

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ÖZEL SAYI: 27

HECE

ISSN 1301-210X

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:18 SAYI:205 OCAK 2014

BEREKETLİ TOPRAKLARIN YAZARI
ORHAN KEMAL

205

HECE
AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 18 SAYI: 205
I. Basım: Ocak 2014
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Bas. Yay. Rklm. San. Tic. Ltd.Şti. Adına
Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: İbrahim Çelik

Yayın Yönetmeni: Hüseyin Su

Yönetim Yeri
Konur Sk. No: 39/1
Kızılay/Ankara

Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/Ankara

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: www.hece.com.tr
e-mail: hece@hece.com.tr

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Kapak: Sarakusta **web:** sarakusta.com

Baskı: Öncü Bas. Basım Yay. Tan. Ltd. Şti.

Tel: 384 31 20

K. Karabekir Cad. Ali Kabakçı İş Hanı No: 85/2
İskitler/ ANKARA

2014 Yılı Abone Bedeli:

Yıllık: 100 TL.

Kurumlar İçin: 260 TL.

Yurt Dışı: 150 Euro

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri
verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 31.12.2013

I. BÖLÜM: HAYATI, KİŞİLİĞİ, DÜŞÜNCESİ (1-174)

- Mehmet Narlı/Orhan Kemal Portresi: Hayat, İnsan ve Yazar 11**
Ercan Yıldırım/Türk Tipi Muhallif 34
Aynur Erdoğan/"Aydınlık Gerçekçiliğin" Rotası 43
Yavuz Ahmet Koç/Abdülkadir Kemali Bey ve Ahali Fırkası 49
Yücel Yiğit/Muhallif Bir Ses: Abdülkadir Kemali Bey ve Ahali Cumhuriyet Fırkası 59
Ali Galip Yener/Orhan Kemal ve Türk Aydınında Kimlik Meselesi 73
Mehmet Nuri Gültekin/Köyler, Kentler ya da Bütün Hayat Modernleşirken 81
Vefa Taşdelen/"Çevrilebilirlik" Yaklaşımı Açısından Orhan Kemal'in Romanlarındaki Kavramsal Yapı 96
Murat Erol/Orhan Kemal'in Dünyası: Baba ve Devlet, Ev ve Vatan 104
Kenan Çağan/Birkaç "Önemli Not!" 114
Atilla Mülayim/Orhan Kemal'in Politik Kimliği ve Din Algısı 120
Alper Gürkan/Marksist Dünya Görüşü Ekseninde Orhan Kemal'in Anlatılarına Genel Bir Bakış 137
Ali Emre/Orhan Kemal'in Düşünce ve Edebiyatta Öncüleri ve İzleyicileri 158

II. BÖLÜM: ROMANCILIĞI VE ÖYKÜLERİ (175-337)

- Ülkü Eliuz/Orhan Kemal'in Romanlarında İsim-İçerik İlişkisi 175**
Fikret Uslucan/Orhan Kemal'in Romanlarında Köylü 199
Selim Somuncu/Hanımın Çiftliği'nden Kaçak'a Eşkiya Romanlarını Anımsatan Bir Kanunsuzluk Hikâyesi 208
Bilâl Uysal/Orhan Kemal'in Romanlarında Toprak Sorunu Ve Ağalık Kurumu 216
Erhan Akdağ/Orhan Kemal'in Roman ve Öykülerinde Göç ve Gurbet 225
Celal Demir/Orhan Kemal'in Eserlerinde Hapishane ve Mahkûmlar 235
Köksal Alver/Bereketli Topraklar Üzerinde 246
Ayşe Ulusoy Tunçel/Hatıralar Bohçasına Uzanmak; "Baba Evi" ve "Avare Yıllar" 255
Banu Altınova/Orhan Kemal'in "Müfettişler Müfettiş"i 272
Özlem Fedai/Orhan Kemal'in "Gerçek"liğe Bakışı ve Onurlu İki Küçük Adam'ı: "Murtaza" ve "Kaptan" 282
İbrahim Koca/Orhan Kemal Romanlarında Hapishanelerden Portreler 288
Bedia Koçakoğlu/Baba Evi'nin Kapısındaki Çocuğa Freudyen Bir Bakış Denemesi 298
Ertan Örgen/Orhan Kemal'in Öykücülüğünde Sadelik Perspektifi 312
Alâattin Karaca/Mor Biletli Öykücü Orhan Kemal 319
Bâki Asiltürk/Orhan Kemal Öykülerinde Gerçeklik Tabloları 325
Duygu Kuş/Orhan Kemal'in Öykülerinde "Suç ve Çocuk" 333

III. BÖLÜM: YAZI VE ESERLERİNİN AÇISI (338-421)

- İbrahim Demirci/Orhan Kemal'de Din, İman ve Allah Meselesi 338**
Ali K. Metin/Orhan Kemal Gerçekçiliğinin Tezahürleri 345
Şahin Köktürk/Orhan Kemal'in Romanlarında Halk Kültürü Unsurları 351

İbrahim Demirci/Orhan Kemal'in Şiirleri	371
Necip Tosun/Pamuk Tarlaları, Irgatlar, Toprak Ağaları, Çırcır Fabrikaları: Çukurova	378
Fidan Uğur/Orhan Kemal'in Romanlarında Kadın ve Aşk	387
Necati Mert/Orhan Kemal'in Dili, Üslûbu ve Diyalog Ustası	394
Mustafa Zeki Çıraklı/Orhan Kemal'in Bir Çocuk Adlı Öyküsünde Klasik ve Postklasik Anlatıbilim Öğeleri: "Vitrine Bakan Çocuk" İmgesi	401
Funda Masdar Kara/Sinema Filmi ve Televizyon Dizilerine Uyarlanan Orhan Kemal Eserleri	411

IV. BÖLÜM: MEKTUPLAR VE TANIKLAR (422-489)

Abdullah Harmancı/Orhan Kemal'in Günlükleri	422
Hatice Bildirici/Nâzım Hikmet ve Orhan Kemal Dostluğu	429
Mehmet Öztunç/Bir Dönemin Ruhu: Orhan Kemal'in Mektupları	438
Canan Olpak Koç/Orhan Kemal'in Hapishane Günleri	447
Hilmi Uçan/Tanık Değil Müdahil Olmak İsteyen Bir Romancı: Orhan Kemal	457
İshak Yetiş/İkbal Kahvesi	475
Tarık Deniz/Orhan Kemal'in Öteki İstanbul'u	480

V. BÖLÜM: SORUŞTURMA (490-518)

Doğan Hızlan/Orhan Kemal'in Hatırlattıkları	490
Talât S. Halman/"Orhan Kemal'in Emaneti"	492
Oğuz Demiralp/Kalven Murtaza	493
Adnan Özyalçınar/Edebiyatımızın Ustabaşı	496
Kemal Gündüzalp/Orhan Kemal'in Yazındaki Yeri	498
Veysel Çolak/Orhan Kemal: Kanadıkça Yazdı, Yazdıkça Kanadı	501
Mahmut Temizyürek/Nâzım Okulu'ndan Orhan Kemal	503
Emin Özdemir/Orhan Kemal'in Anımsattıkları	506
Ömer Çelik/Sınırları Aşan Orhan Kemal	508
Işık Öğütçü/Orhan Kemal Bizi Aydınlatmaya Devam Ediyor...	511
Adalet Ağaoğlu	513
Abdülkadir Budak/Saflığın Romanını Özlemek ve...	514
Süreyya Berfe	515
Yüksel Aksu/Orhan Kemal ve Sinema	516

VI. BÖLÜM: KAYNAKÇA (519-544)

Yusuf Turan Günaydın/Orhan Kemal Bibliyografyası (1950-2013)	519
A. Yazılar	520
B. Kitaplar	537
C. Kitaplarda Bölümler	537
D. Ansiklopedi Maddeleri	541
E. Özel Sayılar, Dosyalar	542
F. Röportajlar	542
G. Tezler	542
H. Eserleri	543
J. Orhan Kemal Roman Armağanı Alan Eserler	544

VII. BÖLÜM: ALBÜM (545-576)

*Bereketli Toprakların Yazarı***ORHAN KEMAL***Ben de dehr'in sitemin çekmeğe geldim dehr'e!*

Bugün yüz yıllık bir yazar Orhan Kemal... 1914-2014...

Orhan Kemal, babasından âdeta bir hayat devralmış ve bu hayatın hakkını da bizzat vermiştir. Bunu önceden görense dedesi olmuş. Dedesi, Orhan Kemal doğduğunda, Orhan Kemal'in babasına bir oğlu olduğunu haber vermek için bir telgraf çekmiş. Bu telgrafı Orhan Kemal şöyle anlatıyor: “Dedem benim doğduğumu babama benim imzamlı şöyle tellemiştir: *Ben de dehr'in sitemin çekmeğe geldim dehr'e!*” Hayatına bakınca, sanki bu telgrafı babasına Orhan Kemal'in çektiğini düşünür ve bu sözünün arkasında da sonuna kadar durduğunu görürüz.

Orhan Kemal'in karakterinin oluşumunda ve hayatı boyunca koruduğu insanî duruşunda, babası Abdülkadir Kemali Bey'in baskın kişiliğinin, çok yönlü, birikimli ve müdahil tavrının büyük etkisi vardır: Orhan Kemal bundan pek hoşnut olmasa da... Bu kişiliğin, yirminci yüzyılın ilk elli yılında Türkiye'nin yaşadığı toplumsal, siyasal çalkantılar açısından ayrıca önemli bir insanı işaret ettiğini de göz ardı etmemek gerekir. Babasının *muhalif* düşüncelerinin ve siyasal faaliyetlerinin bedelini, babasının 'Gitme oğlum, benim yerime seni hırpalarlar.' öngörüsüne rağmen kendisi öder.

Taha Toros'un cümleleriyle baba Abdülkadir Kemali Bey'in kısa biyografisi şöyledir: “İlk devre milletvekili, üç günlük bakan, İstiklâl Mahkemesi'nin hem reisi hem sanığı, yaman bir hükümet eleştircisi, güçlü bir gazeteci, 1930'larda Ahali Cumhuriyet Fırkası'nın kurucu başkanı, din üzerine eserler yazan bir bilgin, bitkilerin şifalılığını inceleyen kâmus yazarı, ceza hukukunda içtihatlar kaynağı olan görüşleriyle uzman bir hukukçu ve yakın politika tarihimizin renkli siması ve dinlenmesine doyum olmaz bir hatibi...”

Orhan Kemal'in tanıklığıyla da 'Türkiye'nin kaderini elinde tutan İttihat Terakki Partisi'ndendi.' Abdülkadir Kemali Bey. Bu baba, beş altı yaşlarından itibaren Orhan Kemal'i disiplinli, dayaklı özel bir eğitime tâbi tutar. Hayatının ve siyasal ilgilerinin gereği dolaşmadığı yer kalmayan babayla birlikte Orhan Kemal de hem yazarlığının hem de toplumsal, siyasal algısının üzerinde yeşereceği toprağını tanır ve 'Anadolu'yu çok yakından tanıdım.' der.

Aşağı yukarı yirmi yaşına dek görevde ve sürgündeyken babasının yanında dolaşan Orhan Kemal, sonunda *babasına isyan ederek* tanıdığı insanların hayatına karışır. Fabrika işçiliği, futbol, gece hayatı derken kitaplarla tanışır ve hayatının sonuna dek yürüyeceği yola koyulur. Yirmi sekiz yaşında tutuklanır, Nâzım Hikmet'i ve edebiyatı, yazmayı, romanı, şiiri, tiyatroyu tanır. Son derece içten bir şekilde; 'Benim gerçek öğretmenim Nâzım'dır.' der. Ondan, bir yazar için önemli olan *bakmasını* ve *görmesini* öğrenir; romanlarının ve öykülerinin en önemli özelliği olan *gözlem* yeteneğini kazanır. İşte bu yıllarda, bugün yazdıklarını okuduğumuz ve konuştuğumuz *Hikâyecî ve Romancı Orhan Kemal* kendisini bulur.

Babasının hayatından süzülerek kendisine geçen kâğıt, kalem, defter, kitap, edebiyat, kültür, entelektüel miras ve hapishanede Nâzım Hikmet'le tanışmasıyla birlikte süren dört beş yıllık birliktelik; onun eğitimsizlik, işçilik, yoksulluk, ekonomik imkânsızlıklar... gibi hayatını zorlaştıran koşullara rağmen sonuçta bir edebiyat insanı olmasını sağlamıştır. Bunu sağlayabilmek için sağlam bir irade ve seçim kararına sahip bir insandı Orhan Kemal. Bir yazar hayatı açısından yaklaşıldığında, genç sayılabilecek bir yaşta, elli altı yaşında ölmesine rağmen, verimliliği açısından bakıldığında bu iradî seçimin çoğu insanın isabetle belirttiği gibi tam bir *yazı emekçisi* olarak yaşadığı hayatın sonucunu görmek mümkündür.

Orhan Kemal, hem kendi içinde hem de toplumsal ilişkilerinde çok net ve yalın bir insandır. Hatta hayatın arbedesine ve insanların çıkarları uğruna nasıl itişip kakıştığına bakıldığında, Orhan Kemal *hayat acemisi, hesabını kitabını bilmeyen* bir insandır. Onun ardında bıraktığı fotoğrafın en etkili ve güçlü yanı da burasıdır; net, müdanasız, samimi, içten ve her insanın genel geçer gördüğü kurallara itibar etmeyen bir insan oluşudur. Başkalarını yıkan rüzgâr, böylesi insanları sarsamaz. Aynı zamanda net bir yazardır Orhan Kemal. Yaşarken nasıl süssüz, yalın ve doğaçlama bir insansa, yazarken de öyle süssüz, yalın ve doğaçlama bir yazardır.

Onun yazdıklarını bugün de hâlâ okutan, gündemde tutan, bir insan olarak karakterini dikkate değer kılan gücü, samimiyetinde ve yalınlığında aranmalıdır. Çağdaş Türk ve dünya edebiyatının önemli yazarlarının eserlerinde gördüğümüz ve onları bir *edebiyat metni* kılan çoğu teknik, dil ve üslûp özelliklerini Orhan Kemal'in romanlarında ve öykülerinde göremeyiz. Yine de söz konusu *gücü* nedeniyle bugün onlarla birlikte bir *edebiyatçı* olarak yaşamayı başarmıştır.

Yazmayı deli gibi sevdiğini söyler. Zaten yazdıklarının toplamına bakıldığında da bir *yazı makinesi* gibi yazdığını görürüz. Yazdığı yılları göz önünde bulundurduğumuzda neredeyse her yıla iki kitap düşer. Hemen her türde, durmadan yazar; yazmak zorundadır. Hayat şartları âdeta, onu sürekli yazmaya mecbur eder. Türk edebiyatında, gerçekten *yazarak yaşayan* çok az yazardan biridir Orhan Kemal. Romanlar, öyküler ardı ardına gelir, gazetelerde tefrikalar, dergilerde yazılar, tartışmalar... Çoğunu yazdıktan sonra dönüp de bir kez daha okumaya bile fırsatı olmaz.

Bu bağlamda, kendini gizlemeye gerek görmez, yazdıklarının ardından, çoğu yazarın yaptığı gibi güzelleme yapmaz ve *röportaj tekniğiyle yazdığını* içtenlikle söyler. Romanlarının ve öykülerinin büyük bir kısmı, teknik ve üslup özellikleri açısından bakıldığında *eksik* metinlerdir. O, büyük ve derin psikolojik ruh tahlillerinin ve yeni teknik arayışların yazarı, romancısı ve öykücüsü değildir. Onun bir yazar ve insan olarak durduğu yeri anlamak açısından, eğer böyle yapmaya kalksaydı, bugüne bir *Orhan Kemal* kalır mıydı, sorusu bile sorulabilir.

Ailesinin, babasının toplumsal konumu itibarıyla Orhan Kemal'in ait olduğu sınıf bir *küçük burjuva* olarak kabul edilmesine rağmen, romanlarında, öykülerinde, tiyatro eserlerinde ve senaryolarında hayatlarını, sorunlarını yazdığı insanlar, onun bir Çukurova, hatta köy romanları yazarı olarak tanınmasına yol açmıştır.

'Ben insana inanıyorum.' diyen yazar, insanların temelde iyi oldukları noktasından hareket eder. Her ne kadar Anadolu insanının inanç, ahlak ve değerler sistemi bağlamında hayat algısını ve hayat dinamiklerini, siyasal yaklaşımları nedeni ve genellemeler yoluyla gereği gibi anlayamadığını ve değerlendiremediğini yazdıklarında ve siyasal tavrında görsek de Orhan Kemal'in bir yazar olarak güç aldığı ikinci bir nokta da ülkesinin insanına bu kadar yakın durmasında aranmalıdır.

Orhan Kemal'in roman ve öykü coğrafyasının sınırlarını, Anadolu-Çukurova, Şehir-İstanbul ve hapishane gerçekliği çizer. Roman ve öykülerindeki katı, somut, yer yer soğuk insanî ve toplumsal gerçekliğin kendisi de farkındadır ve *gerçekçi* bir yazar olduğunu söyler.

Orhan Kemal'in romanlarında ve öykülerinde gerek Anadolu gerekse İstanbul insanının ve hayatının bir edebiyat ve sanat gerçekliği hâlinde yazılışında, sorunların ele alınışında, yüz elli yıllık Batılaşma ve modernleşme serüvenimizin başından itibaren Türkiye'nin yaşadığı toplumsal ve siyasal değişimi görürüz. Yazdıklarına bu açıdan yaklaşıldığında haklı olarak; *Türkiye'deki toplumsal ve siyasal değişimin romancısı* olarak tanımlanmış ve tanınmıştır.

Onun romanları ve öyküleri, karakterleriyle yaşar ve bilinir. Hatta çoğu roman ve öykülerini karakterlerinin adıyla anar okuyucular ve incelemeciler. Orhan Kemal'in kendisini de hayatı ve duruşu itibarıyla romanlarından birinin karakteri saymak çok yanlış sayılmaz.

Çoğu romanı ve öyküsü, yazınsal bir değişime, gerçekliğe uğrayıp uğramadığının düşünülmesine gerek duyulmayacak kadar hatıralardan ve hayatın somut, katı dokunuşuna sahip metinlerdir. Siyasal propaganda aracı olan roman ve öykü yazmaktan sürekli kaçındığını söylemesine rağmen, onu çağdaşı çoğu romancıdan kendisini ayıran bir yanı da bu özelliğidir.

Orhan Kemal'e bir *romancı* ve *öykücü* olarak bakıldığında, öykülerini ve öykücülüğünü romanlarından ve romancılığından biraz daha yukarıda tutmak ve değerlendirmek gerektiğini söylemek mümkündür.

Orhan Kemal'in romanlarına ve öykülerine genel olarak bakılıp bir değerlendirme yapılmak istendiğinde, Hasan Bülent Kahraman'ın ifadeleriyle şöyle bir özet yapmak sanırım yerinde olur: '... hızlı okunan, diyalogla örülmüş, basit öykülere dayanan ve hepsinden önemlisi melodramatik yanı ağır basan, yer yer sarkan yapıtlardır. Orhan Kemal'in bir romantik olduğu su götürmez. Acı şeyler yazar. Fakat romanlarını gene de tatlı ve sıcak bir sona ulaştırır. Romanlarını bitirmez, neredeyse onları terk eder. Besbelli; arkada bekleyen, sıraya girecek yeni metinler vardır. Orhan Kemal'in algılanışında bunlar önemli bir rol oynar, 'kolay okunan' bir yazar olarak nitelendirilmesine yol açar. Orhan Kemal, toplumcu gerçekçi edebiyatın önemli bir adı sayılsa da popüler bir romancı gibi görülür.'

Onun popüler bir romancı olarak nitelendirilmesinde, özellikle İstanbul hayatını ve insanını yazdığı romanları rol oynar. Bu hayat ve insanlar, İstanbul'daki Anadolu'dur.

Orhan Kemal'in eğitiminin olmayışına ve popüler bir romancı olarak algılanışına bakılarak okudukları ve yazdıkları itibarıyla ilgi alanının çok dar olduğu sanılır. Sanıldığıının tersine hemen her konuda kafa yormuş, görüş belirtmiş ve yazmaya çalışmıştır. Romanlarının, öykülerinin, tiyatrolarının, senaryolarının... yanında toplumsal, siyasal konularda, sanat ve edebiyat sorunlarına ve tartışmalarına dair de düşünmüş ve çokça yazmıştır. Romanları ve öyküleriyle birlikte bütün yazdıklarından oluşan eserlerinin toplamı, Orhan Kemal'in ardında bugün tam anlamıyla bir külliyat bırakmıştır.

Kendisini *köy romancısı* ve *popüler romancı* olarak görenlere bir cevap niteliğinde 'Sanatçı düşünür olmalıdır.' der. Ne yaptığı, ne yazdığı bağlamında düşünmesini ister sanatçının. *Sanatçının* en geniş anlamda bir *düşünür* olduğunu söyler. *Düşünürle sanatçının* birbirinden ayrı görülemeyeceğini belirtir. 'Sanatçı kimdir?' diye sorar ve şöyle cevaplar: 'Duyan değil sadece, duyduğunu duyuran! Diyelim ki herkes gibi onlar da duyuyor. O kadar. Sanatçıysa onlardan fazla olarak hem onlar kadar duyar, hem de bunu çeşitli biçimlerde duyurur. Hem duyan hem de duyuran, politikaya karışmayacak, duyan, yani etkilenen, politikanın başına geçecek! Sadece komik!' Sanatçının apolitik tutumunu ve tavrını onaylamaz.

Sağıyla soluyla Türk edebiyatının ve Türk yazarlarının Batı ve Batıcılık karşısındaki yaranmacı, sürekli onaylanma arzusunu ve zaafını yanlış bulur. Batı'nın edebiyat ve sanat değerlerine bakarak kendi edebiyat ve sanat görüşlerini sürekli değiştiren yazarları kınar ve tutarsız bulur. *Kendimizi bulmalıyız*, der. Aydınların ve sanatçıların Tanzimat'tan beri yaptıklarının aktarmacılıktan ve kop-yacılıktan başka bir şey olmadığını düşünür. Tanzimatçıların ipliği pazara çıkmıştır ama şimdilerde de çok farklı değildir Orhan Kemal'e göre. Oysa 'Batı'yı Batı yapan ilkeler bizim ilkelerimizden o kadar ayrıdır ki' bu nedenle 'en *Batılı*ımız bile gerçek *Batılı* olamaz.' Nedeni de çok açıktır, 'Batı, Hristiyan bir gele-

neğe dayanır her şeyden önce.’ Her şeyi bu kadar net görebilen Orhan Kemal, yol ayrımına gelindiğinde her Türk aydınının düştüğü ikileme düşer. İki Batı vardır. Birisi *Eski Batı*’dır. Dejenere olmuştur bu Batı. Diğeriyse *Yeni Batı*’dır. *Kendimizi bulmalıyız*, diyen yazarın tercihi de işte bu *Yeni Batı*’dır.

İnsanın, bir hayatı sonuna kadar ilkeli bir biçimde ve inandığı doğruların sınırlarını aşmadan yaşayıp tamamlaması çok zordur ve bir o kadar da onurludur elbette. Hayatın sonuna gelindiğinde; *İnandığım gibi yaşadım*, diyebilmek her insanın kolay kolay söyleyebileceği, söylese bile ardına hayatını koyabileceği bir söz değildir.

Orhan Kemal’in ölürken yazdığı son cümleleri bu açıdan okumak çok önemli olsa gerek. Ölmeden önce kâğıt kalem isteyip yazdığı cümle şöyledir: ‘İnandığım doğruların adamı oldum, böyle yaşadım, karınca kararınca bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kursağıma hakkım olmayan bir tek kuruş dahi girmemiştir.’

Bir insanın yaşadığı ve yaptığı her şey ancak böyle değerli olabilir.

* * *

Hece dergisi, yirmi yedinci özel sayısı olan *Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal*’le on sekizinci yılının ilk ve iki yüz beşinci sayısı ile elinizde. Yine birçok arkadaşımızın emeğiyle ortaya çıktı bu sayımızda. Yazıları, düşünceleri ve her aşamadaki emekleriyle katkıda bulunan bütün arkadaşlarımıza teşekkür ederiz. Her özel sayımızda olduğu gibi bu sayımızın kaynakçasını da büyük bir emekle hazırlayan Yusuf Turan Günaydın’a, her aşamada katkısını esirgemeyen Mehmet Narlı’ya, özel sayının albümünün ve kaynakçasının hazırlanması sırasında yardımcı olan Orhan Kemal’in oğlu Işık Öğütçü’ye ve Osman Cahit Demirci’ye teşekkür ederiz. Elbette en büyük teşekkürü, on sekiz yıldan beri *Hece* ve *Heceöykü* dergileriyle *Hece Yayınları*ni yaşatan bütün okur ve yazar dostlarımıza borçluyuz.

Hece’nin, *Heceöykü*’nün yeni sayıları, yeni özel sayılarımız ve *Hece Yayınları*nın yeni kitaplarıyla her ay ve her zaman birlikteliğimizin ve yolculuğumuzun sürmesi dileğiyle...

HECE

HASAN AYCIN

ÇİZGİ



MEHMET NARLI

ORHAN KEMAL PORTRESİ: HAYAT, İNSAN VE YAZAR

HAYAT İNSAN VE YAZARLIK

Adana Yılları

Orhan Kemal, 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan İlçesinde doğar. Asıl Adı Mehmet Raşit'tir. İlk hikayelerinde Orhan Raşit adını da kullanır. Bu adı Orhan Kemal olarak değiştiren Ömer Faruk Toprak ile Hüsametdin Bozok'tur. Yazar, uzun yıllar, bu adı kendisine, hikayeler gönderdiği Kemal Sülker'in verdiğini sanır.¹ Orhan Kemal'in babası Abdülkâdir Kemâlî² 1889'da Osmaniye'de dünyaya gelmiştir. Dedesi Hasan Ağa Adanalı, dedesinin babası Bekir Sıtkı, onun babası Kasım, onun babası Molla Mustafa Ağadır ve memleketi Mamuretil'aziz [Elazığ]ın Aluçlu nahiyesi merkezi olan Tahnîk köyüdür.³ Ailenin aşiretine de Canuşağı derler. Abdülkadir Kemâlî'nin annesi Emine hanım Bulgaristan göçmenlerindendir. Burhaniye'de doğmuştur. Soyca Bulgaristan Orhanelili olup beş yaşında ailesiyle birlikte Türkiye'ye gelmiştir. Abdülkadir Kemâlî Bey'in eşi, Orhan Kemal'in annesi Azime hanım da aslen Bulgaristan göçmenlerindendir. Adana'da 1889'da doğmuş, rüştiyeyi bitirmiştir. İki yıl kadar memleketinde ilkokul öğretmenliği yapmıştır. Hikaye anlatmasını bilir ve sever. Zeki ve nüktecedir. Orhan Kemal, Mayıs 1970'te çıktığı Bulgaristan gezisinde anne tarafından eski vatanı olan Orhaneli'de, ailesinin hayatını anlatmak istediği bir roman için araştırmalar yapar. Bir Bulgar gazeteciye verdiği mülakatta “ninemin hikayelerinden Orhaniye'yi, eski evleri, küflü kiremitleriyle küçücük bir kasaba olarak gözümün önüne getiriyordum” (Pırvanova, 1970: 9) diyen Orhan Kemal, bu düşüncesini gerçekleştiremez.

Abdülkadir Kemâlî, 1908'de İstanbul Darülfünunu'nda Hukuk'ta okurken İttihat ve Terakki Fırkası'na bağlanır. İttihatçılardan özellikle Talat Paşa'yı pek sever. Kız olmasına karşın, 1923'te doğan üçüncü çocuğuna Talat (Temizsoy) adını koyar. 1914'te Mehmet Raşit (Orhan Kemal) 1918'de de Sıtkı doğmuştur. Hukuku bitirince Siirt'e savcı yardımcılığına atanır. Annesiyle babasını ve iki kız kardeşini de yanına aldırır. Adana'da babasının akrabalarından olan Azime ile evlenir. Abdülkâdir Kemâlî terfi ettikten sonra Kırmastî (Mustafakemalpaşa) kaymakamlığına verilir. Fakat ailesi Kırmastî'de oturmak istemez; birlikte Ceyhan'a dönerler. Abdülkadir Kemâlî, İttihat ve Terakki'nin Bilecik kâtib-i mesulü olur. Abdülkâdir Kemâlî Bey Çanakkale Dardanos'ta topçu mülâzım-ı sâni olarak cephede çarpışırken 1914 Eylül'ünde oğlu Mehmet Raşit (Orhan Kemal) dünyaya gelir. 21 Kasım

1918’de Fransız kuvvetleri Adana’yı işgal ederler. Abdülkadir Kemali ailesini Ceyhan’dan Niğde’ye götürür. Çiftehan ve ardından Pozantı Fransızların eline geçer. Abdülkadir Kemali, Kuvva-yi Millîye’cilere katılır. 1920-1923 döneminde birinci Büyük Millet Meclisi’nde Kastamonu milletvekili olarak bulunur; İlk Lâyiha Encümeni’nde çalışır. Ardından, 3 Mayıs 1920’de Vekiller Heyeti’nde adliye başkanı olarak görev alır. Bir sonraki dönemde Abdülkâdir Kemalî Bey, Ankara’dan gelen milletvekilliği teklifini kabul etmez; “tayinle” milletvekili olmak istemez, Adana’da Toksöz adlı bir gazete çıkarmaya başlar. Hükümetin hoşuna gitmeyen bir yazısı yüzünden tutuklanır; önce Diyarbakır’a, oradan Elazığ’a gönderilir, istiklal Mahkemesi’ne verilir. 1925 Şubatında başlayan Şeyh Sait isyânı öne sürülerek 4 Mart 1925’te Takrir-i Sükun Kanunu çıkarılır. 6 Mart 1925’te Bakanlar Kurulu Kararıyla Tevhid-i Efkâr, Son Telgraf ve İstiklâl gazeteleriyle birlikte Toksöz gazetesi de kapatılır. Abdülkadir Kemalî, on bir aylık tutukluluktan sonra beraat eder. Adana’ya gelir. Avukatlığa başlar.

12 Ağustos 1930’da Fethi Okyar’ın başkanlığında Serbest Cumhuriyet Fırkası kurulur. Bunun yanı sıra, 26 Eylül 1930’da, Adana’da Abdülkadir Kemalî Ahali Cumhuriyet Fırkası’nı kurar. Liberal bir programı olan birinci partiye karşılık bu parti “ilk ve son umdesi”ni “ahaliyi refaha kavuşturmak olarak ilan eder. Bir basım evi satın alır ve Ahali gazetesini çıkarır. Gazetede ilkin partisini tanıtmaya, ardından hükümeti eleştirmeye girişir. Partisinin Kozan, Osmaniye ve Maraş’ta şubelerini açar. Fethi Okyar, Cumhuriyet Halk Partililerin isteği Üzerine, 17 Kasım 1930’da Serbest Cumhuriyet Fırkası’nı kapatır. Abdülkadir Kemalî ise muhalefeti sürdürür. Adana valisi Hilmi Uran partisini kapamasını salık verirse de Abdülkadir Kemalî dinlemez. 1931 baharında Toprakkale’ye gider. Ezine üzerinden gizlice Suriye’ye kaçır. Altı ay kadar Antakya’da kalır. Aile, sıkıntılı günler geçirir. Fakat Orhan Kemal bunun farkında bile değildir. Hatta, babasının evden ayrılması onu sevindirir (Orhan Kemal, 1981:25-26). Abdülkadir Kemalî Bey ailesini yanına çağırır ama geçim işlerini yoluna koyamaz. Lübnan uyruğundan olmadığı için avukatlık da yapamaz. Eşinin bileziklerini bozdurur, on lira sermaye ile Burç alanına çıkan sokaklardan birinde bir lokanta açar. Bir süre sonra iflas eder. Oğulları Mehmet Raşit (Orhan Kemal) ve Sıtkı’yı (*Baba Evi*’ndeki adı Niyazi) çalıştırmak zorunda kalır.

Orhan Kemal, matbaa da çalışırken Eleni adlı bir Rum kızı ile tanışır. Ergenler, gençler bu kıza yaklaşmak isterken Orhan Kemal kaçır; çünkü üstü başı perişandır. Fakat kızın ona ilgi göstermesi ile aşk duygusuyla tanışır; çalışmayı ayıp saymamaya, kendi perişanlığından utanmamaya başlar. Yıllar sonra “bende ilk sosyal uyanış bu Rum kızıyla başladı” (Çetin, 1968) diyecektir. Yalnızlığını, sıkıntılarını unutturan Rum kızını yitiren Orhan Kemal Beyrut’ta daha çok kalamaz. Dilini bilmediği bir ülkede arkadaşsız, bir sürgün gibi yaşamak sıkır onu.

Haziran 1932’de tek başına Adana’ya döner, (Altı ay sonra da annesi ve kız kardeşleri onu izlerler.) Babaannesinin yanına yerleşir. İyice başıboş kalmıştır. Kendini futbola verir. Fabrika semtinde oturan Bedriye adında bir kızla ilişki kurar. Onunla evlenmeyi tasarlamaktadır. Kız ise okumasını istemektedir. Bunun üzerine Orhan Kemal İstanbul’a halasının yanına gider. Amacı, yarım kalan öğrenimini tamamlamaktır. İstanbul’da iken Adana’dan bir mektup alır. Arkadaşları, sevgilisinin başkasıyla dolaştığını yazmaktadırlar. Hemen memleketine döner. Kızı bulur, tartışırlar ve ayrılırlar.⁴ Orhan Kemal bu yıllarda işsiz güçsüz, ekmek elden su gölden dolaşıp durur. Futbol oynar, sık sık kahveye gider. Giritli’nin kahvesi ile Nadir’in kahvesi en çok uğradığı yerlerdir. Bu süreç Orhan Kemal’in kendine sorduğu sorulara cevap bulamamaya, isyana süreklenmeye başladığı süreçtir. Fakat Nadir’in Kahvesi’nde tanıdığı İsmail Usta’nın hediye ettiği Serseriler, Stepte, İstrati, Mordasti, La Dam O Kamelya, Madam Bovari, Jerminal, Benim Üniversitelerim, Kroyçer Sonat, Umumi Tarih, Fransız İnkılabı Tarihi gibi kitapları okumaya da başlamıştır (Uğurlu, 1973: 30). İsmail Usta’nın yanı sıra Ali Şahin, Dayı Remzi gibi bilinçli işçilerden kendisini “işçi sınıfı”nın bir üyesi olarak algılamaya başlar. Güzide adlı bir bar kadınına tutulur. Güzide⁵ otuzunda, kendisi on dokuz yaşındadır. Orhan Kemal’in, “kötü yol”dan para kazanmak zorunda kalan kadınları yargılamadan anlatmasında, Güzide’den dinlediği hayat sahnelerinin etkisi açıktır.

1935’te Orhan Kemal’in ailesi (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. Bir süre sonra kâtiplikten imalat ambar memurluğuna verilir. Buna sebep fabrika sahibi Nuri Ağa’nın (Has) Orhan Kemal’in babasının kim olduğunu öğrenmesidir.⁶ Fabrika’da çalışırken işçi kızlardan Nuriye’ye gönül verir. Nuriye, 1922’de Zagreb’te doğmuş bir Boşnak kızıdır; bir Yugoslav muhacirdir. Beş yaşında iken annesi ölmüş, babası (Malik Aksoy) Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Türkiye’ye göçmüştür. Orhan Kemal, onunla evlenmeyi tasarlar. Abdülkadir Kemâlî, “Büyükannen beğeniyorsa evlenebilirsin” diye mektup gönderince kararını verir. Mehmet Raşit, Nuriye’nin babasının aksiliğini, varlıklı rakiplerini düşünme düşünme karamsarlığa kapılır. Böyle bir ruh hali içinde intihara bile kalkışır. Nuriye, bu olaydan sonra “sen rahat ol; senden başkasına varmam” diyerek Orhan Kemal’i rahatlatır⁷ (Öğütçü, 2000). Nitekim Raşit ile Nuriye Mayıs 1937’de evlenirler. Orhan Kemal’in bu evliliğinden bir kızı (Yıldız 1938) üç oğlu (Nazım 1946, Kemalî 1949, Işık 1957) olur. Yalnız bazı kaynaklarda Orhan Kemal’in iki oğlunun daha olduğu söylenmektedir. Bunlardan biri, Nuriye Hanım’la evlenmeden önce ilişkide olduğu bir kadından doğmuş; diğeri ise 1960 yılında tanışıp aşık olduğu Ülkü adındaki genç

kızdan olmuştur. Yazarın dostu Fikret Otyam, Orhan Kemal'in Ülkü ile yaşadığı maceradan söz ederken “Ondan bir roman (Bir Filiz Vardı) bir de nur topu gibi bir oğul kaldı” (Otyam, 1999:170) der. Orhan Kemal'in arkadaşlarından Yusuf Kenan Karacanlar, bir gün Yaşar Kemal'in Adana'dan Orhan Kemal'e bir mektup getirdiğini, mektubun Orhan Kemal'in evlilik dışı ilişkisinden olan oğlundan geldiğini nakleder (Karacanlar, 1974: 101).

Orhan Kemal, kızı Yıldız'ın Nisan 1938'de doğumundan yirmi gün sonra, askere çağırılır. Bedelli olarak Niğde'ye gönderilir. Orada altı ay askerlik yapacaktır. Tezkere almasına kırk gün kala bir ihbara uğrar; tutuklanır. Kendi deyimiyle, “komünizmin ne olduğunu bilmediği bir sırada, sırf Nazım Hikmet ile Maksim Gorki'nin kitaplarını okuduğu öne sürülerek” mahkemeye sevk edilir. Kayseri Altıncı Kolordu Komutanlığı'nın 11.10.1938 tarihli son tahkikat kararı uyarınca yargılanır. Yargılama Orhan Kemal'in 27 Ocak 1939'da Ceza Kanunu'nun 94. maddesine göre beş yıla hüküm giymesıyla sonuçlanır. Karısına “çok gençsin. Zaten hiçbir şey veremedim sana. Şimdi de beş yıllık mahkumiyet girdi araya. İstersen ayrıl benden, kendine yeni bir yol çiz, beklemekle geçirme en güzel yıllarını” (Tanju, 1970) şeklinde bir mektup yazar. Nuriye Ögütçü, çok sarsılır olup bitenlere, günlerce ağlar. Ama kocasına, “Razıyım ne gelmişse başımıza ve ne gelecekse” diye cevap verir.

Orhan Kemal Kayseri hapishanesinde hece ölçüsüyle duygusal şiirler yazar. *Yedigün* dergisi ile *Yeni Mecmua*'ya gönderir. Bunlardan ilki Raşit Kemalî imzasıyla ve “Duvarlar” başlığıyla 25 Nisan 1939'da *Yedigün*'de yayımlanır: Hatta derginin “Yedigün'ün Cevapları” sayfasında “Bu yüzleri salyalı, kirli, iğrenç çehreler,/ Korkunç bakışlarıyla beni çıldırtacaklar.../ Kim bilir belki bir gün içeriye girenler,/ Yerde cansız uzanmış, bir ceset bulacaklar” gibi dizeler içeren şiirini çok beğendiklerine dair bir not yayımlarlar. 1939 sonuna kadar Orhan Kemal'in Raşit Kemalî imzasıyla *Yedigün*'de “Bir Ölünün Odasında”, “Hapishane-de”, “Ben ve ötesi”, “Cevap Vermemek” ve *Yeni Mecmua*'da “Beni Yaratana”, “İniş Yokuş”, “Bayramda” başlıklı başka şiirleri de yayımlanır.

Atatürk'ün ölümünden sonra Abdülkadir Kemalî 1939'un yaz başlarında Türkiye'ye döner ve oğlunun başına gelenleri öğrenir. Oğlunun Kayseri'den Adana Cezaevine getirilmesi için uğraşır ve başarır. Baba, oğlu için böyle uğraşır ama aslında aralarında hep tam dillendirilmeyen bir çatışma yaşanır. O gün kendisini ziyarete gelen babasının durumunu şöyle yorumlar Orhan Kemal: “Öfkesi yatışmadı. Birbirimizi sevmezdik. Bana inanmazlıkla baş salladı ve derin bir karamsarlık edası ile çekip gitti” (Karacanlar, 1974: 11). Bir süre sonra Abdülkadir Kemalî Bey, Bergama Ağır Ceza Reisliğine atanır. Oğlunun Adana'da yalnız kalacağını düşünür ve onun Bursa Cezaevi'ne naklini sağlar. Abdülkadir Kemalî,

1941 yazına doğru istifasını verir. Çünkü hem aldığı aylık geçimine yetmemektedir hem de Bergama’da sık sık depresyon olmaktadır.

Orhan Kemal’in 1940’ta Bursa’dan yolladığı “Bir Cevap” adlı şiir, 4 Haziran’da, “Saadet” 23 Temmuz’da, “Bunaltılarım” 15 Ekim’de, “Gönlüme” 15 Kasım’da *Yedigün*’de yine Raşit Kemalî imzasıyla yayımlanır. *Yeni Mecmua*’da da aynı yıl aynı imzayla, “Kızıma”, “Saadet”, “Koğuşlar” adlı şiirleri yayımlanır.

Nazım Hikmet, Çankırı Cezaevi’nden Aralık 1940’ta Bursa Cezaevi’ne gelir. Orhan Kemal onun geleceğini önceden haber alır ve çok sevinir. Orhan Kemal ile hapisane arkadaşlarından Emin ve Necati, Nazım Hikmet’in eşyalarını koğuşuna taşırlar. Aradan birkaç gün geçer. Nazım Hikmet hapisane müdürü Tahsin Bey’le görüşür. Yalnızlıktan sıkıldığı için Orhan Kemal’le birlikte oturmak istediğini söyler; isteği kabul edilir. Orhan Kemal birgün çok sevdiği şiirlerini Nazım Hikmet’e okur. Nazım Hikmet, şiirlerin romantizmini, süsünü, ölçüsünü beğenmez. Daha şiirlerinden bir dördlüğü okur okumaz, “kâfi kardeşim, kâfi; bir başkasını lütfen” der. Halbuki okuduğu şiir en güvencilerinden biridir. Nazım, “Peki kardeşim, bütün bu laf ebekliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi, ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz? Duyduklarınızı hiçbir zaman duyamayacağınız tarzda yazıp komikleşmekle kendi kendinize iftira ettiğinizin farkında değil misiniz?” (Orhan Kemal, 1965-a: 31) sözü ile perişan olur. Halbuki birçok kalem erbabı şiirlerini okumuş ve beğenmiştir; kendisi de şiirlerine güvenmektedir. Nazım, Orhan Kemal’i eleştirdiği gibi, onun da açık yüreklilikle kendisini eleştirmesini ister ve kendi şiirlerini okur. Orhan Kemal’in tepkisi “fevkalade”dir. Beğenmez bu cevabı Nazım Hikmet, piposunu sinirli sinirli çırpır ve “ “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” der. Evvela Fransızca, sonra diğer kültür bahisleri üzerinde muntazaman dersler yapacağız.. Tahammülünüz var mı?” diye sorar. Orhan Kemal, tahammül göstereceğine söz verir. (Orhan Kemal, 1965-a: 34-35). Orhan Kemal verdiği sözde durur. Öğretmenin Fransızca, ekonomi, politik, felsefe ve edebiyat derslerini ilgiyle izler ve ödevlerini özenle yerine getirir. Arada bir fırsat buldukça, ustası gibi şiirler de yazmaya özenir.

Orhan Kemal’in hapisane arkadaşlarından Ertuğrul bir gün Nazım Hikmet’e: dokuma atölyesi kurma fikrini açar. Nazım fikri kabul eder. Hapisane yönetimini ikna eder. Orhan Kemal’in bu dokuma tezgahı içinde ne fikri ne de mali katkısı vardır. Buna rağmen Nazım ona da pay ayırır. Bir pay Orhan Kemal’e, bir veya iki pay Kemal Tahir’e, bir pay Ertuğrul’a, iki pay Piraye’ye, bir pay da kendisine ayırır (Orhan Kemal, 1965-a: 66-69). Orhan Kemal bir yandan Nazım Hikmet’in tezgâhlarında çalışırken, bir yandan da verdiği derslere canla

başla çalışmaya devam eder. Nazım, Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta Orhan Kemal’in çalışmasından duyduğu memnuniyeti belirtir (Ran, 1968: 160).

Nazım Hikmet’in beğenmemesine rağmen Orhan Kemal şiir yazmaya devam eder. Fakat 1941 yılının ikinci yarısında Nazım Hikmet’in etkisiyle artık serbest ölümlü şiirlere yönelir. Orhan Raşit imzasıyla *Ses* dergisinde yayımlanan “Benim Öğlum” ve *Yeni Edebiyat* gazetesinde çıkan “2000 Senesine Şiirler”, “Zavallı Balıklara”, “Akıllı Robenson’a vs’ye Dair”, başlıklı şiirler yeni yönelişin ilk şiirleridir. Bunları, Orhan Kemal imzasıyla 1942/43 döneminde *Yürüyüş* dergisinde görülen “Mahpushane”, “Bayram Sabahı”, “Sahillere ineceğiz” adlı şiirlerle; *Yeni Ses*’te yayımlanan “Evvela Ekmek”, “Memleketim” adlı şiirler takip eder. Orhan Kemal Bursa Ceza Evi’nde roman yazmaya da başlar. Roman olarak ilk müsveddesi, kocaman bir bakkal defterine çalakalem yazdığı bir gençlik macerasıdır. Bu roman çalışması Nazım Hikmet’in eline geçer. Nazım, koşarak gelir yanına ve “bunları sen mi yazdın; bırak şiiri miiri birader, hikaye yaz, roman yaz sen” der. O günden artık Orhan Kemal bir roman yazarı olarak kendini kurmaya başlar. Nazım’ın da yardımlarıyla On Sekiz Yaşım isimli ilk küçük roman yazar. Sonraları dil, vesair bilgileri arttıkça yavaş yavaş hikayeye de yönelir (Önger, 1970). Orhan Kemal’in ilk düzyazısı *Baba Evi* romanının bir bölümü olan 1940’ta *Yeni Edebiyat* gazetesinde basılan “Balık”tır. İlk hikayeleri ise 1941’de aynı gazetede Raşit Kemali imzasıyla “Bir Genç Münevver” (sayı 15) ve Orhan Raşit imzasıyla yayımlanan “Bir Yılbaşı Macerası” (sayı 22) ile “Kardeşim Niyazi”(sayı 26) dir. Daha sonra *Yürüyüş* dergisinde Orhan Kemal imzasıyla 1942’de “Babam” ve 1943’te “Telefon”, “Bir Ölüye Dair” başlıklı hikayeleri çıkar. 1942’de *İkdam* gazetesinde “Güllü” ile “Asma Çubuğu” yayımlanır. 1943’te yine *İkdam*’da “Vatana Dönüş”, *Yurt ve Dünya* dergisinde “Çocuk Ali” hikayeleri yayımlanır.

Orhan Kemal 26 Eylül 1943’te tahliye olup çok özlediği Adana’ya döner. Ayrılmazdan önce ustası için “Sen/ Promete’nin çılgınlıklarını/ kaba kıyım tütün gibi piposuna dolduran adam/ sen benim mavi gözlü arkadaşım/ kabil değil unutmam seni/ 26 Eylül 1943/ seni yapayalnız bırakıp hapishanede/ bir üçüncü mevki kompartımanda pupa yelken/ koşacağım memlekete” dizelerinin bulunduğu bir şiir yazar. Adana’ya gelen Orhan Kemal, bir süre iş ararsa da bulamaz. Daha doğrusu, kimse ona iş vermek istemez. Karataş’ta, toprak taşıma işinde birkaç ay amele olarak çalışır. 14 Nisan 1944’te Devlet Demir Yolları’na muvakkat hamal olarak girer. Haziranda Güzel İzmir Nakliyat Ambarı’nda bir iş bulur; ama bu da çok kısa sürer. 13 Temmuz 1944’te oğlu Nazım doğar. Çocuğu henüz üç haftalık iken, Orhan Kemal’in Malatya’da bulunan arkadaşlarından biri, buraya gel, sana iş buluruz diye haber gönderir. Oraya giden Orhan Kemal, Malatya Mensucat Fabrikası’nda iş bulur. Fakat fabrikadan askerlik teskeresini isterler. Oysa cezaevine girmesinden dolayı Raşit’in askerliği yarım kalmıştır. Böylece, bu iş imkanı da ortadan kalkar. Bu

yüzden kısa bir süre sonra Mehmet Raşit, karısı Nuriye, altı yaşındaki kızı Yıldız ve henüz on beş günlük oğlu Nazım ile Adana'ya döner. 1945 yazında, eksik kalan otuz beş gününü tamamlamak üzere askere çağırılır. Kilis'e giderek kalan bu süreyi yazıcılık yaparak tamamlar. Fakat terhis edilmez, Çorum'a sürgün gönderilir. Babası, o dönemin başbakanı Recep Peker'e telgraf çeker. Bunun üzerine Orhan Kemal 36 Ekim 1946'da bırakılır. Askerden dönünce, bir arkadaşıyla sebze nakliyeciliği yapmaya başlamıştır. Adana'dan topladığı sebzeleri trenle İstanbul'a yollamaktadır. Fakat sebzelerin parası gelmez. Birkaç ay sonra işi bırakmak zorunda kalırlar. Bunun üzerine, bir arkadaşının yardımıyla Adana Verem Savaş Derneği'ne memur olur; yüz yirmi lira kadar aylık almaktadır. Yazık ki bu iş de uzun sürmez. Bir yıl sonra yeniden işsiz kalır.

Kasım 1944'te *Varlık* dergisinde “Revir Meydancısı Yusuf” hikayesi yayımlanır. Bunu Mart 1945'te “Sürmeli”, Mayıs 1945'te “Askerlik Oyunu”, Haziran 1945'te “Uyku” hikayeleri izler. Ocak 1945'te Orhan Kemal, adı geçen derginin okurlar arasında açtığı soruşturmada “en beğenilen hikayeci” seçilir. Bu arada şiir yayımlamaya da devam eder. Orhan Raşit imzasıyla 1946'da *Gün* dergisinde “Ekmek” ve “İşsizlik” adlı şiirleri çıkar. Böyle de olsa Orhan Kemal, artık hikayecidir. Orhan Kemal imzasıyla 1946'da *Gün*'de “Üç Arkadaş”, “Köpek Yavrusu”, “Bir Lira”, “Teber Çeliğin Karısı” aynı yıl *Yığın* dergisinde “Birtakım İnsanlar” yayımlanır. 1947'de *Seçilmiş Hikayeler* dergisinde “Arkadaşım Necati” “Ekmek Kavgası”; 1948'de “Eskici ve Oğulları”, “Aforacı Hac'eli” yayımlanır. Ayrıca *Seçilmiş Hikayeler* Dergisi 1948 Nisan- Mayıs sayısında Orhan Kemal'in Biyografisini verir. Bunu Orhan Veli'nin *Yaprak* dergisinde 1949'da yayımlanan “İstasyonda”, “Roman”, “Büyücü” hikayeleri izler. Aynı yıl Orhan Kemal'in hayatında bir ölüm bir de doğum olur. Babası Abdülkadir Kemali Ögütücü ölür ve ikinci oğlu Kemali doğar. *Varlık* Yayınevi, ilk olarak 1949'da Orhan Kemal'in iki kitabını birden basar: *Baba Evi* (roman) ve *Ekmek Kavgası* (hikaye). 1950'de ikinci roman *Avare Yıllar* yayımlanır. Aynı yıl *Seçilmiş Hikayeler* Dergisi 30, 31. sayılarını “Orhan Kemal Sayısı” olarak çıkarır ve Büyücü, Amir ve Memura Dair, Bir insan, Kırmızı Mantolu Kadın, Ölür müsün Öldürür müsün, Bir Lira, 936, Ekmek Peşinde, Telefon başlıklı hikayeleri topluca basar. Hikayeler Abidin Dino'nun resimleriyle süslenmiştir.

İstanbul Yılları

Orhan Kemal 17 Nisan 1950 tarihinde evinin eşyalarını satarak eşi ve çocuklarıyla İstanbul'a taşınır. Nuriye Ögütücü, o acılı günleri sonradan şöyle anlatır: “Sirkeci'de ucuz bir otele indik. Yanımızda üç dört yüz liralık bir servet vardı. Raşit, hemen ertesi gün İzzet'i aramaya çıktı. Bursa hapishanesinden arkadaşı idi. O gün İzzet'lerin Kasımpaşa'daki evlerine taşındık. Onlar zaten sekiz kişilik

bir aile idiler. Biz de beş kişi, evin bir odasına yerleştik. Üç aydan fazla misafir ettiler bizi. İlk önce bana bir iş bulundu; Sultanahmet'te bir çorap fabrikasında çalışacaktım; dediklerine göre haftada yetmiş beş lira alacaktım. Küçükleri, abaları Yıldız'a bırakır, karı koca sabahın erken saatinde yola çıkardık. Beni fabrikaya bırakırdı Raşit; sonra bütün gün hikayelerini satabilmek için Babıali'de dolaşır, akşama yine beni almaya gelirdi. Muhasebeden verdikleri zarfın içinden on iki lira çıkınca, nasıl boş hayaller peşinde koştuğumuzu anladık. Kışa doğru Fener'de ev bulduk; kirası kırk liraydı. Raşit, çoğu zaman Çarşamba Aksaray üzerinden yürüyerek giderdi Babıali'ye. Yakacağımız yoktu; Adana'dan getirdiğimiz pompalı gaz ocağı ile ısınmaya çalışarak, geç saatlere kadar oturur çalışırdı. Fakat o kadar az para veriyorlardı ki, çoğu zaman ev kiralari bir iki ay birikirdi. Unkapanı'nda, Üsküplü mahallesinde (Fırın Sokak No. 20) bulabildiğimiz evin kirası ise doksan liraydı. Cibali Tütün Fabrikası'nın arkasındaki o evde uzun yıllar oturduk. Ayda iki üç yüz lira kazanabiliyorduk. Raşit delik ayakkabılarla, çorapları sırsıklam dönerdi akşamları. Çocuklara ayakkabı, üst baş sağlamak en büyük derdimizdi (Tanju, 1970).

Orhan Kemal, İstanbul'a geldikten sonra hem adına dergilerde daha sık rastlanır hem de yazdığı dergilerin sayıları artar. Mesela, 1950'de *Yeni Baştan*'da "Teknik", *Yeditepe*'de "İnci'nin Maceraları", "Gurbette", "Küçükler ve Büyükler" *Varlık*'ta "Yasasın Hürriyet", "Parkta" ve *Seçilmiş Hikayeler* dergisinde "Baba" ile "Orhan Kemal Özel Sayısı"da on hikaye yayımlanır. 1951'de *Berber* adlı dergide "Şaheser", *Yeditepe*'de "Dilenci", "Ayşe ile Fatma", *Seçilmiş Hikayeler* dergisinde "Nurettin Şadan Bey", "Yüz Para" adlı hikayeler yayımlanır. 1952'de *Yeditepe*'de "İş", 1953'te aynı dergide "Odacı", "Asilzâde" hikayeleri çıkar. Romanları bir yandan gazetelerde tefrika edilirken, bir yandan da kitaplaşır. Mesela 1951'de *Sarhoslar*, 1952'de *Cemile* ve *Çamaşırcının Kızı* yayımlanır. Yine 1952'de *Murtaza* romanı ilkin *Vatan* gazetesinde tefrika edilir, ardından kitap halinde basılır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* ise 1953'te önce *Dünya* gazetesinde yayımlanır, sonra 1954'te kitaplaşır Aynı yıl *Grev* ile 72. *Koşuş* kitap olarak yayımlanırlar.

Orhan Kemal, ekmeğini kalemiyle kazanabilmek için, çok çalışır. Sabahları erkenden kalkar, öğle üstüne değin aralıksız yazar. Bu hızlı ve sürekli çalışma sonucu, 1956 baharında altı kitabı birden hazır hale gelir. Bunlardan *Dünya Evi* aynı yıl *Dünya* gazetesinde, *Hanımın Çiftliği*, *Vatan* gazetesinde tefrika edilirken, *Arka Sokak* Yeditepe Yayınları arasında çıkar. Bu arada bu kitap yüzünden Orhan Kemal'in mahkemeye çıktığını "ben gerçekçi yazarım. En iyi bildiğim konuları alırım. Varlıklı yurttaşların yaşayışlarını bilmiyorum, nasıl yaşadıklarından haberim yok" diyerek beraat etmiştir.. (Orhan Kemal, 1965-b:66-69).

1957’de *Bâbil Kulesi* ile *Suçlu ve Serseri Milyoner* basılır. *Kardeş Payı*, Sait Faik Hikaye Armağanı’nı kazanır. Dört roman da basılmak üzere Remzi Kitabevi’ne teslim edilir. 1963’te dört kitabı birden basılır: *Sokakların Çocuğu*, *Dünyada Harp Vardı*, *Mahalle Kavgası*, *Kanlı Topraklar*. Devlet Kuşu romanına dayanılarak yazılan *İspinozlar* (eski adıyla *Balina*) oyununun Eylül 1964’te provaları başlar. Orhan Kemal hemen her gün Tepebaşı Dram Tiyatrosu’na gider. Beş yıldır bekletilen oyunun Ekimde halka sunuluşunu sevinçle izler. *İspinozlar*’dan sonra Orhan Kemal önce *Murtaza*’yı sonra 72. *Koşuş*’u oyunlaştırmaya çalışır. Orhan Erçin’in 72. *Koşuş*’u sahnelemek istediğini öğrenir.

Bir Filiz Vardı romanında Orhan Kemal, henüz on yedi yaşında olan, bir kitapçının yanında çalışan ve bir yazarla duygusal ilişkiye giren bir genç kız anlatır. Bu genç kız, Orhan Kemal’in kitapçı İhsan Özmanav’ın dükkanında 1960 yılında tanıdığı Ülkü’dür. Zeki, alımlı, ince bir kızdır Ülkü. Tanışmadan sonra Orhan Kemal *Baba Evi* romanını imzalayıp verir ona. Ardından, sık sık o dükkana gider. Bu ilişki günden güne ilerler, Ülkü de Orhan Kemal’e yakınlık duyar. Bunun üzerine, Orhan Kemal Beyoğlu Kalyon Sokak’ta bir pansiyon tutar. Bir süre birlikte yaşarlar. Nuriye Hanım bunu duyunca pek sarsılır; kendini pencereden atmaya kalkar. Bu durum çevrede bir takım dedikodulara, arkadaş eleştirilerine de yol açar. Üstelik iki evin birden yükünü taşımak çok güçtür.

İşini bu kadar sevmesine ve onca eser vermesine rağmen, Orhan Kemal, geçimini yoluna koyamaz. 18 Ekim 1956’da arkadaşı Fikret Otyam’a gönderdiği mektupta söyledikleri bunu kanıtlamaktadır: “Adana’dan İstanbul’a kapağı attığımız yıllar müstesna, şu içinde bulunduğum aylar, hatta günler kadar suyu çekilmiş değirmene döndüğümü hatırlamıyorum” (Otyam, 1972). Tam bu sırada çocukların sünneti ortaya çıkar. Orhan Kemal’in deyişiyle “kambur kambur üstüne biner”. Dört paket halinde kitaplarını sahaflara götürüp satar. Arkadaşlarından da borç alarak Haydar Sineması’nda oğullarını sünnet ettirir. “Kendi memleketinde kendi sanatıyla geçinememek”ten şikayetçidir. Bir ara musahhihlik yapmak zorunda kalır. Ayrıca, “Çizgiler” başlığı altında haftalık bir yazı dizisi-ne başlar. *Devlet Kuşu* romanına çalışır. Daktiloya çektikçe Ankara’ya *Ulus* gazetesini genel yayın müdürü İhsan Ada’ya postalar.

Aralık 1963’te Orhan Kemal, Dışişleri Bakanlığı’na başvurur ve Bakanlığın, Sovyetler’de yayımlanmış eserlerinin telif haklarının getirilmesine aracılık etmesini ister. Dileği ancak Eylül 1964’te gerçekleşir. Merkez Bankası kanalıyla 9.700 lira kadar para alır. İyice çoğalmış borçlarını öder. Bu olaydan bir süre sonra küçük kardeşi Sıtkı kanserden ölür. 7 Mart 1966’da Ömer Şengün’ün ihbarı üzerine Orhan Kemal iki arkadaşıyla birlikte tutuklanır: “Roman ve hikaye yazan Orhan Kemal (Mehmet Raşit Ögütçü) ile Türkiye İşçi Partisi Fatih İlçe

Başkanı Mehmet Şahin ve aynı partiden Mustafa Kutlu, dün “hücre çalışması ve komünizm propagandası” yaptıkları iddiasıyla tevkif edilmişlerdir (Cumhuriyet, 1966). Sultanahmet Cezaevi’nde otuz beş gün yatar. 7 Nisan’da Türk Edebiyatçılar Birliği, Gen-Ar Tiyatrosu’nda Orhan Kemal’in otuzuncu sanat yılı için bir jübile düzenler. Toplantıda Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal ve James Baldwin birer konuşma yaparlar.

Orhan Kemal 1966 Haziranında Unkapanı’ndan, Fatih’e (Akşemsettin Caddesi, Battalgazi Sokak, Şumnu Apartmanı No: 94/3) taşınır. Kendi deyişiyle burada “harıl harıl çalışır. İkinci yazılışı tamamlan Murtaza ile 72. *Koşuş*’u “oynayacak bir babayiğit” çıkmasını bekler. Bir ara pasaport almak için başvurur; fakat bu iş hemen olmaz. Asaf Çiğiltepe’nin yönettiği Ankara Sanat Tiyatrosu Ocak 1967’de 72. *Koşuş*’u oynamaya başlar. Oyun büyük başarı kazanır, seyircilerin coşkun gösterileriyle karşılanır. Bunu gören Orhan Kemal çok sevinir. Aynı yılın (1967) Ocak ayında *Arkadaş Islıkları* romanını bitirerek *Cumhuriyet*’e verir. Şubat’ta *Müfettişler Müfettişi*’nin ikinci cildine başlar. *Haziran’da Eskici ve Oğulları* piyesini tamamlar. Oyunlarından eline geçen parayla Halit Çapın’ın Basıncıy Ebuzziya Tevfik Bloku’ndaki dairesini satın alır.

1967 Ağustos basında eşiyile denize giderken yeni bir kriz geçirir. Denizden döndükten sonra Babiâli’de de bir kriz geçirir. Arkadaşları doktora götürürler. Hemen hastaneye yatırılması gerekir. İki gün sonra Cerrahpaşa Hastanesi’ne yatar ve “Angine de poltriner”den tedavi görür. 24 Ağustosta taburcu edilir. Dokuz kilo zayıflamıştır. En az on beş gün evde dinlenmesi, yazı dahi yazmaması öğütlenir. 1968 Ocak’ında *Yalova Kaymakamı* (eski adıyla Balina- İspinozlar) Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda oynanmaya başlar. Orhan Kemal, oyunun birinci temsilinde Boyacı Bayram rolüne çıkar. Şubatta yeniden hastalanır. Ağır sancılar çeker; Guraba Hastanesi’ne yatırılır. Martta “fistül”den ameliyat olur. Nisanda yeniden hastaneye girmek zorunda kalır. Aşağı Guraba Dokuzuncu Hariciye Koşuşu’nda tedavi görür. Taburcu edildiğinde iyice zayıflamıştır.

Sovyet Yazarlar Birliği, Haziran ayında Gorki’nin yüzüncü doğum yılı için düzenlenecek törene Orhan Kemal’i de çağırır. Fakat pasaport verilmediğinden gidemez. Ayrıca, ay sonuna doğru “fistül”den yeni bir ameliyat geçirir. Aynı yılın Ağustos ortalarında yine hastahaneye yatırılır ve yine ameliyat olur. Hastaneden çıkınca *Kardeş Payı*’nı oyun haline getirmeye çalışır ve bu oyununu da Eylül sonunda bitirir. Yurt dışına gidip tedavi olmaya niyetlenir ama hâlâ pasaportunu alamamıştır. 1968’de *Önce Ekmek*, *Arkadaş Islıkları*, *Sokaklardan Bir Kız* yayımlanır. Ankara Sanat Tiyatrosu’nda 372 kez temsil edilen 72. *Koşuş* dolayısıyla Orhan Kemal yılın en başarılı oyun yazarı seçilir. 1969 Ocağında hekimler Orhan Kemal’de iki yeni hastalık daha bulurlar: Taşikardi ve anfizem. Çetin Al-

tan Şubat ayında onu arabasıyla götürüp Cerrahpaşa Hastanesi'ne yatırır. 17 Şubat'ta taburcu edilir. Kalpte ve ciğerde bir şey bulunmadığı söylenir; dinlenmesi çok çalışmaması öğütlenir. Nisan 1969'da *Eskici ve Oğulları*, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Eskici Dükkanı adıyla oynanır. Mayısta *Önce Ekmek*, 1969 Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazanır.

Fikret Otyam'ın sürekli uğraşmaları sonucu Orhan Kemal 23 Temmuz 1969'da pasaportunu alır. Çağrı üzerine Ağustos ayında eşiyle Sovyetler Birliği'ne, Moskova'ya gider. Orada bir kanama geçirir. Yazarlar Birliği'nin yardımıyla hastaneye yatar. Hekimler beş altı ay kalıp iyice tedavi olmasını, dinlenmesini salık verirler. Fakat o, on gün sonra, tedavisi bitmeden çıkar. Çoluk çocuğu için yeterince para bırakmadığından meraktadır. *Önce Ekmek* adlı hikaye kitabıyla bu kez de Türk Dil Kurumu 1969 Hikaye Ödülü'nü alır. Ankara Sanat Tiyatrosu 22-29 Ekim günleri arasında "Orhan Kemal'e Saygı Haftası" düzenler. 1969'da *Cumhuriyet*'te *Üç Kağıtçı* romanı tefrika edilir ve *Kötü Yol* romanıyla birlikte kitap olarak yayımlanır.

1970 yılının ilk aylarında Orhan Kemal biraz toparlanır, sağlığı düzelir gibi olur. Fakat 1970 Nisan sonlarına doğru yeniden kriz geçirir. 5 Mayıs 1970'te sabahleyin Yeşilköy'den uçakla Sofya'ya gider. Karısı Nuriye Hanım da yanındadır. Bulgaria Otel'i'nin dördüncü katında kalırlar. Orhan Kemal Bulgaristan'da hem gezer, hem de tedavi olur. Babaannesinin soyunun bulunduğu yerleri dolaşarak notlar alır. Amacı, ileride, "93'ten Bu Yana" adıyla ailesinin hikayelerini yazmaktır. Fakat çok dolaşamaz; rahatsızlığı arada bir nüksetmektedir. Bir gün yine kriz geçirir ve Sofya Hükümet Hastanesi'ne kaldırılır; durumu hızla kötüye gider ve sonunda konuşamaz olur. Bulgar doktorların raporuna göre kalp krizi ve ona bağlı olarak gelişen beyindeki pıhtılaşmadan ölür. Öldüğü gün, altına oturak sürülmesin diye güçlkle ayağa kalkmış; odanın sağ köşesindeki tuvalete doğru birkaç adım atmış ve yere yığılmıştır. 4 Haziran 1970 tarihli Bulgar gazeteleri, radyo ve televizyonu büyük Türk yazarı Orhan Kemal'in öldüğünü dünyaya yayarlar. 5 Haziran Cuma günü Bulgar Yazarlar Birliği'nde Orhan Kemal için bir tören düzenlenir; iki yüz elli kişinin katıldığı toplantıda yazarın eşi Nuriye Öğütçü ile arkadaşlarından şair Necati Cumalı ve yayımcı Oğuz Akkan da bulunurlar. Ertesi gün saat beşte Orhan Kemal'in cenazesi özel araba ile yola çıkarılır. Kapıkule sınır kapısında Orhan Kemal'in bazı arkadaşları, tanışları, okurları beklemektedirler. Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Ercümen Behzad Lav, Orhan Arıburun, Kemal Sülker, İhsan Hasırcı, Nurer Uğurlu, Talat Kılıç ilk göze çarpanlardır. Saat 11.30'da cenaze arabası sınırdan içeri girer. Uzun bir araba konvoyu onu izlemektedir. Edirne'den Babaeski'ye gelindiğinde, asfaltın dönemecinde bir işçi arabaya yaklaşır; elindeki çiçek demetini uzatır. Demetin üzerindeki bantta, şunlar yazılıdır: "Biz işçiler, hatıran önünde saygıyla eğiliriz".

ROMANCI OLARAK ORHAN KEMAL

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 çabaya elbirliği ile göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım” (Orhan Kemal, 1974: 117)

Gerçekçilik bağlamında sadece tanık olmayı yeterli bulmayan Orhan kemal, bozuk düzeninin 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, provakasyona 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 ayırır. 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 yansıtsın, 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 açısıdır 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, ideoji 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, bulundukları bu sınıftan çeşitli yollarla kurtulmak iste-

meleri, köylülükten, işçiliğe doğru uzanmaları, geleneksel ahlâk kayıtlarına la-
kayt olmaları, parasızlıktan dolayı yozlaşıp insanlıklarından uzaklaşmaları, “sı-
nıfsal bir bakış açısı”ndan kaynaklanır. Ama gerçekçilik anlayışını ele alırken
belirlediğimiz gibi Orhan Kemal, bu sınıfsal bakış açısını, “idealize edilmiş tip-
ler” vasıtasıyla değil, konularını, şahıslarını seçişiyle, çatışmaları ekonomik iliş-
kiler 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 propa-
ganda olarak gören yazarın tutumudur. Kendisi bir propaganda olan eser, “eşit-
likçi devrim”in gerçekleşmesinde doğal bir rol oynayacaktır. Bu olmadığı süre-
ce “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 mater-
yalizmin uygulanması ile mümkün olmuştur. Romancı ile konu arasındaki ilişki-
nin 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 ku-
rulan 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” de-
ğildirler. Yani bazı romanlarda, insanları kötüleştirenin “bozuk düzen” olduğu, on-
ları 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 sı-
nıfların dışında bir edebiyat yoktur” diyen bir yazar için, bu romanların varlığı,
her zaman cevaplandırılması gereken bir soru olarak kalacaklardır. Bu romanla-
rın 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 sağlıklı 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 nerden kaynaklandığını anlayacak, halkının sömürüldüğünü fark edecek ve şartların ortadan kalkması için savaşacaklardır. 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 Islıkları*’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, eşiyle 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 sarfeden, 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 hikaye ve romanlarında, seçtiği şahısların kullandıkları dili, diyaloglar ve monologlar yoluyla göstermeye özen gösterir. Hatta ro-

manların 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 gurupların ortak dildeki karşılıklarını gösteren dipnotlar kullanır. Bu azalmaya rağmen, yazar, halkın gerçekliğinin konuştuğu dil içinde tam olarak yansıtacağı 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; Bu tartışmalar genellikle 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.⁸ 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.⁹ 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* romanın baş şahsı Murtaza'nın şivesi olmasa, otoriter, saf, vazifesinin aslanı Murtaza olmazdı. Orhan Kemal'in *Akşam* gazetesinin sanat ekinde yayımladığı (12. 10.

1953) yazıda söylediği de gerçek mana da 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”.

Romanda 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 yapamaya kalkışmaktansa, muhaverenin diyalektiği ile bu işi başarmanın çok daha tabii olacağı kanaatindeyim (Otyam, 1999: 100).

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 imkanlarını iyi tayin etmek, şahsı en iyi yansıtacak cümleleri seçmek gerekir. Seçilen hayatı ve şahısları iyi gözlemlemek, hatta onlarla beraber yaşamak bu zorluğun yenilmesinde elbette önemlidir ama yeterli değildir. Nitekim, bu iki imkanın 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 tahlille ve karakterlerini tespiti yaramalıdır. Yazar bütün bunları tekmiil incelikleri ile bilecek, mesela tipinin ukalalığından bahsederken düpe düz “ukâlâ” demeyip, ukalâlığının sebebini belirtecektir. Birbirimizi daha çok konuşmalarımızdan tanıır, ukâlâ, serseri, deli, akıllı vs hükümlere varırız. Diyalogun bu çok önemli özelliğinden niçin faydalanılmasın? (Otyam, 1999: 100)

Dikkat çeken bir husus da yazarın, ruh tahlillerinin gerekliliğini kabul edışıdir. 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. Şahısla-

rın ruh durumlarını yansıtan diyalogları kurarken daha da özen gösterilmelidir; yoksa yapılan, bir ropörtaj, bir nakil olur.

Orhan Kemal'in görüşleri ile eserleri arasındaki en canlı uyum, diyalog konusunda görülür. Gerçekten de hikaye ve romanlarının teknik anlamdaki en büyük ortaklığı da diyalogtur. 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 yanı sıra diyaloglar, sosyal gerçekliğin algılanması için de kullanılan bir yöntem olurlar.

Romancılarla İlgili Eleştirileri

Orhan Kemal'in gerek kendisine yöneltilen eleştirilere verdiği cevaplar, gerekse bu eleştirileri vesile kılarak bazı yazarlar hakkında yaptığı konuşmalar, onun sanatçı ve tenkitçi kişiliğinin anlaşılmasında önemli bilgiler verirler. Onun, çağdaşı olan Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Sait Faik gibi bazı yazarlar hakkında verdiği hükümleri bu konuda çalışma konusu yapabiliriz. Orhan Kemal, Kemal Tahir'in romanlarında bir karamsarlığın, bir sevgisizliğin hakim olduğu görüşündedir. Bu yüzden onun romanlarının okunması Türk toplumuna fayda değil zarar verir: “Kemal Tahir gibi insanların yalnız “gavatlık, deyyusluk, pezevenklik” daha bilmem nelerini konu al, yaz da yaz! Romanı bitirip kapayınca, okuyanda şu etki kalsın: “İşte bu yurdun köylüsü, kasabalısı, şehirlisi hepsi gavat hepsi deyyus, hepsi aşâğılık küfürbazlar. Bunlarla hiçbir kurtuluşa gidilmez; bunlar adam olmazlar; hepsine gazyağı döküp yakmalı”. Ben böyle roman, hikaye ne bileyim daha başka sanat türlerini değil evime sokmak, elime bile almam (Bezirci, 1984: 55).

Kemal Tahir'e yöneltilen bu ağır eleştiri, ilk bakışta onun, şahıslarını hep olumsuz tiplerden seçmesiyle ilgilidir. Bu ilk sebebin arkasında ise, Kemal Tahir'in Orhan Kemal'in deyiimiyle “eşitlikçi devrime” hizmet etmediği düşüncesi vardır. Kemal Tahir'in şahıslarının daha çok zaafı ile göründükleri doğrudur. Ama Orhan Kemal'in romanlarının çoğundaki şahıslar da hep zaaf içindedirler ve yozlaşmanın en ileri seviyesinde görünürler. Fakat Orhan Kemal'e göre, bu şahısların varlığı, bozuk düzenin yaşattığı çatışmaları gösterme ihtiyacına bağlıdır. Ayrıca bu kötü özellikleri ile görülen şahıslar bile aslında iyidirler, onları böyle yapan içinde yaşadıkları toplum düzenidir.

Orhan Kemal, bu görüşleriyle gerçekçilik anlayışının temelini dile getirmiş olur: Yaşadığını yazmak. Kemal Tahir ise yaşadıklarını değil, kendi kafasındaki gerçeklikleri yazmıştır; bu yüzden romanları nazarîdir. Doğrusu, bu bakışıyla

gerçekçiliği, biyografik tecrübeyle kilitleyen Orhan Kemal'in, Kemal Tahir'e derinlikli olarak bakmadığı kanaatini taşıyoruz. Kemal Tahir'in romanlarındaki bakış açısını, köyde, köylünün arasında yaşamamış olmasıyla açıklama yoluna gitmek sağlıklı bir sonuç değildir. Kemal Tahir'in romanlardaki bakış üzerinde tahlil denemesine gitmenin bizi konumuzun dışına düşüreceğini biliyoruz. Orhan Kemal'in giderek Kemal Tahir'i, "hain", "satılmış" şeklinde nitelediğini de görürüz. Ona göre Kemal Tahir gibiler için varsa yoksa burjuva dünyasıdır. Onlar kendi "sınıflarının gelecekteki eşitlikçi devrim"ine inanmazlar. Bazıları bu ege-men sınıflara hizmet ettiklerini bilmeden hizmet ederler. Ama Kemal Tahir, aslında her şeyin farkındadır: "Ama sen Kemal Tahir, her şeyi cin gibi bil, sonra da bunu bilmezden gel.. Yurduna yurdumun insanlarına ağızlar dolusu söv.. Yok arkadaş ben bu tür bir yazara "hain" derim, "satılmış" derim, "kâse yalayıcısı" derim (Uğurlu, 1973: 41).

Orhan Kemal aslında Kemal Tahir için önceleri böyle düşünmez. Nazım Hikmet'in mektuplaşmalar yoluyla tanıştığı Orhan Kemal ve Kemal Tahir bir süre birbirlerine yazdıkları hikaye ve romanları gönderirler. Orhan Kemal, Kemal Tahir'in büyük bir yazar olduğu görüşündedir. 16. 10. 1942'de Raşit Kemalî adıyla yazdığı bir mektupta Kemal Tahir'e şunları söyler: "Sen artık bizim en iyi romancımız oldun yahut olmaktadır. Seni tebrik eder, üzerinde roman damgasını taşıyan diğer eserlerini görmeyi temenni ederim (Orhan Kemal, 1974: 5). Orhan Kemal bu mektubu yazdığında henüz hikayeye yeni yönelmiş biridir. Nazım Hikmet, onu, sürekli, Kemal Tahir'in büyük bir yazar olacağı noktasında yönlendirmektedir.

Orhan Kemal, daha Adana'dayken tanıştığı, birlikte Giritli'nin, Nadir'in kahvelerinde oturduğu Yaşar Kemal'in (Aşık Sadık, Kör Sadık) romancılığını da bazı noktalarda eksik bulur. Onun, köylüyü kendi şartları içinde ve kendi duyuş ve davranışlarıyla veremediğini düşünür. Kendi "aydınlık gerçekçi" düşünce yeteneğinin Yaşar Kemal'in düşünce yetenekleri ile örneksinemeyeceğine (Karacanlar, 1974:65) inanır. Yaşar Kemal'in daha çok kişiliği ile ilgili eleştirilerde bulunur. İstanbul'a göçmeyi birlikte kararlaştırdıkları Yaşar Kemal'in yetenekli ve kurnaz olduğu düşüncesindedir. Bir gün İkbâl kahvesinde otururken garsonun kendisini Yaşar Kemal'in sorduğunu söyleyince Orhan Kemal, Yaşar Kemal'le ilgili görüşlerini yanındaki Yusuf Kenan Karacanlar'a şöyle anlatır: "Zeki bir insan, gerçek bir kurnaz. Zaman zaman aramızdaki buzları eritmek için böyle davranıyor. Dedim ya içe dönük biri değil, atılgan ama hesabî. Ama yolumun dikenlerle sarıldığı bir gün ve beni kurtarmak için yalnızca bir tek yol kaldığında, el uzatmaktan çekinecektir. Onu ta Adana'dan beri iyi tanırım (Karacanlar, 1974: 95). Böyle olmasına rağmen, Orhan Kemal'e yayıncılardan telif alma hususunda, eserlerinin Fransızca'ya çevrilmesi hususunda yardım eden kişilerin başında Yaşar Kemal gelir.

Orhan Kemal'in "hem kendini, hem de sanatını severim. Büyük bir artistti" dediği Sait Faik' de kahve müdavimlerindendir. İki arkadaş zaman zaman kavgalı tartışmalara kadar uzanırlar. İkisi de küfürlü konuşmayı sever.

Orhan Kemal, kendi kuşağının en gözü pek yazarı olarak Samim Kocagöz'ü tayin eder. O, namuslu bir yazardır. Orhan Kemal'in Samim Kocagöz'ü "namuslu" diye nitelemesinin en önemli sebebi onun zengin olduğu halde sınıfını terk etmesidir: "Yahu adam bir kere burjuva.. Yüzlerce belki binlerce dönüm toprağı var. Ama adam bizim koşullar içinde.. Bir yerde sınıfına ihanet etmiş (Uğurlu, 1973: 18). Orhan Kemal'in Samim Kocagöz'ü sınıfını reddettiği için yüceltmesi biraz kendi durumuyla da ilgilidir. Çünkü Orhan Kemal de bir burjuva oğlu olduğunu, babasının tarlalarıyla ilgilenmediğini ekmeğini emeğiyle kazandığını söyler.

Romancılar İçindeki Yeri/Etkilenmeler/İzler

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 kanalıyla 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; köylülüğten 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 naiv 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 mekanları 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 siyasî 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 yansydıklarını 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 baskının 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'in 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.

Orhan Kemal'in edebiyatımızda "küçük adam"ın bir problem ve tipoloji olarak yerleşmesinde önemli bir payı var. Şiirde Orhan Veli'nin, öyküde Sait Faik'in yaptığını romanda Orhan Kemal yapar. Onun ilk romanları olan Baba Evi ve Avare Yıllar'ın alt başlıkları "Küçük Adamın Notları 1" ve "Küçük Adamın Notları 2"dir. Sait Faik'in kişileri için işaret ettiği kahveler, Orhan Kemal de romancılığının kurgusal ve tematik kaynağı olarak "küçük adam"ı gösterir: Küçük adam"ı Adana kahvelerinden birinde tanıdım. Sakallı yüzünü avuçları içine almış, düşünüyordu. Bana hayat macerasını çok sonra ısrarlarım üzerine anlattı. Bunları yazmasını söyledim, güldü; "sen yaz istersen" dedi (Orhan Kemal, 1998:5).

Bir konuşmada verilen bilgiye göre Yaşar Nabi, Orhan Kemal'i Rum yazar Stratis Mirilivis'e benzetir. Orhan Kemal buna şu cevabı vermiştir: "Mutlaka birine benzemem gerekirse ben Gorki'ye benzemek isterim." (Pırvanova, 1979) Orhan Kemal, niçin Gorki'ye benzemek ister? Ya da kendisinden önce yaşamış ve dünya edebiyatında yankısını bulmuş bir yazara benzemek istediğini açıkça dile getiren yazar, kapılarını "etkilenmeye" ne kadar açmıştır? Orhan Kemal'in Gorki'ye benzemek isteğinin temelinde yatan düşüncüyü "ideolojik eğilim" ile sınırlı tutmak yeterli olmaz. Gorki, hayat hikayesi ile, roman ve hikayelerindeki tip uygulamaları ile ve yoksulların, köylülerin, işçilerin hayatlarını bütün bir Rusya hayatı olarak yansıtmasıyla öncü bir yazar olarak durur Orhan Kemal'in önünde. Ancak hemen belirtmeliyiz ki Türk romanının Cumhuriyet döneminde Rus romanından genetik ve tipolojik açıdan etkilendiğini gösteren ciddi örnekler yoktur. Öyleyse 1940'tan sonraki romancı kuşağının "sosyalist idealist gerçekçi" tutumunu, sosyalizmin uluslar arası siyasete kattığı dinamiklere bağlamak yanlış olmayacaktır. Orhan Kemal'in, dönemindeki idealist köycü tutumdan ayrı olarak, romanını, ideolojik argümanları aşarak, sosyal gerçeğe yönelttiğini söyleyebiliriz. O, yazarlığını, Gorki'nin yazarlığına yani hayat hikayesine, sınıfsal bakışa ve gerçekliğin gerçeğine yaklaştırır. Bu açıdan bakıldığında Orhan Kemal, "Gorki geleneğinin başarılı sürdürücülerinden biridir" (Gürsel, 1997: 368).

KAYNAKÇA

- Bezirci, Asım (1983). Orhan Kemal. İstanbul: Tekin Yayınevi
- Buğra, Tarık (1953), “Şive Taklidi”, *İstanbul Gazetesi* 1 Kasım
- Çetin, Celalettin (1968). “İlk Aşkları” *Akşam*, 25. 2. İstanbul
- Gürsel, Nedim (1997). Başkaldıran Edebiyat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Karacanlar, Yusuf Kenan (1974). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tüm Yayınları
- Orhan Kemal (1963). “Gerçekçilik Üstüne”, *Yelken*, Kasım, İstanbul
- Orhan Kemal (1965-A). *Nazım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*. İstanbul
- Orhan Kemal (1965-B). *Yeni İnsan Dergisi*, Nisan, İstanbul
- Orhan Kemal (1974). *Türkiye Defteri Orhan Kemal Özel Sayısı*, S. 10 Ağustos
- Orhan Kemal (1981). *Baba Evi*. İstanbul: Tekin Yayınevi
- Otyam, Fikret (1972). “Arkadaşım Orhan Kemal”, *Cumhuriyet*, 28 Aralık, İstanbul
- Otyam, Fikret (1999). *Arkadaşım Orhan Kemal Ve Mektupları*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık
- Öğütçü, Nuriye (2000). Orhan Kemal’in Eşi Nuriye Öğütçü İle 14 Ağustos’ta Basınköy Ebuz-
ziya Tevfik Bloku’ndaki Evinde Yaptığımız Mülakat, İstanbul
- Önger, Fahir (1970). “Orhan Kemal’in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar” *Cumhuriyet Gazete-
si Eki*, Temmuz, İstanbul
- Ran, Hikmet Nazım (1983). *Sanat Ve Edebiyat Üstüne (Hz. Aziz Çalışlar)*
İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı
- Pırvanova, Stefka (1970) “Orhan Kemal’le Yapılan Son Görüşme”, *Edebiyat Cephesi*, 1-15
Haziran, İstanbul
- Tanju, Sadun (1970). “Eşi Nuriye Öğütçü Anlatıyor”, *Cumhuriyet*, 22 Haziran İstanbul
- Uğurlu, Nurer (1973). *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Cem Yayınları
- Uturgauri, Svetlana (1980). *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri* İstanbul: Cem
Yayınları

- ¹ Bkz. Ömer Faruk Toprak, “Orhan Kemal Adı ile İlgili Bir Açıklama”, *Türkiye Defteri*, S.10, Ağustos 1974.
- ² Abdülkadir Kemali Öğütçü için bkz: Meral Demirel, Bir Siyaset ve Düşün Adamı Abdülkadir Kemali Öğütçü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi 1995, Tez nr: 52051
- ³ Abdülkadir Kemali Öğütçü’nün kendi eliyle yazdığı bu metni Orhan Kemal’in oğlu Işık Öğütçü’den aldık; arşivimizde mevcuttur.
- ⁴ Orhan Kemal, bu hatıraları *Avare Yıllar*’da anlatır. Varlık 1950, İstanbul
- ⁵ Orhan Kemal, *Güzide’yi Arkadaş Işıkları*’nda yukarıda verdiğimiz bilgilere uygun şekilde işler
- ⁶ Orhan Kemal, *Güzide’yi Arkadaş Işıkları*’nda yukarıda verdiğimiz bilgilere uygun şekilde işler.
- ⁷ Orhan Kemal’in eşi Nuriye Öğütçü ile İstanbul Basınköy’deki evlerinde 14 Ağustos 2000 tarihinde bir mülakat yaptık. Mülakat kasetleri arşivimizdedir.
- ⁸ Dünya Gazetesi sanat eki, 1.9.1953, İstanbul
- ⁹ 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

ERCAN YILDIRIM

TÜRK TİPİ MUHALİF

Türk düşüncesinde edebiyatçıların, fikir adamlarının ve sanatçıların muhalif kimliği kazanmalarında eserlerinden ziyade yaşamlarının büyük etkisi vardır. Türkiye’de fikir adamları ve edebiyatçılar, hiçbir biçimde sadece yazdıkları nedeniyle “muhalif” kimlik edinmezler, bizde devlet geleneğine, yazı geleneğine bağlı olarak kuvvetli bir siyasallık vardır. Siyaset bütünüyle fikri ve sanatı etkilemez ama kalem ile iştigal edenler eninde sonunda kendilerini siyasette, devlet organlarında makbul addettirmek derdine düşerler. Devlete bağlılık, siyasete bağlılık, siyasal olarak belli oranda tasfiye olmak edebiyatçıyı ve fikir adamını muhalif konumuna iter.

