *Yazarın kendi çocukluğunu ve ilk gençliğini, Türkiye’deki siyasi, sosyal ve ekonomik değişmelere göndermeler yaparak işlediği ‘otobiyografik’ romanlar.*

2. Tarımda endüstrileşmenin, Menderes dönemiyle başlayan demokratik siyasi uygulama ve kapitalist ekonomik yapılaşmanın yansıdığı 'Çukurova'daki tarım ve fabrika insanların romanları'.

3. Özellikle 1950'lerden sonra değişen sosyal hayat tarzını, tüketim anlayışını ve bunların doğurduğu problemleri ele alan 'İstanbul'daki küçük ve yoksul insanların dünyasını anlatan romanlar'.

4. Komik tip oluşturma amacının güdüldüğü 'Mizahi romanlar'

gibi bir çerçeve de çizebilir (Narlı 2002: 591)."

Makalemizde ele aldığımız *Tersine Dünya; Murtaza, Müfettişler Müfettişi, Üç Kağıtçı* gibi yazarın mizahi romanlarından biri olarak ele alınmaktadır. Ancak verilen kişiler -rollerinin tersi düşünüldüğünde- yine Orhan Kemal'in kişilerinin bütününde var olan yoksul ve kenar mahallede yaşamını sürdüren sınıfın ortak özelliklerini sergilemektedir. Ayrıca bu romanda ele alınan tipler ülkemizde kadın erkek rollerinin algılanışını, ahlak ve namus kavramlarını ve yoksullukla insan ilişkilerinin düzenlenmesi arasındaki bağıntıyı sunmaktadır.

Romanın ana karakteri olan Bitirim Leyla serseri, üçkâğıtçı, aile sahibi bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsü içinde geçen bayan komiserlerden biri ağzından Leyla şöyle tasvir edilir: "Karın suya batmazın biri. Irza namusa dolanmak onda, barbutla kumar onda, üçkâğıt atmak onda, manita, söğüş, tav, dızdızcılık, hep onda! Tutulacak iyi bir yanı yok." (Orhan Kemal 2019: 33) Tipik mahalle kabadayısı tasvirinin kadın hali olarak karşımıza çıkar. Olayın ana çatışması onun bu özelliklerine dayanarak başlar. Üçkâğıt oynattığı bir günün sonunda yine sarhoş olması ve bekçinin oğluna asılması yüzünden bekçiyle tartışır ve hapse düşer. Onun mahkûm olması ile kocası çalışmak zorunda kalacak ve ailesi dağılacaktır. Bitirim Leyla hapisteyken kocasını ve özellikle oğlunu merak edip namusunu koruyamamaktan endişe duyarken, hapisten çıktıktan sonra beklenenin aksi şekilde davranıp kocası ve oğlunu önemsemeyerek yeni birine âşık olacak ve kendi yoluna gidecektir. Kocası ve oğlu ise ahlaken düşük bir durumda iken Bitirim Leyla ile pavyonda karşılaşsalar da yeni hayatlarının peşinden koşacaklardır.

### "Tersine" Dünya

*Tersine Dünya* mizahi yönünün güçlülüğü ile edebiyatımızda dikkat çekici romanlardan biri olabilecek niteliktedir. Romanda esas vurgulanan ve okuyucunun zihnini horlayan kadın erkek rollerinin farklılaşması onun mizahi yönünün ana hatlarını oluşturmakla birlikte toplumumuzdaki algıyı yansıtmaya açısından da romanı değerli bir hale getirmektedir.

Orhan Kemal'in bu eseri sadece roman olarak kalmamış farklı yıllarda sahneye ve sinemaya da uyarlanmıştır. 1993 yılında yönetmenliğini ve senaristliğini Ersin

Pertan’ın yaptığı –yine aynı adlı- *Tersine Dünya* filmi tiyatroya da uyarlanmıştır. Nilüfer Belediye Tiyatrosu, Bakırköy Belediye Tiyatrosu ve İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından sergilenen oyunlarda mizahi yön ön plandadır (Güveli 2016).

Romanda kadın karakterler güçlü biçimde tasvir edilip detaylandırılırken erkek karakterlerin çoğunun ismi bile verilmemiştir. Onlar sadece toplumda ya da romanda yer aldıkları rolü vurgulayacak şekilde tasvir edilmiş ve birey olmaktan uzaklaştırılarak sembolik biçimde kullanılmışlardır. Örneğin romanın başkarakteri Bitirim Leyla’nın kocası yakışıklılığı ve namuslu oluşu ile okuyucuya aktarılmış, roman boyunca ismi verilmemiştir. Aynı şekilde yeni yetme oğlanın da davranışlarından bahsedilirken ismine ya da hislerine yer verilmemesi onların romanda bulunma sebeplerini ön plana çıkarma çabasının bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

*Tersine Dünya romanında kadın cinsiyeti ile beraber verilen ve aslında toplumumuz tarafından erkeklere yakıştırılan davranış kalıplarına geçmeden önce cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlarının verilmesini uygun bulunmaktadır. Cinsiyet (sex) bireyin doğumundan itibaren biyolojik olarak sahip olduğu özellikleri ifade eder ve evrenseldir. Toplumsal cinsiyet (gender) ise Ann Oakley tarafından 1972 yılında yayımlanan Sex, Gender and Society’ de açıkladığı üzere erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. (Vatandaş :31) Toplum bireyden biyolojik cinsiyetine da dayandırılacak şekilde uygun davranış kalıpları belirler. Fiziksel özelliklerden yola çıkılarak oluşturulmaya başlanan bu davranış kalıpları zamanla cinsiyetler arası eşitsizliği de beraberinde getirmektedir. Toplumsal cinsiyet bireyin belli bir cinsten olduğuna ilişkin bilgiye, bu bilgi dâhilinde olmak üzere toplumsal düzlemde bireyden beklenenlere ve toplumda bireye biçilen konuma işaret eder (Vatandaş :29).*

*Cinsiyet kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve fizyolojik farklılıklara işaret ederken, toplumsal cinsiyet genel anlamda toplumda kadın ya da erkekle ilişkili olmakla birlikte, farklı yaş dilimlerinde erkeklerin ve kadınların etkileşimlerinin sosyal- kültürel bakımdan inşa biçimlerini ve anlamlandırılmalarını kapsamaktadır (Uluocak vd, 2014: 7).*

*Bireyler toplumda bu anlamlandırılmalarından yola çıkarak çeşitli roller üstlenmektedir. Rol belli bir toplumsal duruma ilişkin olarak beklenen davranışlar veya belli bir toplumsal durumdaki kişiden beklenen işlemlerle onun gerçek edimlerinin toplamı veya belli bir toplumsal duruma ilişkin gerçek davranış kalıpları ya da beklenen davranış kalıpları (Tan 1979: 158) gibi farklı ifadelerle tanımlanmıştır. Tanımların hepsi de toplumun bireyden istediği davranışa vurguda bulunmaktadır (Vatandaş :33).*

Romanda mizahi unsur toplumsal cinsiyet rolleri açısından yer değiştirmiş olan kadın ve erkeğin davranışları temelinde oluşturulmuştur. Bu davranışlar içerisinde



sosyal hayattaki yer, ev içi işler, namus ve ahlak kavramı, kullanılan dil, çalışma alanları karşımıza çıkmaktadır.

Orhan Kemal, kişilerini buldukları çevrenin özelliklerine göre konuşuran ve zaman zaman bu nedenle de eleştirilen bir yazardır. Ancak o eserlerinin gerçekliğini koruyabilmesi ve karakterlerinin okuyucuyu etkileyebilmesinde bu durumun önemini vurgular. "Orhan Kemal bunun sebeplerini şöyle açıklar:

1) *Onların arasından biriyim ve onları daha iyi tanıyorum.*

2) *Edebiyat baştan bugüne öz dilini en iyi konuşanların maceralarıyla dolu. Halkın anlatılmaya ihtiyacı var." (Otyam 2015: 114)*

*Tersine Dünya* romanında da yazar bu tavrını sürdürmüş ve karakterlerini kişilik özelliklerine, buldukları çevreye uygun bir dille konuşurmuştur. Roman boyunca değişen rollere dil de uyum sağlamış ve eril dilin yerini "dişil" dil olarak adlandırabileceğimiz bir dil almıştır. Toplumumuzda genel kabul olarak benimsenen ataerkil zihniyet dilin kullanımına, atasözlerine, deyimlere ve argoya da yansımıştır. Ataerkil zihniyetin sonucu olarak kadın hep ikincil birey konumunda var olagelmiş ve onun gibi olmak, "kadın" gibi olmak erkek tarafından aşağı konumda olmak şeklinde algılanmıştır. Bu durumun tam tersi olarak içinde "erkek"lik barındıran her türlü söz veya davranış marifet olarak kabul edilmiştir. Romanda eril dilin tersine olacak şekilde baskın dişil dilin kullanımına bazı örnekler verilebilir.

*"Bir kadın, erkeğinin küçük tanrısıydı." (Orhan Kemal 2019:9)*

*"Elleri sabunlu ev erkekleri..."(Orhan Kemal 2019:9)*

*"...adam adamcık evinin işleriyle uğraşmak..."(Orhan Kemal 2019: 11)*

*"Bıyığı olanın, dini imanı olmazdı." (Orhan Kemal 2019: 16)*

*"Yiğitliğe, kadınlığa sığar mıydı?" (Orhan Kemal 2019: 16)*

*"Babam kocam olsun..."(Orhan Kemal 2019: 19)*

*"Erkek başımla ben ne yaparım şimdi ortalarda?" (Orhan Kemal 2019: 40)*

*"Bir erkek, namusunu karısı için taşımaz." (Orhan Kemal 2019: 43)*

*"Erkek misin ki kaçacaksın? Kadınlık öldü mü?" (Orhan Kemal 2019: 45)*

*"Bir erkek köpek kuyruğunu sallamazsa, kancık köpekler ardından koşmazlardı." (Orhan Kemal 2019: 58)*

*"Saçı kısa olanlar, biraz akli kısa olurlar." (Orhan Kemal 2019: 83)*

*"Erkek, erkeğin şeytanı be!" (Orhan Kemal 2019: 96)*

*"...kenarına bak bezini al, babasına bak oğlunu al..." (Orhan Kemal 2019: 102)*

*“ Elinin hamuruyla kadın işine karışma.” (Orhan Kemal 2019:106)*

Yazar karakterlerin buldukları çevreye ve tavırlarına uygun olarak argo sözcüklere ve hatta küfre de romanda yer vererek gerçekçi tavrını sürdürmüştür.

Romanda erkeğin üstlenmesi gereken rollerden biri de çalışıp evini geçindirmekken toplumsal olarak kadına evde oturma ve ev işlerini yapma rolleri biçilir. Çocuğa bakmak, yemek hazırlamak, evdeki temizliği yapmak ve evin düzenini sağlamak kadının rolleri arasında görülür. Celalettin Vatandaş’ın “Toplumsal Cinsiyet ve Rollerin Algılanışı” makalesinde yapılan araştırmada, Türkiye’de kadını ve erkeksi olarak görülen işler hem kadın hem de erkek katılımcılara sorulmuş ve her iki cinsiyetin küçük farklarla belirli işleri kadına ve belirli işleri erkeğe yakıştırdığı görülmüştür. Örneğin ev içi işlerden yemek yapmak, bulaşık yıkamak, temizlik yapmak, ütü yapmak her iki cinsiyetin de kadına yüklediği sorumluluklardandır. (Vatandaş: 41) *“Bireyin içinde yaşadığı toplumsal kültürü; bir kadın ve erkeğin nasıl davranacağı, nasıl düşüneceği ve nasıl hareket edeceğine ilişkin beklentileri ortaya koyan, yani kadın ve erkeği sosyal olarak yapılandıran özellikleri belirlemektedir.”* (Akın ve Demirel 2003: 74) İncelenen romanda da kadın rolünü üstlenen erkeklerle ilgili Bitirim Leyla’nın hoşlandığı erkek betimlenirken hayatını anlatmak için *“Babasının dizinin dibinde bulaşık, çamaşır yıkamaktan, ortalığı süpürüp yemek pişirmekten bıkmış usanmıştı.”* (Orhan Kemal 2019: 8) ifadesi kullanılmıştır. Palabıyık Hasan ise oğlunu *“Alimden çok memnunum. Ev işlerinde sağ kolum. Sabahleyin erkenden kalkar, ortalığı süpürür, çayı hazırlar. Biz daha uyurken günlük işlerimizin yarısı bitmiş olur.”* (Orhan Kemal 2019: 39) sözleriyle övmektedir. Kadınlar da ev işi konusundaki rollerini kabullenmişler hatta ev içindeki hâkimiyetlerini erkekten üstün oldukları bir alan kabul ederek çoğu zaman paylaşmaya da yanaşmamaktadırlar. Erkekler de kendi rollerini benimserken kadının ev içi rollerini de vurgularlar. Romanda başının belaya girmesinden çekinmeyen tersine rolüyle verilmiş bir kadın yine tersine rolüyle verilmiş bir erkeğin işlerini şöyle tanımlamaktadır:

*“Erkeğin vazifesi evine çekilip tahta silmek, bulaşık, çamaşır yıkamak, yemek pişirmek, sonra da akşam kocasını pencerede beklemektir.” (Orhan Kemal 2019: 106)*

Bu durumun tam tersi olduğunda yani kadın çalışmak istediğinde - ya da daha çok- çalışmak durumunda kaldığında namusu ile ilgili endişeler baş gösterir. Toplum tarafından kadının kamusal alanda çalışması yadırganır. Kadın ve erkek rollerinin belirleyicisi olan aile erkeğin dışarıda çalışmasını normalleştirirken kadının evde kalmasını daha uygun görmektedir. Aile kadın istihdamını şekillendirmede kilit bir konumdadır; çünkü hem kadınların çalışmaya ilişkin kararlar almalarında hem de onların emek piyasasına sundukları emeğin niteliğinin belirlenmesinde, bir dizi önemli rol oynamaktadır” (Dedeoğlu 200: 140). Her ne kadar günümüzde çalışan kadın sayısı artış gösterse ve durum daha normal olarak algılanmaya başlasa da köyden

kente göç eden ve gelir durumu düşük ailelerde hala yadırganmakta ve kadın mümkün olduğunca evde kalmaktadır. Kadının çalışmasının istisnası ekonomik zorluğun baş göstermesiyle meydana gelir. *"Kadın işçiler üzerine yapılan birçok araştırma göstermektedir ki; kadınların çalışma yaşamına katılmalarındaki en önemli nedeni, ailenin içinde bulunduğu ekonomik zorluklar ifade etmektedir. Kadınların ev dışında çalışmasının toplumsal olarak kabul görmediği toplumlarda, ailenin ekonomik ihtiyaç içinde olması ve ekonomik sıkıntılar kadının çalışmasının belli alanlarda sosyal olarak kabul edilmesini kolaylaştırmaktadır"* ( Dedeoğlu 200: 152). Eğer kadının çalışması gerekiyorsa bu durum kocasının iznine bağlıdır. *"Türkiye'de çalışan kadınlar üzerine yapılan çalışmaların ortak bulgularından biri, ailenin erkek üyelerinin kadınların çalışmalarına 'izin' vermemeleridir. Bu durum, kadınların emek piyasasına katılmalarının önünde önemli bir engel olarak durmaktadır"* (Dedeoğlu 200: 165).