Tanzimat dönemi sonrasında Yeni Osmanlılar’ın Avrupa’ya gitmeleri, İttihat Terakki’nin suikastle ya da sürgünle belli aydınları muhalefete itmesi, Cumhuriyet döneminde Cumhuriyet idaresine karşı muhalif durumuna düşen bir çok isim siyasal kimlikleri nedeniyle bu “payeyi” edinir. Ziya Gökalp belki Cumhuriyet’in tüm inkılaplarının ruhunu veren kişi olmasına rağmen muhalif damgası yeme noktasına gelmiştir. Belki vadesi yetmeseydi 150’liliklerin akıbetine uğrayabilirdi; eserleri 1939 yılına kadar yani Mustafa Kemal’in ölümüne kadar basılmamıştı çünkü. Cumhuriyet inkılaplarının mantığını ve ruhunu vermek Gökalp’i muhalif yapmıyordu ama potansiyel bir siyasal odak olması, İttihatçı geçmişi onu “tehlikeli muhalif” kılıyordu.

Ahmed Rıza, Namık Kemal fikirlerini, Avrupa’dan edindikleri kanaatleri, özgüvenlerini bir şekilde aktarırken Batının meşrutiyet anlayışını imparatorluğa taşıırken aynı zamanda Abdülhamit’in devrilmesi için fiilen gayret göstermişlerdir. “Sarıklı Devrimci” olarak anılan Ali Suavi 5. Murad’ı devirmek için saraya girip darbe yapma teşebbüsünde bile bulunmuştu. Cumhuriyet idaresinin de beslendiği kaynaklardan olan Ali Suavi Türkçe ibadete kadar giden Batılılaşma teknikleri, laik fikirlerin sahibiydi.

Sonraki dönemlerde de aydının muhalifliği fikir ve sanatın ötesine geçmiştir. Düşünce ile birlikte “eylem” ve siyaset yapma aydının ya iktidarın kanatları altına girmesini sağlamıştır ya da iktidarla ters düşerek muhalefet safına geçmesine neden olmuştur. Çünkü aydın bizde yeni bir sınıf olarak batılılaşmayla doğmuş ve Batıdaki örneklerinden etkilenecek “fikirlerinin iktidar” olmasını istemiştir. Fikri iktidar bir bakımdan siyasi iktidardır. Sadece Batı paradigması açısından değil bizdeki devlet geleneği de herhangi bir güç için mutlaka devlet ve siyaset yolunu gerektirir. Dolayısıyla fikirlerin güç haline gelmesi, fikirlerin toplumu dönüştürebilme gücü elde edebilmesi, devleti ele geçirmek ya da etkili bir siyaset takip etmekle mümkün olacaktır.

Cumhuriyet'in Yandaşları ve Muhalifleri

Türk aydınının, fikir ve sanat erbabının muhalifliğinin bir başka boyutunu iktisadi ve sosyal sınıfın payı oluşturur. Yazarlar geldikleri sosyal kesimin, ekonomik durumlarının etkisiyle ya yandaş olurlar ya muhalif. Çok az kesim bu ikisinin arasında yer alır. Abdülhak Hamit Tarhan buna uyan en iyi örneklerdendir. Tarhan'ın “üstad – ı azam”lığı, Cumhuriyet idaresiyle iyi geçinmesi onun sürekli ilgi odağı haline getirmiştir. Zaman zaman psikolojik durumu iyi olmadığı için Cumhuriyet idaresi tarafından Avrupa'ya dinlenmeye gönderilen Tarhan'ın muhalif tutum takınması söz konusu olamazdı zaten.

Reşat Nuri Güntekin veya sonradan Yahya Kemal'in milletvekillikleriyle taçlanan destekleri Cenab Şehabeddin ya da Halit Ziya göstermeyince muhalif durumuna düşmüşlerdir. Cenab Şehabeddin'in İstiklal Harbi'ne muhalefetine karşın zafer sonunda eyleme geçmemeleri, “pasif muhalefet”leri; Elmalılı gibi İslamcı aydınların kökten muhalif olmalarına karşın inzivaya çekilmeleri onların başlarının belaya girmesini engellemiştir.

Fuad Köprülü'nün Güneş Dil Teorisi'ne muhalif olmasına rağmen rivayetlere göre sürgün tehdidi sonrası Cumhuriyet'e destek olmasına karşın Türk Tarih Tezi'nin sadece “bir konusu”na muhalefet eden Zeki Velidi Togan'ın görevinden alınması iki zıt örnekle Cumhuriyetin yandaş – muhalif tutumunu örneklendirir. Son Şeyhülislamı olan Mustafa Sabri Efendi'nin doğrudan Cumhuriyet idaresini hedef alması onu 150'likler sınıfına koymakla kalmamış aynı zamanda Mısır'da vefat etmesine neden olmuştur. Adnan Adıvar ve Halide Edip'in muhalefeti Cumhuriyet idaresine yönelmeyip sadece Mustafa Kemal'in şahsına, uygulamalarına ve yönetim tarzına olunca soluğu yurtdışında almışlardı. Ancak Paşa ölünce, İnönü'nün affıyla dönebildiler.

Baba Kontenjanından Muhalif

Orhan Kemal'in babası Abdülkadir Bey'de Mustafa Kemal'e muhalif kanattan milletvekiliydi.

İstiklal Mahkemeleri'nin kurucularından ve yaptığı icraatların büyük oranda savunucularından olan Abdülkadir Bey, memleketin kurtulması için mahkemenin yaptığı idamları normal görmüş ama uygulamaların iyice sertleşmesiyle muhalefeti artırmıştır. Üç günlük adalet bakanlığı yapan, Talat Paşa sevgisi nedeniyle üçüncü kızına Talat ismi veren, Toksöz ve Ahali gazeteleri, Ahali Cumhuriyet Fırkası ile sıkı muhalefet yapan Abdülkadir Bey, reisliğini de yaptığı İstiklal Mahkemesi'nde yargılanmamak için Suriye'ye gitmiştir. Yurda döndükten sonra muhalefeti bırakan Abdülkadir Bey aslında yaptığı tefsir çalışmasıyla bile bu muhalefeti nümayişsiz biçimde sürdürmüştür.

Orhan Kemal'in muhalifliği ile Abdülkadir Bey'in muhalifliği arasında çok belirgin bir ayrılık vardır.

Orhan Kemal, büyük oranda parasızlığın ve yoksulluğun getirdiği şartların altında muhalefete girişmiştir. Öyle ki Orhan Kemal çoğunca eve parasız girmiş, yoksulluğu nedeniyle çocuklarının yüzüne bakmakta bile zorlanmış. Bu ekonomik durum karşısında onun muhalifliği konjonktürel, şartların icbar ettiği bir muhalefettir.

Orhan Kemal zoraki muhaliftir.

Türkiye'deki sosyalist hareketin, solcuların büyük çoğunluğunda olduğu gibi muhaliflikleri sisteme, Kemalist Cumhuriyet idaresine karşı değil iktisadi bozukluğadır. Bu iktisadi bozukluk karşısında Orhan Kemal şahsında beliren fakirlik eğer tersine işlemiş muhtemelen muhalifliği başka boyutta olurdu. Tarihte vuku bulmayan konusunda fikir yürütmek bir sonuca götürmese de en azından Orhan Kemal gibi isimlerin geçirdikleri süreçleri, psikolojilerini ve genel yapılarını ortaya koymakta etkili olabilir.

Abdülkadir Bey, Birinci Meclis'te olduğu gibi milletvekilliğine devam etse ya da milletvekili olmasa da İstiklal Mahkemesi nedeniyle yurtdışına çıkmasa, ülkede avukatlık yapmayı sürdürse, ailesinin yanında olsa, Orhan Kemal gibi çocuklarını ekonomik olarak desteklese, onların yanında olsa Orhan Kemal bu eserlerden hangisini yazardı, eserlerindeki tiplerin kaç tanesini tanırdı, tanısa bile onların ruh hallerine girip, ruhi yapılarını çözümleyip gerçekliklerini kaleme alabilir miydi?

Orhan Kemal'in muhalefeti babasının ürettiği şartların getirdiği muhalefettir; kaldı ki o ne babası gibi gazete aracılığıyla ne de parti kurarak bir mücadele vermiştir: dönemin genel yapısına uygun olarak "şartları kaleme almak"la, bu kötü sistemin işleyişini göstermekle muhalif kimliği edinmiştir.

Gerçekleri yazmak, insan gerçekliğini, gündelik hayatını kaleme almanın kendisi bile bir muhalefet yöntemidir.

Orhan Kemal'in Hayatından, Eserlerindeki Gerçekliğe

Bu anlamda Orhan Kemal'in hayatının yönünü değiştiren ikinci olay ise babasının Suriye'ye gittikten sonra açtığı lokantadır. Suriye vatandaşı olmadığı için avukatlık mesleğini icra edemeyen Abdülkadir Bey bir lokanta açar. Yemekleri bir aşçı yaparken bulaşıkları da Orhan Kemal ve bir başka personel yapar. Babası pek lokantaya uğramadığı için muhtemelen lokantanın genel işlerine de Orhan Kemal bakıyordur. Bu dönemde yazar çok mutludur çünkü "patron"dur. İktisadi durumları gayet iyi olduğu gibi kendi işlerine sahip olmanın verdiği erk duygusu da vardır. Fakat bu durum uzun sürmez ve iflas ederler. Orhan Kemal'in bir yazar olarak, bir insan olarak varlığı bundan sonra ortaya çıkar.

Türkiye'ye dönen hikâyeci, bir fabrikada çalışmaya başlar. 17 yaşından sonra işçi statüsünde hayata atılan Orhan Kemal portresi yavaş yavaş şekillenmeye başlar.

Patrona, ağaya hatta ustabaşıya karşı olan tavrı, roman ve hikâyelerinde çokça karşılaşılan “ezen” portresi bu dönemden itibaren oluşmaya başlar. Orhan Kemal girdiği fabrikada kâtip iken, fabrikanın sahibi onun babasının Abdülkadir Kemali Öğütçü olduğunu öğrenir ve onu katiplikten alarak “ambar memurluğu”na gönderir.

Bu olayın ardından Orhan Kemal “zoraki muhaliftir” artık. Kendisi muhalefet etmese, uysal bir biçimde işine gelip gitse bile üzerindeki Abdülkadir Bey damgası, muhalif yaftası hiçbir biçimde çıkmayacağı gibi hayatı boyunca yakasını da bırakmayacaktır.

Bu olaya, bu genel kaniya karşın gerçekleri eserlerine aktaran yazar, her ne kadar toplumcu gerçekçi olarak anılsa, sosyalist tezlerle ifade edilse ve muhalif olarak görülse bile “romantik devrimci” portrelerine hiçbir zaman tevessül etmez. Bu bakımdan yerlidir yani ütöpik evren, ütöpik dünya tasavvuru kurmadığı gibi kahramanlarını da bu ütopya teslim etmez. Onun muhalifliği şartların tasvirini yapmakla, sistemin işleyişini göstermekle ve bu sistemin insan ile ilişkilerindeki dolaysızlığına vurgu yapmaktır. Yoksa Batıdaki ve sosyalist ülkelerdeki devrimci karakteri, isyancı tipolojisi eserlerine girmez tam tersine karakterlerinin hemen hepsi kaderine razı, olan bitenin farkında olmasına rağmen elinden bir şey gelmeyen, sömürüye rıza gösteren kişilerdir.

Büyük oranda yine Abdülkadir Bey'in akıbetinden de esinlenerek Cumhuriyet idaresinde muhalefet etmenin ya da kapitalist düzene karşı devrimci portre çizmenin tamir edilemez sonuçlar doğuracağını farketmiştir Orhan Kemal.

Devlet varlığı, otorite kavramı, baba devlet anlayışının da bir sonucu olarak yazarın kahramanları genellikle “kaderine razı”dırlar. Bereketli Topraklar Üzerinde'nin uyuşturulmuş adeta robot haline getirilmiş yavaş yavaş ölüme itilmiş kahramanları gibi. Onlar akıbetlerinin bilincindedirler, bu sistem, bu sistemin içinde kendileri gibi aynı kökenden gelen ama belli bir yetkiye sahip kişilerin kendilerini ölüme sürüklediklerinin farkındadırlar ama ellerinden bir şeyler gelmeyeceğini de çok net bilirler. Klasik sosyalist teoride olduğu gibi emekçilerin örgütlenip, bir araya gelip haklarını koruma hatta fabrikayı, işi ele geçirme gibi yönelimler Orhan Kemal edebiyatında sistematik bir düzenle yer bulmaz.

Onun eserlerindeki muhalif tavır gerçeklerin, istemin tüm çıplaklığıyla gösterilmesine dayanır. İşleyişe, düzenin kendisine en fazla Bereketli Topraklar Üzerinde'nin Zeynel'i kadar muhalefet edilebilir; herhangi bir sonuca varmayan, pasif, sindirilmiş ve zayıf biçimde tepki gösterme olarak.

Cumhuriyet İdaresine Değil; Sömürü Düzenine Karşı

Orhan Kemal'in muhalif olarak anılmasının ikinci sebebi eserlerinde çizdiği portreler, bu portrelerin yaşamları, yaptıkları işler, bu işlerin arka planı, kapitalist güç, kapitalist sömürünün en büyüğünden en küçüğüne kadar memleketinin insanına sirayet etme biçimindedir. Orhan Kemal sisteme teorik olarak, doğru-
dan ve saldırgan bir tarzda değil gerçekleri yazarak muhalefet eder. 1938 yılında askere gider, askerde Nazım Hikmet ve Gorki okuduğu için beş yıl hapis cezası alır. Onun muhalefeti sadece eserlerinin büyük oranda arka planında olan Demokrat Parti iktidarı değildir çünkü yazarı hapse atan Tek Parti'dir, aynen etkilendiği Sabahattin Ali'nin ölümü gibi.

Orhan Kemal'in muhalif tutumunda parti ya da sistem ayrımı yoktur.

Demokrat Parti'nin iktidarı sonrasında Amerikan dünya sisteminin Türkiye'ye girişiyle birlikte kapitalizmin daha sert ve yaygın hale gelmesi onun edebiyatına doğrudan yansısı bile esas tutumu 1950 sonrası şartlara değil; klasik sömürüydür. Tek Parti döneminin yaygın iltimasları, suistimalleri zaten onun eserlerine yansımıştır. Mesele sömürü düzeninin kendisi yani "ezilen insan"lardır.

Toplumsal Değişme Yaşanırken Yazılmıştır!

Orhan Kemal sadece sosyalist ya da hümanist değerler ve ezilen, sömürülen ve hakkı yenen bireylerin hakikatinin anlatmakla kalmaz aynı zamanda Türkiye'deki toplumsal değişmeyi, kırdan göç neticesinde ortaya çıkan sorunları ve yeni insan portresini de ele alır. Devlet Kuşu ve Gurbet Kuşları'nda, İstanbul'da yani kentte meydana gelen değişme ve göçe bağlı olarak insanların eski özelliklerinden sapmaları, yeni kültüre adapte olmaları dolayısıyla yabancılaşmaları anlatılırken, Hanımın Çiftliği, Eskici ve Oğulları gibi eserlerde de bulunduğu sahadaki Çukurova'daki dönüşüm aktarılır.

Dolayısıyla ona sadece acı ve eziklik yönüyle bunun ürettiği bir muhalif kimlikle bakmak yerine yaşarken ülkenin ve insanların geçirdiği kimlikleri çok yerinde gözleyip tespitler yapması yönüyle de ele almak gerekir. Bu açıdan Orhan Kemal tam anlamıyla sanatçı, tam anlamıyla edebiyatçıdır. Sadece teknik ve teknolojik değişimi, ülkenin çehresindeki ve iktisadi yapısındaki değişimi değil aynı zamanda insanlardaki değişimi, kişilik yapısını, insan ilişkilerindeki yoğun yabancılaşmayı gözlemlemesi bakımından siyasal, sosyolojik hatta felsefi bir tutumu da devreye sokmuştur.

Onun 1960 - 1980 arasında popüler olması 80'den sonra unutulmaya başlaması ve 2000'lerde tamamen gündemden çıkarak ancak son yıllarda çocuklarının da gayretleriyle tekrar ilgi odağı olması sosyalist ve İslamcılarının geçirdiği değişimle paraleldir. Kırdan kente göç ile birlikte fakirliklerini sosyalizm ve İslamcılıkla ifade eden, bu yapılar içinde, dayanışma ve mensubiyetle varlık gösteren

bireyler artık 80'lerden sonra bu çabalarının “ürünlerini” almaya başlamışlar, Özal döneminin iktisadi politikaları bağlamında yeni liberal sektörlerde yetenekleriyle para kazanmaya ya da devletin desteğiyle şirketleşen cemaatlerin içinde yine iktisaden güçlenmeye başlamışlardır.

Eziklik liberal ve Neo Liberal dönemde yerini “güce” bıraktığından herkes, ezilen işçiler yerine, onlardan rüşvet alan ve ezen ustabaşı olmaya niyetlendikleri için Orhan Kemal, Kemal Tahir hatta Kemalettin Tuğcu ilgisi azalmıştır. Vicdan, merhamet duyguları Neo Liberal politikaların geniş orta sınıf meydana getirme çalışmaları esnasında bu sefer ezilen bakımından değil ezen bakımından önem kazandığı için Orhan Kemal, Kemalettin Tuğcu ilgisi göreceli artmaya başlamıştır.

Sosyalizmi, Muhalifliği Gibi Büyük Anlatılar İçermez

Orhan Kemal belki sosyalist dünya görüşünün, Sovyetler’de kotarılan toplumcu gerçekçiliğin önemli bir temsilcisi olarak eserler kaleme alır ama hiçbir zaman dönemin yapısına göre bir “büyük anlatı” kurmaz.

Onda sosyalizm ya da toplumcu gerçekçilik ideal toplum tasarımına dönmez.

Kendisini büyük oranda etkileyen, fikirlerine yön veren, sanatının roman ve öyküye evrilmesini sağlayan, sanat, felsefe gibi dersler veren Nazım Hikmet gibi doktriner olmamıştır.

Kemal Tahir’in edebi eserlerinde gösterdiği Türkiye gerçekliğine ilave olarak Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi üzerine sosyo - politik ve iktisadi çıkarımlar yapan notlarına benzer çözümlemeler de yine Orhan Kemal’de görünmez. Onun eserlerinde toplumun görünümü de bütüncül değildir.

Sadece Orhan Kemal’in eserlerini okuyan biri Türkiye’yi “ezilen işçi - ezen patron” karşıtlığından başka kesimlerin olmadığı kanısına kapılabilir. Bu açıdan Orhan Kemal eserleri emperyalizmi, sömürü düzenini fiilen yaşamış ülkelerin; başlarında bir sömürge valisi ile onun atadığı yöneticiler ile işyerlerinde ya da tarlalarda çalışan “yerliler”den oluşan bir portre sunar. Türkiye’nin kendi tarihsel geçmişi, farklı sınıfları, dini grupları, tekkeleri, tarikatları, ulema sınıfı, memurları hatta askeri sınıfı eserlerinde ana aktör değildir.

Gerçeğin Kendisi Muhalefettir!

Geç modernleşmenin sıkıntılarını, “yanlış Batılılaşma”nın sorunlarını, bunların ürettiği insan tiplerini ele alan Orhan Kemal, temelde bir sistem meselesi üzerinde durur.

Bu sistem insanda, insanın eylemlerinde rengine kavuşan bir meseledir. İnsan ile sistem arasında kopukluk yoktur. Türkiye’nin kendine özgü yapısına bağlı olarak nihai bir kapitalist örgütlenme biçimi hiç oluşmamıştır. Oradan devşirilmiş, kötü kopya bir kapitalist algı üzerine oturtulmuş zalim, hain, gaddar insan tipi vardır. Belki sistem bunu körükler ama sonuçta sistem ile insan arasında doğrudan ilişki

vardır. Nihayetinde feodal ağalık sistemi onun geldiği Çukurova'nın genel karakteriyken, bu ağalık yapısının kapitalizmle birleşmesi, kapitalist ahlakın, değer yargılarının egemenliğine girmesi de onun kitaplarında önde gelen temalardandır.

Sömürü düzeni, feodal sistemin genel kaidesidir. Toprak sahipliği ile onu işleyenlerin ayrılmasına dayalı düzene, sanayi devrimi sonrasında yeni sektörlerin ve fabrika gerçeğinin girmesiyle birlikte ekonominin yönü ve formları değişse bile anlayış yine aynı kalmıştır. Sermaye sahibinin hiçbir iş yapmadan sadece "sahiplik" üzerinden zenginleşmesi, işçilerin o fabrikanın kârını, üretimini artırmasına rağmen uzun çalışma saatleri, düşük ücret, ustabaşına rüşvet, ağır iş yükü altında ezilmesi; benzer meselelerin yine inşaat sektöründe, pamuk toplama-da, sebze - meyve ekim ve dikiminde yaşanması genel olarak sistem meselesidir.

Orhan Kemal'in eserlerindeki özgünlük, onun bu "küçük insan"ları, onların "umutsuzluklarını, kederlerini, gönlünden geçenleri" çok iyi bilmesi ve bunları kendi duygularını katmadan anlatmayı becerebilmesidir. Ondaki gerçeklik duygusu, canlı, yaşayan, sahici ve dinamik bir karakter çokluğundan gelir. Karakterleri masa başında üretilmemiş doğrudan hayatın içinden alınmış, bir anlamda gerçek kişilerdir.

Orhan Kemal'in kurgusu, temaları ve anlatım biçimi onu muhalif yapmaz. Onun karakterleri, aktardığı sömürü biçimi ve insan ilişkileri muhalif kılar. Gerçeğin kendisi acıdır. Gerçeğin kendisi yaralıdır. Gerçeğin kendisi muhaliftir.

Onun eserlerinde zenginler kötü; fakirler, işçiler, köylüler yani emekçi kesim iyidir.

Sosyalizm ve İslamcılığın Yoksul Kökleri

Türkiye'de fikir hareketlerinin belli bir olgunluğa ulaşmamasında, sağlam bir doktrin oluşturmamasında ve etkili bir alternatif olarak Türk siyasi hayatına yerleşmemesinde meseleyi sadece zengin - fakir karşıtlığına oturtmanın etkisi vardır.

1960 sonrası sosyalizminin ya da benzer dönemde ideolojik kimliği çok daha net gözükken İslamcılığın aktüel ve konjonktürel başarısı, kadrolarının genişliği, gençlerin etkinliğindendir.

Sonraları bu iki siyasi yapının, düşünce hareketinin sistemle çok kolay biçimde uyuşması, İslamcıların ve sosyalistlerin çok kısa sürede sisteme uyum sağlaması alt yapılarındaki taşrallık, yoksulluk ve sahipsizliktendir.

Kırdan kente göçün başladığı 1950'lerden sonra büyükşehirlere gelen, aynen Orhan Kemal gibi hamallık yapan ya da kaderi yaver giderek üniversite okuma imkanına kavuşanlar için sosyalizm veya İslamcılık ülkenin yönünün değiştirilmesi, dönüştürülmesinden ziyade onları şehirde koruyup gözetecek, bir mensubiyet, yükselme basamağı, fakirlikten korunmak ve kurtulmak için dayanışma müessesesidir. Hem hareket içinde hem de hareketin getirdiği dayanışma ile devletin katmanlarında, kariyer ve paraya bağlı olarak meydana gelen düzelmeler

onların içlerindeki “sistem sorunu”nu çözmelerine neden olmuştur. Sisteme muhalefet o sisteme katılma üzerine yerine getirilmiştir.

Devlet ve dolayısıyla siyasallık marjinallerin, umutsuzların, taşralıların, fakirlerin çok kısa süreli muhalefetlerinin kökenini çözdüğü için, uyum ve entegrasyonu da kolayca sağlayabilmiştir.

Sosyalistlerin ya da İslamcıların devletle ya da devletin benimsediği ekonomi - politik düzenle değil de düzen üzerinde kontrol mekanizması kuran kişilerle, kadrolarla problemlili oldukları bugün çok daha net görülebilmektedir.

Zengin Olmak İsteyen Edebiyatçı

Orhan Kemal’in sözlerinde de ifadesini bulan “zengin olma” isteği, onun içinde bulunduğu sosyalist görüşe taban tabana zıttır. Bu bakımdan Orhan Kemal bir düzen muhalifi değil, kişi muhalifidir.

Orhan Kemal konjonktürel olarak Türkiye’nin kapitalist dönüşüm ortamında ortaya çıkan sorunlara muhaliftir. Cumhuriyet idaresine muhalif değildir. Bu bakımdan tam manasıyla bir sosyalist değil belki 1970’lerde 12 Mart ile kendini gösterecek Kemalist - sol anlayışın tam göbeğindedir. Çünkü onun zengin olma isteği, sosyalizmin zenginlik algısının karşısındadır. Bu bakımdan Orhan Kemal muhalifliği Türkiye’de müspet manada değil ama genel muhalif portresini göstermesi bakımından önemlidir.

Orhan Kemal çalıştığı Milli Mensucat Tekstil Fabrikası’nda çalışırken son derece fakirdir. Yakışıklı Orhan Kemal iş yerinde bir Boşnak kıza aşık olur. Onu istemeye gideceklerdir ama durumu ortadadır. Kızı istemeye ustabaşıyla giderler. Ailesi ustabaşıyı ve ahlakını bildiği için kızı adeta ona emanet ederek verirler. Orhan Kemal’in kitaplarına giren kahraman tipi işte bu insani yönü önde gelen ustabaşıdır. Böyle iyi bir ustabaşı olmasına rağmen geri kalan örnekler hiç de olumlu değildir. Kötü portreleri anlatılan ustabaşılar yine aynı ekonomik kökenden gelmesine rağmen işçiye ezen, uyuşturan, parasını rüşvetle gasp edenlerdir. Bunlardan biri de bir ırgatbaşısıdır. Bu ırgatbaşısı normalde bir işte kırkbeş kişi çalıştırması gerekirken otuzbeş kişi çalıştırır; çünkü on kişinin yevmiyesini kendi cebine atar.

Orhan Kemal’in insan üzerine yoğunlaşan bakış açısı bir bakımdan meselelerin yani sistemin de insanda düğümlendiği kanaatindendir. İnsanların sadece düzene sorumluluk yüklemesi değil kendisinde de büyük bir “sömürü güdüsü” taşıması onun eserlerinde öne çıkmaktadır. Kapitalizmle birlikte Cumhuriyet’in erken dönemindeki memur ağırlıklı sisteminin insanın bu yönünü açığa çıkartmada büyük etkisi vardır. Yazar eserlerinde insan üzerine yoğunlaşan bu derin bakış açısını olabildiğince genişletir, detaylandırır.

Bu tiplerden önemli bir bölümünü kadınlar oluşturur. Kendi karısının sürekli olarak yanında olması, kendisini desteklemesi nedeniyle eserlerinde genellikle kadınları erkeklerin destekçisi olarak tanıtan Orhan Kemal marjinal tipleri de an-

latır. Aynı işyerinde çalışan erkeklerin yoğun bakışlarına muhatap olan hatta tahrikleri karşısında bedenini satmaya başlayan güzel kadınların, çocuklarını geçindirmek için yine bedenini pazarlayan annelerin hayatı dram olarak anlatılırken bunun genel siyasal gidişatla ilgisi okuyucu tarafından kurulabilir.

Bu derece marjinal tiplerin sürekli tekrarı yine toplum ile olan bağlantısızlığın bir göstergesidir esasında. Bu sahneler, bu kişiler onun hümanistik değer yargılarını yüceltmesine neden olmuştur. Ömer Seyfettin, Sait Faik, Sabahattin Ali gibi yerli Gorki gibi Sovyet kökenli isimlerin etkisindeki yazarda geçerli tek değer yargısı hümanizmdir. Sanatı da yine hümanistik değerler için yaptığını beyan eder. Zira bu toprakların ruhundaki İslam ve Müslümanlar onun eserlerinde yer bulmaz. Dolayısıyla vicdanlarda, ritüellerde, davranışlarda, toplumsal denetim bakımından cemaat yapılanmalarında Orhan Kemal İslam’a, dine yer vermez.

Babasının dine yatkın özelliğine ve muhtemelen İslami anlayışın bilindiği bir aileden gelmesine rağmen yoksulluk, gençliğinden itibaren aile ortamından uzaklık ve hapiste Nazım ile tanışması materyalist, sosyalist ve hümanist değerleri edinmesine neden olmuştur.

Yaşadığı Hayat Muhalif

Nazım, ondaki insan gerçekliğini, toplumu iyi gözleyen yapısını çok iyi tespit etmiş, edebiyatçı kimliğiyle birleştirerek “doktrin boyutu”na taşımıştır. Bu bakımdan vasıflı eserlerini verdiği dönemlerde bilhassa 1950 sonrasında Orhan Kemal, Nazım’ın bu etkisi nedeniyle insanı, toplumu çok daha nitelikli aktarabilmiş; Türkiye’nin geçirdiği modernleşme ve toplumsal değişimle bir arada ele alabilmesini sağlamıştır. Bütün sert bakış açısına rağmen yazar insanlara kızmaz, onları anlamaya davranışlarını çözmeye çalışır; bu yüzden insana nesne olarak, proje gözüyle yaklaşmaz, kendiliklerini anlatmayı tercih eder. Çünkü gündelik hayatında, eserlerinin yazımında ve telif konularında naif bir Orhan Kemal portresi vardır.

Eserlerinden kolay kolay telif alamayan, aldığı telifleri çocuklarına aldığı yiyecekleri eşit şekilde dağıtarak kullanan ve hayattan zevk almayı düşünen bunu da ifade eden Orhan Kemal “Türk Tipi Sosyalist, materyalist ve hümanist” portresi çizer.

Fakirlikten, garibanlıktan, ezilmekten bir doktrin çıkarmaya çalışmaz. Oradan büyük bir anlatı kurmaya, sosyalist Türkiye tahayyülün katı doktrin boyutuna yükseltmeye çalışmaz.

O bu zorlukları “üretmez”, icad etmez, topluma giydirmeye de çalışmaz; çünkü eserlerini yazarken bile bu fakirliği, yoksulluğu bizzat yaşar. Eserlerini yazarken, arada bir yerinden kalkar, odunu, kömürü olmayan evinde, gaz ocağını yakarak çocuklarını ısıtmaya çalışır.

O bu yaşantısıyla dış gerçekliği değil kendi hikâyesini anlatıyordur aslında.

O yazdıklarıyla değil varlığıyla, yaşadığı hayatla, yoksulluğuyla düzene karşı muhaliftir.

AYNUR ERDOĞAN

“AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞİN” ROTASI

Orhan Kemal’in ürtün verdiği 1940-70 arası dönem, Türkiye siyasal ve toplumsal tarihine dair yapılan dönemlendirmelerde belli bir aralığı temsil etmektedir. Bu çakışma, Orhan Kemal’in tarihsel döneme konumlandırılışını kolaylaştırmakla birlikte bazı özgünlüklerinin gözden kaçmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu sebeple yazarın dönemsal olarak “toplumsal gerçekçi”, işçi ve köylünün yalın gerçekliklerinin sözcüsü olma yönünün altı çizilirken söz konusu dönemin edebi ve enetelektüel kültürünün yazardaki etkisi azlıkla dillendirilmektedir. Bu sebeple Orhan Kemal’in Türk modernleşme tarihindeki yerinin tespiti ve özgünlüğü sorusu Türk modernleşmesinin ve edebiyatının anlamlandırılmasında önemli hale gelmektedir.

I

Orhan Kemal eserlerinin konusu, işleyiş tarzı ve mesajı bakımından Türk edebiyatında değişimi işaret etmektedir. Şüphesiz bu değişim, Türkiye’nin siyasal ve toplumsal serüvenine paralel olarak gelişmiştir. 19. yüzyıl romanında öne çıkan temaların, kaygıların ve idealist yönlendirmelerin geri çekilişi, 20. yüzyıl Cumhuriyet toplumunun konularının edebi ürünlerde yer edişi onun eserlerinde izlenebilmektedir.

Tanzimat döneminin hızlı kurumsal modernleşmesinin ortaya çıkardığı alaf-ranga züppelerin eleştirisi, güçlü bir Osmanlı Devleti’nde ideal, modern, girişimci “vatandaşın” inşası gibi temalar 19. yüzyıl romanının ana konuları olmuştur. “Roman”ın bizzat kendisinin modern bir ifade aracı olarak Osmanlı aydınının gündemine girmesi modernleşmede alınan yolu gösteriyorken dönemin hızlı modernleşmesinin eleştirisinin yine modern bir araçla yapılması modernleşmenin kendi çözümlerini üretmeye başladığının da işareti olarak kabul edilebilir.

19. yüzyıl romancısı, tam da modernleşmenin yukarıdan, devlet ve kadrolarından bir proje olarak başlatıldığını imler biçimde devlet kapısında görevli olan veya yönetim kadrosuyla yakın ilişki kuran ve dolayısıyla devletin modernleşmesini, kalkınmasını dert edinmiş ve hatta bir “misyon” olarak bunu üstlenmiş aydınlardan oluşmaktaydı. Ardından Cumhuriyet’in şehir ve kültür devrimi yeni bir aydın modelini işaret etmekteydi. Eskiye (Osmanlı’yı) temsil eden yerleşik şehir kültürü (İstanbul) tasfiye edilirken yeni devlete yeni bir toplumsal dinamik aranmakta ve uzun yıllar süren savaşların da etkisiyle tükenen şehir/sanayi kalkınma anlayışı değişerek “köy”ün, köylünün öne çıkarıldığı bir modernleşme anlayışı benimsenmekteydi. “Köylü”nün yeni toplumsal dinamik olarak öne çık-

ması, köylünün dilinden anlayan, onun dilini kullanarak Cumhuriyet modernleşmesini anlatan ve benimseten yeni bir aydın ihtiyacını ortaya çıkarmıştı. 1930'lu yıllarda hazırlığı yapılan ve 40'lı yıllarda hayata geçirilen Köy Enstitüleri projesi tam da bu tür bir ihtiyaca yönelikti.

Orhan Kemal 1914 yılında Ceyhan'da dünyaya gözlerini açmış ve onun edebi eserlerini vermeye başlaması aynı döneme denk gelmişti. Elit bir aileye mensup olmasına rağmen babasının siyaseten Suriye-Lübnan'da sürgün olmasından dolayı eğitimini tamamlayamamış küçük yaşlarda fabrikada çalışmak zorunda kalmıştı. Dolayısıyla Orhan Kemal Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri projesi olarak somutlaşan yeni aydın tipi olmaktan uzaktı. Ne var ki, dönemin öne çıkan söylemine paralel olarak o da köylünün, işçinin, “alt kesimlerin” romanını, öyküsünü yazacaktır. Ayrıca hayatı boyunca hiçbir devlet görevinde bulunmamış, Türk edebiyat tarihinde “kapıkulluğu yazarlığına” son veren ilk önemli romancı olmuştur (Yaşar Kemal, 2012: 22). Bu bağlamda Orhan Kemal'in kendisi, gerek üst yapıların/devlet kadrolarının modernleşmesi olarak başlayan ve zamanla alt toplumsal kesimlerin zihni değişimini amaçlayan Türk modernleşmesinin gelişim çizgisini örneklediği için, gerekse eserlerinde konu edindiği alt toplumsal kesimlerin “aydınlıkçı sol” anlayış çerçevesinde değişimini savunduğu için Türkiye modernleşmesinin ölçüldüğü bir gösterge haline gelmektedir.

Orhan Kemal'in biyografisinin ve edebi eserlerinin tahlili ne kadar modernleşmenin ölçütlerinden biriye bu eserlerin bize sunduğu Türkiye manzaraları da bir o kadar sosyolojik gerçekliği resmetmektedir. Onun eserleri söz konusu tarihsel süreçte meydana gelen toplumsal ve siyasal değişimin yapı taşlarının, saiklerinin, sonuçlarının tespiti için zengin kaynaklardır. Türkiye ekonomisinde sanayileşmeye gidilmektedir ve köyden kente göç yaşanmaktadır. Modernleşmenin toplumsal sonuçları bu tarihsel süreçte kırsalda da görülmeye başlanmış geleneksel yapıların çözülmeye başlaması, modern olanın henüz kurumsallaşamamasından mütevellit bireysel alanlara yansıyan sosyal savrulmalar yaşanmaktadır. Gültekin (2011) Orhan Kemal'in eserlerini bu tabloyu verecek şekilde dört başlıkta tasnif etmektedir. “Otobiyografik romanlarda toplumun değişimi ve çözülme”, “Anadolu'daki değişimin topraktaki yansıması-geleneksel yapıda büyük dönüşüm ve çözülme”yi tasvir eden eserler, “köyden kente akış-göç ve zıtlıklar”ı gösteren eserler ve “kentte insan”ın hallerini resmeden eserler.

II

Orhan Kemal romanlarında çıplak toplumsal gerçekliği tasvir ederek okuyucusunu söz konusu durum/olgu/düzenin ideal alternatifinin ne olabileceğine dair bir yolculuğa çıkarmasına rağmen, Kahraman'ın (2012: 223) ifadesiyle, “Türk romancılığının çocukluk hastalığı olan *takrir* çabasına girişmez.” Eserlerinde açık bir si-

yasal propaganda yapmak yerine ya da okuyucuyu belli bir düşünce, ideolojiye ikna etmeyi amaçlayan didaktik bir söylem yerine salt gerçekliği resmetme gayretindedir. Bu onun edebiyat görüşüyle ilgilidir. Zira o, romanın bilimsel veya siyasal gelişmeye yol gösterebileceğine inanmamaktadır ve bu yaklaşımı eleştirmektedir. Bu bağlam'da Kemal Tahir'in "Bozkırdaki Çekirdek" isimli eseriyle ilgili Fikret Otyam'a mektubunda, biraz da müstehzi bir dille, şöyle demektedir:

"Kemal Tahir'in de Tahin Alangu'nun da anlayamadıkları, galiba yaşamlarının sonuna kadar da anlayamayacakları şey, sel roman yazmak. Bir takım projelerini gerçekleştirmekle 'Romancı' olunmaz. Ne olursa olsun roman bilime paraleldir. Bilimin ışığında gider. Bilime ışık tutabilirse de bizzat bilim yapmaz, yapamaz. Tahir Alangu'ya kalırsa, Kemal Tahir şimdiye kadar Türk romanında -Yüz bulursa dünya romanında da diyebilirler- yapılmamış bir sel romanı meydana getirmekteymiş. Bu, iki kollu bir selmiş. Biri köylüyü, öteki kentliyi veriyormuş. Bilmem kaç cilt sonra kollar birleşecek, düğüm çözülecek ve Türkiye'nin yüzyıllar boyudur neden kalkınamadığı, nasıl kalkınabileceği problemi şıp diye meydana çıkıverecekmiş. Ali İhsan Göğüş vasıtasıyla İnönü'ye, Gürsel'e müjdeyi veriver: Toprak reformlarına, birtakım uzamanlara falan hiç lüzum yok. Bu işin sırrı Kemal Tahir Bey'de (Karakuş, 2012:84)".

Bununla birlikte Orhan Kemal'in eserlerinin satır aralarında okuyucunun sürüklendiği ideolojik çerçeve sol terminolojiden devşirilmektedir. Kendisinin "aydınlık gerçekçilik" diye nitelediği (Ümit, 2012: 24) bu üslupta toplumsal gerçeklik bütün olumsuz yönleriyle, çürümüşlüğüyle, acımasızlığıyla, çirkinliğiyle ve tabi içinde taşıdığı "iyilik" potansiyeliyle tasvir edilirken yerleşik ve geleneksel olanın değişen ekonomik koşullara paralel olarak dönüşmesini öngören, savunan bir içerik kendini hissettirmektedir. Yazarın "aydınlık" olarak nitelediği bu içerik dönüşümün yönünü imlemektedir. Toplumun içinden ve onun diliyle konuşurken ortaya koyduğu resimde değişmesi zorunlu olana gösterdiği yön ve muhteva toplumsal dinamiklerden değil sol ideolojiden devşirilmektedir. Aslına bakılacak olursa, Türk edebiyatında bunu çok daha sloganik ve açık tarzda yapan örneklerin yanında Orhan Kemal'in ideolojik rengi çok soluktur. Buna rağmen yazarın toplumsal değişimin ideolojik rotasını solcu anlayışa dayandırması nasıl anlaşılmalıdır?

Hiç şüphesiz bu sorunun cevabı, Cumhuriyet devrimlerinin ve genel olarak modernitenin üzerine toprak atmaya çalıştığı geleneğin yerine toplumsal olanın ifadesinin ve çözüm arayışlarının dayandığı yeni bir söylem ihtiyacına yönelik oluşturulan cevaplarda aranmalıdır. İslamcı söylemin siyasal ve toplumsal alandan sürülmeye çalışıldığı bu süreçte devrimsel tarafı törpülenmeye çalışılan sol ideoloji toplumsal dönüşümü sağlayan bir araç olarak iş görmektedir. Her ne kadar savunucuları hapisle, sürgünle cezalandırılıyor olsa da ve devlet aygıtının dönüşümüne yönelik olan talepleri bastırılrsa da geleneksel olanın değişimini amaç-

laması, dini olanın modern muhtevada dönüşümünü savunması bu ideolojinin Kemalist ideolojiyle uyum noktalarını ortaya çıkarmıştır. Bu siyasal, zihni buluşma ve kesişme entelektüel dilin sol terminolojiye dayanmasını ve sol çevrelerin edebiyat ve düşün dünyasındaki baskın rolünü açıklayan faktörlerin bir yönünü oluşturmaktadır. İşte, Orhan Kemal'i de bir şekilde içine alan solcu entelijansiyanın tarihi ve toplumsal sorumluluğu da bu açıdan irdelenmesi gereken bir konu haline gelmektedir.

Orhan Kemal kısa hayat hikayesini anlattığı “Yaşam ve Sanat Serüvenim” (2012: 13-15) başlıklı yazısında erken yaşlarında popüler sol düşünceyle tanışıklığını “(askerlik görevini yerine getirirken) Garnizonda, asker çantamda Nazım Hikmet'in şiir kitaplarıyla gazetelerden kesilmiş birtakım kupüler taşır, bunları talim aralarında ya da hafta tatillerinde Niğde şehrindeki içkili yerlerde falan okur, bana karşı çıkanlarla tartışırdım” şeklinde aktarmaktadır. Yazar Aralık 1940'ta Bursa Cezaevinde Nazım Hikmet'le karşılaşma imkanı bulmuştu. Nazım Hikmet, daha önce hikaye ve roman türü edebiyat eserlerinden haberinin olmadığını söyleyen Orhan Kemal'i Fransız, İtalyan, Rus hikaye ve romancılarının kitaplarıyla tanıştırmıştı. Daha hapisane yıllarında eser vermeye başlayan Orhan Kemal'in yazılarını okumuş, kritik etmiş ve onu yönlendirmişti. Ve böylece Orhan Kemal ilişkiye geçtiği, bir parçası haline geldiği yazın dünyasında kendi tarzıyla bir yer edinmiştir.

“Çünkü bol ve zengin yaşıntım vardı. Edebiyatımıza hiç girmemiş “Fabrika”yı gayet iyi biliyordum. İşçi hayatı yabancım değildi. Konularımı buralardan alınca ve aldığım konuları da kendime has bir biçimde işleyip yayınlayınca, daha ben hapisteyken hikayelerim üne kavuştu (Orhan Kemal, 2012: 15.)”

Dolayısıyla özel hayatında tam anlamıyla romanlarında konu ettiği toplumsal kesimlerin içinde yaşıyor olmakla birlikte 40-70'li yılların Türkiye'sinde solcu söylemin argümanlarını “aydınlık” bir yön olarak benimsemiş olmasında dönemin düşün ve edebiyat dünyasında baskın rol olmaya başlayan sol entelijansiya-yla ilişkiye geçmesinin etkisi olduğu söylenebilir.

III

Diğer yanda Orhan Kemal'i Türk edebiyat tarihinde hatırı sayılır bir yere yerleştiren yönü hiç şüphesiz onun “insan”ın bin bir türlü halini yazmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bizim yazarın ideolojiyle bağlantısının edebi ve fiziki “çevre”yle sınırlı olduğuna ve bu çevrenin dönemsel baskın rolüne dikkat çeken yorumumuzu teyit eder bir nitelik olarak görünmektedir. Zira Orhan Kemal belli bir siyasete, ideolojiye yaptığı katkıyla değil hızla değişen toplumsal ortamda bireyin çaresizliğine, yoksulluğun ürettiği yozlaşmaya, dışlanmışlığa, ezilmişliğe karşın insan onuruna, iyilik özüne yaptığı vurguyla yer edinmiştir edebiyat

dünyasında. Onun gerek kendi hayatına gerekse gerçek hayattan aktardığı roman kahramanlarına dair anlatısında siyasal göndermeler, ideolojik savunular, aydınlanmacı üst bakış, sistemik tasavvur değil “insan”ın kendisi, özel dünyası önpelandadır. Bu sebeple babası Cumhuriyet rejimi tarafından siyasal sürgüne gönderilmiş olmasına rağmen ve bundan dolayı eğitimini yarım bırakıp çalışmak zorunda kalmış olmasına rağmen babasının sürgününden bahsederken devlete muhalif bir söylem kullanmak yerine adeta bütün koşullamalardan uzak bir şekilde babasını eleştirebilmektedir. “Babamın yurdu terkedişi ona kızan benim için de tam bir kurtuluş olmuştur” diyen Orhan Kemal (2012: 12) için babasının katılığı ve dayakçılığı, siyasi sürgünlüğünden daha “gerçek”tir.

Buradan kalkarak Orhan Kemal’in devlet mefhumuyla tamamen barışık olduğu anlamı da çıkarılmamalıdır. Zira, özellikle *Murteza* isimli eserinde ve diğer eserlerinde kraldan çok kralcı haline gelen otoriteleri resmederken geleneksel devlet algısını ve bu algıyla oluşan haksız, zalim iktidar alanlarını sorgulamaktadır. Kahraman (2012: 222) “devlet esas olmakla birlikte otoritenin soyut gerçekliğinin devletin somut gerçekliğini nasıl aştığını” gösterdiğini söyleyerek Orhan Kemal’in Türk edebiyat tarihinde devletin bu anlamını sorgulayan ilk yazar olduğunun altını çizmektedir. Bununla birlikte Orhan Kemal Cumhuriyet’le birlikte şekillenen yeni devlet modeliyle barışıktır. Fikret Otyam’a yazdığı 19/ 20.12.1968 tarihli mektubunda:

“Ata ve İnönü de detaylarla değil asıl büyük meseleyle uğraşmışlar: Türkiye Cumhuriyeti’nin, modern Türk devletinin, laisizmin kuruluşunu gaye edinmişler. Her şeye rağmen bu gayeye ulaşmışlar. Ulaşmışlar ama bugün ne halde o canım devrim! Bu ayrı bir konu. Yoksa düne, Mustafa Kemal ve İsmet’e dil uzatılamaz kanısındayım (Karakuş, 2012: 85)” demektedir. Dolayısıyla “devlet” olgusuyla girdiği hesaplaşmada olduğu gibi Orhan Kemal’in sorguladığı ve değişimini savunduğu toplumsal/siyasal muhtevanın geleneksel olanla sınırlı olduğu ve “aydınlık gerçekçiliğin” yönünün de seküler, romantik bir solculuk olduğu söylenebilir. Ancak bahsi geçtiği üzere o hiç bir zaman okuyucuya akıl veren didaktik bir dil kullanmamış, gerçekte olduğu üzere, halk kesimlerinin içinden bir dille konuşmuştur. Nitekim romanlarında konuştuğu köylü ve işçi kesimini sınıfsal olarak idealize etme yerine bunların gerçekliklerini bütün çıplaklığıyla vermeyi öncelemiştir. Eserlerindeki işçiler bilinçli ve sistemli bir mücadelenin içinde olmaktan uzaktırlar. Zaten eserlerinde konu ettiği toplumsal çatışma işçilerle egemen güçler/burjuva arasında olmaktan çok işçiler arasındadır (Narlı, 2012: 93, 94).

Orhan Kemal’in yazma eylemini en çok bir iş, maişet kapısı olarak görmesi de onun kaba bir ideoloji savunucusu olmamasının sebeplerindendir.

“1951 yılının Nisan ayında çoluk çocuk İstanbul’a geldik. Ne iş yapacaktım geçinebilmek için? Şüphesiz kalemimi kullanacak, para kazanmak için kalemle ilgili her şeyi yapacaktım. Hikayelerim gibi ilk romanlarımın yayınlanması da il-

gileri çekmişti. Sağdan soldan roman, romanlar istiyorlardı. Yazı makinemin başında bu işin savaşını yapıyordum (Orhan Kemal, 2012: 22).”

Orhan Kemal yoksulluktan gelmiş bir yazar olmasına rağmen kalemiyle belli bir yere gelebilmiştir. Ancak Yaşar Kemal’in (2012: 21) dediği gibi, bilinçli olarak yoksullukta sürdürdüğü hayat tarzını değiştirmemiştir. “Orhan isteseydi bir zaman sonra yaşamını değiştirebilirdi. Ama bunu istemesi gerekti, o, biraz eğilmek adına, yaşamını değiştirmeyi istemedi, böyle bir ödemeye başvurmadı. Bizim memleketimiz gibi, her ödeme üstüne kurulmuş bir ortamda, daha doğrusu bir gelenekte, o, dimdik durdu ve en küçük bir ödeme yapmadı.” Nitekim onu “namuslu kalem” olarak niteleyen Taner de (121) kendisinin 2 Haziran 1970’te ölümünden önce bir kağıda, eşe dosta selam yazdıktan sonra “inandığı doğruların adamı olarak yaşadığını ve yazdığını”, “kursağına hakkı olmayan bir kuruşun dahi girmediyini” yazdığını söylerken bunları yazmasına gerek olmadığını, okurlarının onun Türk edebiyatının en namuslu kalemlerinden biri olduğunu bildiklerinin altını çizmektedir.

KAYNAKÇA

- Gültekin, M. N. (2011). Orhan Kemal’in romanlarında modernleşme, birey ve gündelik hayat. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2012). Orhan Kemal: Durum ve karakter romancısı. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 217-225.
- Karakuş, H. (2012). Romanlarını yaşayan Orhan Kemal. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 77-87.
- Narlı, M. (2012). Orhan Kemal romanlarında sınıfsal bilinç. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 92-103.
- Orhan Kemal (2012). Yaşam ve sanat serüvenim. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 11-20.
- Taner, H. (1983). Ölür ise ten ölür canlar ölesi değil. İstanbul: Cem Yayınları.
- Ümit, A. (2012). Edebiyatımızın ağır işçisi Orhan Kemal. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 23-28.
- Yaşar Kemal (2012). Orhan Kemal üstüne. *Orhan Kemal* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 21-22.

YAVUZ AHMET KOÇ

ABDÜLKADİR KEMALİ BEY VE AHALİ FIRKASI

Yaratma ve kompozisyon gücü zayıf, hayal gücü kıtlığı ve üslup renksizliği yüzünden lirizmi eksik Ali Ekrem; (Akyüz, 1995; 103) şayet Namık Kemal'in oğlu olmasaydı ne derece bir şair olarak kendini kabul ettirebilirdi? Haluk'un Hıristiyanlığı kabul etmesi babası Tevfik Fikret olmasaydı kimin umurunda olurdu? Veya edebiyat tarihi açısından İsmail Safa, Peyami Safa gibi bir ismin babası olmasaydı kısa ömründe henüz olgunlaşmamış şiiriyle ne derece hatırlanmaya değer bulunurdu?

Elbette tarih sebeplere şart ekinin getirilmesiyle yeni baştan yazılamaz fakat bazı isimlerin hatırlanmasında babalarının yahut oğullarının etkili olduğu da göz ardı edilemez. Öte yandan en azından, baba oğul Abdülkadir Kemali Bey ile Orhan Kemal isimleri gibi örnekler de mevcuttur. Abdülkadir Kemali Bey, Türk siyasi tarihine meraklı gözlerin asla görmezden gelemeyeceği bir isimken Orhan Kemal, babasının bu yönüyle çok az bilinir. Dolayısıyla baba oğul siyasette ve sanatta, birbirlerinden bağımsız olarak tarihin önünde kişisel misyonlarını yerine getirmişlerdir.

Abdülkadir Kemali Bey, II. Meşrutiyet sonrasının ve Cumhuriyet ilk yıllarının renkli simalarındandır. Başta sergilediği muhalif tavır olmak üzere milletvekili olarak mecliste bulunduğu Milli Mücadele yıllarıyla, tartışmalı bakanlığıyla, İstiklal Mahkemesi hâkimliği ve mahkûmluğuyla, gazete yazarlığı, parti liderliğiyle o; üzerinde farklı çalışmalar yapılabilecek bir zenginliğe sahiptir. Ne var ki Türkiye'de bir dönem geçmişe dönük bakış itibarıyla yaşanan aydın tutulmasından nasibini almış, hak ettiği ilgiyi hayattayken görmediği gibi ölümünden sonra da maalesef yeterince ilgilenen olmamıştır. Orhan Kemal'in babası olmasaydı belki hiç görmeyecekti yaklaşımı da eksiktir. Zira Orhan Kemal'in babası olması çok bir şey değiştirmemiştir. Hakkında yapılan nitelikli çalışmaların sayısının bir elin parmakları nispetinde bile olmaması bunun bir göstergesidir. Zaten o çalışmalardan ikisi de Orhan Kemal'in oğlu Işık Ögütçü tarafından yapılmıştır. Yani bir anlamda torunun dedeye ahde vefasıdır. Oysa özellikle siyaset biliminin hukuka, nesnel değerlendirmelerle ele alınması Türk siyaseti ve hukuku açısından faydalı olması bir yana gereklidir/zorunludur.

Kimdir Abdülkadir Kemali Bey, Milli Mücadele yıllarında hangi yönleriyle öne çıkmıştır, muhalif bir parti olarak Ahali Fırkası'nın Türk siyasetindeki önemi nedir?

1889'da Adana-Osmaniye'de dünyaya gelir. Osmaniye'nin o zamanki ismi Cebelibereket'tir. Çocukluğu Ceyhan'da geçer. Okul hayatı Ceyhan'daki İptidai

Mektebi ile başlar. Sonrasında Ankara İdadisini bitirir. 1904'te İstanbul'a geleerek Hamidiye Yüksek Ticaret Okulu'na devam eder. Ardından İstanbul Hukuk Mektebi'ne başlar ve buradan 1912 yılında mezun olur.

Kemali Bey'in İstanbul'a geldiği yıllar, II. Meşrutiyet'in artık ilan zemininin hazırlandığı dönemdir. İttihatçılar; aydınlar, yazarlar, öğrenciler ve gençler arasında giderek yaygınlaşmakta ve güçlenmektedir. Dönemin kalemlerinden Hüseyin Cahit, bunu adeta mistik bir nüfuz kabul eder. Bu nüfuz, vatan aşkı etrafında bütün fedakârlıkları, feragatleri toplayanları ve aynı ideal uğruna birleşenleri kuvvetli bir sosyal dayanışma hissi içinde tek bir vücut haline getirir. (Yalçın, 1962; 24) Abdülkadir Kemali Bey de İttihatçılara yaklaşacak ve parti liderlerinden Talat Bey'e özel bir hayranlığı olacaktır. Kız olmasına rağmen üçüncü çocuğunun ismini Talat koyması bu yüzdendir.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihat ve Terakki Partisi içerisinde daha etkin olacaktır. İttihatçılar tarafından öğrenciler arasında örgüt kurmakla görevlendirilecek, Talat Bey'in gözüne de bu sırada girecektir. Kemali Bey'in bu süreçteki etkinliği daha çok parti fedailiği şeklindedir. İttihatçıların muhalif isimleri fedaileri vasıtasıyla dövdürttüğü bilinir. Abdülkadir Kemali Bey de zaman zaman bu görevlerde yer almıştır. İttihat ve Terakki adına dernek basar, cam çerçeve indirir ve Karagöz Dergisi çizeri Ahmet Rıfki'yı bir güzel dövüp kafasını kırmış olmakla övünür... (Akova, 2007; 19) Yine İstanbul'da konuşma yapacak olan Prens Selahattin'in konuşmasını engellemek için Talat Paşa tarafından görevlendirilecektir. Ne var ki yanında iki arkadaşı ve Abdülkadir Kemali Bey konuşmadan etkilenecekler, konuşmacıya domates, yumurta atmak yerine avuçları kızarıncağa değin onu alkışlayacaklardır. (Toros, 1985; 16-17'den aktaran Demirel, 2006; 12)

II. Meşrutiyet sonrası göreceli bir hürriyetten söz etmek mümkündür. En azından sayıları iki yüze ulaşan gazete, dergi gibi yayımların varlığı, bu göreceli hürriyetin bir göstergesidir. Ne var ki İttihat ve Terakki Partisi kısa bir sürenin ardından bu göreceli hürriyeti de sonlandıracak, gazete ve dergilere önlemler almaya başlayacaktır. Alınan önlemlerin zaman zaman gazeteci dövme ve öldürmelerine varması, hürriyet amacı bakımından meşrutiyetin amacına ulaşamadığını gösterir. 1909 yılında İttihat ve Terakki'ye yönelik muhalefetin artması üzerine birçok parti mensubu gibi o da İstanbul'dan ayrılacak, 31 Mart Olayı'ndan sonra İstanbul'a geri dönecektir. Basın hayatına atılışı da bu dönemde olmuştur. Önce, 5. sayısından itibaren adı sadece Erganon olacak Musavver Erganon Dergisi'ni; ardından ancak üç sayı yayınlanabilmiş Şebtab Dergisi'ni çıkarmıştır. Kemali Bey bu dergilere daha çok hukuk konulu makaleler yazmıştır. 1912'de Türk Ocağı'nın kuruluş toplantılarına katılmıştır.

Bu arada parti, sadece karşı cephede yer alan muhalifleri değil kendi içindeki farklı fikirleri de cezalandırmaktan kaçınmaz. Nitekim hürriyet düşleriyle İtti-

hat ve Terakki zihniyetine kapılmış Abdülkadir Kemali Bey de padişah baskısı yerine geçmiş parti baskısından nasibini alacak, parti anlaşmazlıklarından doğan sebeplerle üç ay kadar hapiste kalacaktır. Orhan Kemal'e göre babasının İttihat ve Terakki'ye körü körüne bağlılığı uzun sürmemiştir. Meşrutiyet'in ilanını o da diğer hürriyetçiler gibi çılgınca kutlamış fakat partinin iktidar baskısı ve olumsuz politikalarını gördükten sonra meşrutiyetten şüphe duymaya başlamıştır. O ateşli bir ittilatçı olmasına rağmen keyfi idarelerin, kanunsuzlukların, zorbalıkların; kısacası diktatörlüğün düşmanıdır. (Demirel, 2006; 14-15)

1912 yılında Hukuk Mektebi'ni bitirerek Siirt savcı yardımcılığına atanır. Anılarında Siirt yıllarıyla ilgili yaptığı gözlemleri dile getirir. Gözlemlerinin birçoğunun isabet öngörüsü, dikkat çekicidir. Örneğin “Anlıyorum ki, merkezden Halep ve Hattâ Diyarbakır'a kadar hissedilen hükümet etkisizliği, artık bundan sonra tamamiyle kendini gösterecek, etkisizlik yayıldıkça silahına güvenen fertlerin ve toplulukların daima anarşi halindeki çevresinin derinliklerine gömülecektik...” (Erişim:30.10.2013) tespiti günümüz Türkiye sorunlarından en önemlisinin sebeplerinin nerede aranması gerektiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Siirt savcılık makamının Basra'ya nakledilmesi üzerine memuriyetini Bilecik'e aktarır. Bu sırada Birinci Dünya Harbi ilan edilir, o da orduya katılanlar arasındadır. Anılarında savaş yılları geniş yer tutar. Özellikle Çanakkale Savaşı ile ilgili aktardıkları dikkat çekicidir. Yolsuzluk yapan komutanlar, adam kayıran yüzbaşılar, asker kaçakları; savaşa bir başka değerlendirmeye yaklaşır.

“Gerçekten yüz altmış sekiz askerden talime çıkan yetmiş asker bile yoktu. Dikkatimi çektiği için bölük görevlisinden sormuştum. Kimisi izinlidir, kimisi firaridir, kimisi filan veya falan vazifede, diye bir hesap yaptı. Böylece yüz altmış sekiz nefer, yetmiş inmişti.

“Pekâlâ bu farktan ne çıkar?” dedim.

“Seferberlik olduğu için kimseye izin verilmiyor, fakat yüzbaşı hatta bölük emini adı birer pusula vererek her ay birçok askeri memleketine gönderiyor. Onlar gayri resmi izinli ve bölükte mevcut olduğu için izinli diye giden neferlerin erzakı ve ekmeği yüzbaşıya kalıyor,” dedi.” (Erişim: 01.11.2013)

Öğrencilik yıllarındaki faaliyetlerinin eleştirisini bu sırada yapma fırsatı bulur. Bu konuda tabur komutanıyla aralarında geçmiş şu diyalog her iki tarafın eksikliklerini gösterir:

“Tabur kumandanı Rodoslu Binbaşı Mithat Bey, yüksek okul talebesine ve mezunlarına çok güvenmiş bir adamdı:“Balkan Harbini bunlar başımıza açtı. Biz rezil ettikler,” dedi.

Bunu benim yüzüme söylerdi. “Üç buçuk okul talebesi karşısında güçsüz düşen, kuvvetini ve askeri kıymetini takdir edemeyen generallere, mareşallere sahip olduğumuzu öğrenci ne bilsin? Davranışlarınıza bakarak, zavallı talebe sizde

gerçekten sizde bir şey var zannediyordu,” tarzında da benden cevap alırdı.” (Erişim: 01.11.2013)

Savaşın bitişiyle terhis edilir. Fransızların Adana’yı işgaline kadar Adana hukuk işleri müdürlüğünde çalışır. İşgal sonrasında ailesini önce Niğde’ye, sonra Konya’ya götürür. Kirmasti kaymakamlığı yapar. Fakat bu sırada Siirt sonrası Bilecik’te İttihat ve Terakki birinci kâtipliği görevi sırasında gerçekleşmiş on sekiz Ermeni’nin öldürülmesinden sorumlu tutularak tutuklanır ve Bekirağa Bölüğü’ne götürülür. Abdülkadir Kemali Bey söz konusu olayla hiçbir ilişkisinin bulunmadığını savunur. Yedinci defa Bekirağa Bölüğü’ne götürüldüğü sırada vatan işgal altında olduğu için ve erkânın yurt dışına kaçmasından dolayı meysur durumda olduğunu ifade eder. (Demirel, 2006; 16-17)

Abdülkadir Kemali Bey, meclisin 23 Nisan 1920’deki ilk toplantısına Kastamonu mebusu olarak katılacaktır. Hıyanet-i Vataniye Kanunu’nun çıkarılması aşamasından itibaren mecliste aktif bir tavır sergiler. Mecliste gruplaşmaların başlamasıyla Tenasüt grubuna katılır. Mustafa Kemal etrafında toplanan Birinci Grup yahut Hüseyin Avni’ye yakın olanların İkinci Grup’u yerine çoğunlukla bağımsız hareket edenlerin yanında yer alır. Fakat genel anlamda muhalif bir kimlik sergiler. Zamanla onun muhalif kimliği iyice belirginleşmeye başlar. Öyle ki onun mecliste yaptığı kimi eleştiriler, sonraki dönemlerde başka bir vekil tarafından dile getirilmemiştir. Örneğin gizli teşkilat için getirdiği eleştiri bunlar arasındadır. 1921 yılında teşkilat bütçesi TBMM’de görüşülürken, Kastamonu milletvekili Abdülkadir Kemali Bey ağır eleştirilerde bulunmuştur. Teşkilatın “kariştrıcı” olduğu, “üretici değil tüketici” durumunda bulunduğunu belirten Kemali Bey, “Bunlar para alıyorlar, yalnız yiyorlar” demiştir. O günlerden sonra, gizli servisler hakkında bu tür eleştirilere TBMM çatısı altında çok ender rastlanmıştır. (Özkan, 2003; 145)

Yine, Nahiye Kanun Tasarısı sırasında yaptığı eleştiri, onun düşünceleri ifade ederken sergilediği tutumu tüm açıklığıyla gösterir.

“...Halk bütün servetini, bacasındaki donunu, sırtındaki gömleğini verdiği halde, bunlar yetmiyormuş gibi bedenlen çalışma zorunluluğunu, halka doğru gitmek isteyen bir hükümet, halkın üzerine yüklemek istiyor. Bu şu demektir ki, gerberinceye kadar bedenlen de çalışacaksınız... Halka doğru gitmek, halkın başına bela olan gereksiz formaliteleri kaldırarak, yerine daha iyi, daha uygun yöntem kurmakla olur... Memleketi kurtarmak için gözümüzü herhalde aşağı doğru, yani halka çevirmek zorundayız...” (Erişim: 02.11.2013)

Bir hukukçu olan Abdülkadir Kemali Bey, Pozantı İstiklal Mahkemesi Başkanlığı yapacaktır. Mahkeme başkanlığı sırasında yaşadıklarıyla ilgili Çetin Altan’ın aktardığı bir anısı, İstiklal Mahkemeleri’nin eleştiri almış kimi uygulamalarına acı bir örnektir:

“Çetin Altan, bir yazısında, ünlü yazar Orhan Kemal’in babası Abdülkadir Kemali Bey’in, Kastamonu’da kurulan İstiklal Mahkemesi’nde başkanlık yaptığını belirttiikten sonra şu ilginç anısını anlatmıştı:

Abdülkadir Kemali Bey, İstiklal Mahkemesi Başkanı olduğu günlerde, 13 at hırsız Çingene ile 13 asker kaçağı yakalanmıştı. Asker kaçaklarına verilen idam cezası da, yanlışlıkla at hırsız Çingenelere uygulanmış ve hepsi asılmıştı. Bir gün Abdülkadir Kemali Bey’e, “O yanlışlık nasıl oldu” diye sormuştum. “Öyle karışık günlerde bu tür bazı hatalar oluyordu” demişti. “Peki asker kaçakları ne oldu?” “Yapılan hata anlaşılınca onlar da ertesi gün asıldı.” (Erişim: 03.11.2013)

Bu yönüyle ilginç bir tezadı da yaşar. 8 Aralık 1923’te Mücadele’de yayımlanan “Son İnkılâbın Manası” başlıklı makalesi yüzünden İstiklal Mahkemesi’nde hıyanet-i vataniye suçuyla yargılanır. Söz konusu makalede saltanat ve hilafetin ayrılması ile ilgili birtakım suçlamaların hukuksuzluğu, hilafetten saltanatın çıkarılıp reisicumhura verilmesi, hükümetten ayrılması lazım gelenin halife ve hilafetin değil halifeye ve hilafete ait saltanat olduğu üzerine düşüncelerini yazmıştır. (Demirel, 2006; 150-151) Adana’da görülen davada üç duruşma sonunda hakkında beraat kararı verilmiş olsa da kısa bir zaman önce Pozantı başkanlığını yaptığı bir mahkemenin karşısına tutuklu olarak çıkma ilginçliğini göstermiştir. Fakat bununla kalmayacak, Tokgöz Gazetesi’nde yayımlanan yazıları yüzünden dönemin diğer muhalif sayılabilecek kalemleriyle İstiklal Mahkemeleri huzuruna yine çıkacaktır. Ahmet Emin (Yalman), Ahmet Şükrü (Esmer), İsmail Müştak (Makoyan), Suphi Nuri (İleri), Gündüz Nadir yargılanan diğer gazeteciler olacaktır. Tutuklu gazeteciler affedilmeleri için Mustafa Kemal’e ortak bir telgraf çekecekler, Abdülkadir Kemali Bey ise telgrafın altına imzasını atmayacaktır.

İstiklal Mahkemesi yargılamalarından sonraki beş yıl Kemali Bey tam bir sükûnet devri yaşar. Orhan Kemal, babasının bu suskunluk dönemini imzaladığı bir senede bağlar. Güya kendisinden bir daha yazı yazmamak için senet alınmıştır. Belki İzmir suikast girişiminin ardından yaşanmış muhalif avından bu sükûneti sayesinde kurtulur. (Demirel, 2006; 262) 1930’da Ahali Cumhuriyet Fırkası ile tekrar siyasi arenaya dönen Abdülkadir Kemali Bey, partinin kapatılmasından sonra yurt dışına çıkmış, Suriye, İskenderun, Antakya, Halep, Şam, Beyrut ve Kudüs’te 8,5 yıl sürgün yaşamıştır. Sürgün yılları oldukça sıkıntılı geçmiştir. 1931’de eşi ve beş çocuğunu da yanına aldırarak, Beyrut’ta bir müddet lokanta açmıştır. Orhan Kemal ise 1932 Haziranı’nda Türkiye’ye dönmüştür. Kendisi de 1939’da Türkiye’ye dönerek Adana’da avukatlığa başlayacaktır. 1940-1941 yıllarında Bergama ağır ceza reisliği yapar. 1946’da bir ara Demokrat Parti bünyesinde siyasete girme teşebbüsü olsa da hastalığı nedeniyle parti içinde etkin bir rol üstlenmez. (Demirel, 2006; 321) 21 Temmuz 1949’da tedavi gördüğü Gülhane Hastanesi’nde 60 yaşında hayata veda eder.

Öğrenciliğinden itibaren oldukça hareketli bir yaşam sürmüş Abdülkadir Kemali Bey, muhalif kimliğiyle dikkat çekmiştir. Belki siyasette daha etkin bir görünüm elde edebilecek pozisyondayken muhalifliği yüzünden İstiklal Mahkemesi'nde yargılanma durumuna düşmüştür. Özellikle kurucusu olduğu Ahali Fırkası onu tanımak açısından farklı bir yere sahiptir. Bu nedenle onu konu edinen bu çalışmada Abdülkadir Kemali Bey'in Ahali Fırkası yıllarını kronolojik biyografisinden ayrıca incelemek yerinde olacaktır.

1930'lu yıllar dünya genelinde olduğu gibi genç Cumhuriyetimizde de ekonomik buhran yıllarıdır. Üstüne bir de ülkenin büyük bir savaştan daha yedi yıl önce çıkmış olması; halifeliğin kaldırılması, tekke ve zaviye kanunu, medeni kanunun kabulü vesaire yeniliklerle oluşmaya başlamış ayrılıklar, ekonomik buhran yanında toplumda kırılmalara yol açacak önemli sorunlar vardır. Tüm bu ve buna benzer nedenlerle 1930 yılının bir anlamda muhalefet yılı olması doğaldır. Nitekim Yusuf Ziya artan muhalefet hakkında; borusu ötmeyen aferistten tekkesi kapanan dervişe, külah kapamayan harislerden mebuslara, yeni fırka, eski fırka, dost düşman hemen herkesin muhalif olduğunu ifade ederek (Ortaç; 1930) toplumun genel bir portresini çizer. Elbette muhalefet duygusu yedi yılın tepki çekmiş uygulamalarının getirisi olduğu kadar bir hükümet programıdır da. Çünkü Cumhuriyet Halk Fırkasına muhalif bir parti olması niyetiyle Serbest Cumhuriyet Fırkası bizzatıhi Reisi Cumhur Mustafa Kemal'in direktifleriyle kurulmuş, kurdurulmuştur. Hemen arkasından Edirne'de kurulan Türkiye Cumhuriyeti Amele ve Çiftçi Fırkası ile Adana'da kurulmuş Ahali Cumhuriyet Fırka'ları, muhalefet ruhunun siyasi programla belirlenmiş diğer iki örneğidir.

Gerçek anlamda çok partili hayata geçiş için henüz erken olduğu düşünülürse 1930, Türkiye Cumhuriyeti'nde bir serbestlikler yılı kabul edilebilir. Fakat bir kıyaslama yapıldığında bu serbestliğin sınırlarının II. Meşrutiyet sonrası oluşmuş özgürlük ortamına göre daha dar olduğu görülecektir. 1908-1912 yılları arasında Osmanlı Ahrar, Osmanlı Demokrat, İttihad-ı Muhammediye, Islahat-ı Esasiye-i Osmaniye, Ahali, Osmanlı Sosyalist, Hürriyet ve İtilaf, Milli Meşrutiyet gibi çok sayıda fırkanın ve fırka olmasa bile fırka siyaseti izlemiş cemiyetin kurulduğu, Türkiye Büyük Millet Meclisi Siyasi Patiler arşiv listesinde görülebilir. Şüphesiz İttihat ve Terakki yönetiminin muhalefete yönelik icraat politikasına bakıldığında tüm bu parti ve cemiyetlere rağmen demokratik bir ortamın olduğu söylenemez. Öte yandan muhalefet düşüncenin siyasi programlarla resmileştirilmesi anlamında bu dönemde 1930'a göre daha müsamahalı davranıldığını görmek pekâlâ mümkündür.

Bu serbestlik dönemi çok sürmeyecektir. 12 Ağustos 1930'da kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkasının aynı yılın 17 Kasım'ında feshedilmesiyle çok partili hayata geçiş denemesi rafa kaldırılmıştır. Sonrasında yaşanan Menemen Olayıyla

sadece partilerin kapatılmasıyla kalmamış, kurucuları da ya hapse mahkûm edilmiş ya yurt dışına kaçmak zorunda kalmışlardır. Tarihin bu yönü birçok tartışmayı günümüze taşımıştır: O günün koşullarında gerekliydi mazereti ne derece geçerlidir? Amaç ülke menfaatleri yerine tek partinin çıkarlarını korumak mıdır? İsyanlardan bunalan devlet çıkar yolu hükümeti devletleştirmekte mi bulmuştur? Tüm bu hususlar tartışılmıştır, tartışılmalıdır. Fakat Abdülkadir Kemali Bey'in kısa ömürlü olması münasebetiyle biraz da bireysel kalmış mücadelesi, dönem koşullarını daha iyi anlayabilmek açısından önemlidir.

Abdülkadir Kemali Bey, 1930 Eylül ayı sonlarında kamuoyunda beklendiği üzere üçüncü muhalif partiyi, Ahali Cumhuriyet Fırkası'nın kurar. Adana'da kurulmuş partinin diğer kurucuları Hasip, Ali Vehbi, Bekir Sıtkı, Mustafa Ziya, Çiftçi Hasan ver ihtiyat zabiti Ali Beylerdir. Daha partinin kuruluşunun ertesi gün bu isimlerden Hasip Bey, işlerinin yoğunluğunu göstererek istifa etmiştir. Dönem basınında yeterince ilgi uyandırmayan parti, kuruluşundan itibaren fazlasıyla yerel kalmıştır. Cumhuriyet Halk Fırkası karşısında muhalefet yapmaktan uzaktır. Partinin görünümünü Orhan Kemal, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta (mektupta, yazdığı hikâyenin müsveddesi şeklinde yer alır) şöyle anlatır:

“...aklıma babam gelince nedenini anlayamadığım bir korkuyla tutulurdum: Çatık kaşlı, iri gövdeli, kalın sesli bir korku. Serbest Fırka-Halk Fırkası mücadelelerine o da başka bir fırkayla karışmıştı. O seneleri şöyle hatırlıyorum. Dar ve loş bir sokakta karşılıklı iki yüksek konak. Bu konaklardan biri bizim konağımız. ... gün geldi bu konak babamın fırka binası oldu. Ağır taşlarla döşeli olan sessiz, rutubetli, korkunç avlu insanla doldu, boşaldı. Yalın ayaklarla yemenili, çarıklı, iskarpinli ayaklar aynı taşlara bastılar. Şimdi yüzlerini hayal meyal hatırladığım, fakat hangi cins ve hangi sınıfa mensup olduklarını kestiremeyeceğim insanlara nutuklar söylendi, eller çırpıldı, kinle sallanan yumruklar havada kavisler çizdi. Cigara dumanlarıyla kesifleşen bu gürültülü patırtılı avluyu ben sofanın budak deliklerinden seyredirdim.” (Tahir, 1993; 170-171)

Gerek Orhan Kemal'in tasvirlerinden gerekse faaliyetlerinden partinin tüm ülkeye hitap etmekten uzak olduğunu görmek mümkündür. Bir anlamda yerel muhalefetin, temsilidir. Zaten kuruluş merkezi olarak -siyasetin dönem koşullarında ana merkezi olan - Ankara yerine Adana seçilmiş olması da bu yerelliğin bir göstergesidir. Ahali Cumhuriyet Fırkası bir anlamda muhalif olmaya soyunmuş lider hareketinden ziyade Abdülkadir Kemali Bey'in küskünlüklerinin dışa vurumudur. Tabi Abdülkadir Kemali Bey'de bir parti kurma isteği en azından bu yönde bir teşebbüs şüphesi daha önceden vardır. İlk İstiklal Mahkemesi sorgulamalarının odak noktası Bekir Sami Bey'in Adana ziyareti sırasında aralarında yeni bir fırkanın oluşumuna dair konuşmaların olup olmadığıdır. Toplantılara ilişkin ifade veren bir tanık Bekir Sami Bey'in “Biz Abdülhamit saltanatını yık-

tık, fakat başımıza türediler çıktı. Siz burada çalışınız, biz de Ankara’da yapacağımızı yaparız dediğini söylemiştir. (Demirel, 2006; 259)

Siyaset arenasında yerel kalmasına karşın partinin bir tavrı veya daha tutarlı bir ifadeyle Abdülkadir Kemali Bey’in belirli ilkesel politikaları vardır. Orhan Kemal, Kemal Tahir’e yazdığı aynı mektupta babasının politik amaçlarını şu şekilde özetler:

“Şimdi hatırladığıma göre babam Halk Fırkası’ndan da, Serbest Fırka’dan da ayrı siyaset güdüyordu. Yani Ömer’in adaletiyle Muhammed’in saf İslamlığını karıştıracak, diğer taraftan Garbın makine tekniğini bütün imkânlarıyla memleketle sokacaktı. Bununla beraber kuvvetle bildiğim şu ki o, Allah’la kulun arasından peygamberi bile çıkaracak kadar liberal bir müslümandı. Kuran’ın “kısasa kısas” diyen ahkâmına dayanarak kurtla kuzuyu bir arada yaşatmanın yolunu bulmak istiyordu.” (Tahir, 1993; 171)

Nitekim partinin kuruluş beyannamesi şeklinde Hakimiyet-i Milliye Gazetesi’nde (29 Eylül 1930) yer alan habere göre Abdülkadir Kemali Bey mevcut her iki partiden farklı bir yol izlemek amacındadır:

“Aziz hemşehrilerim. Vatanın bugünkü iktisadi buhranı karşısında elimi vicdanım üzerine koyarak iktidar mevkiindeki Halk Fırka’sıyla onun yerine geçmeye çalışan Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın programlarını okudum. Nasıl çalıştıklarına baktım. Memleketi bu müşkül vaziyetten kurtarıp kurtaramayacaklarını günlerce düşündüm ve nihayet anladım ve kati bir surette kanaat ettim ki, her iki fırkanın da vatan için sözleri samimi, fakat iş yapmak kabiliyeti noksandır.” (Demirel, 2006; 271-272)

Parti, dönem basınında eleştiriler almıştır. Hatta eleştiriden ziyade alaycı bir küçümseme söz konusudur. Abdülkadir Kemali Bey’in işsizliğin verdiği sıkıntı yüzünden bir parti kurduğu, avukat arkadaşları ve müvekkillerini toplayarak bir idarehane açtığı, Adana pazarına iki tavuk veya on beş yumurta getiren köylüyü fırkasına kaydettiği, fırkaya güvenmediği için belediye seçimlerine katılmadığı gibi alaylı eleştiriler; Vakit, Hakimiyet-i Milliye gibi gazetelerde yer almıştır.

Partinin yayın organı ise Ahali Gazetesi’dir. Daha önce Tokgöz Gazetesi’ni çıkarmış Abdülkadir Kemali Bey, hükümetten Tokgöz için izin alamadığı gerekçesiyle Ahali Gazetesi’ni çıkardıklarını belirtir. 9 Aralık 1930 tarihli sayısında bildirilen ilkeler, bir anlamda partinin de ilkeleri gibidir. Gazetenin genel ilkele-ri ise şu şekildedir:

Ahali gazetesi, milletin rehberidir.

Ahali gazetesi, herkese hakkını ve vazifesini öğretir.

Ahali gazetesi, hakka dost, zulme düşmandır.

Ahali gazetesi, intihaplarda milletin reyini nasıl kullanılması lazım geldiğini bildirir.

Ahali, kadınların bugünkü kanunlara göre haklarını gösterir.

Ahali, açık Türkçe yazılarla doludur.

Ahali, parasızlığın sebeplerini ve milletin sonu ne olacağını anlatır.

Ahali gazetesini bir kere okuyan Tokgöz okumuş kadar zevk ve heyecan duyar.

Ahali gazetesi başka gazeteleri okumaya ihtiyaç bırakmaz. (Demirel, 2006; 277-278)

Türkiye'nin çok partili hayata geçiş denemesi kısa sürecektir. 12 Ağustos 1930'da kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası 17 Kasım 1930'da kendini feshetmiştir. *Ahali* Fırkası, parti çalışmalarını sürdürse hatta Adana dışına çıkarak Kastamonu'da seçim bölgesi çalışmaları yapıp Maraş'ta şube açsa da ancak bir ay kadar varlığını sürdürebilmiştir. 21 Aralık 1930'da hükümet emriyle kapatılmış, partinin yayın organı *Ahali* Gazetesi'nin yayınlanması da yasaklanmıştır. Bu sırada Abdülkadir Kemali Bey arkadaşlarıyla birlikte Suriye'ye kaçmış ve böylece 8,5 yıl sürecek sürgün yılları başlamıştır.

Dönemin gazeteleri partinin kapatılmasının ardından Abdülkadir Kemali Bey'e yönelik adeta hunharca bir karalama kampanyası başlatmışlardır. Menemen olayının hemen öncesinde yurt dışına çıkmasından hareketle olaylarda parmağının olduğu, Menemen'e gelerek olaylara karışmış kişilerce görüştüğü gibi iddialar ortaya atılmışlardır. İddiaların doğruluğunun kuşkulu olması yanında dönem yazarlarının kalemlerini bütünüyle iktidara vakfetmiş olması bir başka gerçektir. Bu haberler bir anlamda ısmarlama yazılardır denilebilir.

Abdülkadir Kemali Bey'in hakkında bugüne dek yapılmış en nitelikli çalışma Meral Demirel'in doktora tezi olarak hazırlayıp kitaplaştırdığı *Tam bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey* adlı kitaptır. Kitapta Kemali Bey'in meclis çalışmaları sırasında, hatta daha öncesinde taşıdığı muhalif tarafı görmek mümkündür. Fakat buna rağmen şu tespit yapılabilir:

Abdülkadir Kemali Bey'in meclis çalışmaları muhalif bir tavır olsa bile sonrasındaki duruşu muhalefetten ziyade küskünlüğe yakındır. Hem Milli Mücadele sırasında faal yer almış birisi olarak dışlanmış olmanın hem de İttihat ve Terakki'ye gönülden bağlılığı onu küskünlüğe itmiştir. Nitekim Atatürk'ün haklı olarak İttihat ve Terakkicilere yönelik uygulamaları başka isimleri de rahatsız edecek, nihayet, İzmir Suikastı bahanesiyle bu isimler ortadan kaldırılabilecektir. Abdülkadir Kemali Bey de muhtemelen değişimi içine sindirememiş, yeni devletin iktidarında da İttihat ve Terakki anlayış ve isimlerinin olmasını istemiştir. Ne var ki o yeni devletin yeni iktidarının muhaliflere uyguladığı politika İttihat ve Terakki'yle benzer doğrultuda olsa da şartlar değişmiş, Atatürk'ün 1923 sonrası uyguladığı en başarılı politikalardan birisi mahiyetinde ülke, parti devleti olmaktan korunmuştur. Ya da 1950'ye kadar bir başka partinin devleti haline getirilmiştir.

KAYNAKÇA

AKOVA Davut, Mürteci Nazım Hikmet, Yesevi Dergisi, Sayı 157, Ocak 2007.

AKYÜZ Kenan, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılap Yay., İstanbul-1995, s.103
Kemal Tahir, Notlar/Mektuplar, Bağlam Yayınları, İstanbul 1993.

ORTAÇ Yusuf Ziya, “Herkes MuhaliF”, *Akbaba*, 21 Ağustos 1930.

ÖZKAN Tuncay, Milli İstihbarat Teşkilatı MİT’in Gizli Tarihi, Alfa Yay., İstanbul 2003.

TOROS Taha, “Yaman Bir MuhaliF: Abdülkadir Kemali (Öğütçü)”, Tarih ve Toplum, Sayı 20, Ağustos 1985.

YALÇIN, Hüseyin Cahit (1962), *İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne Nasıl Girdim, Yakın Tarihimiz*, cilt 1, sayı 1, İstanbul.

Erişim: (30.10.2013) <http://www.okulbultv.com/abdulkadir-kemali-bey%E2%80%99in-anilari%E2%80%99nda-dogu-ve-guneydogu-mustafa-aslan.htm>

Erişim: 01.11.2013 <http://siyasetimillie.blogspot.com/2009/09/unutulmus-bir-vatansever-abdulkadir.html>

Erişim: (02.11.2013) <http://orhankemal.org/links1/741.htm>

Erişim: (03.11.2013)

http://94.75.229.225/research_index.php?category_code=1221153283&news_code=1221950155&year=2008&month=09&day=21

YÜCEL YİĞİT

MUHALİF BİR SES: ABDÜKADİR KEMALİ BEY VE
AHALİ CUMHURİYET FIRKASI

Giriş

Modern manada siyasi yapının temellenmeye başladığı Cumhuriyet Dönemi'nin ilk çeyreğinde muhalefet partisi yoktur. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'yla aralanmak istenen çok partili siyasi yaşam tecrübesi, Şeyh Sait İsyanı'yla son bulmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk muhalefet partisinin kapatılmasını demokrasi anlayışıyla bağdaştıramayan Abdülkadir Kemali Bey¹, yayın imtiyazını aldığı Toksöz Gazetesi'nde tam bir muhalif olarak iktidarı eleştirmiştir. Muhalefetinin dozajı artınca daha önce üyesi bulunduğu ve başkanlık yaptığı İstiklal Mahkemesi'nde, bu kez sanık sıfatıyla bulunmuştur. Mahkeme bir daha siyasetle uğraşmaması şartıyla onu serbest bırakmıştır.

Savcılık, mebusluk, bakanlık (üç gün), hakimlik, kaymakamlık, gazetecilik, yazarlık gibi değişik görevlerde bulunan A. Kemali Bey, 1929'da Dünya Ekonomik Buhranı'nın ortaya çıkardığı sıkıntılı günlerde; çok partili siyasi yaşama geçişin ikinci safhasında bölgesel ölçekte faaliyette bulunan "Ahali Cumhuriyet Fırkası'nı" 1930'da kurmuştur. O, bu kez de muhalefetini bu partinin yayın organı "Ahali Gazetesi'nde" devam ettirmiştir. Çok partili siyasal yaşamın ikinci teşebbüsü de 23 Aralık 1930'da çıkan Menemen İsyanı öncesinde işlerin kötüye gittiğini gören Ali Fethi Okyar tarafından 17 Kasım 1930'da sonlandırılmıştır. Yaklaşık beş yıl aradan sonra başlayan ikinci deneme de ilki gibi bir isyan sonrası büyük bir darbe alarak son bulmuştur.

Bu çalışmanın temel amacı A. Kemali Bey'in yaşam serüvenini gözler önüne sermektir. Yine 1920'den itibaren başlayan siyasi kimliği de konumuz içerisinde yer alacaktır. Bu bağlamda Türkiye'de çok partili siyasal yaşama geçişin ikinci adımı olan 1930'lu yıllarda kurucusu olduğu Ahali Cumhuriyet Fırkası da irdelenecektir. Son olarak sürgün yılları ve ülkeye dönüşüne de değinilecektir.

1- Milli Mücadele Dönemine Kadar A. Kemali Bey

Kalem erbabı eski bir İttihatçı olan A. Kemali Bey, 10 Ağustos 1889'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin nüvesi olan İttihat-ı Osmani Cemiyeti'nin kurulduğu yıl, Cebel-i Bereket Sancağı'nın(Osmaniye) merkezi kabul edilen Yarbuz'da dünyaya gelmiştir. Taha Toros "Mâzi Cenneti" isimli eserinde, diğer kaynaklardan farklı olarak A. Kemali Bey'in 1888'de doğduğunu ifade eder.² A. Kemali isminin verilmesiyle ilgili iki farklı görüş mevcuttur. Birincisi: torunu Işık Ögüt-

çü tarafından Mehmet Narlı'ya iletilen bir mektuptur. Bu mektupta A. Kemali Bey kendi el yazısıyla isminin verilmesini şöyle anlatmıştır: “*Tevellüdünden on gün evvel evimize gelen bir derviş: Bir oğlun olacak, ismini Abdülkadir tesmiye et, demiş. Ve öyle tesmiye olunmuşum.*” (Narlı 2002: 1). Taha Toros tarafından ileri sürülen ikinci görüş ise şöyledir: Cebel-i Bereket'te İcra, Ceyhan'da Tahri-
rat Katipliği yapmış olan babası Bekir Sıtkı Efendi tarafından, çok sevilen ve o sıralarda bölgede mutasarrıflık yapan Abdülkadir Paşa'ya atfen verildiğini ifade etmiştir. (Toros 1992: 170). Babası tarafından Elazığ'daki Canuşağı Aşireti'ne mensup olan A. Kemali'nin annesi Emine ise soyca Bulgaristan Orhanelili olup beş yaşında göçüp Burhaniye'ye yerleşmiş ve 1957'de ölmüştür (Narlı 2002. 1).

İlk ve orta öğrenimini Ceyhan İbtidai Mektebi ve Rüştîyesi'nde tamamladıktan sonra Adana İdadisi'nde okurken babası, Kosova Vilayeti'nin Yeni Pazar Sancağı Müstantikliği'ne (sorgu hakimi) tayininin çıkmasıyla, A.Kemali Bey, Manastır Askeri İdadisi'ne kaydolmuştur. Lakin annesi asker olmasına rıza göstermemesi yüzünden bu okula devam edememiştir. 1904'te on beş yaşındayken tek başına İstanbul'a gelerek hem okumuş hem de çalışmıştır. Burada ilk olarak İstanbul Hamidiye Yüksek Ticaret Okulu'na iki yıl devam etmiş; aynı zamanda Hukuk Mektebi'nde de eğitime başlamıştır. İstanbul'da bir yandan Yüksek Öğrenimi devam ederken öbür taraftan da 1 Aralık 1909'da Adliye Nezareti Memurûn Sicil Müdürlüğü Kalemî'nde katip olarak memuriyete başlamıştır (Çoker 1980: 615).

Onun, İstanbul'da öğrencilik ve memuriyet görevi II. Meşrutîyet'in ilanı öncesine denk gelir. Tıp, Hukuk ve Askeri Okulların öğrencileri ile küçük rütbeli subay ve memurlar arasında büyük ölçüde örgütlenen, İttihat ve Terakki Cemiyeti'yle temas etmesi de bu zamana tesadüf eder. Meşrutîyet'in ilanını, torunu Işık Öğütçü tarafından yayınlanan hatırasında şöyle kaleme almıştır: “*Bugün, padişahın sarayı karşısında, milletin sarayının temellerinin atıldığı bir gündü... Bugün, otuz küsur sene saltanat süren bir hükümdarın bu saltanatına milleti ortak etmeyi kabul ettiği bir gündü... Bugün, hakkın şahlandığı, haksızlığın bittiği, esirliğin kaldırıldığı, hürriyetin ilanı günüydü...*” (Öğütçü 2009: 10). Hatıralarından da anlaşılacağı üzere o, Meşrutîyet'in ilan edilip Kanun-i Esasiye'nin yürürlüğe konulması ve Meclis-i Mebusan'ın açılması karşısında çöken İmparatorluğun kurtulacağına dair pek ümitvârdır. Çünkü haksızlığın, iltimasın, rüşvetin ortadan kalkarak problemleri çözüleceğini düşünüyordu. Halk idaresinin sıkıntıları aşmada tek başına yeterli olacağına dair kanaati tamdır. Halbuki daha sonra değişik görevlerle İstanbul dışına taşraya göreve çıktığında pek de bir şeyin değişmediğini hüznle müşahade eder. Meşrutîyet'e ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne karşı ruhunun ezildiğini hissedecektir.

II. Meşrutîyet günlerinde zekası, hitabeti ve gözünü daldan budaktan esirgemeyen cesur bir İttihatçı olarak kısa sürede dikkat çekmiş ve Talat Paşa tarafın-

dan himaye edilmiştir. Ondaki Talat Paşa sevgisi bambaşkadır. Zira 1923'te doğan üçüncü çocuğunun kız olmasına rağmen ismini Talat (Temizsoy) koymuştur. Talat Bey de bu sevgiye karşılık vermiş ve ona parti mitinglerinde sık sık görev vermiştir. Parti çalışmalarının yanı sıra İstanbul'da boş durmayarak sırasıyla *Musavver Erganun ve Şebtâp* isimli dergileri çıkartmıştır (Çoker 1980: 615; Narlı 2002: 2). 1912'de kabineyi kuran Kamil Paşa ile İttihat ve Terakki Cemiyet'i arasında soğuk rüzgarlar esmiş ve bir İttihatçı avı başlamıştır. Hatta ileri gelen bazı İttihatçılar ülke dışına kaçmak zorunda kalmışlardır. İttihatçıların baskı altında tutulduğu Kamil Paşa Kabinesi Dönemi'nde A. Kemali Bey, parti üyeliği nedeniyle altı ay hapse mahkum oldu, üç ay hapiste kaldıktan sonra afla serbest bırakılmıştır (Demirel 2006: 4). Çünkü ileri gelen İttihatçılar, 23 Ocak 1913'te Bâb-ı Ali Baskını'nı yaparak Kamil Paşa Kabinesi'ni silah zoruyla istifaya zorlayarak, yerine Mahmut Şevket Paşa'nın Sadrazam olmasını sağlamışlardır.

1912'de Hukuk Mektebi'nden mezun olduktan sonra Talat Paşa'nın isteği üzerine 10 Nisan 1913'te Siirt Bidayet Mahkemesi³ Savcı Yardımcılığı'na atanmıştır. Veda ziyareti için Dahiliye Nazırı Hacı Adil Bey'in yanına gittiğinde H. Adil Bey, ona şu nasihatte bulunmuştur:

“Gideceğin yer merkezden çok uzaktır. Şimdiye kadar saltanat idaresi böyle uzak muhite en yaramaz memurlarını gönderirdi. Halk bu basit, ekseriya bu hırsız memurlar yüzünden ezilirdi. Şimdi Meşrutiyet idaresi bunun aksini yapıyor, en uzak yerlere en namuslu, en hamiyetli vatandaşları memur ediyor. Gittiğin yerde göreceğin birçok durum, benim bu söylediğim özetin ayrıntısını sana öğretecektir. Onun için sözü uzatmayayım... İlk ve son vazifen şudur: Ağaların halkla hükümet arasındaki aracılığına son ver... Çünkü bunların önemli bir kısmı halkı kendi esaretleri altında tutar, onların hükümetle karşı karşıya gelmelerine engel olur. Bundan kendilerinin iki çıkarı vardır. Birincisi, halk nazarında hükümet demek, ağa demek olduğu için bir nevi saltanat sürerler. Halk onlar için çalışır, onları büyük tanır. İkincisi, bu ağalar hükümette işi olan halktan, hükümet memuruna verilmek üzere para alır ve ekseriya hükümet memuru bu alınan paradan haberdar bile olmadığı halde, halkın gözünde hırsız sayılır. Bir kısım memurlar da vatan ve millet vazifesini, haysiyeti parayla satarlar. Yeter ki, ağalar alınacak paraya ortak olsunlar.” (Öğütçü 2009: 102).

Dolayısıyla Dahiliye Nazırı'nın nasihatleri, onun vicdanında derin izler bırakmış ve son nefesine kadar her işinde değişmez bir kural halini almıştır. Siirt'teyken annesiyle babasını ve iki kız kardeşini de yanına aldırıştır. Burada Adana'da babasının akrabalarından yine bir Bulgar muhaciri olan Azime Hanımla evlenmiştir. Siirt Mutasarrıf Mustafa Abdülhalik Renda⁴ ile iyi bir iş birliği tesis ederek, hırsızlara ve ağalara karşı haklının yanında yer alarak başarılı bir hizmette bulunmuşlardır. Aslında onlar, Siirt'te üç kuvveti birleştirmişlerdir: Mül-

kiye, Adliye ve Zabıta. Daha sonra 21 Aralık 1913'te terfi ettirilerek Basra Bida-yet Mahkemesi Savcılığı'na atanmış ise de ilk olarak bu görevi kabul etmemiş-tir. Ancak vatanseverlik verilen görevin kabulünü gerektirir şeklindeki telkinle-re daha fazla dayanamayarak terfiyi kabullenmiştir. Diyarbakır-Halep-Bağdat yoluyla nihayet Şubat 1914'te Basra'ya vasil olmuştur (Öğütçü 2009: 146). Bir izin talebinin reddedilmesi üzerine üç ay kadar Basra'da görev yaptıktan sonra 18 Nisan 1914'te istifa etmiştir. Dahiliye Nezareti'nin görevde kalması ısrarları-nı reddeden A. Kemali Bey, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden yardım istemiş ve bu hususta kendisine Kara Kemal yardımcı olmuştur. Cemiyet, onu Bilecik ka-tib-i mesulü (parti yazmanı) olarak görevlendirmiştir. Lakin Bilecik'te uzun sü-re kalmayacaktır. Söğüt Kazası Kaymakamı Said Bey'in odasında otururken Ko-lağası Sabri Bey, heyecanla odaya girerek "Genel Seferberlik" ilan edildiği ha-berini verince ilk trenle İstanbul'a dönmüştür (Öğütçü 2009: 155).

Neticede I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine 10 Ağustos 1914'te Yedek Su-bay Talimğâhına alınarak Ekim 1914'te Topçu Subay adayı olarak Çanakkale Cephesi'nde Dardonos Bataryası'nda⁵ görev almıştır. 18 Mart 1915 Çanakkale Deniz Savaşı öncesine kadar burada topçu subayı olarak görev yapmıştır. Ayır-ca oğlu Mehmet Raşit (Orhan Kemal) burada görevliyken Eylül 1914'te dünya-ya gelmiştir. Bir muharebe sırasında yaralanarak gazi olmuştur. Bunun üzerine Üst Teğmen Hasan'ın da aracı olmasıyla sıcak çatışmanın yaşandığı Çanakkale Cephesi'nden ayrılarak nispeten daha güvenli olan Çatalca İstihkâmları'nda gö-reve başlamıştır. Çanakkale Cephesi'ndeki hizmetlerinden dolayı sırasıyla Ast Teğmen ve Teğmen ünvanlarıyla ödüllendirilmiştir. İstanbul'da İaşe Nezareti kurulmuş başına da ünlü İttihatçı ve Teşkilat-ı Mahsusa üyesi Kara Kemal geti-rilmiştir. A. Kemali Bey, iaşe yolsuzluklarını denetlemek üzere Kütahya, Afyon ve Eskişehir mıntıkası müfettişliğine atanmıştır. Daha sonra yerel yöneticilerle yaşadığı sıkıntılardan sonra IV. Ordu'nun emrinde Gazze'ye gözetleme subayı olarak görevlendirilmiştir.

Kızıl Devrim sonrası Rusya, Brest-Litovski Antlaşması'nı (3 Mart 1918) im-zalayarak I. Dünya Savaşı'ndan çekilmiştir. Lenin idaresindeki yeni Rus yöneti-mi, daha önce büyük devletlerarasında yapılan gizli antlaşmaları faş ettiği gibi 1878 Berlin Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nden aldığı Kars, Ardahan ve Ba-tum'u da iade etme kararı almıştır. Dolayısıyla Brest-Litovski Antlaşması'nın uygulanmasında bulunmak üzere A.Kemali Bey de bölgeye gitmiş ve iki aydan bir miktar fazla bölgede kalarak diğer heyet üyeleriyle birlikte antlaşmanın uy-gulanmasına nezaret etmiştir. Anadolu'nun kuzeydoğusundaki bu görevinden sonra, Siirt Mutasarrıfı Abdülhalik Renda, Adliye Nazırı Halil Bey'le görüşerek, A.Kemali Bey'in adliye müfettişliğine tayinini gıyabında uygun görmüşlerdir. Ancak adliye memuru olmak istemeyen A. Kemali Bey, bu görevi kabul etme-

miş ve teklif edilen Batum Yazı İşleri Müdürlüğü'nü de reddetmiştir. Nihayet Adana Hukuk İşleri Müdürlüğü'nde karar kılınmıştır (Öğütçü 2009: 232-234).

Yeni görevine başlamak üzere önce Bilecik'e uğramış ve ailesini yanına alarak trenle Adana'ya hareket etmişlerdir. Memleketinde olmasına rağmen doğru dürüst bir ev bulamamış ve geçim darlığına düşmüştür. Bunun üzerine Dahiliye Nezareti'ne başvurarak birinci sınıf kaymakamlıklardan birine atanmayı talep etmiştir. Kendisine Kafkasya'daki Acara Kaymakamlığı münasip görülmüştür. Ailesini Bilecik'e bırakıp Acara'ya gitmek üzere İstanbul'da bulunduğu sırada Dahiliye Nazırı Fethi Bey, Acara'ya göndermekten vazgeçtiklerini ve eşkıyalığın çok kötü hüküm sürdüğü Kirmasti (Mustafakemalpaşa), İnegöl ve Gönen'den birini tercih etmesini istemiştir. O, bunun üzerine daha önce hiç görmediği Kirmasti'yi tercih etmiştir (Aralık 1918). Burada bulunduğu kısa sürede eşkıyaları yıldırılmış, İttihat ve Terakki ismini kullanarak yerel halka zulüm eden mülki ve askeri yöneticilere karşı devlet otoritesini yeniden tesis etmiştir. Elbette bu başarısı karşılıksız kalmayacaktır ve hakkında eşkıyalar ve yerel yöneticiler tarafından dedikodu üretilecektir. Yine iase meselesi yüzünden İttihatçılarla da arası iyice açılmıştır. Hatta bir keresinde İttihat ve Terakki Sorumlu Katibi Dr. Mithat Bey'le aralarında sert bir tartışma da geçmiştir. Bilecik'te on sekiz Ermeni'nin öldürülmesi emrini verdiği iddiasıyla masum olduğu halde Nisan 1919'da İstanbul'a götürülerek Bekirağa Bölüğü'ne götürülerek hapsedilmiştir.

Tutuklu bulunduğu sırada bile ülkenin kurtuluşu için çaba sarf etmekten geri kalmamıştır. Bu amaçla yakın arkadaşlarından Hamdi Zeki'ni aracılığıyla "Anadolu Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'ni" kurmuş ve hatta bir mühür bile hazırlatmıştır. Altı maddelik bir tüzüğü olan Cemiyet'in görevi, işgal altındaki vatani kurtarabilmek için gençleri örgütleyen gizli bir cemiyettir. Cemiyet'in ilk fiili teşebbüsü Alemdar Gazetesi'nde Türkler aleyhine, Ermenilerin lehine yazan Çerkez Hasan'a bir ihtar mektubu göndermek olmuştur (Öğütçü 2009: 269-270). İsnad edilen suçla ilgili yargılanma neticesinde Bursa Divan-ı Harbi, Ermenilerin öldürülmesiyle ilgili suçun sübut bulmadığı gerekçesiyle A.Kemali Bey hakkında ceza tayinine gerek olmadığına karar vermiştir. O da bunun üzerine bir süre dinlenmek ve ailesini görebilmek için Ceyhan'a gitmiştir.

2- Milli Mücadele Yılları

Mondros Mütarekesi akabinde Fransızlar, 1919'da Çukurova Bölgesi'ndeki işgallerini genişletmeye başlamışlardır. Bunun üzerine A. Kemali Bey, ailesini daha güvenli olan Niğde'ye oradan da Konya'ya taşımıştır. Çiftahan ve Pozantı'nın Fransızların kontrolüne geçmesi üzerine Kuvâ-yi Milliyecilere katılmıştır. Pozantı'nın işgali üzerine Pozantı Kaymakamı Arif Bey'i karşı saldırıya geçmeye ikna etmeye çalışmışsa da başarılı olamamıştır. Bir süre sonra Kastamonu Bi-

dayet Mahkemesi Savcılığı'na atanmıştır. Bu görevde iken TBMM'ye Kastamonu mebusu seçilmiştir. 23 Nisan 1920'te Meclis'in açılışında bulunmuştur. Görülen lüzum üzerine 15 Haziran 1920'de Adliye Vekâleti Müsteşarlığı'na getirilmişse de bu görevde kısa bir süre kalarak 24 Temmuz 1920'de yeniden Meclis'teki görevine dönmüştür. Zira o dönemde bir kişi, birkaç görevi uhdesinde bulundurabiliyordu. Aynı tarihte Siirt Mutasarrıflığı'na atanmış ancak görevi kabul etmemiştir. 20 Ekim 1920'de Koçgiri Ayaklanması'nın soruşturulması için oluşturulan kurulda görev yaptıktan sonra, Adliye Vekili Celalettin Arif Bey'in izinli olarak ayrılması üzerine 1-4 Kasım 1920'de Adliye Vekâleti Vekilliği görevine mebuslar tarafından seçilmiştir. Mustafa Kemal Paşa, cephede bulunduğu sırada yapılan bu seçimi pek beğenmemiştir. Zira o dönemde bakanlar, Başbakan tarafından değil Meclis'te yapılan gizli oylama sonucunda tespit ediliyordu. Belki de Mustafa Kemal Paşa'nın muhalefeti aralarındaki anlaşmazlığın ilk tohumunun serpilmesi anlamını taşıyordu. Bunun üzerine 4 Kasım'da sağlık durumunu ileri sürerek bu görevden ayrıldı. Mustafa Kemal'le aralarındaki ikinci tartışma TBMM'nin Ankara'dan Kayseri'ye taşınması hususunda Meclis koridorunda yaşanmıştır. Mustafa Kemal, Kemali Bey'i yatıştırdıktan sonra itidale davet etmiş ve kesin karar verilmediğini, nakil işinin askeri amaçlı bir tedbir olduğundan bahsetmiştir. Dolayısıyla aralarındaki tansiyon gittikçe yükselmiştir.

20 Kasım'da Pozantı İstiklal Mahkemesi üyeliğine sonra da başkanlığına seçildi. Bu görevde Şubat 1921'e kadar görev yaptı. TBMM'de Tasarı, Adalet, Anayasa Komisyonları'nda ve Memurîn Muhakematı Tetkik Heyeti'nde çalıştı. Birinci Meclis'te Birinci ve İkinci Grup dışında kalan ve doksana ulaşan üye sayısı ile zamam zaman üçüncü bir grup gibi hareket eden bağımsızların başkanlığını yapmıştır (Demirel 2006: 5). Kurucu Meclis'te, Hüseyin Avni Bey(Erzurum), Ali Şükrü Bey (Trabzon) ile beraber her fırsatta iktidarı eleştirmiş ve ateşli bir muhalefet etmiştir. Dolayısıyla kimi yazarlar onu, II. Grup'ta yer aldığını düşünmüşlerdir. Halbuki yaşamının diğer evreleri incelendiğinde hep üçüncü bir alternatif olmuştur. İşgal yıllarında olağanüstü yetkilere sahip Birinci Meclis'te, başta kişi hak ve özgürlüklerini güvence altına alan Hürriyet-i Şahsiye Kanunu'nun çıkarılmasını sağlamak olmak üzere çeşitli önemli yasama faaliyetlerinde de bulunmuştur. 11 Ağustos 1923'te yapılan II. Dönem TBMM seçimlerinde mebus adayı gösterilmemiştir. O da bunun üzerine Adana'ya giderek avukatlık yapmaya başlamıştır.

3- Cumhuriyet Dönemi (1923-1930)

Mebus adayı gösterilmedikten sonra da boş durmaya A. Kemali Bey, Mücâhede, Haksöz ve Toksöz isimli gazeteleri çıkartma iznini almıştır. 1923 yılı sonlarında Mücâhede'yi çıkartarak yayın hayatına yeniden dönmüştür. Bu gazetenin 8 Ara-

lık 1923 tarihli sayısına yazdığı bir makaleden dolayı Adana Bidayet Mahkemesi'nde yargılandığı da beraat etmiştir. 30 Ağustos 1924'te Adana'da bu kez Toksöz adıyla bir gazete yayınlamaya başlamıştır. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın (TCF) faaliyete geçtiği dönemde, Müdafaa-i Umumiye Fırkası adıyla üçüncü bir parti kurma girişiminde bulunmuştur. Kurmayı tasarladığı bu partinin programını Toksöz Gazetesi'nde yayınlamıştır. 15 Aralık 1924'ten itibaren yayını İstanbul'da sürdüren Toksöz'de, yayınladığı “Büyük Tehlike” isimli yazısı milli güvenliğe aykırı bulunarak gazete 30 Aralık 1925 Bakanlar Kurulu kararı ile kapatılmıştır ve yazar hakkında da altı ay hapis cezası İstanbul Dördüncü Ceza Mahkemesi tarafından uygun görülmüştür (Demirel 2006: 5; Çoker 1980: 616).

Daha önce Toksöz'de yazdığı yazılarından dolayı Şeyh Sait İsyanı sırasında halkı tahrik ettiği gerekçesiyle Şark İstiklal Mahkemesi'nce 7 Haziran 1925'te tutuklu olarak yargılanmıştır. Ancak suçun işlendiği yerin Adana olması nedeniyle A. Kemali Bey 13 Eylül 1925'te Ankara'ya nakledilerek dava, buradaki İstiklal Mahkemesi'nde devam etmiştir. Süreç, 3 Şubat 1926'ya kadar devam etmiş ve mahkeme: A. Kemali Bey'in “nefsini ıslah etmiş” ve “aklını başına toplamış olduğunu” ümit ettiğini belirterek, “manen suçlu görülen” A. Kemali Bey'in “kanun nazarında” beraat ettiğini tebliğ etmiştir (Demirel 2006: 261). Cumhuriyet Dönemi'nde bir kez daha yazı yazmamak ve siyasetle uğraşmamak şartıyla beraat ederek memleketine dönen A. Kemali Bey, 1926- 1930 yılları arasında Adana ve Ceyhan'da avukatlık yaparak hayatını devam ettirmiştir.

4- Ahali Cumhuriyet Fırkası

II. Meşrutiyet Dönemi'nden sonra çok partili siyasal yaşama geçişin ikinci adımı Cumhuriyet Dönemi'nde 1924 yılında atılmıştır. Zira Cumhuriyet'in ilan edildiği ve parlamenter bir siyasi yapının olgunlaşmaya başladığı dönemde, henüz tek parti dışında ikinci bir parti mevcut değildi. Aralarında Kazım Karabekir, Rauf Orbay, Ali Fuat Cebesoy, Refet Bele ve Adnan Adıvar gibi Mustafa Kemal Paşa'nın yakın çalışma arkadaşları tarafından kurulan TCF'yle aralanmak istenen çok partili siyasal yaşamın kapısı Şeyh Sait İsyanı'yla kapanmıştır. TCF'nin kurulmasından hemen sonra A. Kemali Bey, “Müdafaa-i Umumiye Fırkası'nın” kurulacağını beyan etmiş fakat bu teşebbüsü tamamlanmamıştır. Tarık Zafer Tunaya “Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938)” isimli eserinde TCF'nin akabinde spontane olarak A. Kemali'nin partisinin ortaya çıktığını ifade etmiştir. Hâlbuki bu parti faaliyete geçmemiştir (Tunaya 2009: 271). A. Kemali Bey, beyanının devamında partilere ait bir kanuna ihtiyaç olduğunu ve Devlet merkezinin Ankara'dan İstanbul'a taşınması gerektiğini de vurgulamıştır. Dolayısıyla Ankara'ya muhalefet eden İstanbul basını bu beyanı büyük puntolarla gazetelerinde haber yapmışlardır (Tunaya 1952: 636).

Cumhuriyet Dönemi'nde çok partili siyasal sisteme geçiş için ikinci adım ancak 1930 yılının Ağustos ve Eylül aylarında mümkün olabilmektedir. İki ay içersinde arka arkaya üç tane fırka kurulmuştur. Bunlar: 1- Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF), 2- Ahali Cumhuriyet Fırkası (ACF), 3- Türk Cumhuriyet Amele ve Çiftçi Fırkası'dır (TCAÇF)⁶. Lakin kısa sürede bu partiler kapatılarak çok partili siyasal yaşam, 1945'te Milli Kalkınma Partisi'nin akabinde 1946'da Demokrat Parti'nin kuruluşuna kadar sekteye uğramıştır. Biz burada araştırmamıza konu olan A. Kemali Bey ve Ahali Cumhuriyet Fırkası nedeniyle 1930'lulu yıllara değineceğiz.

Amerika Birleşik Devletleri'nde önce tarım alanında başlayan 1929 Dünya Ekonomik Buhranı; SSCB dışındaki tüm dünyayı on yıl kadar tüm ekonomi sektörlerde derinden sarsmıştır. Kriz, bir tarım ülkesi olan Türkiye'yi de tüm dünya (SSCB hariç) ülkeleri gibi etkilemiştir. Cumhuriyet idarecileri bir yandan krizle baş etmeye çalışırken diğer taraftan 1930 yılının Aralık ayında başlayan Menemen İsyanı'yla da ülke siyasi çalkantılara gark olmuştur. Milli Mücadele'yi başlatıp başarıya ulaştıran, yeni bir devlet kuran kadro hep aynıdır. Devlet, hükümet, meclis bir partiye yani Cumhuriyet Halk Partisi'ne dayanmaktadır. Bu dönemde muhalefet de yoktur. Yaşanan ekonomik ve siyasi gerginlik yeni partiler vasıtasıyla hafifletilebileceği düşünülmüştür. Mustafa Kemal'in izni ve bilgisi dahilinde yakın çalışma arkadaşı Fethi Okyar, 12 Ağustos 1930'da SCF'yi kurmuştur. Kısa sürede palazlanan Fırka, muhalefetin, anti-devletçi, liberal kişilerin odağı haline gelmiştir. Kuvvetli sosyolojik temele dayanan ciddi bir ayrışma yaşanıyordu. Eski rejimden yeni düzene geçiş sırasında Menemen İsyanı çıkmıştır. İşlerin kötüye gittiğini anlayan Fethi Okyar, 26 Aralık 1930'da Fırkayı feshetmiştir. Aslında A. Kemali Bey, müstakil bir partiden ziyade SCF'de siyasete devam etmek ister ancak Fethi Okyar, eski bir İttihatçı ve keskin bir muhalif olan A. Kemali Bey'le çalışmak istemez (Toros 1992: 178). O da bunun üzerine üçüncü bir alternatif olarak 24-25 Eylül 1930 tarihleri arasında Adana'da "Ahali Cumhuriyet Fırkası (ACF)" isimli partiyi kurmuştur.⁷

Her ne kadar A. Kemali Bey, Ankara İstiklal Mahkemesi'ne bir daha siyasetle uğraşmayacağına dair bir senet vermişse de sözünün arkasında ancak beş yıl durabilmiştir. Huyundan vazgeçmeyerek genel politik havanın müsaitliğini ve yumuşaklığını da görerek yeni bir parti kurarak siyasete atılmıştır. Partinin kurucuları arasında Hasip, Ali Vehbi, Bekir Sıtkı, Mustafa Ziya, Avukat Mahmut, Çiftçi Hasan ve Yedek subaylardan Ali Beyler yer almıştır (Tunaya 1952: 636). Hasip Bey, partinin kuruluşunun hemen ertesinde işlerinin yoğunluğunu gerekçe göstererek istifa etmiştir. Yine Partinin kurucularından ve ilk Katip-i Umumîsi olan Mustafa Ziya Bey de Ekim ayı başlarında görevinden ve partiden ayrılmıştır. Bunun üzerine Parti'nin Katip-i Umumîliği görevini Mahmut Nedim Bey üstlenmiştir (Demirel 2006: 270). ACF'nin Nizamnamesi'nde parti merkezinin şim-

dilik Adana olduğu ifadesi dikkat çekmektedir. Zira partinin büyüyüp gelişerek merkezinin Ankara veya İstanbul'a taşınması hesaplanmış olmalıdır. Parti, kuruluşu itibarıyla yerel ölçekli olduğu için İstanbul basınında pek fazla habere konu olmamıştır ACF'e Maraş, Ceyhan, Kozan ve Osmaniye gibi yerlerde teşkilatlanabilmiş, örgütlenmesini ülke geneline yayamamıştır. Adana İl Başkanlığı'nı, A. Kemali Bey'in İaşe Müfettişi olarak Kütahya'da görev yaptığı yıllarda tanıştığı Hafız Abdülkadir Bey yapıyordu (Öğütçü 2009: 198).

Fikirlerini daha geniş kitlelere yaymak üzere parti yönetimi, partinin sözcüsü durumundaki Ahali Gazetesi'ni, 1930 Ekim ayı sonlarında Adana'da çıkarmaya başlamıştır. Bunun üzerine A. Kemali Bey bir basım evi satın almıştır. Orhan Kemal "Baba Evi" isimli romanında o günleri şöyle anlatır:

"Dar bir sokakta, karşılıklı iki konak hatırlıyorum. Becerikli ilkokul öğrencilerinin yaptıkları mukavva konakları hatırlatan bu cumbalı, kafesli, çıkıntılı, tahatta saçakları dantela gibi işlemeli konaklardan birisi bizim. Burası aynı zamanda babamın "Fırka binasıydı (...) Bu katta fırka toplantıları yapıldı (...) Matbaaya makaleler götürür, provalar getirir, tashihler götürürdüm, Babam birtakım kalın kitapları okuyarak sabahladığı günler, kaşlarını çatarak ve kan çanağına dönmüş gözleriyle, elime tutuşturduğu yazılardan sonra: "Matbaaya çok acele götür, ver ve bir gazete al gel!" tembihine rağmen, sokakta gecikmeyi icap ettirecek mevzular bulurdum mutlaka." (Kemal 1981: 25-26).

A.Kemali Bey, mevcut yönetimi beğenmeyenlerin partisinde toplanacağını ümit etmiştir. 26 Eylül 1930 tarihli Vakit Gazetesi'nde partisinin kuruluş haberi yanı sıra fikir ve örgütlenmesiyle ilgili ipucu edinebileceğimiz şu haber de çıkmıştır: "*Her iki fırkadan [Cumhuriyet Halk ve Serbest Cumhuriyet Fırkaları] ayrı olan bu yeni teşekkül dahilinde kendi etrafında toplanacak arkadaşlarıyla çalışacağını, iki fırkanın da yalnız samimi söz söylediklerine, fakat iş yapamadıklarına, kendi fırkasının ise fiiliyata girişeceğini ve şimdilik mensuplarının 200 kişi kadar olduğunu yazmış ve söylemiştir.*" (Demirel 2006:271). Fırka hiçbir genel ve yerel seçime katılamamıştır. Lakin Tarık Zafer Tunaya, Fırka'nın seçime katıldığını ileri sürmüş ve başarısız olduğunu belirtmiştir. Buna delil olarak da "*Belediye İntihabı Çok Mühimdir*" başlıklı A. Kemali Bey'in yazısını göstermiştir. Bu yazıda:

B."*Biz Halk Fırkasından değiliz. Ve bittabi onun Hükümeti ile alakadar insanlara da halkın rey vermesini tavsiye etmeyiz. Çünkü biz Halk Fırkası'nın iptida bir programını görmüyoruz. Bir iki gündür birkaç maddesi neşredilen nizamname, Fırkanın dahili nizamnamesidir. Halk Fırkası'na kimler girebilir? Halk Fırkası nasıl teşekkül eder? Kongreleri kaç tanedir? Ve nasıl içtima ederler? Tarzında olduğunu gördüğümüz nizamnameden bir iyilik çıkaracak kadar basit beyin değiliz. Ve öyle görüyoruz ki Halk Fırkası; istinatgâhı şahsi olan ve*

sabit bir programı bulunmayan bir garibe-i teşkilattır. Eğer programı, bilâhare nizamname-i dahilinin bazı maddeleri halinde tecelli edecekse veya meşhuru âlem olan Dokuz Umde'den ibaret kalacaksa Veyl! Bu memlekete... Ve merhamet! Halk fırkası etrafında endişe ile toplanacaklara..." Yine yerel seçimlerde *"Halk Fırkası da Serbest Fıkra da milleti idare kabiliyetinden mahrumdur, Ahali Cumhuriyet Fırkası'na geliniz ey ahali!..."* sloganını kullanmıştır (Tunaya 1952: 636). ifadeleri yer almaktadır.

Lakin Meral Demirel, Yarın Gazetesi'nde 20 Kasım 1930'da A. Kemali Bey'le yapılan bir mülakata dayanarak ACF'nin yerel seçime de katılmadığı da ispatlamıştır. Çünkü Adana Belediye Seçimleri, Fırka'nın kuruluşundan iki gün önce yapılmıştır (Demirel 2006: 273)

Bu Fırkayla ilgili en eski gazete haberi Vakit Gazetesi'nin 27 Eylül 1930 tarihli nüshasında "Üçüncü Bir Fırka mı?" başlığıyla verilmiştir. En başından itibaren Hükümet yanlısı basın tarafından görmemezlikten gelinmiş ve parti ve lideri olumsuz karşılanmıştır. Örneğin ilk haberde "Abdülkadir Kemali (Öğütçü) yeni teşkil ettiği söylenen Fırka'da gene eski prensiplerine sadık mıdır? " diye sorulduktan sonra, kendisinin siyasal geçmişi hatırlatılmaktadır. Yine bir hafta sonraki Vakit'te "Garip Bir Fırka Programı" başlığıyla alaylı bir yazı kaleme alınmıştır.

ACF'nin bir programı bir de Dahili Nizamnamesi vardır. Dahili Nizamnamesi İçişleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından 1950'de yayınlanan "Türkiye'de Siyasi Dernekler II" adlı eserde yer almaktadır. Lakin Fırka programı tam olarak Meral Demirel'in "Tam bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey" isimli doktora çalışmasında yayınlanmıştır. Programın aslı Tarık Zafer Tunaya'nın eşi Melahat Tunaya tarafından M. Demirel'e iletilmiştir. Program daha evvel birçok eksikle Mete Tunçay'ın "Türkiye'de Tek Parti Yönetiminin Kurulması" isimli kitabında yayınlanmıştır.

Dahili Nizamname'de ilkeler ve örgütlenme prensipleri yer alırken, Fırka Programı'nda temel görüş ve düşünceler ifade edilmiştir. Liberal bir programı olan Fırka'nın Dahili Nizamnamesi'nin ikinci maddesinde şu gaye ilan edilmiştir: "Cumhuriyet'in hakiki manası dahilinde ahaliyi refaha kavuşturmak, Fırka'nın ilk ve son umdesidir". Fırka bilhassa israfın önüne geçeceğini prensip edinmiştir. İktisadi, ticari, zirai meselelere önem vereceğini belirttikten sonra hürriyetlere, devlet alacaklarına, hâkimlere ve Anayasaya aykırı kanunlara dair hükümleri de kapsamaktadır (Türkiye'de Siyasi Dernekler II 1950: 87-89). Fırka programının üçüncü maddesinde "idare-i hususiye teşkilatı'nın" geliştirilmesiyle "bir nevi adem-i merkezîyet"in öngörüldüğü; ordunun kendi erzakını kendisinin temini istendiği; demiryolu dahil bütün inşaatların durdurulması savunulduğu; 12. Maddesinde mahkemelerin Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'na mugayir kavâ-

nini tatbikten memnuiyeti derpiş edildiği; elli sene müddetle telif eserlerin yasaklanıp hep tercüme yapılacağı, iptidaî mekteplerin leyli olacağı vb. aktarılmaktadır (Tunçay 1999: 285-286).

SCF kısa sürede palazlanarak muhalefetin ortak paydası haline gelmiştir. İş çıkarından çıkmadan evvel Ali Fethi Bey, 17 Kasım 1930'da Fırkayı feshetmiştir. Ülkede sadece muhalefet partisi olarak ACF'e kalmış ve A. Kemali Bey eleştirilerini artırarak devam ettirmiştir. ACF toplamda üç ay, SCF'e fesholduktan sonra yaklaşık bir ay faaliyette bulunabilmiştir. SCF'nin siyaset sahnesinden çekilmesi, yeni oluşumlara müsaade edilmemesi, çok partili siyasal yaşama geçişin ikinci aşamasının henüz olgunlaşmadığı gerekçesiyle ACF üzerindeki baskılar iyice artmış ve kapatılacağı dedikoduları yayılmaya başlamıştır. Devrin Adana Valisi Hilmi Uran, ACF'yi ve Ahali Gazetesi'ni sıkı denetim altına almış, Yazı İşleri Müdürü Reşat Feyyaz'ı sıkıştırmış hatta bir süre sonra da tevkif etmiştir. A. Kemali Bey, valiyi, gazetesinde yayınladığı açık mektuplarla, sert şekilde hırpalamıştır.

A. Kemali Bey, Hükümeti ve Cumhurbaşkanlığı'nı şiddetle eleştirmesinden dolayı Adalet Bakanlığı'ndan Adana Cumhuriyet Savcılığı'na soruşturma açılması emrini arkadaşları vasıtasıyla öğrenmiştir. Ceza alacağını anlayan A. Kemali Bey, parti kurucularından Alemdarzâde Avukat Mahmut Bey'le beraber, bir gece gizlice sınırı geçerek Suriye'ye sığınmıştır (Toros 1992: 179). Ayrıca Bakanlar Kurulu, 21 Aralık 1930'da ACF'yi kapatmış ve Ahali Gazetesine de yayın yasağı getirmiştir. Partinin kapatılmasından sonra Vakit ve Cumhuriyet gibi ulusal basın sırasıyla olayı şu başlıklarla: "*Abdülkadir Kemali İskenderun'a Kaçmış*"; "*Hainin Herzeleri*" okuyucularına duyurmuşlardır. Yine Cumhuriyet Gazetesi'nde haberin devamında: A. Kemali Bey'in tahkikat başlamadan kaçmış olmasından, demek ki "vatana ihanetini en evvel kendisi anlamıştır" hükmüne varmakta ve Suriye'ye kaçarken hükümet aleyhinde sözler söylediğini bildirmektedir. Yine Cumhuriyet Gazetesi 18 Mart 1931 tarihli nüshasında konuyla ilgili küçük bir haber yapmıştır. Haberde: "*Antakya'da bulunan Abdülkadir Kemali'nin vaziyeti çok fenadır. Arzuhalcilikle geçinmeye çalışmaktadır.*" (Tunçay 1999:286).

6. Sürgün Yılları ve Türkiye'ye Dönüşü

Sürgün yıllarının ilk altı ayını o sırada Fransız Mandası olan Antakya'da geçirir. 1931 yılının yaz aylarında ailesini yanına alır ancak geçim sıkıntısına karşı koyamazlar. Sonrasında Beyrut'a geçer. Lübnan uyuğunda olmadığı için avukatlık da yapamamıştır. Beyrut'ta Fıstıklı Mahallesi'nde tek odalı bir evde oturmuştur. Geçim sıkıntısının üstesinden gelebilmek için eşinin bileziklerini satarak on lira sermayeyle Burç Meydanı'na çıkan sokakların birinde lokanta açar ancak tutturamaz ve iflas etmiştir. (Narlı 2002: 5). Oğlu ünlü yazar Orhan Kemal, 1932 yılının ortalarında tek başına Türkiye'ye dönmüş, altı ay sonrada Orhan Ke-

mal'in annesi ve kız kardeşleri de onu izlemiştir. A. Kemali Bey, Kudüs'e geçerek bir avukatla çalışmaya başlamıştır. 1935'te eşi Azime Hanım ve üç kızı Hayfa üzerinden Kudüs'e gitmiştir. A. Kemali Bey'in ailesi 1937'de Orhan Kemal'in nikâhından iki hafta sonra Adana'ya dönmüşse de A. Kemali Bey, Kudüs'te kalmıştır. Sürgün yıllarında bir ara gazetecilikle uğraşmış ve Halep'te yayınlanan *El Vakit Gazetesi'nin* orta sayfasında yer alan Türkçe *Vakit Gazetesi*'ni çıkartmıştır. Bununla birlikte, esas olarak siyasetin dışında kalmış ve çalışmalarını din, pratik tıp ve bitkiler üzerinde yoğunlaştırmıştır (Demirel 2006: 320).

Sekiz buçuk yıl boyunca yurt dışında Beyrut, Şam, Halep ve Kudüs'te yaşamak zorunda kalan A. Kemali Bey, Atatürk'ün ölümünden sonra İsmet İnönü'nün yurt dışında yaşayan muhaliflerin ülkeye dönmesine sıcak bakması üzerine, Haziran 1939'da Türkiye'ye dönmüştür. Adalet Bakanlığı'ndan görev talebinde bulunmuş ve 27 Kasım 1939'da Bergama Ağır Ceza Hâkimliği'ne atanmıştır. Haziran 1941'de istifa ederek Adana'ya dönmüş ve avukatlığa başlamıştır. Demokrat Parti'nin kurulmasıyla birlikte aktif siyasete yeniden dönmeyi arzulamış ancak hastalığı buna mani olmuştur. Yinede 1947'de Arslanköy'de (İçel) yapılan seçimlerle ilgili Konya'da görülen davaya Demokrat Parti adına avukatlık yapmıştır. Yine aynı yıl "*Ayurt: Çocuklarımızın Din Kitabı*" başlıklı iki kitabı Adana Demokrat Matbaası'nda basılmıştır (Demirel 2006:322-323). Bu arada sağlık durumu gittikçe kötüleşmiştir. Yargıtay'da bir dava takibi için Ankara'da bulunduğu sırada hastalığı nüksederek Gülhane Hastahanesi'ne kaldırılmış ve burada 21 Temmuz 1949'da altmış yaşında vefat etmiştir.

Sonuç

İttihatçıların tabanca soyundan olmayan A. Kemali Bey, gençlik yıllarından itibaren İstanbul'da akranları arasında sivrilerek Cemiyet'in öğrenci liderlerinden olmuştur. Meşrutiyet'in ilanına şahit olmuş ve yeni dönemin, tüm problemleri ortadan kaldıracığına yürekten inanmıştır. Koyu bir İttihatçı olarak İstanbul'da bulunduğu sırada bir suçtan dolayı bir süre hapis bile yatmıştır. Lakin Milli Mücadele öncesinde İttihatçılarla arası açılmıştır. Cemiyet'in ismini kullanarak her türlü haksızlığı, hırsızlığı yapanlarla anlaşmamış ve onlarla mücadele etmiştir. Hele Kirmasti'de bulunduğu sırada iâşe sevkiyatı yüzünden yerel İttihatçı yöneticilerle ve parti müfettişleriyle uyuşmazlığa düşmüş ve kalbi kırılmıştır. Özellikle çok sevdiği Yakup Cemil'in idam edilmesi onu büsbütün sarsmıştır. Lakin kalbindeki İttihatçılık sevgisi tamamıyla bitmemiştir. Nitekim I. Dünya Savaşı sonrası Cemiyet'i ve Fırkayı eleştirenlere cevap vermeden kendini alıkoyamamıştır. İftiralarla maruz kalarak sık sık mahkemelerde yargılanıp, kısa süreli mahkûmiyetler almıştır.

1912'den itibaren başladığı memuriyet hayatı boyunca bulunduğu her yerde kanunsuz uygulamalarını gördüğü mülki, askeri, mali görevlilerle; halkı dolandı-

ran bazı ağa, şeyh gibi kişilerle de amansız bir şekilde karşı koymuştur. Dolayısıyla kanunsuzluklarla mücadele ettiği için görev yaptığı yerlerde uzun süre barınamamıştır. Rüşvet, iltimas ve haksızlıktan daima nefret etmiştir. Bulunduğu yerlerde kendisine verilen hediyeleri reddettiği gibi ikram edilen yemeklerin ücretlerini de vermeyi alışkanlık haline getirmiştir. Mücadele edemeyeceği noktada ya istifa etmiş ya da görev değişikliği talebinde bulunmuştur. Ömrünün bütününe baktığımızda A. Kemali Bey'in –hukuk müstesna- bir işte veya görevde uzun süre sebat etmediğini rahatlıkla görebiliriz. Sıkıldığında veya istifa ettiğinde joker meslek olarak hep avukatlık yapmıştır.

Birinci Meclis'te birçok görevlerde bulunmuş ve kısa süreli bakanlık yapmıştır. Mustafa Kemal ile aralarındaki anlaşmazlığın temeli bu döneme dayanır. Özellikle Adliye Vekâleti'ne seçilmesini tasvip etmeyen Mustafa Kemal ile yıldızi bir daha hiç barışmamıştır. A. Kemali Bey, her zaman üçüncü bir alternatif olmuştur. Çünkü Birinci Meclis'te I. ve II. Grup'un dışında sayıları doksan civarındaki bağımsızların lideri olmuş; Cumhuriyet Halk Fırkası'na karşı 1924'te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kurulduğunda Müdafaa-i Umumiye Fırkası teşebbüsünde bulunmuş ve 1930'da da Cumhuriyet Halk ve Serbest Cumhuriyet Fırkaları'na karşı Ahali Cumhuriyet Fırkası'nı kurmuştur.

Zihin dünyasını hukuk ve tarihten besleyen A. Kemali Bey, dürüstlükten ödün vermeyen kişiliği, dobra sözleri ve mertçe davranışları yüzünden çevresinde cesur bir muhalif olarak bilinirdi. Bu özellikleri hiçbir zaman esnememiş ve prensiplerinden asla vazgeçmemiştir. Hatta bu kişilik özelliklerinden dolayı ailesiyle yurt dışına kaçmak zorunda olduğu yıllarda sefalet içerisinde yaşamak zorunda kalmıştır. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olmasından sonra yurtdışındaki muhaliflerin, ülkeye dönüşü sağlandıktan sonra hukuk işleriyle uğraşmaya devam etmiştir. Bir ara Demokrat Parti'nin kurulmasıyla beraber yeniden siyasetle uğraşmak istediye de geçmiş yıllardaki cılız siyasi başarılarını görerek bundan vazgeçmiştir. 1947'de bir Yargıtay duruşmasını takip etmek üzere Ankara'da bulunduğu sırada altmış yaşında hayata gözlerini yummuştur.

KAYNAKÇA

- Çoker, Fahri, (1980), *Türk Parlamento Tarihi Milli Mücadele ve TBMM I. Dönem 1919-1923*, C. III, Ankara: TBMM Vakfı Yayınları.
- Demirel, Meral, (2006), *Tam Bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kemal, Orhan, (1981), *Baba Evi*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Narlı, Mehmet, (2002), *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öğütçü, Işık, (2009), *Orhan Kemal'in Babası Abdülkadir Kemali Bey'in Anıları*, İstanbul: Everest Yayınları.

- T.C. İşleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü, (1950), *Türkiye’de Siyasi Dernekler II*, Ankara: Başbakanlık Devlet Matbaası.
- Toros, Taha, (1992), *Mâzi Cenneti*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunaya, Tarık, (1952), *Türkiye’de Siyasi Partiler*, İstanbul: Basım Yeri Yok.
- Tunaya, Tarık, (2009), *Türkiye’de Siyasal Gelişmeler (1876-1938)*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunçay, Mete, (1999), *Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek-Parti Yönetimi’nin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- ¹ 1934’te Soyadı Kanunu çıkınca *Öğütçü* soyadını almıştır.
- ² Adana iline bağlı eski bir sancak olan Cebelibereket’in yaz aylarında merkezi olan Yarbuz’da 1888 Ağustos’unda doğdu. Kendisi, latife yollu yaşantısının ateşli ve coşkulu geçmesini gölgede hararetin 42 dereceye kadar çıktığı bir günde doğmuş olmasına bağladılar! Ayrıntılı bilgi için bkz.: Taha Toros, *Mâzi Cenneti*, İstanbul:İletişim Yayınları, 1992, 170.
- ³ Olaya ilk bakan ve olayla doğrudan teması olan mahkeme.
- ⁴ 1935-1946 tarihleri arasında TBMM Başkanı.
- ⁵ Dardanos Bataryası, boğazın Anadolu tarafında Kepez mevkiinin güneyindedir. Kıyıya dört yüz metre civarında hâkim bir tepede kurulmuştur. Osmanlı boğaz savunmasında orta tabya olarak inşa edilmiştir. 18 Mart 1915 Çanakkale Deniz Savaşları sırasında bu bataryanın büyük bir kısmı imha olmuş, subay ve neferlerinin de bir kısmı şehit olmuştur. Bunun üzerine Osmanlı Erkan-ı Harbiye Reisliği (Genelkurmay Başkanlığı), bataryanın şehit olan Hasan ve Tunuslu Mevsuf isimli subaylarına atfen bataryanın ismi Hasan-Mevsuf Bataryası olarak değiştirilmiştir.
- ⁶ Hükümetçe komünist özellikler taşıdığı için faaliyetlerine müsaade edilmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler*, İstanbul: Basım yeri yok, 1952, s. 638.
- ⁷ Ahali Cumhuriyet Fırkası’nın kuruluş tarihiyle ilgili ihtilaf vardır. Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasi Partiler* isimli eserinde 29 Eylül 1930’u işaret ederken; İşleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü’nün yayınladığı *Türkiye’de Siyasi Dernekler II* ile Mete Tunçay’ın, *Türkiye’de Tek Parti Yönetiminin Kurulması*, isimli eserlerde Fırka’nın kuruluş tarihi olarak 26 Eylül 1930 gösterilmektedir. Meral Demirel ise *Tam Bir Muhallif Abdülkadir Kemali Bey* isimli seçkin eserinde, Vakıf Gazetesi’ni kaynak göstererek tahmini olarak 24-25 Eylül 1930 tarihlerini tespit etmektedir. Dolayısıyla biz bu çalışmamızda Meral Demirel’i referans aldık.

ALİ GALİP YENER

ORHAN KEMAL VE TÜRK AYDININDA KİMLİK MESELESİ

Orhan Kemal'in (1914-1970) romancılığı edebiyat bilimciler ve edebiyat tarihçileri tarafından Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğe yaklaşmakla beraber esasen eleştirel gerçekçiliğin gelişimi içinde yeni bir aşama olarak selamlanır. Bu yazıda, önce eserleri belli başlı dünya dillerine çevrilmiş, ülkesinde de vefatından kırk sene geçmiş olmasına rağmen hâlâ çok okunan, romanlarından yapılan uyarlamalar televizyon ve sinema sektöründe geniş ilgi gören yazarın romancılığı üzerinde kısaca duracağım. Sonra romancının Batılılaşma konusundaki görüşlerinden de faydalanarak Türk aydınında Doğu-Batı ekseninde kırılma noktaları içeren ve bir türlü bir dengeye kavuşamamış gözüken kimlik meselesini ele alacağım.

Orhan Kemal'in yazdığı senelerde ülke edebiyatının Kemalist milliyetçi otoriter modernleşmeciliğin derin etkisi altında olduğu ve Batılılaştırılmış edebiyatta resmi çizgiyi temsil eden, “kan ve ırkın birliği tasavvuruna dayanan Atatürk milliyetçisi”¹ bir edebiyat anlayışı dışındaki yaklaşımların (toplumcu, İslâmî vb.) güçlüklerle karşılaştıkları muhakkaktır. Bu çerçevede rövanşist eğilimleri kuvvetle besleyen otoriter modernleşmeciliğin seküler değerleri öne çıkarıp İslâmî değerleri yadsıması ve bunun yazarlar tarafından dolaysızca içselleştirilmesi söz konusu olmuştur. Elbette estetik ve etik ölçütleri karşılayan, çatışmacı yaklaşımlardan uzak duran, edebiyatın kendilik değerini, her şeyden önce işini iyi yapmayı önemseyen, hayatını bu anlamda yazmaya vakfeden yazarlar da vardır. Orhan Kemal, meslek ahlâkı ve insan sevgisi bakımından tam da böyle, işini, insanı seven, mesleğine derin saygı duyan yazarlardandır. Eserindeki kalıcılığı yazarın insana duyduğu sevgiye ve meslek ahlâkına borçluyuz.

Orhan Kemal'in Romancılığı

Yazının başında Yaşar Kemal'in romancı kardeşi için söylediği söze yer verelim: “Orhan Kemal, insan soyunun mutlu, acı, umutlu, yiğit, insan, alçakgönüllü bir macerasıdır.”² İşte yazarın *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı şaheseri başta olmak üzere bütün eserlerinde, bu cümledeki dürüst iltifatın edebi anlamda hakkını vermeye yöneldiği görülür. Onun eserlerini edebiyatta Türk gerçekçiliğinin gelişiminde yeni bir aşama olarak tasvir eden edebiyat bilimci Svetlana Uturgauri'ye göre, Orhan Kemal'in romanları, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal vb. gerçekçi yazarlarda da görüldüğü gibi, kahramanların davranışlarının ardında yatan sebepleri, kişilerin ruhsal yapılarını, hayatlarındaki çelişkileri ve içsel dram-

larını “içerden” görüp resmetmeye dayanır. Burada yazarın hayat tecrübelerinin bir parçası olan betimlemelerin verilmesinden ziyade, çalışanların, emekçi sınıfın çıkarlarına cevap veren olayların değerlendirilmesi söz konusudur. Ortaya konan şey, toplumcu bir gerçekçilik değil, antikapitalist bir yaklaşımla eleştirel gerçekçiliğin romanda kendine yer bulmasıdır. Uturgauri, 200’ü aşkın hikâye ve 30’a yakın roman ve uzun hikâyede Orhan Kemal’in edebiyatını hayattan aldığı malzemeyle zenginleştirdiğine, güncel toplumsal meselelere rikkatle yaklaştığına, sınıf sınırının ötesinde duranlara karşı alt tabakaların hayatını başarıyla işlediğine dikkat çeker. O, çağdaş sanatın en önemli malzemesi olarak, çalışan, emekçi insanı görür. Edebi tutumu daima kapitalizm altında ezildiğini tespit ettiği milletin kaderine boyun eğişine merhametle yaklaşmasında ve çalışan kitlelerin bilincini uyandırmaya gayret etmesinde şekillenir.³

Yine Uturgauri’ye göre, Orhan Kemal’in eleştirel gerçekçiliği ile Türk romanında sadece ele alınan kişilerin zorlu hayat mücadelesini anlatan başka yazarlardan farklı olarak, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin en yoğun şekilde ortaya çıktığı üretim ortamı okura sunulur. Yazar, istediklerini metnin içine gömerek söyler. Emekçi insanların ruh hallerini ve mantığını kullanan, gerçekliği halkın gözüyle yansıtan romancı için önemli olan üretim ortamındaki ilişkileri yakalamak, yansıtmaktır. Sıradan insanların kişiliklerinde mevcut toplumsal özellikleri yakalayarak okurların belleğine yerleştirmeyi başarır. Toplumsal hayattaki köklü değişimi, toplumsal koşulların değişimine bağlayan, emekçilerin kapitalistlerle barışçıl ilişki kuramayacaklarını iddia eden romancı, alt tabakadaki insanların hayatlarını eskisi gibi kıt kanat sürdürmek istememelerini, mevcut hayat şartlarına dirençlerini, çok beğendiği Maksim Gorki gibi geleceğe duyulan inanca yaslanan iyimser bir yaklaşımla işlemeyi işinde esas alır. İnsanlara merhamet eden, emekçi insanların dürüstlüğüne koşulsuz olarak güvenen Orhan Kemal, gerçekliğin çirkin taraflarını taviz vermeden belli bir eleştirel bakış açısından ele alır. O, “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 vermeyi” başarır.⁴

Orhan Kemal’in en önemli eseri ilk kez 1954’de yayımladığı *Bereketli Topraklar Üzerinde*’dir. Eleştirmenlerin edebi değeri konusunda üzerinde anlaşıtları bu romanda, Fethi Naci’ye göre yazar, belirli bir tarihi anı unutulmayacak bir maharetle tespit eder. Romanda, “sabırla derlenmiş gözlemler, sosyal gerçekliğin insan gerçekliğiyle birlikte uyumlu bir biçimde verilmesi, insanların -idealize edilmeden- içindeki yaşadıkları şartlarla bağlantılı olarak ele alınışı, ayrıntıların ustalıkla değerlendirilmesi” eseri estetik anlamda başarılı kılar.⁵ Yine Naci’ye göre Or-

han Kemal insanlara hep umutla, iyimserlikle bakar. O, Türk romanına “Orhan Kemal bakışı”nı armağan etmiştir. İnsanda her şeye rağmen aydınlık ve temiz bir taraf bulunacağına inanır. Romancı da kitaplarını, halktan aldığı gücün verdiği bir iyimserlikle ve “aydınlık gerçekçilik” tarzında yazdığını pek çok yerde söylemiştir. Romancının gerçekçilikten ne kast ettiğini kendi ağzından dinleyelim:

“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 bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak. Yurtseverlik, yurdunun insanlarını sevmek, yani insan gibi yaşamalarını sağlamaya çalışmak. Buna engel olanlarla savaşmak.”⁶

Orhan Kemal’in Batılılaşmaya Karşı Tutumu

Artık Orhan Kemal’in yaklaşımı ve eseri bağlamında Türk aydınında kimlik meselesi üzerinde durmaya başlayabiliriz. Bu konuda Orhan Kemal’in roman ve hikâyelerine değil, düzyazı, söyleşi ve makalelerine başvuracağız. Böylece yazarın Batıya, Batı edebiyatına ve Türk edebiyatındaki batılılaştırılmaya nasıl baktığını göz önüne alarak, batılılaştırılmış Türk edebiyatı hakkında bir şeyler söylemek ve Türk aydınındaki kimlik meselesine edebiyat çerçevesinde değinmek mümkün olacak. Orhan Kemal, eski-yeni, gelenek-modernlik ikilemleri konusunda kendi alanında dengeli tespit ve gözlemlere yer verir. Türk edebiyatını, Batı edebiyatı doğrultusunda ama kendine özgü bir kişiliği olan bir edebiyat olarak değerlendirir. Cumhuriyet rejiminin Batı’daki örnekleri kadar köklü olamaması sebebiyle geçmiş ile yüzde yüz hesaplaşmadığını, yeni kültür ve medeniyet düzeninin eskisini tamamen ortadan kaldıramadığını, her iki düzenin karşılıklı taviz ve özveri ile bağdaştıklarını söyler. Bunu “yamalı bohça hali” olarak niteler.⁷ Önerisi ise klasik aydınlanmacı, eskiyi “gerici” olarak gören bir şemaya dayanır. İnsancıl, kahramanlarını her şart altında seven romancı yanı ile fikriyatındaki dogmatik öğeler bağdaşmaz. Kendisini Batılı anlamda gerçek bir milliyetçi, yurtsever olarak görür. Vicdanlı, ilkelerinden taviz vermeyen yurtsever bir siyasetçi ve gazeteci olan babası Abdülkadir Kemali Bey’in anılarında Orhan Kemal’in yazı hayatı boyunca ilke edindiği dürüstlük ve hürriyet talebinin köklerini bulmak mümkündür. Babasının anı kitabı “Şimdilik hürriyetten başka bir şeye ihtiyacımız yok.” cümlesi ile sonlanır.⁸

Orhan Kemal, kendisini şahsi menfaatlerini asla göz önüne almayan bir küçük burjuva olarak niteler. “Aydınlık gerçekçilik” yoluyla romanlarında “insanın insanlığını, insanlık haysiyetini kavraması” için gayret sarf eder. Buna çalışırken romancının geçmişini bilmesinin, nereye gittiğini kestirmek için nereden geldiğini fark etmesinin zorunlu olduğunu vurgular. Söyleşilerinde zaman zaman geçmişini tamamen yadsıyan bir tutumdan kaçınmaya çalışır. İçinde yaşadığı toplu-

mun geçmişini de bilerek toplumsal düzensizliğin bilincine varan, bu düzensizliğin, adaletsizliklerin ortadan kalkması için savaşıacak insanları romanlarında bol bol işlemekten yana olduğunu söyler. Aydınlık, umut dolu, okunduğu zaman insana yaşama sevinci, kötülüklerle mücadele etme gücü veren romanları sevdiğini vurgular.⁹ Romancı olarak Orhan Kemal, kötülüklerle mücadele konusunda elinde sihirli değnek olmadığını bilir; insana ve sanatına her şartta güvenir; körcesine politik çözüm yolları peşinde değildir ve geleneklerin öneminin farkında olduğu için toplumcu dogmalardan beslenen sektör bir duruşu yoktur.

Romancı, Batı medeniyetini sorgusuz sualsiz kabul etmez. Batının gelişmişliğini politik ekonominin verileri yardımı ile eleştirel olarak değerlendirir. Kapitalist sisteme karşıtlığı görüşlerini şekillendirmesini sağlar. Batının toplumsal düzenindeki sistematüğün ve “oturmuşluğun”, tamamlanmışlığın Batı dışındaki ülkelerin zenginliklerinin yağmalanması, sömürülmesi bahasına olduğunu vurgular. Yazarın Batıdaki “oturmuşluğu” tespiti, kültür alanında yapılanları sadece iktisadi politikaların bir sonucu olarak görmeye ve Batı sisteminin dünya hâkimiyetini medeniyet tasavvuru bağlamında değerlendirmemeye dayalı olduğu için noksanıdır. Türk aydınının Batı medeniyeti karşısındaki ikircikli, eleştirel tutumu sadece iktisadi alanın verilerine dayandığı, toplumsal hayatı göz önüne almadığı sürece inandırıcı bir pozisyona kavuşamaz. İki medeniyet tasavvuru arasındaki karşılaştırmayı sosyolojik ve kültürel bağlamda yapmak gereklidir. Orhan Kemal, bir yandan da sosyolojik ve kültürel farkların bilinciyle hareket etmeye çalışır. “Hangi Batı?” sorusuna şöyle cevap verir:

“Bir de şu var... Neden Batı? Ya da hangi Batı? Bugün çağımızda iki ayrı Batı var. Bu iki Batı’dan biri ana Batı, öteki ana Batı’dan yani dejenere olmuş ana Batı’dan doğup, yalnız kendini değil, bütün geri kalmış ülkeleri, bir kelimeyle dünyayı düşünen ya da düşündüğünü söyleyen, bunu uygulama çabası içindeki Batı. İster bu Batı’dan, isterse bu Batı’nın içinden çıkıp gelişmekte olan Batı’dan yana olalım, tuhaf bir “kader”le, “yeni” olamıyoruz, olamayacağız da. (...) Batı’yı Batı yapan ilkeler, bizim ilkelerimizden o kadar ayrı ki, en “Batılı”mız bile, gerçek bir “Batılı” olamaz. Nedenleri kısaca meydanda: Batı, Hristiyan bir geleneğe dayanır her şeyden önce.”¹⁰

Romancı, dinle ilişkisiz bir toplumcu olmasına rağmen Batının Hristiyan bir geleneğe dayanmasının önemini farkındadır. Ama gelenekler konusunda kendi ülkesinde İslâm medeniyetinin dolaysız etkileri onu ilgilendirmez; “bizim ilkelerimiz”in ne olduğunu söylemez. Doğu-Batı eksenine sıkışmış olan Türk aydınındaki kimlik meselesi hakkında Kemalist milliyetçi seküler aydınlardan farklı, özeleştirel bir tutum alması ise toplumcu bir yazardan pek beklenemez. Orhan Kemal’in yaklaşımı, tıpkı Kemalist aydınlarındaki gibi, İslâm medeniyeti tasavvurunun sunduğu imkânların farkında dahi değildir. Eskiye, geleneksel olanı “geri-

cilik” olarak görmekten kendini kurtaramaz. Sevdiği, merhamet ettiği, eserlerinde öfkelerini kapitalist sistem karşıtı bir tutuma yönelttiği kahramanlarının Müslüman oluşları, İslâm medeniyeti tasavvuru ile ilişkileri, kısacası kendisinin ve kahramanlarının içinde yaşadıkları toplumun manevî iklimi yazarın ilgisini hiç çekmez. Batıcılığı düşünce ithali olarak değerlendirirken, Batının ardındaki medeniyet tasavvurunun ve Hristiyanlığa dayalı geleneklerin neden ithal edilemeyeceği, iki medeniyet arasındaki özsel, ontik farklılıkların önemi romancının bütün yazı hayatı boyunca ihmal ettiği başlıca kültürel hususlardır. Cemil Meriç’in muhteşem sorusuna Batılılaştırılmış, gelenek besininden mahrum bırakılmış bir edebi iklimde bundan rahatsızlık duymadan yazan Orhan Kemal’in -pek çok seküler Türk aydını, yazarı gibi- vereceği net, sağlıklı bir cevap yoktur. İşte, Tanzimat sonrası Türk aydınına en çok yakışan sıfatın “müstağrib” olduğunu söyleyen, Türk edebiyatını bir gölge-edebiyat, fikrini bir gölge-düşünce olarak gören Cemil Meriç’in sorusu: “Her toplum bir kitaba dayanır: Ramayana, Neşideler Neşidesi veya Kur’an. Senin kitabın hangisi?”¹¹

Orhan Kemal’in Yazarlığına Haysiyet-Merhamet Karşıtlığında Bakmak Mümkün mü?

“Sanatı ya bir akrobat gibi ya da insan olma haysiyeti ile bir ödev gibi kabul etme var. Ben ikinciye inanıyorum.”¹² der Orhan Kemal. Nurdan Gürbilek, Kemalettin Tuğcu ile Orhan Kemal’in eserlerini mukayese ettiği bir denemede, iki romancının yazarlık anlayışlarını haysiyet-merhamet kavram çifti bağlamında ele alır. Orhan Kemal’in yoksulluğa bakışını Tuğcu’nunkinden apayrı kılan şeyin ne olduğunu araştırır. Orhan Kemal’i, “kapitalizm denen büyük dönüşümün insanların iç dünyalarında yarattığı şiddetli depremin, imrendirme ve utandırma stratejilerinin gerçekçi anlatıcısı” olarak görür. Romancının, Tuğcu’dan farklı olarak toplumsal işbölümünde zenginin payına varlık, yoksulunkine haysiyet düştüğü yolundaki yaygın teselliye bir teselli olmaktan çıkarttığını iddia eder. Haysiyet-merhamet kavram çiftine sınıfsal strateji açısından bakar. Tuğcu’nun kahramanlarına yaklaşımının tamamen merhametten ibaret olduğunu, Orhan Kemal’ininkinin ise haysiyeti, bir ölçüde şefkati içerdiğini, ama asla merhameti barındırmadığını iddia eder.¹³

Gürbilek, iki yazarı mukayese ettiğinde neden böyle bir sonuca ulaşır? Neden, insanoğlunun mayasında mevcut iyiliğin nerede, hangi şartlar altında olursa olsun mahvolmayacağını farklı söyleşi ve röportajlarda ısrarla dile getiren bir yazar olan Orhan Kemal’i merhametsiz bir yazar olarak niteler? Yarattığı kahramanlar arasında en sevdiği tip olan Murtaza’ya çok acıdığını içtenlikle ifade eden Orhan Kemal’deki merhametli öfkeyi, izleri daima mevcut olan şefkati niçin yadsır ya da önemsizleştirir? Burada denemecinin Batıcı, seküler bir tutumla

merhamet kavramını tinsel alandan çıkarıp maddileştirdiğini görürüz. Gürbilek, merhametin zengin fakire, üsttekinin alttakine dağıttığı bir şey olduğunu yazar. Onun için merhamet dıştan gelen bir şeydir. İnsanda içsellikle, ontik olanla, maneviyatla ilişkili bir karşılığı yoktur. Yazar, Marksist karakterli bir eleştiri diline sahip olduğu için merhamet ve haysiyet gibi kavramları politik ekonomi terimleriymişçesine kullanır. Böylece, “bunca yokluğa rağmen insanlar nasıl oluyor da iyi kalabiliyor?” diye sorduğunu söylediği Orhan Kemal hikâyesine, amacı bu olmasa da dıştan, üstten bakmış olur. İçten, insanın özünü dikkate alan bir bakış ise böyle esaslı bir soruya merhamet kavramı olmadan bir karşılık bulamaz. Ama Gürbilek’i ontik olan ilgilendirmez.

Gürbilek’inki gibi Batıcı, Marksist, Doğuyu merhamet ve şefkatten ibaret, neredeyse mücadelesiz hayali bir yer olarak gören bu bakış, Türk aydınındaki kimlik meselesinin eleştiri alanındaki bir tezahürü olarak da ele alınabilir. Gürbilek, Orhan Kemal gibi yazarların kapitalist düzene karşı koyan öfkeli ama mutlaka merhametsiz kahramanlar yarattığını iddia eder. İnsandaki öfkeyi örgütlülük ekseninde görmeye koşullu Marksist bakış açısı, ezilen yoksul insandan toplumsal düzene itiraz eden, ille de öfkeli, başkaldıran bir figür devşirme hevesi ile romanları okur. Eleştirideki bu mutlakçı tutum, merhamet ve şefkat gibi duyguları dışlamayı, bu mümkün olmazsa aşındırmayı hedefler. Gürbilek’inki gibi, çok rafine, referansları sağlam, yazısıyla hesaplaşma bilincini içeren eleştirel analizlerde bile yer alan bu yaklaşım tarzı, romana, hikâyeye bakışta merkezi bir problem içerir. Edebiyatçıya, ne kadar örtseniz de tamamen saklayamadığınız bir yerden, politik ekonominin dayattığı ölçütlerden bakmak, estetik ölçütleri politik olan’ın işine yarayacağı zamana kadar korunaklı bir yerde tutmak anlamına gelir. Türk aydınındaki kimlik meselesi bağlamında konuya eğildiğimizde, Batıcı, Marksist bakış açısının, edebiyata, tinsel olanı, insanın içinde bulunduğu maneviyatı yadsıyarak ve politik ölçütleri öne çıkararak yaklaştığı için problemli olduğunu öne sürmek mümkündür. Doğu-Batı eksenindeki kırılmalarda, Türk aydınının ikilemelerinde, “yaralı bilinci”nde (D. Shayegan) kavramlar üzerinden bitmez tükenmez bir mücadelenin olduğunu görürüz. Seküler ve İslâmî bakış açılarının çarpışmasını, Gürbilek’in eleştirel analizinde haysiyet kavramının sekülerleştirilmesi örneği çerçevesinde okuyabiliriz.

Türk Aydınında Kimlik Meselesine Eleştiri-İnanç Diyalektiği Bağlamında Not Düşmek

Önemli felsefeci ve yorumbilimcilerden Paul Ricoeur (1913-2005), “Eleştiri ve İnanç” adlı kitapta toplanmış söyleşilerinde kendisini, felsefi eleştiri ile dini yorumbilimin kesişme noktasında bulunan entelektüel halini sorgular. Bizde seküler aydınların toplumdan kendilerini soyutladıkları için asla akıllarına getirme-

dikleri bir özeleştirel tutumdur bu. Batıda bireyle devlet arasındaki tampon bölgede yerleşen cemaatlerin ve cemaatçiliğin Fransa'dan farklı olarak ABD'de nasıl önemli bir toplumsal işlevi yürüttüğünü ve Aydınlanmacı anlayışla din arasındaki çatışmanın yol açtığı toplumsal hasarı tamir etmede işe yaradığını söyler. Her şeyi Cumhuriyet dönemi ile başlatan, dinin toplumsal hayattaki rolünü tamamen yadsıyan, kendini toplumdan soyutladıkça toplumsal hayata yabancılaşan dinsiz ve seküler Türk aydınından kökten farklı olarak Ricoeur, Batı demokrasisinin teolojik-politik yapının mirasçısı olduğunu, cumhuriyet kavramının dini düşünce mirası olmadan anlaşılamayacağını vurgular. Dini, insanın kendi evinde olması olarak tanımlar. İnanç ile eleştiri arasındaki bağının hayatiyetine inanır. Batıda felsefenin eleştirel ve inanca dair özellikleri beraber taşıdığını, dini inancın içinde de eleştirel boyutun olduğunu belirtir. Ricoeur, içinde yaşadığı toplumun o kadar farkında bir aydındır ki, Fransa'da banliyölerde, cemaat yapısı din sayesinde canlı kalmış Müslüman ailelerde görülen direnme kuvvetinin, Batı kültürünün parçalanma meselesi için bir şans olabileceğini ileri sürmekten kendini alamaz. İslâm'da teolojik olan ile politik olanın organik bütünlüğü fikrinin önemine değinir. Banliyölerdeki İslâm'ın yoğun varlığının Fransız toplumu için kendisini çökerten ayrıştırıcı öğelerin tersine mutlu bir fırsat olabileceğine inandığını söyler.¹⁴

Türk aydınının kimlik meselesine bakarken, sekülerliğin toplumsal hayat tarzını toparlayıcı ve kuşatıcı bir işlevden yoksunluğu ve moral değer yaratamaması problemlerini akıldan çıkartmamak gerekli. Konuya yaklaşmak bakımından, dini değerleri de içine alan kapsamlı bir çözüm önerisi tartışmasına girişmem yazının sınırları içinde mümkün değil. Türkiye'deki gibi batılılaştırılmış bir toplumsal hayatta yol alırken, Batıcı aydınların çıkmazına eleştirel gözle eğilmenin zorunlu olduğunu belirtmek isterim. Bu çerçevede, Akif Emre'nin İslâmcılığın tezlerini dikkate alan çok önemli bir tespitine yer vereceğim. Türkiye'deki batılılaşma macerasının Cumhuriyet dönemindeki radikal müdahale olmasaydı ne yönde gelişeceği sorusuna eğilen yazısında Emre, cevaben batılılaşmanın teknolojik modernleşmeyi aşacağını, zihniyet dönüştürücü bir proje olarak Tanzimat bürokrasisini ve aydınlarını Batı medeniyetine teslimiyete götüreceğini söyler. Bu çerçevede her şeyi Cumhuriyet ile başlatan seçkinliğin Osmanlı batılılaşmasını dışlayan bir Osmanlı yorumuna sahip olduğunu hatırlatır. Bizi bu yazıda ilgilendiren esas husus ise, devletin Osmanlı geçmişi ile barıştığı 1999 senesinden itibaren geliştirilen muhafazakâr tarih yorumunun, Osmanlı-Cumhuriyet ilişkisini devamlılık içinde gören -ve Osmanlı'nın kuruluşunun 700. senesine denk getirilen- bu yorumun İslâmcılığın temel tezleri ile çatışma halinde olması tespitidir. Emre, devlet aklını kutsayan ve Gökalpçi bir kültürel harmanlamayla batılılaşmayı ıslah edilmiş, muhafazakâr formda yeniden üreten bu yorumun Batı tipi modernleşmeyi mesele olmaktan çıkarmayı amaçladığına işaret

eder.¹⁵ Emre’yi dikkatle okuduğumuzda, Batılılaşmanın derinlemesine, toplumsal değer üretimi bakımından esaslı bir eleştirisi fırsatının bir defa daha kaçırıldığını görmek mümkündür. Devlet aklının devamlılığının bu, 2000’lere uyumlu versiyonu, Türk aydınındaki kimlik meselesine yukardan, yeni bir müdahalede bulunur. Kimlik meselesine bakarken, İslâmcılığın batılılaşmayı radikal bir tarzda, Emre’nin deyişiyle “vakayı şeriye” olarak okumasının sebepleri ve toplumsal meşruiyeti üzerinde detaylı bir şekilde durmak gerekir.

Son olarak, Orhan Kemal’in eserine bir bütün olarak yaklaştığımızda, kahramanlarının toplumsal adaletsizliklere duyduğu öfkeyi, merhamet, iyilik hissi ve şefkatle harmanlamayı başarmış romancının kalıcılığını, insanın özüne, içindeki iyiliğe duyduğu güvende bulmak mümkündür. Dindar biri olmayan romancının eserlerinin toplumsal zemininin –“yoksulların bunca yokluğa rağmen iyi kalabilmesi” halinin- dini değerlerden neşet etmiş ahlâki yapı ile ilişkili olabileceğini iddia ediyorum. Yazının sonunda adını koyduğum bu iddia –Gürbilek’inki gibi soldan bakan eleştirmenlerin edebi eleştiriyi politik şemaya uyarlama gayretlerine rağmen- Orhan Kemal’in eserine bir bütün olarak yaklaşmada ve farklı okumalara alan açmada bence dikkate değerdir.

¹ Jenny White, *Müslüman Milliyetçiliği ve Yeni Türkler*, Çev. F. Güllüpnar- C. Taştan, İletişim Yay. 2013. White’a göre Atatürk milliyetçiliği yani “Ortodoks Kemalizmin millet anlayışı, Müslüman olmayı Türk kanının temel bir unsuru olarak görür ve dayanışmayı kan ve ırkın birliği olarak tasavvur eder. Bu anlayışa ırksal birliğin çözülmesi ve böylece ulusal birliğin dağılmasına dair şiddetli bir korku eşlik eder.” (s. 15)

² Orhan Kemal, *Önemli Not!* (Tamamlanmamış Yapıtlar ve Seçilmiş Düzyazılar) Yayına Hazırlayan: Işık Ögütçü, Everest Yay. 2007.

³ Svetlana Uturgauri, “Orhan Kemal’in Yapıtları: Türk Gerçekçiliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama”, *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri* (içinde), (Çev. T. Moran – Y. Salman) Cem Yayınevi, 1980, s. 179-185.

⁴ Uturgauri, agy. s. 196.

⁵ Fethi Naci, *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İkinci Baskı: 1990, s. 343-344 vd. (Orhan Kemal’in romanları üzerine doktora tezleri nihayet yapılıyor ve yayımlanıyor. Titiz bir tez örneği için bkz: Mehmet Nuri Gültekin’in *Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat* adlı çalışması. Everest Yay. İkinci Baskı: 2011)

⁶ Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal*, (Eleştiriler ve Röportajlar), Everest Yay. 2012, s. 267.

⁷ *Önemli Not!* s. 150-152.

⁸ Yayına hazırlayan: Işık Ögütçü, *Orhan Kemal’in Babası Abdülkadir Kemali Bey’in Anıları*, Everest Yay. İkinci Baskı: 2009, s. 285.

⁹ *Önemli Not!* s. 246-247.

¹⁰ *Önemli Not!* s. 279.

¹¹ Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yay. Beşinci Baskı: 1985, s. 183.

¹² *Zamana Karşı...* s. 130.

¹³ Nurdan Gürbilek, “Yoksulluk Lekesi”, *bir+bir* sayı: 22, Mayıs 2013, s. 50-56.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Eleştiri ve İnanç*, (F. Azouvi ve M. de Launay ile Söyleşi) Çev. M. Rifat, YKY, 2010, s. 183.

¹⁵ Akif Emre, “Batılılaşmayı Osmanlılaştırmak”, *Yeni Şafak*, 14. 11. 2013.

MEHMET NURİ GÜLTEKİN

KÖYLER, KENTLER YA DA BÜTÜN HAYAT MODERNLEŞİRKEN

Kurtuluş Kayalı (2003), roman-toplum ilişkisine dair bir yazısında Türkiye dahil pek çok toplumun geçirdiği değişim ve dönüşümleri ‘romancıların sosyologlardan çok daha iyi anlayıp betimlemelerine’ ve eserlerinde bu kavrayışın edebi/estetik dille ölümsüzleştirmelerine şahit olduğumuzu söylüyor. Malum-u ilam etmek de olsa, burada, şunu tekrarlamak yararlı olacaktır: Edebiyat ya da çok daha kapsayıcı tanımla sanat, mevcut hayatın, geçmiş, gelecek ve ütöpik mümkün hallerinin bireysel estetik ürünleri olduğundan roman da edebiyat da topluma ve bireye dair çok şey ifade eder. Dolayısıyla, bir yazarın, bir romancının hem yaşadığı dönemin, hem gelecek tahayyüllerinin hem de geçmişi kurma biçiminin, algılamasının ürünü olan eserler de bizatihi yazarın kendisi kadar topluma dair ipuçları taşırlar. Edebiyatı, hatta sadece romanın gelişimini ele alarak yola çıktığımızda bile, Cervantes’in *Don Quijote*’unda burjuvazinin sınıfsal yükselişinin edebi sembollerle nasıl yansıdığına da rastlarız, Balzac’ın aristokrasinin gerileyen gücünü, taşranın ve Paris’in hallerine de. Çünkü zaman en çok (ve pek tabii) en iyi kendini edebiyata, sanata, estetik üretimde var eder. Ve estetik ürüne, edebiyat yahut romana işleyen bu izler apaçık değil; tam tersine yorumlamayla okuyucunun, sanatçının farklı araç ve biçimle oluşturduğu bütünden uzakta, inşa ettiği bir anlam ve yorumlama süreciyle ortaya çıkartılmaya çalışılır. Zira biliyoruz ki, metnin kendisi (dolayısıyla) sanatçı ne kadar uyum ve çelişki barındırıyorsa eserde, okuma ve yorumla inşa edilmeye çalışılan anlam yapısı ondan çok daha fazla çelişki ve zıtlıklar barındıracaktır. Zaten metinde yazarın gerçekten kast ettiğini bütünüyle bilme şansımızın olamayacağı gerçeğini ortaya koyduğumuzda estetik ürüne (burada romana ya da hikayeye) dair her okuma ve yorum inşa etme çabamızın da eksik ve kusurlu olacağını zımnen kabul ederiz. Bu anlam ve merama bütünüyle nüfuz edememe hali aslında sanatçının kendini gizleyerek özgür kalabildiği noktalardandır ve en az sanatsal özgürlük kadar önemlidir. Bunun için bir estetik ürünü istediğimiz kadar okuyalım, anlamadığımız veya anlayamayacağımız noktalar mutlaka olacaktır; ve her seferinde farklı zaman ve bağlamdaki her okunmasında farklı anlam inşa edici veçhelere sahip olması da hem estetik ürünün özgüllüğü hem özgürlüğüdür; belli bir tarihsel bağlamdan sonsuz geleceğe bu kanat açış hakiki ve tabii ki samimi sanat eserinin, şiirin, resmin veyahut romanın başat özelliklerinden birkaçı olsa gerek. Zaten sanat eserinin, romanın bu örtüklüğü, yazarın/sanatçının anlam ve imge inşa sürecinin en güçlü sacayaklarıdır. Bu durum zamana karşı direnebilen edebi

eserlerde çok daha belirgindir. Fakat zaman ve mekanın ruhu, kokusu sanat eserine, estetiğe, edebiyata, romana siner. Her roman (her sanat eseri), yazar vasıtasıyla, kendi zamanının kokusunu ve ruhunu taşıdığı gibi, zamanın bütün duvarlarını yıkabilen ve kendinden sonra gelecek daha geniş bir zamana ait olmanın ve bilinmez düzlemde ayakta kalabilmenin büyümlü gücünü de kendinde potansiyel olarak bulundurur. Cervantes'in, Balzac'ın Goethe'nin, Dostoyevski'nin, Tolstoy'un, Dickens'in, Hesse'nin, Mann'ın, Tanpınar'ın, Sabahattin Ali'nin yahut Orhan Kemal'in bizim zamanlarımıza kalmasının en büyük sebeplerinden birisi de bu saydığımız nitelikler bu olsa gerek. Zira sanat olgusunu takip ederek toplumun farklı bir açı ve boyuttan tarihselliğini ortaya koymaya çalışan Hauser (1958), her dönemin kendine has sanatsal üretimleri olduğunu, hatta her dönem içindeki farklı akım ve kuramların bile, toplumdaki belli varyantlara paralellik gösterdiğini izah etmektedir. Resimde, müzikte, heykeldeki durumla edebiyat arasında bu bakımdan farklılık bulunmuyor. Bunun içindir ki, yükselişi ve etkinliği moderniteyle, modernleşmeyle veya büyük dönüşümle birlikte ele alınabilecek roman, insanlığın yakın tarihinin bir aynasıdır; hem diğer toplumlarda hem de Türkiye'nin sancılı modernleşme serüveninde. Tanzimat Dönemi nasıl Osmanlı Romanının doğuşu ve gelişmesi üzerinden ele alınabiliyorsa, genç Cumhuriyet kadrolarının siyasal, ekonomik, ideolojik kurgularını da yirminci yüzyılın ortasına denk gelen Türkiye'deki roman tarihiyle birlikte ele almak mümkündür. Ve burada unutulmadan eklenmesi gereken, gerek edebi gelenek kuşakları, gerek konu, gerek olgu ve gerekse de sınıfsal yazma ve eleştirinin bir süreklilik halinde ilerlediğidir. Yani toplumsal tarihi izleyerek sınıfsal anlamda benzer ya da türdeş geleneklere sahip yazar ve eserlerin konu bakımından da kuşaklararası geçişleri yakalayabileceğimiz niteliklerle var olduklarıdır. Nasıl ki toplumun konu ve yazma bakımından sınıflardaki devamlılığı net bir şekilde görülebiliyorsa aynı *edebi mahallelerin* de yazar, okuyucu, eleştiri ve konu bakımından sürekliliğinden söz edebiliriz. Bunun için, sosyoloji bize edebi olarak mümkünatı zor yazar, olay, olgu, dönem veya eleştiri kuşakları arasında bağlantılar kurmamızı sağlar. Pek çok örnek verilebilir ama şimdilik şunu belirtmekle yetinelim: Tanpınar, Atay ve Pamuk benzer toplumsal sınıfların farklı dönemlerdeki yansımalarını bize sunar gerek anlattıklarıyla, gerek karakterlerin devamlılığı ve benzerlikleriyle ve gerekse de sınıfsal bunalımlarıyla. *Mümtaz*'la (Tanpınar) *Selim* (Atay), *Selim*'le *Kemal* (Pamuk) (ya da yazarların farklı karakterleri için de uygulanabilir bu) kuşak sürekliliği bağlamında ele alınıp yorumlanabilir. Buna benzer pek çok tasnif veya kurgulamayı Türkiye'nin 1945 sonrası modernleşme, göç ve kentleşme süreçlerini estetize etmeye çabalayan romanlar için de yapabiliriz. Tarımda makineleşme, toprak mülkiyetindeki dağılımın eşitsiz kompozisyonu, yoksullaşan hepsinden ötesi işçileşen köylü yığınlarının tarıma dayalı sanayi üretiminin kapısında, hızla büyüyen kentlerin inşaat sahalarında, gece-

kondularında karşılaştıkları yeni ve farklı bilinçler, ilişkiler, hayatlar veya karakterler bazında ele alınları gerekiyor. Ki, Tanzimat'tan yirminci yüzyıla kadar romanlarda okuduğumuz bu değişimlerin yansımalarından başka bir şey değil. Ve bu meyanda sadece Türkiye toplumuna has bir durum da mevzu bahis değil. Dünyanın diğer toplumlarında da ekseriyetle dünya savaşları etrafında şekillenen genel görüntüsüdür bu durum. Kırsal toplumsal yapıların çözülmesiyle kentlere doğru akan yoksul kitleler, tarımsal üretim tekniklerindeki radikal dönüşüm sonucu, daha önceki evrelerinden hiçbirinde rastlanmayan servet birikimlerinin yeni örüntüsü, araçları ve sonuçları olan yeni insan ilişkileri...