*Tersine Dünya'ya* baktığımızda da hem romanın ana karakteri olan Bitirim Leyla'nın kocası hem de diğer erkekler genellikle ev erkeği olarak hayatlarını sürdürmektedirler. Bitirim Leyla'nın karısının çalışmaya başlama sebebi Bitirim'in hapse düşmesidir ve bu durum hem Bitirim Leyla'da hem de kendisinde endişe yaratacaktır. Romanda erkeğin çalışmasının istenmeme sebebi namusuna halel getirme korkusudur. Çiftlerde erkeğin çalışması kadında bir yetersizlik, eksiklik duygusu yaratmakta ve toplumun erkeğe bakışı açısından endişe uyandırmaktadır. Ülkemizde de "ideolojik" olarak kocalar eğer eşleri fabrikada çalışırlarsa kendilerinin toplumsal saygınlıklarını yitireceklerini düşündüklerinden eşlerinin veya kızlarının çalışmasına izin vermenin bir anlamda bir erkeğin ailesine iyi bakmadığını herkese ilan etmesi olarak algılanmaktadır. (Dedeoğlu 200: 166) Bu düşünceye paralel olarak Orhan Kemal *"Bu zamanda kendini bilen namuslu bir kadın, kocasını el kapılarında çalıştırmaz."* (Orhan Kemal 2019: 65) ifadesine yer vermiştir.

Ele aldığımız eserde erkeğin çalışmasıyla ilgili en önemli sıkıntı ise erkeğin namusundan olacağı korkusudur.

*"El kapıları..."*

*Hiç kimse el kapılarında çalışan babalara namuslu gözüyle bakmazdı. Böyle erkekler "o biçim"di. İş yerlerindeki usta, ustabaşı ya da kâtip karılar, namusuyla çalışmak, evinin nafakasını kazanmaktan başkasını düşünmeyen erkekleri kötü yola sürükler, ortalara düşürür, sonra da zavallılar ya genelevlerde soluğu alırlardı ya da eli yüzü düzgünse barda, pavyonda konsomatır olurdu."* (Orhan Kemal 2019: 3)

Bitirim Leyla hapse düştüğünde kocasının çalışmak zorunda kalmasına üzülmür ve namusuna laf geleceği korkusuna kapılır. Çevredekilerin kocası hakkındaki düşünceleri ve davranışlarının değişeceğinin farkındadır. *"Irz ehli genç adam çalışmak zorunda kalacaktır.(...) Asıl kötüsü, genç kocasının işyerindeki kurt patron karılarla usta, usta yardımcısı, gözünü budaktan sakınmayan, fabrika kapılarında rakı, şarap kokulu ağızları,*

*akları kızarmış gözleriyle işbaşı ve paydoslarda işe girip çıkan masum erkeklere canavar gibi bakan işsiz güçsüz karılardı. (...) Kocasını da Allah için namuslu erkekti. Ya çekildiği yana sürüklenip gidecek ya da gözü dönmüş azgın bir karının bıçağı altında can verecekti.” (Orhan Kemal 2019: 37)*

Kadının çalışması gerektiği durumda iş bulma süreci ve çalışacağı iş yerinin belirlenmesi de yine toplumsal normlara uygun bir şekilde eserde verilmiştir. Ekonomik zorluk nedeniyle çalışmak zorunda kalan kadın çalışacağı sektörün belirlenmesinden nasıl iş bulacağına kadar toplum tarafından belirlenmiş kurallara uygun hareket etmek durumundadır. Türkiye’de yapılan araştırmalar sonucunda kadınların genellikle enformel sektörde çalıştıkları sonucuna ulaşılmıştır.<sup>2</sup>

Kadının iş hayatına atılırken, çalıştığı iş yerinde namusunu korumak adına ve aslında toplumsal olarak kontrol altında tutulabilmesini sağlamak amacıyla çalıştığı işyerinde bir akrabasının veya şehirleşme ile birlikte yeni bir aile bağı gibi uzantılanan hemşerisinin yanında çalışmaya başlar. Hiç değilse bir komşusunun bulunması, hem aile açısından hem de toplum açısından daha uygun ve güvenli görülmektedir. Nitekim romanda da Bitirim Leyla hapse düştükten sonra kocası, komşusunun karısının çalıştığı bir fabrikada çalışmaya başlayarak kendini güvenceye almıştır.

## Sonuç

İnsanın doğuştan getirdiği bir özellik olan cinsiyet ve içine doğduğu toplumun kişiden beklentileriyle şekillenen toplumsal cinsiyet, bireye varoluşu itibarıyla birtakım sorumluluklar, davranış kalıpları, beklentiler yüklemektedir. Bu kalıplara uyan bireyler toplum tarafından onay görürken; kalıpların dışına çıkan, çıkmaya çalışan ya da çıkmak zorunda kalan bireyler ötekileştirilmiş, dışlanmıştır. *Tersine Dünya* romanında da bu ötekileştirmenin erkeğe yöneltilmiş hâlini görmekteyiz

Türkiye’de ailesini geçindirmesi beklenen, ev dışındaki yaşamda aktif olan, ev içi yaşamda hizmet gören erkek cinsiyetidir. Kadından ise ev içi işlere (yemek yapmak, temizlik, çocuk bakımı) bakması ve sosyal alanda erkekten daha az aktif bir konumda yer alması beklenmektedir. Her ne kadar günümüzde kadın çalışma hayatının içinde etkin rol almaya başlasa da insanlar çeşitli şekillerde kadının rahat yaşamasını engelleyecek sınırlar oluşturmaya devam etmektedir. Gelir ve okuma düzeyinin artmasıyla kadının üzerindeki toplum baskısı azalmış gibi görünse de aslında sadece şekil değiştirmiştir.

Feminizm ülkemizde çok yol alması gereken bir düşünce sistemi olarak hâlihazırda bulunmaktadır. Orhan Kemal çok erken bir dönemde, her ne kadar kitabın feminist düşünceyle yazıldığını söylemek mümkün olmasa da, toplumsal yapıyı

<sup>2</sup> Bkz. Dedeoğlu, Saniye. Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Türkiye’de Aile ve Kadın Emeği. *Toplum ve Bilim*, Güz 2000.

başarılı biçimde irdeleyerek, kadın bireylerin sorunlarının ve onların üzerindeki toplumsal baskının farkına varmıştır. *Tersine Dünya* romanında bu toplumsal baskı rol değişimi ile verilirken mizahi unsurlarla süslenmiştir. Feminizm sadece kadının insanca yaşamasını sağlamaz. Bu düşünce sistemi bireyler üzerindeki toplum baskısını en aza indirgeyerek erkeğin üzerindeki baskıyı da azaltır.

*Tersine Dünya*'da genel olarak kadının üzerindeki toplumsal baskı ve kadına yönelik toplumdaki olumsuz algı erkek kimliğinde işlenmiş olsa da; dikkat edilmesi gereken noktalardan biri erkeğe yüklenen sorumluluğun da romanda verilmiş olmasıdır. Ataerkil toplumda görece daha rahat yaşayan erkek bireyler toplumsal rollerin kuşatması sonucu baskı altındadırlar. Bitirim Leyla hapse ilk girdiğinde kendi özgürlüğünü değil dışarıdaki kocasının namusunu ve geçimini düşünmüştür. Bu durum erkek üzerindeki toplumsal baskının ya da rol dağılımının sonucunda ortaya çıkmıştır.

Orhan Kemal, erken bir dönemde feminizmden izler taşıyan *Tersine Dünya* romanıyla toplumsal rolleri değiştirerek okuyucularına yeni bir bakış açısı sunmuştur.