Bunun gibi pek çok “yeni” karakter ve olgunun da içinde geliştiği bir dönemden söz ediyoruz. Modernleşme süreci ve *modern* bütün hayat nüvelerini benzer-siz şekilde değiştirmiştir; Türkiye’de de. Modernliğin ifade ettikleri üzerindeki uzun tartışmalara girmeden şunu hemen belirtmekte yarar vardır: Modernleşme dediğimiz süreç geleneksel aile yapıları ve üretim ilişkilerinde radikal dönüşümü ifade ettiği kadar, bireyin ve bireyselleşmenin yükselişi, ulus-devletlerin öne çıkması, bilim ve teknolojiadaki olağanüstü yeniliklerin tetiklediği sanayileşme ve yoğun kentleşme, kapitalizmin öncü rol oynadığı serbest piyasa, toplumsal ve politik bir figür olarak öznenin kristalize olması, makineleşme gibi pek çok olguyu kendinde barındıran ve sürdüren sürecin bizzatı kendisidir (Touraine, 2007). Ve bu süreç her toplum veya ülkenin özgün koşullarının da etkileşimiyle yerelliklerden beslenen de olgudur. Bunun için, modernleşme bütün farklı işle-yişlerin üstünü kaplayan ama yerelliklerin özgünlüğünün de etkili bir yapı olarak karşımıza çıkarmaktadır. Dolayısıyla İran, Türkiye, Rusya ya da Yunanistan coğ-rafi yakınlıklarıyla birlikte muazzam farklı modernleşme hikayeleri olan ülkeler. Bu bağlamda, Türkiye’nin modernleşme olgusunun pek çok pencereden okuması pekala mümkündür ve yapılmıştır da. Fakat Türkiye’de modernleşme serüve-ninin kırsal toplumsal yapılar, tarımsal üretim veya çok daha kapsayıcı bir ifa-deyle köylülük üzerindeki etkisi, sosyal bilimcilerden daha çok edebiyatçıların dikkatini çekmiştir, uzun zamanlar. Sadri Ertem’den Orhan Kemal’e, Yaşar Ke-mal’e hatta Kemal Tahir’e kadar pek çok usta romancının Cumhuriyet dönemin-de modernleşmenin sonuçlarını anlattıkları eserleri dikkat çekiyor. Elbette ki, Sadri Ertem veya Yaşar Kemal’in de özgün perspektifleri bulunuyor. Fakat ge-rek olgu, gerek karakterler ve gerekse de eserlerindeki örüntünün berraklığı Or-han Kemal’i ayrı bir değerlendirmeye tabi tutmamızı gerektiriyor.

Orhan Kemal...

Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan tarımda modernleşme ve köylülüğü dönüştürme hareketleri ilk başlarda, 1920 sonrasındaki dünya kapitalist sisteminin krizleriyle inkıtaa uğrasa da genç Cumhuriyet’in temel ideolojilerinden birisi, ikti-

saden temel gelir kaynağı olan tarımsal üretimi modernleştirmektir. Pek tabii bu modernleşme projesi toplumsal siyasal hayattaki modernleşme perspektiflerinden ayrı ele alınamaz; zira onun devamı ve uzantısıdır. Fakat siyasal elitlerin planlaması dahilinde belirli bölümleri öngörülse de, özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında-
daki sonuçları ve etkisinin hacmi bakımından hiç de tahmin edilmiş olduğu düşü-
nülme-yen sonuçlarla karşılaştı toplum. Çünkü nüfusunun oransal olarak % 70'in-
den fazlasını muhafaza eden bir toplumsal yapı sadece dünyadaki konjonktürün ik-
tisadi etkisiyle kısa sürede radikal bir biçimde dönüşmeye başladı. Dönüşmenin te-
mel sebebi, pek tabii, siyasal elitlerin modernleşmeci ideallerinden daha çok, ma-
kineli tarımın traktörde cisimleşen sonuçlarıyla ortaya çıktı ve kısa sürede kırsal
toplumsal yapı hem üretim hem de sosyal ilişkilerin niteliği bakımından gelenek-
sel yapısında çözümler yaşadı. Halen devam etse de bu süreç, asıl etkilerini
1930'dan itibaren Çukurova'da gösterdi (gerçi, on dokuzuncu yüzyıla uzanan bir
makineleşme serüvenine sahiptir bu bölge) ve sonrasında çok partili sistemin dün-
yanın kapitalist piyasa siyasetiyle de buluşunca, bütün Türkiye sathında köylü kit-
leleri tarihsel bir dönüşümle yüz yüze kaldı. Dolayısıyla kentler ve köyler, mekân-
sal anlamda olduğu kadar, toplumsal ilişkiler bakımından da kentlilik ve köylülük
yeni veçhelerle tanıştı. Hızla büyüyen kentsel sektörlerin ucuz emek ihtiyacı, ma-
kineleşmeye başlayan tarımsal yapıdan kopan nüfusla karşılanıyordu. Kentlerde
ucuz emek talebinin makineleşmeyle tarımdan kopan kitleler tarafından karşılan-
ması diğer taraftan geri döndürülemez bir göç olgusunu da tetikledi. Ve yüzbinler-
ce hatta milyonlarca köylü, karşılıklı işeyen bu iki sürecin tetiklemesiyle kentlere
yığıldı. Sadece Batı'daki nispeten kapitalist piyasaya entegre ve belli bir sanayi ka-
pasitesi olan kentler değil, küçük ölçekte de olsa üretim çarkına sahip küçük taşra
kentleri dahi, tarihteki en büyük demografik değişimle yüz yüze kaldı. Bunun adı
tarımda makineleşmenin başlaması, geleneksel tarımsal üretimin değişmesi, göç,
hızlı ve plansız kentleşmeydi. Dolayısıyla Doğu'dan Batı'ya, Orta Anadolu'dan
Güney'e kadar uzanan Türkiye'deki her bölgeye bu yeni olgu damgasın vurdu.
Köylüler kentlere akıyor; kentler kalabalıklaşıyor; tarımda yeni emek ve sermaye
ilişkileri ortaya çıkıyor; ve bütün bunların sonucunda edebiyattan sinemaya değin
bütün sanatsal-estetik üretim de bu yaşananlara kayıtsız kalamıyordu. Nerdeyse
bütün yirminci yüzyıl edebiyatının başat bir kaç konusundan birisi oldu bu olgular.
Ve bu olguları en iyi anlatanların başında gelir Orhan Kemal. Şunu en başında her
seferinde belirtmekte yarar vardır. 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de çok tartışıl-
an köy romanı veya köy edebiyatı ile sözünü ettiğimiz Orhan Kemal'in romancı-
lığı, yazarlığı arasında farklılıklar vardır. Bir kere şurası nettir: Orhan Kemal bir
köy romancısı değildir. Çünkü gerek anlattığı olgular ve gerekse de estetize ettiği
insan ilişkileri ve karakterler köylü değildir; kentle karşılaşmış, köylülüğü zihniyet
olarak her daim nüksetse de, kapitalist piyasanın üretim çarkının içinde savrulan

bir geçiş tipidir. Orhan Kemal’in köylüleri köken olarak köyü bilirler ama yokluk, yoksulluk, sömürü çarkının acımasızlığı içinde bu özelliklerinden hızla koparlar. Ama tam manasıyla kentli de değildirler ve konumları itibariyle içinde var oldukları sınıfın bilinç düzeyinden de oldukça uzaktırlar. Zaten Orhan Kemal’in gerçekiliğindeki en önemli yanlardan birisidir bu; işçileşen/proleterleşen, her türlü sömürüyle karşılaşan bu kitlelere olmadık bilinçler yahut ideolojik perspektifler vermez. Kırsal toplumsal yapıdan, köyden ve geleneksel tarımdan kopmuş bu yeni kentlilere olmadık işler de yaptırmaz. Sınıf bilinci Orhan Kemal romanlarında ve hikayelerinde çok az karakterlerde vardır (Mesela, *Kabak Hafız*, *Muzaffer Bey*, *tek-nisyenler*, *ustalar*). Onların da toplumsal etkinliği (*Muzaffer Bey* dışında) fazla değildir. Bilirler ama etkileme ve değiştirme yetenekleri neredeyse yoktur. Bu hususta da son derece güçlü bir gerçekçilik anlayışıyla yazıyor Orhan Kemal.

Az evvel değindiğimiz hususa tekrar dönmek gerekirse, Orhan Kemal, kente yüzünü dönmüş köylülüğün karakterlerini anlatır. Dahası, sadece göç yolundaki köylüleri değil, kentlerin çeperlerinde yaşıyan ve çok yakında onlara katılmış ya da katılacak yeni kentlileri bekleyen yoksulların da dünyasını anlatır. Onların kendi dünyalarındaki sevgiyi, ihaneti, suçu, fırsatçılığı, trajik komikliği, köşeyi dönme hayallerini, sömürüyü, acımasızlığı ve en mühimi her daimi ümidi anlatır. Onun bütün hikaye ve romanlarında en dikkat çekici iki husus sürekli ön plandadır. Birincisi, yazmadaki samimiyeti; ikincisi her şeye ve her kese rağmen ümitli olmaktır. Onun karakterleri ve olay örgüsünde yarattığı sosyal dünyada her şey samimiyetle bezenmiştir; çünkü onu yazan kalem samimidir. Sınıfsal bağlamda uzak bir yerde değildir, edebiyat emekisidir Orhan Kemal, karakterlerinin ırcır fabrikalarındaki, pamuk tarlalarındaki, *patoz* başında yaşadıkları sömürünün benzerini İstanbul’un edebiyat ve yayın çarkında yaşamaktadır. Nasıl ki, köylüler eski konumlarından kapitalist ucuz emek piyasasına ‘düşmüşse’, Orhan Kemal’in bizatihi kendi aile tarihi de bir yoksullaşmanın, yokluk yaşamının içine düşmüştür. Osmanlı’nın son döneminin kudretli savcısı, subayı, Milli Mücadelenin önemli bir siyasi figürü, savaş sonrasının ciddi muhalefet odağı Abdülkadir Kemali Bey’in oğlu olmaktan kalemiyle geçinen bir emekçiye dönüşmüştür Orhan Kemal. Pek dikkat edilmez ama Cumhuriyet Halk Fırkası’nın karşısına dikilip iktidarın bütün kudretiyle tekelleştiği dönemlerde 1924’ten 1940’lara kadar kendi kurduğu fırkasıyla, gazetesiyle, kalemiyle muhalefet etmenin bedeli olarak, bakan ve mebusluktan Suriye ve Filistin’de yoksullaşmaya uzanan sınıfsal bir düşmeyi, zayıflamayı, sürgünü temsil eder *Abdülkadir Kemali Bey* ve onun genç oğlu *Raşit*.¹ Dolayısıyla kentlere akan köylü kitlelerle benzerlikleri de vardır. Onların ‘vaziyetini’ çok iyi anlar ve yazar Orhan Kemal.

Orhan Kemal, kırsal toplumsal yapının makineleşme veya modernleşmenin sonucu olarak yaşadığı dönüşümü anlatır eserlerinde. ‘*Ekmek kavgası*’nı her şe-

yin temeline koyar. Ve kendi kişisel tarihinden pasajlar içeren romanlar kadar kendi yaşadığı dönemdeki dönüşümü kavrayışı ve bunu edebiyata aktarması da enderdir. Roman ve hikayelerindeki karakterlerin tasviri ve daha önemlisi onları diyalogları, edebiyatın en başarılı örneklerini verir. Zira tasvirin edebi gücü kadar karakterleri konuşturmanın, diyalogların yıkıcılığı en büyük tehlikedir roman ve hikaye için. Ama Orhan Kemal’de hiç bir diyalog aksamaz. Konuşurken inşa edilir onun pek çok eseri. Bu da çok az romancının meziyetleri arasındadır.

Orhan Kemal’in, özellikle romanlarını dikkate aldığımızda belli bir tarihsel süreklilik ve akış içinde ilerleyen bir tematiği dikkate çarpar (hikayeleri için de aynı süreç ve anlamlandırmayı yapmak pekâlâ mümkündür). Kendi ilk gençlik dönemlerinden 1960’ların sonuna kadarki toplumsal değişim ve dönüşümü, (ki, buna rahatlıkla modernleşme süreci de denilebilir) belli bir tarihsellik içinde ele alır. Kendisi ve sosyal çevresiyle birlikte değişen karakterler, coğrafya, toplum, ekonomi ve ilişkiler vardır. Dolayısıyla Orhan Kemal toplumun modernleşme serüveninin, zihniyetler karşılaşmasının, demografik ve iktisadi değişimin başarılı bir anlatıcısıdır. Burada onun bazı eserlerinden bir seçme yaparak Türkiye’nin yakın tarihinin romandaki anlatımlarında değinmek yerinde olacaktır.

1920’li yıllardan başlayarak anlattığı toplumsal tarihte her zaman kendisinin de olduğu bir roman dünyası sunar bize. Mesela, *Baba Ev* (1993), *Cemile* (2004), *Arkadaş Islıklar* (1981), *Avare Yıllar* (1957), otobiyografik anlatılar olarak karşımıza çıksalar da yirminci yüzyıl başındaki bütün toplumsal değişimin izleri vardır bu eserlerde. Yazarın edebiyata bir tür “girizgah” mahiyetinde dahil olduğu *Baba Evi*, hem kendi yazma serüveninin en ciddi başlangıcı hem de 1920’li yılların başındaki Türkiye’nin yaşadığı, savaş, sürgün, yoksulluk gibi olgulardan kesitler sunar. Adana’dan, Çukurova’dan ‘siyasi’ babanın sürgünüyle varılan, Ermeni, Rum, muhalif, sürgün, Osmanlı bakiyesi eski kudretli lakin artık düşmüş karakterlerden bir geçit resmidir roman. Etnisitenin, ülkenin, yurtseverliğin, memleketin, sürgünün sorgulandığı ve anlatıldığı bu ilk romanı, aslında makinenin yani modernleşmenin en somut ve güçlü göstereniyle karşılaşmanın dönüştürdüğü bir karakter vardır karşımızda. Savaş ve sürgünlere rağmen, enternasyonal bir kenttir Beyrut. Hem Osmanlı’dan geriye kalanların hem de yeni Cumhuriyet’te kendine yer bulamamışların buluşma mekanı olan bir kenttir. Fakat bütün bunların ötesinde, işin, çalışmanın, makinenin gücünün yani modern olanın ilk farkına varılışın da romanıdır *Baba Evi*:

“Sabahları, herkesten evvel geldiğim sıralar, Elham, Kulhüvallahı okur, üflerdim. Fakat kolun demir ve tahta sükûtu fevkalâde bir ciddilik içinde, tahtasını demirine bağlayan uçtaki tek somunıyla bana ters ters bakar, dualarıma filan boş verirdi. Zaten şuna dikkat ediyordum ki, makinelerin bulunduğu yerde dualar pek zavallı kalıyordu. Muazzam volânların ve iniltili dev makinelerin santral da-

iresinde Allah, çiviye takılmış bir tül bent kadar âciz ve zavallı geliyordu bana. 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 inkişafı, insanın en namuslu dostu, yardımcısı, kölesiydi ama, makineden gene de korkuyordum.”(1993: 51,52)

Baba Evi’nden alıntıladığımız bu kısa bölüm bireyin modern olanla karşılaşmasını, korkusunu, hayranlığını, hepsinden daha önemlisi, bu “yeni” ve “farklı” olanla karşılaşmasının insan bilinci üzerinde yarattığı tesirleri anlatıyor. Romanın baş karakteri olarak yazarın hangi bilinç limanından yola çıktığını göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Zira *Baba Evi*’nden sonra yazılan her öykü ve romanda bu modern olanın gücü rahatlıkla takip edilebilir.

Bu romanın benzer devamlarında *Avare Yıllar* veya *Cemile*’de, hem karakterlerin hem mekanın sürekli modern çalışma ve hayat tarzlarının baskınlığını gide rek hissettirdiği bir kompozisyon çıkıyor karşımıza. Makineleşmiş tarım, sanayiye dayalı üretim ve imalatın hızla yayıldığı bu bölge ve kent olarak Adana, modern çalışma, sömürü ve insan ilişkilerinde hızla gelenekselliği parçaladığı bir simgeye dönüşmektedir. Daha sonraları sokaklarında *Murtaza*’nın amirlerinin düdüğünü öttüreceği mahallelerdir burası. Ama ortak özellikler bakımından son derece kozmopolit bir sosyal, etnik ve kültürel dokunun, aradaki en görünür kılınan farklara rağmen, beraberce sömürüldüğü, kapitalist piyasanın amele mezatlarına, çırçır fabrikalarına, çapa yapılan sıtmal, uçsuz bucaksız ağa toprağı pamuk tarlalarına insan sellerinin aktığı bir dünyayı resmeder bize Orhan Kemal. Neredeyse bütün eserlerinde hem mekânsal, hem karakterler ve hem de tematik olarak çok kuvvetli bir sürekliliği son derece başarılı bir şekilde inşa eder. Aynı kentte, mahallede, tarlada veya fabrikada art arda nesillerin anlatımı ve bunun sınıfsal sürekliliği Orhan Kemal eserlerinde son derece başarılı bir biçimde temsil edilir.

Makineleşme ve modernleşmenin sürüklediği tarımsal üretimin değişimi aynı zamanda hem toprak mülkiyetinde hem de üzerinde çalışan nüfusta radikal dönüşümlere yol açmaktadır. Çukurova’nın ‘bereketli’ topraklarında yaşananları çok iyi görür Orhan Kemal. Yaşanılan alt üst oluşun basit bir makineleşme olmadığını sınıf kompozisyonlarının da ciddi manada değiştiğini anlatır romanlarında ve öykülerinde. Karakterlerin birer temsiline dönüştükleri sınıflar arası yeni düzen oluşmaktadır. Köylüler kentlere doğru, sanayiye hammadde üretimi yapan ağaların geniş sıtmalı topraklarında ırgatlığa, ucuz işgücüne doğru koşar adım giderken, kentlerin eski sakinleri de sınıfsal yükselişler ve düşüşler yaşamaktadırlar. Bu döneme varmadan evvel demografik anlamda Ermeni ve Rumlardan boşalan yerler çoktan Balkanlar’dan gelenler tarafından doldurulmuştur. Bir de buna Anadolu’dan gelen, gözünü budaktan esirgemeyen, en çok da kendi aralarında amansız bir savaşa tutuşan ucuz işlerin

en büyük müdavimi Anadolu köylüleri eklenince değişik yükselişler, düşüşler, zenginleşmeler, sefaletler, entrikalar, ihanetler ve yoksulluklarla dolu yeni bir mücadele başlamıştır. Taşranın hem kentlerinde hem de köylerinde mülkiyet, eski şaşalı sınıfların mirasyedi sahiplerinden yeni toprak ağalarına ve yeni kentlilere doğru hareketlilikler yaşamaktadır. Taşra kentlerinin kendi eski sakinleri olup bitenlere pek alam vermese de, süreçten kazançlı çıkmaya çalışmaktadır. Taşralı eski bürokratlar ve seçkinler yeni döneme pek uyum sağlamada başarılı olamazlar. Gelişen kapitalist piyasa ve fabrika sistemine dayalı üretime ayak uyduramayan küçük esnaf ve zanaatkarlar ya tamamen yenilmekte ya da kentlerine yeni gelmiş olanlarla mecburi bir ortaklığa kalkışmaktadırlar. Ama yeni kentlilerin ayak oyunları ve piyasa kuralları karşısında, fazla uzun sürmeden yenilirler. Buna benzer olay ve karakterle örgüsü “Eskici Dükkânı”nda karşımıza çıkar. Yaşlı eskici, Osmanlı askeri olmayı, Trablusgarp’ta bir bacağı kaybetmiş olmayı, farklılaştırıcı bir neden sanırken, ayakkabı tamircisi olarak yeni modern ilişkilere ve piyasaya ayak uyduramayınca, demirciliği dener lâkin Çukurova’nın pamuk tarlalarında ırgat olarak bulur kendisini ve ailesini:

“Yıllar geldi geçti. Yeni düzenin hâyi hûyu, devriliş giden imparatorlukla birlikte Topal eskicinin sol bacağı da unutulmuştu. Şimdi mal, mülk, iş, güç, takım, tezgâh devriydi. Yağmurlar yağmış, yarıklar kapanmıştı. Trablus mirablus... Onlara neydi Derne’den Bingazi’den, Yemen, Kafkasya, Allahüekber’den? Hem neydi kıkuyruk Topalın surâtı? Gittiyse gitti, bacağı kızgın çöllerde bıraktıysa bıraktı. Onlar mı göndermişlerdi? Bacağı orada bırakmasını onlar mı söylemişlerdi? Açsın gözünü, mal, mülk kapışma yarışına o da girsindi. Bu yarışa tahta bacakla girilmez demiyordu ki kanun! (...) ...galiba, 946, 947, 948’lerde işler bozuldukça bozuldu. Artık ne Alman, ne de Alman’ın palasını sallıyanlar. 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, hattâ sekiz liraya satıldı, yerden biten mantarlar gibi apartmanlar, barlar memleketin biçimini değiştirdi. Para deste deste kazanılıyor, oluk gibi harcanıyordu. Bar kızlarının kolları dirseklerine kadar hacıağa bilezikleri, burmalarıyla doldu. Köy yollarında Desotolar, Kadillâklar Çukurova güneşiyle fırın külüne dönmüş tozlarını havalara savuruyor, ağızları sıra sıra altın dişli ağaların kahkahaları Çiftçi Birliğinin kalın, sağlam duvarlarında çınlıyordu. Toprak sahipleri memnundu ama Topal demirci gibilerin yüzünden düşen bin parça oluyordu. Bir zamanlar onu işe paraya boğanlar artık uğramaz olmuşlardı. Toprak renk renk traktörlerle sürülüyor, mibzerlerle ekiliyordu. “Dinamik ziraat” başlamıştı. Memleket ziraatının işi bundan böyle Amerikan makineleriyle görülecekti. Ortaçağ’dan kalma köhne demirci dükkânlarına ne ihtiyaçları vardı?” (1973: 21, 23)

Orhan Kemal’in “Eskici Dükkânı”ndan alıntılarladığımız bu parça, Çukurova’daki dönüşümün başarılı bir anlatımıdır. Fakat şunu da hemen belirtmekte ya-

rar vardır. Çukurova’da ya da kırsal toplumsal yapıda sadece sınıfsal düşüşler değil, siyasi ve tarihsel olarak sıradanlıktan trajik bir kahramana dönüşen karakterler de vardır. Bunların en ideal temsilcisi *Murtaza*’dır. Göç ve mübadilliğin bütün sıkıntılarını hafızasında capcanlı tutan *Murtaza* edebiyattaki en sağlam tiplerin başında gelir. Hep kullanılan ve dalga konusu olan *Murtaza* aslında bir temsilden başkası değildir. Cumhuriyet rejiminin ‘*makbul vatandaş*’ tipidir. Amirlerine sonsuz itaat, devlet ve ‘*vazife bir*’in asla sorgulanmaması, yasa ve emirlere sorgusuz sualsiz uyum onun varoluş biçimidir. Aslında, *Murtaza* 1930’ların ruhuna uygun olarak her ulus-devlet ideoloğunun görmek istediği bir *makine-insandır*. Toplumla arasındaki mesafe onun ideal yurttaş olmasından kaynaklanır. Egemenlerin her dönem korkulu rüyası yoksulları ‘*nizam*’a sokacak yoksulların arasından çıkıvermiş bir ideal kahramandır o:

“Ana caddeye çıkan ara sokağın başında durdu: Yan yatmış, çömelmiş ya da tam yuvarlanacakken tutunuvermiş benzeyen alt alta, üst üste evlerle, bu evlerin aralarında birbirini kesen, daracık, çamurlu sokaklar gerilerde kalmıştı. Şimdi artık bol ışıkların altında, ta istasyondan uzanıp gelen tertemiz asfalt cadde olanca teslimliğiyle yatıyordu önünde. (...) Evler, köşklerle apartmanlardan pek çoğunun pencereleri bol ışıklarla apaydınlıktı. Daha çok da balkonlarla yarı aydınlık bahçelerden kadın, erkek kınıltıları... Belliydi ki, poker, bezik, tavla oynuyorlardı. Varsın oynasınlardı. Yoktu kimseye zararları. Çalışmış, kazanmış, bu köşk ve apartmanlara alınlarının teriyle sahip olmuşlardı. Cenâbı Allah her çalışana verirdi. Az önce suratlarına düdüğünü hınçla üflediği yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş, ya da tam yuvarlanacakken tutunuvermiş benzeyen alt alta, üst üste evlerdekilere de çalışsalar, hiç şüphesiz Cenâbı Allah onlar ada verecekti. Ama onlar çalışmıyorlardı. Uyuşuk, tembel, beceriksizdiler.

Hiç gereği yokken, ilikli yakasını kontrol etti. Ceketini iki yanlara çekti. Çalıştıkları için Cenâbı Allahın bol bol verdiği sevgili kulların asfalt caddesine çıkacaktı. Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu. Onlar sabahlara kadar oturabilir, oyunlar oynar, kahkahalar atar, ya da çalgı çalabilirlerdi. Yoktu ekmek düşünceleri. Sonra onlar bilirlerdi Allahlarını da, peygamberlerini de. Bunun için Allahın sevgili kullarıydılar. Arka sokaklarda oturan “Muzır vatandaşlar” Allahın sevgili kulları olsalardı, onlar da oturur, keyif çatarlardı böyle köşklere apartmanlarda. (...) Elbette göreceklardı *Murtaza*’yı.

“Aşk olsun! Diyeceklerdi, aşk olsun bu vazifesinin aslanına...”

(...)...kahkaha patlayan aydınlık balkonu selamlarken, asfaltın ta yukarılarından kopup gelen bir özel otomobil (...) rüzgâr gibi geçti.

Murtaza neden sonra kendine geldi:

“-Rahat,” dedi, rahata geçti.” (2003: 22-23)

Murtaza'nın yaşadığı Çukurova büyük toprak sahipliğinin de yurdudur. Kuşkusuz ki, Orhan Kemal'in anlattığı modernleşme sürecinde, köyden ve topraktan kopup gelen yoksul kitlelerin teneke mahallelerde fabrikaların ucuz işgücü kaynağı olması kadar toprakta çalışmaya ve sömürülmeye deva eden büyük bir nüfus da vardır. Ve Orhan Kemal'in romanlarında Çukurova'daki büyük toprak sahipliğinde çizdiği birkaç karakter karşımıza çıkıyor. Bunlardan *Muzaffer Bey*, zorbalık, zulüm, sömürünün sembolüdür; politik çıkarları bakımından sınıf bilincine sahip ideolojik bir donanıma sahip ve Ankara'daki bütün iktidar kavgalarından önceden haberdar olan, hep kazanan biridir. Despottur; Osmanlı'dan kalan bir aile mirası vardır; ahlaki zaafalarını servetiyle perdelemeyi bilen bir karakterdir. Muzaffer Bey Orhan Kemal'in üç ciltlik roman serisinin baş kahramanlarından biridir. CHP-DP kavgasında her daim kazanan taraf olan biridir. “*Vukuat Var*”, “*Hanımın Çiftliği*”, “*Kaçak*” üçlemesinde diğer önemli karakter *Kabak Hafız*'la beraber toplumun ve döneminin ruhunu kavrayıp davranan biridir. Çukurova'da eşitsiz toprak dağılımının sembollerinden olan Muzaffer Bey, yerelde köylülerin, kadınların, çocukların sömürülmesiyle kurduğu iktidarı ve yaşam biçimi farklı birisidir. Despot ve klasik “ağa” olan *Muzaffer Bey*'i *Vukuat Var*’da Orhan Kemal şöyle anlatır:

“(...)Muzaffer Bey, babasının ölümünden sonra çiftliği, tarlaların sürülüp ekilmesini, ürünün devşirilip ambarlanması, gerektiğinde satılmasını Yâsin'e bırakmıştı. Yâsin gereğini yapar, mevsim sonlarında beyin hissesine düşeni de bankalardaki cârî hesaplarına yatırır. Bey de atlar giderdi Avrupa'ya. Nis, Montekarlo, Paris, sırasına göre İtalya'nın çeşitli şehirleri, Almanya, İngiltere dolaşır durur, iyice yoruldu mu da aklına çiftliği gelirdi. Gelirdi ama gene de Yâsin'den hesap sormazdı. Bilmezdi ki hesabını! (...) Binlerce dönüm tarlaya kütü denilen pamuk tohumu ekilmiş, çapaları yapılmış, mevsimi gelince de ırgatlarla toplattırılmıştır. Şu kadar kilo yerli, şu kadar bin kilo Kleveland cinsi çiğitleri depolarda aktarılıp durmaktadır. Şu kadar bin kiloyu tohumlu pamuk olarak falanca fabrikaya, şu kadarını da preslettirip falanca depolara yerleştirmiştir. Üstünü olan şu kadar kiloyu da iplik-bez fabrikalarına gayet hesaplı, satmıştır. Bu yıl, geçen yıllardan daha çok kazanmışlardır. İşte banka defterleri, şu bankadaki hesabı şu kadardır, bu bankadaki hesabı bu kadar!”(1989: 62-63)

Diğer ağa tipi *Numan Şerif Bey* ise, Osmanlı'dan kalan aristokrat karakteri, bilgisi, kültürü ve görgüsüyle zayıflayan, düşüşe geçen biridir. Hatta modernleşmenin, makineleşmenin, yeni üretim ve iş ilişkilerinde fazla varlık gösteremediği için köylü, yeni peyda zengin *Kadir Ağa*'yı kendine ortak edecek kadar zamanın kenarına itilmek üzeredir. *Numan Şerif Bey*'in dönemi biterken *Kadir Ağa*'nın yükselişi başlamıştır. *Cemile*'de *Numan Şerif Bey* ile *Kadir Ağa*'nın mukayesesesi aynı zamanda bir toplumsal değişim analizi gibidir:

“Önüne bir tomar parşömen çeken ağa, yeni öğrendiği imzasını atmaya başladı. Bu imzalar, birbirine paralel dört beş çizgiydi. Elinde pırıl pırıl stilo, gözünde gözlük, imza işine öyle dalmıştı ki, kapının açılıp ortağı Numan Şerif Bey’in içeri girdiğinin bile farkında olmadı. Cahil ortağını kapıda uzun uzun seyrettikten sonra Numan Şerif Bey:

-Ulan, ulan Kadir.. Hani yakışmıyor da değil ha! Bir yabancı görse seni sahidenden de genel müdür sanır! Kelle, kulak, heybet...”

(...) Karakulakzadelerin eksiksiz konağında gözlerini dünyaya açan Numan Şerif Bey, bütün ömrü boyunca hesapsız bir refah içinde yaşamış, elli beş yaşlarında, gerçekten bir erkek güzeliydi. Yaşamasını, yemesini, içmesini, oturup kalkmasını, görüşüp konuşmasını gayet iyi bilir, yalnızca Türkçeyle değil, İtalyanca, Fransızca ve Almanca’yla da derdini anlatabilirdi. İstanbul’da yazlık, kışlık köşkleri, bir de yalısı vardı. Köşklarinin, apartman ve yalısının bütün duvarlarında Paris’ten, Londra’dan getirilmiş çeşitli tablolar asılıydı. Amerika’dan otuz küsur bin liraya satın aldığı kahverengi deniz motoru yalısının önünde her an tertemiz, pırıl pırıl beklerdi. Numan Şerif Bey, özellikle divan şiirine düşkün; şapkayı fes, Türkçe’yi Osmanlıca sayıp bu dünyanın hay huyu içinde eski günleri tahayyülden zevk alan dostlarıyla mehtâp alemlerine çıkardı.” (2004: 42)

Orhan Kemal’in roman dünyasındaki sınıfsal yükseliş ve düşüşler, değişen zenginler ve tipler her zaman iktisadi hayatın değişen veçheleriyle birlikte anlatılır. Modernleşen ve makineleşen hayatın sonuçlarından birisi, yeni olan bu sürece uyum sağlayamayanların tarih sahnesinin dışına itilmesidir. Eski mülk ve toprak sahiplerinin büyük mirası olan topraklar genelde yeni göçlerle kentlere gelmiş köylülerce paylaşılmaktadır. Çünkü her açıdan yeni bir hayat ve dönem söz konusudur. *Kanlı Topraklar* (1972) romanında Orhan Kemal, bu değişim ve dönüşüm sürecinin zayıflayan, düşüşe geçmiş ve dolayısıyla elindeki servetleri satarak yaşamaya çalışan bir karakter çıkarır karşımıza: *Paşazade Hakkı*. Kanlı Topraklar romanında bu karakter, zengin olmayı temel gaye edinmiş, çalıp çırpmayı sıradanlaştıran Topal Nuri ve Adana’daki ‘Emval-i Metrûke’den kendisine fabrika verilen Nedim Ağa ile karşılaşır. Herkes Paşazade Hakkı’nın elinde kalan ve ‘uğrunda adam öldürülen bereketli topraklara’ konmaya çalışmaktadır. Paşazade Hakkı ise, kendisinin olmayan bir zamanda bulunmanın şaşkınlığı ve yalnızlığı içinde gözü önündeki ayak oyunlarına, mülke üşüşmelere seyirci kalabilir ancak; çünkü devran onun devranı değildir; zaman ve tedavül değişmiştir:

“Paşazade Hakkı Bey ise ne tarlalarıyla ilgiliydi, ne de “kanlı topraklar”ın cebindeki tapuları. Bu tapuları hiçbir zaman ciddiye almamıştı ki.(...) Yeryüzünde insanlar ve insanların uydurma hukuku, bu uydurma hukukun tapu senetleri yokken bu topraklar, insanlardan önce, şimdikinden çok daha şen ve esendiler her halde.(...)İnsan çok sonra gelmişti yeryüzüne. Çok sonra gelmişti ama,

çok önce gelen toprakların da, tohumun da hatta sert rüzgârların da canını sık-
mış, rahatını kaçırmıştı. (...)Artık dünyanın tadı kaçmıştı. Bereketli toprakların
bütün yaratıklara, daha doğrusu tek mil canlılara açık kardeş sofralığı, insan ka-
labalıkları içindeki bir avuç insanın açgözlülüğü yüzünden ambarlara, kilit altla-
rına alınmış, insanlardan kaçırılmıştı.(...)Çok sonra gelen insanlar bir hukuk çı-
kardılar evet, pay pay pay ettiler şen ve esen toprakları (...) birtakım insanların
buna ne hakkı vardı? Uydurma hukuklarıyla buna kendilerinde hak bulanlar, hak
bulmadıkları bir başka insanlar kalabalığını neden, niçin, ne hakla aç bırakabili-
yorlardı? Bu hakkı onlara kim vermişti. (...)

-Hayır, dedi, haksızlıktır bu. Hukuk'un hukuksuzluğu yıkılmalıdır!

-Deliliği tuttu gene...

-Ne demek istedi yani? dedi Topal.

Sırrı Baba:

-Hiç, dedi. Felsefe yapıyor...

-Topal bunu da anlamadı...

-Ne demek o?

-Ne olacak sigara dumanlarını ipe dizmek!

Topal, keleş keleş güldü. Olacak şey miydi? Deli aklı işte. İyi iyi çok iyiydi.
Dumanı ipe dizmeye çalışan bu deli heriften topraklarını alırsa mesele kalmıyor-
du. (...) Sevmezdi böyle insanları Topal. Veli, derya ne olursa olsun. Şu toprak-
ların ya tamamını, ya da birkaç bölüğünü ele geçirir de üzerine çiftliğini kurarsa,
üst yanına karnı toktu. İlim de neydi? Alimlik de ne? Çok şey bilmişsin, az şey
bilmişsin, hatta kaynatası Nedim Ağa gibi, okuma yazma bile bilmiyormuşsun.
Ne çıkar?" (1972: 289-293)

Toprak üzerinde bu mülkiyet kavgaları olurken, büyük köylü kitleleri, trak-
tör, makine, işsizlik ve yokluktan çoktan kentlerin yolunu tutmuştu bile! Bu göç
olgusunda da Orhan Kemal'in romanlarında farklı olgularla karşılaşırız. "*Bere-
ketli Topraklar Üzerinde*" (2003) ve "*Gurbet Kuşları*" (2002) köyden kente
akan köylülerin, kentle karşılaşmış köylüleri anlatır. Çukurova ve Adana, daha
on dokuzuncu yüzyıldan itibaren tarımda modernleşme faaliyetlerine başlamış
olması hasebiyle kendi yakın çevresinden göç almaya başlamış bir bölge. Dola-
yısıyla Çukurova traktörün ve makinenin kitlesel olarak tarımsal üretime girme-
diği zamanlardan önce başlayan göçlerin mekanı iken, 1927'lerdeki ilk lokal ba-
şarısız denemeden sonra 1950 sonrasındaki yoğun makineleşme beraberinde da-
ha fazla köylü nüfusun buraya akmasına sebep oluyor. Modernleşmenin önemli
göstergelerinden olan kentleşme, ücretli emeğe ve paraya dayalı kapitalist piya-
sanın genişlemesi, insanların hem mekânsal hem de statü manasında yatay ve di-
key hareketliliğin artışı, geleneksel dayanışma örüntülerinin giderek etkisini kay-
betmesi, mekanik ve teknik bilginin yükselişi, belli bir teknik hususunda uzman-

laşma gibi pek çok niteliğin de gözlemlendiği bir bölgedir Çukurova. Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Gurbet Kuşları* başta olmak üzere pek çok hikayesi ve diğer bazı romanlarında da bu olguların ortaya koyduğu karakterlerden bahsedilir. Ve Lukacs'ın (1978) "tip" kavramının oluşturacak güçlü bir karakterler ve olaylar örüntüsü çizer. Geleneksel yapıdan kopup kente ve kentsel üretime dayalı işlerde çalışmaya gelen köylülerin modern olanla karşılaşmaları ilk önce yakın bölge ve kent olarak Adana'da gerçekleşir. Buraya göçün bir kısmı mevsimlidir ama bu bile köy ve tarım dışında bir hayat ve iş algısının oluşması için yeterlidir. Kente, Adana'ya ya da Çukurova'nın uçsuz bucaksız ağa topraklarında çalışmaya gelen köylüler, burada bireyleşmenin, kapitalist iş ve çalışma kültürü üzerinden kişisel rekabetin, sömürünün ve acımasızlığın farkına varırlar. *Bereketli Topraklar Üzerinde* bu olgunun romanıdır. Diğer bir deyişle birinci kuşak göçün romanıdır. Çünkü Sivas'ın köylerinden kopup gelen üç arkadaş fabrikada ilk kez çalışmaya başlıyorlar ama başarısızlık ve türlü sebepler onları bildiklerinden farklı bir tarımsal işe götürüyor. Makineleşmiş tarımın toprağı Çukurova'da sadece teknik bilgiye sahip usta ve teknisyenlerin görece kıymeti ve gücü vardır; geri kalan niteliksiz yığınlar her türlü sömürü ve ezilme altında hep daha fazla çalıştırılacak ucuz emekten başka şey ifade etmez. Bu üç köylü (*İflâhsızın Yusuf*, *Köse Hasan* ve *Pehlivan Ali*) hastalık, kenti ve farklı bir coğrafyayı ilk kez görmüş olmanın bilinçsizliği, ağır sömürü ve çalışma koşullarına dayanamaz. Üç köylüden sadece birisi (*İflâhsızın Yusuf*) nitelik olarak farklılaştığı, duvarcılık öğrendiği için sağlam köyüne dönebilir. Diğer ikisi modern olan iş ve çalışma düzeninin çarkları arasında kaybolur, elenirler.

Köye mevsimlik işten dönmek pek bir şey ifade etmiyor pek tabii. Devamında büyük göç başlıyor ya kendileri ya da ilk kuşak göç edenlerin çocukları bu kez daha uzak ve büyük göçe başlıyorlar. Orhan Kemal bu ikinci göç dalgasını *Gurbet Kuşları*'yla anlatıyor. Bu kez gelinen yer Çukurova veya taşra olan Adana'dan farklı bir kenttir. İstanbul her zaman göçlerin ve daha iyi bir hayat tahayyüllerinin başkenti veya ütopyasıdır. Topraktan kopmaya başlamış köylüler için de öyledir. İstanbul, göçün bütün yönleriyle yaşandığı bir. Köylülerin modernleşme sürecinde göçle başlayan hikayelerini Orhan Kemal *Gurbet Kuşları*'nda şöyle anlatıyor:

"Haydar Paşa Garı o gece, sabahleyin gara çılgık çılgıla girip raylar üzerine serile kalacak bu trenlerden, bu "Kuşluk trenleri"nden birini bekliyordu. Bundan öncekiler gibi bu da gelecek, raylara serilip kalacak, fötr şapkalı, tayyörlü, mantolu karşılayıcıları olmayan kara, kuru, sevimsiz "Gurbet kuşları", Haydarpaşa Garının yabancıya çok muhteşem gelen, çekinme, hatta korku veren yüksek çatlılarıyla büyük yapılarına hayran hayran bakacaklardı.

Büyük şehrin sevmeyişi, hatta nefret ettiği insanlardı bunlar. İstanbul'u kılık kıyafetleri, yaban yaban bakışlarıyla çirkinleştiriyor, hatta kirletiyorlardı. Vatan-

daş matandaş, zaten nazla niyazla gelen Batılı turistlerin midelerini bulandırma-ya hakları yoktu, olamazdı, olmamalıydı. İşi hükümet önemle ele almalı, kanun çıkarmalı, sokmamalıydı büyük şehre! Bu çirkinlik, bu kir, bu pas “Milli ayıbımız” olabilirdi; bu ayıbı köylerde kalması, taşınca köylere geri itilmesi “Milli ödev” olmalıydı!

Bütün bunlardan habersiz “Gurbet kuşları”, “Kuşluk trenleriyle”, Haydarpaşa’dan İstanbul’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 yiye geliyor, gözleriyle bakmayı, saç taramayı, okuma yazmayı öğreniyor, İstanbul’lara benzemeye çalışıyorlardı.

Benziyorlar mıydı?

İstanbul’a ilk gelen “Gurbet kuşları” benzemeseler bile, bir göbek sonrakiler, hele okula de gidiyorlarsa, analarına babalarına değil, İstanbullulara benziyorlardı.” (2002: 245-246)

İstanbul Orhan Kemal’in roman dünyasında da her bakımdan farklılıkları olan bir dünyadır. Gelenin dönüştüğü, çok azının ya da sadece şanlı olanların ‘yırttığı’ (*Kabızmal Hüseyin* gibi) bir kenttir. Ama İstanbul Orhan Kemal için her zaman 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. Onun *Gurbet Kuşları*’nda 6-7 Eylül olaylarını anlatımındaki insani hisler Orhan Kemal’in hem hümanizmasının hem de romancılığının ne kadar incelikli olduğunu göstergesidir. Orhan Kemal’in penceresinden insanlar sadece insani mücadeleleriyle var olurlar.

Burada son söz olarak değinmemiz gereken bir husus da, Orhan Kemal’in romanlarında ve hikayelerindeki modernleşme olgusunun yansıdığı karakterlerdir. Makinenin sembolize ettiği modern hayatta bu bilgiye ya da niteliğe sahip olanların toplumdaki konumlarının farklılığı pek çok romanda dikkat çeker. Teknolojinin yeni girdiği bir ekonomi ve toplumsal hayatta, onun bilgisine sahip çok az sayıda insan her zaman aranır, ekonomik konumları çoğunluktan ayrışır. Fakat Orhan Kemal bu ekonomik konumdan çok teknisyenlerin ya da ustaların sağlam ahlaki duruşlarına, ilkeli olmalarına, haksızlık hukuksuzluk karşısındaki dik duruşlarına daha çok vurgu yapar. Orhan Kemal’in “usta” tipleri son derece bilinçli, sınıfa, sömürüye, emek ve ezilmeye karşı oldukça hassas insanlardır. Dikkat çekici derecede başka farklılıkları da, Orhan Kemal’in gerçekçiliğinde bu karakterlere olmadık işler yaptırmamasıdır. Romanlarında ve hikayelerinde Orhan Kemal’in “usta” tipi okuyan, geleceğe dair eşit ve hakkaniyetli hayalleri olan kişilerdir. Niteliksiz ucuz işgücünü oluşturan kitlelerden belirgin bir biçimde ayrıl-

dıkları gibi, onlara fazla müdahale etmezler; zira işe yaramayacağını bilirler. Bu usta tipini oluşturan karakterlerden “İzzet Usta”ya, *Cemile*’de (2004), “Muhsin Usta”ya da *Vukuat Var* (1989), ve *Hanımın Çiftliği* (2003) romanlarında benzer sosyal çevre ve olay örgüleriyle rastlıyoruz. Yine tarladaki *patoz* ustaları ve çırçır fabrikalarındaki makinistler de son derece ilkeli ve güvenilir kişiler olarak tasvir edilirler. Burada sadece teknik nitelikten önemli olan. Mesela, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanındaki *patoz* ustası kadar başka bir karakter dikkat çeker: Duvarcı *Kılıç Usta*. Yazarın, sözünün eri, ilkeli, hakkı olandan başkasını almayan ama hakkını da kimseye yedirtmeyen birisi olarak canlandırdığı *Kılıç Usta*, romanda yeni göç etmiş üç köylüden “İflâsızın Yusuf”’a meslek öğretir, ahlaklı ve dürüst olmanın erdemlerinden bahseder. Bunu sağlayan sebep Orhan Kemal’e göre göç ve sömürü kadar modern olan, modernleşen hayat koşullarıdır.

KAYNAKLAR

- HAUSER, Arnold (1958). *The Social History of Art-3*, (Çev.Stanley Godmann), Vintage Books, New York.
- KAYALI, Kurtuluş (2003). “*Siyaset Kıskaçından Biçimcilik Kıskaçına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı*”, Doğu Batı, Sayı: 22, ss-77-78.
- KEMAL, Orhan (1957). *Avare Yıllar*, 2. Basım, Varlık Yayınları: İstanbul.
- KEMAL, Orhan (1972). *Kanlı Topraklar*, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KEMAL, Orhan (1981). *Arkadaş Islıkları*, 3. Basım, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- KEMAL, Orhan (1993). *Baba Evi*, 11. Basım, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- KEMAL, Orhan (2002). *Gurbet Kuşları*, 6. Basım, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- KEMAL, Orhan (2003). *Bereketli Topraklar Üzerinde*, 14. Basım, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- KEMAL, Orhan (2004). *Cemile*, 12.Basım, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- LUKACS, Georg (1978). *Estetik – I*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi.
- TOURAINÉ, Alain (2007). *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev. Hülya Tufan), 5. Bsm, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

¹ Orhan Kemal’in babası Abdülkadir Kemali Bey hakkında daha geniş bilgi için bkz. Meral Demirel, *Tam Bir Muhalif Abdülkadir Kemali Bey*, 2006, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

VEFA TAŞDELEN

“ÇEVİRİLEBİLİRLİK” YAKLAŞIMI AÇISINDAN ORHAN KEMAL’İN ROMANLARINDAKİ KAVRAMSAL YAPI

Giriş

Sanat ve edebiyat eserlerinde açık bir kavramsal yapı bulunmaz. Böyle bir yapı daha çok felsefe ve teorik çalışmalara ait olabilir. Sanat ve edebiyat eserlerinde ise, ancak “esere gömülü” bir kavramsal yapıdan söz edilebilir. Dolayısıyla bir sanat eserinin kavramsal boyutundan söz etmek, onun örtük yapısından söz etmek anlamına gelecektir. Bu örtük yapı da, onun “çevrilebilirlik” özelliğini gündeme getirir. Daha önce çeşitli şekillerde üzerinde durduğumuz “çevrilebilirlik” kavramı, bir içeriğin bir dilden başka bir dile aktarımını değil, türler arasındaki dilsel geçişliliği ifade eder. Buna göre bir metin sözlü gelenekten şiire, şiirden öyküye ve romana, oradan felsefeye çevrilebilir. Bunun pek çok örneği vardır ve önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Burada bazı örnekler verebiliriz. Kierkegaard, Hz. İbrahim’in kıssasını felsefeye çevirmiştir, yine aynı şekilde İncil’de geçen Lazarus’un öyküsünü felsefeleştirmiştir. Bunun yanında Agamenom gibi, Don Juan gibi mitolojik tipleri de felsefileştirmiştir. Camus’un Sisypheos mitini yorumlayışı, aynı şekilde değerlendirilebilir. Biraz geriye gidersek, Platon’un mağara metaforu, Hobbes’un Leviathan’ı, aynı şekilde felsefi bir nitelik taşır. Freud da Oedipus mitini psikolojinin diline çevirmiştir. Çağdaş bir örnek olarak Heidegger’in Hölderlin’in şiirlerini felsefi dile aktardığı, bilinen bir husustur. Sartre, Camus, Beauvoir gibi filozoflar da, bir yandan kendilerine özgü felsefi bir duyarlılık geliştirirken öte yandan da bu duyarlılığı çeşitli edebiyat eserleriyle, başta roman, deneme ve tiyatro olmak üzere edebi dile çevirisini yapmışlardır.

Burada, türler arası (edebiyat, felsefe, ilahiyat, sözlü gelenek, vb.) geçişlilik açısından önemli olan “çevrilebilirlik” kavramını, Orhan Kemal’in eserlerindeki kavramsal yapı çerçevesinde ele almaya çalışacağız.

1. Çevrilebilirlik Kavramı

Çeviri, tarihin eski dönemlerinden beri bilinen bir etkinliktir. Tarih içinde büyük çeviri hareketleri olmuştur. Bu, bir dilin bir başka dile, bir kültürün bir başka kültüre aktarılması anlamına gelir. Abbasiler zamanında Bağdat’ta başlayan çeviri hareketi insanlık tarihinin en önemli kültür hareketlerinden birisidir. Beytül Hikme’de başlayan bu kültür hareketiyle Yunanistan, Hindistan, İran ve di-

ğer kültür bölgelerindeki felsefi ve bilimsel nitelik taşıyan eserler Arapçaya çevrilmiştir. Daha sonra bu eserler ve bu eserler vasıtasıyla üretilen diğer eserler, Latinceye çevrilerek Rönesansa, modern bilim ve düşünceye giden yolu aralamışlardır. 1940'lı yıllardan bu yana Milli Eğitim Bakanlığının Doğu ve Batı klasiklerini Türkçeleştirme projesi de önemli bir çeviri hareketidir; bunu da belirtmek gerekir.

Çeviri, bir dildeki anlamı başka bir dile taşımaktır. Bir içeriği diğer bir dilde yeniden kurmak, yeniden anlaşılır hale getirmektir. Kuşkusuz bu edim, kelime ve cümlelerin çevirisinden fazla bir şeydir; sadece kelimelerin ve cümlelerin çevirisi olmayıp kültürün ve yaşantının, bir varoluş ruhunun çevirisidir. Gadamer'in "Hermeneutik" başlıklı yazısında da işaret ettiği gibi, çeviri hareketini gerçekleştiren kişi, bir aracı konumundadır. Ancak bu basit bir aracılık değildir. O her iki dili de bilen, her iki dile de aşinalığı olan biridir. Bu da yabancı bir dünyaya ait bir bilgiyi, bir anlam içeriğini o dilde yeniden kurma yetisi kazandırır ona. Bir anlamı başka bir dilde anlaşılır kılmak, tarih boyunca en önemli hermeneutik faaliyetlerden biri olmuştur.

Bu yazıda sözünü ettiğimiz "çeviri" ise bir metni farklı bir dile taşıma değil, daha çok bir türe ait metni bir başka türde yeniden kurma anlamına gelir. Sözgelimi, mitolojiye ait bir metni psikolojide, psikolojiye ait metni sosyolojide, sosyolojiye ait bir metni eğitimde, eğitime ait bir metni edebiyatta, edebiyata ait bir metni felsefede yeniden kurmak gibi. Kuşkusuz bu alanlar çoğaltılabilir; öyle ki, doğa bilimlerine ait bir metin bile sosyal bilimlerde yeniden kurulabilir. Edebiyatın böyle bir etkiye açık olduğu çok sayıda örnekle sabittir. "Türler arasında çevrilebilirlik" kavramı, türlerin birbirlerinde içerilmiş halde bulundukları varsayımından hareket eder. Buna göre edebiyatta felsefe, felsefede de edebiyat vardır. "Çevrilebilirlik" kavramının yöneldiği temel amaç, bir tür içinde diğer türü keşfetmek, bir türü içinden diğer türü çıkarmaktır. Gerçi felsefe sadece söylenen şey değildir, söyleme biçimidir de. Aynı şekilde edebiyat da öyledir; hatta denilebilir ki, edebiyat ve felsefe, içerikten çok söyleme biçiminde ortaya çıkar. Bir şey söylemek, bir kavram ve düşünce ortaya koymak önemlidir, ancak türler kendilerini daha çok söyleme biçiminde sergilerler. Buna göre edebiyattaki felsefe, edebiyatın diliyle düşünceyi geliştirmeyi, kavramları edebi anlatıma gömmeyi ifade eder. Aynı şekilde felsefedeki edebiyat da, felsefi söyleyişe edebi bir güzellik katmak anlamına gelir. Her iki tutuma da sıkça rastlanır. Edebi eserlerde az ya da çok kavramsal bir yapı, felsefi eserlerde de anlatımı güçlendiren edebi bir ifade biçimine rastlanabilir. Öyle ki, filozofların bazıları, edebiyatla felsefenin kesiştiği ara bölgede bulunurlar, orada yaşarlar.

2. Orhan Kemal'in Eserlerindeki Kavramsal Yapı Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Orhan Kemal'in romanlarının dünyası kahramanların değil, sıradan insanların dünyasıdır. Bir bekçi, bir eskici, bir işçi, bir ırgat, bir kunduracı, sıradan yaşamı ile romanları baştan sona sürükler. O; Çukurova mentalitesini çok iyi tanımış, o kültürü roman sanatının diline tercüme edebilmiş bir kişidir. Bu mentalite kendi içinde pek çok çelişkiyi barındıran yapıdadır. Çukurova toprağını kavuran ağustos sıcağı kadar insanların ruh ve bedenlerini saran bir "Çukurovalılık" havası da vardır. Bu ruh, Orhan Kemal'in romanlarında yaşar. Onun derin gözlem gücü bütün bu insanları özümser; sıradan insanların sıradan yaşantılarını, yüksünmeden, geçiştirmeden büyük bir titizlikle anlatır. Bu anlatım yalnız dıştan bir tanıklık değildir; romancı onları içten de gözlemler. Sadece davranış ve eylemleriyle değil, bütün bunlara yön veren zihinsel ve duygusal tutumlarıyla da romanlarına yansıtır. Bunu yaparken sanat yapma kaygısı gütmmez; anlatabilme, yansıtabilme kaygısı güder. Bu şekilde, her bir Orhan Kemal romanında, Çukurova'nın düzlüklerine, Adana'nın acılı ve tutkulu topraklarına serpilivermiş bu insanları, ham doğaları, acı ve tutkuları içinde bir laboratuvar titizliğinde gözlemlene imkanı buluruz. Bu, romanların birbirini tekrarladığı anlamına gelmez. Şaşırtıcı bir biçimde, her bir romanla hayatın farklı bir sayfasının açıldığını görürüz. Topraklar aynı topraklardır, hatta sima ve yaşantılar benzer nitelikler gösterirler. Bu, her bir eserin farklı bir duyarlılığı yansıtan kahramanın şahsında cisimleştiği anlamına gelir. Onun dünyasında yaşayan insanlar, halk kültürünün insanlarıdır. Yüksek bir eğitim almış, entelektüel duyarlıkları olan insanlar değildir. İşlenmiş, incelmış bir kültürün insanları değildir. Duruşları ve yaşama tutumları bir estetiği yansıtmaz. Sosyal gerçeklik içinden çıkıp gelmişlerdir. Bu sosyal gerçeklik, yine de bir devinime, bir etiğe, bir düşünce yapısına sahiptir.

Kavram üretmediğimiz, kavramsal düşünme konusunda bir sorunumuzun olduğu görüşü sıkça dile getirilen bir husustur. Bu yetersizlik nedeniyle sorunlarımızı tanımlamakta, sınırını çizmekte, tartışmakta, bu şekilde bir düşünce yapısı ortaya koymakta zorlanırsınız; bu söylenebilir. Sistematiği ve kavramsal düşünme becerimiz zayıftır. Ama bunun yanında metaforik bir düşünme ve ifade etme geleneğine sahip olduğumuz da rahatlıkla söylenebilir. Öykülerle, misallerle, fıkralarla, kıssalarla, menkıbelerle düşünmek, bizde bir yandan yazılı, bir yandan da sözlü geleneği güçlendirmiştir. Nasihatler, öğütler, bir misal üzerinden, bir metaforla verilir. Bu nedenle romanlarımız, öykülerimiz, fıkralarımız eğitici. Buradan hareketle söylersek, Orhan Kemal'in eserlerinde açıkça verilen kavramsal bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Bunun nedeni onun bir filozof ve düşünür değil, bir romancı oluşudur. Üstelik tezli romanlar da yazmamıştır. Kurgu ve diyalogları oluşturma tarzında felsefi olma çabası da görülmez. Ancak yine de,

istenildiğinde, onlardan kavramsal bir yapı çıkarılabilir. Düşünce kendini kavramlarla, edebiyat ve sanat da imgele ve betimlemelerle kurar. Bu açıdan bakıldığında Orhan Kemal'in tip, olay ve imge dünyasından söz etmek olanaklıdır, ama aynı gerekçe ile onun kavramsal dünyasından söz etmek farklı bir bakış açısı kullanmadan mümkün görünmez. Bu farklı bakış açısı da, *çevrilebilirlik* kavramıdır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, kavramsal düşünce yapısı, sanatsal bir ifade biçimi değildir. O, daha çok teorik yazılarda, felsefe çalışmalarında kullanılır. Felsefi dil, kavramsal bir dildir. Bir felsefe metnini felsefe metni yapan özellik, filozofun bilimsel ve nesnel bir dil kullanması değildir. Sanat alanında olduğu gibi öznel bir dil kullanması da değildir. Eserini kavramlar üzerine kurması ve kavramlar üzerinden sürdürmesidir. Bir felsefe eseri demek, kavramsal bir örgü ve sistematik demektir. Felsefe eseri demek, her zaman kavramların görünüşe çıktığı bir eser demektir. Kavramsal dilin sanat diline, sanat dilinin de kavramsal dile çevrilebilirliği açısından baktığımızda, Orhan Kemal'in eserlerinde, onun toplumsal gerçekçiliğinde, kendi zamanının yaygın bir dili olan sosyalizmin, bundan hareket eden toplumcu bakış açısının etkileri görülebilir. Söz gelimi, emek, eşitlik, feodalite, alt yapı gibi kavramlar açısından bakıldığında, Orhan Kemal'in sanatının felsefi ve sosyolojik bir temele oturduğu görülebilir. Çevrilebilirlik kavramını, onun bir hikâyesinin isminden hareketle örnekleyebiliriz: *Önce Ekmek*. Kavramsal çerçevede bakıldığında, eser, isminden de anlaşılacağı üzere, değerler üzerine bir çalışmadır aslında. Bu başlıkta, maddi değeri temele alan, materyalist bir tutum vardır. Maddi ve iktisadi değer olarak alt yapı, bilim, sanat ahlak gibi üst yapı değerlerini oluşturur. Bu açıdan bakılınca ifade şu hale gelir: *Önce Ekmek, sonra ahlak*. Bununla temeldeki maddi değer, bir üst yapı değeri olan ahlaksal değeri oluşturduğu söylenmiş olur. Doğal olarak bunun sonucu da şudur: Alt yapısal değerler, toplumun ekonomik ilişkileri, maddi gereksinimleri, onların manevi değerlerini, ahlak, bilim ve sanat değerlerini meydana getirir. Buna göre ekmek sağlam olursa ahlak da sağlam olur. Ekmek bozulursa huy da bozulur. Manevi yaklaşım, önermeyi şu hale getirir: *Önce ahlak, sonra ekmek*. İnsanların ahlakı bozulmadan ekmeği bozulmaz. Zira temelde olan tözsel değer, manevi ve ahlaksal ilkedir. Bu temel değer çerçevesinde üst değerler, ekonomik ilişkiler ve üretim biçimleri oluşur. İnsanların manevi ve moral değerleri, onların biçimsel yapılarını, davranışlarını, ekonomik değerlerini belirler.

Orhan Kemal'in romanları, Türkiye'nin geleneksel toplum yapısından sanayi toplumuna geçiş sürecine tanıklık eder. Bu süreç, Avrupa tarihinde olduğu gibi, pek çok sosyal ve kültürel sorunu beraberinde getirmiştir. Geleneksel toplum ve kültürel yapılanma temelini yitirir, yerine ekonomik ve sosyal ilişkilerin farklı bir şekilde ortaya çıktığı bir düzen kurulur. Fabrika, patron, işçi, köylü, göç, top-

rak, sendika, ideoloji, sömürü kavramları, bu yeni düzenin öne çıkan kavramlarıdır. Orhan Kemal'in romanlarının da bütün bu sancılı süreci, açık bir şekilde yansıttığı görülür. Bütün bu toplumsal ve zihinsel hareketliliğin ardında, sıcak insan duyguları bulunur. O, hep umudu ve çıkış yolunu arar. Yeni iş alanları bu umudun doğduğu nokta gibi görünür. Nihayetinde fabrika, *Eskici ve Oğulları*'nda olduğu gibi geleneksel düzenden modern sanayi toplumuna evriliş sürecinde, bir kurtuluş yolu olarak ortaya çıkar. Ama burada da, başka sorunlar devreye girer. Fabrikatörlük de toprak ağalığının bir devamı gibidir; yalnız isimler değişmiştir: Irgatlık işçiliğe, ağalık patronluğa evrilmiştir. Her iki düzende de ezen ve ezilen, sömüren ve sömürülen rolleri yerli yerinde durmaktadır; iyi ve kötü yerinde durmaktadır. Yerinde duran bir başka şey de, insanoğlunun bu düzeni nasıl elde ettiğidir. Zaman zaman sosyalist bir dünya görüşü, zaman zaman dini değerlendirmeyi temel alan bir yaklaşım, zaman zaman ateizme kaçan bir değerlendirme, satır aralarına serpiştirilir. Sosyalist bakış açısı, onun kendi zamanındaki ideolojik hareketliliğe uygun olduğu gibi aynı zamanda ele aldığı Çukurova toplumu için de uygundur. Zira sömürü ve adaletsizliği en iyi açıklayabilen, bunu toplumsal ve siyasi bir güç ve organizasyon çerçevesinde yapabilen etkili sistem, sosyalizmdir. Bu ideolojik tutum, insanlara, yıllardır içlerinde biriken öfke ve acıyla bir meydan okuma, bir kafa tutma, bir isyan etme bilinci de kazandırmıştır. Bu da giderek ezileni güçlü kılan bir tutuma dönüşmüştür.

Sonuç

Aristoteles teorik bilginin akla ait olduğunu söyler. Bu mantısal ve tek tek nesneleri anlaşılabilir kılan bir bilgidir. Bu nedenle tekilden tümele gidiş değil, tümelden tekile geliş söz konusudur. Ona göre, gerçek bilgi, tekilin değil tümel bilgisidir. Tek tek olgular, hatta tarihsel olaylar, bu tümel kavrayış çerçevesinde bilgisel bir değer taşımazlar. Aristoteles'in bu tanımlaması, bir bakıma felsefeyi (*theoria*) ve bu bilginin ortaya çıkış sürecini de açıklar niteliktedir. Sözgelimi o, tek tek nesnelere ve bireylere ait bir bilgi değildir; Ahmet'ten, Ayşe'den söz etmez; genel anlamda bir insanlık tözünden söz eder. Şu ya da bu kişinin aşkından değil, genel anlamda aşkın ne olduğundan, aşkı aşk yapan tözden söz eder. Bu, varlığı zihinde, akılda kavramak anlamına gelir. Bu açıdan bakıldığında Orhan Kemal'de ortaya çıkan bu tekil yaşantılar, tekil gözlemler, kendi başlarına felsefi bir değer taşımazlar, onlar ancak katıldıkları tözle ve bu töz sayesinde kavramsal ve teorik bir nitelik kazanırlar. İnsanın duyguları, insan doğası kavramı çerçevesinde, yaşantılarda ortaya çıkan nitelikler de ahlak ve erdem kavramları çerçevesinde anlaşılır hale gelirler. Bu şekilde romanlarda yer alan, bir bakıma romanların dokusunu oluşturan tekil yaşantılar, eşit oldukları töze, kavramsal ve felsefi yapıya katılmaya başladıklarında, felsefi bir nitelik de ka-

zanmaya başlarlar. Hangi tümel bakışın, hangi kavramsal yapının içinde felsefi bir niteliğe kavuşturulabilir sorusu, onun anlatılarının felsefeye dönüşme, kavramsal bir nitelik kazanma durumuna da işaret eder. Bu tekil yaşantılar acaba genel bir kavrama erişebilir mi? Genel kavramlarla ifade edilmeye kalkışıldığında ne söylenebilir? İşte bu nokta, gündelik yaşantının, edebiyatın ve sanatın felsefeye karışma noktasıdır.

Bu açıklamalar ışığında Orhan Kemal'in romanları, felsefenin, sosyolojinin ve psikolojinin diline çevrildiğinde ve bu açıdan anlaşılmaya çalışıldığında kendisine başlıca üç ana unsurun eşlik ettiğini görürüz: Bunlar (1) sosyalizm, (2) psikanaliz, (3) pragmatizm, ve belki son bir unsur olarak da, diğerleriyle koşut bir kavramdan, evrimci görüşten söz edebiliriz.

Orhan Kemal'in romanlarının bu yaklaşımların diline tercüme ettiğimizde, iş, işçi, ırgat, ağa, patron, emek, sömürü, din, düzen, adalet gibi sosyal, politik, ideolojik içerimleri de olan kavramlarla karşılaşırız. Sanayileşmenin beraberinde getirdiği geleneksel olandan moderne “geçiş dönemi”nin bütün ağır sorunlarını görürüz. Bir bakıma Marx ve Engels'in mensucat fabrikalarında yaptığı gözlemleri o Çukurova'nın hareketli, tutkulu, yakıcı topraklarında yapmış, gözlemlerini bir romancı kadar bir tanık, bir raportör, bir belgeselci sıfatıyla da dile getirmiştir. Çukurova'nın tarihini merak edenler, onun tanıklığına da ihtiyaç duyarlar; bu önemli bir tanıklıktır. Sosyalizmden “işçi”, “sömürü”, “patron”, “din”, “feodalizm”, “burjuva”, “soy”, “toprak”, “sendika”, “hak”, “eşitlik” kavramlarını alır. Mülkiyetin meşruluğunu sorgular: bu meşruiyet kaynağını nereden almaktadır? Zengin niçin zengin, fakir niçin fakirdir? Topraklar niçin ve nasıl bölüşülmüştür? Bunları, kahramanlarının diliyle ortaya koyar, tartışır. Din kavramı da genellikle sosyalist bir bakış açısıyla ortaya çıkar. Buna göre din, güçlünün, ezenin ve egemen olanın etkili bir denetim aracıdır. Bu yarar çerçevesinde, kendisini dini kurallara bağlı hissetmese de, sömürü ve egemenlik alanında bulunan kişileri, dinsel bir tutum içinde görmek ister. Bir kahramanı şöyle der: “Patron oldun mu, o zaman işler değişecek tabii. Çekilirsin kenara, başlarsın dinden, imandan namustan, şereften, ahlaktan vaaza... Din, iman, Allah, kitap, günah, sevap... Bütün bunlar bizi kendi içimizde kendimize takip ettirdikleri polisler, jandarmalar. Mal sahibinin malına karşı bizi namuslu olmaya, yani onu gittikçe zenginleştirip kendimizi fakirleştirmeye yararlar.” Bu bakış açısı, din adamları ile yöneticilerin, din adamlarıyla mülk sahiplerinin, bir çıkar etrafında birleştiklerini iddia eder.

İyi ve kötü kavramları, edebiyatın ve insan düşüncesinin en kadim konularından biridir. Bu, günümüzde de böyledir. Hiçbir edebiyat ve sanat eseri yoktur ki, bu konuyu ele almamış, şu ya da bu yönüyle bu konuya değinmemiş olsun. Orhan Kemal'in romanlarında, materyalist bakış açısından, iyi kavramı, Nietzsche'nin çeşitli eserlerinde verdiği tanım gibidir. Bu etik ölçütler, bu erdem kri-

terleri, bir denetim mekanizması, güçlünün ve erk sahibinin denetim mekanizması olarak işlem görürler. Bu nedenle kural ve yasa, aşağıdakini bağlar, yukarıdakini değil. Onlar, zaten yukarıdakilerin, bir denetim enstrümanıdır. Yöneten ve yönetilen, işçi ve patron, aşağıdakiler ve yukarıdakiler tanımlamalarına yön veren bu felsefi yaklaşımdır. Murtaza tipi, erk tarafından tanımlanmış, eğitilmiş, belirli bir işi yapmak için programlanmış, erdemleri ve iyileri tanımlanmış bir tiptir. Tek derdi erdemli bir kişi olabilmektir. Bunun da ancak kendisine verilen görevi tam anlamıyla yapması durumunda gerçekleşebileceğini düşünür. İyi ve kötü tanımı, aynı şekilde Kabak Hafızın, Topal Nuri'nin ve Nedim Ağa'nın şahsında da sorgulanır. Onların hepsi, iyiyi kendi çıkarlarında ve hazlarında görürler. Kendilerine haz veren ve yarar sağlayan şey iyidir. Buna hizmet eden kişiler de iyi, erdemli ve dürüst kişilerdir.

Psikanalizde ise “cinsellik” nosyonunu öne çıkar. Cinsel dürtü, onun bazı romanlarında insan davranışlarını tanımlayıcı bir nitelik taşır. Bu kavrama koşturarak ortaya çıkan “bilinçaltı” aslında, görünüşteki saygınlık ve erdem ile içteki rezalet arasındaki karşıtlığı ifade eder. Kimi kahramanlar, “Güzel sev bade iç, hayatın tadını çıkar” felsefesinde hareketle, amacına ulaşabilmek için bu materyalist bakış açısını ilkel bir pragmatizmle buluşturmayı denerler. Buna göre, önemli olan kişinin kendi hazzıdır. “Kim ne yaparsa yapsın, kime ne olursa olsun; canı cehenneme. Ben kendi keyfime ve çıkarıma bakarım” anlayışı egemendir. Bu da giderek bir bencillığe (*egoizm*) ve hazzcılığa (*hedonizm*) dönüşür. Bu çerçevede, “Gayeye ulaşabilmek için her şey meşru”dur. Dinsel duygu ve ahlaki değerlerin bir sorun olarak ortaya çıkışı, bilinçaltı ile bilinç arasındaki kırılma ve orantısızlık durumunda kendini gösterir. Kimi kahramanlar, namuslu görünmeyi, ama namussuzluk yapmayı severler. Açık bir erdem sorunu yaşanır. “Haktanır” soyadı vardır, ama hayallerini yoksulların emeklerini sömürme üzerine kurar. İş yerinin adı, “Doğruluk Meyve Komisyoncusu”dur, ama yaptığı asıl iş haksız kazanç sağlamak ve yoksulun emeğini sömürmektir. Bu düalist yapı, görünüş ile iç, söylenenle söylenmek istenen, arzulan şeyle yapılan iş arasında bir gerilim doğurur; bu şekilde bir öz ortaya çıkmaz. Tanımlayıcı karakter haz ve çıkardır. Cinsellik, hazzcı yönelimin temel saiklerinden birini oluşturur. Toplumsal, dini ve ahlaki değerler, ona göre, cinselliğin etrafında bir sıra gibi durur. Asıl olan içteki güçlü cinsel dürtüdür. Bu sıvalar, Topal Nuri'nin gözünde, en olmayacak kişide bile dökülmeye hazır beklemektedir. Enses ilişkilerden, eşcinselliğe, Topal Nuri'yi tanımlayan bir cinsellik çevresi vardır. Ne yap ne et zengin ol, anlayışı da yaşama ilkeleri içinde yer alır. Dünyaya bağlanması bu çerçevede gerçekleşir. Bu ikisine eşlik eden bencillik gibi, kıskançlık gibi güçlü içtepiller vardır. Görünüş ve gerçek arasındaki çelişki, bilinçaltını oluşturur. Aynı şekilde bencillik, hırs gibi insanın güçlü ilkel duyguları, aynı psikanalitik bakış açısı

içinde yer alır; ama bir yandan da bütün yukarıdaki bakış açılarına paralel bir şekilde bir başka dünya görüşünü, Darwinizmi, onun rekabet ve doğal mücadele kavramını öne çıkarır. Pragmatizm ise, sermayenin ve insanlar arası ilişkinin mantığını açıklar niteliktedir.

Orhan Kemal'in çabası, belirli erdemlerin öne çıktığı kahramanlar yaratmak değil, sıradan insanların hayatlarını resmetmektir. Sözü edilen bu kavramlar, her sanatsal yapının temelinde bulunsa da, Orhan Kemal'de insan doğasının ilkel yansıması olarak daha net bir şekilde görünür. Şöyle bir soru sorulabilir: Bu duygular hiç mi terbiye olmaz? Güçlü içgüdüler karşısında, geleneksel olarak verilen terbiye, bir noktada sönüp gider; meydan hırs, cinsellik, bencillik, mücadele arzusu gibi sınırsız doğal itkilere kalır. Bundan sonra insan dünyası bir savaş alanına döner. Orhan Kemal'in romanları bu savaş alanının vahşi ve tutkulu yankılarıyla doludur.

MURAT EROL

ORHAN KEMAL'İN DÜNYASI: BABA VE DEVLET, EV VE VATAN

1. ORHAN KEMAL'İN ZAMANI

Türkiye'deki en ilginç ve en fazla incelenmeyi hak eden kuşak, Osmanlı'nın son dönemiyle Cumhuriyetin ilk dönemini yaşayan kuşaktır. 1950 sonrası gidecek her şey sıradanlaşmaya ve normalleşmeye başladı. İncelenmeye değer kuşağın ise bir bir temsilcileri vefat etti. Zengin bir imparatorluk dönemini görüp yaşayan, sonrasında ise keskin bir modernleşmeye maruz kalarak bir ulus devlet vatandaşı olan bu kuşak, Osmanlı'dan aldığı zengin bir belleğe de sahipti. Cumhuriyet döneminde Osmanlı aleyhinde, Osmanlı karşıtı bir işte, eylemde veya söylemde bulunuşlarında bile bu belleğin izleri vardı. Cumhuriyet modernleşmesinin Osmanlı modernleşmesinin bir evresi, bir devamı olduğunda kuşku yok, ancak tespit edilmesi gereken Osmanlı modernleşmesinin avangardlığı karşında Cumhuriyet modernleşmesi daha sıradan, daha alt düzeyde gerçekleşmiştir. Bu iki dönem de dahil sonraki süreçleri yaşamış ve bu dönemlere şahit olmuş olan Orhan Kemal'de de Cumhuriyet modernleşmesinin olduğu kadar Osmanlı'nın ve Osmanlı modernleşmesinin izlerini görmek mümkündür.

Cumhuriyet-Osmanlı ilişkisi ile Orhan Kemal'le babası Abdülkadir Kemali Bey ilişkisi arasında benzer yanlar bulmaz zor değil. Cumhuriyet ile beraber ciddi bir reddi miras sürecine girilirken, bununla da yetinilmemiş, yeni dönemin meşruiyetini sağlama almak adına eski dönem zemmedilmiştir. Süreç “*yeni bir ulus yaratımı*”na kadar uzarken, bu ulusa yeni bir giyim tarzı, yeni bir dil, yeni bir kültür de üretilmiştir. Cumhuriyet kendi modernleşmesini adeta öncesiz bir şekilde lanse etmiştir. Kendi tarihini kendi yazmıştır. Tarihsel olarak bir devamlılık görünüyorsa da, Cumhuriyet modernleşmesi ve Osmanlı modernleşmesi algısal olarak bağlantısızlaştırılmıştır. Durum pratikte tamamen böyle olmasa da, algısal olarak, görünenler itibarıyla bir kopma ve ilişkisizlik durumu ortaya çıkmıştır. Ancak Cumhuriyet, kendini uzun yıllar Osmanlı'dan kaçırsa da, uzun yıllar Osmanlı kurumlarıyla kendini ikame etmiş, bazı alanlarda Osmanlı hukukunun yardımından, yürürlüğünden yararlanmaktan da vazgeçememiştir.

Orhan Kemal (1914-1970) doğduğunda I. Dünya Savaşı başlamıştır. Cumhuriyet ilan edildiğinde 9 yaşında, Harf İnkılabı olduğunda 14 yaşında, babası Abdülkadir Kemali Bey siyasi parti kurduğunda 16 yaşındadır. Orhan Kemal daha da belirginleştirmek gerekirse dönemsel olarak Türk modernleşmesinin üç evresini yaşamıştır: Osmanlı'nın son dönemi, Cumhuriyetin ilk dönemi, Çokpartili düzen.

Osmanlı'nın son döneminde, doğduğunda babası savaştadır. Bilincinin açıldığı dönemlerde Cumhuriyetin kuruluşuna şahitlik etmiştir. Muhafız ve dindar bir baba ile daha uyumlu ve ideolojik olarak ortada duran bir oğul. Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki gibi, Orhan Kemal ile babası arasında da kopan bağlar kadar, doğal olarak devam eden bir ilişkinin varlığını görmekteyiz. Orhan Kemal'in sosyalist olmasa da sol çevrelerde olmasının ailedeki muhalif damar ile nasıl bağdaştığı anlaşılması zor bir durumdur. Yine günlükleriyle ilgili olarak oğlu Işık Ögütçü'nün notunda belirttiği gibi Eski Türkçe ile yazıldığından dolayı 55 yıl okunamayan günler ve şiirlere 2001'e kadar el sürülememesi¹ kopuşun Orhan Kemal ile değil, ondan sonraki kuşakta olduğunu da göstermektedir. Orhan Kemal, basit bir çelişki içindedir. Ailesi, muhalif olmaktan dolayı sürgüne gitmiş ve çok ciddi sıkıntılar çekmiştir, bunlara rağmen Cumhuriyet rejimi ile daha uyumlu bir görüntü çizmektedir. Diğer yandan ise sistem muhalifliği gerektirecek olan "solculuk" üzerinde bir muhalif damardan da hareket etmiş değildir. Bu alanda da söylem edebi metinlerde "*toplumsal gerçekçilik*" üzerinden ilerleme iddiasında kalmış, toplumun insanlar üzerinden fotoğraflanması yoluna girmiştir. Bu bakımdan Orhan Kemal Cumhuriyet modernleşmesi ile bir anlamda babası üzerinden yaşadıklarını göz önüne alarak bir tür çatışmasızlık, uzlaşma sağlamış görüntüsündedir. Orhan Kemal de, tıpkı Cumhuriyet Türkiye'sinin öncülüne yaptığı gibi yapmış, babası ile arasına görünürde büyük duvarlar örmüştür, -Baba Evi romanı bağlamında babası ile ilişkileri ele alacağız- ancak bir şekilde devam eden bir bağ ve etkilendirme vardır. Babasının siyaseten başarısızlığı, ailecek yenilmişler, sürgünler, malları olmayanlar-kaybedenler sınıfına dahil olmalarına neden olurken, hayatı boyunca geçim sıkıntısı yaşayan Orhan Kemal, babası ile arasındaki sağlayamadığı sıcak ilişkiyi, devletle kurmak istemiş midir, bu başka bir araştırma konusu, bilemiyoruz, ancak bir sindirilmişlik, babaya duyulan öfke yüzünden devlete karşı kayıtsızlık, çatışmasızlık yolunu seçmiştir yorumuna varılabilir.

Romanlarının yazılmaya başlandığı dönemden (1940'ların sonundan) itibaren aslında modernleşme çabaları bir şekilde keskinlikleri bir yana bırakmış, ama neticelerini de vermeye başlamıştır. Kalkınma söylemlerinin yükseldiği, fabrikaların açıldığı, geniş yolların inşa edildiği dönemlerde önemli durumlardan birisi de nüfus hareketleri idi. Bunlardan doğan sonuçlar Orhan Kemal'in eserlerinde yer bulmaya başlamıştır. İşçiler, köylüler, şehre göç edenler, işsizler giderek onun romanlarının ana karakterleri haline gelmiştir. Orhan Kemal -özellikle Baba Evi'nde de belirttiği gibi- tehciye maruz bırakılan farklı etnik unsurları, ailesinin sürgünlük döneminde tanışırken, iç göç ise farklı bir mecra olmuştur. Anadolu'dan büyük şehirlere, özellikle İstanbul'a yönelen göç ülkenin ve şehrin sosyolojisini de etkilemiştir. Orhan Kemal'in romanları (başta Gurbet Kuşları) bu bağlamda panoramik yön taşımaktadır. Göçün sosyolojisinin somut verilerini bu eserlerde bulmak müm-

kündür. Bununla birlikte değişim, kùltürler arası karşılaşma ve çatışma, ekonomik zorluklar vs. son nerece net bir şekilde romanlarında yer bulurken, bunları Türkiye'nin ilk göç hareketi döneminin envanteri olarak da ele alabiliriz. Göçmenlik olgusunun toplumda tam kabul edilmemesinden dolayı, yerli-göçmen ayırımı somut toplumsal yaşamdaki gerilimli bir belleğin de ifadesi olmuştur.²

2. ORHAN KEMAL'İN DÜNYASI

Orhan Kemal'in biyografisi incelendiğinde doğumu 1914 ile ölüm yılı olan 1970 arasında farklı dönemlere şahitlikleri kadar, farklı toplum kesimlerini ve bu ralara mensup insanları gözleme imkanı yakaladığını görüyoruz. Orhan Kemal'in 1949-1970 yılları arasında yazdığı eserleri, sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi nitelikler taşır. Orhan Kemal'i kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yasayan sanatkarlardan ayıran en önemli farklılık; gerçeği, 'tasarım', 'gözlem' ve 'yaşanmış' olma nitelikleri ile bir bütün halinde algılamasıdır.³ Ancak buna rağmen Orhan Kemal'de gözlem ve yaşanmışlığın 'tasarım' ve kurguya göre daha önde olduğu söylenebilecektir. Zira yazdıklarında büyük oranda insana yönelen muazzam dikkatini görmek mümkündür. Tasarım ve kurgu ise bir edebi metnin, kişisellikten çıkarıp topluma mal olmasını sağlayan en temel unsurdur. Yaşanmışlıkta yazarın bizzat kendisi vardır, kurgu da kendisi yanında muhayyilenin yeniden üretimi, yazarın kendi ben'inden farklı ben ortaya koyma iradesi ortaya çıkar.

Orhan Kemal'in yazdıkları üzerinden ideolojik, düşünsel bir durum tespiti yapmak son derece zordur. Bu nedenle Orhan Kemal'in millet, devlet ve vatan konusundaki incelemenin peşin hükmü bu konuların belirsiz olduğu ama yok olmadığı yönünde olacaktır. Orhan Kemal'in eserlerinde fonda silik bir şekilde belirginleşen bir durum üzerine dikkati çekmenin zorluğu açıktır. Eserlerinde olayların konu edildiği dönem, döneme ait özellikler, ideoloji ve felsefe fon olarak kullanılmıştır. Ancak Orhan Kemal'in eserlerinde anlattığı insanlar ve olaylar, aslında değişen Türk toplumuna tutulan bir ayna durumundadır. Teorik olarak bir metin ortaya koymayan Orhan Kemal, değişimi, kùltür karşılaşmalarını, modernleşmeyi bulunabilecek şekilde eserlerini kurmuştur. Bir dönem romancısı demek bir alana sıkıştırmak olacaktır. Bu çerçeveyi Türk modernleşmesinin özellikle göç, sanayileşme ve işçi konuları bağlamında ele almasına kadar genişletmek mümkündür. Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda modernleşmeyi yaşadığı yaklaşık otuz yıllık dönemine tanık olan Orhan Kemal, bu sürecin özellikle toplumsal boyuttaki etkilerini romanlarında başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Toplumcu gerçekçi akımın temel unsuru olan "ezilen insan" ise hemen hemen bütün eserlerinin ana kahramanlarıdır. Kırsal kesimin ve taşranın bütün gerçekliğini eserlerine konu edinen yazar, Türkiye'nin tarihsel süreci ile modernleşme, tarımda makineleşme, kırsal alanda toprak ilişkileri, fabrikalaşma, kapitaliz-

min etkileri ve sömürü düzenini bütün çıplaklığı ve yazara yüklediği sorumlulukla kaleme almıştır.⁴ Mehmet Narlı'nın tespitiyle romanlara hep hızlı bir aksiyon kazandıran sosyal çatışmalar, insanları bitmek bilmeyen mücadeleleri, “tematik bir dinamizm” oluşturur. Hayattaki çatışmaların en görünen yanları ile yansıtılmasına önem veren bir estetik anlayış, dipteki kültürel akıntıyı, sosyopsikolojik zemini, hareketin kendisi haline getirir. Dolayısıyla bu romanlarda tema, hissettirilen, sezdirilen bir arka plan veya sembol ve şifreler bulunulması istenen bir felsefi sosyal düşünüş değil, şahısların bizzat yaşadıkları çatışmalardır.⁵ Bu nedenle de Orhan Kemal'de felsefenin, ideolojinin fonda veya çok diplerde olduğu söylenebilir. Bir başka tespite göre ise toplumcu gerçekçiliğin kaynağı olan Marksist ideolojideki sınıf kavramı Orhan Kemal'in eserlerinde önemli yer tutar. Yazar bunu sosyalist söylemi olmamasına karşın çok önemli bir gerekçeyle açıklar. *“Evet, sosyalist çizgide bir eylemim yok, ama yapıtlarımda sosyal sınıflar arasındaki durumun ne olduğunu gösteriyorum. Ne dediğini bilen bir yazar için, sınıflar dışında bir edebiyat yoktur zaten. Bir toplumda yaşıyorsak bu topluma bağımlı olmamak olanaksızdır.”*⁶ Mehmet Narlı'ya göre de felsefi görüşünü “metafizikçi yönü olmayan diyalektik materyalizm” olarak özetleyen bir yazarın, insanları sürekli ekmek kavgası içinde görmesi, insanların mutsuzluğunu ve mutluluğunu yaşadıkları toplum düzenindeki ekonomik yapıya bağlaması doğaldır.⁷ Bu yorumlardan Orhan Kemal'in yaşadığı topluma karşı ciddi duyarlılıklar geliştirdiği söylenebilir. Kendi içinden çıktığı toplumun, hatta sınıfın hikayesini kaleme almasını kendisi de doğal bir şekilde ifade etmektedir.

3. BABA VE DEVLET

Türk devlet telakkisinde devletin “baba”, sağ-muhafazakar telakkide de vatan'ın “ev” olarak nitelendirilmesi karşısında Orhan Kemal'de bu yönde bir renk görmek mümkün olmakta mıdır? Yahya Kemal'den başlamak üzere bir ev metaforu üzerinden Anadolu, vatan ve millet vurgusu yapılmıştır. Burada Türk sağını ve muhafazakarlığını besleyen bir yan olmasının yanı sıra, devletin de kendine şartsız ve pazarlıksız bağlanmadan dolayı bir memnuniyeti vardır. Ancak Orhan Kemal'de devlet ilk gençlik yıllarında baba figürü ile somutlaşmış, ama babası ile arasında bir bağ kurmamış ve hatta varlığı ile yokluğu belli olmayan bir babaya dönüştürülmüştür. Eserlerinde de, günlüklerinde de devlet sadece otorite olarak karşımıza çıkmakta, sonrasında devlete dair bir somut durum oluşmamakta, hatta tersine resim giderek silikleşmektedir. Burada değinilebilecek bir diğer husus da, devlete yönelen “devlet baba” bakışıdır. Bu anlamda Orhan Kemal'de baba otoritesi ile devlet otoritesi denkleşmiştir. Orhan Kemal'in baba ve otorite arasında kurduğu bağ, devlet ve otorite denklemine tezahür etmiş, devletin olduğu yerde -cezaevine girmiş olmasına rağmen- çatışmamayı seçmiştir. Onsuz yaşamak gibi bir yo-

la girişmiştir. Babası Abdülkadir Kemali Bey ile ilişkilerinin niteliğini ele veren Baba Evi romanında, otoriter babaya rağmen o yokmuş gibi bir yaşamayı tercih etmesi, hatta haytallığın, başıboşluğun ortaya çıkması bununla ilgilidir.

Otorite kavramıyla özdeşleştirilen Abdülkadir Kemali Bey'in kısa sayılabilecek, ama dolu hayatı Orhan Kemal'in kurmaktan, yaşamaktan kaçındığı, feragat ettiği şeyin ne olduğunu da göstermektedir. 1920 yılından itibaren Pozantı İstiklal Mahkemesi Başkanı olarak görev yapmış, daha sonra ise Meclis'teki çalışmalarını sürdürmüştür. 3 Mayıs 1920'de Vekiller Heyeti'nde adliye bakanı olarak görev almıştır. 1923 Yılında milletvekilliği görevi sona erince Adana'da avukatlık yapmaya başlamıştır. Suriye'ye gittiği 17 Aralık 1930'a kadar Adana'da avukatlığın yanı sıra bir gazete çıkararak siyasi yazılarıyla iktidara muhalefet etmiştir. Bu yazılarından dolayı yargılanmış ve mahkum olmuştur. Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF) kurulunca Kemali Bey de yeniden siyasete dönmüştür. 24 Eylül 1930'da Ahali Cumhuriyet Fırkasını (ACH) kurmuş ve buna bağlı olarak Ahali isimli gazeteyi çıkarmıştır. SCF kapatılınca ACH'nin de sonu gelmiştir. Ankara İstiklal Mahkemesi kendisinden *"Bir daha muhalefet etmeyeceğim"* şeklinde bir senet almıştır. Tutuklanma ihtimali belirince ülke dışına çıkmıştır. Sekiz buçuk yıl sürece Beyrut, Şam, Halep, Kudüs günleri bu şekilde başlamıştır. 1939 yılında çıkarılan sürgünler için genel aftan yararlanarak Türkiye'ye dönmüştür. Adalet Bakanlığı talebi üzerine, hakimliğe tayin etmiştir. 1941'de yine avukatlık yapmaya başlamıştır. 1949 yılında ise vefat etmiştir.⁸ Kemali Bey'in anılarından hukukçu kimliği yanında, iyi bir gözlemci ve entelektüel bir profil çıkmaktadır. Babası Abdülkadir Kemali Bey'in anılarından tarih, din, idare gibi farklı alanlarda ciddi bir derinlik görülmektedir. Hukukçu kimliği ve gözlemciliği de ön plandadır. Orhan Kemal'in dikkati ve gözlemciliğinin babadan geldiği de açıktır.

Babasının siyasetle ve sosyal konularla son derece ilgili olmasına karşın, Orhan Kemal gençlik yıllarında hem bir umursamazlık, başıboşluk ve avarelikten hem de siyasetin sonuçlarının acı olmasından dolayı o alana girmemiştir. Babası ile yaşadığı otoriter ilişkinin etkisiyle, babasının yaptıklarıyla pek de ilgilenmez. *"Babamın, ta ilan sayfalarına kadar uzanan makaleler yazdığını biliyordum. Lakin ne babamın fırka liderliği, ne de bitmez tükenmez makaleler beni ilgilendiriyordu."*⁹ Otoriter bir baba, sürgünlük ve başına buyruklu ile tesis edilen özgürlük. *"İri gövdeli bir korkudan ibaret"* bir baba¹⁰ adeta "iri gövdeli bir devlet" gibidir. İlerleyen yaşlarında belli bir muhitte olmasına rağmen eserlerinde, yazdıklarında bir siyasetin veya bir felsefenin somut emarelerini görmek zordur, -yukarıda da belirttiği gibi- son derece silik bir durumda, derinlerdedir. Bu durumda toplumsal hafızanın oluşma süreçlerinde, somut koşulların her zaman belirleyiciliği söz konusu, tespitine katılmak mümkün olacaktır; siyasi faaliyetler, Orhan Kemal'in ailesinin yaşamında belirleyici olmuştur.¹¹ Or-

han Kemal, dönemin sosyo-ekonomik şartları bağlamında çoğunluk ile karşılaş-tırıldığında, oldukça varlıklı ve eğitilmiş bir ailenin üyesi olmasına karşın, baba-nın tercih ettiği ideolojik duruşun dönem iktidarlarınca sakıncalı bulunması ne-deniyile oldukça zor bir yaşam ortamında büyür. Sürgünler, sürekli yer değiştirmeler, gidilen yerlerde sağlıklı ekonomik koşulların oluşturulamaması, aile yaşantısını giderek daha yoksul ve sıkıntılı bir sürece sokar. Orhan Kemal'in hayatı ve edebi yönü, ekonomik ve siyasal koşulların getirdiği mücadeleler ve yoksulluklarla geçen aile yaşantısı içinde şekillenir.¹² Bu durumda Orhan Kemal'de içte bir kin, öfke birikmesi, dışa yansıyan yönünde de muhalifliğin olması beklenelir. Ancak yazar, kendisinden bu yönde bir davranış bekleyebilecek olanları belki ters köşe yapmış, ileri derece de sorunsuz bir yaşamı tercih ederek, ideolojik mücadelenin önüne geçim mücadelesini koymuştur.

Cezaevi günlüklerinde de devlet ve otorite silik, dikkati otoriteye değil, insana dönüktür. Günlüğünde askerlik dönemlerine ilişkin olarak anlattıklarında devlet ve otorite yine belirsizdir. Sosyal meselelerle ilgili olarak cezaevinde Nazım Hikmet'in Sovyetler Birliği'nin savaşına olan ilgisine ortaktır.¹³ Ancak onun ilgisini Sovyetler değil de Nazım olduğu da çok açıktır.

Orhan Kemal'in günlüklerinden entelektüel bir profil çıkarmak zordur, belki olan biten karşısında sürekli not tutması onu ayıran bir özellik olarak kabul edilebilir. Düşünsel konulardan ziyade gündelik işler günlüklerinde yer bulmuştur. Orhan Kemal'in zihinsel arkaplanını babasında bulmak, bir şekilde aralarda bağlar bulmak arayışı da çok derinlere gömülüdür. Bu anlamda net bir ideolojik tavır ortaya koymamış, bir muhit ortaklığı duruşu sergilemiştir. Günlüklerinde derin konulara girmek yerine gözlemlemeyi tercih ettiğini çıkarıyoruz. Aslında ortaya çıkan profil kendi halinde bir adam profili. Parasız, maddi sıkıntısı kadar sorumlulukları da ağır bir adam.

Orhan Kemal'in çocukluk yılları sürekli göçlerle geçer. Evdeki otoriter baba bir anlamda devlettir. Murtaza tiplemesinin devleti kendi şahsına taşıyan tavrına¹⁴ paralel olarak Baba Evi'nde yine devlet bir anlamda baba tiplemesinde ete kemiğe bürünür, somutluk kazanır. Gültekin'e göre de babanın otoritesi başlı başına bir iktidara göndermede bulunur. Babanın aile dışındaki otoritesi, aile içine de yansır. Birbirini tamamlayan bir güç söz konusudur.¹⁵ Yazar Baba Evi'nde kendi hayatının bir bölümü çerçevesinde, muhalif otoriter bir babanın konumunu, dönemin siyasal yapısının baskısı sonucu karşılaşılan zorunlu göçün yarattığı; başka bir ülkede karşılaşılan toplumsal ve sınıfsal ayrımların bireysel yaşantı üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Gerek Türkiye'de yaşadıkları yer değiştirmeler (Konya, Ankara, Niğde), gerekse yurt dışına gerçekleştirilen sürgünlerle (Suriye, Lübnan) tanınan insanlar ve yaşanılan mekânlar dönemin Türkiye'sinin etnik ve sınıfsal çeşitliliğini yansıtır. Orhan Kemal, Türkiye'de Rum ve Ermeni-

lerden kalan evlerden, Suriye ve Lübnan'da karşılaştığı Rum ve Ermenilerden sıkça bahseder. Osmanlı toprağından ayrılan ya da tasfiye edilen farklı millet ya da kimlikler ile birlikte yeni düzene muhalif olanların tasfiyesi, Orhan Kemal'in başarılı anlatımıyla dönemin toplumsal çözümlerini sunar.¹⁶

Karikatürize edilmiş bir karakter olan Murtaza üzerinden bir otorite somutlaşma çabası vardır Orhan Kemal'in. Dürüstlüğü, işine bağlılığı, kuralcılığı, devlet karşısındaki tavrı adeta derin bir mizah unsuru taşımaktadır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in belli konularda bir türlü söylenmesi, işaret edilmesi ve dillendirilmesi beklenen konulara gelmemekte olduğu görülmektedir. Yani Murtaza'nın devlet, millet, görev, sorumluluk, Osmanlı'nın son savaşları konusunda anlattıklarını derin bir mizah alanına taşıyan Orhan Kemal'e bu anlatılardan varmak zordur. Orhan Kemal bu konularda bir netlik ortaya koymamaktadır. Yine derin bir mizah konusu edilen İnönücülük meselesi de aynı durumdadır. *"Yukarda Allah, Ankara'da Devlet hem de hükümet, burda da Murtaza"* sözüyle sağlanan bir özgüvenin neticesinde bir Allah, devlet, hükümet *idrakine* varmamıza rağmen, bunun *mahiyetine* varmak ise mümkün olmamaktadır. Neticede Murtaza yerel bir otoritenin (Bekçi olarak) somutlaşmış prototipidir. Allah ve devlet birer otorite, kural koyucu ve halka doğruyu öğretici olarak Murtaza'nın cihetinde belirginleşmektedir. Bu da ironik bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yerel alandaki otorite bozulmasını, devlet meselesi haline getirmekte ve *"Koskoca Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti onu buraya sarhoşlardan korksın, hırsızlardan avanta alsın (...) diye bekçi tayin etmemişti"*¹⁷ noktasından hareketle de devletin genel gücünü yerele taşımakta, kendisini büyük gördüğü devlet ile daha büyütmektedir.¹⁸

Murtaza'nın milli bir yön taşımadığı söylenemez. Özellikle çocuklara yaklaşımdan idealist bir millici duruş karşımıza çıkmaktadır. *"Devletin malıdır bu çocuklar, hem de milletin. Yok hakkın uyumamaya ciğerparelerini vatanın! Haçan büyüyecek, kurşun atacaklar düşmana, kurşun."* Murtaza'nın devlet ve millet idealizmi çocuklar konusunda karşımıza çıktığı kadar, roman boyunca zaten görev ve sorumluluklar üzerinden anlatılmaktadır.¹⁹ Murtaza'nın ruh dünyasında önemli bir yer tutan isim dayısı Kolağası Hasan Bey'dir. *"Yüreği, şehit Kolağası Hasan Bey'le birlikte vatan, millet, memleket için çarpan, çan sesinden kurtarırlıp Ezan-ı Muhammedi'ye kavuşturulmayı dünya nimetlerinden üstün tutan bu sağına kadar doğrucu vatandaşa şehirden epeyce uzak köylerden birinde, on dönüm tarla verildi."* Dayısı nasıl Balkan Harbinde mübarek kanını vatan topraklarına döktüyse, o da bir çeşit düşman demek olan Serbestçilerin (Serbest Cumhuriyet Fırkası) iskemle darbesiyle aynı kutsal topraklara kanını dökmüştü.²⁰ Murtaza görevini milli bir dava, vatani için bir savaş olarak görmektedir. *"Bakmayan düşmana çelik yıldırım, değildir layık vatandaşlığı. Haçan her Türk bakmalıdır düşmanlara çelik yıldırım, kurşun bilek, taş yürek. Ve vazife bir sırasın-*

*da sakınmamalıdır gözüünü budaktan, dememelidir evladım, ciğerparem.”*²¹ Hasan Bey’i bu tür diyaloglarda eklemeyi ihmal etmez. Murtaza’ya göre “*Türk oğlu Türkler koyuvermezler kendilerini*” “(...) *düşman, tanıyacak adım atışından Türk oğlu Türk olduğunu. Niçin? Çünkü değildir herhangi bir Türk sallapati!*”²² Bütün bunlardan Orhan Kemal’in babasının ciddiyeti, ciddi bir siyasi mücadele girmesindeki tavrını bulmak mümkün. Murtaza’nın kendini abartılı bir şekilde ciddiye alması, sorumluluk, devlet-millet meselesi, savaşlar gibi konularda kayıtsız/ sorumsuz bir tavır ortaya koyuyor, adeta babasına karşı sergilediği kayıtsızlığı burada da sergiliyor. Murtaza üzerinden, aslında bu meselelerin bu kadar önemle ele alınmaması gerektiğini ifade ederken, bu konuların bu şiddetle anlatılmasından da rahatsızlığını Murtaza gibi karikatür bir karakter ortaya çıkarmak suretiyle söylemiş de oluyor. Dolayısıyla Orhan Kemal’in otorite karşısındaki tavrı değişmemiş, baba otoritesine yaptığını devlet otoritesine karşı da sergilemiştir. Otorite dışında bir anlam yüklememiş, ona dair bir idealizm, bir muhalefet, bir öneri ortaya koymamıştır.

4. EV VE VATAN

Orhan Kemal’de ideolojik bir yan taşımaya da, nostaljik ve duygusal olarak ev vatan’dır. Baba Evi romanı çerçevesinde anlatılan sürgün aile resminde genç adam (O. Kemal) bir şekilde Adana’ya evlerine döner. Aslında ev’e dönmek, vatan’a dönmektir. “Baba Evi” kavramsallaştırması da, kendi devletin bulunduğu vatan olarak da yorumlanabilir. Orhan Kemal, Türkiye’de Rum ve Ermenilerden kalan evlerden, Suriye ve Lübnan’da karşılaştığı Rum ve Ermenilerden sıkça bahseder. Ancak bunlarla bir çatışma değil, aksine ortak vatan duygusu çevresinde sıcak bir diyalog kurmaktadır. “*Her sabah Ermeni Çarşısına iner, Fırını Boğos’tan bayat ekmek alırdım. Bayatlar tazedden iki kuruş eksikineydi ve bayat ekmek tazedden bereketli olur. Bu çarşı, Türkçe konuşması, Türkçe şakalaşması, Türkçe sövüp saymasıyla memleketimden bir parça gibiydi.*”²³ Vatan ile arasındaki bağı dil ile sağlaması ilginç bir ayrıntıdır Orhan Kemal’de. Etnik bir farklılık önem arzetmiyor, farklı etnik ve dini yapıların aynı dili konuşarak anlaşması ona bir anlamda vatan duygusunu da tattırmıştır. Anadolu’da bir Rum ile karşılaşmadaki anlatılanlar Osmanlı millet-ler- sisteminin ipuçlarını vermektedir. Sıcak ve bildik bir sohbet “*Biliyor musun, sen hiç Rum’a benzemiyorsun*” “*Neye benziyorum ya?*” “*Türk’e...*” “*Nerden anladın?*” “*Türkçeyi çok güzel konuşuyorsun da...*” “*Biz esas İstanbulluyuz...Mübadelede Atina’ya gitmişiz. Ben çok küçükmüşüm.*”²⁴ İstanbul’dan giden muhalif Türkler, Rumlar veya Anadolu’dan giden Ermeniler, aynı zamanda, eskiyi ya da Osmanlı’yı çağrıştıran değerler olarak buluşur. İstanbul Rum’u Eleni ve ailesinin yaşadıkları, sürgün içinde sürgünler, Lübnan’ın Adanalı Ermeniler vs... Ortak noktaları hepsinin aynı kentte buluşmuş olmalarından çok, savaşlar ve yeni

politik ya da iktisadi oluşumlarda yer bulmayarak bir şekilde, dışlanmış olmalarıdır.²⁵ Beyrut, gerek coğrafya olarak gerekse de simgesel olarak önemlidir. Eski Osmanlı toprağıdır. Önce Anadolu'dan gelenlerin, göç ettirilenlerin bulunduğu bir mekandır. Sonraki dönemde de Cumhuriyet hükümetlerine muhalif kimselerin gittiği bir yerdir. Şehir tarihsel olarak Ortadoğu'daki kozmopolit anlamının yanına Türkiye'den -bir şekilde- gidenler için de farklı bir anlam taşımıştır.²⁶ Bir anlamda Osmanlı milletler sisteminin parçalarının birbirini yeniden keşfedişi, sürgünde ya da gurbette olmuştur.²⁷

Orhan Kemal'de vatan duygusu, kimi zaman sürgün ile kimi zaman da gurbet ile karşımıza çıksa da onun ki sıradan insanın duygulanımı olarak kalmaktadır. *"İki seneden beri bir türlü alışamadığım bu yerler, bu gurbet ellerden usanmışım. Vatanım burnumda tütüyordu. Vatanım, bilhassa memleketim, okulum ve arkadaşlarım!" "Memlekete dönmek için duyduğum arzu, gün geçtikçe şiddetleniyordu. Düşünüyordum ki, ben her şeyden evvel Türk' tüm, askerliğim de yaklaşıyor.."*²⁸

Orhan Kemal'in eserlerinde milleti aramak yersizdir, bir millet şuurundan çok insan merkezlidir yazdıkları. Bu anlamda hümanist bir yönde olduğu söylenebilir.²⁹ Eserlerinde insanın bu derece önde olması bu yargıyı güçlendirir niteliktedir. Formüle etmek gerekirse devlet değil otorite, vatan değil ev, millet değil insan, şeklinde bir denklem kurmak mümkün olacaktır. Cumhuriyet Türkiye'sinin bariz özelliklerini ve uygulamalarını ele veren devlet(çilik), millet(çilik), vatan (Anadoluculuk) söyleminin doğrudan etkilerinin görüldüğü yazarlar vardır. Devlet ve millet konusunda Nurettin Topçu, vatan (ve ev) ve millet konusunda Yahya Kemal ve İsmet Özel, vatan ve millet konusunda Necip Fazıl, devlet, millet ve vatan konusunda Kemal Tahir gibi isimlerin belli görüşleri ve metinleri bulunmaktadır. Orhan Kemal, bu sayılan isimlerin hiç biriyle yan yana gelmeyecek bir isim. Olsa olsa babası üzerinden geçmişi ile o düzlemde yer alabilir. Bu bakımdan Orhan Kemal'in metinlerinde ana çatıya, siyasal tasarıma, felsefi bir arkaplana rastlamaktan çok, dönemsel durumların, olayların ve söylemlerin etkisiyle bir dolaylı etkilenmeden bahsetmek mümkündür. Üst bir çatı ve tarihsel bir anlatı ile karşılaşmıyoruz. Aksine olağan ve sıradan durumlar, olaylar ve insanlar. Buradan elbette bir resim çıkıyor. Ancak bu resim bir şekilde ciddi bir yorum süreci de gerektiriyor.

¹ Orhan Kemal, Yazmak Doludizgin / Günlükler ve Şiirler, Everest Yayınları, 2. Baskı, Kasım 2007, s. 4

² Mehmet Nuri Gültekin, Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat, Everest Yayınları, 2. Baskı, Ocak 2011, s. 118-119

³ Ülkü Eliuz, Orhan Kemal'in Murtaza Romanında Yapı, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/4 Summer 2008

- ⁴ Funda Masdar, Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı ABD Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Van-2011
- ⁵ Mehmet Narlı, Orhan Kemal'in İstanbul Romanları (Popüler Romanın Suları)'nda Tema, İ.Ü.Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. XXXI, 2004
- ⁶ Y. Kenan Karacanlar, "Orhan Kemal", Asım Bezirci, Orhan *Kemal*, Tekin Yayınevi, 1984, s.49. Aktaran: Masdar, agt.2011
- ⁷ Narlı, agm., 2004
- ⁸ Işık Ögütçü, Orhan Kemal'in Abdülkadir Kemali Bey'in Anıları, Everest, 2. Baskı, 2009, s. xiii-xiv
- ⁹ Orhan Kemal, Baba Evi-Avare Yıllar, Everest Yayınları, Ekim 2013, s.21
- ¹⁰ Orhan Kemal, age., Ekim 2013, s. s.3
- ¹¹ Gültekin, age., Ocak 2011, s. 26
- ¹² Masdar, agt., 2011
- ¹³ Orhan Kemal, age., Kasım 2007, s. 15
- ¹⁴ "Yukarda Allah, Ankara'da Devlet hem de hükümet, burda da Murtaza"
- ¹⁵ Gültekin, age.,Ocak 2011, s. 23
- ¹⁶ Masdar, agt.,2011
- ¹⁷ Orhan Kemal, Murtaza, Everest Yayınları, Haziran 2011, s.4
- ¹⁸ Orhan Kemal, age., Haziran 2011, s. 51
- ¹⁹ Orhan Kemal, age., Haziran 2011, s. 8
- ²⁰ Orhan Kemal, age., Haziran 2011, s. 19
- ²¹ Orhan Kemal, age., Haziran 2011, s. 110
- ²² Orhan Kemal, age., Haziran 2011, s. 120
- ²³ Orhan Kemal, age., Ekim 2013, s. 66
- ²⁴ Orhan Kemal, age., Ekim 2013, s. 50-51
- ²⁵ Gültekin, age., 2011, s. 29
- ²⁶ Gültekin, age., Ocak 2011, s. 27
- ²⁷ Orhan Kemal, age., Ekim 2013, s.50
- ²⁸ Orhan Kemal, age., Ekim 2013, s. 60-62
- ²⁹ Gültekin, age., Ocak 2011, s. 11

KENAN ÇAĞAN

BİRKAÇ “ÖNEMLİ NOT!”

Orhan Kemal’in siyasi düşünceleri etrafında benden bir yazı yazmam istendiğinde fazla tereddüt etmeden kabul etmiştim; zira bu kadar zorlanacağımı hiç düşünmemiştim. Politik kimliği aşıkâr olan ve bu kimliği eserlerine taşımayı da bir amaç olarak belirlemiş bir yazarın, ardında bu anlamda çok fazla malzeme bırakmış olabileceğini düşünmüştüm. Yazmam gereken yazı onun özellikle kemalizm, laiklik ve demokrasi kavramlarını irdeleyecekti. Kavramlar bu kadar spesifik olunca, Orhan Kemal’in edebi metinlerinden anlamacı ve yorumlamacı bir yöntemle bu konudaki düşünlerine ulaşmayı dolaylı bir yöntem kabul ettim ve doğal olarak, bu konuları doğrudan işlediğini ümit ettiğim denemelerine, günlüklerine, anı yazılarına bakmayı tercih ettim. *Üçkağıtçı* romanını da edebi eserlerinde bu konuların izleri sürülebilir mi ümidiyle, her ihtimale karşın, edebi eserlerinden bir örnek metin olsun diye okudum. *Üçkağıtçı* romanında Türkiye’nin demokrasi tecrübesine ilişkin yoğun göndermeler buldum. Bu bağlamda CHP ve DP etrafında kısmi bir takım siyasi analizler yapıldığını tespit ettim.

Orhan Kemal’in hem romanlarında hem de düşünce yazılarında yoğun bir Demokrat Parti eleştirisi vardır. Dahası o, Demokrat Parti’ye ve yöneticilerine kızgın ve öfkeli de. Öyle ki ‘*Yazık Bu Millete!*’ başlıklı denemesinde 27 Mayıs darbesi sonrasında Yassıada’da haps edilen Demokrat Parti’lilerin trajik halleri bile onda bir acıma uyandırmaz. Söz konusu yazıda ‘Menderes’in Atatürk’le kıyaslanan büyük adamlığını’ *palavra* olarak nitelendirir ve aynı paragrafta Demokrat Parti’lilerle ilgili duygularını şöyle anlatır: “ben şimdiye kadar Yassıada’ya hiç gitmedim. Gitmek gelmedi içimden, suratlarını görmek gelmedi. ‘Devr-i Saltanat’larında benim için görülmeye değer, önemli kişiler değillerdi ki, yuvarlandıkları uçurumda görülmeye değsinler” (Kemal, 2007: 248). Demokrat Parti onun gözünde anti moderndir ve gerici unsurları temsil eder. Demokrat Parti iktidarını sonlandıran 27 Mayıs darbesini umutla karşılar. Milli Birlikçileri modernleşmeci ideolojinin teminatı olarak görür. Orhan Kemal’in Demokrat Parti eleştirisi *Üçkağıtçı* romanının da ana temasını oluşturur. O, Demokrat Partiyi dini kullanarak iktidar olma mücadelesi veren bir parti olarak göstermiştir. Öyle ki, üçkağıtçı Kudret bile; ki Kudret dinle diyanetle hiçbir ilgisi alakası bulunmayan gerçek bir üçkağıtçı ve sahtekârdır, bunu fark etmiş din, diyanet, vatan millet ve şariat diyerek halkı sömürmüş ve en nihayetinde milletvekili olabilmıştır.

Örneğin romanının bir yerinde üçkağıtçı Kudret şöyle der: “Dinsiz millet yaşamaz arkadaşlar! Bunca yıl aziz ve kutsal olan, mübarek dininizi elinizden alıp,

mukaddes camilerinizi depo olarak kullanan, oralara askeri dolduran bir iktidarı Cenab-ı Allah elbette kahhar ismiyle kahrredecektir!” (Kemal, 1973: 260). Başka bir yerde de Kudret CHP’sinin bile dini siyasete alet ettiğini vurgulayarak der ki, “onlar madem dini siyasete alet ediyorlar, biz neden etmiyelim?” (Kemal, 1973: 267). Orhan Kemal CHP’nin siyaseti dine alet etmesini bir dönem başbakanlık yapan Şemsettin Günaltay döneminin dindarlar lehine sayılabilecek kimi uygulamalarına (o da siyaseten) bakarak yapar. Oradan hareketle roman kahramanını konuştururken o döneme atıfta bulunur. Yazar, üçkağıtçı Kudret’in şahsında bütün Demokrat Parti’lileri mahkum eder ve sanki bütün Demokrat Parti siyaseti halka kandırma amacı üzerine kurulmuş fikri uyandırır.

Görüldüğü üzere Orhan Kemal hem düşünce yazılarında hem de romanlarında Demokrat Parti iktidarını işlemiş ve yorumlamıştır. Tamamlayamadığı çalışmalarından biri olan *Murtaza* romanında da Türkiye’deki demokrasi tecrübesini, çok partili hayata geçişi ve Demokrat Parti’nin seçimleri kazanarak iktidar olmasını işlemiştir. Orhan Kemal’in Demokrat Parti’nin iktidar olma sürecini roman kahramanı Murtaza’nın ağzından yorumlayış biçimi ilginçtir. Murtaza’nın Demokrat Parti’nin seçimleri kazanmış olsa bile iktidarı devralamayacağına ilişkin öngörüler, devletin gerçek sahibinin millet olmadığı şeklindeki göndermeleri, sadece o zamanki resmi ideolojinin var olma biçimlerini göstermesi açısından değil, o günkü tarzın bugüne de taşındığını göstermesi açısından başarılı ve öngörülü bir edebiyat kurgusu olduğunu gösteriyor. Murtaza’ya göre seçimleri DP kazanmış olabilirdi, ama her şey bitmiş değildir. İsmet Paşa vardır daha. Murtaza’ya göre İsmet Paşa da tıpkı “1930’ların Serbest Fırka’sını bir emirle dağıtıp, demokrasiye memokrasiye paydos diyen Mustafa Kemal Paşa gibi” her şeye paydos çekecekti. Seçim ve oy her şey değildi (Kemal, 2007: 8).

Orhan Kemal’in hem romanlarında hem düşünce yazılarında eleştirdiği şey demokrasinin kendisi değildir. Onun eleştirdiği şey bir yandan iktidar mücadelesine girişen yönetici elitlerin otoriter arzuları, kendi menfaatlerine düşkünlükleri ve kendi menfaatlerini korumak için her şey yapabilecek tehlikeli bir duruşa sahip olmaları, öte yandan da halkın bu seçkinlere ilişkin korkuları, tarihsel bir miras olarak egemen devlet algıları, iyi ile kötüyü ayırtıramayacak kadar koyu olan cehaletleridir. Bu iki faktör gerçek bir demokrasiyi imkansız hale getirmektedir. Orhan Kemal’e göre devlet her zaman tepeden inmec, buyurgan, şedid, halk ise her zaman kandırılmaya müsait ve itaatkârdır. Orhan Kemal *Üçkağıtçı* romanında demokrasinin işleyişinde halkın basit bir takım yalanlarla nasıl kandırıldığını göstererek sadece Demokrat Parti eleştirisi değil, bir anlamda sistem eleştirisi de yapmıştır. Özellikle muhafazakâr, cahil halkın bir takım yalanlarla ve yanlış söylemlerle; hassaten dinle nasıl kandırılacağını, bu sayede bir üçkağıtçının bile halkın oylarını nasıl alabileceğini göstererek demokratik sistemin

açıklarını anlatmak istemiştir. Ancak din meselesi Orhan Kemal’de siyasete alet edilen sosyolojik bir olgu olmanın ötesinde, toplumsal gerçekçiliği aşan ideolojik bir saplantı haline gelmiştir. Orhan Kemal de Türk Sol’unun arızalı din bakışını kolaylıkla benimsemiş, bütün olumsuzlukları ve kötülükleri ona yükleme önyargısına sahip olmuştur. O’na göre de din bir afyondur. Başka da bir yönü yoktur. Bu tavrı toplumsal gerçekçilik olarak adlandırmak ne kadar gerçekçidir?

En sert eleştirileri oklarını DP’ye yöneltmiş olan Orhan Kemal’in CHP’sini de kısmen eleştirdiğini unutmamak lazım. CHP’sine olan eleştirisi gerçek Batılılaşmayı gerçekleştirememiş olmasından dolayıdır. O’na göre CHP’nin iktidar olduğu devirler de milletimizi batı’nın bilim nuruyla gerçek anlamda buluşturamamış, aksine ondan kaçıp kendi kabuğumuza çekilmeye sebep olmuştur. Yani CHP devirleri de tıpkı DP dönemleri gibi geriletici, dünyaya gözlerimizi gerçek anlamda açmadığımız dönemlerdir (Kemal, 2007: 251). CHP’sinden bahis açmışken Orhan Kemal’in kemalizm’le ilgili ‘*Sanat ve Politika*’ başlıklı yazısındaki kısa değinisini de analım. Orhan Kemal’in denemelerinde uzun uzadıya bir kemalizm değerlendirmesi bulunmuyor. Söz konusu yazısında Atatürkçülüğü emperyalizmle savaşan bir yurtseverlik olarak tanımlıyor. Bu yazıda anti emperyalist olarak tanımladığı Atatürkçülüğün, eskinin Atatürkçüleri tarafından bile terk edilmeye başlandığını ifade ederek hayıflanıyor (Kemal, 2007: 292-293).

Bu yazı dolayısıyla yaptığım okumalar genel anlamda beni şaşırttı. Zira toplumcu gerçekçi bir yazarın sosyo/politik meselelere düşünce yazılarında daha fazla değinmiş olabileceğini ümit etmiştim. Ama öyle değildi. Bunun bir sebebi hiç kuşkusuz yazarın edebi eserlerine kıyasla oldukça az denemeler, günlükler ve anılar yazmış olmasıydı. Ama okurda daha önemli bir sebepmiş izlenimi bırakan başka bir neden de şuydu herhalde; politik meselelerden kasten uzak durma istenci. Bu sonuca özellikle Nazım Hikmet’le ilgili olan anı kitabını –*Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl*–okuduktan sonra vardım. Zira Nazım Hikmet büyük bir şair olmanın yanı sıra çok politik bir figürdü de. Ancak Orhan Kemal’in anı kitabı politik gerekçelerle hapsedilmiş iki insanın, kendi ifadesiyle ‘devletin kendisiyle uğraştığı önemli adamların’(Kemal, 2007: 136) ilişkileri üzerine kurgulanmış olmasına rağmen, neredeyse tamamıyla depolitikti. Kitabın ana teması bir romancıyla bir şairin edebi ve insani ilişkilerini ihtiva etmekteydi. Bu yüzden Orhan Kemal’in hapishane anılarını yazarken, her ikisinin de hapsedilme gerekçesi olan siyasi konulara neredeyse hiç ilişmeme tavrının bilinçli olabileceği sonucuna vardım. Sebebini de siyasi meselelerin yarattığı maliyete yordum.

Orhan Kemal’in denemelerinde dikkatimi çeken bir başka husus da şu; yirminci yüzyılın ikinci yarısında yazıp üreten bir yazarın 18.yy aydınlanma felsefesine ve 19. yy’ın radikal pozitivizmine olan gecikmeli hayranlığı oldu. Orhan Kemal bir sanatçı olarak fazlasıyla bilimist, ilerleme fikrine saplantılı düzeyde

hayran, modernleşmeci (batıcı) bir yazar portresi çiziyordu. Kendi ifadesiyle “bilimin pırl pırl ışığında düzenlenmiş yepyeni bir topluma” inanıyordu. O toplum “eski müesseseleri ve onlara bağlı gerilikleri” temizleyip tasfiye etmiş bir toplumdur (Kemal, 2007: 152). Bu doğrultuda kendi sanatının amacını; özelde kendi halkının, genelde ise insanlığın ‘müsbet bilimler’ doğrultusunda mutlu olmasını isteme çabası olarak belirliyordu (Kemal, 2007: 354). Halkçı bir yazar olarak, halkı için ileri milletler seviyesini uygun görüyordu. Bu uğurda mücadeleyi de kendine bir erek olarak belirlemişti.

Ancak burada tartışılması gereken bir durum var. Yaşanan anakronizmi bir tarafa bıraksak bile, sanat ve bilim etkinlikleri arasında kurulan paralellikler açısından da huzurluk verici bir yan var. Zira konularını neredeyse birbirlerine tamamen zıt bir usul ve üslupla ele alan sanat ve bilim arasında kurmak istediği paralellik ve işbirliği, kanaatimizce ya iki farklı etkinlik arasındaki derin farkı yeterince bilememesinden -ki biz bunu ihtimal dışı saymayı yeğliyoruz- ya da çağının modernleşmeci paradigmasına yeterli bir eleştirel mesafe oluşturamamasından kaynaklanmıştır. İkinci ihtimal daha doğru bir ihtimal ama orada da başka bir problem var. Zira Orhan Kemal modern paradigmanın bilim ve ilerleme gibi mitlerine methiyeler düzerken, batılı çağdaşları bu mitleri yıkmakla meşguldüler. Doğrusunu yıkıma tabi tutulan mitler de sanatın sahip çıkacağı ya da en azından kendine bir erek olarak alacağı türden şeyler değildi.

Modern mit'lere iman etmiş bir romancı olarak Orhan Kemal'e göre geri kalmışlık kendisiyle mücadele edilmesi gereken bir durumdu. O, aydınlanmacı ve modernleşmeci olmayan bütün değerlere karşıydı. Hatta yer yer alayıcıydı da. Karşı olduklarının başında geleneksel toplumlara ait, çağdışı bir değer olarak gördüğü din geliyordu. Orhan Kemal'in din algısı Cumhuriyet dönemi yazarlarıyla benzeşiktir. O da İslamı ortaçağ karanlığıyla özdeş gören, İslam dendiğinde aklına saltanat gelen, şer'i devletten ürken bir yazardır. Denemelerinde dinle ilgili doğrudan çok fazla değerlendirmelerde bulunmayan Orhan Kemal'in roman kahramanları aracılığıyla ortaya koyduğu din algısı çok olumsuzdur. Orhan Kemal'in din karşıtlığının bir sebebi hiç kuşkusuz ideolojik, ama diğer bir sebebi daha çok psikolojik. En azından öyle görünüyor. “*Yaşam ve Sanat Serüvenim*” başlıklı yazısında “çocukluk yıllarım din dersleri ve babamın müthiş dayakları arasında geçti” (Kemal, 2007: 133) derken, sanki din konusundaki olumsuz tavrının psikolojik arka planını deşifre ediyor. Cumhuriyet döneminin batıcı yazarlarının çoğunda rastladığımız, çember sakallı, takunyalı, sivri dişli, keskin bakışlı, yobaz dindar karakteri Orhan Kemal'de de benzer olumsuz karakterlerle ortaya çıkar. *Üç Kağıtçı*'daki sapkın ve sahtekar dindar karakterleri buna çok iyi bir örnektir.

Üç Kağıtçı romanında dinle galeyana gelen cahil ama dindar halk hariç tutulursa, dindarlıklarıyla romanda gözüken iki kişi daha vardır. Bunlardan biri Kud-

ret'in hapisane arkadaşı 'Fiil-i livata'dan zanlı Akyazılı hocadır, öteki de Kudretin karısı Şehvar'la sevicî bir ilişki yaşayan ehl-i tarik hafız ebânım'dır. Dindar her iki karakterin de sapkın olmaları ilginçtir. Yazar dindarlıkla cahillik, yobazlık, tutuculuk, gelenekselcilik gibi Türk edebiyatında sıklıkla kullanılan olumsuz nitelikleri bir yana bırakıp, dindarlıkla ilişkisi en zor kurulabilecek yerden vurarak, ahlaki zaaf içinde dindarlar tasvir ederek dine karşı olumsuz bakışını sergiliyor.

Son olarak; Toplumsal Gerçekçilik ya da Orhan Kemal'in adlandırmasıyla *Aydınlık Gerçekçilik* meselesi üzerine de bir kaç not ilâştirmekte fayda görüyorum. Sanatçının toplumsal meselelere duyarlılığını ve bu duyarlılığın sanat eserinde tezahür etmesi gerekliliğini ifade eden *Toplumsal Gerçekçilik*, Orhan Kemal'de yeni bir adlandırmayla; *Aydınlık Gerçekçilik* şeklinde karşımıza çıkar. Orhan Kemal'in aydınlık gerçekçilik olarak nitelendirdiği şey, toplumsal gerçekçilikten *herhalde* müspet bilimlere yaptığı abartılı vurguyla farklılaşır. Aydınlık gerçekçilik de halkın yararını ve mutluluğunu sanatçı/yazar için bir amaç olarak belirler, ancak bunu müspet bilimler aracılığıyla ve paralelinde gerçekleştirmeyi hedefler. Orhan Kemal gerçekçilikten topluma basit bir biçimde ayna tutmayı anlamaz. Dolayısıyla o'na göre gerçekçilik, muhtevassız bir yansıtmâ edimi değildir. Gerçekçilik aynada aks eden gerçeğin iç yüzünü kavrayabilmektir. Örneğin o'na göre topluma tutulan aynada yansıyan o toplumdaki hırsızlık ve arsızlıklarsa bunun sebepleri vardır: Bir insan çalışıyorsa, sebebi aç ve yoksul olmasıdır ya da bir kadın bedenini satıyorsa yine sebebi yokluktur (Kemal, 2007: 232-233).

Görüldüğü üzere Orhan Kemal gerçekçiliğinin her toplumsal sorunu ekonomik gerekçelere endekslemek gibi ideolojik bir ön kabulü ve sosyolojik bir arzusu vardır. Ekonomik koşulların toplumsal sorunlar üzerindeki etkisi her zaman öncelikli ve mutlak değildir. Sol ideolojik perspektifin bu iddiasını mutlak bir hakikat olarak algılaması, toplumsal gerçeği ıskalamasına neden olmuştur. Bu ideolojik ilkeye sadakatle bağlı olan Orhan Kemal'in gerçekçiliği de aynı gerekçeden dolayı toplumsal gerçeğin çarpık görüntülerine ulaşmasına neden olmuştur.

'Halkçı bir ideoloji'yi savunan Orhan Kemal, eserlerinin bu ideolojik anlayışla yazıldığını açıkça beyan ediyor. Adını pek anmadığı bu halkçı ideoloji sosyalizmdir. Okurda sosyalizm ve komünizm kelimelerini bir tür iç sansüre tabi tutarak, kullanmak istemediği izlenimi yaratan yazar, ideolojik argümanlarını açım-ladığında sosyalist dünya görüşüne sahip olduğunu açıkça göstermiş oluyor. Nitekim o, toplum ve tarih analizlerini sınıf mücadelesi eksenli yapar ve bir sosyâliste yakışır biçimde alt sınıfların sözcülüğünü yapar. Eserlerinde ezilen halk sınıflarını; burjuvalaşmış teknik karşısında yok edilmek istenen işçileri, köylüleri konu edindiğini, onların acılarını ve yaşam mücadelelerini kendi acısı ve mücadelesi olarak kabul ettiğini yazar.

Orhan Kemal ezilen halk kesimlerinin sosyal, ekonomik ve tarihsel elişkilelerini yazarken ve onların amansızca sömürölmesini, soyulmasını, ezilmesini ve insan kişiliğini öldüren, yok eden, insan onurunu ayaklar altına alan insan karşıtı yaşama koşullarını anlatırken tam bir sosyalist adanmışlıkla yazar. Yine ‘gerçek bir milliyetçi’ ve yurdunu seven bir insan (Kemal, 2007: 224) olarak Türkiye’deki farklı halkların; Çerkezlerin, Lazların, Boşnakların, Arnavutların, Kürtlerin ve Türklerin bir ve bütün olmaları gerektiğini yazarken de, yani gerçek anlamda “kaynaşmış bir kitle” (Kemal, 2007: 149) olmayı arzularken de aynı sosyalist inanmışlık kendini açığa vurur.

Neticede şunu söylemek mümkün; Orhan Kemal Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiş bir yazar. Toplumsal meselelere duyarlılığı onun tanımlayıcı vasıflarından biri. Ancak ideolojik kabulleri, aydınlık gerçekçilik anlayışına rağmen, yer yer eserlerinin gerçekçi doğasını zedelemiştir. Bu konuda din meselesi ve Türk siyasetine dair kimi okumaları örnek olarak gösterilebilir.

KAYNAKÇA

Kemal, Orhan (1973),.Üç Kağıtçı, 3. Baskı, İstanbul: Tekin Yayınevi.

Kemal, Orhan (2007),.Önemli Not!, Yay. Haz. Işık Öğütçü, İstanbul: Everest Yayınları.

Kemal, Orhan (2007),.Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl, 5. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları.

ATILLA MÜLAYİM

ORHAN KEMAL'İN POLİTİK KİMLİĞİ VE
DİN ALGISI

Orhan Kemal (1914-1970; gerçek ismiyle Mehmet Raşit Öğütçü) edebiyat dünyasının ayrıksı kişilerinden biridir. Sanatçı biraz da bu yönüyle ortalama insan tipolojisinden ayrılır her halde. Yazdıklarıyla yaşadıkları arasında derin bir bağ olan, ilk yazılarının şiirlerinden oluşsa da daha sonra Nazım Hikmet'in önerisiyle roman ve hikâye yazarlığıyla yazı hayatını sürdüren yazarımız, gerçek hayattan beslenir. Yaşamından kesitlerin çoğunlukta olduğu eserler verir. Gündelik hayatta sıradan insanların sorunlarını romanlarına ve hikâyelerine taşıyan Orhan Kemal, insanımızın yaşadığı, yoksulluklar, acılar, sıkıntılar ve zorlukları romanında resmeder. Kimsesizlerin, ezilmişleri ve yok sayılmışların romancısıdır.

Cumhuriyet dönemi romancılarından kendini ayıran en önemli özelliklerinden birisi de, insanımızın sahipsizliğini, çok yalın bir dille anlatmasıdır. Babası gibi muhalif bir kişilik olan romancımız, her ne kadar babasıyla ideolojik olarak buluşmasalar da yaşanan toplumsal hayatın farklı cephelerine karşı, muarız tutum sergilemede birleşirler.

Hayatının ilk dönemlerinde babasına karşı tutumu klasik baba-oğul ilişkilerinde kaçınılmaz bir durum olan çatışma hakimdir. Babası konusunda romanlarında hep ikircikli bir tavrı vardır. Çocukluğunda yediği dayaktan dolayı babasından nefret eder. Aynı Orhan Kemal, arkasında “sağlam bir meşe dalı kadar kuvvetli bulduğu” babasını bağrına basar. Böyle bir babası olduğu için mutludur. Koskoca bir hükümete karşı koymuş bir babanın oğlu olmaktan gizli bir gurur duyar!

Otorite karşısında muhalif bir tavır sergileyen baba, otoritenin daima hedefi haline gelmiştir. Babasından miras aldığı bu durum Kemal'in yakasını da bırakmaz. Orhan Kemal hayatının çeşitli dönemlerini, bu sıkıntıyla geçirmiş olsa da, bazı zamanlar babasına saygı duyan kişilerle karşılaştığı da olmuş, onların ilgiyle karşılaşmış.

Orhan Kemal'in etkilendiği kişilerin başında hiç kuşkusuz ve kaçınılmaz olarak babası gelir. Daha sonra dönemin edebiyat sanat ve siyasetinde etkin bir rol oynayan Nazım Hikmet.

Nazım Hikmet yaşadığı dönem itibarıyla, yaptıkları, yaşadıkları, sevgilileri, mahpuslukları ile bir döneme damgasını vurmuş ve birçok kişiyi etkilemiş bir edebiyatçıdır. Bunlardan biriside hiç kuşkusuz Orhan Kemal'dir. Orhan Kemal'in Nazım Hikmet'le ilk tanışması kitapları vasıtasıyla olur. Daha sonra hâpishane arkadaşlığı ile devam eder.

Nazım Hikmet’le İlk Tanışma

Orhan Kemal, kızı Yıldız’ın 1938 yılında doğumundan yirmi gün sonra, askere çağrılır. Tezkere almasına kırk gün kala yasak kitaplar okuduğu gerekçesiyle tutuklanır.

Tutuklanmasında Cemil Meriç’in tutuklanma macerasına benzeyen bir taraf vardır. Cemil Meriç, “sosyalist olduğumu söylediğimde tek bir işçinin elini sıkmamıştım” der. Orhan Kemal, işçi elini sıkmış olsa bile komünistlikten çok da haberdar değildir. Tutuklamaya bahane olarak Nazım Hikmet ve Maksim Gorki kitaplarını okuması gösterilir. Komünistlikle suçlanır ve cezaevine gönderilir.

Hapis hayatı Orhan Kemal’in sıkıntılı hayatını daha da sıkıntı bir hal almasına sebep olur. Geçim derdiyle boğuşan Orhan Kemal, evlenip bir çocuğu olur, yirmi günlük çocuğunu bırakıp askere gider. Bunun üzerine gelen hapishane Kemal’i büyük bir çıkmazın içine sokar.

Hapishane kaleminde çalışan ve rahatı kısmen yerinde olan Kemal, bu sıkıntılı dönemi cezaevine geleceğini duyduğu Nazım Hikmet’le hafifletir. Hapishanenin kaleminde çalışan Orhan Kemal, Nazım Hikmet’in geleceğini önceden duyar ve çok sevinir.

Nazım’ın geleceğini diğer arkadaşlarıyla da paylaşır ve Nazım’ın geleceğinin duyulması cezaevinde büyük bir sevince neden olur. Nazım, cezaevine gelmeden hakkında söylenenler çoğalmış, nasıl bir insan olduğu konusunda herkes bildiklerini anlatmaya koyulmuştur. O gelmeden namı gelmişti. Nazım hakkında anlatılanlar, geleneksel olarak bu toprakların insanının yabancı olmadağı “evliya kültünden” farksız bir hal almış!

“Şiir okurken duydun mu sen hiç? Duydum. O okurken insanın içi dalga dalga olur! Hem biliyor musun, ağlayan bir çocuğu kucağına alsa, çocuk susuverirmiş!

Ben de şöyle duymuştum: Gûya, dalarmış bir kahveye, şöyle alelâde bir esnaf kahvesine, cepte mangır okkayla tabii... Sokulurmuş en fakir birine meselâ, dermiş ki: “işte benim param, sende çıkar bakalım!” Adam şaşkın, çıkarırmış üç otuz parasını. Nazım: “Seninki niçin az?” Adam boynunu bükerek, susarmış. “Gedir” dermiş. “paralarımızı birleştirip, yarı yarıya bölüşelim!” Birleştirir ve yar yarıya bölüşürlermiş!” (Nazım Hikmet’le üç buçuk yıl, 1965,18)

Aradan haftalar geçtikten sonra Nazım cezaevine gelir. Müdüriyette işlemleri yapılan Nazım, cezaevindekiler tarafından merakla beklenir. Nazım müdüriyette otururken karşılmasına çıkacak adam hakkında cezaevindekilerin yorumlarının ardı arkası kesilmez. “Bu adam, bu az sonra çıkacak adam muhakkak ki Türkmenistanlı bir Buda Heykeli’dir... Mermerden bir Buda Heykeli!” (Nazım Hikmet’le üç buçuk yıl, 1965,20)

Orhan Kemal'in, Nazım'la ilk tanışması, geleceğini duyduktan sonra büyük hazırlıklar yaptığı, gönüllü olarak eşyalarını taşıdığı cezaevinde olur. Bu tanışma kısa sürede büyük bir dostluğa dönüşür.

Gerçek Öğretmeni Nazım Hikmet

Nazım Hikmet'in şiirlerini okuduğu için hapse giren Orhan Kemal kaderin bir cilvesi, şiirini okuduğu adamı Bursa Cezaevinde karşılaştırır ve hayatının bundan sonrası devresi için milat oluşturacak bir dostluk kurar.

Nazım'la cezaevinde çok kısa sürede "senli benli" olan Orhan Kemal, en çok korktuğu soru karşısında "müthiş utanır", Nazım tahsilini sorduğunda buz kesilen Kemal, utana sıkıla, yerin dibine geçe geçe, "Tasdikname" der. Orhan Kemal'i rahatlatan ise diğer insanlara söylediğinde dudak bükenler gibi bir tavır sergilemeyen Nazım'ın, "Aaaa siz de, Devlet'e memur olmağa niyetiniz yoksa... Ben şahsen, hayatımda hiç ihtiyaç duymadım buna..."sözüdür.

Çocuk gibi sevinen Orhan Kemal, bu tavrı karşısında Nazım'a bir kez daha bağlanır. Nazım'ın sorduğu soruların ardı arkası kesilmez, Fransızca bilgisinden, felsefeye kadar birçok konu hakkında Orhan Kemal'e sorular sorar.

Orhan Kemal, Nazım'ın şiirlerine gösterdiği tepki karşısında ikinci bir şok yaşar. Nazım, onun, şiirlerini çok kötü bir şekilde *paralar* ve "kardeşim, bütün bu lafabeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tâbirimi, ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyler niçin yazıyorsunuz?" der. Sanat ve edebiyat konu olunca *canavara* dönüşen bir Nazım portresiyle karşılaşır. Sanat bahis konusu olunca Nazım'ın şakası yoktur(!) Son söz Orhan Kemal'i rahatlatır "Evet, sizde iyi bir sanatkâr için gereken, iyi bir kumaş..." sözünü bitirmez ve "Sizinle yakından meşgul olmak istiyorum. Yani kültürünüzle... Evvelâ Fransızca, sonra diğer kültür bahisleri üzerinde muntazaman dersler yapacağız." Orhan Kemal'le her gün düzenli ders yapmakta karar kılarlar. (*Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl*, 1965,35)

Beyrut'a mecburi ikameti, parasızlık gibi sebeplerle Orhan Kemal okuma imkanı bulamamıştır. Bunu telafi etmeyi, hapishanede yoğun kitap okuması ve Nazım Hikmet'in öncülüğünde gördüğü derslere borçludur. Her gün yedi sekiz saat Nazım'la ders yapar.

Orhan Kemal, insan yetiştirme konusunda sonsuz bir iştaha sahip olduğunu söylediği, bildiklerini yılmadan, yorulmadan anlatan Nazım'dan çok şeyler öğrenir.

Orhan Kemal, bir roman yazmaktadır ve Nazım Hikmet, bunu görür ve okur. Orhan Kemal'in yazdığını duyunca "sen bunlarla uğraş nesir yaz yani" sözüne karşılık, Orhan Kemal şiiri bırakır, yabancısı olduğu hikâyeye yönelir.

Orhan Kemal, Nazım'ın olaylara bakışına hayrandır. Nazım inanmış insandır. Ve inanmış insanları hangi davaya inandıklarına bakmadan saygı duyar. M. Akif Ersoy'a saygısı, inanmış bir dava adamı olmasından dolayıdır. Kemal, gerçek

öğretmeninin Nazım Hikmet olduğunu söyler. Ondan çok şeyler öğrendiğini, en büyük mesele “meselelere bakmasını” bilmektir. Nazımdan meselelere bakmasını öğrenir.

Nazım’la üç buçuk yıllık cezaevi arkadaşlığı sonrasında, geride acı tatlı hatıralar bırakıp ayrılır. Orhan Kemal cezaevinden; değişen ve farklı bir gözle dünyaya bakan biri olarak çıkar.

1944’te Nazım Hikmet’in hapisshanedan yazdığı bir mektupta, Kemal’e yeni doğacak çocuğa kendi isminin verilmesini rica eder. Orhan Kemal bu ricayı kırmaz ve ilk oğlunun ismini Nazım koyar.

Eleştirmenler ve Orhan Kemal

Hapishane Orhan Kemal’in geleceğini belirlemede büyük rol oynar. Fikirlerinin gelişmesi, sanat anlayışının şekillenmesinde büyük katkısı olan Nazım’ın dersleriyle hayata bakmayı, bilmediği duymadığı yazar ve şairlerle tanışma imkânı bulmuş. Hayattan ve cezaevinden aldıklarıyla harmanladığı yazı dünyasında, bir bir eserler vermeye başlamış ve kısa zamanda tanınan bilinen bir hikâye ve roman yazarı olmuştur.

Kapitalist ekonomik yapının dönüşüme uğrattığı yaşamları, düzensizlikleri, çarpıklıkları “sosyal gerçekçilik” açısından bakan ve gördüğünü yalın bir dille anlatıp, okurda bir bilinç düzeyini oluşturmak isteyen Orhan Kemal, yozlaşan insanlığın yardımına gelecek tek şeyin “sevgi” olduğunun farkındadır. Siyasal kimliğine ölçü olarak alınacak temel; insanın aldığı yaranın, özelden yaşadığı toplarların insanının, derdini dindirmenin çarelerini bulmaya soyunur.

Politik olarak, yaşadıklarının çözümünü, zaman bakımından en çok konuşulan ve insanlar için bir umut olarak görülen sosyalist düşünce çerçevesinde gerçekleştirmek yoluna giren Kemal’in, sosyalistliği kitabı bir sosyalistlik olarak görülemez. Derinlikli bir sosyalist literatür takip ettiği söylenemez. Onun sosyalistliği, güçlü bir şekilde dünya gündeminde olan işçiler, işsizler, yoksullar ve ezilmişlerin dünyasına, çözüm üretecek tek sistem olduğuna inanmasıdır.

Orhan Kemal’in romanları, belirli bir tarihsel kesitte olan olayları sosyal gerçeklik açısından ortaya koyar. Romanlarının gücü, yaşanmış hayat hikâyelerini gerçeğe uygun bir şekilde aktarması, “okurun” yaşadığını yazması, toplumun bir kesimine hitap etmesi, yani malzemenin gerçek hayattan devşirilmesi ve ona uygun bir yapı ile devam etmesi, romanlarına ilgiyi artırmış; okur romanlarda kendi hayatını görmüştür.

Orhan Kemal’in romanlarının “büyüklüğünü” “basitliğin” de aramak gerekir. Orhan Kemal insanımızın gündelik sıkıntılarını yaşamın en yalın ve basit tarafından alıp, birer roman kahramanı haline getirmesi, okurun kendinden bir parça yaşadıklarından bir ses olarak görmesi, başarısının ve okunur olmasının sırrını aç-

ğa çıkarır. Başarı derken Orhan Kemal romanlarında abartılacak ve üzerine çokça yazılacak bir şey bulmaz biraz zordur. Basit ve yalın bir dil ve bilindik dünya da insan olarak bulunmanın en kesif sorunları.

Orhan Kemal eleştirmenlerin yaptığı eleştirileri takip eder. Yazdıklarını okur. Fakat yapılan eleştirilere katılmaz. Sebebini çok net ortaya koyar; yaşadıkları dünyanın farklılığı, onlardan olmadığı için bu tarz bir yazınsal hayatı tercih ettiği ve bu sebeple yazılan eleştirilere katılmadığını söyler. Eleştirmenlerin *gazabına* uğraması, yaptıklarının ne kadar doğru olduğunu gösterir. Asıl gücünü buradan alır. Eleştirmenlerin kendini *ehlileştirmek* istediklerini fakat bunu başaramayacağının altını çizer. Orhan Kemal bir yola girmiştir ve bu yol kendisi için olmazsa olmaz bir öneme haizdir. Onun için eleştirmenleri pek dikkate almaz, fakat eleştirmenleri takip etmeyi de bırakmaz.

Orhan Kemal romanlarına en büyük eleştiri, *kendini tekrarlıyor, neredeyse bütün romanlarında aynı sorunları anlatıyor, bunun dışında bir düşünce ve edebi imkân sunmuyor* eleştirileridir. Fakat Orhan Kemal, bu eleştirileri kabul etmez. Eleştirmenlerin söyledikleri gibi kendini tekrar ediyor olarak kabul edilse bile; cevabını aradığı bütün sorunların devam etmesi, yani sorunların çözülmemiş olması, eleştirmenlerin kendini tekrarlıyor algısına ittiğini düşünür.

Orhan Kemal kendini eleştiren bir eleştirmene yazdığı yazıda ilk cümlesi çok ilginçtir; “Şu eleştirmenler beni adam edemeyecekler vesselam!” (*Zamana Karşı*, 2012,254) der. Burada Orhan Kemal yazdıklarının “kendi dünyasında” yaşadıklarının bir karşılığı olduğunu ve “kendi” dünyasını anlattığını vurgular. Yazdıklarını eleştirenlere, belirli güç odaklarının ya da yazı dünyasındaki baronların “kendini” eğitmesine izin vermeyeceği karşılığını verir. Yazdıkları inandıklarıdır. Kendi çerçevesinin dışına çıkmak istemeyen ve “ehlileşme” önerilerine kendi üslubuyla karşı çıkan Orhan Kemal, “ben yaşadıklarımı yazıyorum” der.

Batı Kaçınılmaz Son!

Orhan Kemal’in, yazdıklarının çoğunun roman ve hikaye olduğu için düşüncelerini de roman ve hikayeleri vasıtasıyla öğrenebiliriz. Orhan Kemal üzerine yazılmış birkaç kitabın dışında düşüncelerinin ne olduğunu net olarak bilmemizi sağlayan kaynaklardan yoksunuz. Bu da roman ve hikâyelerinin ciddi bir incelemeye tabi tutulmasını zorunlu kılıyor.

Siyasal duruşunu sosyalist bir dünya görüşü doğrultusunda belirleyen, insanın ve toplumun sorunlarının bu sayede aşılabileceğini düşünen yazar, yazı hayatını bu çerçevede oluşturur ve bu düşünceleri romanlarında işler. Romancı olarak yaşanan sorunlara teorik yaklaşımdan çok pratikte olanı resmeder. Mevzuları derinlikli düşünmek yerine pragmatik bir şekilde çözümünden yanadır.

Doğu-Batı ikilemi Türk yazı hayatında belki de her yazarın konusu olmuş ve onun üzerine bir şeyler söylemek zorunluğu hissedilmiş bir konudur. Yazar, kendini ne kadar toplumdan ayırtırmak istese de en nihayetinde bu toplumun bir ferdidir. Bazı konular vardır ki onun hakkında söz söylemek kaçınılmaz bir durumdur. *Batı sorunu* da onlardan birisidir. Yazar toplumun yozlaşmasına set çekecek düşüncelerinin dillendirmek ve meseleleri kendi payına düşen çerçevede dahil olmak gereği hisseder.

“Çağdaş Türk düşüncesinin” en başat sorunlarından birisi olan “batı sorunu”, Orhan Kemal’in de gündeminde idi. “Batı, Batı derken önce hangi Batı’nın karşılığını verebilmemiz gerekir. Boş Batı hayranlığından kurtulmalıyız.” Söylemiyle radikal batıcı entelijansiyadan ayrı bir düşünce geliştirdiği görülür. Radikal batıcı görüş yerine, daha ayakları yere basan ve öz kimliğimizin kaybıyla sonuçlanabileceğini düşündüğü toptan kabulün toplumda sorunlar yaşanması endişesi taşıyan Orhan Kemal, batı konusunda düşünceleri, pratik açıdan bakıldığında daha çok teknik üstünlük yönündedir. Batıdan insanlık olarak alacaklarımızın sınırlarını bilir. Yerli bir düşüncenin bu topraklara ait olanın, ilkel olmak zorunluluğuna değinerek radikal batıcı söylemin karşısındadır. O hem bize mahsus bir yapı olsun hem de batının geldiği yeri nasıl sağlamlaştırdıysa bizimde o yöntemle bu işi yapmamız gerektiğine inanır. Bu yaklaşımı tutarlılık açısından sorunlu olsa da bakışı böyledir.

Çoğu konuda olduğu gibi “batı sorunu” hakkında düşünceleri de teorik bir yapı kurup düşünce geliştirmekten çok hali hazırda “olanın” üzerinden söyleyeceğini söyler. “Batı sorunu”na bakışı – diğer sorunlara bakışı gibi – derinlikli bir düşüncenin eseri değildir. Bu yüzden çelişkilerle doludur.

Orhan Kemal, iki batının olduğunu söyler. “Biri *Ana Batı* diyeceğimiz, Rönesans akılcılığıyla doğan, bu akılcılığın meydana getirdiği teknikle dünyayı soyup, pek çok memleketin *Az gelişmiş* ya da *Hiç gelişmemiş* halde kalmasını sağlamış, kendi öz çıkarı için bunu bilhassa yapmış, artık bu bencilliği yüzünden bozulmuş, tezatlara düşmüş dejenere batı, öteki, bu batı içinden kurtuluş savaşlarıyla çıkmağa çalışan uygarlığın verileri olan tekniği öz çıkarı için değil, bütün insanlık adına kullanmayı hedef tutan *Yeni Batı*’dır. Biz de az gelişmiş bir ülke olduğumuz için *Yeni Batı*’nın gidişine ayak uydurmak zorundayız.” (*İkbal Kahvesi*, 421) Orhan Kemal, batılı anlamda bir ilerleme fikrine karşı değildir. Onun için batının seçtiği yolu seçmemiz gerekir. Fakat batının geldiği noktaya gelmek için yapacağımız seçimlerin düzgün bir şekilde tayin edilmesi gerekir. Bunun içinde farklı bir dünyanın insanı olduğumuz göz ardı edilmemelidir. Batıdan alınacakların sınırlarının belirlenmesi gerekir. Kendine mahsus olanın korunması gerektiğini, insanımızın batı toplumuyla örtüşmediği konuları, zorlama bir anlayışla kabulünün sorunlar yumağına bir sorun daha eklemek olacağını bilmektedir.

Batı, Edebiyat, Sanat ve Teknoloji

Batının kalkınmışlığını, sanat ve edebiyatını öğrenmek için yurtdışına gönderilen insanların gittikleri yerleri anlatım tarzlarındaki yanlışlık sebebiyle batının doğru bir şekilde anlatılmadığını düşünen Kemal, geri dönenler, batıdan aldıkları, edebiyat, şiir ve romanı bize kopya etmekten başka bir şey yapmadıklarını düşünür. Tanzimat’la başlayan bu süreç günümüze kadar devam etmiştir. Batıdan aldıkları eğitimle Türkiye’de yazı hayatından sinemaya, mimariden düşünce hayatına birçok alanda “orijinal” fikirler sunduklarını söyleyenlere Orhan Kemal çok net bir cümle ile cevap verir; yapıtların batı dillerine çevrildiği zaman, batının karşılığı şu olur: “kötü değil yazdıklarınız ama bizde böyleleri çok...” (*İkbal Kahvesi*, 418). Sadece sanat ve edebiyat alanında değil diğer alanlarda da batının gerisindeyiz. “Adamda dünyayı soyaktan gelen birikmiş varlığı ve varlığın rahatlığı var. Sanatçısı da bu rahatlığa dayanarak, senden çok önce tanıdığı duyularla sanat eserlerini meydana getirmiş. Sen suyunun suyu, onu en azından yüz yıl sonra söylemeğe kalkıyorsun.” (*İkbal Kahvesi*, 418)

Batılılaşma sırasında batıya gidip batının dillerini bilenler onun endüstrisiyle birlikte sanatını da bize aktaranlar, bizi her alanda olduğu gibi sanat yönünden de batını taklitçisi durumuna soktular. Batı sanat tarzlarına öykünmek, sanat kalıplarını alıp bunun üzerine sanat anlayışımızı yerleştirmek, dünyaya açılmamıza en büyük engellerden biridir. Çünkü kopya edilmiş bir sanat anlayışının hiçbir orijinal tarafının olmaması, batının içinden çıkmış tekrar batının içine göndermenin batıların tutumunun “bizde böyle çok” eleştirisine yol açtığını düşünen Orhan Kemal, bu çelişkidenden kurtulmak için bir önerisi yoktur.

Sanayi devrimiyle başlayan, buhar makinesinin bulunması, elektriğin üretimi, ve diğer teknolojik aletlerin yapımını hep batının ilk olarak gerçekleştirdiğini söyleyen Orhan Kemal, bizim onlara sunacaklarımızın hepsine daha önce sahip oldular. Yani batıya gösterecek yeni bir şeyimiz yok. Bu düşünce Kemal’i batının geçtiği yolları ne kadar çabuk bir şekilde geçerse, yani onların kat ettiği yolu ne kadar kısa bir süre zarfında geçerse, kendimize ait ve ilk olarak yapılanın bizim tarafımızdan gerçekleştiği, sanat, edebiyat ve teknolojik mana da yeni olanı ortaya koyabiliriz. (*İkbal kahvesi*, 421)

Bütün kullandıklarımızın banisi olan batının takip edilmesini öneren Kemal, bu takibin önü ve sonu hakkında bir fikir vermez. Bu takibin sonucu olan aynileşmenin nasıl aşılabacağı konusunda tek söz söylemez. Batının bu seviyeye nasıl geldiği konusunda net bir fikre sahip olan Kemal, “batı bunları sömürerek, insanların ve halkların sırtından elde ettiğini” düşünmesine rağmen batıyı takipten vazgeçilmemesi konusunda ısrarlıdır.

Batı Orhan Kemal’de kaderimiz, başka bir seçenek yoktur. Dejenere olmamış batının peşinden gitmemiz gerekmektedir. Bunun yapılmaması halinde yok ol-

mayla karşı karşıya olacağımız uyarısında bulunur. Orhan Kemal, batının alınmaması halinde “İslam Ortaçağına” döneriz uyarısı, klasik sol, kemalist entelijansiyaasını tekrarlamaktan öte bir anlam ifade etmez.

Orhan Kemal’in “batı sorunu” konusunda kafası karışıktır. Hem kendi toplum yapımızın korunmasından yana bir tavır sergileme amacındadır. Hem de batının takip edilmesinin bırakılmaması gerektiğini söyler. Batı’nın alınması halinde bu topraklara gelenlerin sadece teknikle sınırlanmayacağı, kültürü ve alışkanlıkları da değişime uğratacağı, toplumda “eksen kayması” yaşanacağı göz ardı edilmiş. Gelineen noktada batının takibinden yana olup, “kendimiz” kalmamız gerektiği konusunda ısrar edenlerin, ısrarlarının temelsiz olduğu görülmüştür. Bu karmaşık durum Orhan Kemal’in meseleleri dört başı mamur bir şekilde düşünmemesinden çok, zamanında entelijansiya ve toplumun belirli kesiminde itirazsız bir şekilde kabul görmesindendir. Kemal, zamanın ruhunu aynıyle onaylar.

Batı’ya öykünmek, onunla bir hayat bulmaya çalışmak, topraklarına sundukları ile kendi gerçeklerinin çarpışmasını yaşayan entelijansiya, umut olarak gördükleri batı toplum yapısını ülkelerine adapte etmekte bir sakınca görmedikleri gibi bunu yapmanın kaçınılmaz bir düşünce olduğuna inandılar. Batının maddi planda yükselişi, baş döndürücü bir hızla gerçekleştiği düşüncesi, Türk entelijansiyaasını hemen harekete geçilmez ise tarihsel yerinin kaybına sebep olacak bir tehdit olarak algıladılar. Bu yapıyı anlamak ve uygulanabilirliğini tartmak yerine, çözümün acilen tatbik edilmesini önerdiler.

Siyasal ve toplumsal yapının çarpıklığından kurtulmayı batının yaşam şartlarını topluma anlatılmasında gören entelijansiya, eleştirilmeden, sorgulamadan ilerlemenin kaçınılmaz sonu olarak gördüğü batıya öykünerek, içinde bulunduğu sorunlar ve çarpıklıklardan kurtulmak istedi. Batının tarihsel olarak geldiği noktada tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ilgiyle izlendi. Toplumlar ve devletler yaşadıkları sıkıntılardan kurtulmanın reçetesini batının geldiği noktada gördü. Batının kendi insanına yaptıklarını gören “az gelişmiş” ya da “hiç gelişmemiş” ülkeler, insanına yardımcı ve yararlı olacak yegâne sistemin batının kurumları olduğu düşüncesinden hareketle bu kurumları ve yapıları ülkelerine taşımak istedikler. Bu sistemleri ülkelerine uygulamaya koyanlar, hiç ummadıkları yeni sorunlarla karşılaştılar, bu sorunlar durumu daha karmaşık bir hale sokmaktan başka bir işe yaramadı.

Bugün gelinen noktayı ve çoğunluğun batı anlayışının ne olduğunu güzel bir şekilde özetleyen Niyazi Berkes “Batılılaşmış olmak batının tüketim ekonomisinin kapışıcısı, çöplenicisi olmaktır.” Yani batıdan aldıklarımız bundan başka bir şey olmadı.

Batıyı her kurumuyla tamamen bu topraklarla temsiline yönelenler, kendi gerçeklerinden uzak bir düşünceyi dillendirdikleri için bu zaman dilimine kadar

kabul görmedi. Bir kısmının alınması taraflılarında en büyük anlaşmazlık hangi bir kısmı alınacağından çok, bu bir kısmın alınması halinde diğer kısım kendiliğinden geleceği düşünülmediğinden çarpık bir yapının kurulması göz ardı edildi. Toptan reddedenler belki bu konuda en tutarlı olanlarıydı. Fakat geline nokta- da, teknik üstünlük ezici bir şekilde gümrükten girmesi sonucu buna ses çıkar- tanların sesleri kesildiği gibi bunun önü de alınmadı. Ve olan olmakta ısrarını sürdürdü. Şimdi Türkiye’de yaşananlar “küçük” ayrıntılar hariç, batılı bir haya- tın yaşandığı bir durumu gösteriyor. Artık o “klasik” tartışmayı yapacak güç kimsede kalmadı. Gücü olanlarsa kimsenin dinlemeyeceğinden “emin” oldular!

Türk solu batıdan alabildiği kadar düşünceyi alıp kopyacılık yapmaktan öteye gidemedi. Kendi aralarındaki tartışmalarda hiçbir bütünlükçü, toplumun gerçekle- riyle uyum içinde, yol gösterici bir düşünce literatürü geliştiremedi. Dine olan ya- bancılıkları halka olan yabancılıkların ne mesafede olduğunu gösterdi. Bu toprak- ların sakinlerine seslendiğini unutan sol düşünce, 12 Eylül ihtilalinin ardından, bir daha ayağa kalmamak üzere batılı düşünürler tarafından zehirlendi. Sadece sol dü- şünce değil, düşünce ürettiğine inandıran İslamcılarda bu zehirlenmeden payını al- dı ve bu toprakların insanına ne kadar uzak olduklarını gösterdiler.

Savaşlar, İnsanın Çıkmazları ve Dinin Konumu

II. Dünya savaşının ruhlarda yarattığı tahribat belki insanoğlunun yaşamında karşılaştığı en yoğunluklu tahribatlardan biriydi. Yaşanılan yalnızlık, yoksulluk, yıkım ve acıların dehşet verici seviyeye ulaşması, insan ruhunda tamiri imkânsız hastalıkların başlangıcı olmasa da tüm toplum katmanlarına yayılmasına, kalıcı olmasına sebep oldu. Bu acılar, Terry Eagleton’un “acil olanın ön saflara çekil- mesi” gerektiğini söylediği öncelikler sıralamasının yapılmasına neden oldu. Yoksulluktan ve acıların sebepleri olandan biran önce çıkma gereği, felsefecile- rin, toplum mühendislerinin “insanı kurtarmaya” çabalamalarına, yeni öncelikli sorun konusunda düşünce serdetmelerine itti.

II. Dünya savaşının getirilerinden biride hiç kuşkusuz varoluşçuların bayrak- tarlığında, kötümserliğin ve umutsuzluğun bir salgın gibi bütün insan katmanla- rını sarması, manevi olandan insanın uzaklaşması, kurtarmak istenilen insanın daha derin bir girdabın içine atılmasına yol açtı.

Varoluşçu felsefeciler, insanın kendi hayatı hakkında sadece kendinin karar vereceği ve kendi hayatını kendi kuracağını öne sürerler. İnsan kaderi diye bir şeyden bahsedilemez, önceden belirlenmiş bir kadere karşı çıkarlar. Birey özgür- dür. Hayat bireyin kendi yapıp etmelerinin sonucudur. Bunun sonunda toplum ve ona ait değerlerle çatışma halinde olan birey, zamanla kendini toplumdan soyut- lamakta, kendini bu toplumun parçası olmaktan çok başka bir ahlak ve hayat tar-

zının insanı olarak görmektedir. Toplumun ve onun değerlerini paylaşmaktan uzaklaşma, insanın yabancılaşmasını beraberinde getirir.

Bireyin düştüğü durum, yalnızlığın artması, hayatın anlamsız ve boş bir hal aldığı düşüncesine yöneltti. “Kendi evini” kaybeden insanın trajik durumu, nihilist yaklaşımların boy vermesi, 1920’lerden sonra yaşanan travmatik durum, insanı geçmiş hayal ile gerçek arasında gidip gelen, öncesi olmayan sonrası bilinmeyen bir durumun yaşanmasına sebep oldu.

Klasik Cumhuriyet entelijansiyası dine bakışının, kurtulmak ve dönüştürmek ekseninde gelgitlerle gerçekleştiği, tarihsel olarak ortaya konanın yanlış anlaşılmalara ve siyasal ortama bağlayıp güncelin diliyle “aydınlık” bir “din” arayışına girildi. Bunun üzerinden başlayan tartışmalar “yeni dini” anlayışın sınırlarını belirlemekle işe başlandı.

Bu bakış açısıyla yeni Cumhuriyete “yeni din” sloganıyla hareket eden entelijansiya, bir inkılabın yaşandığı, eskiye ait ne varsa değiştirmek ve dönüştürmek hevesinde olanlar, dini de bu dönüşümün içine katıp, dünle hiçbir bağı, bağlantısı olmayan bir yapı kurmaya çalıştılar. Aslında dini düşüncenin, çağdaş, modern dünya ile irtibatının sağlanması, sadece Cumhuriyet döneminde hazırlanıp kotarılan bir proje olarak görmek yanlıştır. Osmanlı entelijansiyası tarafından yenedünyaya girişte değişime uğraması gerekenler arasında hiç kuşkusuz din ve dindar kesimin yaşantısı da vardı. Cumhuriyet döneminin Osmanlı döneminden temel farkı gelinek noktaya dinin ve onun temsilcilerinin sebep olduğu düşünceyle, değişimin cebren yapılması oldu.

Dini yenedünyanın gereksinimlerine göre hazırlamak, yeni gelişmelere göre dini yapıyı dizayn etmek, batının yürüdüğü yollardan birini takip edip dini belirli alanlarla sınırlamak ihtiyacı, Cumhuriyet ideolojisinin gereksinimlerinin giderilmesi açısından da uygunluk taşıması, dini olanın dışlanması yok açtı.

Toplumsal alanda merkezi bir rol oynayan din karşısında entelijansiyamızın tutumu, başımıza gelenlerin baş sorumlusu, yaşanan çarpıklığı, haksızlığın ve kötü gidişin müsebbibi olarak görüldü. Yaşanan onca sebep yerine dinin konulmasında, batı düşüncesinden Türkçeye çevrilen eserlerin büyük etkisi olmuştur. Batı’dan çeviri marksist kitapların büyümesine kapılan Türk solu, dine bakışını batılı kaynaklardan beslenerek oluşturur. Batılı sol entelijansiyanın dini reddediş ve inkarının kaynağını azgın bir canavar gibi insanın kanını emen kiliseden kurtulmak oluştururken, bizim sol düşüncenin çatacak bir kurum olmaması, fakat yine dine buradan hareketle bir tavır takınmaya çalışması “düşüncenin çevirisi olmaz” sözünü haklı çıkarır düzeydedir. İnsanın her attığı adımına karışan kilise ile karıştırılan İslam, aynı kefedeki değerlendirildi. Batının yaslandığı teolojik gerçeklerin “ne” olduğuna dair fikirlerin sıbyan mektebi düzeyinde olmasına aldırış edilmeden, kilise ile çatışan batılı insanların içsel macerası anlaşılmadan aktarımı,

“din” denilince tek tip bir algının yerleşmesine sebep oldu. Her adımını denetleyen ve korku ile kurulu bir düzenin insan zihninde karşılığı hiç kuşkusuz “özgürlük” arayışı olur. Bu da kilisenin kurduğu yapıdan kurtulmakla mümkündür. Sapla samanı birbirinden ayıramayan entelijansiya tutarlı olmak gibi bir sorunu olmadığı için “çorba” edilmiş bir anlayışı memlekette uzun zaman dillendirdi ve buna karşı çıkacak bir gücün olmaması işlerini yürütmesini kolaylaştırdı.

Orhan Kemal’in Romanlarında Din

Dini kimlik taşıyan insanların Türk romanı tarihinde karakteri hep olumsuz bir şekilde çizilir. Romanlarda dindar insanları problemlili bir şekilde ortaya koyma alışkanlığı Orhan Kemal’de de görülür. Toplumsal yozlaşmanın, kirliliğin, adaletsizliğin kaynağı olarak gösterilmeye çalışılan din ve dindar kesim yaklaşık yüz elli yıllık roman tarihi boyunca, hocalar vasıtasıyla kötü gösterilmeye çalışılmış ve bu durumun insanların zihinlerine kazınmasında başarılı olunmuştur.

Orhan Kemal romanında babasının anlattığı dini hikayeler ve derslerden bahseder babasının tefsir çalışmasından söz eder. Yani dindar bir babası vardır. Orhan Kemal’de din, hayatının çeşitli evrelerinde nükseden ve bir türlü cevabını bulamadığı bir sorundur. Kendi deyimiyle “Allah problemine” bakışı, Baba evi romanında meyhane bir arkadaşıyla ihtilal yapmak için hazırlandığında anlattıkları ile uyum içindedir.

“Neler söyledim duymadın mı? Kafayı çektim mi Allah gibi konuşuyorum!

Allah konuşmaz ki...

Sahi ha. Allah konuşmaz, sokaklarda gezip dolaşmaz. Küfretsen karşılık vermez.

Veremez de ondan.

Niçin karşılık vermez?

Allah olduğu için!

.....?

Babam işi dine, Allaha döktü ama beni bir türlü inandıramadı. Bu yüzden hiç sevmezdi. Hiç sevmezdi demek haksızlık olur. Severdi, baba gibi sevmesi gerektiği için severdi ama müthiş de kızardı.

İnanmaz mıydın?

Neye?

Allaha?

İnanmazdım ya?

Meyhanede konuşuklarını unutmuşlardı. Ne fabrika, ne baba dostunun dükânını yakmak. Genç adam yıllar yılı bir türlü çözemediği, çözmeye çalıştığı halde çözemediği “Allah problemi” ne kafasını tekrardan kaptırmıştı. Madem bir Allah vardı, herşeyi yaratmıştı, niçin kendi yarattıklarına sözünü geçiremiyordu?

Şeytan. Evet ama, şeytan da onun yarattığı değil miydi? İstese şeytanı “Kahhar ismiyle Kahr” edemez miydi? Niçin etmiyordu? Niçin etmiyordu da...

Şaban heyecanlanmıştı:

Niçin etmiyor?

Bana sorarsan, ne edecek var, ne de edilecek!

Yani ne Allah, ne şeytan ha?” (Baba evi, 1968,146-47)

Yani Orhan Kemal Allah’a inanmaz. İnanmadığı sadece Allah değildir. Dini yapının bütününe karşı bir tutum sergiler ve romanlarında bazı karakterler vasıtasıyla bunları söyler. Açık ve aleni bir şekilde tutumunu ortaya koyar.

Orhan Kemal, Baba evi romanında çocukluğunda babasının dini eğitim için kendine yaptığı baskıyı şu şekilde anlatır;

“Ortası yeşil ibrişimle dikili bir Amme cüzüm vardı. Kıpırmızı boyunda kemik gibi sert, kolalı yakasıyla babam, işine gitmeden önce beni mutlaka çağırır, kopya kaleminin ucunu tükrükleyip dersimi işaret ettikten sonra:

“Al!” diye kitabı uzatırdı, “al ve akşama su gibi hazırla!”

Orta kata çıkılan merdivenin altındaki kilerimsi odacığa hapsedilirdim.

Akşama doğru, babamın eve gelmesinden az evvel, tekrar hapisâneme konulurdum. O, gelirdi. Tahtaları gıcırdatan, evi sarsan ağır yürüyüşü yaklaştıkça, yerimde küçülür, ufalır, mutlaka yiyeceğim dayacağın korkusu ile beklerdim.

Kalın kalın öksürerek gelirdi.

Nerde o oğlan!

Dersine çalıştı mı Bâkıyım?

Ekseriya babaannem cevaplardı;

Helbeet... Gürül gürül çalıştı beybabası!

...

Kalın kalın parmağı, okumamı istediği satırın başındadır. Fakat... büyük halamın su gibi çalıştırdığı dersten kafamda eser kalmamıştır. Yalnız, kılı kalın parmak... satırın başında... parmağın kıl diplerindeki deliklere gözlerim dikili...

Okusana!

...