### **Kaynakça**

- Akın A.- Demirel S. (2003). "Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Sağlığa Etkisi, Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, 25(4): 73-82
- Atabek, Erdal (1998). *Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık*. İstanbul: Altın.
- Buyrukçu, Muzaffer (2015). *Arkadaş Anılarında Orhan Kemal*, İstanbul: Ve Yayınevi
- Günay, Gülay- Bener, Özgün. "Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri"  
<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423935120.pdf> [Erişim Tarihi: 15.04.2020]
- Güveli, Özlem (2016). Orhan Kemal’in "Tersine Dünya" Adlı Romanının Sinema ve Tiyatro Uyarlamalarının Eleştirel Analizi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi
- Orhan Kemal (2019). *Tersine Dünya*. İstanbul: Everest Yayınları
- Mitchel J- Oakley A. (1992). *Kadın ve Eşitlik*. İstanbul: Pencere Yayınları
- Otyam, Fikret (2015). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Şeker, Aziz (2019). Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal’in Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın -Karşılaştırmalı Bir İnceleme- . Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi
- Vatandaş, Celalettin. "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı"  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/iusoskon/issue/9517/118909> [Erişim Tarihi: 11.02.2020]

# İsmi Nazım Hikmet'in Koyduğu Nazım Ögütçü'den Babası Orhan Kemal'e Dair Bilinmeyenler

Mine Nihan DOĞAN<sup>1</sup>

Ölümünün 50. yılında Orhan Kemal'i, petrol mühendisi olan büyük oğlu Nazım Ögütçü ile andık. Elli altı yaşında hayata gözlerini yuman babasıyla ilgili daha önce hiç duyulmayan anıları üzerine konuştuk. 13 Temmuz 1944 doğumlu Nazım Ögütçü, çocukluğunda yaşadıkları şehirlerden ve çeşitli evlerden aklında kalanları paylaştı. Babaları Orhan Kemal'e ait belgelerin ve yazıların İstanbul'da bulunan kardeşi Işık Ögütçü tarafından yayımlandığını, kendisinin Batman'da bulunması sebebiyle bu konularla pek ilgilenemediğini aktardı. Konuşurken kimi zaman gözleri dolan, kimi zamansa anlattığı anıların hafızasında bıraktığı izlerle hafifçe gülümseyen Ögütçü, konu Nazım Hikmet'e geldiğinde heyecanını ifade edemeyecek durumdaydı. 1943'te hapisneden çıkan babasının Nazım Hikmet'le mektuplaşmaları sırasında 1944'te doğan oğluna kendi isminin verilmesini teklif ettiği hikâyeyi kendisine anlatılanlardan hareketle aktarırken gözlerinin içi parlıyordu. Güzel bir akış içinde sorulan sorulara cevaplar verirken eski zamanlara gitmenin mutluluğunu ve hüznünü yaşayan Ögütçü, *Nazım Hikmet'le 3.5 Yıl* adlı kitapta yazılan anıların arka planını ve Orhan Kemal'in aile içinde kendilerine anlattıklarını da ekledi. Nazım Ögütçü ile 15 Şubat 2020 tarihinde gerçekleştirdiğimiz röportajımız şu şekildedir:

**Mine Nihan Doğan:** *Biyografi kitaplarında yer alan bilgilerin dışında, içine doğduğunuz aileyi bir de sizden dinlemek, aile bireyelerine sizin gözünüzden bakmak ve aklınızda en çok yer edinen aile anınızı öğrenmek isteriz.*

**Nazım Ögütçü:** Babamın babaannesi Bulgaristan'dan göç etmiş ve pek çok hadiselerle karşılaşmış; ölene kadar Türkiye'de yaşamıştır. Dedemiz Abdülkadir Kemali Bey'dir. Annemin babası ise Bosna Hersek'ten göç etmiştir. Bu kişiler, Osmanlı'nın güç kaybetmesiyle çıkan isyanlar sonrası Türkiye'ye göç etmiş kişilerdir. O zamana kadar dedem, şu an İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi dediğimiz yerde bulunan Hukuk ve İktisat Okulu'ndan mezun olmuş. Savaşlar ve göçlerle dolu bir aile hikâyemiz var. Çekirdek ailemize gelecek olursam; annem, babamla 15 yaşlarındayken evlenmiş. Babam ailede çok güçlü bir kişiydi. Ablam Şen Yıldız, ben, kardeşim Kemali ve en küçüğümüz olan Işık'tan başka bir serveti yoktu. Babam Ceyhan'da doğmuş. Ablam, ben ve Kemali Adana'da doğduk. En çok sevdiğimiz Uğur halamız ve ondan aşağı kalmayan bir de Talat Paşa'nın adını taşıyan Talat halamız vardı. Ben 1944 doğumluyum. O yıllara dair anımsadığım şey; 3 yaşında Adana'da alt katta sokağa bakan bir odada annem, babam ve ablamla beraber yaşadığımızdı. Arkadaki odada ise

---

<sup>1</sup> Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı doktora öğrencisi. [minendogan@gmail.com](mailto:minendogan@gmail.com)



babamın büyükannesi Emine-yi Dilber Hanım otururdu. Hatta babamın bir romanında, gelinine eziyet eden bir yaşlı olarak ismi geçer. Bu zamana kadar aklımda kalan en önemli hatıralar Unkapanı'ndaki evimizde dair olanlardır. Ayrıca babamın Balat Fener'de otururken orada sürekli yazı yazdığı, romanlar ve hikâyeler ürettiği aklımda kalmıştır. Balat'taki evimizde büyükannemizin de bulunduğunu hatırlarım. Babam o sırada 72. Koğuş'u yazıyordu. Çok soğuk bir kıştı. Dönemin tarihi- coğrafi bir olayı ise İstanbul'da Boğaz'a büyük buzulların gelmiş olmasıydı. O yılları hiç unutamam.

**Mine Nihan Doğan:** *Bahsettiğiniz, 1954'te donan Tuna Nehri'nden kopan buzulların İstanbul'a ulaşması olayı sanırım.*

**Nazım Öğütçü:** Tabii, 1950-1955 bu söylediğimiz. Biz İstanbul'a 1951'de geldiğimiz için hatırlıyorum. Asıl hikâyemiz o zaman başladı.

**Mine Nihan Doğan:** *Sizce aile hikâyenizi oluşturan ve Orhan Kemal'in hayata bakışını şekillendiren asıl olgu neydi?*

**Nazım Öğütçü:** Yoksulluk... Ev kiramızı ödemekte güçlük çektiğimiz günler olurdu. Bizim hikâyemiz; babamın bir yazısı nedeniyle (ismi aklına gelmedi) hâkim karşısına çıkarıldığında söylediği cümleyle özetlenebilirdi. Kendisine "Neden hep bu konuları (işçi, köylü vs.) ele alıyorsun?" diyen hâkime, "Ben yoksulluktan başka şey bilmem. En iyi bildiğim konuları anlatıyorum çünkü gerçekçi bir yazarım." diyen babam beraat etmişti.

**Mine Nihan Doğan:** *Sizin hikâyeniz ise babanızın Nazım Hikmet'le tanışmasıyla başlamış. 1940 yılında Bursa'da cezaevinde tanıştıkları bilinen ikilinin dostluğu hakkında neler söylemek istersiniz?*

**Nazım Öğütçü:** 1943'te babam hapisneden çıkmış; ertesi yıl ise ben doğmuşum. Ondan duyduğum kadarıyla 1943 öncesi dönemde; hapishaneye Nazım Hikmet gelinceye kadar, babam oranın en iyi şairiymiş. "Üstadın geliyor." dediklerinde babam ne dendiğini anlamamış. Sonra bavuluyla gelen Nazım Hikmet'i görünce farkına varmış. Kimi onu hemen tanıyarak, "Ne oldu senin davan?" diye sormuş. Babamın kaldığı koğuşa gelmek istediğini söyleyerek izin istemiş. Babam "Tamam." deyince eşyalarını taşıyarak babamın kaldığı koğuşa yerleşmiş. Babamla şiir hakkında konuşmaya başlamışlar. "Ciddi olarak yazdığım şiirleri eleştiririm. Bundan çekinme." dedikten sonra babamın her okuduğu şiire "Bu da geç." demeye başlamış. Babam şaşırınca da "Siz niçin duyup gördüklerinizi anlatmıyorsunuz? Neden sadece kelimelerle cambazlık yapıyorsunuz? Sizde bir edebiyat yaklaşımı var, güzel. Sizi ciddi bir disipline alalım mı?" demiş. Babam bunları duyunca onaylarsa da çok ezildiğini

anlatırdı bize. Nazım Hikmet gelene kadar hapisanenin en iyi şairi olan babam, ondan sonra kendini ezilmiş ve üzgün hissetmiş olduğunu sık sık anlatırdı bizlere.