Birden bire bir tokat, bir tekme... Ekseriya babaannem, beni yerden alır, yukarlara kaçırırken, babam ter ter tepiniyordu:

Benim gibi, benim gibi bir adamın oğlu ha!” (Baba evi, 1968,8-9)

Dini hayatının olmamasını babasının çocukluğunda göstermiş olduğu tepkiye bağlamak inandırıcı değildir. Tek bir nedenden dolayı dine ve dindarlara tavrı almak, insanların tutumlarının belirlediği bir düşünceye yaslanmak ya da küsmek, insanın inandırıcılığının kaybetmesi demektir.

Babasının baskısının Orhan Kemal romanlarında geri dönüşü, babanın istediği şekilde gerçekleşmez, aksine dinden ve din adamından soğuyan, hatta ona düşman

olan bir insan figürü olarak karşımıza çıkar. Bunun için roman kahramanlarını kendi hayatında babalarının yaptığı “yanlış” kendisinin yapmayacağı anlatılır.

Yine kendi hayat hikayesinden kesitler sunduğu, Dünya evi romanında, kızı olacağı zaman neler yapacağını anlattığı sahne romancımızın babasından öğrenmek adına yediği dayat ile evlendiğinde aklından çıkartamadığı o sahnelerin tek-raren yaşanmayacağını belirtir.

“Hiç döğmeyecekti. Babası gibi sert, haşin bir baba olmayacak, oyununa karışmayacaktı. Ne Amme cüzü, ne de başkası. İsterse “Çöpçü” yahut “Hizmetçi olacağım!” desin. Karışmayacaktı canı ne isterse olsun...” (Dünya evi, 1958, 16)

Bu klasik sahneler belki de dine ve dindarlara karşı geliştirilen tezlerden en önceliklisidir. Yani din ve dindarlar şiddet üreten, ikisi de birbirinin kaçınılmaz sonu düşüncesine, malzeme olarak seçilen bir durumdur. Romanlarından alıntılan bu cümleler Orhan Kemal’in klasik sol ve kemalistlerden ayrı bir din anlayışının olmadığı hatta daha sakil bir şekilde dine yaklaştığını söyleyebiliriz. Yerli bir düşünür denilmeyecek kadar yabancısıdır dini konularda.

Babasının din anlayışı ve oğlunun bu din anlayışına karşı çocukluğunda gösterilen tepkiye bakıldığında bu toprakların müzmin sorunu dini çocuklara anlatma tarzının, yönteminin getirileri olarak görülmeyecek kadar bilinçli bir aşağılamanın tercihinin ortaya koyar. Zihinde oluşturulmak istenen, çocuklukta yaşadığı şiddet ile din arasındaki paralellik kurmak ve inkarını buna bağlamaktır. Çocukluğunda yaşadığı diğer olayları bu kadar istekli bir şekilde anlatmayan romancımız, sıra dine geldiğinde takındığı tutumu çocukluğunda yaşadıklarıyla doldurur.

Orhan Kemal, Baba evi, Dünya evi ve Avare yıllar gibi romanlar kendi hayatını anlattığı romanlardır. Yani yaşadıklarını romanlaştırmıştır. Baba evi romanında dindar bir babası olduğunu söylemesine rağmen Cuma günü namaza değil de pikniğe gittiklerini ve orada babasının vaazına katılanların içinde çevreden gelen hocaların da olduğundan bahseder. Bu biraz dini bilgisi olanların anlayamayacağı kadar gerçek dışı olay, dindarların, söyledikleriyle yaşadıkları arasındaki farkı ortaya koymak için yazılmış bir anekdot olarak görülebilir. Sadece sürgün olarak yaşadığı Beyrut’ta değil, memleketi Adana’da da aynı şekilde olduğunu söylemesi dindar bir insan olan babasının halini yansıtmadığı açıktır. Peki, neden böyle bir anlatıyla düşüncelerini desteklemek ister? Bu sorunun en basit cevabı; bir dava adamı olan babasının bile dindar gözükp, gerçekte dinin aslına sadık bir insan olmadığını anlatmak ister.

Evet, Cuma günü Cuma namazı kılmadan piknik alanına gidilmesi, eski İttihatçı dindar bir insanın her yerde ve şartta kendi düşüncesini açıklama gayretkeşliği içindeki bir adamın, yapacağı bir tavır değildir. Fakat Orhan Kemal din mevzu olunca gerçeği çarpıtma noktasında bazı “sıradan” sahneleri romanına yerleştirme konusunda çok heveslidir!

“Babamın bir âdeti vardı: Cuma günleri hepimizi toplayıp kıra götürmek. Bu huyunu memleketten beri hiç sevmeydim. Beyrut’ta da öyle... Yiyeceklerimizi sepetlere doldururduk, ver elini Fıstıklı... Fıstıklı’da bizim gibi, ağaçların altında yemek yiyen bazı Türk ailelerine rastlardık. Böyle zamanlar annemle kız kardeşlerim için bayram olurdu. Hele o ailenin bizimkiler akran kızları varsa, kız kardeşlerim aylardan beri daracık odalara kapanmanın verdiği bunalıyla coşarlardı, çiçek toplar, demetler yaparlardı. Adana çiğ köftesini ekseriya kırdı yerdik... Erkekler ayrı otururlardı. Memleketten bahseder, eski günlerden konuşurdu. Bu arada babam bir yolunu bulup bahsi dine getirir, kara kaplı defterini çıkarır, not ettiği âyet ve hadis’lerden parçalar okur, onları yenibaştan şerhü-izâh ederken, heyecanlanırdı. O heyecanlandıkça, uzak ve yakından oturan, yoldan gelip geçmekte olanlar da meraklanır, gelir kalabalığı arttırırlardı.

Kalabalığa bazan hahamlar, papazlar, bazan da hocalar karışırdı. Bin şu kadar seneden beri incelenen incelenen imanı gevremiş meseleler tekrar ele alınır, nefesler tüketilir, saatler geçer, gün aşar giderdi.” (*Baba Evi*, 1968, 64)

Orhan Kemal’in dini düşüncesinin “ne” olduğunu anlama konusunda Baba evi ve Dünya evi romanlarında yeterli malzeme bulmak mümkün. Modern hayatın gücünü kırmamanın mümkün olmadığını düşünen ve ona baş eğmek gerektiğine inanan Orhan Kemal, eskiye ait ne varsa yok edilmesi, yeninin yanında yer almasına izin verilmemesi gerekir. Eski ne olursa olsun bu farketmez, velev ki din olsun yeniye karşı çıkacak gücü yoktur. Cumhuriyet ideolojisinin dikte ettiği siyasal söylem Orhan Kemal’de aynıyla vakidir. Aşağıdaki alıntıda Nazım Hikmet’in “makinalaşmak istiyorum” şiirinin başka bir versiyonu görülür.

“Sabahları, herkesten evvel geldiğim sıralar, Elham, Kulhüvallahı okur, üflerdim. Fakat kolun demir ve tahta sükûtu fevkalâde bir ciddilik içinde, tahtasını demirine bağlayan uçtaki tek somunuyla bana ters ters bakar, dualarıma filân boş verirdi.

Zaten şuna dikkat ediyordum ki, makinelerin bulunduğu yerde dualar pek zavallı kalıyordu. Muazzam volânların ve iniltili dev makinelerin santral dairelerinde Allah, çiviye takılmış bir tülbent kadar âciz ve zavallı geliyordu bana. Makinede Allaha isyan ediş, mazeret tanımayan, affetmiyen, miskinliği parçalayan sistemli bir hırs görüyordum. Onda hiçbir duanın istop ettiremeyeceği bir kudret vardır.” (*Baba evi*, 1968, 81-82)

Orhan Kemal’in romanlarının çoğunda zihninden bir türlü uzaklaştıramadığı din ve Allah sorunu vardır. Bazı sorunlar insan zihninde dönemselliğini gözönünde bulundurup değerlendirilirse, kaçış ve çıkış yollarını bulmak mümkündür. Yaşanılan dönemin II. Dünya savaşına denk düşmesi, insanın yaşadığı yoksulluklar ve yoksunlukların alt edilemez seviyede yoğunluklu bir durumda olması, maddi yokluğun getirdiği çıkmaz, insanı dinî olanı en üst seviyede sorgulamaya

itıyor. Onu alt edememesi ve zihninde her daim taze kalması; bir yara gibi yaşamında kendini takip etmesine sebep oluyor.

Orhan Kemal dini konularda konuşurken/yazarken ağırlıklı nokta sitem tonudur. Başımıza gelenlerin sorumluluğunu arkaik yapının devam etmesinde görür. İroniyle karışık öfkeyle kahramanına, tevekkül etmenin zorlukları aşmada hiçbir faydasının olmayacağını, olsaydı şimdi bu vaziyette olmayacaklarını, babalarının, dedelerinin yüzyıllardır yapmalarının kendilerine bir fayda sağlamadığı düşüncesindedir:

“Allah kerim demek?

Sen böyle şeylere bel bağlamazsın ama...

Ama?

Bağlamak lâzım!

Sâhi mi?

Sâhi tabi. Babalarımız, dedelerimiz bağladılar, Allaha tevekkül oldular da ne oldu? (*Baba Evi*, 1968, 102)

“Dedelerimiz inandı da ne oldu.” Dini konularda yapılanın dünyada illa maddi bir karşılığını uman Kemal, onun gerçekleşmemesi halinde sitem dolu bir tonda dini olana saldırır. Bu yoksulluğun giderilmesi halinde Orhan Kemal’in dini konularda bu kadar sert bir bakışı sergilemeyeceği, maddi imkanlarla doyurulmuş bir Orhan Kemal’in dine bakışının değişik olacağı izlenimine uyandırıyor.

Orhan Kemal romanlarında genelinde zengin kesim namazında niyazında kişilerden oluşur. Baba evi romanında fabrikanın sahibi ve hanımı da böyle bir tiptir.

“Orta yaşlı kadını beş vakit namaz kılan hayırı hasenatı seven, elinden tesbihi düşmez bir kadın”dır. (*Baba evi*, 1968, 62)

Sadece fabrika sahibi değil, fabrikada parayla ilgili birimlerde, muhasebe de “dini bütün” insanları çalıştırır. Kemal romanlarında, para dendiğinde din, dindar dendiğinde de ikiyüzlü tekinsiz insanların akla gelmesini ister. Bunda “başarı” da olur. Kendi hayatındaki yaşadığı sıkıntıların sorumluluğunu yükleyecek mercii bulunmuştur; din+dindar=para, bize kalan yoksulluk...

Orhan Kemal’in psikolojisi üzerine yapılacak çalışmalar Kemal’deki bu sorunun kaynağına inmemize yardımcı olacaktır.

Orhan Kemal romanlarının geneline bakıldığında din konusunda düşünceleri, devleti geriye götürecek bir unsur olarak karşımıza çıkar. Dini menfaatleri için kullananlar ve dini insanların uyutulması için bir vasıta görenler, klasik marksist söylemdeki “din afyondur” sözü Orhan Kemal’de karşılığını bulur ve romanlar vasıtasıyla işlenir.

Sol tandanslı yazarlar dini konular hakkında söyleyeceklerini üst üste konulsa belki hep aynı cümlelerden müteşekkil bir kolaj çalışması elde edilebiliriz. Basmakalıp ve sıradan cümle kurmanın ötesinde olmayan, yavan cümlecikler. Ezberlenmiş...

Türk solu “din sorunu” üzerinde derinlikli düşünme yerine kalıplaşmış düşüncenin seyrini değiştirmeyecek, bir yenilik eklemeyecek fikirlerin kabulünden yanadır.

Orhan Kemal, dini eleştirirken temel dini kaynaklardan çok töre, örf, hurafeler, köylünün kulaktan duyduğu ve hakiki dini yaşamaktan uzak şahısların yaşamına getirilen eleştirilerdir. Bu da Orhan Kemal’in diğer konularda olduğu gibi dini anlama ve anlamlandırmada kullandığı kaynakların sakilliğiyle alakalı olarak pratikte gördüklerini eleştirdiği gerçeğine bizi götürür.

Nurer Uğurlu Orhan Kemal’in İkbâl kahvesi kitabındaki söylediği söze bakılacak olursa dinden ve dini olanın ne seviyede Orhan Kemal’de karşılığını gördüğünü anlamak mümkün; “Hırsız daha mutlu bir yaşama ulaşmak için çalar. Dinler, insanları daha mutlu kılmak amacındadır. Bunu yeryüzünde başaramazlarsa, kuru bir öte dünya vaad ederler.” Orhan Kemal için hayattaki bütün uğraşlar insanların mutluluğundan hareketle yaşam alanı bulur; bu din için de geçerli hırsızlık gibi sıradan olan içinde geçerlidir. Hayatta olan bitenin tek amacı insanın “mutluluk” arayışının bir sonucudur. Hem yerli bir duruştan bahsedip hem de halkının kahir ekserisinin inancı hakkında göstermiş olduğu düşünceye bakıldığında klasik Cumhuriyet entelijansiyası tipini Orhan Kemal’de de yakalamak mümkündür.

Elbette insanların baktıkları yer neyse gördükleri de onun yansımasıdır. Orhan Kemal, edebiyat ve sanat anlayışı sahip olduğu sol ideolojik söylemin etkisiyle, dinin toplumsal düzen kurmaması gereken miadı dolmuş bir düşünce olduğu kanısındadır. Toplumun sorunlarını bu düşünceyle çözülemeyeceğini, hatta bu düşüncenin varlığının sorunları derinleştireceği kanısındadır. Hali hazırdaki sorunların varlığı dindar bir toplum olmamıza bağlamak ister.

Türkiye’de sol için din; tabutun içine girmeli ve bir daha da çıkmasına izin verilmemelidir.

Sonsöz

Orhan Kemal meselelere bakışı detaylı, çözümleyici bir düzeyde değildir. Derinliği olmayan eleştirilerden ibarettir. Gündelik dilin hakim olduğu romanlarında Kemal, kendi kimliğini ortaya koyuş tarzı, sığ ve bulanıktır. Çok net konuşuyormuş görüntüsü sergilemesine rağmen “alt” tarafın boş olduğunu görmek mümkündür.

Orhan Kemal’de bir düşünce adamının ideolojik-teorik-politik bakışını bulmak zordur. İkilemlerle örülmüş kişiliğinden kaynaklanan, siyasal çalkantılar ve hızla değişim gösteren değer yargılarının hakim olduğu bir dönemde; politik kimliklerin kayganlığı içinde kendine ait olanı belirleyememesi, havanın koklanması sonucu çıkarılanlar, geleceğe yönelik bir düşünce kurma çabasının olmaması, Orhan Kemal’de güçlü bir politik kimliğin olgunlaşmasına engel olmuştur.

Devlet doğası gereği kendisi dışında gelişen bütün toplumsal meşruiyet odaklarından huzursuzdur. Kendi varlığını korumak, devamını sağlanması için, kendini tehditte hissettiği tüm oluşumlarla kavgalıdır. Kemalist yapılanmanın kendini korumak adına dine karşı tutumunda bir yere kadar anlaşılabilecek taraf vardır. Fakat bireylerin bunu savunmasında hiçbir tutarlı tarafın olmadığını, dine yönelik saldırıların meşruiyeti olarak görülecek tarafların bireylerde nüksetmesi anlaşılır değildir.

Türk solunun tarihi birikim ve tercihleri göz önüne alındığında bu toprakların insanlarında bir karşılığı yoktur. Sol batının yenilikçi akımlarından yararlanarak birikimlerini topladığı düşünce üretimi, eylem planında işlerlik kazandıracağı toplumsal destekten yoksundur. Sol düşüncenin hiçbir yerinde toplumun gerçeği olan din olmamıştır. Yok, sayarak düşüncesini kurmaya çalışan sol düşünce, zamanla halk tarafından meşruiyeti sorgulanan ve destek görmeyen marjinal bir alana hapsolmuştur.

Bir köy hayatımızdan bahsedemiyoruz, işçi işveren ilişkisinin aldığı konum malum, sol düşüncenin geldiği nokta kendini bir yerlere eklemlemek oldu, dini ve dindarı hayattan kovmanın işe yaramadığı herkes tarafından açıkça görüldü, peki Orhan Kemal bize şimdi ne söyler!

KAYNAKÇA

- Orhan Kemal (1958) *Dünya Evi*, Ankara, Dost Yayınevi. 1.Baskı
 Orhan Kemal (1968) *Baba Evi*, İstanbul, Varlık Yayınları. 4.Baskı
 Orhan Kemal (Tarihsiz) *Nazım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl*, İstanbul, Sosyal Yayınları.1.Baskı?
 Nurer Uğurlu (Tarihsiz) *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul Cem Yayınları.1.Baskı?
 Işık Öğütçü (2012) *Zamana Karşı Orhan Kemal*, Everest Yayınları. 1.Baskı

ALPER GÜRKAN

MARKSİST DÜNYA GÖRÜŞÜ EKSENİNDE ORHAN KEMAL'İN ANLATILARINA GENEL BİR BAKIŞ

Giriş

Orhan Kemal eserlerinde, algıladığı gerçekliği olanca çıplaklığıyla sunmaya çalışan realist bir yazar olmanın ötesinde bu gerçekliği toplumsallık bağlamı içinde eleştirel bir üslupla durmaksızın yeniden üretmiştir. Ele aldığı, işlediği konuları ve hayatın farklı kesimlerinde bulduğu insanları sanatına dâhil ederken olay, ortam ve kişileri belirli bir diyalektik düzlem içine oturtarak değerlendirmiştir. Fakat bir dönem sonra yaptığı tekrarlarla sanatsal yaratıcılığın kısırlaşması olarak görülebilecek şekilde hazır şablonlara müracaat ettiği bilinmektedir. Ne var ki bir geçim yolu olarak roman, hikâye ve senaryo türlerinde oldukça fazla sayıda eser vermiş olması bir başka açıdan toplumun farklı kesimlerindeki meseleleri yazınsal zenginlikle işlediğini de göstermektedir.

Bu yazıda, Orhan Kemal'in anlatılarında kullandığı biçim ve tekniklerden ziyade –sadece roman ve hikâye alanlarında- ele aldığı konuların Marksist dünya görüşü ve ona bağlı olarak estetikle ilintili yönleri işlenecektir. Bu maksatla roman ve hikâyelerinde sunduğu toplumsal yapı açık edilmeye çalışılacak ve onun yazınsal serüveninin odağı olan işçiler, köylüler, işsizler, fakirler, göçmenler gibi toplumun iktisadî yönden aşağı kesimlerinin ya da dışına itilmiş kesimlerinin sınıfsal değerlendirmesi yapılacaktır. Bu değerlendirme yapılırken yazar toplumcu gerçekçi edebiyatın söylemi içine yerleştirilmek suretiyle bu akım kapsamında bulunduğu nokta değerlendirilecektir. Onun çok fazla sayıda eser vermiş olması nedeniyle sadece yazının esas meselesini kavramaya yeterli imkân tanıyacak olan *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı hakkında görece detaylı değerlendirme yapılacaktır, fakat diğer roman ve hikâyeleri de örnek olarak belirgin durumlarda zikredilecektir.

1. Roman Sanatı ve Gerçekçilik

Roman sanatının gelişiminin diğer yazınsal sanatlardan daha geç olarak ortaya çıkışı ve romantik biçimcilik ile başladığı dikkate alındığında Avrupa'nın modernlik tasavvurunda önemli bir yeri olduğu gözlenebilir. İlk romanlardaki romantizm baskınlığı, Aydınlanma düşüncesinin aşırı rasyonalizm vurgusuna bir tepki içermesiyle birlikte sosyolojik açıdan burjuvazinin iktisaden tatmin olma-

sına rağmen sosyal konumlanmada talep ettikleri özerkliğe doğru atılan bir adım gibi durmaktadır. Toplumsal alandaki feodal piramitte yer bulamayan ticaretle meşgul burjuva sınıfı, manastırlardan bağımsız aydınlar ve özerkleşmiş kentlerde hukuk alanında çalışan yarı-profesyonellerle birlikte hiyerarşik yapılanma içinde bir yer sahibi olmayı ve kentlerin yönetiminde söz sahibi olmayı talep ediyordu. Birçok feodal beye borç vermek, ticaretten elde ettikleri kâra göre vergi vermek, liman ve yolların kullanımı karşılığında bedelini ödemek suretiyle ekonomik olarak ele geçirdikleri işlerliği sosyal yönden talep etmeleri de doğaldı. Burjuvazinin içinde bulunduğu sınıf bilinci zaman içerisinde yeni bir kavrayışın doğmasının yolunu araladı: Ortaçağ Avrupa'sında ilahî nizâmın bir yansıması olarak kabul edilen toplumsal düzen içerisinde hâkim bir pozisyon alması mümkün olmayan bu sınıf, kârını artıracak liberal bir ekonomik sistemin yanı sıra bireysel gerçekliği esas alan bir felsefenin de gelişmesinde en büyük paya sahiptir. Nitekim Magna Carta ile birlikte merkezî iktidara karşı feodallerce edinilmiş özerk iktidar yapılanmasını bir adım ileri taşımak ve bu iktidarı siyasal alanla birlikte iktisadî alana da çekmek burjuva sınıfı için yegâne amaç olmuştur.

Bu ortam içerisinde özerk bir sanat olarak doğan roman, bugün postmodernist anlatılarda hâlâ devam eden romantik yapısını, burjuvazinin dünya görüşü etrafında şekillenmesi nedeniyle kazanmıştır denilebilir. Romantizmin bir burjuva sanatına biçim vermesinin temel nedenleri arasında şunları saymak mümkündür: Öncelikle romantik dünya görüşü, liberal ekonomi ve felsefe için ihtiyaç duyulan atmosferi en iyi şekilde yansıtabilecektir; bireylerin toplumsal gerçekliğin dışında yüzleştikleri ferdî gerçekliklerini, duygu ve hayallerini yansıtmaya imkân tanımaktadır. Bu yönden özellikle şövalye serüvenleri, okuma-yazma öğrenen burjuva kadınları için eğlendirici olduğu kadar âdeti yeni bir dünya tasavvuru da içermektedir. Diğer taraftan toplumsal denetimin ağırlığı sayesinde ayakta duran ahlâkî değerler, bu eserlerde aşılabilmekte ve aşkın her türünün tüm engellere rağmen ideal bir ruh dünyası olarak sunumu toplumsallıktan kaçmak isteyen bireyler için duygusal bir tatmin yaratmaktadır. Orta çağ sanatının yüksek kültüre hitap eden sembolik öğeleri burjuvazi için toplumsal hiyerarşinin yeniden üretilmesi anlamına gelmekte ve aşağı kültüre hitap eden pragmatik öğeleri de entelektüel gelişime göre zihinsel ve duygusal tatmin sağlamamaktaydı. Bu yönden bakıldığında liberal dünya görüşü nüvesiyle gelişen Rönesans'ın ve burjuvazinin nihayetinde amacına erişmesi olarak "eşitlik, adalet, kardeşlik" sloganlarıyla yayılan Fransız İhtilâli'nin hemen sonrasında romantizmin güçlenerek belirmesi bir tesadüf değildir.

Aydınlanma'nın aklı araçsallaştıran rasyonalist eğilimlerini reddeden romantiklerin karşısına çıkan gerçekçi akımların ortak özelliği; sanatın esas sorunsalı olarak dünyayı gözlemlenebilir hâliyle ele alıp topluma yansıtmaktır denilebilir. Bu yönden realizm, romantizmin aksine idealize edilmiş bir güzellik algısının

yerine içinde çirkinliği de barındıran fenomenolojik gerçekliği aktarması yanı sıra romantik algıya dayalı pragmatik olmayan salt iynin yerine toplumsal çatışmaları da önemseyen etiğe dayalı bir anlayışın ürünüdür. Sözel düzeyde ideolojik çıkarımları olmamasına rağmen Marx'ın Balzac, Dickens, Thackeray gibi yazarları övmesi, realist romanın söylemsel olarak toplumsal gerçekliği yansıtması açısından önemlidir. (Moran,1994:63) Realist roman, Fransız İhtilali sonrası Avrupa'sında burjuva değerlerinin baskınlığı neticesinde ortaya çıkan ekonomik dengesizliği, toplumsal adaletsizliği, sefâlet ve ahlâkî yozlaşmayı panoramik bir tarzda betimlerken gerçeğin derinliklerine nüfuz edememekte, yüzeyde kalmakta, âdeta mevcut pozitivist bilimsel anlayışının bir uzanımı olarak sanatsal dünyada da bir değer ya da üst ilkeye yaslanmaksızın, toplumu nesnel çıkarımlarla yansıtmaktadır. Gerçeği "olduğu gibi" aktarma gayreti, sanatçılarda gözlemin tarafsız yapılması gibi bir ilkeyi gerektirmiş böylece nesnel olabilmek adına sadece içinde bulundukları konumun bakış açısıyla iştigal etmişlerdir.

2. Toplumcu Gerçekçi Edebiyat ve Orhan Kemal

Batı'da sanat kavrayışını kaba bir evrim şeması içine yerleştirirsek idealist bilgidен materyalist bilgiye doğru olan yönelimden direkt etkilenme söz konusudur: Platon ve Aristo metafiziğinden Orta Çağ kutsal sanatına, sonra Rönesans ile materyalist epistemoloji ve idealist biçimciliğe, daha sonra romantik üslupçulukla birlikte XIX. asrın katı materyalizmine bir yöneliş tespit edilebilir. Batıda "Sanat nedir?" sorusuna verilen ilk cevabın sanatı bir yansıma veya taklit olarak görme eğilimi olduğunu yazan Moran'a bir ilave yaparak Batı'da "Bilgi nedir?" sorusuna verilen cevaplarla sanatın tanımlanmasının bir koşutluk içerdiği söylenmelidir. "*Sanat yapıtı, içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür*" diyen Yıldız Ecevit'in bu konuya vurgusu önemlidir: "*Sanatçı bin yıllardır, içinde yaşadığı tarihsel kesitin, yaşama/doğaya/evrene/insana ilişkin sorulara verdiği doğabilimsel ve düşünsel yanıtlara koşut olarak oluşan estetik değer ölçütleri çerçevesinde biçimlendirir yapıtını.*" (Ecevit,2006:17) Avrupa'nın düşünsel dünyasını biçimlendiren bilgi anlayışının Aydınlanma'yla birlikte yoğunlaşarak maddesel gerçekliğin eksenine hapsolması, sanatsal anlayışların da bu gerçeklik düzlemi içinde ele alınmasının yolunu açmıştır. XIX. Yüzyılda bilimsel gelişmelerin sosyo-politik yansımalarının yol açtığı köklü değişiklikler, felsefeyle birlikte sanatsal anlayışta da madde egemenliği ve tek gerçeklik söylemini ortaya çıkarmıştır. Toplumu da maddesel düzlemiyle analiz eden felsefelerdeki "altyapı üstyapıyı belirler" ilkesi doğal bir seyirle geçekliğin yeniden üretiminde güce vurgu yapmıştır: Madde kimdeyse güç de ondandır. (a.g.e.:25-26)

Modern devlet ve toplumsal yapılanmaların ardından burjuva sanatının romantik karakterine karşı gelişen gerçekçi üslubun eleştirel bir söylemi üretmesi

ise daha sonra Marksist estetik kapsamında mümkün olmuştur. Marksist estetik temelde Marksist felsefenin dayandığı epistemoloji ile toplumsallığı açıklayan metodolojisinin gerçekçilikle birleşmesi/yorumlanması neticesinde doğmuştur. Sanatın temelde bir yansıtma olduğu Avrupa kavrayışında Stendhal'ın “*yol boyunca gezdirilen bir ayna*” anlayışı, toplumsal eşitsizliğin eleştirisinin gelişimiyle birlikte hegemonyanın ürettiği bir söylem mesabesinde kalmıştır. Bu noktada daha “tarafli” bir gerçeklik anlayışı olarak ortaya çıkan eleştirel ya da toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, klasik gerçekçilikten beslense de eleştirel tutumu ve toplumsal sorunlara eğilmesiyle bu akımdan ayrılmaktadır. Marksist estetiği de kapsayacak daha geniş bir kavram olarak toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, toplumsal tabakalaşmaya bağlı olarak ortaya çıkan eşitsizlik ve adaletsizlikleri rahatsız edici bir gerçeklik olarak öne alır. Realist sanat ise böyle bir araştırma içermez, genel çizgileriyle dünyayı ele alıp yansıtması, gözlemlenebilir ve ussal olması ya da inandırıcılık vasfı taşıması yönüyledir. Oysa toplumcu gerçekçi sanatçı, tarihsel ve sosyal birikime de dayanarak tepki içeren bir dile yaslanır, neticede sanatsal kaygının içerisinde kendiliğinden gelişen gerçekçilik akımıyla –sosyolojinin gelişimine paralel ilerleyen- toplumsallık düşüncesinin ürünüdür. Daha kapsayıcı bir anlam alanı açabilmek maksadıyla toplumcu gerçekçiliğin baskın yönlerini şöyle özetleyebiliriz: Toplumcu gerçekçi sanatçıların bu çizgide ortaya koydukları eserlerin ana meselesi, sosyal dünyada başta ekonomik olmak üzere muhtelif koşul ve tesirlerin neticesinde ezilmiş, sıkıştırılmış, dışlanmış kişi, topluluk ve sınıfların varlığı sebebiyle ortaya çıkan çelişkileri açık etmektir. Biçimsel olarak edebî gelenekler, anlatı türleri ve sanatçıların yazım farklılıkları nedeniyle sabitlenemeyecekse de toplumcu gerçekçi eserlerde ağırlıklı olarak kullanılan dil ve üslup, toplumun tüm kesimlerine hitap edecek bir şekilde ve olabildiğince sade bir örgü içinde sunulmaktadır. Aynı şekilde yapısal olarak da yazarların ele aldıkları esas meseleye uygun olarak söz konusu toplumsal çelişkileri, bir çatışma ve mücadele çerçevesinde sunmaya eğilimli oldukları söylenebilir. Sosyalist realizm adlandırması ile toplumcu gerçekçilik adlandırması bazı yazarlarca farklı iki tür olarak ele alınsa da bizce aynı kapsamda değerlendirilmektedir. Sovyet Yazarlar Birliği'nin ideolojik manifestosu etrafında geliştirilen biçimin teorik olarak toplumcu gerçekçi sanata birçok katkısı bulunmuş olmakla birlikte sanatsal üreticilik yönünden –bazı istisnalarla birlikte- bir katkısı olduğu söylenemeyecektir. Nihayetinde sanatın özgür bir fikir çerçevesinde gelişimine olan menfi tesiri, sanatçıların dar kalıplar içerisinde eserler vermesine de yol açmıştır.

Türkiye’de XVII. asırdan itibaren yoğunlaşan Batıcılık sebebiyle bilimsel, fiktörel, toplumsal meselelerde olduğu gibi sanatsal meselelerde de özgün ve yerli kavrayıştan bir kopma yaşandığı bilinmektedir. Edebiyatta hikâye ve şiir geleneklerinin evrimi yanı sıra nesrin öne çıkışı ve devamında roman sanatının takliden

ithal edilmesi de aynı doğrultuda gerçekleşmiştir. Farklı edebiyat/sanat anlayışlarıyla birlikte toplumcu gerçekçi eserler de sosyolojik değişime paralel olarak inkişaf etmiştir. Özellikle Nâzım Hikmet'in şiir, hikâye ve romanları bu akımın Türk edebiyatı içerisindeki öne çıkan ilk yetkin örneklerini oluşturur. Toplumcu gerçekçi eserlerin ilk ortaya çıkışında -Nâzım Hikmet'in eserleri ayrı tutulduğunda- genel olarak Anadolucu veya memleketçi diye kategorize edilebilecek, I.Savaş'ın ve işgâl yıllarının tesirindeki bir ideolojik eğilimin baskınlığı mevcuttur.

Toplumcu gerçekçi yazına bir örnek olarak ele alabileceğimiz Memduh Şevket Esandal'ın hikâyesinin ideolojik bir söyleme dönüşmediğini ama görüşlerini bürokrasiden, kırdan, köyden, değişik meslek erbâbı insanlardan, mahallelerden seçtiği kahramanlar üzerinden anlattığını yazan Lütfi Bergen, onun toplumsal yapıyı vurgusunda esnaf algısı üzerinden gidişini ele alır. Esandal'ın Anadolucuk ve muhafazakârlığı birbirini tamamlayan düşünceler olarak savunduğunu yazar ve Gülbay'dan iktibas yapar: *“Esandal, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sürecinde yaşanan krizlere çözüm olarak sunulan ideolojilerden biri olan, içinden çıktığı Türkcülük akımının hayalci ve kurgusal tasarımına bir tepki olarak doğan, yaşanan mekânsal küçülmenin sonucunda ‘daralmanın ideolojisi’ olarak ortaya çıkan ve ulus-devletin ve milletin kurucu unsurlarının başında gelen coğrafya-yı/toprağı (Anadoluyu) temel alan bir milliyetçilik ideolojisi olan Anadoluculuk düşüncesinin temel izleklerine benzer şeyler düşünmüş ve bunu dillendirmeye çalışmıştır.”* (Gülbay,2008:146, akt.: Bergen,2012:150) Esandal fikren Âmuğî medeniyet diye adlandırdığı Batı tekniğine dayalı uygarlık birikimine karşı Ufkî medeniyet dediği toprak medeniyetini ileri sürerken bu fikri toplumun önüne düşüp savunması gereken kişiler olarak sanatkârları göstermesiyle sanatçıya bir işlev ve hatta bir vazife yüklemektedir. Toplumun öncüsü konumundaki sanatçının “daralmanın ideolojisi” diye tavsif edilen fikrinin arkasındaki temel motivasyonun, Sabahattin Ali ve diğer toplumcu gerçekçilerde olduğu gibi savaş sonrası dönemin tesiri mevcuttur. Memleketçi ve içe kapanmacı bir ideolojiyle manevî zenginlik öncelenirken, hâl-i hazırda sosyal yapılanmanın itici gücünü oluşturan esnaf ve köylüler eserlerde olumlu karakterler biçiminde temsil edilmişlerdir. Yine bu ilk dönemde toplumcu gerçekçilik için bir örnek olan Sabahattin Ali sosyal, siyasal ve ekonomik yönden türlü sıkıntılar içindeki köylüleri, yoksulluğu anlatmaya değer bulmuştur. Bunu yaparken köylüleri olumlamış ve cehalete varan saflıklarını ve dürüstlüklerini öne çıkarmıştır. Hatta bu konuda bir adım ileri uzanmış ve köylünün mağduriyetini devlet mekanizmaları bağlamında da ele almıştır. *“Köylü jandarmadan korkar; çünkü emniyet güçleri köylü üzerinde böylesine olumsuz bir intiba bırakmıştır. (...) Yazar bu sorunu ele aldığı öykülerinde, jandarmaları eleştirir, köylüye bu konuda eleştiri yöneltmez, çoğu zaman asayiş güçlerini suçlar.”* (Karaca,1993:227) Devletin oluşturduğu korku ve ihmalkârlığı dışında Sabahattin

Ali ayrıca; ağılık düzeninin, zenginlerin ve toprağa yabancılaşmış aydınların olumsuzlukları içerisinde müsbet bir köylü/yoksul profili çizmeye gayret eder: “(...) köy ve kasabaları, köy-kent ikiliğini, geri bir ekonomik düzenin ve baskıcı bir yönetimin ürünü yoksunluklar, yoksulluklar içinde ekmek uğruna ölen, öldüren, hapislere düşen Anadolu insanını.” (Doğan,1975:90) aktarır okuyucuya. Bu dönemde Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar da Esendal ve Sabahattin Ali’nin yanında anılabilecek diğer toplumcu yazarlar olarak öne çıkarlar.

Toplumcu gerçekliğin Türk edebiyatında ikinci dönemi diye anabileceğimiz zaman dilimindeyse daha ziyade Nâzım Hikmet’in etkisiyle gelişmiş ve ekonomi-politiğe dayalı, Marksist olarak adlandırılabilir bir tutum ortaya çıkmıştır ki Orhan Kemal de buraya yerleştirilebilir. 1950’de Demokrat Parti iktidarıyla birlikte başlayan süreçte tarımın kapitalistleşmesi ve giderek artan kentleşme ile toplumcu gerçekçi söylem, Anadolu’luk’tan uzaklaşmaya, -istisnalar hariç olmak üzere- daha sınıfsal betimlemelere yaslanmaya başlar. Nâzım Hikmet’in etrafında feyizlenen Kemal Tahir bu isimlerin en önemlilerindendir: Tahir, toplumcu sayılabilmekle birlikte eserlerinde belirli bir tarih tezini savunarak geçmişi çözümleyerek yazmıştır. Tarihsel konularını üretim ilişkileri bağlamında ele almış ve Osmanlı Devleti ile cumhuriyetin kuruluş yıllarının eleştirisini pre-kapitalist bir düzleme yerleştirerek -fakat Ortodoks Marksizm’in Doğu toplumlarıyla ilgili ezberlerine değil Baykan Sezer’in sosyolojisinden beslenen ve onu besleyen yerli bir tavra yaslanarak- Anadolu’nun tarihini bu toprakların içinden bir bakışla okumuştur. Tahir’in genel olarak olumladığı karakterler Anadolu’lulardan farklı bir biçimde köylü sınıfı değil aydınlar olmuştur. Batıcı ideolojilerin sebep olduğu halk-aydın ikiliğini eleştirmiş ancak ele aldığı sosyal meselelerin çözümünde aydınları ön plana çıkarmayı tercih etmiştir. Ne var ki bu aydın, çevresinde gördüğü kişiler olmaktan ziyade bir tür ideal adam, bir model olarak kalmıştır.

Kemal Tahir yanı sıra bu dönem içinde anlatılarda Attila İlhan, Rıfat Ilgaz, Talip Apaydın gibi yazarlar da sosyal gerçekliği ele alan eserler vermiş ve Yaşar Kemal, Mahmut Makal, Fakir Baykurt gibi isimler tarafından daha ziyade köylerde geçen sosyal çatışmalar kurgulanarak bir “köy romanı” ekolü oluşturulmuştur. Bu dönem ve sonrasında toplumcu gerçekçi yönelimleri ikiye ayırarak gözlemlemek mümkündür; birincisi feodal olarak değerlendirilen toplumsal yapıyı eleştiren köy gerçekliği, ikincisi daha geniş bir tabanda gelişen kentsel gerçekliği de kapsayan, daha global sorunlara eğilen fakat yine bu topraklarda yaşananları anlatan eserlerdir. Köy gerçekçiliği de temelde Marksist bir formülasyona yaslanmış; emekçi köylüler, onları baskı altında tutan, sömüren imam-muhtar-bey figürü ile karşı karşıya yerleştirilerek başvuru bir diyalektik üretilmiştir.

Orhan Kemal de Bursa cezaevinde tanıştığı Nâzım Hikmet etrafından yetişmiş bir yazar olarak Marksist bir düşünme süreciyle eserlerini kaleme almıştır. Temel

vurgusu köy gerçekliğinin ötesine taşmış ve 1950 sonrası Türkiye’de yaşanan kentleşme/sanayileşme etrafında köylülükten yedek işçi yığına dönüşmeye başlamış olan insanların gerçekliğini göz önüne sermeye çalışmıştır. “*Her şeyden önce bir fikir adamı olması lazım gelen sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla belirten insandır.*” (Bezirci,1984:49) diyen Orhan Kemal, yaşadığı topraklarda devam edegelen adaletsizliğin mağduru kesimleri işleyerek kendisinin sosyal endişelerinin neler olduğu hakkındaki açık bir fikir vermektedir. Bu sebeple eserlerindeki gerçeklik düzleminin toplumsal motivasyonlarının ağırlığı dikkat çeker: İşsizlerin, fakirlerin, işçilerin, ırgatların, ezilenlerin, gurbetçi/göçmenlerin, suça ve ahlaksızlığa itilenlerin, küçük memurların, mahkûmların, küçük yaşta çalışmaya başlayan kızların, evlerine ekmek götürmek derdindeki kadınların sorunlarını aktaran ve bu kesimlere bilinç aşılama çalışmaları yapan bir yazardır. Yazdıkları üzerinden, gerçekliğin en başat yönü olarak sosyal çatışmanın ağır bastığı söylenebilir ki anlatılarındaki kurgusu da genel olarak bu çatışma üzerine bina edilmiştir.

Nitekim 1956’da yayımlanan *Arka Sokak* kitabı kovuşturmaya uğradığında hâkimin neden işçileri ve fukarayı yazdığı, memlekette zengin olup olmadığı sorusuna; “[B]en gerçekçi yazarım en iyi bildiğim konuları alırım varlıklı yurttaşların yaşayışlarından haberim yok.” cevabını verir. (Bezirci,1984:29) Bu tavriyle Orhan Kemal evvela kendisinin sanat ve sanatçıya bakışı yönünden tutarlıdır. Nitekim hayat serüvenine bakıldığında da yazdıklarıyla yaşadıkları arasında kurulabilecek paralellik bu tutarlılığının en büyük kaynağıdır. Ki onun dil kullanımıyla eserlerindeki yapı ilişkisine eğildiğimizde bu yargımızın doğrulandığını da görmekteyiz. Orhan Kemal, roman ve hikâyelerinde sıradan insanları gündelik yaşamları çerçevesinde ele alırken üslubu da buna uygun olarak sade ve toplumsal gerçekliği içselleştirmiş durumdadır. *Küçük Adamın Notları* üst başlığıyla çıkan ilk romanlarında (*Baba Evi* (1949), *Avare Yıllar* (1950)) başat olan otobiyografik izler, içinden geldiği toplumsal kesimi olduğu gibi aktarma ihtiyacının bir göstergesidir. Babasının iktidara karşı muhalefeti nedeniyle zorluklar içinde geçen çocukluğu ile ilk gençliğinin ve sonrasında “*ne olduğundan bile habersizken Gorki ve Nâzım Hikmet okuduğu için*” (Bezirci,1984:18) komünizm propagandası iddiasıyla beş yıl hapis cezası almasının ilk dönem yazdıklarında hissedilebilir bir ağırlığı vardır. İlk hikâye kitabının adı, sanki yaşamının da bir özetidir: *Ekmek Kavgası* (1949). Düzenli olarak yazarlıkla geçinmeye başlayana kadar işsizliği de fakirliği de ırgatlığı da tecrübe etmiştir. *Baba Evi* ve *Avare Yıllar*’da kendi çocukluk ve gençliğinin anlatımıyla doludur: Birinci tekil şahsın dilinden anlatılan bu romanlarda CHP’ye muhalif baba, Beyrut’a kaçış, Adana’ya dönüş gibi birebir kendi gerçekliğinden çıkardığı izleklerin kullanımı yoğundur. Eserlerindeki bu otobiyografik yapıda romanlarından etkilendiği Maksim Gorki’nin de biçimsel olarak bir tesirinden söz edilebilir; Gorki’nin o dönemde Türkçeye ka-

zandırılan *Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken* gibi eserleri, sadece bir tavır olarak toplumcu gerçekçi söyleme yaslanmasında değil aynı zamanda üslubunda da etkili görülmektedir. (Bezirci,1984:69)

Bununla birlikte duyduklarını, gördüklerini yazmak bakımından Orhan Kemal edebî yolculuğunun hemen başında dil ile ilgili meselelerde bir bilinç kazanmıştır denilebilir. Kendi sanat anlayışı çerçevesinde yazdıklarının alımlanma sürecini hesap ederek hareket etmiştir. Nihayetinde onun dilindeki bu sadelikte bir basite kaçmadan çok, onu şiirden nesre yönlendiren Nâzım Hikmet'in etkisiyle kurulmuş bir bilinçlilik mevcuttur: *“Dilde ölçü halk olmalıdır, halkın yadırgadığı, konuşma dilinde kullanmadığı kelimeleri almamaya bilhassa dikkat etmelidir.”* diyen Nâzım'ın (Kemal,2000:53) etkisiyle halkın anlayabileceği bir yalınlığa yönelmiş, sanatsal gayretini üslubunun berraklığı üzerine bina etmiştir. Anlatılarında gözlemlenen yoğun diyalog kullanımı da bununla ilgilidir. Bu sadeliğin onun fikirsel yönüyle bütünleşik olarak toplumculukla ilgili olduğu ise açıktır.

Bir diğer yönden Marksist estetik kavrayışta eserin aynı zamanda bir üretim olarak ele alınması da söz konusudur. Yazar da bir emekçi olarak ürününü kapitalist pazara sürmekte ve böylece proletarya ile –emekçi olmaklık yönünden- aynı safta yer almakta, emeğini bir değer karşılığı kapitalist işletmeciyeye –yayıncıya- satmaktadır. Bir meta olarak da yazarını emekçi statüsüne sokan bir esere sahip olduğu bilincindeki toplumcu gerçekçi bir yazarın bu yönden realistler gibi salt gözlemci olması da temelde mümkün değildir; yazar, sınıf mücadelesi içinde bir konumdadır ve bir taraftan seslenmektedir. Bu yönüyle yazar, devrimci ve ilerici olduğunu değerlendirdiği, söz konusu çelişkilerin çözücüsü olarak öne çıkardığı emekçi sınıfların yanında durarak klasik realist yazını da egemen sınıfların sözcüsü ve düzeni meşrulaştırıcı bir araç olarak görmek bakımından sadece burjuva sanatı olarak değerlendirmektedir denilebilir.

3. Orhan Kemal'in Roman ve Hikâyelerinde

Toplumsal Yapı ve Eleştirisi

Orhan Kemal'in toplumsal yapıyı ele alışına eğilmeden önce, onun yaslandığı gerçeklik anlayışı bağlamında sosyalist dünya görüşünün toplumsal yapı, toplumsal değişme, toplumsal tabakalaşma gibi konulara eğilişine değinmek, konunun vuzuha ermesi açısından fayda sağlayacaktır. Toplumsal yapı üzerine araştırma ve çalışmalar filozoflardan başka modern öncesi dönemde İbn Haldun gibi bazı düşünürler tarafından yürütülmüş ancak geleneksel toplumların söz konusu yapıyı sorgulamaya imkân vermeyen tabiatı gereği bu çalışmalar çok zaman tarih bilimiyle iç içe bir tasvir yığını olarak kalmıştır. Ne var ki coğrafi keşifler, Rönesans, Reform, Bilimsel Devrim, Aydınlanma, Fransız İhtilâli ve Sanayi Devrimi ile devam eden süreçte genel çerçevesiyle rasyonalist düşünce ve pozisi-

tivist yaklaşımın güçlenmesi sayesinde Avrupa’da Kilise egemenliğini de alaşağı ederek ilerleyen iktisadî ve sosyal yapıdaki değişimler ortaya çıkmış ve aile, din, eğitim ve kültür gibi toplumsal kurumlar zamanla bambaşka suretlere bürünmüşlerdir. Giddens tarafından çağımızın politik dönüşümlerinin bir sembolü olarak nitelenen ve öncelikle Avrupa’da olmak üzere mevcut toplumsal düzenleri tümünden yok eden Fransız İhtilâli (Giddens,2009:15); siyasi etkinliğine kök veren üretim biçiminin etkisiyle “*feodalizmden kapitalizme bir geçiş sağlayarak*” (Tanilli,1996:193-202) toplumsal yapının geleneksel düzenini yıkıp modern bir biçim ortaya koymuştur. Bu dönemde yoğunlaşan toplumsal araştırmalarla doğan sosyoloji bilimi çevresinde birbirinden oldukça farklı yaklaşımlara sahip düşünürler, Avrupa’yı baştan aşağıya değiştiren etkenleri araştırmak ve yeni açıklamalar sunmakla meşgul olmuşlardır. Saint-Simon, Durkheim, Comte, Weber yanı sıra Marx da toplumsal yapıyı inceleyerek statüsünün ve değişimin dinamiklerinin neler olduğunu yoğunlaştırmıştır.

Marksist analizin temelinde toplumsal yapıyı esas biçimlendiren unsurun üretim ilişkileri olduğu, bu ilişkileri belirleyen ise üretim araçlarına sahiplik hâli olduğu fikri vardır. Toplumsal yapıyı maddî ilişkiler/üretim bağlamında alt yapı ve bunlara bağlı olarak gelişen ideoloji, hukuk, sanat, kültür bağlamında üstyapı kavrayışıyla analiz eder. Toplumsal yapıyı esas belirleyen altyapı ve altyapısal konumlar, üretim tarzı ve mülkiyet ilişkileridir. Buna göre toplumsal yapı; üretim araçlarına sahip olanlar (sermâyedar/kapitalist) ile bunlara sahip olmayıp geçimlerini emekleri ile sağlayan (emekçi/proletarya) olmak üzere iki sınıfın varlığıyla açıklanmalıdır. Marx, aynı perspektiften değerlendirdiği tarihi de bu iki sınıfın iktidar mücadelesinin tarihi olarak açıklamıştır. Sınıflar arasındaki çatışmaların tarihin motoru olduğunu ileri süren Marx’a göre toplumsal değişimin esas nedeni, insanların benimsedikleri düşünceler ya da inançlardan ziyade ekonomik etkilere (Giddens,2008:51) Nitekim Fransız İhtilâli’nden hemen önce mevcut toprak mülkiyetindeki eşitsizlikler, sınırlararası ticaretteki engellemeler, sanayileşmeye bağlı kentleşmeyle birlikte köylülerin ve giderek çoğalan işçi nüfusunun artan ekonomik buhranı, toplumu içinde bulunduğu kaba sığamaz bir hâle getirerek bireysel özgürleşme taleplerinin siyasal bir tepkimeye dönüşmesi sonucunu doğurmuştur. Bu çerçevede modernleşme ekonomik bir faaliyet olarak başlamıştır. Çünkü modernleşme, kapitalist piyasanın başta sermaye edinimi için olmak üzere muhtelif gereksinimler için sürüklediği bilimsel keşifler ile “*sosyolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir.*” (Sarup,1996:187)

Toplumsal yapının edebiyatta yansımaları gerekli bulan Marx yahut Engels doğrudan bir sanat/edebiyat teorisi geliştirmemişlerse de eğildikleri konulardaki

yaklaşım biçimleri, farklı bağlamlarda ele aldıkları meseleler ve çeşitli mektuplaşma ve notlarından dünya görüşlerine bağlı olarak bazı sonuçlar çıkarsanmıştır. Örneğin toplumsal bilinci ele alan Marx'ın "*İnsanların varlıklarını belirleyen bilinçleri değildir, tersine, bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır.*" (Marx ve Engels, 1995:13) yargısıyla birlikte fikirler, kavramlar ve bilinç üretiminin her şeyden önce maddî etkinliklerin bir sonucu olduğunu ileri sürüşü bir üst yapı kurumu olarak sanat üretiminin de Marksist yazında doğrudan maddî yaşamın karşılıklı ilişkilerine bağlanmasının yolunu açmıştır. Ne var ki bununla birlikte üst-yapısal bir biçimlenme olarak sanat ve edebiyatı, olduğu gibi kaba bir materyalizmle açıklamanın da hatalı olduğundan söz edilmiştir: Materyalist tarih anlayışına göre tarihte belirleyici etkenin son kertede gerçek yaşamın üretimi ve yenisinden üretimi olduğu önermesinden söz eden Engels, "*Herhangi bir kimse ekonomik etken biricik belirleyicidir dedirtmek üzere bu önermenin anlamını zorlarsa onu boş, soyut, anlamsız bir söz haline getirmiş olur.*" diye yazar. (a.g.e.:30) Politik, hukuksal, felsefî, dinî, yazınsal, sanatsal gelişmeler ekonomik gelişmeye dayansa da hepsi birbirini olduğu gibi ekonomik temeli de etkilemesi bakımından altyapının üstyapıyı biçimlendirmesi, doğrusal ve tek taraflı bir etki değil birbirine açık, çok taraflı bir etkileşim ile mümkündür.

Bu vurgular yönünden Orhan Kemal'in anlatılarına baktığımızda Marksist analize uygun bir toplumsal yapının sunumuyla karşılaşırız: Orhan Kemal'in hikâye ve romanlarında toplumsal yapı diyalektik bir temele yaslanmakta ve kurgu, iktisadî gücü elinde bulunduran sermayedarlar ile emekçiler karşı karşıya getirilerek inşâ edilmektedir. Örneğin sosyal profili zengin bir içerikle sunan birçok eserinin arasında seçilebilecek *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) romanında bu yapı, üretim ilişkilerini göstermesi bakımından oldukça başarılı bir ürün olarak değerlendirilebilir. Her şeyden önce romanın ismi açık bir çelişkinin ifşasını içerir: Anlatı, Türkiye'nin tarımsal üretim için en bereketli ve aktif bölgelerinden birisi olan Çukurova'da yaşanması olası olaylarla işlenmiştir. Ele alınan konu, bölgeye mevsimlik işçi olarak gelen yoksul kimseler etrafında gelişir. Roman boyunca sürekli vurgulanan tarımsal zenginliğin aksine ırgatların ve ailelerin yaşamları hadsiz hudutsuz bir sefâlete mahkûm edilmiştir. Açlık ya da yetersiz beslenme, hastalıklar, sağlıksız barınma koşulları gibi birçok ekonomik gösterge kullanılarak yazarın sunmak istediği çelişki romanın ismiyle ortaya çıkar ve son sayfasına kadar belirginleşerek ve rahatsızlık vererek devam eder. Bu yönden 1950 sonrası dönemi konu edinen *Bereketli Topraklar Üzerinde*, toplumsal düzendeki çarpıklık ve çelişkileri altyapısal bir sorun olarak ortaya koyar.

Dönemi ele alırken Marshall Yardımı ile Türkiye'den beklenenin tarıma önem verilip Avrupa'nın gıda ve hammadde deposu olunması iradesini yazan Avcioğlu tarımsal makinalaşma dönemini şöyle izah eder: "*DP iktidarının 'sos-*

yal adalet' ve 'ilk sermaye birikimlerini' gerçekleştirmek için tarım alanında uyguladığı politika, traktör sayısının hızla artırılması, Ziraat Bankası kredilerinin genişletilmesi ve ürün fiyatlarının yükseltilmesi biçiminde olmuştur." (Avcıoğlu,1969:284) Bu döneme ilişkin tarım politikalarının bazı neticelerini de rakamlarla gösterir: "Makinalaşma ile arazinin hızla az sayıdaki büyük çiftçinin elinde toplandığına şüphe yoktur. Tarımda kapitalizmin hızla geliştiği Çukurova'da 1952 yılında, arazinin yüzde 62,6'sı ailelerin yüzde 6,7'sinin elinde bulunmaktaydı. Buna karşılık çiftçi ailelerinin yüzde 69'u toprakların sadece yüzde 10,5'ine sahipti." (a.g.e.:286) Avcıoğlu'nun 1950'lerin Çukurova'sına ilişkin yaptığı tespitler, Orhan Kemal'in tasvirlerine de birebir uymaktadır: Tarımda modernleşme eski toprak ağalarını zenginleştirmişken tarımı kapitalistleştirmiştir. Kaçak (1970)'ta dillendirdiği gibi Demokrat Parti rejimiyle birlikte bir kesim bankalardan kolayca krediler kullanarak yeni işler kurup zenginleşirken yeni evler satın alıp, otomobil, buzdolabı, bisiklet gibi göstergesel değeri de olan bir tüketime yönelmişlerdi. (Kemal,2006;31). Buna karşın çoğunluğu ortakçı olan köylü kütlesinin durumu –toprak satın almak bir hayâl olduğu ve- ekebileceği arazisi olmadığı için kötüleşmiştir. Köy içinde tarım dışı iş olanağının bulunmaması şehirlerdeki yetersiz sanayileşmeden dolayı az sayıda fabrika işçisinin istihdamıyla birleşince tarımda modernleşme ve kalkınmanın bedelini köylüler öderken bu durumdan şehirde oturan çiftlik sahipleri istifade etmiştir.

"Memlekete doldu makine, doldu makine. İşsizlik çoğaldı. Makine insanı yerinden, ekmeğinden etti. Köylerden şehre insan akını var. Görmüyor musunuz, memleket dilenciyle doldu. Bu kadar dilenciye ne zaman gördük? Köylerden şehirlere akın var ana! Şehir işçisinin dirliği de bozuldu. Fabrikaların önüne git bak. Boy boy, çeşit çeşit babayiğitler, ana kuzuları. Onların da artlarında besledikleri boğazlar var, onların da çoluk çocukları, babaları, anaları var. Herkes ekmek peşinde koşuyor!" (Kemal,2008:90).

Bereketli Topraklar Üzerinde'ye bu noktadan baktığımızda topraksızlaştırılmış köylülerin iş umuduyla şehre gelmelerini konu edinen bir anlatı ile karşılaşmaktayız. Ancak şehre gelen o kadar çok insan vardır ki iş bulmak hemen mümkün olmamaktadır. Hemşehri bağlantıları, torpil, rüşvet gibi türlü yollar köyünden ilk defa çıkan roman kişilerince hemen öğrenilir ve uygulamaya konulur. Yurttan, yuvadan uzaklaşmaktan ve gurbete gitmekten dolayı sıkıntılıdır, ancak başka çareleri yoktur. Kapitalistlerce tutulan köşeler ve işletilen devâsa tarlalarda bu sebeple keyfi bir düzen kurulmuş, ırgatlar en kötü koşullar altında, düşük ücretlerle çalışmaya mecbur bırakılmışlardır. Bu mecburiyeti döneme ilişkin bazı rakamlar üzerinden anlaşılır kılabiliriz: Çağlar Keyder, bu dönemde 10'dan fazla işçinin çalıştığı fabrikalarda istihdam edilenlerin sayısının 163.000'den 324.000'e çıktığını yazar. (Keyder,1990:111). Toplam nüfusun 20 milyon civarında olduğu göz önüne

alınırsa bunun tek başına bir büyüme/kalkınma meselesi olmanın ötesinde çarpık bir şehirleşme ve ekonomik yapılanmanın bir göstergesi sayılabileceği açıktır.

Kır-kent ikiliği, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve diğer anlatılarının çoğunda Orhan Kemal'in ele aldığı bir sorunsaldır. Bu meseleyi yazarın yapısal olarak köyden göç, köyde geçimsizlik ya da fakirlik gibi işleminin yanı sıra biçimsel bazı öğelerle de desteklediği görülmektedir. Özellikle köyden şehre gelen insanların makinalaşmayı yadırgaması, yabancılaşma ve şehir insanına güvenmemesi, onların uyanık oldukları fikri, sürekli aldatılacakları endişesi duymaları, ahlâksızlığın kentlerde çok fazla olduğu değerlendirmeleri sıkça göz önüne serilmektedir. *Kaçak*'ta topraksızlaştırmanın işlenmesinin farklı sonuçlarıyla birlikte alt-yapıdaki bu çarpıklığı en iyi resmettiği romanlarından olan *Gurbet Kuşları* (1962)'nda Orhan Kemal, köydeki geçim olanaklarını yitirmiş ve toprağından koparılmış köylülerin büyük şehre akınını işler. Göç hareketi ve onun doğal sonucu olarak gecekondulaşma, yıkımlar ve belediyelerin imar işleri arasında kaybolan insanların çaresizliğidir gözlenen. Aynı şekilde *Ekmek Kavgası*'ndaki öykülere baktığımızda, olanca zorluğu içinde toplumsal çelişkilerin boyunduruğu altındaki insanların geçim sıkıntıları gösterilmiştir. Evlerine ekmek götürmek derindeki dertli erkekler, kadınlar, çocuklar maddî dünyanın sert koşulları altında sanki sonuçsuz gibi duran bir "kavga"nın içindedirler.

Yukarıdaki verilerle *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi Marksist analiz çerçevesinden ele aldığımızda toplumsal yapının ekonomik boyutu bir edebiyat eserinde yeter derecede aktarılmıştır denilebilir. Bu aktarımda kullanılan bazı unsurlar şunlardır: Büyük toprak sahipliğinin işçi üzerinde yarattığı ezici tesir, fabrika sahibinin temsil ettiği sanayicinin aşırı zenginliği ve göstergesel tüketim alışkanlıkları, köylerini terk etmiş tarım işçilerinin tarımsal ve tarım dışı üretimde uzmanlaşmamış yahut yarı uzmanlaşmış emeğinin sömürülmesi, çalışma saatlerindeki ve şartlarındaki bozukluklar. Söz konusu altyapısal çarpıklığın üst yapı kurumlarına yansıtılması da yine uygun bir şekilde yapılmıştır. Devletin bu çarpıklığı gidermek yönünden bir çabası olmaması bir yana, romanda ırgatların devleti nasıl gördüklerinin tasviri devlet kurumunun ve hukukun doğrudan burjuvazinin hareket serbestliğine dayanak olduğunu açık etmek üzere kuruludur: İş kazasında sakatlanan Ali'nin kan kaybına rağmen koltukları kirleteceği gerekçesiyle ağanın arabasına alınmayarak ölüme terk edilmesi üzerine olay yerine gelen jandarmanın tutumu emekçiler için pek de ümit verici değildir. Âdeta jandarma devleti temsil ederken ağanın ondan beklentisi de silahını çekip hepsini vurması yönündedir. "*Modern devlet iktidarı, tüm burjuva sınıfın ortak işlerini yöneten bir komiteden başka bir şey değildir.*" (Marx ve Engels, 1998:41) diye özetlenebilecek Marksist söyleme paralel bir devlet işlevi gözlemlenebilmektedir. Ayrıca yoksulluğun ileri düzeyi nedeniyle ortaya çıkan yoğun bir ahlâkî yozlaşma ro-

man boyunca sıkça örneklendirilmiştir: Cinâyet, ırgatbaşılarının denetiminde yürütülen kumar oyunları, sıradanlaşmış hırsızlıklar, sürekli yalana başvuran insanlar, rüşvet, uyuşturucu kullanımı, genç oğlan ve kızların cinsel istismarı yanı sıra sürekli birbirine kur yapan kadın ve erkeklerin –küçük menfaatler uğruna- dolambaçlı bir hâl alan cinsel birliktelikleri alışlagelmişliği yansıtan bir üslupla aktarılmıştır. İlâveten belirtmek gerekir ki kadın sorunları üzerine de kısmen eğilen yazar, roman ve hikâyelerinde yoksulluğun ve hayat şartlarının ağırlığı altında genç kızların ve kadınların başkaları veya kendilerince birer metaa dönüştürülmelemlerini sık sık okurun karşısına çıkarmaktadır. *Bir Filiz Vardı* (1965), *Yalancı Dünya* (1966) ya da *Kötü Yol* (1969) romanları yanı sıra “Teber Çelik’in Karısı”, “Kötü Kadın”, “Kırmızı Mantolu Kadın”, “Üç Onluk”, “Yavru”, “Pisler” gibi hikâyelerinde benzer sorunlarla yüzleşen –veya kandırılan- kadının toplum tarafından kirletilmesini işler. *Çamaşırcı’nın Kızı* (1952)’nda da aynı dram farklı şekilde, örneğin sınıf atlamak isteyen kadın açısından sunularak toplumsal düzenin işleyişi tüm çıplaklığıyla aktarılır. *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de kocası çalışmak için şehre giden kadının “Osmanlı avradı” imajına rağmen bir adamla basılmış olması, Fatma’nın resmî nikâh olmamasını bahane ederek kocasından kaçıp önce Ali’yle sonra Bilal’le birlikte olması, Aptal Kız’ın, Hayriye’nin iffetsizlikleri kurgunun içinde sıradanlaştırılmaktadır. Belki *Cemile* (1952)’deki kadın tipinin tüm olumlu yanları da bir nebze toplumsal olanın dışında öznel olarak da bazı olumsuzlukların kişilere yüklenebileceğinin farklı bir göstergesidir. Bu yünden diğer kadınlar toplumsal şartların ağırlığıyla birlikte karakter olarak zayıf kişiler biçiminde resmedilmişlerdir. Ne var ki Orhan kemal, *Suçlu* (1957) ve *Sokakların Çocuğu* (1963)’nda da suç olgusunu tüm ahlâksızlıklarla beraber toplumun sırtına yükleyerek nesnel bir tutum sergilemiştir.

Marksist anlayışta yine üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı değerlendirilen din de *Vukuat Var*’da olduğu gibi romanda buna uygun bir şekilde kullanılarak düzenin meşrulaştırılmasının bir vasıtası olarak gösterilmiştir. Bu meşrulaştırmanın ırgatlarca içselleştirilmişliği, yoksulluğa ve sefâlete karşı dinin teklif ettiği sabır üzerinden aktarılmaktadır. Ahlâksal tutum, tavır ve davranışları itibariyle mütedeyyin bir imaj barındırmayan, aksine Allah’a ilişkin tasavvurları İslâm’ın ölçütlerine uymayan roman kişileri, düzenin işlerliğine itiraz etmek noktasında dine yaslanmakta ve sabretmenin erdeminden söz etmektedirler. Burada, belki Marx’ın dini afyon olarak nitelemesinden ilham alınıyor denilebilir. Bu ilham da hem dinin yanlış bir bilinç olarak ideolojiye dönüşmesi hem de kalpsiz bir dünyanın kalbi olarak insan için acılarını dindiren bir afyon/ilaç olması şeklinde değerlendirilebilir.

Romanda dinsel kurumsallaşmanın çok da belirginleşmemiş denetim mekanizmasının ötesinde tahakküm ilişkilerinden neşet etmiş ve kabullenilmiş bir ast-üst ilişkisi de göze çarpmaktadır. Para sahipleri, işverenler, ağalar ve onların maşası

gibi kullanılan ustabaşı, ırgatbaşı ya da bekçiler, çaresizlik içindeki yoksul işçileri ayrıca ezmekte, sömürmekte ve hatta cinsel istismara maruz bırakmaktadırlar. İktisaden buna karşı direnme gücü olmayanlarda da doğal bir itaat kültürü gelişmektedir. Orhan Kemal bu konuyu farklı bir bağlamda, denetim mekanizmasının hem nesnesi hem de kısmen öznesi olarak bireyi bir bekçi üzerinden *Murtaza* (1952) adlı romanında derinleştirmiştir. Otorite ve güç karşısında kendiliğinden gelişen bir ödev ahlakının –ki bunu *Don Kişotluk* olarak tesmiye etmek mümkündür (Akar-su,1969,akt. Bezirci,1984:229)- *Murtaza*’da nasıl bir zorbalığa dönüştüğünü gösterirken de toplumsal kontrol eden denetim mekanizmalarının eleştirisini yapar. Bu denetim *Müfettişler Müfettişi* (1969)’ndeki gibi art alanda gelişen bir korku kültürünün, bürokratik acayipliklerin farklı bir yönü gibidir.

“Bütün bunlara karşın Orhan Kemal *Murtaza*’yı katı ödev ahlakının kof ve bağnaz buyruklarına göre davranan, böyle davrandığı için de bazan sevimsiz bir zorbalık, bazan da sevimli bir gülünçlüklerle beliren bir tip olarak çizmemiştir. Orhan Kemal, öteki roman tiplerinde olduğu gibi, *Murtaza*’ya da insancıl ve ‘aydınlık bir gerçekçilik’ açısından bakmış *Murtaza*’nın katı ve saçma ödev ahlakını, zorbalığını ve gülünçlüğünü belirterek eleştirmiş; ama gene de onun; bu bağnaz ahlak maskesi arkasındaki ‘insan’ yanlarını belirtmekten geri kalmamıştır. (...) Roman, *Murtaza*’da Kant’çı ahlakın çöküşü ve insan yanının belirmesi ile sonuçlanır. Bu anlamda *Murtaza*, Orhan Kemal’in ‘aydınlık’ gerçekçiliğinin en sağlam kuruluş tiplerinden biridir.” (Yavuz,1970,akt.: Bezirci,1984:138)

Bu değerlendirmelerden hareketle başta *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında olmak üzere Orhan Kemal’in anlatılarında yaygın olarak ezenler ve ezilenler ilişkisini bir çatışma biçiminde ortaya koyduğu söylenmelidir. (Çözüm ya da sentezle ilgili değerlendirmemiz yazının sonunda yapılacaktır.) *Vukuat Var* (1958), *Hanımın Çiftliği* (1961) ve *Kanlı Topraklar* (1963) gibi yine bereketli topraklar olan Çukurova’da geçen romanlarında da aynı sosyal düzeni, toprak sorununu yaklaşık temalarla ele alır. *Eskici ve Oğulları* (1962) ise bu sürecin sertliği nedeniyle alt üst olan bir düzeni yâd edercesine doğrudan bozulmanın kendisine yönelmiş bir eleştirel söylem içerir.

Biçimsel olarak Marksist estetik anlayışı açısından propagandist bir eserin olumlandığından söz edilemeyecektir. Engels yazdığı bir mektupta bunu şöyle izah eder: “Amaç açıkça gösterilmeden, durumun ve eylemin kendilerinden belli olmalıdır ve yazar, betimlediği toplumsal çekişmelerin gelecek tarihsel çözümünü okura bir tepside sunmamalıdır.” (Marx ve Engels,1995:62) Orhan Kemal sanat anlayışını izah ettiği bir soruşturmada “halkın ve genel olarak da insan soyunun müspet bilimler doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası”ndan söz eder ve bir eserin sanatçının fikrî yönünden bir propaganda olmamasının imkânsızlığını belirterek kendini nitelediği toplumcu vasfı ile halkın ekonomik özgürlüğü-

nü çıkarıcı gruplara karşı savunmak istediğini belirtir. “*Ama bu savunu bir ekonomi, bir sosyoloji, bir bilmem hangi bilim kitabı kuruluşunun bilimsel kesinliğiyle değil, söz sanatının sahneye uygulanmış ve estetik yönü ön plana alınmış, artistik bir savunusu olabilir. Yani sanatçının tutumu ‘eğlendirici’ olmaktan çok, ‘düşündürücü’ olmalıdır.*” (Bezirci,1984:46-47) Fakat aynı zamanda estetik feda edilebilecek bir değer değildir, bu sebeple “*eserin estetik, sanat değeri yoksa, toplumsal konudur diye de değerlendirilmez. Eğer gerçekten sanat eseriyse, özü kadar biçiminin estetiği de göz önünde tutulmuş demektir. Yani öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir.*” (a.g.e.:49) diyen Orhan Kemal eserlerinde içinden çıktığı gerçekliği, hitap etmek/bilinç aşlamak istediği halkın dil ve üslubuna uygun bir tarzda yansıtmıştır. Bu yansıtmaya aynı zamanda onun Türk edebiyatında yeni bir damar bulmasını sağlamıştır. “*Edebiyatımızda işçilerden söz açan bir yazarın yetişmesi rastlantıların sonucudur. Orhan Kemal fabrikalarda çalışmamış olsaydı işçilerden söz açan hikayelerini, romanlarını yazabilir miydi?*” (Naci,1981:333) diye soran Fethi Naci’nin tespitinin doğru olduğunu belirtmek gerekir. Ne var ki aynı zamanda eksiktir, çünkü yukarıda izah edildiği gibi işçileri gündemine alması rastlantısal değil yaşadığı dönemdeki tarımın kapitalistleşmesi ve şehirlerin yedek işçi depolarına dönüşmesiyle ilgilidir. Bu sebeple anlatılarında ele aldığı ve eleştirdiği toplumsal yapının çelişkilerini gösterebilmek adına ezenler ve ezilenleri karşı karşıya getirmiş, ezilen emekçi kitlelerinin mücadelelerindeki haklılığı göz önüne sermeye çalışmıştır. Bunu yapabilmeyenin bir yolu olarak yoksul, gururlu, ekmeğinin derdinde, çalışkan köylü ve işçi kesimlerinin karşısında devlete sırtını dayamış, tefecilik yapan, düzenbaz, kaba, üçkâğıtçı zengin tipler var etmiştir. Ne var ki bu çelişkiyi sunarken de anlatıcı bakış açısı bir aydın tipe ait olmadığı için çözümlemelerini entelektüel bir çerçeveden değil olaylara baktığı yerden, işçi sınıfının içinden dillendirir. “*Orhan Kemal, konularına bir kahvehane penceresinden bakar gibidir. Konularına bir aydın bilgiçliği ile eğilmeyişi ayırıcı özelliklerinden. Topluma, geçmişe, geleceğe çekidüzen vermeye yeltenen buyuran bir bürokrat bakışı hiç yok.*” (Öngören,2006:19)

Bu yönden ele alınabilecek *Grev* adlı kitabındaki öykülerinde, yazarın biçimsel olarak estetiğini yansıtmak açısından münasip bir örnektir. Örneğin ilk öykü olan *Grev*’de fabrika sahibinin oğlunun işçilere karşı aldığı tavırda arkasına devleti/polisi almasına karşıt olarak işçilerin grev hakları için örgütlenip fabrika sahibini lokavta sürüklemelerinde olaylar diyalektik bir biçim üzerinden sunulmuştur. Karşı tezler bir araya getirilip iç içe geçirilerek gerçek düzen bozuculuğun adresi değiştirilmiştir.

4. Orhan Kemal Anlatılarında Sınıf Bilinci ve Sınıf Mücadelesi

Türkiye’nin geçirdiği büyük dönüşümün, sanayileşme/kentleşmenin başladığı yılların sosyolojisine ilişkin veriler aktardığı söylenebilecek olan Orhan Ke-

mal'in üzerinde en çok durduğu mesele emekçi sınıfların yaşadıkları sorunlardır. Bu sorunları tek yönlü olarak ele almayıp kültürel, geleneksel, psikolojik, dinî vd. yönler itibariyle tartışmak mümkündür. Ancak bu yazıda onun eserlerine Marksist dünya görüşü ve estetik bağlamında bakılması sebebiyle esas olarak iktisadî ilişkilerin toplumsallığa yansımaları mihverine odaklanıldığı için diğer yönler geride tutulmak üzere ele alınması gerekecek bir konu da sınıf mücadelesidir.

Sınıf (ya da toplumsal sınıf), toplum içerisinde sahip olunan müşterek koşulların paylaşılmasıyla ortaya çıkan katmanlaşma/tabakalaşma türlerinden birisidir. (Toplumsal) sınıf olgusu sosyo-ekonomik tabakalaşmayla ortaya çıkar. Bu yönüyle sınıfların sosyo-ekonomik eşitsizliklerden kaynaklandığı söylenmelidir. Kişinin sınıfını belirleyen üç faktör; gelir düzeyi, yaşam tarzı ve statüsüdür. Marksist düşüncede sınıf, üretim ilişkileri içinde ortak konumlara, ortak çıkar ve hedeflere sahip bireylerin oluşturduğu sosyal gerçekliklerdir. (Arslan, 2006:366)

Bu gerçekliğin modern bir durum ya da endüstriyalizmin neticesi olmadığı, tarihsel bir gerçeklik olduğu ileri sürülmüştür: “*Şimdiye kadar ki bütün toplumun tarihi, sınıf savaşmaları tarihidir.*” diye yazılan *Komünist Parti Manifestosu*’nda Marx ve Engels; özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, feodal bey ile serf, lonca ustası ile kalfa arasındaki ilişkilerin ezen ve ezilen ikiliği temelinde bir sınıf ayrışması ve mücadelesi olduğundan söz ederler. İçinde bulunduğumuz çağın burjuva çağı olmasıyla sınıf karşıtlıkları basitleşmiş, tüm toplum giderek daha açık bir şekilde iki düşman kampa, iki sınıfa bölünmüştür: Burjuvazi ve proletarya. Marksist sınıf teorisinde sınıfı yaratan temel etken işbölümü olmakla birlikte sınıfları belirleyici unsur üretim ilişkileridir, sınıfların ortaya çıkaran öge üretim araçlarının özel mülkiyetidir. İşbölümü ile meydana gelen üretim araçları üzerindeki özel mülkiyete sahip olmak ya da olmamak durumu, modern toplumda esas olarak bu iki sınıfı var eder. Bu açıdan Marx, devleti burjuvazinin ya da hâkim sınıfın ideolojik bir vasıtası olarak görür. İşlevi, burjuvazinin çıkarlarına hizmet etmesidir. (Marx,Engels,1998:53)

Marx ve Engels, komünistlerin ve proleter partilerin ilk amacının, proletaryanın bir sınıf olarak oluşması, burjuvazinin egemenliğinin yıkılması ve siyasal iktidarın ele geçirilmesi olduğunu yazarlar. (a.g.e.:53) Bu aşamalar aynı zamanda sınıf mücadelesinin teorik çizgisini belirlemektedir. Akdere, sınıf mücadelesinin birçok görünüşü olduğunu ama üç ana biçimi olduğunu belirtir: İş ve yaşam koşullarının düzeltilmesini amaçlayan ekonomik/sendikal mücadele, işçilerin sınıf bilincini geliştirmeye yönelik teorik mücadele ve emekçilerin burjuva egemenliğine son verip kendi egemenliklerini kurmak için verdikleri siyasî mücadele. (Akdere,1997:27-41) Konumuz kapsamında edebiyat/sanatın da bu tasnife göre teorik mücadelede bir işlevi olduğu görülür. İdeolojik ve felsefî yönü de içeren teorik sınıf mücadelesi işçilerde bir sınıf bilinci oluşturma gayretine matuftur.

Materyalist felsefesinin temelinde bilincin toplumsal varlığı değil, toplumsal varlığın bilinci oluşturduğu fikri yatan Marx, *Alman İdeolojisi*'nde "[T]oplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur." (Marx,2003:50) diye yazar. Egemen düşüncelerin fikirler biçiminde kavranan egemen ilişkiler olması, başka şeyler yanında egemenlerin bir bilince sahip olduklarının göstergesidir. Toplumsal yapının dayandığı işbölümünün bir unsuru olarak ortaya çıkan düşünürler ve aydınlar, zihinsel gücü temsil ederler ve "belirli bir çağda devrimci fikirlerin varlığı, devrimci bir sınıfın varlığını öngörür." (a.g.e.:50-51) İşçilere verilmesi gereken sınıf bilinci de öncelikle kişinin kendini bir işçi olarak görebilmesi, kapitalist toplumda ezildiğini fak etmesi ve kiminle mücadele etmesi gerektiğini kavraması olarak özetlenebilir. Bunu ise aktaracak olan iki unsur, örgüt ve aydındır.

"Bize ne lazım? Aydınlık, ileri; kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla mücadele edecek aydın tipler lazım. Sefaletin sebebini bilen adam lazım. Romancının vaz' edeceği felsefe böyle olacaktır. Tabii endişem sadece bu değil, ortada bir de estetik endişe var. Olumlu tip vardır. Ve olumlu tip de doğrudan doğruya romancının kendisidir. Yani dünya görüşüdür romancının, dünya görüşü içerisinde kendi memleketinin geleceğidir. Olumlu romancının; kendisi, yurdu ve dünyası hakkındaki görüşüdür. Memleketi ve umumiyetle insanlık üzerindeki düşüncesidir (...) 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 devinimini bulup gün ışığına çıkarsın." (Bezirci,1984:56-57) diyen Orhan Kemal'in ele aldığı karakterlere ve çevrelerine sınıfsal konumlarını tespit etmek amacıyla eğildiğimizde bugünkü ya da Avru-Amerikan anlamdaki bir işçi sınıfı gözlemlenmek pek mümkün değildir. Belki daha doğru bir ifadeyle bir sınıf bilincinin varlığından söz edilemez. Bunun bir sebebi, ele aldığı karakterlerin köyden kente göç etmiş, sanayi için niteliksiz, yarı nitelikli, eğitimsiz ve devlet/toplum korkuları ağır basan kişiler olmalarındandır. Bunun yanı sıra Türkiye'nin geçirdiği bir sanayileşme döneminin tarihsel anlamda namevcudiyeti de gözleme dayalı yazar Orhan Kemal'in gerçekliği aktarma gayretine yorulabilir.

Tarihsel olarak ele alındığında sınıf kavramını her ne kadar Marx ezen-ezilen karşıtlığına müracaat ederek tanımlamışsa da eleştirdiği yapının feodaliteden moderniteye ulaşmış Avrupa toplumsallığı olduğu göz önüne alındığında aynı kategorileştirmenin Türkiye'ye de uygulanabileceği tartışmalı bir konudur. Nihayetinde Marx'ın sınıf olgusunu açıklamak için başvurduğu bir kavram olan özel mülkiyet hukukunun üretim alanında Osmanlı ve İslâm ekonomilerinde –Batı'lı anlamıyla- yer bulduğu söylenemez. Eşitlikçi bir karaktere bağlı olduğu-

nu vurguladığı Osmanlı'nın üretim faaliyetlerini iâşe (provizyonizm) odaklı olarak karakterize eden Mehmet Genç, Osmanlı'nın düzeninin temel unsurlarını şöyle sıralar: “*Mîrî toprak rejimi, millet sistemi, esnaf örgütlenme tipi, vakıfları (...) bütün bu unsurları bir orkestra gibi yönetmek üzere oluşturulmuş ırsî olmayan, meritokratik bir seçkinler kadrosu.*” (Genç,2010:81) Böyle bir iktisadî nizâmın da –klasik çağın sonu olan XIX. asra kadar- doğal olarak siyasî karakteri Avrupa'nın sosyal yapısına göre oldukça farklıdır. “*Osmanlı sisteminde, Batı'nın aksine, iktisadî gücün siyasal güce dönüşmesi olgusu pek yoktur. Siyasal güçle ekonomik güç arasında karşılıklı etkileşim Batı'da vardır; Osmanlı sisteminde bu, hemen tamamen, tek yönlüdür. Hakim olan siyasettir.*” (a.g.e.:86)

Türkiye'nin sosyal yapısı itibarıyla temel iki zümreden müteşekkil olduğunu yazan Kıvılcımlı ise bunların ilkinin uluslararası bağlantıları olan finans-kapital zümresi, diğerininse yerli ve halkçı karakterdeki devrimci güçler olduğunu belirtir. Devrimci güçlerinse dağınık, teşkilatsız, beceriksiz ve azınlıkta olmaları sebebiyle halkın onlara düşman gözüyle baktığını vurgular. (Kıvılcımlı,1969:11-13) Nihayetinde Osmanlı bakiyesi olarak Türkiye'nin toplumsal anlamda yaşadığı dönüşüm ve değişimler sınıf oluşumuna da imkân tanımayan tarihsel gerçekliklerle birlikte iktidarların râzı etmesine bağlı olarak ve sınıfsal içerikten uzak bir şekilde gerçekleşmiştir yargısı açıklayıcı durmaktadır. Bu yönden Orhan Kemal'in eleştirel gerçekliği ele alsa da bunu devrimci bir kategoride değerlendirmeksizin olduğu gibi aktarmayı, sınıf bilincinin görünmezliğini tercih ettiği gözlemlenmektedir.

Eserlerini kaleme aldığı dönemde Avru-Amerikan anlamda bir sınıf savaşına Türkiye'de rastlanmamış olması onu bu bilinci soyut bir şekilde aramaya itmiş, gerçeklik düzlemindeyse ezilenlerin dramlarını aktarmıştır. Bu yönden Altuğ'un eleştirileri dikkate değerdir: “*Yazarın bireysel ve toplumsal bilinci de, geniş ölçüde pratikten gelme naiv ve basit unsurlara dayanır. O, yaşanan hayatın bilincindedir, bu hayatın ardında yatan temel gerçeklerin değil. Nitekim yazar, romanlarında, “insanlar temelde iyidirler, onları kötü yapan toplumun bozuk düzenidir,” şeklindeki yüzeysel ve gözleme dayanan bir bilinci aşamamıştır. Bu yetersizlik de, onun, gerçekliğin dış yüzünü bütün çıplaklığıyla vermeyi başaran, fakat bu görünür gerçeğin ardında yatan asli ve kalıcı yönleri yeterince açığa çıkaramayan bir yazar olarak kalmasına yol açmıştır. Öte yandan, bu dolaysız tasvirici gerçekçiliğin kendi başına taşıdığı sağlamlık, yazar en sıradan romanlarında bile bütünüyle ayakları yerden kesik, gerçekdışı anlatılar ortaya koymasını kısmen de olsa önlemiştir.*” (Altuğ (1974),akt.:Bezirci,1984:124)

Değerlendirme

Marx'ın “*belirli bir çağda devrimci fikirlerin varlığı, devrimci bir sınıfın varlığını öngörür*” demesi, daha genel bir duruma işaret etmekte ve sınıfsal bilince

bağlı olarak zihinsel üretimlerin gerçekleşeceği fikrine dayanmaktadır. Marksist dünya görüşünün öngördüğü sanat anlayışı da hem bu zihinsel üretime bağlı olarak ortaya çıkacak hem de devrimci sınıfın bilinçlenmesine katkı sağlayacaktır. Bu kapsamda kapitalist toplum içinde sanatçıya düşen görev sınıf bilincini oluşturmak ve sınıfsal mücadelenin öznel şartlarını ortaya koymak ya da ileriye taşımaktır. Bu maksatla sanatçı evvela toplumsal yapının analizini üretmek zorundadır: Toplumu oluşturan ana unsur olan işbölümüne bağlı olarak ortaya çıkmış üretim faaliyetlerinin bireyler ve toplum üstündeki belirleyiciliği açık edilmelidir. Üretim tarzındaki bozukluklar ve mülkiyet ilişkilerinin bir sonucu olarak beliren temel sınıflar olan işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki dengesizlik bu yolla gösterilmiş olacaktır. Burjuvazinin egemen sınıf olması nedeniyle zaten bir bilinci varken işçi sınıfı da bilinçlenmeli ve içinde bulunduğu koşulları değiştirebileceğinin farkına varmalıdır. Bu sebeple sanatçı eserini ortaya koyarken işçi sınıfına ulaşacak bir yöntem belirleyerek ona hem gerçekliğin eleştirisini hem de bilinçliliğin gereğini öğretebilecektir.

Bu yazıda Orhan Kemal'in özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının genel yapısının Marksist estetikle ne kadar ölçüştüğüne dair bazı tespitler aktarılırken, diğer anlatılardan da örneklerle söz edilmiştir. Yukarıdaki açıklamaya bağlı olarak bakıldığında Orhan Kemal'in gerçekliği sunmada ve bu gerçekliğin toplumsal bağlamda işlenip eleştirilmesi noktasında oldukça başarılı bir yazar olmakla birlikte, Marksist estetiğin esas gayesi olan sınıf bilincini aşılama eksik kaldığı söylenmelidir. Nihayetinde eserlerinde sözü edilen toplumsal yapılanma ve çatışma büyük ölçüde münasip bir şekilde gösterilmiş fakat hem bu çatışmalarda taraf olan kesim sınıfsal bir karaktere büründürülememiş hem de çatışmanın neticesinde ortaya çıkması icap eden sentez sağlıklı bir sonuca bağlanamamıştır. Eleştirisinin yaslandığı yapısal çözümlemenin mücadele ile sınıfsal gerçekliği aşmak isteyen bir senteze ulaştığı söylenemez. Romanlarında kısmî olarak okur-yazar/teknisyenlerin işleyen düzendeki zorbalığı fark etmeleri, dillendirmeleri ve işçi-köylülere bunun bilincini aşılama gayret etmeleri bu yönden belki de başta kendisi olmak üzere tüm “namuslu aydın”ları kapsadığı değerlendirilebilir. Ancak *Grev* (1954) kitabında okurun karşısına çıkarılan Almanya’da eğitim görmüş, kültür ve felsefe yüklü Nurettin Şadan Bey de “öteki” aydınları ele almasının bir örneği olarak da değerlendirilebilir. Bunun için de bazan hicve başvurduğu görülür.