**Mine Nihan Doğan:** *Peki ne zaman Nazım Hikmet Orhan Kemal'in yazdıklarını beğenmeye başlamış?*

**Nazım Öğütçü:** Bir gün koğuş avlusunda takunyalarıyla, elinde bir kâğıtla koşarak babamın yanına gelmiş. "Bunu siz mi yazdınız?" diye sormuş. Babam da "Bir takım şeyler yazdım işte." demiş. "Kardeşim, sizde nesir kalıbı var. Siz şiiri falan boş verin." diyen Nazım Hikmet'in sözlerini ciddiye alan babam ondan sonra nesir yazmaya başlamış olsa da ölünceye kadar şiir yazmaya içten içe devam etmiştir. Hapishaneden çıkışında Nazım Hikmet'e verdiği bir şiir vardır. Çok çok güzeldir. Böyle bir havanın içinde üç buçuk yılda çok iyi bir üniversite eğitimi görmüştür. Sovyetler Birliği'nde ekonomi ve politikayı öğrenen, orada şair ve yazarları tanıdığı olan Nazım Hikmet sayesinde hem sanatı hem günlük politikayı anlamıştır. Babam Nazım Hikmet'ten insanları duymayı ve dinlemeyi öğrenmiş. Bunun örneği olan bir hikayesi vardır kendisinin: Sabah saat 08.30-09.00 civarında daktilosuna noktayı koyarak, Beyazıt'a İkbâl Kahvesi'ne doğru yürüyor. Bir bakıyor ki durağın orada köyden yeni gelen bir takım insanlar onun kravat takmasına şaşırıyor. "Ne yapıyorsunuz burada." diye soruyor babam. Belli ki işe gidecekler ve birileri onları bir araçla alıp götürecektir. İstanbul'a iş için gelen gariban insanların ruh hallerini o olayda gözlemlemiş oluyor ve bir hikâye yaratıyor. Böylece Nazım Hikmet'ten öğrendikleri ortaya çıkıyor babamın.

**Mine Nihan Doğan:** *Elinizde Orhan Kemal'e ait gün yüzüne çıkmamış metinler var mı?*

**Nazım Öğütçü:** Babamın bildiğim 300 tane senaryosu var. Kardeşim Işık Öğütçü, bulabildiklerini toplayarak bir kitapta yayımladı. Bunların yanı sıra yayımlanmayan başka hikâyeleri de mevcut. Ben üniversiteyi bitirdikten sonra petrol mühendisi olarak çalıştığım için dolayı ilgilenememiş olsam da, babamın eserleriyle ilgili her türlü konuyla İstanbul'daki kardeşim Işık ilgilenmiştir.

**Mine Nihan Doğan:** *İsminiz Nazım Hikmet'in teklifi üzerine koyulmuş. Bu hikâyeyi anlatır mısınız?*

**Nazım Öğütçü:** Babam 1943'te hapishaneden çıktıktan sonra Nazım Hikmet'le mektuplaşmaya başlamışlar. Bir mektubunda babamın, annemin hamile olduğu haberini vermesi üzerine Nazım Hikmet yazdığı mektubunda, "Eğer kimseye söz vermediyseniz, çocuğunuz erkek olursa benim adımla verir misiniz?" diye sormuş. Teklif ondan gelmiş.

**Mine Nihan Doğan:** Ünlü bir yazarın oğlu olmak sizin için her zaman avantaj sağladı mı?

**Nazım Öğütçü:** Ben 3-4 yaşlarındayken babamın olmadığı bir gün akşam olmuş, lambalar yanmış. Dışarıda bir takım gürültüler... "Komünist, çık dışarı!" gibi sözler. Tabii biz pıstık. Ben 3-4 yaşlarındaydım, ablam ufaktı, annem gençti. Kapıyı açıp bakmadık. Bir ara kapı açıldı, kapının önünde bir alay insan doluydu. Bağırان bir kişi dikkatimizi çekti: babamın halasının oğlu! Tabi, babamızın evde olmayışı çok çok iyi oldu; çünkü o da dışarı fırlayabilirdi, çıkardı. Fakat bir süre sonra çok enteresan bir şeydir. Bir haber aldık. O çocuğu bir köpek ısırması ve kuduz olmuş. Çocukluğumdan kalan korkulu bir hatıramdır bu. Daha sonra biz yer değiştirdik ve Arabacı Mehmet Ağa'nın evine taşındık Adana'da. Orada 6 yaşlarında falanım artık. Top top kumaşlar gelirdi. Nazım Hikmet hapishanede birkaç tekstil makinası almış ve orada onları çalıştırıyor. Hatta babam ona takılarak patron olup o sınıfa geçtiğine dair şakalar bile yapmış. Gülmüşler. Babam öyle anlatırdı bize... Tabi Nazım'ın öyle bir durumu mümkün değil. O kumaşları hatırlarım hep. Onların oradan geldiğini bilirim. Babam onları satardı bir takım yerlere. Üç hisse onun, beş hisse bunun. Kemal Tahir de o sıralarda Sinop tarafı mı Yozgat tarafı mı oralardaymış. Babam ona gönderirmiş parasını. Herkese paylaştırmış. Nazım Hikmet'ten gelen renkli kumaşları barındıran, Yaşar abinin (Yaşar Kemal) sıkça uğradığı bir ev düşünün...

**Mine Nihan Doğan:** Bu durumun doğrudan size yansıyan dezavantajı ne oldu?

**Nazım Öğütçü:** Dedem, İstiklal Savaşı'na katılmış ve Türkiye Cumhuriyeti'ni kurmaya yardımcı olmuş birisidir. Babaannem ile birlikte bizi iyi yetiştirmeye önem verirlerdi. Konya'daki isyan sırasında bize hep şu tembih edilirdi. "Kimin çocuğusunuz?" sorusuna "Kömürçünün çocuğuyuz." yanıtını vermemiz gerektiği... Ben 1966'da petrol mühendisi olarak mezun oldum ve bize hocamız Türkiye Petrolleri'nin bize ihtiyacı olduğunu söyleyerek bizi çalışmaya gönderdi. İranlı, Suriyeli ve Türklerden oluşan altı kişilik bir grupla çalışmaya başladık. İki bekar arkadaş bir odada kaldık. 1640 lira olan ilk maaşımı aldım. Bu paradan babama gönderiyor, geri kalanını ise kendime harcıyordum. 1967'nin Mart veya Nisan ayında babamdan bir telgraf aldım: "Oğlum, uygun bir kat düştü. Acele 10 bin lira telle." Ben tabi o tarihte 10 bin liraya sahip değildim ama arkadaşlarımdan toplayarak gönderdim. Ev kirasını ödemekte ailem çoğu zaman zorlanırdı. Ben askere gitmek üzere ayrıldım ve Ankara'ya geldim. Babama göre orası insanı dinlendiren ve para peşinde koşulmaması gerektiğinin öğrenildiği bir yerdi... Askere teslim olmadan fakülteye gittim. Bizden bir sene önce mezun olan bir arkadaşımızın bölümde asistan olduğunu gördüm. Asistan arkadaşım bana Mitçilerin, beni mezun eden hocayı yerin dibine batırdıklarını, beni mezun etmesine sinirlendiklerini söyledi. O an anladım ki babamın söylediği şey gerçekleşti: Artık "Cebimde birilerinin eli vardı!"

**Mine Nihan Doğan:** *Başka bir deyişle, "Meyve veren ağaç taşlanır." Çok sayıda eseri bulunan, değerli bir yazarın evladı olmak oldukça gurur vericidir. Peki, elinizdeki kitapların hepsi babanız tarafından imzalandı mı?*

**Nazım Ögütçü:** Bizim elimizde babamın imzasıyla iki ya da üç kitap bulunuyor. Başkalarına imzalanan çok kitabı vardı. 56 yaşında bu kadar erken rahmetli olacağını bilemedik...

**Mine Nihan Doğan:** *Babanızın en sevdiğiniz kitabı hangisidir?*

**Nazım Ögütçü:** Aynı anda birden çok kitabını seviyorum aslında. *Kanlı Topraklar, Devlet Kuşu, Murtaza*. Bunlar benim yakından tanıdığım öğeleri içeriyor. Mesela ben Akbank'ta gece bekçisi olan Murtaza ile çocukken tanışmıştım. *Suçlu* adlı kitabını da severim. Oradaki Cevdet rolünü ben canlandırmak istemiştim. Babamla beraber İstanbul'da Maçka'da yönetmen Atıf Yılmaz'la olan toplantıya ben de gitmiştim. Babam o rolü benim oynamak istediğimden bahsedince yönetmen, "Cevdet'e göre yaşı biraz geçkin." demişti.

**Mine Nihan Doğan:** *Babanız işleri, geçim sıkıntısı, eserlerine bunların nasıl yansdığı hakkında çocuklarına bilgi verir miydi?*

**Nazım Ögütçü:** Tabi ki.. Bir takım kitabevlerinden tashih için formalar alırdı. Eve getirip ya benimle ya ablamla birlikte düzeltmeler yapardı. Bu şekilde eve ekmek getirirdi. Gogol'ün *Müfettiş*'ini okuduğum bir sırada fark ettim ki, babamın *Müfettişler Müfettişi*'ne benziyor. Babama söylediğimde "Yapma yaaaa?" dedi ve ilk defa benim ardımdan bir kitabı alıp okudu. "Hakketten benziyormuş. Sahtekâr!" dedi. Ali Kemal Beran adlı bir muhterem, Osmanlı-Rus, Rus-İngiliz falan tarihleri yazmış birisidir. Bu adam devamlı babamla beraber ve onun konuşmalarını dinliyor. Bir gün arkadaşları "Bu herif sahtekâr, neden onunlasın?" deyince, "Ses etmeyin, bu roman oluyor." diyor. (Gülüyor).

**Mine Nihan Doğan:** *Orhan Kemal'in, etrafında gördüğü kişilerden etkilenerek onları bir roman kahramanı yapacak kadar iyi bir gözlem yeteneği olduğu açıkça görülüyor. Bu kadar iyi gözlem yeteneği olan bir yazarın bu yolda başından geçen en akıldal kalıcı macerası hakkında neler anlatırsınız?*

**Nazım Ögütçü:** Örneğin babam *Müfettişler Müfettişi* adlı kitabını yazarken gülünç bir olaydan etkilenmiş; hep anlatır dururdu: Kaymakamın, okulu bitirip Aksaray'a atanan bir şair arkadaşı varmış. Ankara'ya gitmek için oradaki yetkililere haber vermiş ama onu o sırada gören arkadaşları onunla vakit geçirmek istemiş. Yolda yürürken bir atlı araba görmüş. Arabacı onu bir müfettiş sanmış. Hemen koşturup mal müdürüne vs. haber vermiş. Şair, orayı denetlemeye gelen müfettiş sanılarak geceyi kaymakamın evinde geçirmiş. Ertesi gün kaymakam makamına dönünce ona olayı

anlatan yardımcıları, şairi onun odasına oturtmuş. Müfettiş sanılarak ağırlanan ama aslında arkadaşı olan şairi karşısında gören kaymakam şaşırılmış. Bunu babama anlatmışlar.

***Mine Nihan Doğan:** Ne mutlu ki babamızla çok güzel bir diyalogunuz varmış... Orhan Kemal'e dair bilinmeyen pek çok şeyle beraber anılarında yer alan detayların bilinmeyen arka yüzlerini bizlere anlattığınız için çok teşekkür ederim.*

# ALBÜM

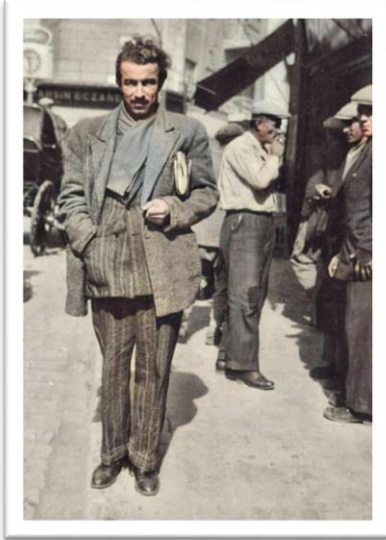
## Işık Öğütçü'nün Orhan Kemal Albümünden



Orhan Kemal ve Nâzım Hikmet Bursa  
Cezaevi'nde



Eşi Nuriye Hanım ve kızı Yıldız ile  
Adana'da 1945



Yıl 1946



Orhan Kemal ve kızı Yıldız. 1950'ler





Orhan Kemal çocuklarıyla birlikte. Yıldız, Nazım ve Kemali (sağda)



Eşi Nuriye Hanım ve kızı Yıldız ile. 1944



Orhan Kemal oğulları Nazım (kucağında) ve Kemali ile

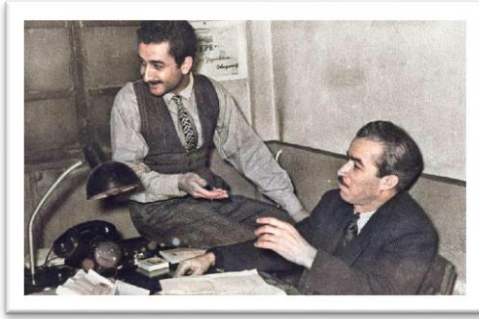


(Soldan Sağa) Sait Faik, Mahmut Makal, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal. 1952



Orhan Kemal, Sait Faik Abasıyanık ve Fikret Otyam ile. 1954





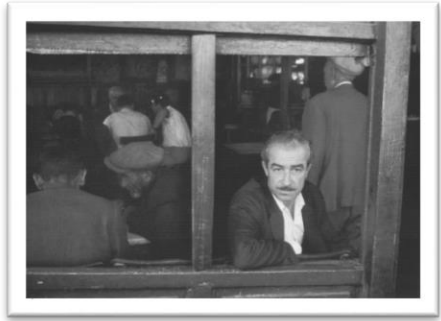
Orhan Kemal Fikret Otyam ile.