Biçimsel olarak da Orhan Kemal'in anlatılarının bu yapıya uygun bir üslupla işlendiği ve kullanılan kimi unsurlarla metinlerin yerli referanslarla oluşturulduğu görülmekle birlikte söylemsel olarak dünyanın birçok yerinde anlaşılabileceği değerlendirilebilir. Ancak bir yerden sonra ele aldığı tip ve konuların sınırlılığı ile sanat anlayışının yeknesak çizgisinden ileri gelen bir kısırlaşmadan da söz edilmelidir.

Ayrıca Orhan Kemal anlatılarının içinde yaşadığı toplumun manevî birikimine sözsel düzeyde değinileri olsa da bunların söylemsel düzeyde ele alınmadığı ve sorunların bu nazardan çözümlenmesi üstüne değerlendirmelere hiçbir zaman temas edilmeden sadece sistemin meşruiyetinin bir aracı mesabesine indirgendiği gözlemlenmektedir. Bu yönden geleneksel hikâye etme sanatına müracaat etmeksizin bir Batılı gibi gözlemlediği olayları yine bir Batılı gibi yansıtmaya kaygısıyla aktarma yoluna giden bir sanatsal tercihe yönelmesi de ayrı bir eleştiri konusudur.

Hûlâsa edersek, Orhan Kemal roman ve hikâyeleriyle Marksist felsefeye bağlı dünya görüşü ekseninde eserler vermiş, buna göre gerçekliği yalın hâliyle aktarmış ve bunu yaparken de toplumun ekonomik yönden alt kesimlerince kavranılacak bir dil ve üslup kullanmak suretiyle onlara bilinç aşılama çalışmış bir yazardır. Ancak hem içinde bulunduğu nesnel koşulların hem de öznel koşulların elverdiği kadarıyla sanatını icra ederken felsefî, sosyolojik ve Marksist birikiminin yetersizliği sebebiyle yazdıklarıyla oluşturduğu kısır döngüde açık ve anlaşılır bir çözüme ulaşamamıştır. Fakat bu çözümsüzlük hâliyle bile Türk edebiyatı içinde, işlediği konular ve bunları ele alış biçimleriyle özgün bir yazar olarak her zaman yer bulabilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akarsu**, S.Günay (1969); “Murtaza”, *Milliyet*, 16.10.1969.
- Akdere**, İlhan (1997); *Marksizmde Temel Kavramlar*, Evrensel Basım Yay., 5. Basım, İst.
- Altuğ**, Taylan (1974); “Toplu Değerlendirme”, *Türkiye Defteri*, (Ağustos)
- Arsalan**, D. Ali (2006); Sınıf Teorilerinin Açmazları ve Bir Alternatif Olarak Elit Teorisi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 1 Sayfa: 363-382, Elazığ
- Avcıoğlu**, Doğan (1969); *Türkiye’nin Düzeni Dün-Bugün Yarın*, Bilgi Yay., Ank.
- Bergen**, Lütfi (2012); *Edebî Metinde Din-İktisat*, Ayışığı Kitaplığı, İst.
- Bezirci**, Asım (1984); *Orhan Kemal*, 2. Baskı, Tekin Yay., İst.
- Doğan**, Mehmet H. (1975); “Öykücü Sabahattin Ali”, *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S:296.
- Ecevit**, Yıldız (2006); *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., 6. Baskı, İst.
- Genç**, Mehmet; (2010); *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*, Ötüken Neşriyat, İst.
- Giddens**, Anthony (2008); *Sosyoloji*, Terc.: Güzel, C.: Yay. Haz., Kırmızı Yay., İst.
- Giddens**, Anthony (Ed.) (2009); *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*, Terc.: Altaylar, G., Say Yay., İst.
- Gülbay**, Tabip (2008); *Memduh Şevket Esenal’ın Toplumsal ve Siyasi Görüşleri*, Doktora Tezi, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaca**, Alaattin (1993); “Sabahattin Ali’nin Öykülerinde Toplumsal Konular”, A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, S:XI, s.221-231.
- Kemal**, Orhan (1970), *Müfettişler Müfettişi*, Varlık Yay., İst.
- Kemal**, Orhan (1972), *Kanlı Topraklar*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İst.
- Kemal**, Orhan, (1979), *Hanımın Çiftliği*, Tekin Yayınevi, İst.

- Kemal**, Orhan, (2000), *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Tekin Yayınevi, İst.
- Kemal**, Orhan (2006); *Kaçak*, Epsilon Yay., İst.
- Kemal**, Orhan (2007); *Murtaza*, 20.Baskı, Everest Yay., İst.
- Kemal**, Orhan (2007); *Grev*, Everest Yay., 5.Baskı,İst.
- Kemal**, Orhan (2008); *Bereketli Topraklar Üzerinde*, 20.Baskı, Everest Yay., İst.
- Kemal**, Orhan (2008); *Eskici ve Oğulları*, 20.Baskı, Everest Yay., İst.
- Kemal**, Orhan (2009); *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., 15.Baskı,İst.
- Kemal**, Orhan (2009); *Vukuat Var*, Everest Yay., 15.Baskı,İst.
- Kemal**, Orhan (2011); *Gurbet Kuşları*,Everest Yay.,7 Baskı,İst.
- Keyder**, Çağlar (1990); *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim y., 2. bs., İst.
- Kıvılcımlı**, Hikmet (1969); *Türkiye'de Sınıflar ve Politika*, Köxüz Dijital Yayın.
- Marx**, Karl ve **Engels**, Friedrich (1995); *Yazın ve Sanat Üzerine*, Terc.:Ünalın,Öner, Sol Yay.,İst.
- Marx**, Karl ve **Engels**, Friedrich (1995); *Alman ideoloji (Feuerbach)*,Terc.:Belli,S.,Eriş Yay.,İst.
- Marx**, Karl ve **Engels**, Friedrich (1998); *Komünist Partisi Manifestosu*, Terc.:Yarkın,İ.,İnter Yay.İst.
- Moran**, Berna (1994); *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yay., 9. Baskı, İst.
- Naci**, Fethi (1981); *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., İst.
- Öngören**, Ferit (2006); (Orhan Kemal) İstanbul'dan Çizgiler (Önsöz), Epsilon ay., 5.Baskı, İst.
- Sarup**, M. (1996); *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*,Terc.:Güçlü,A., Bilim ve Sanat Yay.,Ank.
- Tanilli**, S. (1996); *Dünyayı Değiştiren On Yıl*, Çağdaş Yay, İst.
- Yavuz**, Hilmi (1970); “Murtaza ve Ödev Ahlakı”, *Yeni Ufuklar*, (Temmuz).

ALİ EMRE

ORHAN KEMAL'İN DÜŞÜNCE VE EDEBİYATTA ÖNCÜLERİ VE İZLEYİCİLERİ

1

Her yazarın okuduğu, önemseydiği, esinlendiği hatta imrendiği, örnek aldığı, taklit ettiği yazarlar vardır. Belli bir yaşa gelinceye, birikime ulaşınca, kendi sesini ve çizgisini buluncaya kadar normal karşılanması gereken bu durumu Orhan Kemal üzerinden tartışmak, araştırmak, somut verilerle bir düzleme oturtmak sanıldığından daha da zordur. Bu zorluğun nedenlerinin başında bizzat yazarın hayatı, yetişme ve yaşama biçimi, yazma yöntemi gelmektedir. Neredeyse ömrünün sonuna kadar “yarı aydın” hatta birçok yönden “ümmî” bir yazar profiline sahip olan Orhan Kemal; okumaktan çok yazmak, düşünmek ve sorgulamaktan çok üretmek, yenilik ve icatlar getirmekten çok var olanı görmek ve aktarmak zorunda kalmıştır. Son çözümlemede “alaylı” diye nitelenebilecek bir yazardır ve geçimini de yazıp yayımlayarak sağlamaya çalışmıştır. Onu etkilediği, yönlendirdiği düşünülebilecek okumaları, yazdıklarından daha da dağınık ve günübirliktir. Belli başlı birkaç isim ve kitap dışında, yazı ve söyleşilerinden bu konuya dair öğretici ve ayrıntılı verilere, tutarlı ve teyit edilmiş bilgilere ulaşmak da pek mümkün değildir üstelik. İkinci bir neden de Orhan Kemal’in yazı envanterinin fazlasıyla hacimli, geniş ve türdeşlikten uzak olması; bizde ve ülke dışında etkilendiği ve etkilediği varsayılan isim ve eserlerle ilgili olarak çok yönlü, mukayeseli ve ayrıntılı bir kazı çalışmasına ihtiyaç duyulmasıdır. Bu yazı, bu tür bir çalışma için ancak bir giriş, bir eşik olabilecektir.

Yazdığı romantik ve zayıf şiirler dışında tutulduğunda, edebiyatta “gerçekçilik” anlayışının yılmaz bir savunucusu ve emektarı olan Orhan Kemal, hayatı ile sanatı birbirinden kolayca ayıramayacak yazarlardandır. Kimi zaman “kaba bir realizm ve hatta natüralizm”in sınırları içinde dönense de en büyük konu ve öğretmen olarak bizzat hayatı hatta kendi hayatını görmüştür. İlk öncüsü de, ateşleyicisi de, izleyicisi de büyük ölçüde kendisi gibi yaşayan, kendi biyografisiyle paralellikleri, benzerlikleri fazla olan insanlardır, “küçük adam”lardır, özünde iyi olmalarına karşın toplumsal koşulların ve siyasal dizgenin kötürümleştirdiği, yaraladığı, yozlaştırdığı simalardır. Çoğu, adeta anti-kahramandır bunların. Yazar, “aydınlık gerçekçilik” adını verdiği bir yaklaşımla onların çehrelerine ışık tutar, onları kendi dilleri ve halleriyle konuşturur, farklı açılardan anlamaya ve anlatmaya gayret eder. Orhan Kemal, onların içinde duran biri olarak yazarlığı meslek edinmiş, bu tercihin gereği olarak çok yazmış, çok üretmiştir. Ama geçinmek

zorunda olduğu için de deyim yerindeyse “sürüm”den kazanma yoluna itilmiş, zaman zaman “çoğaltmacılık” ve “tekrara düşme” tehlikesi yaşamış, bazen de özensiz yazmak durumunda kalmıştır. Nitekim bazı söyleşilerinde bunu kendisi de itiraf etmekte; rahat bir kafayla, geçim derdine düşmeden bütün kitaplarını yeniden yazmanın özlemi içinde olduğunu dile getirmektedir.

1914 – 1970 yılları arasında yaşayan ve asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal, arkasında çok sayıda roman, öykü kitabı ile anı, inceleme, oyun, röportaj türünde çeşitli yapıtlar bırakmıştır. Biyografisi ve eser verdiği yıllar dikkate alındığında, ilk bakışta, kendi kendine ortaya çıkan, kimi yönlerden öncülü, öncesi olmayan bir yazar gibidir. Buna karşın gerçekçiliği gözetken, şehirdeki küçük insanı anlatmayı ilke edinen, sosyal problemlere somut ve güdümlü tezahürleriyle ayna tutan bütün yazarları dozağı değişecek şekilde etkilediği, bu çizgiyi sürdüren birçok yazarda bir payının, hakkının, etkisinin olduğu iddia edilebilir.

2

Sanata, edebiyata yönelişinde bir dönem gazetecilik de yapan babasının etkisinin olduğunu vurgulayan Orhan Kemal, sonraları küllense de sekiz yaşlarındayken yazar olma hevesine kapıldığını da belirtmektedir. Yirmi yaşına doğru “çok bilinçsiz, çok ilkel şekilde, heyecana dayanan, şiir söyleme, şiir yazma” isteği duyan yazar; Ali Eralp ile 1965’te yaptığı bir söyleşide bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir: “Bana salık verilen romanlarsa gerçekçi türlerde yazılmış hayat dolu şeylerdi. Bu bakımdan bizden Hüseyin Rahmi, Sabahattin Ali falan ilk okuduklarım oldu. Batıdan da başta Gorki, sonra Fransız gerçekçileri, Rus, İtalyan, İngiliz daha sonraları da Amerikan hikâye ve romanlarını sevdim. Bunların arasında elbette etkisi altında kaldıklarım olmuştur. Ama bu da kesin olarak belirtmek isterim ki uzun sürmedi.”¹

Bu sözlerden hareketle, salt etkilenme, örnek alma bağlamında olmasa da okuduğu, ismini andığı, hakkında konuştuğu yazarları da dikkate almakta, akılda tutmakta yarar var. Düzenli ve süregelen bir öğrenim görmeyen Orhan Kemal, zamanı geldiğinde bu okumaların ışığında yol alacak, kalem oynatacağı şüphesiz. Bütün sıkıntılarına ve savrukluğuna rağmen, kitapları ve okumayı çocukluk yaşlarından itibaren asla boşlamayan bu tutumun onun için önemli bir avantaj, ciddi bir imkân ve alışkanlık oluşturduğu muhakkak. Annesi eski bir öğretmen olmasına, bir ara milletvekilliği yapan hatta kendisi de bir parti kuran ve bir süre gazetecilik de yapan babasının konumuna rağmen, yaşadığı savrulma, koşuşturma ve sıkıntılar yüzünden ve biraz da mizacı gereği okulu seven biri değildir zira. Ümit Yaşar ile yaptığı bir söyleşide bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir Orhan Kemal: “Okul öğrenimim uzun değildir. Ortaokulun son sınıfına geçtiğim yıl, babam da siyasi bir maceranın peşinde Suriye’ye gitti. Ben de fırsat bu fırsattır okulu bıraktım.

Hadi futbol peşine. Futbol ve birtakım gençlik aşkları, kana kana hayatı yaşama, çeşitli yoklukları tatmak, ama bütün bunlarla beraber; geceleri babamın aşladığı bir alışkanlıkla okumak, usanmadan okumak... İşte gençlik yıllarımın özeti. Birçokları gibi bu işe önce şiirle başladım, ama itiraf edeyim çok kötü bir şairdim. Fakat ben bunun farkında değildim. Tesadüfen tanıdığım, ünlü şair Nâzım Hikmet bana bunu kabul ettirdi. Dost olduk onunla ve beni hikâye yazmaya itti.”

Aynı söyleşide geçen şu cümleler de önemli: “Bir romancı bence çok okumalı ve kendini yetiştirmek için ne gerekiyorsa yapmalıdır. Her yönüyle hayatı yaşamak, sevmek güzel şey. Fakat bir romancı olmak için yeterli değil. Romancının her şeyden önce derin bir kültürü ve belirli bir dünya görüşü olmalıdır. Büyük bir kabiliyet bile kültürle beslenmezse gelişemez. Has bir sanatçı kendinden öncekileri de bilir, fakat taklit etmez.” Bu cümleler, yaşarken de çok yazdığı fakat az okuduğu için eleştirilen yazarın aslında okuma, bilgilenme, öğrenme, kültürel ve düşünsel bir birikime ulaşma konusunda epeyce gayretli, bilinçli ve istekli olduğunu ortaya koymaktadır.

Büyük bir yekûn tuttuğunu ve farklı düzyazı türlerine dağıldığını daha önce belirttiğimiz Orhan Kemal’in eserleri üç aşamada değerlendirilebilir: Otobiyografik özelliklerin öne çıktığı metinler, Adana-Çukurova yöresinde toprak ve fabrika işçilerinin dünyasını yansıtan eserler, İstanbul’da yaşayan küçük insanların hayata tutunma çabalarını aktaran anlatılar. Yazarın okuma ve etkilenmelerinin de bu aşamalara denk düştüğü, bu çizgi ve yönelişlerle içerik yönünden paralellik taşıdığı söylenebilir. Orhan Kemal’in gerçekçiliğe, toplumculuğa ve yer yer sosyalizme yatkın olan düşünsel ve edebî eğiliminde düzensiz de olsa bu okuma ve etkilenmelerin yeri olduğu bir gerçektir. “Diyalektik materyalist” olduğunu söyleyen Orhan Kemal; belli başlı felsefî eserleri okumuş, sosyalizmin temel kitaplarına göz atmış ve bunlardan edindiği birikim ve bakış açısı belli ölçüde romanlarına da yansımıştır. Yaşadığı dönemde eğitim ve basın alanında baskın olan sol Kemalist anlayıştan da tam anlamıyla kopamamıştır; söz gelimi romanlarındaki “din adamı” tipleri hâkim Kemalist retorikten epeyce etkilenmiş gibidir.

Orhan Kemal hikâye ve romanlarında ağırlıklı olarak köyle şehir arasındaki bağları, şehirdeki insan manzaralarını ele almıştır. Kitaplarının en belirgin özelliği alabildiğine gerçekçi, nesnel, özel yaşantılara ve gözlemlere dayanan edebî anlatımlarıdır. Halktan gelen, halkın görüşünü, amaçlarını belirtme iddiasında bir yazar olarak Orhan Kemal’in topluma ve bireye yeni bir anlayış getirip getiremediği de tartışılmalıdır.²

Bazı eserlerinde; şehir işçisini anlatarak sanayileşmenin ve bundan doğan yeni insan topluluklarının çeşitli yönlerini başarıyla yansıtmaktadır. Makinenin; insanları, sosyologların umduğu kadar değiştirmedeğini, çünkü eğitimin makinenin etkilerine yardımcı olamadığını ileri sürmektedir. Şehrin işçi mahallelerinde aile

bağları genellikle geleneksel kavramlarla yürütülmektedir. Bu bakımdan işçi kitlesi yaşadığı şehirden çok, geldiği köyü andırmaktadır. Bu kitlenin şehre ayak uydurmasına, iş yerine bağlanmasına engel olan şeyler; düşkünlük, bilgisizlik ve şehrin varlıklı kitleleriyle yaşama şartları arasındaki büyük dengesizliktir.³

Bir Erskine Caldwell hayranı olan Orhan Kemal, lirik unsurlara çok fazla yer vermeden açık sözlü ve gerçekçi bir üslupla yazmıştır. Sürgüne gönderilmiş bir avukat-politikacının oğlu olarak, bilhassa proletaryanın haklarından ve durumundan söz ederken, kendisi de kimi zaman siyasi bir anlatıma başvurmuştur. Eserleri, dönemindeki genç yazarlar başta olmak üzere birçok kişi üzerinde ciddi bir etki oluşturmuştur.”⁴

3

Son kertede dağınık, düzensiz okumalar yaparak, farklı düşünür ve yazarlardan etkilenerek kendini yetiştirse de realist yazarların Orhan Kemal’in dünyasında ayrı ve ağırlıklı bir yerinin olduğu bellidir. Nitekim bir söyleşide aktardığı şu cümleler bu konuda bize önemli ipuçları sunmaktadır: “Okulda roman, hikâye umumiyetle edebiyattan nefret ederdim. Varsa futbol, yoksa futbol. Edebiyat sevgisi bende çok sonra hayata atılıp Hanya’yı Konya’yı anladıktan sonra başladı. Bu başlayış tesadüfen karşıma çıkardığı olgun dost veya dostların benimle ciddi şekilde insanca uğraşmalarıyla gelişti. Edebiyat adına bizimkilerden önce yabancıları tanıdım. Bilhassa dünya realistlerini. Daha sonra bizimkilerle müşerref oldum. Ne yalan söyleyim, bu teşerrüf hiç de lehde olmadı. Pek azı müstesna, bana çok yavan geldiler. Suyuna tirit derler ya... Bir şekil özentisi, bir üslup... Bunlar fena şeyler değil ihtimal ama, konu? Konu ne olacak? Mücerret aşk tekerlemeleri bıkkınlık verecek kadardı. Hâlâ da bu terane sürüp gidiyor. Bununla beraber; bizimkilerde de batılı realistlerin tadını bulduklarım olmadı değil ama... Beğendiklerime gelince... Sayıp dökmek uzun sürecek. En kısası her milletin namuslu realistlerini seviyorum. Tabii bizimkileri de katıyorum.”⁵

Yeri gelmişken belirtmek gerekiyor ki Orhan Kemal, etkilenme meselesine olumsuz yaklaşır. Mesela, 1960’ta *Beş Romancı Tartışıyor* başlıklı programda şu soruyu sorar: “On dokuzuncu yüzyılın Balzac’ı, Dostoyevski’si, Dickens’i, bilmem nesi, bugün yirminci yüzyıl yazarını olduğu gibi etkilemeli mi?” ve şöyle cevap verir bu soruya: “Ben böyle bir şey olacağını sanmıyorum.”

Gene aynı konuşmada kendisine *Goriot Baba*’nın tavsiye edilmesinden duyduğu rahatsızlığı anlatır. Büyük romancıları bir kenara bırakarak, yirminci yüzyılın büyük romancısı yahut gerçekçi romancısı olmaktan söz açar.⁶ Zaman zaman kendi içinde bu tür tutarsızlıklar da yaşayan yazar; etkilenme endişesini ve eleştirilerini de bertaraf etmek için daha çok kendi yaşadıklarını, kendi gözlem ve tanıklıklarını yazdığını ima eder gibidir.⁷

Orhan Kemal'in yayımlanan ilk öyküsünün 1940 yılında Yeni Edebiyat dergisinde çıkan "Balık" adlı öykü olduğu kabul edilmektedir. Bu öykünün yayımlandığı yıllarda, öykücü olarak Memduh Şevket Esendal, Halikarnas Balıkcısı, F. Celalettin, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Kenan Hulusi Koray, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık ve Refik Halit Karay'ın görüldüğünü söyleyebiliriz. Yine o yıllarda Panait Istrati ile Maksim Gorki'nin yapıtlarının da peş peşe çevrilip yayımlandığını, ilgiyle okunduğunu biliyoruz. Orhan Kemal'in öykülerinde bu yazarların kendi yaşayışlarını anlatan öykülerinin ve onlarınine benzeyen yaşamındaki kişisel gözlemlerin, izlenimlerin, hatırlamaların etkisi olmuştur. "Telefon" dışındaki ilk öyküleri ile küçük romanlarında hep kendi yaşamına dayanan olayları buluyoruz. Bu ana çizgi ölümüne kadar yazdıklarının hepsinde bir şekilde ve bir ölçüde görülmektedir. Bu, bir bakıma, sürekli olarak "ekmek ardında koşan küçük adam"ın hiç bitmeyen öyküsüdür. Dikkatlice bakıldığında yazarın neredeyse bütün öykülerinde giriş, düğümlleme ve sonuç bölümleri yer alır. Bu yaklaşımı, onu özellikle Ömer Seyfettin'e yaklaştırır; içerik bakımından ise Sabahattin Ali'ye yakın olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sabahattin Ali'nin kırsal alana daha fazla eğilen öykücülüğünü, o, Adana ve İstanbul gibi büyük iki sanayi kentinin gecekondü yörelerine ve fabrikaların insanı tüketen, törpüleyen ortamına sokmuştur. Sabahattin Ali'nin yaşadığı günlerde büyük bir sanayi atılımı yoktu elbette; bu nedenle, Sabahattin Ali, kırsal kesimde yaşayanları anlatmıştır daha çok. Orhan Kemal, sanayileşen bir ülkenin içinde, bir geçiş döneminde yaşamıştır. Bu geçiş döneminin çeşitli sıkıntıları, işçilerin toplumsal güvenceden ve güvenlikten yoksun yaşamları, köylerden gelip önceleri geçici sürelerle çalışan, sonraları yavaş yavaş mahalleler kurarak fabrikaların çevresinde kümeleşen, geceleri mantar gibi yerden bitiveren yörelerde bir yandan ekmek ve öte yandan da konut savaşı veren insanlar yansıtılmıştır onun öykülerinde. Bu çizgi, bu içerik evleği, dönemin diğer yazarlarını ve gençleri de etkileyerek bir dönem öykü ve romanın temel çizgilerinden biri hâline gelmekte gecikmemiştir.

Orhan Kemal'in şu sözlerinin de onun yazarlığa adım atışı ve dönemin edebiyatına nasıl baktığı konusunda anılması gerekmektedir: "Yazı yazmaya, tiyatro oyunları denemeleriyle başladım. Kendiliğinden. Hiçbir etkenin rolü olmadan. Bu, yanılmıyorsam on beş on altı yaşlarında oldu. Sonra şiirler geldi... Ama yazı hayatına ciddilikle sarılışım galiba 938'lerdi. O sıralar Sabahattin Ali, Sait Faik, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz vb. yazıyorlardı. Yani 938, 39, 40, 41 yılları. Ben de kervana katıldım... Tabi o sıralar; bende çok önceden gelişmiş, çok değerli bir 'gerçekçilik' vardı. Ben yazmaya başladığım zaman, benden önceki gerçekçi dostların yardımını gördüm. Desteklerini benden esirgemediler."⁸

İlginçtir ki Orhan Kemal dönemin düşünce ve edebiyat atmosferinin dışına çıkarak farklı bir etkilenmeden, başka bir öncüden, hayatın içindeki bir adamdan,

öğreticiden de söz etmektedir: “Yirmi yaşındaydım. Kafam bir türlü çözemediğim sorunlarla yara olmuştu. Sanki yere basmıyor, havada boşluktaydım. Ve bir gün bir kahve köşesinde tanıdığım işçi dostum İsmail Usta... Sonra kitaplar... Birçoğu İsmail Usta’nın hediye ettiği kitaplar... Serseriler, Stepte, İstratsi Mor-dasti, La Dam O Kamelya, Madam Bovari, Jerminal, Benim Üniversitelerim, Kroyçer Sonat, Umumi Tarih, Fransız İnkılabı Tarihi...”⁹

4

Dağınık ve düzensiz ilk okumalar, ilk karşılaşma ve gelgeç etkilenmeler bir kenara bırakıldığında Orhan Kemal’in düşünce ve edebiyat alanındaki gerçek öncüsü, hocası, kılavuzu Nâzım Hikmet’tir kuşkusuz.

Yazar, kızı Yıldız’ın Nisan 1938’de doğumundan yirmi gün sonra, askere çağrılır. Bedelci olarak Niğde’ye gönderilir. Orada altı ay askerlik yapacaktır. Tezkere almasına kırk gün kala bir ihbara uğrar. Tutuklanır. Kendi anlatımıyla, “komünizmin ne olduğunu bilmediği bir sırada, sırf Nâzım Hikmet ile Maksim Gorki’nin kitaplarını okuduğu” öne sürülerek mahkemeye sevk edilir. Kayseri VI. Kolordu Komutanlığının 11. 10. 1938 tarihli son tahkikat kararı uyarınca yargılanır. Bursa Cezaevi’ne gönderilir.

Nâzım Hikmet, Aralık 1940’ta Çankırı Cezaevi’nden ayrılarak Bursa Cezaevi’ne gelir. Orhan Kemal onun geleceğini önceden haber alır. Çünkü o sırada hapishane kaleminde çalışmaktadır. Haberi duyunca çok sevinir. Aradan birkaç gün geçer. Nâzım Hikmet hapishane müdürü Tahsin Bey ile görüşür. Yalnızlıktan sıkıldığı için Orhan Kemal’le birlikte kalmak istediğini söyler. Dileği kabul edilir.

Orhan Kemal, bir gün yazdığı şiirleri Nâzım Hikmet’e okur. Nâzım Hikmet, peş peşe okunan bu şiirlerin hiçbirini beğenmez. Eleştirir. Orhan Kemal öncele-ri üzümlü bozulsa da Nâzım Hikmet’in eleştiri ve önerilerini dikkate alır. Önce Fransızca, sonra diğer kültür bahisleri üzerinde muntazaman dersler yapmaya karar verirler. Orhan Kemal, öğretmeninin Fransızca, ekonomi, politika, felsefe ve edebiyat derslerini ilgiyle izler ve ödevlerini özenle yerine getirir. Her gün en az yedi sekiz saat çalışır. Şiir yazmaya devam eder. Bu arada bir de roman yazmaya girer. Bu, bir bakkal defterine çalakalem yazılmış bir gençlik macerasıdır. Bu defteri bulup okuyan Nâzım Hikmet “Bırak şiiri miiri birader; hikâye yaz, roman yaz sen!” der.¹⁰

Yıllar sonra Rıfat Ilgaz ile yaptığı bir söyleşide şu ayrıntıları da dile getirmektedir Orhan Kemal: “Nâzım beni hemen hemen yetişkin bir kişi olarak bulmuştu. Bana dünyaya bakmayı, görmeyi bir metod çerçevesi içinde öğretti. Ben el yordamıyla St. Simon’a kadar gelmiştim. Bu tren, o istasyonda kalmayacaktı, Marks ve Engels istasyonuna elbet ulaşacaktı. Şunu bilhassa belirtiyim, cahilden bir şey çıkmaz. Bu bakımdan, modern çağlarda yaşayan, çevresini görebilen herkes, içinde

yaşadığı dünyadan etkilenir. Bütün mesele, bakmasını bilmektir. Bakmasını bileceksin ki, görülmesi gerekeni görebilesin. İşte Nâzım, bana bunu öğretti.”¹¹

Çocuklarından birine “Nâzım” adını veren, “*Nazım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*” adlı bir kitap da yazan Orhan Kemal, Nâzım Hikmet’i yalnızca büyük bir şair değil; samimi, nazik, her alanda çok bilgili müstesna yaratılıştan bir adam olarak gördüğünü belirtmektedir. Bursa Cezaevi’nde iken her gün ondan edebiyat, felsefe, müzik dersleri almış, ondan çok şey öğrenmiştir. Onun adını başkalarına yazdığı mektuplarda da anan, ona hem edebiyat hem de düşünce, felsefe ve ideolojik yöneliş konularında bir bakış açısı ve bilinç kazandıran Nâzım Hikmet’in, Orhan Kemal üzerindeki etkisi herkesten büyüktür şüphesiz.¹²

5

İkinci önemli isim olarak Maksim Gorki’yi anmak gerekmektedir. 1868 – 1936 yılları arasında yaşayan Gorki, sosyalist gerçekçi edebiyatın da öncüsü kabul edilmektedir. Düzenli bir öğrenim göremeyen, zorluk içinde ve çeşitli işlerde çalışarak ayakta kalmaya çabalayan yazar; roman, öykü, oyun, anı gibi türlerde çok sayıda eser vermiştir. Gorki, Orhan Kemal’in hapse düşmeden önce de okuduğu bir yazardır hatta bu durum hapse atılmasına gerekçe olarak da gösterilmiştir. Gorki’ninkine benzer bir yaşam süren, onun gibi gerçekçiliğe gönül veren, otobiyografik ayrıntıları daima önemseyen ve çeşitli türlerde eser veren Orhan Kemal; hem konu seçiminde hem de yazma biçiminde bu ünlü yazardan kuşkusuz çok şey öğrenmiştir. Bu konuyla ilgili ayrıntılı ve kıyaslamalı çalışmalar yapıldığında daha sağlıklı ve iddialı konuşmak mümkün hâle gelecektir.

Orhan Kemal, bir dönem ağırlıklı olarak avucunun içi gibi bildiği Çukurova üzerinde yoğunlaşır. Ona kadar Çukurova’yı yazan sadece Reşat Enis vardır. *Toprak Kokusu* adlı eserini orada dört beş yıl kalarak yazar Reşat Enis. Orhan Kemal’den sonra da Yaşar Kemal’in adımlarına rastlanacaktır bu bölgede. Yazarın bu yöre üzerinde yoğunlaştığı öykülerini topladığı eserlerden biri *Çamaşırcının Kızı* adını taşır. “Çamaşırcının Kızı”ndaki hikâyeler, tıpkı Gorki’nin yaptığı gibi, çok fazla bir şey katmadan yaşanan hayatı anlatan ürünlerdir. Ömer Faruk Toprak’a kulak verelim: “Gorki gibi derken, pek tepeden konuştuğum zannedilmesin. Şu anda Gorki’nin bir hikâyesini hatırladım. “Starasti Mordasti” yanılıyorsam kötürüm bir çocuğun bodrum katındaki hayatını anlatıyor. Bana bu hikâye kadar insan sevgisini yaşatarak aşılayan eser az olmuştur. Aynı duyguyu Orhan Kemal’in “Sevinç” adlı hikâyesinde de duyar gibi oldum. Kaldı ki kitapta bu Sevinç’ten başka birbirinden güzel hikâyeler var: “Kötü Kadın”, “Duvarcı Celal”, “İki Kız”, “Ayşe ile Fatma” sayfalarında öyle unutulacak cinsten değil, onlar yaprakları sert bir rüzgâr gibi hızla çevirten kudrete sahip.” 13

Atilla İlhan ise “Murtaza Üzerinde İleri Geri Düşünceler” başlıklı yazısında, adı geçen kitapla ilgili görüşlerini aktarırken şunları söylemektedir: “Aynı şeyi büyük sanatçı M. Gorki’nin bir kitabında yapmış olduğunu hatırlıyoruz. Filhaki-ka Gorki bir eserinde içtimai kaynaşmaları ve bunların tesirlerini gerektiği gibi anlatabilmek için Çarlık Siyasi Polisi’nden bir sivil memuru kahraman olarak seçmişti. *Casus*’tan bahsetmek istiyorum. Bu eserde, Gorki de, bu tipin şahsında, düşüncelerinde o zamanlar memleketi karıştıran içtimai rahatsızlıkları ve bunların gelişmelerini göstermek istemişti. *Murtaza* ile Gorki’nin *Casus*’u arasında bir bakımdan benzerlik var. Murtaza aslında kendisi de fukara bir adam, bir işçi olduğu halde, işverenin menfaatlerini korumak vazifesini almıştır. Nasıl ki öteki tip halka karşı Çar’ı savunmak zorundadır ve işin garibi kendisi de halkın içinden biridir. Bu vaziyet hiç şüphesiz, bize, Murtaza’nın şahsında gerek işverenin gerek işçinin ve gerekse bizzat Murtaza’nın davranışlarını müşahade, takip ve değerlendirmek fırsatını veriyor.”¹⁴

18 hikâyenin yer aldığı *Kardeş Payı* adlı kitabı değerlendiren imzasız bir yazıda da şu satırlara rastlıyoruz: “Orhan Kemal hayatını kazanma zoruyla çok sık yazmasına rağmen taze kalmasını bilmesiyle, okuyucusuna bıkkınlık vermeme- siyle, anlatıdaki ustalığı ve dile hâkimiyetiyle insana ister istemez Maksim Gorki’yi hatırlatmaktadır. Şüphesiz Orhan Kemal’i Gorki ile karşılaştırmak iddialı bir mukayese olur. Ama dünya edebiyatında kıymetli bir yer kazanan Gorki’ye en çok benzeyen Türk yazarı elbette Orhan Kemal’dir. Bu hikâyelerin, ilerde yabancı dillere çevrildikleri takdirde, bütün dünyada alaka uyandıracığına inanmak mümkündür.”¹⁵

Serseri Milyoner’in Nilüfer’e olan aşkı, Gorki’nin *Karşılık Görmeyen Aşk* adlı hikâyesiyle bazı paralellikler taşır. Bütün iyi yürekliliklerine, içtenliklerine karşın, fabrika sahibi iki kardeşin aşklarına karşılık veremez tiyatro oyuncusu Larisa Antonovna. Dikkatsiz okurun gözünden kolayca kaçabilecek bir alay vardır her iki yazarın da bakışında. Her şeyi parayla elde etme alışkanlığına erişmiş kişilerin ölmeyen, yabancılaşmayan insani değerler karşısındaki güçsüzlüklerini hatta gülünçlüklerini sergilerler.

Gorki, deyim yerindeyse, devrimci bir öz ve iyimserlik eşliğinde hümanizmi toplumcu gerçekçiliğe uyarlamıştır. Türk romanına da bu bakış açısını getiren kişi Orhan Kemal’dir. Orhan Kemal’in hümanizminde doğrudan doğruya bir eylemlilik yoktur kuşkusuz. Sınıfsal bir bilince dayanan, yeni bir dünya tasarımı doğrultusunda gelişen eylemci bir hümanizm, bilinç ve eylemle bütünleşen bir sevgi değildir onunki. Kişilerini bu tür bir farkındalıkla donatmaz. Bu bilinç düzeyi, nesnel koşulların oluşturduğu ortam ve anlayışlarla da uyumludur elbette.

Orhan Kemal, kimi zaman Gorki’nin edebî tutumunu izlemekten, onunla kıyaslanmaktan, sık sık onunla anılmaktan hiç rahatsız olmaz. Hem yakın dostla-

rına hem de kendisiyle söyleşi yapanlara söylediği bir cümle de şudur nitekim: “Mutlaka birine benzemem gerekirse, ben Gorki’ye benzemek isterim.”

Orhan Kemal’in daha ilk denemelerinde, hayat okulunda ezilip pişerek, ‘küçük adamlar’ın, işçilerin, emekçilerin, göçmenlerin, gurbetçilerin yaşamlarına katılarak kendi kendisini yetiştiren Gorki’nin yanı sıra Panait Istrati çizgisini de izlemeye çalıştığı görülür. Gerçeği anlayış ve yansıtmasında –belki de şartların baskısı altında- birincisinden çok ikincisini andırdığı söylenebilir. Istrati gibi Orhan Kemal de kendi yaşamındaki ışığı, umudu yeri geldikçe anlattığı kişilere de aktarır. Her şeye rağmen karakterlerini hayata bağlayan umut, bazen ufuktaki hafif bir parıltı gibi olsa da, gözden tamamıyla kaybolmaz. Bu bakımdan da -Fethi Naci’nin ‘sevgisizliğin romancısı’ dediği- meslektaşı Kemal Tahir kadar karamsar ve acımasız değildir.

“Balkanların Gorki’si” diye anılan, 1884 – 1935 yılları arasında yaşayan Panait Istrati; eserlerinin çoğu Türkçeye de çevrilmiş bir yazardır. Gençlik yıllarında devrimci hareketlerin etkisine kapılmış olan Istrati, 1929’da Komünist Partinin daveti üzerine Sovyetler Birliği’ni gezdikten sonra umutsuzluğa kapılmış ve politik mücadelenin dünyada bir şeyleri değiştirmek için yetersiz olduğu fikrini edinmiştir. Pek çok romanında da politikadan, politik mücadeleden çok insanı insan yapan değerler üzerinde durması bu yüzdendir. Panait Istrati romanlarının çoğunda yaptığı yolculukları anlatır. Fakat gezdiği ülkeler değil, tanıdığı insanlar ön plandadır. Istrati’nin eserlerinde gerçek bir insan sevgisi hissedilir. Bu karşılıksız ve koşulsuz sevginin hikâyesindeki kahramanların başına getirdiği belalar kadar, onlara yaptığı katkı da nesnel bir biçimde anlatılır. Panait Istrati’nin şaheseri olarak Arkadaş (Mihail) adlı kitabı gösterilebilir. Bu kitapta, Panait Istrati’nin pek çok başka romanındaki başkahramanı da olan Adrien Zografi ile Mihail’in arkadaşlığı anlatılır. Bu arkadaşlık, ideal bir sevgi görüşünü simgelemek için kullanılmıştır. Istrati, başka eserlerinde de arkadaşlık temasını işlemiştir. Hatta bu eserlerin çoğunda büyük, efsanevi aşklar bile arkadaşlıklar uğruna feda edilmişlerdir.

Orhan Kemal’in ilk kitabı *Baba Evi* için Necati Cumalı 1949 yılında *Yaparak*’ta yaptığı değerlendirmede, Panait Istrati ile Adrien Zografi’nin hikâyeleri arasında epey benzerlikler kurar, “küçük adam”ın yaşayışı, yaradılışı ile Adrien’i çok hatırlattığına değinir. Eser Gürson ise *Alan ‘67*’de onun anılarından etkilenerek roman yazmakla gerçekçi edebiyatı yanlış anladığına dikkat çeker.¹⁶

Kötülere, din ve ırk ayrımına rağmen mutlu olan iki sevgilinin mütevazı aşk hikâyesini içeren *Gâvurun Kızı*; Orhan Kemal’in iddiasız, kendi halinde, dedenin anlatıldığı bölümlerde biraz Panait Istrati edasını anımsatan bir eseridir.¹⁷

Dikkatlice okunduğunda, *Küçük Adamın Notları* ile Panait Istrati’nin *Adrien Zografi’nin Hikâyeleri* arasında da epey benzerlik olduğu söylenebilir. “Küçük

Adam” yaradılışı, yaşayışı ile Adrien’i hatırlatmaktadır. Sevgi, gençlik, arkadaşlık, fedakârlık gibi konuların işlendiği birçok eserde, Orhan Kemal’in, Istrati ile edebî bir akrabalığının olduğu gözlerden kaçmamaktadır.

6

Orhan Kemal’in okuduğu, önemseydiği, söyleşilerinde adını andığı gerçekçi yazarlardan biri de Sabahattin Ali’dir. 1907 – 1948 yılları arasında yaşayan, şiir ve öykülerin yanı sıra romanlar da yazan Sabahattin Ali; 1930’lu yıllarda edebiyata gerçekçi ve yeni bir soluk getirmeyi başarmıştır. Orhan Kemal; onun eserlerini okumuş, gerçekçiliğini ciddiye almış, Sait Faik’ten çok ona yakın durmuş; aynı zamanda kendisinden söz etmesini de büyük bir memnuniyet ve sevinçle dostlarına aktarmıştır.

Nâzım Hikmet, bu yıllarda hapiste olmasına rağmen birçok sanatçıyla irtibat kurmakta, yazışmaktadır. Orhan Kemal’in sevdiği, beğenerek okuduğu, hem düşünce dünyasına hem de edebî çizgisine yakın durduğu Sabahattin Ali de bunlardan biridir. Nitekim Sabahattin Ali’nin onun bir hikâyesini okuyup beğenmesiyle ilgili bir anısını da coşkuyla anlatmaktadır Rıfat Ilgaz’a: “Bir gün gene Nâzım, elinde bir mektup, coşku içinde beni karşıladı. Bak, dedi; bak ne yazıyor Sabahattin Ali? Okudum, diyordu ki; Orhan Kemal adında bir hikâyecinin başarılı hikâyelerini okumaya başladık. Tanıyor musun Orhan Kemal’i, hiç duydun mu? ‘Bir Ölüye Dair’ adlı hikâyesini çok sevdim.”

Yeri gelmişken Sait Faik’ten de söz etmek gerekmektedir. Orhan Kemal birçok noktada eleştirmesine, öyküde tuttuğu yola sıcak bakmamasına rağmen Sait Faik’i de ilgiyle izlemiştir. Hatta bir dönem onunla arkadaşlık etmiş, dostunun ölümünden sonra düzenlenen hikâye ödülleri arasında biri de kendisine verilmiştir.

Orhan Kemal, hikâye alanında da Sait Faik kadar üretkendir, daha 50’li yılların başlarında bu alanda ismi öne çıkan bir yazardır. Seçilmiş Hikâyeler dergisi, Orhan Kemal’in 1942’den 1954’e kadar çıkmış hikâyelerinden on birini *Grev* adı altında bir kitapta topladığında, bir eleştiri yazısı kaleme alan Mehmed Kaplan şu belirlemeyi yapmaktadır: “On iki yıllık bir çalışmanın özünü veren bu eser; edebiyat dünyamızda, Sait Faik’ten sonra kendisinden en çok bahsedilen Orhan Kemal’in hikâyeciliği hakkında toplu bir fikir edinmemizi sağlıyor.”¹⁸

Daha önce değindiğimiz gibi, öykücülüğünün hemen hemen her evresinde “küçük insan”ı, şehirde zorlu koşullar altında yaşayan “sıradan insan”ı anlatan Orhan Kemal; bu açıdan bakıldığında Sait Faik’e epeyce yaklaştı, onunla birleşmiş gibi görünür. Ancak bu “küçük insan”ı içerisinde bulunduğu açmazlarla birlikte verir Orhan Kemal. Sait Faik’in neredeyse hiç sorgulamadan, sınıfsal temele bağlamadan anlattığı bu insanları, toplumsal bir düzleme oturtarak yansıtır.

1876– 1916 yılları arasında yaşayan ABD’li gazeteci ve romancı Jack London da Orhan Kemal’in bildiği, dikkatle okuduğu realist-natüralist yazarlardan biridir. Birçok söyleşide onun da adını anar. Bazı kitap adlarında, bazı öykü ve romanlarındaki konu seçiminde de Gorki ile birlikte London’un silueti belirir adeta. Orhan Kemal de *Ekmek Kavgası* başta olmak üzere birçok eserinde London gibi tabiat ve toplum denen kör bir çevrenin içinde önce bir lokma ekmek, sonra hak edilmiş bir parça mutluluk için, bilerek bilmeyerek, paralanırcasına çalısan, çırpınan insanların öyküsünü dile getirir. Jack London’un buz çöllerinde tortop olmuş bir kirpiyi haklayabilmek için kırk sekiz saat pusu kurup bekleyen aç hayvanları gibi, söz gelimi “Uyku” öyküsünde on iki, on üç yaşında cılız çocuklar, karınlarını doyurmak için iki iş gününü yirmi dört saate sığdıracağız diye ecel teri dökerler.

Müfettişler Müfettişi adlı eser bağlamında Gogol’ü de anmak gerekir kuşkusuz. Kendine müfettiş süsü veren Kudret Yanardağ’ın yaşadıklarını anlatan bu roman, Gogol’ün *Müfettiş* oyunundaki ünlü konunun Türkiye şartlarına uyarlanmış yeni bir örneği gibidir. Tark Dursun K. 19 Nisan 1966’da *Milliyet* gazetesinde, Orhan Kemal’in *Müfettişler Müfettişi* için Gogol’ün *Müfettiş*’i ile benzerlik kurar: “Ortak benzerlik, yanlışlığın getirdiği çelişme ve ondan doğan güldürünün değişik açıdan kullanılmasıdır. Orhan Kemal, en az Gogol kadar “Müfettişler Müfettişi”nde kendi toplumsal düzeninin eleştirmesini yapmakta, günün kişilerine, siyasal hayatına ve toplumuna ayna tutmaktadır.”

Orhan Kemal’in bazı hikâyelerinde kahramanlarına Schiller ve Goethe’den şiirler, Nietzsche ve “Kirkigart”tan parçalar okutturması, bu yazarları belli ölçüde okuduğuna, tanıdığina bir işaret olarak da görülebilir.

1962’de Ümit Yaşar’ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide sevdiği romancı ve hikâyeleri de saymaktadır Orhan Kemal: “Şu anda aklıma gelenler: Çehov, Cervantes, Mark Twain, Balzac, Stendhal, Dostoyevski, Steinbeck, Gorki, Zola... Bizden Nâbizade Nâzım, Halit Ziya, Hüseyin Rahmi, Sabahattin Ali, Sait Faik; dinamizmi ve canlılığıyla, aydınlık havasıyla Yaşar Kemal...” Yazar, bu isimlere başka konuşmalarında, söyleşilerinde de sık sık yer vermektedir.

Orhan Kemal’in ilk etkisi altında kaldığı tiyatro yazarı ise Namık Kemal’dir. Onun Arap harfleriyle basılmış *Kara Bela*’sını okumuş ve sevmiştir. Sonraları Musahipzade Celal, Reşat Nuri ve yabancı yazarlar gelir bu alanda. Cahit Atay, Sermet Çağan, Haldun Taner, Aziz Nesin, Melih Cevdet, Oktay Rifat, Necati Cumalı bizde beğendiği tiyatro yazarlarıdır. Yabancılardan da *Ayak Takımı Arasında* adlı eseriyle Gorki’yi, *Cadı Kazanı* ile Arthur Miller’i ve ardından Becket, Eugenie O’Neil vb. yazarları sayar.¹⁹

Şolohov, Steinbeck, Cervantes, Balzac, Çehov, Mark Twain, Stendhal, Zola, Steinbeck, Marcel Ayme yine onun kısmen de olsa okuduğu, üzerinde durduğu

yazarlar olarak öne çıkar. Söz gelimi bir söyleşisinde “Bir Durgun Akardı Don’u belki de en sevdiğim büyük roman diye gösterebilirim.” diyen Orhan Kemal, toplumsal gerçekçi bir yazar olan Şolohov’un eserlerini de dikkatle, beğeniyle okumuş olmalıdır.

Tolstoy’u da dikkatle okuduğu, önemseddiği ve toplumsal çatışmayı öne çıkaran bir yazar olarak gördüğü anlaşılıyor Orhan Kemal’in. 1958’de Tevfik Çavdar tarafından gerçekleştirilen bir söyleşide şu ifadelerine rastlıyoruz yazarın: “İleri bir roman yazarında toplumsal çatışma önde gelen bir kuramdır. Tolstoy’u alalım. *Ölümden Sonra Dirilme*, *Harp ve Sulh* ve diğerlerinde hep toplumsal çatışmayı işlemiştir. *Ölümden Sonra Dirilme*’de Nekludov’la Sibirya’ya giden suçlular yığını arasındaki bağın incelenmesi sözlerimizi destekleyen en güzel örneklerdir. Özetlersek her şeyin başı toplumsal çatışma ve kişinin bu çatışma içerisindeki yeri.”²⁰

Balzac’ı da Dostoyevski’yi de okuyan Orhan Kemal, bu yazarların dillerindeki kusura rağmen işledikleri öz sayesinde kalıcı olduklarını söylemektedir: “Bir Balzac’ın Fransızcasıyla bir Dostoyevski’nin Rusçasında iş olmadığını söyler o dilleri iyi bilenler. İkisi de bugüne niçin, nasıl kalabilmiştir? Şüphesiz özlerinden, ama bu demek değildir ki, bu iki ünlü ve değerli yazar, yapıtlarının özleriyle biçimlerine güçlerinin yeterince önem vermemişlerdir!”

Kendinden öncekileri de okumuş ve yeri geldikçe anmıştır: “Halit Ziya, Karaosmanoğlu, Güntekin ya da Ebubekir Hâzım’ın bugüne kalabilmelerinde biçimden çok özü görmemek kabil mi?”²¹

“*Mahalle Kavgası*” gibi eserlerinde ise konu, anlatım, yaklaşım biçimi bakımından Hüseyin Rahmi’yi andıran bir edası vardır. Gündelik yaşamın canlı tasviri, eğlendiricilik, yer yer mizah, argo kullanımı, ağız taklitleri gibi hususlarda bu benzerlikler dahi iyi görülmektedir.

Bu bölümde sonuç olarak şu belirlemeleri yapmak mümkündür: Orhan Kemal savrulmalarla, zorluklarla, ilginç tanıklıklarla dolu bir hayat sürmüş ve yazarlığında bu otobiyografik malzemenin önemli bir yeri, payı olmuştur. Tercihleri, yaşama ve yazma biçimi onu yer yer siyasal, toplumsal vurgular, “sıradan insanın, küçük adamın hayatı”ndan ayrıntılar da içeren ve zaman zaman çeşitli zaaflar da taşıyan “gerçekçi” bir edebiyat anlayışına yöneltmiştir. Yazar, kendisine benzer bir hayat süren yahut gerçekçiliği ilke edinen edebiyatçılara yakınlık duymuş; okuma ve esinlenmelerinde bu çizgi önemli bir rol oynamıştır.

7

Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık, çağdaşlarını ve kendilerinden sonra gelen öykü yazarlarını birçok yönden etkilemiştir. O kadar ki belli bir süre “Sabahattin Ali çizgisi” ve “Sait Faik çizgisi” olarak nitelenen iki ayrı öykü anlayışı çerçe-

vesinde gelişmiştir öykücülüğümüz. Genç yazarlar bu iki yazardan birini usta belle-yip onun çizgisini benimsemiştir. Sabahattin Ali çizgisindeki yazarlar edebiyat anlayışı olarak gerçekçiliği daha bir istek ve bilinçle seçmişler, kırsal kesim insanları-nın sorunlarına ve şehirdeki yoksulların, emekçilerin yaşantılarına eğilmişlerdir.

Bu anlayış bir süre sonra üçüncü büyük isim olarak Orhan Kemal'i çıkarmış-tır. Orhan Kemal ilk öykülerini yayımlamaya başladığı yıllarda Türkçe edebiyat yeni ve gerçekçi anlayış doğrultusunda epeyce yol almıştı. Orhan Kemal'i, ken-dinden önceki kuşağın toplumsal kaygılarla iç içe öykücülerinin, özellikle de Sa-bahattin Ali öykücülüğünün süreği olarak görebiliriz. Üstelik öyküye Sabahattin Ali'nin getirdiği konu ve sorunlardan daha ileri bir aşama kazandırmış, içine doğduğu gerçekçi anlayışı hem sıçratmış hem çoğaltmış hem de çeperlerini ge-nişleterek zenginleştirmiştir. Gecekondu ya da hapishane insanların, işçilerin, kadınların, çocukların içler acısı durumlarını Orhan Kemal kadar sorun eden, gündemine alan başka bir yazar daha yoktur belki de. Yapıtlarında, detaylı be-timlemelerden arınmış kısa cümlelerden oluşur konuşmalar. Uzun, ayrıntılı ya da karmaşık ifadelere rastlanmaz. Onun öykülerinin insanları, hiç kuşku yok ki baş-ka türlü de konuşamazlar. Küçükçük dünyalardan, ancak kısacık ve apaçık cüm-lelerle oluşan yaşantılar dışa vurabilir. Bunu son çözümlemede Orhan Kemal'in gerçekçiliği ve başarısı olarak değerlendirmek gerekir.²²

Orhan Kemal'in gerçekçiliği –ki o bu yaklaşımını “aydınlık gerçekçilik” ola-rak adlandırmaktadır- hayatın zorlu dönemeçlerinden, sıkıntılarından, çilelerin-den süzülür ve sonuçta yaşantısının ona kazandırdığı bir tavır, duyuş ve yöntem-ler bütünü olarak billurlaşır.

Orhan Kemal'in eserlerini peş peşe yayımladığı dönemde Türkiye daha önce hiç görülmemiş toplumsal dönüşümlerden geçerken, sıradan insanların da kendi seslerini buldukları ve onlar adına konuşmaya alışmış olan seçkinlere sert bir ce-vap verdikleri söylenebilir. Bu sırada edebiyatçılar, çalkantılı zamanlarda yaşa-manın nasıl olduğunu bugüne iletmek konusunda bir kez daha bilim adamlarını geride bırakmışlardır. Hiçbir yazar köyden kente göç etmek zorunda kalan sıra-dan insanların durumunu Orhan Kemal'den daha iyi, istekli ve yoğunluklu bir şe-kilde anlatamamıştır. Zira bu deneyimlerin çoğunu yazar kendisi de bizzat yaşa-mış yahut onlara birinci elden tanıklık etmiştir.

Orhan Kemal, bu dönemde diğer ülkelerde de yazılmakta olan “hayattan bir kesit” türündeki öyküleri ve romanları andıran bir şekilde okurlarını bir anda ca-hil köylülerin, işçilerin, göçmenlerin dünyasına sokmuştur. Karakterler, kendi hi-kâyelerini kendi dilleriyle anlatırlar onun eserlerinde. Yine de daha önemli, da-ha unutulmaz olan şudur ki, bu aynı zamanda sefaletin, ekonomik azgelişmişli-ğin ve hızlanan toplumsal değişimin getirdiği kısıtlamalar içinde yeşeren insan onurunun ve umudunun hikâyesidir.²³

Bunca farklı özelliği bir arada barındıran / bulunduran Orhan Kemal, daha hayattayken bir ilgi ve etki alanı da oluşturmuştur kuşkusuz. Kendisi de en azından gerçekçiliği öne çıkaran, gözetken yazarları ilgiyle izlemiş, onlara kimi zaman yol göstermeye de çalışmış, yeri geldiğinde isimlerini anarak takdir etmiştir. Şu sözleri onlardan biridir: “Bana göre Türk edebiyatı gerçekçilik (realizm) yolunda ulusal çizgilerle gelişmektedir. Bazıları batının çeşitli moda akımlarını örnek tutmayı deniyorlar ama bu denemelerin terazide pek ağır bastığı yok. Bunları yapanlar genel olarak iyi bir hazırlığı bulunan fakat yaşamı, mücadeleyi bilmeyen gençlerdir. Onlardan birçoğu daha sonra bizim mevsimlere geçiyor. İşte örneğin romancı Tarık Dursun K., hikâyeci Muzaffer Buyrukçu’dan ya da hiciviyeci Vedat Saygel’den ayrı ve başkadır. Fakat mademki ad saymaya başladım, şunları da işaret edeyim: Selim İleri, Zeyyat Selimoğlu, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Hakkı Özkan, Necati Tosuner.”²⁴

İlgisini çeken hikâyecileri sayıyor bir söyleşide: “Çok yakınımnda olması dolayısıyla Muzaffer Buyrukçu, Tarık Dursun K., Sedat Gani, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Onat Kutlar, Kemal Özer... Ne bileyim, daha da pek çoğu. Ha, bir de Erdal Öz. Bu gençlerin her biri birer gerçek değer. Bir de Güner Sümer’i hatırlıyorum. Yeni hikâyelerini ben mi görmüyorum, yazmıyor mu bilmem ama birkaç güzel hikâyesini okumuştum.”²⁵

Edebiyata şiir yazarak adım atan Orhan Kemal’in, dönemindeki şiiri, şairleri de imkânları ölçüsünde takip ettiği anlaşılmaktadır: “Şiirimizin çıkmazda olduğunu sanmıyorum. Öncü diyebileceğimiz yeni kuşak şairler kişiliklerini bulalı pek o kadar uzun olmadı. Gene yakınımnda oldukları için örnek vereceğim, bir Edip Cansever, bir Cemal Süreya’nın nasıl zor, nasıl titiz çalışmalarla kişiliklerini bulduklarına yakından şahidim. Bunlar bugün kendilerinden öncekilere benzemek çabası içindeler. Benzemiyorlar da. Daha önceki kuşak şairleri içinde Oktay, Melih, Dağlarca, Cumalı, Necatigil, Salâh, Aksal vs. devam ediyorlar. Oktay ile Berk yeni kişilikler arıyorlar. Eloğlu da öyle. Bu haliyle bile şiirimiz çıkmazda sayılmaz. Asıl yeni kuşağı bekleyelim. Eski kuşağın iki değerli şairi A. Kadir ile Rıfat Ilgaz’dan pek ses çıkmıyorsa da bu, tükenip sustukları demek değildir. Her ikisi de başka yollardan seslerini gene de duyuruyorlar.”²⁶

Yaşar Kemal’in bir dönem kendisi için “Hocamdır.” dediği Orhan Kemal de 1970’de ölümünden kısa bir süre önce yaptığı bir söyleşide Yaşar Kemal için epeyce iltifatta bulunmaktadır: “Yetenekli bir yazardır o. Hatırlıyorum, Adana’da iken beni gece yarısı uyandırır. O zamanlar cılız, sırık gibi upuzun, saçları karmakarışık, alacalı Anadolu köylü çorapları giyerdi. Ne gibi folklor malzemesi derlediğini bana göstermeye gelirdi. Türk edebiyatında renkli Anadolu doğasını canlandırmak hususunda Yaşar’ın bir benzeri daha yoktur.”²⁷

Gençliğinde Panait Istrati’yi elinden düşürmediğini söyleyen Tarık Dursun, Orhan Kemal’in *Arkadaş Islıkları* kitabıyla ilgili bir yazısında şunları söylüyor:

“Fazıl Hüsnü Dağlarca bugün nasıl ‘yaşayan Türk şairlerinin en iyisi’ ise, Orhan Kemal de Türk romancılarının en iyisidir bence.”²⁸

Orhan Kemal, düşünceleri ve edebiyat anlayışıyla uzun yıllar sol edebiyatın esin kaynağı olmuştur. İşçi mücadelelerine adanmış şiirleriyle meşhur Hasan Hüseyin’in bestelenmiş de olması vesilesiyle birçoğumuzun bildiği “Haziranda Ölmek Zor” şiiri -2 Haziranda ölen- “Orhan Kemal’in güzel anısına” diye başlar. 70’li yıllardaki sol yükseliş sırasında da eserlerinin yaygın şekilde okunduğu bilinmektedir. Onun hakkında şiir yazarlar arasında Turgut Akıncı, Talip Apaydın, Fazıl Hüsnü Dağlarca, İlhan Demiraslan, Fethi Savaşçı, Sabri Soran, Nevzat Üstün, Nurer Uğurlu, Ümit Yaşar Oğuzcan sayılabilir.

Kitaplarının çevrildiği ülkelerde de toplumcu gerçekçiliğin ve sosyalizmin ağır bastığını söylemek mümkün. Rusçaya, Bulgarcaya, Çekçeye, Romenceye, Macarcaya çevrilmiştir kitapları önce. Bu ülkelerde hakkında doktora tezleri bile hazırlandığını söylüyor onunla ilgili bir konuşmasında Melih Cevdet Anday.²⁹

Fikret Otyam, onun çok yakın arkadaşlarından. Otyam, onunla sürekli yazışmış, zor durumda kaldığında yardımcı olmaya çalışmıştır. Nitekim Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal* adlı hacimli bir kitap da yazmıştır. Yazı ve kitapları da bulunan Yılmaz Güney; hem yaşadığı çevre hem üzerinde durduğu konular, insanlık durumları hem de sanat anlayışı ve kişisel tavırları yönünden Orhan Kemal’i epeyce andırmakta, ondan etkilenmiş görünmektedir. Yılmaz Güney, kimi yönlerden, Orhan Kemal’in sinemacı çehresi olarak da nitelendirilebilecek özelliklere sahiptir.

Köy ve göç olgusunu merkeze alan yazarların yanı sıra gerçekçiliğe değer atfeden edebiyatçıların çoğunun Orhan Kemal’i dikkatle okudukları, çizgisine aynen bağlı kalmasalar da ondan çok şey öğrendikleri ve esinlendikleri söylenebilir. Bu etki, duyarlık ve ilginin dozajı yazardan yazara değişmektedir kuşkusuz. Üstelik bazıları bu durumu açıkça söylemekten çekinmiş, zamanla anlayışlarında değişiklikler olduğu için gündeme fazla getirmemişlerdir. Tarık Dursun, Vedat Günyol, Necati Cumalı, Orhan Duru, Muzaffer Buyrukçu, Fakir Baykurt, Sedat Gani, Adnan Özyalçın, Onat Kutlar, Kemal Özer, Güner Sümer, Erdal Öz, Hasan İzzettin Dinamo, Selim İleri, Zeyyat Selimoğlu, Sevgi Sabuncu, Leyla Erbil, Necati Tosuner bu isimler arasında sayılabilir. Nitekim bu isimlerin bazılarını Orhan Kemal de zamanında ilgi ve takdirle anmış, onları izlemeye çalışmıştır. Yeri gelmişken belirtelim ki 7 Nisan 1966’da Türk Edebiyatçılar Birliği, Gen-Ar Tiyatrosu’nda yazarın otuzuncu sanat yılı münasebetiyle bir jübile düzenlemiştir. Programda Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal ve James Baldwin birer konuşma yapmışlardır.

Mehmed Kaplan’dan Tarık Buğra’ya, Eser Gürson’dan Attila İlhan’a, Çetin Altan’dan İlber Ortaylı’ya kadar farklı kesimlerden birçok insan onun hakkında da yazılar yazmıştır. İslamcı kesimin yazarlarından Rasim Özdenören, Orhan Kemal’in romanlarından aldığı zevkin Kemal Tahir’in romanlarından aldığından

daha fazla olduğunu anlatır okuma serüvenine yön veren yazarları ve eserleri anlatırken. Fakat önceleri Diriliş, akabinde Edebiyat ve Maveria’da görülen Özdenören’de bu tür gerçekçi bir damar bulmak pek mümkün değildir. Zira Diriliş 1960’lı yıllarda edebiyatta gerçekçilik meselesine mesafeli yaklaşmış, iç ve dış gerçekçilik dengesini gözetmeye çalışmıştır.³⁰

Orhan Kemal’in gerçekçiliğinin çoğu zaman düz, yalın ve hatta kaba bir gerçeklik olarak dolaşıma girmesi, Türkiye’deki edebiyat ortamının belli dönemlerde ve özellikle de 1970’lerden sonra gerçekçiliğe mesafe koymasının da tesiriyle onun sonraki kuşaklar üzerindeki etkisini azaltmıştır. Dünya genelinde ve Türkiye’deki değişimlerin gelişim seyri dikkate alındığında, bu durum da üzerinde durulmayı hak etmekte, birtakım çıkarımlara ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Zira edebiyatta gerçekçilik algısı bile kendi içinde parçalanmış, kırılmalar yaşamış ve tevarüs ettiği geleneği de zamanla yadsımaya yahut örtmeye çalışmıştır.

Anısını yaşatmak için İstanbul’un Beyoğlu ilçesinde, Cihangir semtinde Orhan Kemal Müzesi açılmıştır. 1972’den bu yana adına bir roman yarışması da (Orhan Kemal Roman Armağanı) düzenlenmektedir.

Yazıyı şu anekdotla bitirmek yerinde olacaktır: Bulgaristan’da ölen Orhan Kemal’in cenazesi sınırdan içeri girdiğinde uzun bir araba konvoyu onu izlemektedir. Bir ara bir işçi arabaya yaklaşır. Elindeki çiçek demetini uzatır. Demetin üzerindeki bantta şunlar yazılıdır: “Biz işçiler, hatıran önünde saygıyla eğiliriz.”

KAYNAKÇA

- Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal – Eleştiriler ve Röportajlar*, Everest Yayınları, İstanbul 2012.
- Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1984.
- Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2001.
- Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Romanı*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.
- Nurur Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul 1973.
- Carter Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, Çev: Güneş Ayas, Timaş Basım, İstanbul 2011.
- Mehmet Narlı, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, KTBY, Ankara 2002.
- Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923 – 1950*, KBY, Ankara 1993.
- Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000.
- Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2005.
- Türk Romanı Özel Sayısı*, Hece Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2010.

¹ Ali Eralp, Ortam – 1 Ocak 1965.

² Kemal Karpat, *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Timaş Yayınları, İstanbul 2009. s. 90.

³ Karpat, a.g.e, s. 119-120.

⁴ Karpat, a.g.e, s. 144.

- ⁵ Mustafa Baydar, Yeni İnci – 20 Şubat 1950.
- ⁶ *Türkiye Defteri*, 1974, sayı 10, s. 114-115.
- ⁷ Orhan Kemal romanlarında otobiyografik unsurlar için bkz: Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, Everest Yayınları, İstanbul 2011, s. 22 vd.
- ⁸ Mahmut Kadiroğlu, Çaltı – 16 Kasım 1964.
- ⁹ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul 1973, s. 30.
- ¹⁰ Fahir Onger, *Orhan Kemal'in Edebiyata Girişi Üzerine Notlar*, Cumhuriyet, Temmuz 1970.
- ¹¹ Rıfat Ilgaz, Türk Solu – Haziran 1968.
- ¹² Paraşkev Papuşev, Oteçestven Front – Mayıs 1970.
- ¹³ Ömer Faruk Toprak, Kaynak – 15 Temmuz 1952.
- ¹⁴ Attila İlhan, Kaynak – 15 Haziran 1953.
- ¹⁵ Akis – 13 Temmuz 1957.
- ¹⁶ *Türkiye Defteri*, 1974, sayı. 10, sayfa. 18-19.
- ¹⁷ Naci Çelik, Türkiye Defteri, Ağustos 1974.
- ¹⁸ Mehmed Kaplan, İstanbul – 1 Ekim 1954.
- ¹⁹ Aysel Alpsal, Varlık – 15 Ocak 1966.
- ²⁰ Tevfik Çavdar, Pazar Postası – 27 Nisan 1958.
- ²¹ Yelken – Eylül 1959.
- ²² Zehra İpşiroğlu, *Çağdaş Türk Yazını*, İstanbul 2001, s. 48-53.
- ²³ Carter Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, Çev: Güneş Ayas, Timaş Basım, İstanbul 2011, 305-348.
- ²⁴ Stefka Porvanova, Pogled – Mayıs 1970.
- ²⁵ Halis Acarı, Dost – 1 Haziran 1958.
- ²⁶ Halis Acarı, Dost – 1 Haziran 1958.
- ²⁷ Paraşkev Papuşev, Oteçestven Front – Mayıs 1970.
- ²⁸ Tarık Dursun, Milliyet – 9 Temmuz 1968.
- ²⁹ Melih Cevdet Anday, Yeni Ufuklar – Mayıs 1966.
- ³⁰ Duran Boz, *Okuma Hikâyeleri*, Hangar Kitap, Ankara 2013, s. 17-18.

Not: Orhan Kemal'in söyleşilerinden yapılan aktarmalarda, Işık Ögütçü'nün *Zamana Karşı Orhan Kemal* ve Asım Bezirci'nin *Orhan Kemal* adlı kitapları esas alınmıştır.

ÜLKÜ ELİUZ

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA
İSİM-İÇERİK İLİŞKİSİ**Giriş: Orhan Kemal romanları üzerine**

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

Orhan Kemal, öyküden romana, şiirden tiyatroya kadar pek çok edebi türde eser vermiş olmasına rağmen, Türk edebiyatında romancı yönü ile tanınır. Yaşadığı dönem itibariyle Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan Orhan Kemal, Türk öykü ve romanlarında Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir. Biçim bakımından Ömer Seyfettin, konu olarak Sabahattin Ali geleneğini romanlarında sürdüren ve geliştiren Orhan Kemal'i kendinden önce yaşamış ve kendi devrinde yaşayan sanatkarlardan ayıran en önemli farklılık; gerçeği, 'tasarım', 'gözlem' ve 'yaşanmış' olma nitelikleri ile bir bütün halinde algılamasıdır. Orhan Kemal okuduğu Batılı yazarlardan da fazlaca etkilenir. Yugoslav yazar Panait Istrati ve Rus yazar Maksim Gorki'nin eserlerini okur; konu ve izleksel kurgu seçimi bu yazarlar ile benzerlikler taşır. O da, Maksim Gorki gibi 'en aşağı tabakalardaki insanların' yaşayışına yönelir ve içinde yaşadığı bu yoksul çevreyi, onunla aynı bağlamda ele alır. Orhan Kemal, Maksim Gorki, Panait Istrati ve Jack London ile "hayat üniversitelerini bitirmiş, yani yaşamının bütün sınavlarından geçmiş" (Gürsel 1997: 146) olma niteliklerinde birleşir: "Hayatını aynı şekilde kazanan işçilik, simitçilik, balıkçılık yaparak hayat mektebinde kendi kendilerini yetiştiren Gorki'yi, Istrati'yi andırır." (Oyut 1968: 14) Bu benzeşim, basit bir kopyacılık değil, yaşam koşullarının topraklarımızdaki yansımaları şeklindedir.

Orhan Kemal, romanlarını kaleme aldığı 1949-1970 yılları arasındaki 21 yıllık sürede; sosyal gerçekçilikten, eleştirel sosyal gerçekçiliğe aşamalı olarak geçiş yaşar. Bu tavır, bütün sanat hayatını kapsayan sürekli ve belirgin bir çizgi halinde devam eder. Eserlerinde anlattığı kişilerin, ekonomik sıkıntılar içinde bir takım açmazlar yaşaması ve bunlardan kurtulmaya çalışması, yazarın da bütün

yaşamı boyunca en büyük sorunu olur. Yaşadığı mekanları, tanıdığı kişileri ve bizzat duyumsadığı olayları zamansal düzeyde metne taşıırken, üslubunun belirleyicisi, gerçekçilik duygusudur.

Orhan Kemal'in 24 romanında, klasik vaka düzeni hakimdir. Her romanın olay örgüsü, giriş-gelişme-sonuç sırasını izleyen karakteristik bir seyirdedir. Baba Evi, Avare Yıllar, Arkadaş Islıkları, Cemile ve Dünya Evi kurucu beşlisinden, küçük adamın çözülüşünün anlatıldığı Müfettişler Müfettişi ve Üç Kağıtçı ikilisine geçiş süreci, sosyal yaşamın olumsuzluklarının kişideki tahribatının metne yansımasıdır. İlk romandan son romana kadar, aynı şablona göre düzenler. Çekirdek bir vaka çevresinde, neden-sonuç ilişkisi bağlamında olay birimleri kurgulanır.

Yazar, eserlerinde kendisiyle, çevreyle ve dünyayla iletişimsizlik içindeki kişilerin bireysel trajedilerini anlatır. Bir nevi "toplumbilim monografisi" (Çavdar 1970: 5) niteliğindeki eserlerinde insan olma niteliğini ön plana çıkararak, insanları rezil bir varlık haline dönüştüren düzeni suçlar. Eserlerinde, toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış, bu yüzden de kötülükler, olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş küçük adam'ın öyküsünü aktarır. Ancak bu kopma ve dağılma, bireysel planda kalmaz; sosyal bir boyut kazanarak kopmanın sebebi, 'ekmek arama' endişesine bağlanır. İnsan ile toplum arasındaki çatışma zemini üzerinde, çocukluk hatıraları ve ideolojisinin hazır kalıplarından gelen unsurlar, onun eserlerine kaynaklık eder. Sürekli mekan değişiklikleri yaşayan Orhan Kemal, Atatürk'e muhalif bir babanın oğlu olmanın olumsuz etkilerini ve yaşama tutunma mücadelesindeki başarısızlıklarını da romanlarına yansıtır. Sanatkarın en gerçekçi romanlarında bile, hassas bir kalbin atışlarını duymak mümkündür. Romanlarda ülküdeğerler ve karşıdeğerler, insanı var eden öz ile toplumsal çürüme arasında yaşanan çatışmalar üzerine kuruludur. Romanlardaki mekan-insan ilişkileri, birbirlerini tamamlayan özelliklere sahiptir; bütün mücadelelerinden yenik çıkan kişiler labirentleşen mekanlarda yok olurlar.

İsimden içeriğe küçük adam

Edebi eserin ismi içeriği ile doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içindedir. Bu ilişki konu ve mesaj merkezli ironik, sembolik, imgesel bir tercihin sonucudur. Zira sanatkar eserin başlığından itibaren okura mesajını iletme niyeti ile hareket eder. Dolayısıyla Orhan Kemal'in küçük adam'ın mücadelesini anlatan 24 romanını, kronolojik yazılış sırasına göre değil; izleksel bütünlük içerisinde değerlendirmek sanatkarın eserleri aracılığıyla iletme istediği bireysel, toplumsal ve evrensel mesajların açılmasını sağlayacaktır. Eser isimleri ile içerik arasındaki bağlantı dahilinde Orhan Kemal'in romanlarını 6 başlık altında sınıflamak ve değerlendirmek mümkündür:

1. Kurucu beşli: küçük adam'ın keşfi ve oluşum aşaması

Baba Evi, Avare Yıllar, Arkadaş Islıkları, Cemile ve Dünya Evi romanları, küçük adam tipinin kendini farkedişler dizgesi içindeki keşif ve oluşum aşamasını anlatan kurucu beşlidir. Bu eserlerde ulaştırmak istediği mesaja yönelik olarak, küçük adamın madde karşısındaki çözülüşü izleklerin hareket noktasıdır. Kaçış, özgürlük, sevgi/ aşk, yoksulluk, sosyal adaletsizlik, kötümserlik, yozlaşma, bunaltı izlekleri ile niyete bağlı olarak birey-toplum düzeyinde psikolojik ve sosyolojik çözümlemeler yapan Orhan Kemal, özde iyi/ saf ve doğaya ait unsurların taşıyıcısı durumundaki insanın, değerlerden kopuş sürecindeki mücadelesini metne taşır. Bu beş romanda, başkaldırı psikozundaki başkişiler, bireyse/ toplumsal iletişimsizlik içindedirler. Evde dinginliği bulamamak, onları kaçışa ya da arayışa sürükler.

Dağınık öyküler silsilesi halindeki *Baba Evi* romanı avare, başıboş, sorumsuz bir çocuk ile ataerkil egemenliğin şekillendirdiği sert, baskıcı babası arasındaki çekişme üzerinde özyaşamöyküsel niteliklidir. Orhan Kemal, roman türündeki bu ilk eserinde küçük adam'ın kendi varlığını keşfi ve koruması arasındaki çelişkilerini yansıtır. Roman baskı, huzursuzluk, sıkıntılar yumağına dönüşen 'baba evi'nin kısırcısındaki başkişinin özgürlüğe kaçış isteği ile şekillenen iç çözülüşünün öyküsüdür. Baba evi tamlaması, aile düzeninin sosyolojik, biyolojik ve geleneksel kökenli bir ifadesidir. Baba, gücün, birliğin, özün simgesidir; yuvanın/evin, sürekliliğinin koruyucusudur. Bu bakımdan o, bireysel devam(lılık)ın öznesidir. Tamlanan konumundaki ev, özlenen, aranan, ulaşılmak istenen bir huzur ortamıdır. İnsanı çözülmekten, dağılmaktan, anlamsızlaşmaktan, değersizleşmekten kurtaracak bir imge değer halindedir. Romanda 'baba' ve 'ev' diyalektiği, olumlu göndergelerinden uzaklaşarak, yok eden, kaçışı imleyen boyuttadır. *Baba Evi*'ni düşlerin, varoluşun, güvenin, aydınlığın mekanı olmaktan çıkarıp; korkunun, tükenişin, şiddetin, baskının labirenti yapan babadır. Baba, ataerkil egemenliğin kendisine yüklediği sorumluluğu, aile bireylerine/ özellikle de başkişiye yansıtma şekli ile ev'i özgürlüğün yok edildiği, bireysellik sürecinin tehdit edildiği mecburi bir sığınağa dönüştürür. Başkişinin doğumunu babasına müjdeleyen şu mısra, başkişinin yaşamına hakim olacak fiziksel ve duyuşsal göndergelere sahiptir: "*Ben de dehrin sitemin çekmeğe geldim dehre*" (BE, s.5) Başkişinin bütün yaşamına sinecek olan sıkıntı, zorluk, bedbinlik bu mısra ile ifade edilir. Yeni doğmuş bir bebeğin ağzından babasına sevinci, mutluluğu haber veren mısra, yaşamın ve insanın acizliği 'sitem' ve 'çekmek' kelimeleri ile özdeşleştirilerek yansıtılır. Sevinçli, güzel, aydınlık çağrışımları olan doğum hadisesinin kazandığı anlamsal karanlık, sıkıntılı yaşam trajedisinin de metne yansıyan yüzü olur. Romandaki kişilerarası ilişkiler 'ev içi'ndeki ve 'ev dışı'ndaki olmak üzere iki boyutta gerçekleşir. Evin içinde şiddet, korku, baskı, nefret, tekdirginlik, soğukluk, uzaklık; dışında ise dostluk, sevgi, aşk, bağlılık, hoşgörü, sa-

mimiyet, sıcaklık vardır. Romanda doğumundan on sekiz yaşına kadar olan sürede kendini arayan ve keşfetmeye çalışan başkışı, kendisi ve yaşam ile çatışma içindedir. Bu durumun bir sonucu olarak eylemleri içkinleşen, sorumsuz bir kişiliğe dönüşür, yalıtık ilişkiler yaşar. Her zaman çıkmazdaki başkışı, ataerkil egemenliğin aile içindeki temsilcisi babasına tepkisini direnerek, başıboşluğu, avareliği seçerek gösterir. Çocukluğunda korkunun mahzenlerine, ilerleyen yaşlarında sokaklara/ dış dünyanın labirentlerine kaçarak, kendini saran/ kuşatan baskıdan kurtulmak ister. Babasının özellikle kendisine uyguladığı baskı ve şiddeti, iç dünyasında anlayamaz ve tepkisini babasının çabalarını boşa çıkararak gösterir. Vazgeçmişliğin, boşvermişliğin etkisi altındadır; yaşamdan da, gelecekte beklenmesi yoktur. Başkışı bedbinliğini, sıkıntılarını sonlandırmak için ailesini bırakarak memlekete döner. Arkadaşları ile sevdiği/ özlediği mekanların yüreğini aydınlatacağı umudu içindedir. Umduğu gibi olmaz; hayal kırıklığına uğrar. Şehir, onun hayallerini kurduğu, kaçarak geldiği niteliklerini kaybetmiş; “*neşesi kırık*” (BE, s.81)lık her ayrıntıya sinmiştir. Mekan ile insan özdeşleşmiş; bireyin yüreği, duyumsal boyutta mekanı belirleyici bir nitelik kazanmıştır.

Baba Evi’nin son bölümü Avare Yıllar’ın giriş bölümü olarak düzenlenir. Eserde, sosyal gerçekçi bir bakış açısıyla ben’ini keşfetme çabasında olan insan, mekan ve zaman boyutunda çözümlenir. Roman, “baba evi”nin yalıtık ortamından özgürlüğe kaçan başkışının ben’ini arayış sürecinde yaşadığı içsel ve eylemsel dönüşümün öyküsüdür. Sorumsuz, işsiz, başıboş anlamlarına gelen “avare” sıfatı; kişilik özelliği olarak hiçbir şeye ve hiç kimseye bağlı olmama, boş vermiş, umursamaz bir tavır takınma şeklinde dışa yansır. Avarelik, içten dışa doğru kişiyi sınırlayarak özne tarafından olumlanan bir davranış şekline dönüşür ve edimlerini de şekillendirir. Avare kişi, gelecek kaygısını bilinçaltına iterek, şimdi’yi ön plana çıkararak bencilce yaşar. Tamlanan durumundaki “yıllar” kelimesinin göndergesel derinliğini, nesnel düzleme taşıyan “avare” tamlayanı, zamansal olarak belirlenmiş bir sürecin eleştirel yorumudur. Eserin isim ve içeriği arasındaki bağıntıda, zaman ile birey arasındaki varoluşsal bütünlüğün öznel değişimlerle şekillendiği görülür. Baba baskısından kaçan başkışı, ekonomik sıkıntılar ile içsel çatışmalar arasında sıkışır, yalıtık bir kişi haline gelir. Fiziksel bağımsızlığını sorumluluktan kaçma şeklinde tepkisel bir direnişe dönüştürür. O, kendisinden beklenenlerin ve yapması gerekenlerin farkındadır; fakat bunları ‘avare’ bir görüntünün arkasına sığınarak yapmak istemez. Kolayı seçer; evden ve bağlılıktan kaçır. ‘Avare’likle geçen beş yıllık zaman dilimi, içsel çatışmalarla yüzleşen bireyin kendini fark edişi ve değişimi ile sonuçlanır. Eserin isminde, zamansal boyutun önemine dikkat çekilir. Öyküleme zamanından öykü zamanını aktaran kahraman anlatıcı, bu beş yıllık süreye ‘avare’ sıfatı ile bireysel bir boyut kazandırır. Bu değerlendirme öykü zamanına değil öyküleme zamanına ait-

tır; öykü zamanının içindeyken değil, öyküleme zamanından geriye dönüşteki öz eleştirinin ifadesidir. Tamlama bu yönüyle, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki sürede kahraman anlatıcının/ başkişinin yaşadığı değişimi de vurgular: “Yıl, bireysel ömrün ölüme doğru yol alışının yani bir doğal sürecin, düzenleyici sembollerle bir periyodik matris içine yerleştirilmesinin, bu anlamda doğal olanın bir tür sosyal müdahaleye uğramasının ifadesidir.” (Elias 2000: 37) Romanın ismi, yazarın entrik kurguda vurgulamak istediği temel izleği de bünyesinde taşır. Romanda kaçış, başkişinin tinsel yolculuğu sırasında eylemlerine yansıyan en temel izlektir. Yaşamın gerçekleri ile yüzleşen başkişi, mekandan, kişilerden ve zamandan kaçır. Hayallerin huzur ortamında kaba gerçekliği aralamak eğilimindedir. Sosyal yaşam, tüketen bir karmaşa halinde içten ve dıştan başkişiyi kuşatmıştır. Maddi yokluk ve üzerine yüklenen sorumluluk, içinden çıkılmaz bir cendere halindedir. Başkişi Beyrut’taki ailesinin yanından memlekete döndüğü andan itibaren sorumsuz bir yaşam tarzının ardına sığınır. Aslında o, sorumluluklarının bilincindedir; babasının “şerefi”, annesinin “hiç kimsenin karşısında el ovalamaması” (AY, s.17) yönündeki beklentisi ve babaannesinin: “sen adam olursan sokaktaki köpekler de adam olur” (AY, s.33) azarı, kaçışı hazırlayan hareket noktalarıdır. Ailenin ve çevrenin, geçmiş yaşantıya dayanarak beklediği gibi davranmayan başkişi, mekanlardan uzaklaşsa da kendinden kurtulmayı başaramaz. Maddi sıkıntılar ve çevresindeki insanların yıldırıcı tavırlarından doğaya sığınır, isyan psikoza içinde her şeyi eleştirir, yaşadıklarının sorumlusunu arar. İlk kaçış mekanı, aynı dramı farklı boyutlarda yaşayan insanların buluşma yeri olan Giritli Kahvesi’dir. Giritli Kahvesi’nde hayaller, aşk ve futbol yaşamın merkezine yerleştirilir ve diğer her şey anlamını yitirir. Bu düşüncelerin arkasına sığınışın da yaşamın kaba gerçeklerini değiştirmedeğini, İstanbul’a giden başkişi ve arkadaşı Gazi çok derinden hissederler: “İstanbul’un çarpan güzelliğine doyduk nihayet. Karınlarımız sık sık acıyordu çünkü ve güzellik karın doyurmuyordu.” (AY, s.30) Büyük umutlarla geldikleri İstanbul’da hayatın gerçekleri hayalleri ve beklentileri siler; her şey bir anda tükenir.

Özyaşamöyküsel üçüncü roman Arkadaş Islıkları’nda, sosyal varoluş, bireysel farkındalık ile bütünlenir. Süreklilik ve geçiciliğin ‘arkadaş ıslıkları’ tamlamasında birleştirilmesi, bireysel arayışın tinsel ikilemlerini ve izleksel çatışmalarını ifade eder. ‘Islık’ sesindeki ‘çağrı’ya yönelen ancak içsel tamamlanmayı bir türlü kuramayan arkadaşlar ne birbirlerine ne de yaşama tutunamazlar. Eserin ismindeki ıslık, arkadaşlık kavramının birleştirici dizgesinden çözülüşün sese yansımasıdır. Kendini ifade problemi içindeki roman başkişileri, bir farkedişler silsilesi içinde; reel dünya ile yaşadıkları çatışmalardan ‘ıslık’ sesi ile uzaklaşmaya çalışırlar. Kaçışlarının yönü, dışı doğru görünse de aslında tinseldir. Bu yönüyle, Arkadaş Islıkları tamlama grubu kuşatılmış hayallerin çılgılığıdır. Köklü

bir sığınak arayışı içerisindeki başkışı ve arkadaşları, geçici çılgınlık/ çağrının/ ıslıklığın peşinde sürüklenirler. Çağrının güdülediği başkışı, ıslık sesine şartlı refleksle yanıt verir. Bilinçdışından gelen bu çağrılar, kahramanın kendini tanıma ve keşfetme sürecinde önemli rol oynar. Olan ile olması gereken'i aynı düzlemde yaşayan başkışı, olan'lara göre şekillenmek eğilimindeyken, ailesi ve çevresinin baskısı ile olması gereken'e yönlendirilir. Kendilik değerlerini sorgulayarak yoğun olarak özgürlük isteği içine girer. Bu dönemde çıkmazlar ve iletişimsizlik, onu bunaltıya sürükler. 'Ateş çemberi'nden kurtulma çabası, seçimleri ve fark ettiği gerçeklikler ile bilincini kuşatır. Başkışı, artık dışa dönük eylemler içindedir. Kaçış, hayal- gerçek çatışmasından yenik çıkışa karşı bir tepki olarak itkisel bir eğilim halinde; evden, şehirden kaçış görünümünde kendinden ve sorumluluklarından uzaklaşma arzusuna dönüşür. Çıkmazları dıştan içe doğru gittikçe büyür.