Orhan Kemal Fikret Otyam'a mektup yazıyor



Haldun Taner ve Orhan Kemal



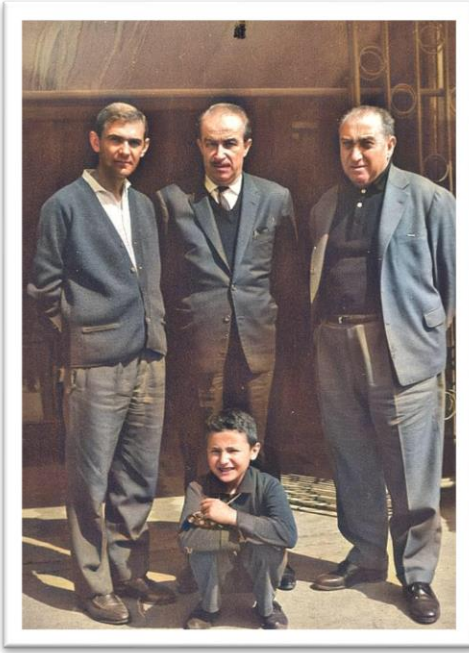
Orhan Kemal Meserret Kahvesi'nde



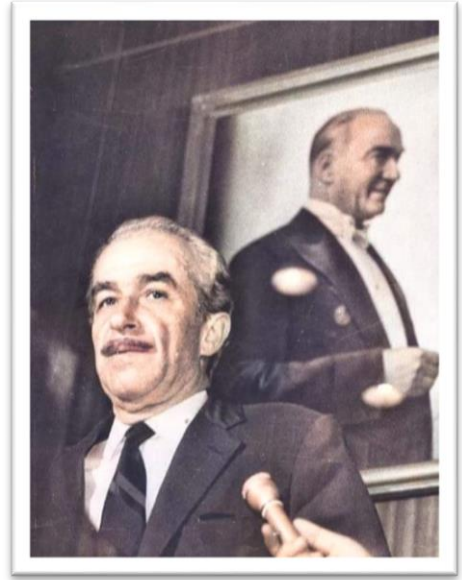
(Soldan Sağa) Mahmut Makal, Kemal Tahir, Talip Apaydın, Orhan Kemal, Fakir Baykurt, 1962.



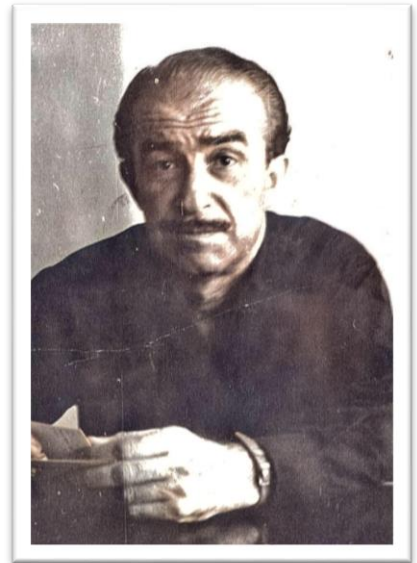
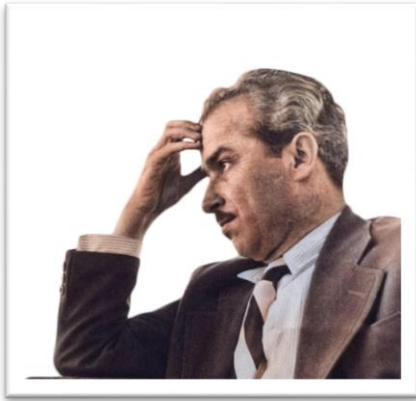
Kemali (solda) ve Işık babaları Orhan Kemal'le.



Orhan Kemal, Fazıl Hüsni Dağlarca (sağda) ve oğlu Işık ile. 1966



Orhan Kemal 1969





Hasta yatağında... 1967

## YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

### Amaç

**Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature]** 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi”dir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nin amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda akademik nitelikte hazırlanmış özgün makale, çeviri ve kitap tanıtımına/tenkidine yer vermektir.

The Academic Journal of Language and Literature is an International Refereed Journal published in 2017 and without cost or payment published three times a year (April, August and December). The aim of *Academic Journal of Language and Literature* is to include original articles, translation and book promotion / criticism in Turkish Language and Literature.

### Kapsam

*Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Türk Dili ve Edebiyatı alanında özgün akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımına yer veren ve Türkçe, İngilizce ve Rusça dillerinde yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslâm Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat” alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımları -hakem süreçleri tamamlandığında- *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nde yayımlanmaktadır.

*Academic Journal of Language and Literature* is an international peer-reviewed journal in Turkish, English and Russian, which includes original academic work, translation and book promotion in the field of Turkish Language and Literature. In this context, the publication of the qualified academic work, translation and book introductions prepared in the fields of Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature Türk is published in our journal.

### Yayın Esasları

Dergiye gönderilen makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ve yayımına karar verilmemiş olmalıdır.

Gönderilen yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 10,000 sözcüğü aşmamalıdır. Makalelerde Türkçe ve İngilizce öz (200-250 kelime arasında) ile anahtar kelimeler (5-7 kelime) bulunmalıdır.

---

### Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020, s/p. 494-493

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]

ADED'in yazı dili Türkçedir. Bununla birlikte her sayıda yayımlanan makalelerin üçte birini aşmayacak bir oranda İngilizce ve Rusça makaleler yayımlanabilir.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar amaç, kapsam, içerik, yöntem ve yazım kurallarına uygunluk açısından yayın kurulunca incelenir. Uygun bulunan yazılar bilimsel yetkinlikleri açısından değerlendirilmek üzere alanında uzman iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması durumunda çalışma yayımlanır; hakemlerden birinin olumsuz rapor vermesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporu doğrultusunda yazının yayımlanıp yayımlanmamasına karar verilir. Yayımlanma kararı alınan çalışma, yayın sırasına alınır. Hakem raporları gizlidir. Yazar(lar)a çalışmalarıyla ilgili dönem içerisinde cevap verilir.

Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar. Yayımlanan yazıların bilimsel ve yasal açıdan sorumluluğu yazarına aittir. Yayın kurulu gönderilen yazıyı yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez. Yazarların yayımlanan yazıları yayın kurulu kararı doğrultusunda yayından kaldırılabilir. Yayımlanan yazılar yayın kurulu kararı dışında geri çekilemez. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Yayımlanmış yazıların her türlü hakkı ADED'e aittir. Dergide yayımlanmış yazılardan kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Aşağıda belirtilen yazım kuralları ve formata göre hazırlanan yazının derginin ana sayfasında bulunan üyelik butonundan, sisteme üye olunduktan sonra, "Word" formatında gönderilmesi gerekmektedir.

Dergiye gönderilecek yazılar A4 boyutlarında beyaz kâğıda üst, alt, sağ ve sol taraflardan 4 cm boşluk bırakılarak satır aralığı tek, önce ve sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve 11 punto "Minion Pro" yazı karakteri kullanılarak yazılmalıdır. Bununla birlikte, gönderilen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılmaları için 12x17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bu nedenle tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir. Dipnot ve kaynakça gösteriminde APA atf sistemi kullanılmalıdır.

Dergiye gönderilen yazılar intihal yazılımı ile taranarak intihâl içermediği teyit edilir.

Makale adı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalı; yazarların adları, soyadları, akademik unvanları, çalıştıkları kurum ve ORCID bilgileri belirtilmelidir. Ayrıca yazarların iletişim bilgileri (e-posta adresleri) tam olarak verilmelidir.

ADED, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

## Yayım ve Yazım Kuralları

1. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder aylık süreler içinde üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak yayımlanır.
2. Yazar tarafından yazının Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Dergide yayımlanan yazılar için telif ücreti ödenmez.
3. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.
4. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına hâizdir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte, gerekli ve uygun görüldüğü durumlarda diğer Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilebilir.
6. Yazının başında en az 150 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce Özet, 3-5 kelimedenden oluşan Anahtar Kelime/Keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.
7. Yazıyı inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı sağlaması için yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir.
8. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/akaded> adresinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hâli kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.
9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Basılı kitap ya da elektronik ortamda yayımlanmamış sempozyum bildirimleri, bu durumun belirtilmesi şartıyla yayımlanabilir.

## Sayfa Düzeni

1. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.
2. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm

## Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020, s/p. 494-508

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]



Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Times News Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	10,5
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 6 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

3. Özel yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

4. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılar olmamalıdır.

5. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.

6. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalı ve yazar adı-soyadı kısaltılmadan açık yazılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

**8. Kaynak Gösterme:** Metin içinde yapılan göndermeler parantez içinde soyadı, tarih ve gerektiğinde sayfa olarak belirtilmelidir: (İsen 1996); (Aksoyak 2015: 356). Yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eserine gönderme yapılmışsa (Levend 2000a, Levend 2000b);birden fazla kaynağa gönderme yapılmışsa (Tarlan 1972, Çelebioğlu 1985, Ünver 1987) şeklinde belirtilmelidir. Birden fazla yazarlı yayınlarda metin içinde sadece ilk yazar adı yazılmalı ve “vd.” kısaltması kullanılmalıdır: (İsen vd. 2005).

Dipnotlar sadece açıklamalar için kullanılmalı ve sayfa altında verilmelidir. Herhangi bir internet adresinden yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka erişim tarihi belirtilmelidir:

<http://www.turkedebiyatilisimleri-sozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=943> [Erişim Tarihi: 15.11.2017]



**9. Kaynakça:** Kaynaklar, makalenin sonunda ve alfabetik sırayla verilmelidir. Bir yazara ait birden fazla yayın olduğu takdirde yayınlar, tarih sırasına göre yazılmalı; bir yazara ait aynı yıl yayımlanmış yayınlar (2013a,2013b) şeklinde gösterilmelidir.

**Telif Kitaplar:** Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). *Eser Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

İsen, Mustafa (2002). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.

**Hazırlanan ve Çevrilen Kitaplar:** Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Eser Adı*. hzl./çev. Yayın Yeri: Yayınevi

**Yayına Hazırlanan, Hazırlayan veya Editörü Olan Bir Kitapta Yayımlanmış Makaleler:** Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Eser Adı*. yay. hzl. / hzl. /ed. Yayın Yeri: Yayınevi. Sayfa aralığı.

Yıldız, Ayşe (2017). “Tazarru’-nâme Örneğinden Hareketle Klasik Türk Nesrinde Murassa Seciyi Yeniden Düşünmek.” *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. Ahmet Kartal ve Zafer Koylu. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi Yayınları. 293-308.

**Ansiklopedi Maddeleri:** Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Maddenin Başlığı”. *Ansiklopedi Adı*. Cilt no. Yayın Yeri: Yayınevi: Sayfa aralığı.

İpekten, Haluk(1991). “Azmi-zâde Mustafa Hâletî”. *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 348-349.

**Dergide Yayımlanmış Makaleler:** Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Derginin Adı*. Cilt no (Sayı no): Sayfa aralığı.

BABACAN, İsrail (2019). *Sergüzeştname Hatıratına Geçiş Eseri: Mihnet-Keşân*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 1-13.

**Tezler:** Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). Tez Başlığı. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite adı.

Yalçınkaya, Mehmet Akif (2017). *Kınalızâde Ali Efendi Münşeat*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

**Yazmalar:** Yazar. Eser Adı. Kütüphane, Koleksiyon. Katolog Numarası. yaprağı.

Âsım. *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*. Millet Kütüphanesi. A. Emirî Efendi. No. 1326. vr. 45a.

**Web Ortamında Yayımlanmış Dergiden ve Web Sitesinden Yapılan Alıntılar:**

Keser, Aşkın. “Meslek Seçimi ve Seçimi Etkileyen Faktörler”. [www.yazimkilavuzu/iscuc\\_org-isyasami\\_portali.htm](http://www.yazimkilavuzu/iscuc_org-isyasami_portali.htm) [erişim tarihi: 18.11.2017].

## Etik Kurallar

*Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)*'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar, araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. *ADED*, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır.

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayımcı kuruluşlar için önemlidir:

### 1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, [ICMJE](#) (*International Committee of Medical Journal Editors*) tavsiyeleri ile [COPE](#) (*Committee on Publication Ethics*)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayınlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, *ADED* için gönderilmiş yazılarda makâle sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların *ADED*'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

“Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi”nde yer alan *Madde 8*'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

- a) **İntihâl:** Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,
- b) **Sahtecilik:** Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,
- c) **Çarpıtma:** Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,
- ç) **Tekrar Yayım:** Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,
- d) **Dilimleme:** Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,
- e) **Haksız Yazarlık:** Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı hâlde nüfûzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek,
- f) **Diğer Etik İhlâli Türleri:** Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek, insan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları

amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlâli suçlamasında bulunmak.

## 2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan "[COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" ve "[COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

### *Genel Görev ve Sorumluluklar*

Editörler, ADED'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,

Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,

Dergide yayımlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,

Düşünce özgürlüğünü destekleme,

Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,

Fikrî mülkiyet hakları ve etik standartlardan tâviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,

Düzeltilme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

### *Okur İle İlişkiler*

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayımlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlardan, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

### *Yazar İle İlişkiler*

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayımlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayımlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

### ***Hakem İle İlişkiler***

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editoryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını arttırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş bir yelpâzeden oluşması için adımlar atmalıdır.

### ***Yayın Kurulu İle İlişkiler***

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

### ***Dergi Sahibi ve Yayıncı İle İlişkiler***

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

### ***Editöryal ve Kör Hakemlik Süreçleri***

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın âdil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

### ***Kalite Güvencesi***

Editörler; dergide yayımlanan her makâlenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayımlanmasından sorumludur.

### ***Kişisel Verilerin Korunması***

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

### ***Etik Kurul, İnsan ve Hayvan Hakları***

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

### ***Olası Suistimal ve Görevi Kötüye Kullanmaya Karşı Önlem***

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

### ***Akademik Yayın Bütünlüğünü Sağlama***

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

### ***Fikrî Mülkiyet Haklarının Korunması***

Editörler; yayımlanan tüm makâlelerin fikrî mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlâllerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayımlanan tüm makâlelerdeki içeriklerin başka yayınların fikrî mülkiyet haklarını ihlâl etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

### ***Yapıcılık ve Tartışmaya Açıklık***

Editörler;

Dergide yayımlanan esere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanınmalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

### ***Şikâyetler***

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

### ***Politik ve Ticari Kaygılar***

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticarî unsur, editörlerin bağımsız karar almalarını etkilemez.

### ***Çıkar Çatışmaları***

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlanmasını garanti eder.



### 3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. *ADED* değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihâl tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihâl içerip içermediğine dâir tespitte tâbi tutulur.

Bu bağlamda *ADED* için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırmaya fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makâleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmalarını değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihâî sürümlerini ancak yayımlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasi inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşğılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (örn, intihal ya da benzer etik dışı faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makâle sahibinin tâbi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

#### 4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

*ADED* herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, *ADED*'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

*ADED*, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihâl ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

#### 5. İntihâl Tespit Politikası

İntihâl tespitinde kullanılan **iThenticate** programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihâl içermediği teyit edilir.

#### 6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

*ADED*'de yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen [adeddergi@gmail.com](mailto:adeddergi@gmail.com) adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

#### 7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir. Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için “Etik Kurul Onayı” belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. “Sosyal bilimler dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir”.

2. “Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu

sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalandığına dâir bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir”.

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

- Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket ve fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler “Yayın Etiği”, “Araştırma Etiği” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide her biri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izlenecek yol açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklarasyon, kılavuz ve benzerlerine uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir.

## Açık Erişim-CC Lisans

### Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 3, Eylül/September 2020, s/p. 494-508

[Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı]

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayınlanan makaleler açık erişime sahip olup [Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı](#) ile lisanslanmıştır.

Creative Commons Attribution License 4.0, yayıncılık faaliyetleri içerisinde bilimsel makalelerin kamuya ait kullanım şart ve koşullarını resmileştirir.

Yazar paylaşmakta serbesttir - materyali herhangi bir ortamda veya formatta kopyalayıp yeniden dağıtabilir. Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

#### **BY-NC-SA**

Atıf - Uygun şekilde dergideki içeriğe referans sağlanmalı ve değişiklik yapıp yapılmayacağını belirtmelisiniz. Bu koşullarda kullanım yapabilmektedir.

Bu materyal ticari amaçla kullanılamaz. Okur, kullanıcı ve yazar(lar) makaleleri mevcut lisans ile paylaşmalıdır. Lisansla ilgili ayrıntılı bilgi için [tıklayınız](#).