Orhan Kemal'in özyaşamöyküsel karakterli eserlerinin devamı niteliğindeki Cemile adlı romanda, işçi- patron, köylü- şehirli, yoksul- zengin, çıkarlar- değerler çatışması gibi zıt uçlu kavramların açılımı yapılır. Cemile- Necati aşkının çekirdek vaka olarak yer aldığı eserde güzel, alımlı, çalışkan, değerlerine bağlı işçi kızı Cemile'nin yaşamı, ismiyle örtüşen nitelikler taşır. "Saf, güzel" (Türkçe Sözlük 1998: 393) anlamlarındaki ismiyle Cemile, yozlaşan değerlerin, çürüten düzenin ve tükenen umutların mekanında mücadele eder. Yaşadığı ortamın olumlu ve olumsuz getirileri içinde Cemile, yitlik bir dünyada umudun sevgiyle yeniden dirilişinin simgesi olur. Yüzeysel ilişkilerin ve çıkarın kol gezdiği ortamda o, aşkı, sevgisi, kararlılığı, değerleri ile farklıdır. Cemile, maddi kaygıların her şeyi sildiği düzenin bir parçası olmamak adına direniş gösterir. İçsel ve eylemsel boyutuyla bu direniş, kendiliğini korumak isteyenlerin mücadelesine dönüşür.

Dünya Evi romanı, evlilik kavramı çevresinde şekillenen ekonomik ve psikolojik koşulların sosyolojik boyutta anlatımıdır. Orhan Kemal'in roman türündeki dokuzuncu eseri olan Dünya Evi, evlilik kurumunun bireysel ve sosyal nitelikli sorgulanışıdır. 'Dünya evi', insanın fiziksel mekanı olan dünya ile bireyin öznel mekanı olan evin aynı düzlemdeki ifadesidir. Sosyolojik bir kavram olan dünya evi, ben ve senin biz'de birleşimdir. Dünyanın ve dünyaya ait bütün değerlerin evin içine taşınarak minimize edilmesi, insanın sahiplenme, süreklilik kazanma ve kendi 'dünya evi'ni kurma eğiliminin sonucudur. Yaşamın mekanı dünya, bireyin mekanı evin içinde yeniden kurgulanır. Evlilik, toplumsal varlık içerisine katılmakla beraber kişiye ait tinsel bütünlük arzusunun da yansımasıdır. Kişi, içindeki varoluş ateşini başka bir yürekte yakarak kendini tamamlayabilme olanağına kavuşmak ister. Dünya, kişinin fiziksel/ maddi mekanı; ev ise, işlevsel/ düş mekanıdır. Eserin ismi, dünyadaki çatışmaların, ev içindeki yansımalarını açar. Yaşamın bireye yüklediği bütün sorumluluklar, ev ile dünya sözcüklerine işlevsel derinlik kazandırır.

2. Küçük adam'ın kendisiyle ve dünyayla yüzleşmesi

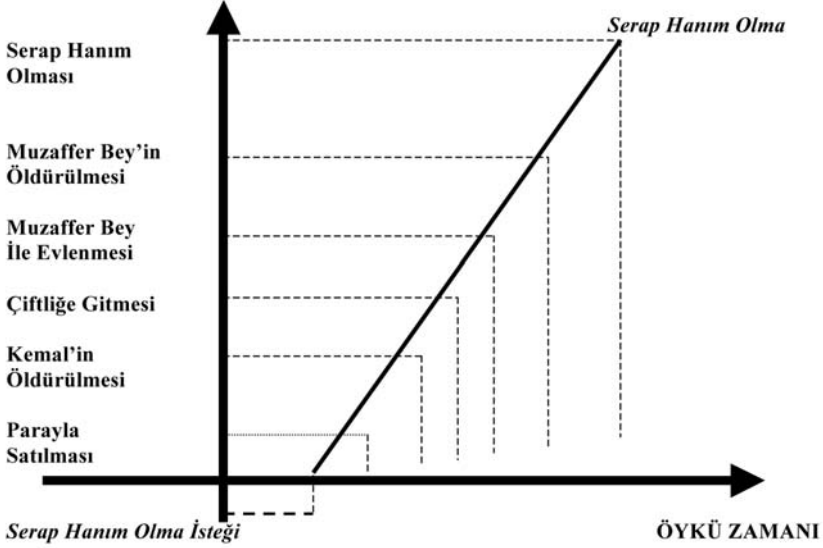
Küçük adam tipinin, kendi kendisiyle ve dünyayla yüzleşmesini anlatan Vukuat Var, Hanımın Çiftliği ve Kaçak romanları; yozlaşma, sosyal adaletsizlik ve yabancılaşma izlekleri çerçevesinde birleşir. Birey olma sürecinde, dış dünyanın kişisel haklarını elinden alması karşısında direniş gösteren Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarının başkişisi Güllü ile Kaçak romanının başkişisi Habip, diğer bütün kişilerle çatışma yaşarlar. Onları, kavram ve simge düzeyinde yansıtan değerler, çıkar dengelerinin bireysel özü yok edişini açılar niteliktedir.

Vukuat Var, kendi olmak, kendini kurmak ve varoluşsal süreci tamamlamak isteyen bireyin, bütün direniş ve isyan çabalarına rağmen fiziksel, ruhsal ve sosyolojik kuşatılmışlığa yenik düşme öyküsüdür. Vukuat Var isminin açılmanması, eserin izleksel bütünlüğünü verecek göndergelere sahiptir. “Vukuat Var”, haber cümlesidir ve çaresizliğin, çağrının, korkunun, yardım isteğinin söz boyutudur. Sosyal gerçeklerin sunduğu olumsuz getiriler karşısında yıkım süreci yaşayan başkişi Güllü'nün içsel çırpınısının söze dönüştüğü bu yüksek tonlu haykırış cümlesi, entrik kurguyu açar niteliklidir. Para için zengin çiftlik sahibinin başıboş yeğenine satılan, sevdiği öldürülen, annesi dövülerek hastanelik edilen Güllü, yaşadıklarını son bir çırpınıyla haber verir. Bu tükeniş ve yok oluş sürecinden kurtarılma için yardım ister. Fakat onun yakarışı duyarsızlaşmış ve ben merkezli kaygılarla örülmüş insanlara çarpar ve geri döner. 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. İnsan asıl köleleştiren düzen, toplum tarafından kurulmuştur ve toplumsal eşitsizlik aslında doğal bir durum değildir. Küçük yaşlardan itibaren maddi bağımlılıkların zorunluluğu içinde; yaşlı veya ölmüş yakınlarının kimliğiyle fabrikada çalışmaya başlayan çocuk işçiler, fırsat eşitsizliğinin simgesi halindedirler. Fabrika, yaşayan ölülerin doldurduğu çorak bir ülke halindedir ve insan kendisini yabancılaştıran etkenlerden (makine ve para gibi) kurtulamaz. Emegın makineye göre ayarlandığı bu ortamda, işçiler makinenin temposuna ayak uydurmak zorundadır. İnsanın nesneleştirilerek sömürölüşünün “geleneğe” dönüştüğü bu ortamda, kişilerin tepkileri de sessizdir. Bu zorunlulukların sürüklediğı yığınlaşan topluluklar, kapitalist burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı tepkilerini haykırma, haklarını arama olanağına sahip değildırler: “Akıl erdiremediklerı, madem bir Allah vardı, ne diye onlara süreli birer ırgatlığı çok görüyordu da, hususilere lüzumundan fazla önem veriyordu? Adalet miydi?” (VV, s.228) Allah’a isyan şeklinde dışa yansıyan bu tepki, adaletsizlikler karşısında çaresiz kalan ve

bunalan kişilerin eyleme dönüşmeyen başkaldırısıdır. Güçlünün güçsüzü yok ettiği bu ortamda, bütün dengeler para ve yetki üzerine kuruludur: “*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.*” (VV, s.269) Güçlü ve zengin Muzaffer Bey, politize olmuş devletin otoritesini çıkarı için kullanmaktadır. 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 seslerini duyurmaktan çekinirler; zira her şey karşı’larındadır. Öldürülseler bile, önemli değildir; öldürenler cezasız kalacaktır. Siyasiler 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 ötekinden zenginse, elbette o haklıydı.*” (VV, s.67-68) Eserde Güllü’nün öyküsü çevresinde adaletsizliklerin hüküm sürdüğü karmaşa ortamında tüketilen değerlerin açılımı yapılır. Başkışının Güllü’den Serap Hanım’a dönüşüm süreci; olumludan olumsuza, düzenden kaosa, varoluşsal çırpınışlardan yokluğa, ben’den öteki’ye doğrudur. Vukuat Var, bu yönüyle eserdeki içsel direnişin çılgına dönüşerek yok oluşunu ifade eder.

Hanımın Çiftliği romanı, çürümüş düzenin dışlıları karşısında yenik düşen bireyin öteki’leşme serüveninin psikolojik ve sosyolojik anlatımıdır. Zengin toplumsal malzemesi ve *entrika* havasındaki olaylar zinciriyle Hanımın Çiftliği’nin ismi, entrik kurguyu temellendiren izlekler ile bütünlük içerisindedir. Yozlaşmış düzen ve yabancılaşmış kişileri ile yaşam, kendisine direnen bireyi yok eder, yutar. Toplumsalın bireyseli silmesi ve çürümüşlüğün yaygınlaşması eserin isminde sembolleşir. İşçi kız Güllü’nün Serap Hanım; Muzaffer Bey Çiftliği’nin de Hanımın Çiftliği oluşu, birey ile mekan arasındaki birbirini tamamlama sürecini imler. Bireysel değişimin sosyal yaşamdaki yansımalarını da içeren Hanımın Çiftliği ismi, üretmenin simgesi bu mekanın, ikiye bölünmüş ve çıkar ile şekillenen yok oluşların adına dönüşümünün öyküsüdür. Sevdiği öldürülen, kendisine ve annesine şiddet uygulanan Güllü, boyun eğerek görünüp çiftliğe gider. Böylece kendi olma hakkına tecavüz eden, kendisini satan ve alanlardan öğ alacaktır. Ancak sahip olma ve cinsel tutkuları öne çıkan Güllü, Serap Hanım olur. Cesur, güçlü, iradeli Güllü’nün, eski kıyafetleri ile birlikte kişiliğini, kimliğini de çıkarıp atışı, yozlaşmanın birey karşısındaki zaferidir. Güllü, Serap Hanım olduktan sonra sadece maddi kaygılar ve cinsel tutkular için yaşayan öteki olur. İçine girdiği yeni sınıfın kurallarını benimseme ve kendini kabul ettirme çabası içinde kıyafetleri gibi tavırlarını, davranışlarını, konuşmalarını da değiştirir. Ondaki değişim sadece görüntüde değildir; kişiliğini de sarar:

OLAYLAR



Değişim Sürecindeki Faktörler

Güllü'nün küçük adam'lıktan çıkıp statü değiştirerek, *hanım* rolüne bürünmesiyle yaşadığı değişim süreci; toplumdaki ötekileşmiş yüzün yansımaları halindedir. Geçmişte, ekonomik sınıfsal çatışmalarda ezilen rolünde olan Güllü, şimdi ezen, yok eden konumuyla sosyal tükenişin öznesine dönüşür. Böylece kendi olma sürecinde ötekileşmiş kimliğiyle var olur. Güllü, küçük adam statüsü ile varlığını sürdürürken, çiftliğe satılışı ile yaşamı değişir. Yaşamı boyunca statü ve rol değişimi fırsatını yakalamaya çalışan Güllü, çiftliğin Hanım'ı olarak arzularına kavuşur. Çiftlik ve Muzaffer Bey hayalleri için birer araçtır. Hanım olma yolunda kullandığı bu araçlar, onu amaca ulaştıracak ancak ötekileştirecektir. Dolayısıyla Güllü, küçük adam'lıktan/ kendi olmak'lığı ile yüzleşerek öteki'ye giden bir sürecin kısılcacında yitip kalır. Eserin ismi başkışı ile birlikte sosyal, siyasi çöküntünün mekan-birey ilişkisindeki yansımasının sembolüdür.

Orhan Kemal'in roman türünde yazdığı yirmi dördüncü eseri Kaçak, kaçış, cinsellik, aşk, sosyal adaletsizlik, yozlaşma ve umut gibi dramatik aksiyonu bütünleyici izleklerle derinleştirilir. Orhan Kemal'in ölümünden üç ay önce (15 Mart 1970) tamamladığı eserde başkışı Habip, "yağmacılığa dayanan bir köylü anarşizminin çıkar yol olmadığını anlayıp, haksızlığa karşı daha başka yollarla savaşmanın gerektiği sonucuna varır." (Yavuz, 1998: 107) 'Üç Tekerlekli Bisiklet' adıyla, 1982 yılında yönetmen Memduh Ün tarafından sinema filmi olarak çekilen eserin ismiyle içeriği birbiriyle örtüşen yapıdadır. "Bağlı bulunduğu yer-

den veya yasadan kaçan, uzaklaşan kimse; yasalara, kurallara uymayarak, gizlice” (Türkçe Sözlük, 1998: 1143-1144) anlamlarına gelen kaçak kelimesi, roman başkişisinin hem bireysel varlığını hem de sosyal konumunu açan bir sıfattır. Kaçaklık ve kaçış, entrik kurgunun temelidir. Ezen-ezilen çatışmasının hep zengin lehinde gelişmesi, yoksul halkı yokluğa sürükler. Adaletsizlik, siyasi ve sosyal kimlik kazanarak bireyin yaşam mücadelesini baltalar. Bu düzen karşısında çaresiz kalan kişiler, maddi gücün yok eden, yıpratıcı akınlarına yenik düşerler. Başkişi, kendisine, ailesine, yaşadığı köyün insanlarına uygulanan haksızlığa ve baskıya tepkisini yasadışı bir eylemle gösterir, Muzaffer Beyi öldürür; fakat kaybeden yine kendisi olur. Kendince haklı olduğu eylemin kanunlar tarafından haksız bulunması nedeniyle köyünü, ailesini bırakarak yersiz-yurtsuz bir ‘kaçak’ olur. Tek zincirli olay biriminden oluşan eserde başkişi Habip’in kaçış sırasında yaşadığı çatışmalar, aşk izleği etrafında derinleştirilerek yansıtılır. Hacer’in evinde gizlenen Habip, eserin sonunda yine yakalanmamak için kaçacaktır. Böylece Habip kanun tarafından değilse de kurmaca dünyanın Tanrısal anlatıcısı tarafından işlediği cinayet ve suçlar için cezalandırılacaktır. Güçlü olanlar, kendisine bağımlı insanları fiziksel ve ruhsal olarak kullanırken *insan olma* ayrıcalığına da kelepçe vurur; tutuklanmış kimlikler, kaosun karanlıklarında yığınlara dönüşürken yalıtık bir yaşamın esiri olurlar.

3. Küçük adamın kendini tanımlama çabaları

Bereketli Topraklar Üzerinde, Gurbet Kuşları, Eskici Dükkanı ve Kanlı Topraklar romanları, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleri etrafında küçük adam’ın kendini tanımlama çabalarının anlatımıdır. Bireysel ve kolektif bilinçten yoksun bireylerin, varoluş serüvenlerinde yaşadıkları çözülüş üzerine yapılan bir izlek yozlaşma, yabancılaşma izleği ile temellenebilecek bir yapıdır. Bu bölüm romanlarının tümüne hakim olan yozlaşma izleği, bireylerin yaşamın gerçekleri karşısında tutunamamalarından kaynaklanır. Sosyal adaletsizlik ise, toplum yaşamında kişiler ve ilişkiler düzleminde yaygınlaşan yozlaşma izleğinin bir sonucudur. Romanlarda sosyal adaletsizlik, resmi ve özel anlamda yöneten ile yönetilenler arasındaki kopukluk merkezlidir. Sosyal adaletsizliğin ilk yansıması; yoksul halkı, baskı ve sömürü ile sıkıştıran patron/ ağa görünümü altındaki eşkiyaların tavırlarında somutlaşır.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, kent yaşamının ezdiği köylünün “ekmek” kaygısı uğruna yaşadığı çatışmalardan oluşur. Eserde, Türk toplum yapısına ait psikolojik gerçekliğin, dönemsel yansımaları ve maddi kaygılarla şehre göç etmek zorunda kalan insanların trajedisi dile getirilir. Bereketli Topraklar Üzerinde ismi, topraktaki yaratma ve yeni’leme gücünün ironik ifadesidir. Sosyal yaşamın ekonomik yönüne göndermede bulunan *bereketli* kavramı; *toprak*’la

birleşir ve ‘*üzerinde*’ yaşama ve yaşatma özelliği ile canlıları var eden değerler bütününe dönüşür. Ruhsal ve fiziksel yapılanmanın mekanı olarak toprak, bereketli/ verimli yüzüyle maddi sıkıntılar çeken kişilere umut ışığı olur. Toprağın bereketinden umutlanan birey, “ekmek” uğruna çıktığı yolculukta hep kayıplar yaşar. Emeğin sömürüldüğü, kişisel hakların yok sayıldığı, maddi gücün yok eden bir mekanizmaya dönüştüğü ‘bereketli topraklar’, işçi/ ırgat/ amele yani küçük insan için kısır ve verimsizdir. Eserde, yaşama tutunamayan yenik, yıkık, çaresiz bireyler umutla geldikleri toprağın bereketinden yararlanamazlar. Kapitalizmin dişlileri tarafından kişiselleşmiş emek, sermaye işlevinde kullanılırlar. Kişiler, sömürenler ve sömürülenler olarak “fetişleştirilir” (Leledakis 2000: 26) Reel dünyanın çıkmazları kişileri, maddeye bağımlı birer nesneye indirger. Ülkenin siyasi ve sosyal yapılanmasının bir yansıması olarak köyden kente göçle birlikte, kültürel bozulma da başlar. Köyün ve köy yaşamının kendine özgülüğünden, şehir yaşamının kaosa göçe 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 çukuru haline getirir. 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. Ağır çalışma şartları ve yozlaşmış düzenin ön plana çıkardığı ego, kişilerin kendileri dışında hiç kimseyle ilgilenmemelerini de beraberinde getirir. 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, başkışı Ali’nin ağır ve aralıksız çalışma temposu içinde düşerek yaralandığı ve daha sonra öldüğü patoz, “doymak bilmeyen bir canavar, işçilere soluk aldırılmazken, patronunu cebine altın akıtan bir sistemin simgesi” (Moran 1990: 9) olarak yozlaşmış düzenin eşyadaki görünümüdür. İnsanın para karşısında değeri yoktur. Sanayileşmiş toplumda işbölümünün gelişmesi sonucu işçinin yarattığı mal ile ilişkisi kopuktur. Yozlaşmış patron/ ağa kesimi işçiyi her anlamda tüketir ve emrinde çalışanların her şeyini tüketme hakkının kendinde olduğunu sanır.

Çarpık kentleşmenin olduğu döneme tutulan bir ayna niteliği taşıyan Gurbet Kuşları’nda; “Anadolu insanının durumu, şehrin yoz eğilimlerine kapılıp bozulması, toplum dışında asalak unsurlar haline gelmesi ve asli süreç içerisinde köy-

lülükten proleterleşmeye yönelen geleneksel değerlerini şehirde de koruyarak yeni bir insan birimi oluşturma” (Altuğ 1974: 7) mücadelesi anlatılır. Orhan Kemal’in Yorganlılar, Kuşluk Treni, İstanbul’un Taşı Toprağı ve Gurbet Kuşları isimleri arasında kararsızlık yaşadığı roman ilk olarak “İstanbul’un Taşı Toprağı” adıyla 1961 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir. Eserin ismi, okuru Anadolu insanının yaşamına zorla giren ‘gurbet’lik kavramını sorgulamaya çağırır. Kuş gibi umarsız, çaresiz ve güçsüz insanların varlık mücadelesi, göç kavramı ile sosyolojik bir sorunsal olarak ele alınır. Gurbette bir “kuş” kadar çaresizlik içerisinde maddi ve manevi “özgürlüğe” kanat çırpın kişiler, ortama ait olmayı başaramaz ve hep dışlanırlar. Sosyal adaletsizliğin eserdeki yansıması ise, gelir dağılımındaki dengesizlik merkezlidir. Maddi sıkıntılar için bütün yaşamları tüketilen işçiler ile onları sermayeye dönüştürerek güçlenen kişiler arasında uçurum vardır. Yaşanan mekanlara kadar her şeye sinen maddi güç, yokluk- varlık çatışmasının ifadesi olur. Gurbet Kuşları romanında başkişi İflahsızın Memed’in diğer gurbet kuşları ile paylaştığı evin “*canlı cenaze*” (GK, s.37) görüntüsü ile siyasi-sosyal çarpıklıkların güçlendirdiği kişilerin “*modern*” (GK, s.60) evleri arasındaki uçurum, kişilerin maddi ve manevi varlıkları arasındaki uzaklığın yansımasıdır. ‘Gurbet kuşları’, sıra özlemi ve ekmek kaygısı arasında yaşadıkları çatışmalardan hep yenik çıkarlar. Onların karşı karşıya olduğu ‘gurbet’, tehditler, tükenişler mekanıdır ve yutmaya hazırdır.

Orhan Kemal’in 1952 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi’nde Eskici ve Oğulları adıyla yayımlandıktan sonra genişleterek romana dönüştürdüğü Eskici Dükkanı, Orhan Kemal’in roman türündeki on ikinci eseridir. Romanın ismi, eserde geçen zamanın kişisel tüketiş serüveninin simgesel anlatımıdır. Eski- yeni çatışması, geçmiş ve şimdi arasındaki kayıpları derinleştirir. Geçmişte kalan maddi güç, bugünün sıkıntılara kaynaklık eder. Yitirilenler maddi boyuttan manevi yata doğru genişlerken, değişen sosyal düzen içerisinde var olmaya çalışan bir esnaf ailesinin kimliğinde, toplumun yaşadığı çözülüş süreci açılır. Eskicilik, eskileri onararak yenilemeye çalışmaktır. Böylece, eskileri onaran başkişi, geçmişteki varlıksal boyutunu şimdi’nin onarımında yakalayamaz. Eskici Dükkanı’nın ‘ekmek’ kapısı olma niteliğini kaybedişi, şimdi’nin yaşamsal tamirati gerçekleştiremeyişi/ yenileyemeyişi ile bağlantılı olarak metne yansır. Eserde mekan-insan ilişkisi, sosyo-psikolojik aile birliğinin sarsılışıyla bütünleştirilerek anlatılır. Son umut kapısı olan mekan, hayal kırıklıkları ile tükenişlerin de canlı tanığı olur. Eskici Dükkanı, geçmişteki gücünü ve bereketini yitirerek, kendi varlığını tehdit eden öğeleri yok edemez.

Kanlı Topraklar, Çukurova’nın ekonomik ve sosyal çözülüşteki birey gerçeğinin öyküsüdür. İşçilikten ağalığa statü değiştirme çabası içerisindeki başkişi, değerlerin silinişinin ve sosyal çürümenin boyutlarını kişiliği ile yansıtır. İşçile-

rin/ köylülerin sömürüldüğü bu ortamda fabrika sahipleri/ toprak ağaları ve bunların “*çanak yalayıcısı*” (KT, s.25) dalkavukları aracılığıyla sosyal problemlere ışık tutulur. Eserin adı, insani öz’ün yok edilşinin örtük açılımıdır. Romanda sosyal baskı unsuru halinde yoksul halkı sömüren ağalar, patronlar ve zenginler, toprakları ile birlikte köylülerin varlık’larına da kasteder. Umudun, yaratıcılığın, bereketin, öz’ün simgesi toprağın, “kan”la kirleniş evrensel bir suç halinde ele alınır. Maddi varlığı büyötmek adına, yok edilen bedenlerin öyküsü eserin ismi ile örtüşür. Toprak, kendisine sığınan insanları yutan bir tehdit nesnesi olurken, maddi güçlerinin verdiğ i olanakları “kan” imgesi ile yok ediş aracına dönüştüren kişilerin de toplumsal suçları çözümlenmiş olur. Kan, toprağın bereketini silen karşı güç unsurudur. Mekan/ toprak, yaratıcı içeriğe dönük olumlu niteliklerini yitirir ve kan’lı bir nesneye halinde yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izleklerinin mekansal ifadesi olur.

4. Küçük adamın tutunma çabaları ve direniş i

Suçlu, Sokakların Çocuğ u, Sokaklardan Bir Kız, Devlet Kuş u, Bir Filiz Vardı ve Murtaza romanları küçük adam’ın yaşama tutunma mücadelesini ve varlığını korurken yaşadığı içsel/ dışsal çatışmaları anlatan direniş izleğ i etrafında birleşir.

Cevdet’in öyküsünün anlatıldığı üçlü (Suçlu, Sokakların Çocuğ u, Sokaklardan Bir Kız) izleksel kurguya ait ipuçları taşıyan isimler taşır. Bu üçlüde dış dünyanın gerçekleriyle sürekli çatışma içindeki bireyin hayal dünyasından mekansal değ işim hedeflerine doğru boyut kazanan kaçış ı anlatılır. Kaçış , daha çok düşünsel niteliklidir; eylemsel bütün kaçış girişimleri hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Toplumsal baskının ve dışlamanın bireye yüklediğ i isimler olan Suçlu, Sokakların Çocuğ u ve Sokaklardan Bir Kız; başkişinin yaşadığı dramı da açar niteliktedir. İçinde yaşadığı çevre şartlarının bir sonucu olarak tutunamayan, düzenli bir yaşam kuramayan başkişinin kopuk, avare yaşam ı bu isimlerle dramatize edilir. Kişiliğ in oluşum aşamasında toplumsal ve aile iç i baskılarla iç dünyasında yoğunlaşan bireyin dramatik öyküsü niteliğindeki bu üç roman izleksel kurgu bakımından da birbirini tamamlar.

Yazar, Suçlu romanı aracılığıyla ‘en kötü insan bile insanların yardımı ile yola gelebilir’ mesajını vermek ister. Eserde niyete bağli olarak iyi-kötü çatışması çerçevesinde bir onur savaşı anlatılır. Serinin ikinci kitabı olan Sokakların Çocuğ u romanı, toplumdan atılmış bir kişinin bunu sıcak bir rahatlıkla sürdürmesine ne düzen ne de düzenin başındakilerin izin vermediğinin sosyal gerçekçi bir bakışla eleştirisidir. Bu iki romanın başkişisi Cevdet, iletişim sorunu yaşayan ve kendi yalnızlığında varlığını ispat etmek isteyen gençliğ in tükenişinin simge ismi olur. Kendi olma olanağ ı kısıtlanan, iç ve dış olumsuzluklarla kuşatılan Cev-

det, şartlara yenik düşer. Onun çözülüş ve tükeniş öyküsü, olan ile olması gereken arasındaki gerilimin metinleşmesidir. Annesinin ölümü, babası ve üvey annesinin baskıları ve dış çevrenin dışlamaları ile mücadele eden Cevdet, içindeki ben ile kendisine yakıştırılan kimlik arasında çatışır. Sosyolojik boyutlu eleştirinin yapıldığı bu üçlüde, başkişi çerçevesinde çıkara dayalı ilişkilerin kişiyi yok ediş süreci sorgulanır. Bedenleri ve hayalleri sömürülen çocuklar/ gençler, kendilerini saran olumsuzluklar çıkmazında tükenirler. Çevre şartları onları çözükle, bozuk kişilikler haline getirirken öz'lerindeki güzel, saf, temiz nitelikler başkadır. Aile düzeni içerisindeki sorunlar ve yaşanan olumsuzluklar, başkişiyi sokağa atar. Her türlü bozulmuşluğun, yozlaşmanın tehdit ettiği sokak, başkişinin tükeniş mekanıdır. Cevdet, eğitim, sevgi, güven ortamlarından uzak serseri, korku dolu, yalnız bir yaşamın içinde çırpınır. Eserlerin ismi, yaşanan dramın sözlü ifadesi ve sosyal eleştiri niteliğindedir. Toplum, yaşama tutunmak isteyen küçük adam'ın çözülüşünü ve en sonunda tükenişini hızlandırır. Ona varlığını ispat olanağı tanımaz. Suç'lanan birey dışlanır ve mekanı da sokaklar olur. Sokaklar, başkişi için çocukluktan gençlik dönemine geçiş sürecinde tehdit öğeleri içerir. O, arkadaşları çingene kızı Cevriye ve Rum çocuğu Kosti'yle birlikte Amerika'ya kaçma hayalleri kurar. Yaşanan maddi-manevi baskıdan kurtuluşun mekanı olan Amerika, büyükle kimliğiyle kaçışın tek hedefi olur: "*Gidecekti, dünya dünyaya geçse gidecek, düşmanlarını birer yumrukta tepeleyip, canlarını cehenneme yollayacak hale gelecekti.*" (S, s.47) Dış çevrenin baskısı ve dışlanma, onların güce ve paraya sahip olma isteğini kamçılar. Bunu gerçekleştirmek için ise Amerika'ya gitmek şarttır: "*Amerika'ydı orası. Yüz, iki yüz, üç yüz, katlı yapıları, öküzyutan boa yılanlar, Teksas, Teksas'ın kahraman kovboyları oradaydı. Hele birkaç yıl daha geçsin... Orada herkes istediğini olabiliyordu.*" (S, s.133) Sinema filmlerindeki ve kitaplardaki karakterler ile kendilerini özdeşleştiren üç arkadaş, olmak istedikleri kişiliklere ancak Amerika'ya kaçarak sahip olabileceklerini düşünürler. Kurdukları hayallerde de hep bunu yansıtır.

Cevdet'in Öyküsü serisinin üçüncü kitabı Sokaklardan Bir Kız ise, düşmek için direnen Nuran'a övgünün anlatımıdır. Romanın başkişisi Nuran, annesi yüzünden çevresindeki kişilerin kendisini aşağılayan ve dışlayan tavırlarından kurtulmak, geçmiş güzel günlerin huzurunu yakalamak için hem gerçek hayatta hem de düşlerinde yalnız kalabileceği mekanlara kaçır: "*Gerçek yaşamında olduğunca, düşünde de, rahatsız edilmekten korkarak, kaçmağa başlamıştı. (..) çitler, tarla kıyılarındaki hendeklerden atlıyor, duvarlar aşıyor, kaçıyor, kaçıyor.*" (SBK, s.83-84) Nuran, annesinin yaşamı üzerindeki karabasana dönüşen etkisinden kurtulamaz. Gittiği her yerde annesiyle özdeşleştirilerek cinsel bakımdan sömürölmek istenen başkişi, 'kötü kadın' olmamak için direnince dışlanır. Bu dışlanma ile yalnızlığa itilen Nuran, mutlu, huzurlu, güvenli çocukluk günle-

rinin hayaliyle avunur. Geçmiş, bugüne taşıma ve çevresindekilerden kurtularak mutlu olma isteğiyle insanlardan uzaklaşır: “*Kaçmalıydı, kaçmalıydı burarlardan. Uzaklardaki “sevgili”yi arayıp bulmalı, ona kendini nikahla vermeliydi. Burada kalsa enikonu kötü yola düşüreceklerdi.*” (SBK, s.93) Nuran, bir arayışlar dizgesine dönüşerek içsel derinlik kazanan yalnızlığından; kitapları, eski güzel günlere duyduğu özlemlerinden aldığı güçle, yaşama tutunmayı başarır. Kendisini kötü yol’a itenlere karşı direnen Nuran, geçmişte kendisini seven/koruyan İhsan Abi’siyle özdeşleştirdiği Cevdet ile karşılaşır; onunla her türlü olumsuzluktan uzaklara gitme hayalleri kurar. Aynı şekilde Cevdet de çocukluk aşkı Cevriye’yle özdeşleştirdiği Nuran ile uzaklara kaçmak ister. Nuran ile Cevdet çocukluklarından itibaren çevrelerindeki kişilerle yaşadıkları iletişimsizliğin ve kişiliklerini kuşatan dışlanma psikolojisinin etkisiyle birbirlerine yönelirler. Her şeyden ve herkesten uzakta, temiz, gölgesiz, huzurlu beraberlik hayali kuran iki genç için bu yöneliş, aşkla eyleme dönüşür. Birlikte olmak, varolma mücadelelerinin anlamı haline gelir. Eksik, yarım, dışlanmış ve sömürülmüş duyguların sahibi iki genç, gerçeklerin çirkinliğinden uzaklaşarak ‘yeni’ ve ‘kendilerine ait’ bir dünyaya/ yaşama sığınmak isteği içerisindeyler.

Yokluk ve yarınsızlık kıskacında, kendini kurmak isteyen kişilerin direniş öyküsünün anlatıldığı Devlet Kuşu romanını, 1961 yılında yönetmen Memduh Ün, eseri “Avare Mustafa” adıyla filme aktarır. İspinozlar ve Yalova Kaymakamı adlarıyla sahnelenen eser, Orhan Kemal’in ilk ve tek tiyatro oyunculuğu denemesi olarak da dikkate değerdir (Uğurlu 1973: 287). Devlet Kuşu, “orta hallilikte tutunamamış, ama henüz işçi de olamamış, çalıştıkları her yerde aylıklığın, bol paralı rahat yaşamının özlemini çeken, zenginlik uğrunda suç bile işlemeye hazır” (Alangu 1965: 397) insanların psikolojik ve sosyolojik çözümlemesidir. Eserin ismi, maddi kurtuluşa ve bolluğa kolay kavuşmak ve kısa yoldan zengin olmak çağrışımları ile başkalarının aracılığıyla kullanarak hazıra konmayı imler. “Bitmez tükenmez bir iyilik vericisi” (Jung 1999: 98) olan devlet ile bütün kuruluş imgelerinin taşıyıcısı olan “kuş”un aynı bağlamda, fakat anlam kayması içinde kullanılışı, teklesen dünya içindeki kişilerin umutlarını değerlere bağlayışının sonucudur. Devlet, hukuksal anlamda tanımlanmış bir kavram olup, nesnel anlamda içte ve dışta egemen bir gücü işaret eder. Eserde, izleksel bağlamda olumsuzlanan bir kavrama dönüşmüş ve bir tehdit ögesi olarak bireye ait değerler dizgesini yok etme sembolü olmuştur. Sevgi ile çıkar arasındaki kavramsal çatışma, eserin özünü oluşturur. Başkışı “avare” Mustafa, ailesi ve arkadaşları tarafından para için satılan bir nesne halindedir. İçinde bulundukları yoksulluğun ve açlığın pençesinden kurtulmak için bencilce hareket eden bu kişiler için Mustafa bir ‘devlet kuşu’dur. Bolluğa, huzura ve mutluluğa açılan bir kapıdır. Mustafa’yla birlikte kendileri de kurtulacaklardır. Mustafa’nın sevgisi, yüreği, kişili-

ği önemsizdir. Önemli olan çirkin/ hastalıklı ancak zengin kızın Mustafa'ya olan aşkını, kendi lehlerine çevirerek; yaşama sıkı sıkıya tutunmaktır. Devlet Kuşu'na Mustafa'yı yem olarak vermekte hiçbir sakınca görmeyen yoksul/ çaresiz insanların yaşadığı iç ve dış çatışmalar, maddenin esiri olan insanların nesnelleşmesini anlatır. Romanda yoksulluk, aşılması gereken bir engeldir. Bu engel aşıldığı anda, bireyler duygu, düşünce ve hayallerini gerçeğe dönüştürebileceklerine inanırlar. Bitip tükenmeyen maddi sıkıntılar yumağında av olan Mustafa ve çevresindeki insanlar, hızlı bir çözülüş süreci yaşarlar. Sosyal adaletsizliğin yerleşmesine aracı olan Zülfikar Bey, yoksul halktan ve sorunlarından uzak, duyarsız bir tiptir. Başkışının "adamlığını" satın almak isteyen Zülfikar Bey ve ailesi, fırsatları kendi çıkarı için kullanarak varlık bulur. Değerler dünyasının para ile silindiği eserde, Mustafa "zorunlu" evliliğinde, her geçen gün baskı, aşağılama ile kendi olma ayrıcalığının elinden alınışının acısını içinde kalır. 'Devlet Kuşu', Mustafa'nın ve ailesinin üzerine acımasız pençesini geçirir; onları yok eder. Maddi gücünü sömürü aracına dönüştürmekte sakınca görmeyen, yoksul semt ve başkışının ailesi tarafından "*devlet kuşu*" (DK, s. 89) olarak görülen Zülfikar Bey, insanların bu zaafını sömürür. Kişilerin "*apartman çocuğu*" ve "*apartman kızı*" (DK, s.114) olarak beliren hayalleriyle toplumsal statü kazanma isteği/ hırısı ve para merkezli bir dünya kurma çabaları zengin-yoksul çatışmasını hızlandırır. Başkışı Mustafa ile arkadaşları Sülo ve Çingene Murat'ın konuşmalarında temel konu olan yoksulluk, eserde "para için" kişiliğini satmada sakınca görülme boyutuna varacak kadar ciddi bir sorundur: "*İnsanlığını para ile satmaya*" (DK, s.248) zorlanan Mustafa maddi rahatlık ister; fakat bunu hazır konarak değil çalışarak elde etmekten yanadır. Mustafa'nın paraya kurban edilmiş süreci, iç isyanla/ başkaldırıyla sonuçlanır, "*kendim için yaşamak istiyorum.*" (DK, s. 231) varoluşsal bir farkındalığa dönüşür.

Bir Filiz Vardı romanı, "güzel ve mutlu yaşamaya özlem duyan, yeni ergenliği içinde fakirliğinden gelen azdıcı bir iteleyle yoldan çıkmaya yönelen bir fakir mahalle kızının, evinden/ küçük dünyasından hayata ve düşkünlüğe sürüklenişini anlatır." (Alangu 1965: 398) Orhan Kemal'in Küçük ve Çamaşırcının Kızı öykülerinin ayrıntılı bir anlatımı olan eser, özyaşamöyküsel nitelikler taşır. (Uğurlu, 1973: 185) Eser, yaşadığı olanaklardan memnun olmayan, daha iyiye, daha güneze özenen genç kızların '*kötü yol*'a sürüklenmeme adına verdikleri mücadelenin öyküsüdür. Filiz ismindeki gençlik, körpelik ve savunmasızlık çağrışımının, "bir" sıfatı ile belirsizleştirilerek sıradanlaştırılması, bireysel yaşamın sosyal yaşamdaki trajedisini imler. Var olan herhangi bir filiz'dir artık. 'Vardı' sözcüğü ile geçmişe götürülen filiz, şimdi'de yoktur. Var olmayan, sona ermiş yaşantıların bütününi açımlayan Bir Filiz Vardı'da, Filiz'in öyküsünün bugüne/ öykü zamanına taşınması, izleksel düzeyde evrensel oluşu ile bağıntılıdır. Orhan

Kemal'in bütün romanlarında olduğu gibi cinsellik, sadece bedensel bir ihtiyaç halinde yaşanır. Duygusal yoğunluktan yoksun hayvani eğilimler halindeki cinsellik, yozlaşma ve sosyal adaletsizlik izlekleriyle aynı düzlemde ilerler. Toplum tarafından, çalışan genç kız ve kadınların bedensel olarak kullanılması doğal karşılanır. Başkişinin annesi, iş yerindeki Usta'nın cinsel sömürüsüne tepki gösteremez; "*ustaydı, ustabaşıydı adam.*" (BFV, s.29) cümlesiyle de, yaşadığı acizliği ve çaresizliği dile getirir. Değerler dünyasının silindiği, "para"nın her şeyi kirlettiği bir ortamda başkişi Filiz, kardeşi Nur, annesi ve diğer bütün çalışan kız/ kadınlar aynı kaderi paylaşırlar: "*Aşk neydi? Sevgi neydi? İnsan deli olmalıydı ki el adamına gönül versin. (...) gizliden gizliye, yapıp edip silerek, dile düşmeden...*" (BFV, s.222) Sosyal yaşamın "*dile düşmeden*" (BFV, s.111) ikiyüzlü ve çıkarıcı ilişkilerle kuşatıldığı bir ortamda, kişisel varoluşun düşünsel boyutta bütün soylu duygulara kapalı olması doğaldır. "*İş isteyenin yaşı böylesine onaltı, dudakları kan yalamışçasına kırmızı kırmızı, eteği dizinin az üstünde olur da, işe giremez mi hiç?*" (BFV, s.56) Sosyal adaletsizlik ve gelir dağılımındaki dengesizlik yüzünden, çalışmak zorunda kalan yoksul genç kız ve kadınlar, çevrelerindeki bütün erkekler için sadece cinsel bir metadır.

Murtaza romanı, öznel değerler ile sınırlarını çizdiği doğrulara kayıtsız şartsız bağlılığın simgesi olan bireyin, yaşadığı çatışmaların ve ruhsal parçalanışın trajikomik öyküsüdür. Eserde, yaşama 'görev anlayışı' doğrultusunda tek boyutlu bakan başkişi, evrensel bir kimlik kazanır. Eserin arka planında fakir işçi mahallesinin tüketen yaşamı ve sömürülen kişilerin varlık mücadelesinin yansımaları anlatılır. Orhan Kemal eseri ve tipten karakteri için şu değerlendirmeyi yapar: "Murtaza, komik bir tip olmakla birlikte, örneğin, bir soytarı mıdır? Kendi kendimi hemen yanıtlamışımdır: Hayır! Peki, nedir Murtaza? Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, bakışlarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir...İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için, toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır: varlıklılar, yoksullar.." (Uğurlu 1973: 200) "İrtiza edilmiş, beğenilmiş, seçilmiş" (Devellioğlu 1996: 685) anlamlarındaki Murtaza ismi, sözlük anlamıyla örtüşen ironik bir kullanımla hem eserin hem de roman başkişisinin adıdır. Yazar başkişiyi, toplumsal yozlaşmayı ilişkiler düzeyinde ve insan sorunlarında irdelemek üzere seçerken Murtaza da kendisinin insanları "*disipline etmek*" üzere seçildiğine inanır. Psiko-sosyolojik bir bakış açısıyla insan ilişkilerini ve insanın öznel çıkmazlarını metne taşıyan yazar, Murtaza tipi ile mizahi zalimliğin süreçlerini de yansıtır. Murtaza, bireysel varoluş çatışmaları ile sosyal bozulmuşluğun simgesi konumundadır. Onun kimliğinde yazar, sosyal yaşamın tükettiği/ yok ettiği unutulmuş bireylerin öyküsünü aktarır: "Değişim hatta yıkım

süreci yaşayan bir ülkenin tufan gibi geçip giden zaman içinde bir yanda unutulmuş” (Su 2000: 122) bu bireyler trajedisi Murtaza ile tokat gibi benliklere çarpar. Bütün insanları kendi belirlediği ve sıkı sıkıya bağlı olduğu “vazife” anlayışı çerçevesinde düzene sokmak isteyen Murtaza, trajik bir öykünün küçük adamıdır. İçinde yaşadığı topluma ve aynı yaşamı paylaştığı insanlara yabancılaşmış olan başkışı, hayalleri, hedefleri ve eylemleri ile komik ama zalim bir kimliğe sahiptir. Murtaza’nın öyküsü, kendi gerçekleri ile yaşamın gerçekleri arasında sıkışan bireyin yaşadığı iç ve dış yansımalarının metne aktarımıdır. Başkışı Murtaza kendi bireysel trajedisini yaşarken arka planında sosyal adaletsizliği de netleştirir. Yönetenlerin bağınaz bir savunucusu halinde, kendisinin de dahil olduğu yönetilenlere zulmeden Murtaza, despot, sabit fikirli, önyargılı, anlayışsız, inatçı kişilik nitelikleri ile sınırlarını çizdiği dünyayı oluşturmak için çırpınır durur. Onun doğruları, değerleri geçmiş ve bugün bağlamında yozlaşan düzenin kişi düzeyinde yansımasıdır. Komik ve dramatik bir öykünün “seçilmiş” kişisi Murtaza, hoşgörüsüz, tek boyutlu bir perspektiften dünyaya bakar. Amacı bütün insanları kendine benzetmek, değiştirmek; kendince doğru olana dönüştürmektir. Sosyal yaşamın her kesimini saran, kendisine ve dünyaya yabancılaşma; öznel kaygılarla çıkarıcı, nemelazımcı, ben merkezli tavırlar içerisindeki çözümler tipler yaratmıştır. Murtaza, bilinçli olmasa da yozlaşmanın karşısındadır. Onun iyi niyete, samimiyete ve doğruluğa ulaşmaya yönelik bir mücadelesi vardır, fakat bu çabasını zengin, varlıklı, güçlüye hizmet yoluna yönlendirmesi en büyük yanlıgısı olur. Komik bir zorba görüntüsü ile yel değirmenlerine saldıran Murtaza’nın öyküsü, Don Kişot gibi ironik bir sonla biter.

5. Küçük adamın çözülüşü

El Kızı, Yalancı Dünya, Evlerden Biri ve Kötü Yol romanlarında küçük adam tipinin içsel ve eylemsel çözülüş öyküsü anlatılır.

Toplumun en eski çatışmalarından biri olan gelin-kaynana ikileminin irdelendiği El Kızı, “Hüseyin Rahmi”den beri işlenen” (Alangu 1965: 47) aile kurumu açmazlarının eleştirel bir bakışla öyküleştirildiği bir dramdır. Alinyazısı, kader, yaşam üstüne dağınık olay birimlerinin sonunda, küçük bir darbeye yıkılıveren yuvalardaki çürüklüğün sebepleri sorgulanır. 1958 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi’nde yayımlanan “Gavurun Kızı” adlı öykünün genişletilerek yeniden kalem alındığı eser 1980 yılında Bakü’de Yad Gızı adıyla basılır. Nejat Saydam tarafından sinema filmi olarak da çekilen El Kızı, geleneksel Türk aile yapısının aksayan yönlerine tutulan bir ayna niteliğindedir. Eserin temel çatışması olan gelin-kaynana ilişkisinin sosyolojik boyuttaki art niyetli söylemi olan ‘el kızı’ nitelmesi, aile içi ilişkilerdeki olumsuzlukların, çatışmaların metne yansımasıdır. Bireysel ve kolektif bilincin farkındalığından uzak kalarak mesleki ve ahlaki ba-

kımdan önce kendine, sonra değerlere ve tüm insanlığa yabancılaşan bireyin yozlaşması kaçınılmazdır. Evlilik bağı ile bütünleşen çiftlerin ilişkilerini gölgeleyen bu bakış açısı, aile içine dışarıdan bir kişiyi kabul edemeyişin ve kan bağının kitlit nokta kabul edildiği ataerkil düzenin simgesel ifadesidir. El/ yabancı olanın kendini kabul ettirme sürecinde yaşayacağı fiziksel ve düşünsel sıkıntılar da bu söz grubuyla açılır. El kızı tamlaması, dışlamanın, itmenin, aşağılamanın örtük anlatımıdır. Gelin-kaynana ilişkisi düşmanlık, çekememezlik ile gölgelenerek sevgi-saygı ortamı yok edilir ve ailenin yıkılışı hızlanır.

Yalancı Dünya ve Kötü Yol romanlarında, belli bir değerler dünyasında yer edinemeyen, para"sızlık/ yoksulluk yüzünden aşağılanan, bilgisiz insanların çözümlü anlatılır. Dış dünyanın realitesinden uzak başkışiler, kör bir tutkuya dönüşen hayallerinin şehri İstanbul'da olma ve ünlü olma uğruna kötü yol'a sürüklenirler. 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 gecikiliklerini kullanırlar. Cinsellik, ekonomik bir amaç için kullanılır ki bu fahişelik psikolojisinin ilk adımıdır. Bozulmuş kişilikleri ile yığılaşan toplulukların simgesi halindeki roman karakterleri, cinsellikle varolmaya çalışırlar. Fakat doyumsuzluk ve sömürünün şekil değiştirerek hırsa dönüşmesi genç kız bedenlerinin kötü yol'larda harcanmasına neden olur.

Sosyal adaletsizlik ve yozlaşmanın, kent yaşamını kaosa çevirmesiyle zengin ve ünlü olma hayallerine tutunarak kurtulmaya çalışan genç kız öykülerinden olan Yalancı Dünya, Orhan Kemal'in "küçük insan hayalini ve Yeşilçam batağını" birleştirerek yansıtır. İlk olarak 1954 yılında "Yeşilçam Sokağı" adıyla Manolya Dergisi'nde; 1956 yılında "Kenarın Dilberi" adıyla Halk Gazetesi'nde ve 1964 yılında "Yeşilçam Sokağı" adıyla Dünya Gazetesi'nde tefrika edilir. Eserde, başkışi Neriman merkezli bir sosyal çözümleme yapılır. Umutlarını yitirmiş, beklentileri gerçekleşmemiş, yarısız kişilerin söylemi olan 'Yalancı Dünya', yaşam karşısında tutunamamanın ifadesidir. Çatışma, çelişki, sıkıntı ile kuşatılan birey için yaşam, anlamsız ve saçmadır. Hayallerin ve beklentilerin yaşamın gerçekleri karşısında yenik düşüşü ile bunlardan etkilenen kişiler, dünyaya 'yalancı' sıfatıyla ve kişileştirerek tepkiyle bakarlar. Yalan, gerçekte var olmayan, beklentilerin umutsuzluğundaki ruh halidir. İsim- içerik açısından bu dünya içinde yitirilen, yok edilen, tüketilen yaşamların öyküsü olan ve sosyal psikolojiyi trajik bir yapıda anlatan roman, gerçeklerle beklentilerin çatıştığı, tükenen umutları imlemesi bağlamında ironik niteliğe sahiptir.

Yalancı Dünya romanının farklı bir versiyonu niteliğindeki Kötü Yol romanı, "bütünüyle gerçekdışı ve düzmece entrikalar çevresinde dönüp duran, çeşitli rastlantılarla düğümlenip çözülen" (Altuğ 1974: 111) senaryo tarzı bir eserdir.

Yazar, yozlaşmış düzenin sebeplerinden biri olarak gördüğü kötü yol'a düşmeyi eserine isim olarak seçer. 'Kötü Yol', temiz, namuslu yaşamdan koparak her türlü ahlaksızlığın içinde varoluş çizgisinden uzaklaşmaktır. Kötü yol, bir tercih değildir; çoğu kez kişilerin itildiği ya da sürüklendiği bir bataklıktır. Kötü ile iyi arasındaki karşıtlık üzerine kurulan bu nitelemede, etik çözülüş içinde çatışma yaşayan kişinin durumu anlatılır. 'Kötü' olmak, 'kötü yol'da olmak ile eşleştirilir. Hem bedensel hem düşünsel bir tükeniş serüveni olan kötü yol; ümit, hayal vb. geleceğe ait aydınlıkları da karanlığında örter. Kötü yol, yokluğun, karanlığın, tükenen umutların, sonun simgesidir.

Orhan Kemal, küçük adam'ın *ekmek* ve *cinsellik* çerçevesinde şekillenen ilişkilerini anlattığı eserlerinden *Evlerden Biri*'nde, "küçük memurların, işçi kızların, zor şartlar altında okumaya çalışan üniversitelilerin, ölüme yaklaşmış ihtiyarların ekmek ve cinsellik motiflerine" (Altuğ 1974: 132) bağlı yaşama çabaları anlatılır. Ev, yaşayanlarını dış dünyanın fiziksel ve tinsel bütün tehlikelerinden koruyan, onları birleştiren bir sığınaktır. *Evlerden Biri* ifadesi, kendi'lik bilincinin ve farkındalığın tekdüze boyuta indirgendiği, yok olduğu, birbirinin benzeri evlerdeki yaşamları ve değerlerden uzaklaşarak yığınlaşan düzeni açılar. Mekan-insan ilişkisinin işlevsel boyutuyla yansıtıldığı eserde ev, koruyuculuk, birleştiricilik ve barınma özelliklerinden sıyrılarak yaşayanlarını tükenişe sürükler. Dış dünyanın olumsuzlukları ile bütünleşen diğer evler gibi, eserdeki ev de içinde dramlar, çatışmalar ve çözümlü ilişkiler barındırır. Romanda yozlaşma, aile içi ilişkilerde netleşir. Birbirinden kopuk ve umarsız aile fertleri, sadece kendilerini düşünürler. 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 de çekinmezler. İçsel değerlerini maddede/mekanda yeniden kurmak isteyen başkışı, yaşadığı hayal kırıklığı içinde yozlaşmış ve sıradanlaşmış dünyanın mekandaki yüzü olan evde de yenik düşer. Mekan, onun isteklerine cevap veremez.

6. Küçük adam'ın tükenişi/ ötekileşmesi

Küçük adam tipinin kendi dışındaki güçler tarafından kuşatılmışlığını anlatan Müfettişler Müfettişi ile Üç Kağıtçı romanları yabancılaşma izleği etrafında birleşir.

Küçük adam'ın çözülüşü ikilisi'nde sosyo-psikolojik bir problem halindeki yabancılaşma, toplumsal özden ve birey olmanın ayrıcalıklarından uzaklaşan kişilerin, bilinçli ya da bilinçsiz yaşadığı kopuk durumudur. Bulaşıcı bir virüs gibi yaygınlaşan bu durum, insanın değerler ve normlardan oluşan kültürel çevre ile insan ilişkilerinin toplamı niteliğindeki çevre arasında uyumsuzluk ve çatışma yaşanması ile başlar. "Yöneten-halk kopukluğu, umutsuzluk, boşluk ve hiçlik duygu-

su, güvensizlik” (Kongar 1979: 176) gibi durumlar görünümdeki bu çatışma, huzursuzluk, çürüme ve çözülme ile bireyi ve toplumu kuşatır. Toplumun eğitim ve kültür düzeyindeki bozulmasının doğurduğu başkışı Kudret Yanardağ ya da ‘üç kağıtçı’ tipi, eserde yabancılaşmanın kişi düzeyindeki temsilcisidir. Başkışı fiziksel etkileme gücünü, giyimiyle de pekiştirerek ‘müfettiş/ beyefendi’ kimliğine bürünür ve çıkarlarına hizmet eder. Onun yabancılaşma süreci, ekonomik, toplumsal, siyasi koşullarla biçimlenen kast bir eylem halindedir. Bu yabancılaşma, insanın gereksinimlerinin giderilmesi için ortaya koyduğu maddi ve tinsel ürünlerin insandan uzak, ona yabancı, onu ezici hale gelmesidir. Önceleri bilinçsiz yaptığı sömürüyü meslek edinen, evin dışında sert, kararlı olan başkışı, evde ise karısının aşağıladığı, çocuklarının alay ettiği çelişkili bir karakterdir. Annesiyle her türlü pislikten uzak bir yaşam hayali kurarken ‘dolandırıcılık’ yapmaya başlaması, sadece kendisinden değil toplumsal yapıdan kaynaklanan çürümenin sonucudur.

Eleştirel sosyal gerçekçi unsurların belirginleştiği Müfettişler Müfettişi, “salt bir güldürü romanı değil (..) yergi romanı” (Uğurlu 1973: 75) niteliği taşır. Müfettişler müfettişi tamlamasında, kontrol mekanizmasını da kontrol eden bir üst yapıya gönderme yapılır. Bu da izleksel olarak bozulmuşluğu, düzensizliği ve güvensizliği işaret eder. Müfettiş’in sözlük anlamı, “araştıran, teftiş eden, bir işin düzenli, yolunda olup olmadığını anlamak için, o işin üzerinde durmakla vazifeli bulunan kimse” (Devellioğlu 1996: 712) demektir. Genellikle resmi ya da özel kurumlara ait bir unvan/ görev olan müfettişliğin bile teftiş edilme zorunluluğu, devlet ile halk ve devlet ile devlet kurumları/ görevlileri arasındaki çatışmanın da bir göstergesidir. Teftiş edenin teftiş edilmesi gerekliliği, teftiş edenin üç kağıtçı olması toplumsal bozulmanın devletten halka doğru genişleyişine işaret etmektedir. Sosyal bünyedeki olumsuzlukları, kişilerin zaaflarını ve bilerek yaptıkları sahtekarlığı kendi sahtekarlığı/ sahte müfettişliği için hareket noktası seçen Kudret, kişi ve toplum düzeyinde yaşanan çatışmaları sömürür. Eserin girişinde yer alan “*yurdun hemen hemen bütün öteki şehirleri gibi A’dan Z’ye kadar bozuktur.*” (MM, s.73) ifadesi, kendinden ve değerlerden kopuşun sosyolojik bir problem niteliği aldığını gösterir. Bütün olumsuzlukların farkında olan Vali, görevinin kendisine verdiği sorumlulukları istismar eder. Toplumsal yapılanmadaki ve devlet kurumlarındaki bozulmuşluğu kullanarak geçimini sağlayan başkışiyi yaratan çarpık, iletişimsiz ve çürük ilişkiler ağıdır. Onun için yozlaşmanın yaygınlaşması, maddi varlığının kaynağı halindedir.

Müfettişler Müfettişi romanının yapı ve izlek bakımından devamı niteliğindeki Üç Kağıtçı romanında da, kişiden topluma uzanan bir çözülüşün anlatımı yapılır. Sözlük anlamıyla “yalancı, dolandırıcı, hileci, düzensiz” (Türkçe Sözlük 1998: 2304) olan üç kağıtçı, çevresindeki insanların inançlarını, değer yargılarını, iyi niyetlerini ve maddi varlıklarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan ve

yaşamlarını bu şekilde sürdüren kişilerin ortak adıdır. Eserde bireyin sosyal çözümlüştür payına düşen bu ahlak dışı eğilim yani üç kağıtçı'lık sömürünün ve yozlaşmanın ironik tanımı gibidir. İlk eserde müfettişler müfettişi maskesi ardında üç kağıtçılık yapan başkışı, bu eserde artık gerçek kimliği ve işi ile varlık bulur. Bilinçli bir 'üç kağıtçı' oluşu, yozlaşmayı bir yaşama biçimine dönüştürmesi ile paraleldir: "*Sağına yattığı yerde göz kırptı: Şimdiye kadar milletvekiline, bakanına, belki de başbakanına benzemeğe çalışarak aldattım. Bundan böyle milletvekili, gerçekten milletvekili olup....*" (ÜÇ, s.164) Kudret Yanardağ, yakalanıp hapis-haneye atıldığında da değişen bir şey olmaz. Her türlü yozlaşmış ilişkinin mekânı olan cezaevinde *herhangi bir vatandaş* olduğunu vurgular, ancak bu onunla ilgili şüpheleri daha da arttırır ve ona ayrıcalıklar tanınmasına sebep olur.

Sonuç

Yaşam biçimini ve yaşamın kendisine sunduklarını, romanları aracılığıyla zaman ve mekan boyutunda çözümleyen Orhan Kemal, sosyal yaşamın olumsuzlukları karşısında insan sevgisinin vermiş olduğu erdemlilikle, varlığını kurmak ve korumak isteyen insan gerçeğine ışık tutar. Ona göre kötü insan yoktur; insanı kötü yapan sosyal şartlardır. Olumsuz getirileriyle sosyal yaşam, kişiyi fiziksel ve düşünsel yokluğa sürükler. Yazar, romanlarında yaşamın olumsuzlukları ve sosyo-ekonomik çalkantıların labirentleştirdiği bir ortamda, değerlere tutunarak varlığını sürdürmek isteyen küçük adam'ın tek yönlü ve olumsuz olarak eleştirilmesine karşı çıkar.

Orhan Kemal, sosyalizmi bir yaşam şekline dönüştürmese de, proleterleşme sürecinde nesnelleştirilen, kimliksizleştirilen insanların öyküsünü anlatır. Onun, değerlerden kopuk bir yaşamın içine sürüklenen insana bakışı, iyimser ve tarafsızdır. Ağa oğlu iken, "*önce ekmek*" ifadesini sloganlaştıran küçük adam'a dönüşüm süreci; onun maddi ve manevi çatışmalarının temelini oluşturur. Zira 93 şiir, 265 öykü, 24 roman ve 5 tiyatro eseriyle Orhan Kemal de anlatı kişileri gibi, "ekmek kavgası"ndan hep yenik çıkar. Psikolojik ve sosyolojik göndermelerle kişiyi, bir bütün halinde inceleyen Orhan Kemal'in karakterleri, tarihi ve sosyal değişimleri minimize eden sembollerdir.

Türk edebiyatında eleştirel sosyal gerçekçi çizginin halkalarından biri olan Orhan Kemal, sosyal yaşamın kişiyi maddi ve manevi yönden tüketişinin hem tanığı hem faili olarak, eserlerinde aynı trajediyi paylaştığı insanların öyküsünü anlatır. Geçim sıkıntısı yüzünden, güçlü ve zengin olanın baskısına boyun eğmek zorunda kalan küçük adam, bozulma ve çürümenin kendini yok edişi karşısında çaresiz kalır. Sürekli parçalanma, Orhan Kemal'i ve kişilerini yok olma korkusu içine sürükler. Kendi ve dünya ile yüzleşirken yenik çıkan ve yitikleşen roman kişileri, olayların akışına kapılıp giderler; onların edimleri, yaşadıkları farkedişler dizgesinin yansımasıdır. Tüm eserlerde ülkü ve karşı değerler arasındaki çatışma zemini KORA (Korkmaz 2002: 273) şemasında şöyle gösterilebilir:

	Ülküdeğer	Karşıdeğer
Kişi	İşçi/ ırgat	patron/ ağa
Kavram	emek değerler sevgi geçmiş özgürlük	Sömürü yabancılaşma yozlaşma şimdi baskı
Simge	ev küçük adam	fabrika şehir para

Roman başkışileri, maddi kaygıların şekillendirdiği yaşamları ile küçük adam figürü etrafında sembolik anlatım tarzları ile kurgulanır. Kişilere ait psikolojik durumlar, nesnel sembollerin çağrışım değerleri ile ifade edilirken; mekan ve zaman unsurlarının, kişisel alandaki önemi de vurgulanmış olur. Hayalleri, rüyaları, istekleri ve umutları ile küçük adam; içeriği belirsiz ve kavranılmamış bir düşman ile çatışma yaşar. Onlar, tamamlanma aşamasında yaşadıkları çatışmalarda sürekli yalnızlık psikolojisi içindedirler. Romanlardaki entrik kurguyu, karakterlerin yaşadıkları yoğun iç çatışmalar değil, dış çatışmalar idare eder. Toplumsal rol giydirimlerini (din, gelenek, ahlak, maddi- manevi kurumlar) sildiği ve temel karakter yaratma motifi olarak işçi/ ırgat - ağa/ patron çatışmasını tercih ettiği görülür.

Orhan Kemal, Türk toplumunun dönemsel yansımalarını insan gerçeği ile evrensel düzeyde yeniden kurar. O, Türk edebiyatının “aydınlık gerçekçilik”ini savunan bir “aydın”ıdır.

KAYNAKLAR

- Alangu, Tahir (1965), *Cumhuriyetin Sonra Hikaye ve Roman Öncüler 1930-1950*, İstanbul Altuğ, Taylan, (1974) “Orhan Kemal’in Romancılığı Üstüne Genel Notlar”, *Türkiye Defteri*, Temmuz, s.6-9
- Çavdar, Tefvik (1970), “Orhan Kemal Üzerine”, *Dost*, Temmuz, C.22, s.4-6
- Devellioğlu, Ferit (1996), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul 1996
- Elias, Norbert (2000), *Zaman Üzerine* (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Gürsel, Nedim (1997), *Başkaldıran Edebiyat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Jung, Carl Gustav (1999), *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. Barış İlhan-Canan Enersılay), İlhan Yayınları, İstanbul
- Kongar, Emre (1979), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Bilgi Yayınları, Ankara
- Korkmaz, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, *Scholarly Depth and Accuracy*, Grafiker Yayınları, Ankara, s.271-281
- Leledakis, Kanakis (2000), *Toplum ve Bilinçdışı* (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

- Moran, Berna (1990), “Bereketli Topraklar Üzerinde’de Pehlivan Ali’nin Ölüm Sahnesi Üzerine Bir Metin İncelemesi”, *Hürriyet Gösteri*, S.112, s.7-9
- Orhan Kemal (2000), *Baba Evi*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Avare Yıllar*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (2000), *Murtaza*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1999), *Cemile*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (2000), *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1996), *Suçlu*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1987), *Devlet Kuşu*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Vukuat Var*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1999), *Dünya Evi*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (2000), *El Kızı*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1999), *Hanımın Çiftliği*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (2000), *Eskici Dükkanı*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Gurbet Kuşları*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1994), *Sokakların Çocuğu*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1994), *Kanlı Topraklar*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (2000), *Bir Filiz Vardı*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Müfettişler Müfettişi*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Yalancı Dünya*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Arkadaş Islıkları*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1999), *Sokaklardan Bir Kız*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Üç Kağutçı*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Kötü Yol*, Tekin Yayınları, İstanbul
- _____, (1995), *Kaçak*, Tekin Yayınları, İstanbul
- Oyut, Ruhat (1968), “Baba Evi”, *Yeni Ufuklar*, 1968, s.14
- Su, Hüseyin (2000), *Öykümüzün Hikayesi*, Hece Yayınları, Ankara 2000
- Türkçe Sözlük (1998), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Uğurlu, Nurer (1973), *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, Cem Yayınları, İstanbul 1973
- Yavuz, Hilmi, *Okuma Notları*, Boyut Yayınları, İstanbul 1998

FİKRET USLUCAN

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA KÖYLÜ

İnsanoğlu, edebi eserler vermeye başladıktan sonra uzun zaman hikayelerinde “tanrıyı, yarı tanrıyı, monarkı” anlattı. Çok sonralarıdır ki bundan vazgeçip kendini anlatmaya başladı; böylece sıradan insan hayatıyla, yaşam tarzıyla, inançlarıyla, geleneğiyle, duygularıyla ve daha pek çok şeyiyle edebi metinlerde yer aldı.¹ Köylüler de büyük veya küçük merkezlerin dışında hayatını devam ettirme mücadelesi veren sıradan insanlardandır. Bu yönüyle, çok sonraları da olsa şair ve yazarların dikkatini çekmeyi başarmış ve edebi metinlerde kendinden söz edilmiştir.

Coğrafyamızdaki köyler ve köylüler sanıldığı kadar yakın zamanlarda sanatçıların ve düşünürlerin ilgisini çekmiş değildir. Yazılı edebi kaynaklarda köye ve köylülere ait düşünce ve değerlendirmelere eski metinlerde de rastlanmaktadır. Söz gelişi İbn Battuta Seyahatnamesi’nde, Mevlânâ’nın Mesnevi’sinde ve daha başka kaynaklarda köy ve köylülerle ilgili gözlemlere, değerlendirmelere, yorumlara rastlamak mümkündür.

Türk Batılılaşma serüveninin başlamasından sonra hayata, dünyaya, memleketeye insana ve millete bakış açılarında meydana gelen değişimler sebebiyle Türk edebiyatında köy ve köylüler daha sık olarak kendini göstermeye başladı. Nabizâde Nâzım, Ahmet Mithat Efendi, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin Yurdakul ve daha başkaları; köyü ve köylüyü eserlerine taşıyan sanatçılar silsilesinde ilk sıralarda yer aldılar. Yeni ideolojiler, yeni siyasi fikirler köyü ve köylüyü eserlerine taşıyan sanatçıların yelpazesini genişletti. Hayatı boyunca hiç köy ve köylü görmemiş yazar ve şairlerden başka; köyde doğmuş, köy okulunda okumuş, köy okulunda öğretmenlik yapmış, köye gitmiş, köylünün hayatını görmüş, derdini dinlemiş şair ve yazarlar da kendi dünya görüşleri, ideolojileri, siyasi düşünceleri ekseninde, eserlerinde köyü ve köylüyü anlatmaya başladılar.

Bu çalışmada Orhan Kemal’in romanlarında yer alan köylüler ele alınacaktır. Orhan Kemal de diğer pek çok sanatçı gibi romanlarının ve diğer eserlerinin konularını işlerken mercek altında tuttuğu malzemesine, kendi dünya görüşü ve sanat anlayışıyla bakmıştır. Önemli olan bir edebi eserin malzemesine hangi dünya görüşüyle ve sanat anlayışıyla yaklaşıldığı değil, o dünya görüşü ve sanat anlayışına göre malzemenin nasıl işlendiğidir.

Orhan Kemal, sosyal gerçekçi sanat anlayışını ve sosyalist ideolojiyi benimsemiş bir yazardır. Burada ama sosyal gerçekçi edebiyat anlayışının üzerinde durduktan sonra Orhan Kemal’in romanlarındaki köylüyü irdelemek daha doğru olacaktır.

Realist sanat anlayışı on dokuzuncu asırda doğduktan sonra, dünyada ve özellikle Avrupa’da meydana gelen siyasal çalkantılardan bilimsel gelişmelere kadar pek çok sosyal hadise sanatçıların, kuramcılarının, eleştirmenlerin ve düşünürlerin gerçeklik anlayışında ve algısında, birbiriyle uzak yakın ilişkisi olan, farklı gerçekçilik anlayışlarının doğmasına sebep oldu. Bunlar içinde öne çıkanlardan ikisi de neredeyse birbirinin tamamlayıcısı olan “eleştirel ve toplumcu gerçekçilik” anlayışlarıdır.

Eleştirel gerçeklik, Realizm akımının ortaya çıkışından itibaren dikkat çeken eleştirel tavır, gözlemlenen ferdî ve sosyal gerçeklerin belli bir dünya görüşü ekseninde eleştiriye tabi tutularak anlatılmasını esas alır. Balzac, Stendhal, Guy De Maupassant, Charles Dickens, George Eliot, Maksim Gorki, Tolstoy, Çehov gibi yazarlar; sosyal, ekonomik, kültürel, siyasi şartları içinde ele aldıkları insanı, insanları, olayları, durumları belli bir eleştiri süzgecinden geçirerek dikkatlere sunarlar. Ancak bu eleştirel tavır, hiçbir zaman angaje edebiyat seviyesine düşmez.² Toplumcu gerçekçi tavırda ise gerçek ve gerçeğin eleştirilmesi ile sınırlı kalınmaz; eleştirilen durumdan çıkış için bir yol da gösterilir. Üstelik gerçek ve gerçeğin eleştirisi, teklif edilen yola göre şekillenir. Rusya’daki 1917 Ekim Devimi’nden sonra belirginleşen, 1934’ten sonra büsbütün parti ideolojisinin emrine girmiş olan toplumcu gerçekçilik, çok büyük ölçüde Marksizm’e ve Marksist ideolojiye dayanır. Bu sebeple toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, sosyal gerçekçilik, Marksist gerçekçilik gibi kavramlar aynı anlayışı ifade eder.³

Emin Özdemir’in, toplumcu gerçekçi roman hakkında verdiği bilgiler şöylece özetlenebilir⁴: Toplumcu gerçekçi roman, bireyi doğal ve toplumsal çevresiyle ele alır. İnsanların ruhsal davranışlarını; davranış biçimlerini ve eylemlerini anlatırken bunları oluşturan toplumsal altyapıdan ayırmazlar. Bunun neticesinde bu tür romanlarda toplumsal çözümleme ağır basar. Çevresiyle birey arasındaki çatışma gerçekçi bir biçimde ve etkin olarak ele alınır. İnsan değişmeyen, durağan bir varlık olarak ya da bütün bozuklukların bir bileşkesi olarak düşünülemez. İnsan, kişiliğini şekillendiren ve yönlendiren toplumsal şartların bir oyuncağı gibi algılanmaz. Bunları toplumun yararına göre değiştirebilen, bireysel çıkarıyla toplum çıkarlarını birleştirebilen yaratıcı bir güç olarak algılanır. Toplumcu gerçekçi roman, insanın kendi şahsında toplumsal bilincin gelişim ve oluşumunu göstermesini bekler.

Toplumcu gerçekçi anlayış, edebi eserlerden toplumu bilinçlendirme, bu bilinçlenmeyi devrimci bir dönüşüm doğrultusunda geliştirmesini bekler ve edebiyata böyle bir görev bekler. Toplumcu gerçekçi roman bu görevleri yerine getirmek için şu yolu seçer: Yansıtılan gerçek, sadece olan veya var olan durum değil, bu olan veya var olan durumun gelecekte alacağı biçimi de gösterir. Yani hem içinde yaşanan gerçeği hem de bu gerçeğin toplumcu davranışlarla alacağı şekli de yansıtır. Böylece okuyucunun hayal gücü ve özelemleri de kamçılan-

mış olur. Neticede kendisine öykünülecek olumlu roman kişileri vasıtasıyla okuyucuya olumlu tip ve karakterler de sunulmuş olur. Olumlu roman kişisi, sınıf bilincine ulaştığı için bireysel çıkarını toplumun çıkarıyla birleştirir, toplumsal aksaklıkları ortadan kaldırmak için mücadele eder. Sınıf bilinciyle her zorluğa katlanır, sınıfsal bir toplum düzeninin gerçekleşmesi için uğraşır. Toplumcu gerçekçi yazar, roman kişilerinin davranışlarındaki gelişmeleri toplumun çıkarları doğrultusunda sebeplere dayandırarak verir.

Öykücü, romancı ve kısmen şair Orhan Kemal'in veya diğer sosyal gerçekçi yazarların romanlarındaki köylüye bakmadan önce Nazım Hikmet'in "Yalnayak" başlıklı şiirini okumak faydalı olur. Bu cümleyi tersinden söylemek de mümkündür: Sosyal gerçekçi yazarların veya Orhan Kemal'in romanlarındaki köyü ve köylüyü anlamak için önce Nazım Hikmet'in "Yalnayak" şiirine bakmak gerekir.

1940'ların başlarında Orhan Kemal'in Nazım Hikmet'le Bursa Cezaevi'nde birlikte kaldığı günleri anlattığı hatıralarına⁵ bakıldığında, Nazım'ın Orhan Kemal'in sanat anlayışına ve sanatına ne kadar tesir ettiği kolayca anlaşılır. Bu hatıralarda Nazım'ın özellikle, oğlunu ziyarete gelen Celile Hanım'la resim üzerine tartışırkenki konuşmaları öncelikle Nazım Hikmet'in sonra da Orhan Kemal'in sanat anlayışını göstermesi bakımından önemlidir. Nazım Hikmet, annesine der ki: "... Demek istiyorum ki, güzel bir kadının resmi şüphesiz güzeldir, ama Orta Anadolu'nun sıtma- lı bir köyünde, bir deri bir kemik, fevkalâde çirkin, hatta iğrenç Fatma kadının okkalı bir portresi de güzeldir!"⁶ Bu noktadan bakıldığında "Yalnayak" şiiri, Orhan Kemal'in romanlarında anlattığı köylülerin hikayelerinin neredeyse özü gibidir.

Nazım Hikmet'in 1922'de yazdığı bu şiirinde; güneşin kavurduğu bir coğrafyada kuraklık sebebiyle çatlamış tarlalar, o tarlaların üzerinde yaşama mücadelesi veren, neredeyse bakımsız hayvanları kadar cılız, mecalsiz köylüler, bu köylülerin barındıkları ayı inlerini andıran evler vardır. Bu evler, köstebek yollarını andıran yollar üzerinde birbirine yaslanmış gibi durmakta, insana her an yıkılacakmış izlenimi vermektedir. Makineleşmemiş tarım sebebiyle ekilen tohumu bile veremeyen tarlalar görülmektedir. Kasabalar adeta balçık deryasıdır. Tarlalarda zina eden insanlar jandarmalar tarafından götürülürken, kendi sapıklığını unutan softalar bunların yüzlerine tükürmektedir.

Bu toprakların, bu topraklar üzerinde yaşayan insanların halini, sefaletini, ağzı gemli (gerçeği görüp söyleyemeyen) sözüm ona yazarlar anlatamazlar. Onlar, bu toprakların ve topraklarda yaşayan köylülerin hasretini, beklentilerini anlayamazlar. Bu insanların hasreti, beklentisi; elinde kalan son karış toprağının sahibi olmak, ölürse de yaşarsa da bu toprağının üzerinde kalmaktır. O toprakların da buhara ve elektriğe yani makineleşmeye ihtiyacı, hasreti vardır.⁷

Tahir Alangu'ya göre Türk edebiyatında Orhan Kemal'den önceki gerçekçi yazarlardan Sadri Ertem ve Sabahattin Ali gibi yazarlar, gerçeği tasarı ve gözlem

olarak ele almış, anlattıkları meselelerin içine fazla girememiş, anlattıkları hayatın ve bu hayatın içindeki insanların, problemlerini yerli ve bize has içi yapılarını dışarıdan izleyerek anlamaya çalışmışlardır. Bu sebepten gözlemleri ve çalışmaları yeterli olmamıştır. Onlar okuduklarının benzerleri gerçek hayatta da vardır diye düşünmüşler, gözlemlerini gereken genişliğe ulaştıramamışlar; yetişme, yaşayış ve duyuş bakımından anlattıklarıyla asla bir ilgileri olmamıştır.⁸ Orhan Kemal gibi yazarlar ise anlattıkları gerçeklerin içinden gelmekte, kitaplardan öğrendiklerini değil, başka bir şey bilmedikleri için yaşadıklarını anlatmaktadırlar. Nitekim Orhan Kemal, “*Ben köydeki köylüyü yazmadım... Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım...*” demektedir.⁹ Hayat daha çocukluğundan başlayarak sürekli geçim derdi çekmiş olan Orhan Kemal’e, insanoğlunun yaşam mücadelesinde ekmeğin belirleyici ve bağlayıcı önemli rolünü her yönüyle öğretmiş, daha ilk hikayelerinden başlayarak bütün eserlerinde sürekli olarak ekmek peşinde koşan küçük adamları anlatmıştır. Orhan Kemal, hiçbir eserinde bu ana çizgiden ayrılmamıştır.¹⁰

Alangu’ya göre Orhan Kemal, yaşadığı hayatın karşısına çıkardığı fırsatlarla toplumun en alt tabakalarına yönelmiştir. Bunun için onun hikaye ve romanlarında dilenciler, vapurlarda gösteri yapıp para kazanmaya çalışan çocuklar, bedenlerini satan zavallı kızlar, işlerinden atılmış işçiler ve küçük memurlar sıkça görülmektedir. Orhan Kemal’in kişileri ekmek bulamamak korkusuyla titreşirler. Bunların hepsi de içinde bulundukları sefil hayatın şartlarının daha sefiline düşmemek için direnirler, çabalarlar, pislik içinde, çürümüş bir çevrede, bir tek ezici düşüncenin baskısı altında dolaşırlar: “ekmek bulamamak”.¹¹ Alangu’nun bu değerlendirmesinden anlaşılıyor ki, Orhan Kemal, çile çeken insanların dramlarını anlatabilmek için, toplumun en kuytu köşelerine, hapishanelere, gecekondu mahallelerine, viranelere yaklaşıyor. Bütün hikayeleri bu şekilde, sürekli aç kalma korkusu yaşayan, aç kalmamak için her türlü rezilliğe katlanan bir kişinin peşine takılarak yazılmış rast gele eserler izlenimini vermekle birlikte, bu eserlerin hepsi bir toplum meselesini aşırı iddialara düşmeden ortaya koyarlar.

Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde** adlı romanının Bulgarca baskısına yazdığı önsözde, kendisinin Çukurova’da uzun süre yaşadığını, buralarda çeşitli iş kollarında çalıştığını belirttikten sonra, “*binlerce, on binlerce emekçinin ekmek parası kazanma peşinde büyük şehirlere akın ettiğini, iş aradıklarını, iş bulduktan sonra da bin bir çeşit rezilliğe ve yokluğa tahammül ettiklerini*” uzun uzun anlattıktan sonra, bunların bir kısmının daha fazla tahammül edemeyerek öldüğünü ya da bir deri bir kemik, sefil bir hayat yaşadığını anlatır. Bu insanların yaşantılarını yakından tanıdığı için **Bereketli Topraklar Üzerinde** isimli eserini çok kolay yazdığını, eseri tamamladıktan sonra bir akşam tanıdığı işçileri, teknisyenleri ve daha başka emekçileri toplayıp eserini onlara okuduğunu, onu dinleyenlerin kendisine “*İyi yazmışsın. Söylediklerin doğrudur. Hatta her şeyi*

söylememişsin bile. Çukurova’da öyle şeyler olur ki insanın nefesi kesilir. Oturup anlatsak, bir değil beş roman yazacaksın.” dediklerini söyler.¹²

Orhan Kemal, kendi romanlarındaki tiplerden söz ederken, bunların “düzensiz bir toplumun yarattığı tipler” olduğunu söyler ve romanlarının da “sebepten olursa olsun kötü yaşamışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikaye ya da romanları” olduğunu söyleyip, bütün dünya romanlarında da yüzde doksan sekiz bu tiplerin işlendiğini ifade eder. Fakat bu bozuk düzenlerin, kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken insanları da vardır. “En kötü insan bile daha mutlu olma çabasıdadır.” diyen Orhan Kemal, şu şekilde devam eder: “Bizim romanımıza, bizim toplumun el etek, hatta ayak öpen, korkak, bireysel çıkarları için alabildiğine alçalan, teslim olmuş tipleri yanında, teslim olmamış, baş kaldıran, kötülüklerle kıyasıya savaşılabilmek için örgütlenme bilincine ulaşmış tipler gerek.. bileğini tutunca yatan genç kızlar, kadınlar yanında, bileğini tutturmaya bile yanaşmayan genç kızlar, kadınlar az da olsa yok mu? Var.. Gerçekçilik, içinde yaşadığı topluma yer yer ayna tutmak değil ki.. Asıl gerçekçilik, asıl yurtseverlik, içinde yaşadığı toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışmak..”¹³

Orhan Kemal’in romanlarında köy ve köylüden daha çok kasaba ve şehirlerin kenar mahalleleri, buralarda yaşayan insanlar görülmektedir. Fakat ilginçtir ki bu insanlar da çoğunlukla köylerden geçim derdiyle şehirlere göç eden kişilerdir. Yani bu roman kişileri için köy kökenli veya kafalarının bir tarafı hala köyde olan insanlar denebilir. Onun romanlarında köy ve köylü daha çok **Bereketli Topraklar Üzerinde, Kanlı Topraklar, Vukuat Var, Hanımın Çiftliği, Eskici Dükkanı** adlı romanlarda görülür. Yazarın yirmi sekiz romanı olduğu göz önünde bulundurulursa bu beş romanda köy ve köylünün olması az görünebilir. Diğer romanlarında, hepsinde değilse de, yukarıda belirtildiği gibi roman kişilerinin çoğu köyden kasaba veya kente göç etmiş insanlardır.

Yukarıda adları zikredilen romanların vaka zamanları 1940’lı 1950’li yıllardır. Bu yıllar, Türkiye’de çok partili siyasal düzene geçişin yaşandığı ve ardında Demokrat Parti iktidarının yönetimde bulunduğu yıllardır. Dolayısıyla sosyoekonomik hayatta ciddi değişimlerin, demografik yapıda değişikliklerin, köyden kente göçlerin görüldüğü bir dönemden söz etmekteyiz.

Adı geçen romanlarda Çukurova’daki köyler, topraksız köylüler, toprak sahibi ağalar (Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında Muzaffer Bey, Kanlı Topraklar romanında Nedim Ağa), neredeyse karın tokluğuna (çoğunlukla karnı da doymadan) çalışan ırgatlar, menfaatini toprak sahibinin yanında olmakta gören kahyalar (Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında Yasin Ağa ve Berber Reşit), toprak sahibinin köylüleri sömürmesine meşruiyet sağlayan din adamları (anılan romanların neredeyse hepsinde görülen Kabak Hafız), parayla

alınıp satılan insanlar (Vukuat Var romanında Güllü, Bereketli Topraklar Üzerinde’de Selvi), yaşadığı gayri insani hayatın farkında olmayan insanlar, emek ve sermaye harcamaksızın başkalarının servetine ahlaksızca oyunlarla sahip olma-ya çalışan düzenbazlar (Kanlı Topraklar romanında Topal Nuri), ırgatların üzerinden para kazanmaya çalışanlar (Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında Cemşir ve diğerleri) görülmektedir.

Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde** romanının Bulgarca baskısına yazdığı önsözde, dünyanın bütün öteki halkları gibi Türk halkının da yetenekli olduğunu, bilgiye, ilerlemeye, yapıcı emeğe susamış olduğunu, daha iyi şartlarda yaşama arzusunun sahip olduklarını ifade ettikten sonra; bu romanda Anadolu insanının bitmek bilmeyen daha iyi bir hayat yaşama arzusunun ve zor hayat şartlarının anlatıldığını söyler.¹⁴

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında, Sivas’ın seksen evlik köylerinde yaşayan üç köylü; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali, Çukurova’da hemşehrilerinin pamuk fabrikasına çalışmaya giderler. Patronun kendilerini başkalarına tercih edeceklerini düşünürler. Sadece Yusuf şehir görmüştür. Diğer ikisi ilk kez şehir görecektir. Fabrikada işe girmeyi başarırlar. Fabrikanın diğer işçileri gibi tabanında hala hayvan pislikleri olan eski bir ahırda yatıp kalkmaktadırlar. Köse Hasan fabrikanın ağır çalışma şartlarına dayanamayarak zatürree-ye yakalanır ve ölür. Yusuf ve Ali, Hasan ölmeden önce fabrikadan ayrılarak inşaatta çalışmaya başlar. Yusuf’un niyeti duvarcılığı öğrenmektir. Ali biriktirdiği bir miktar parasını ve gönlünü bir şoförün metresine kaptırıp bu kadınla Çukurova’ya gider ve bir ağanın çiftliğinde çalışmaya başlar. Kadından başkaları yaralanırken Ali’yi patozda çalıştırırlar. Patoza bacağını kaptıran Ali, kan kaybından ölür. Yusuf ise amacına ulaşmış olarak köyüne dönmeyi başarır.

Kanlı Topraklar romanında Nedim Ağa’nın yanında çalışan Topal Nuri’nin patronunun güvenini kazandıktan sonra akla hayale gelmedik oyunlarla önce patronuna damat oluşu, sonra köylülere kurduğu tuzaklarla yok pahasına onların topraklarını ele geçişi ve bunları yaparken acımasız, ahlaksız davranışları, ırgatların emeklerinin sömürülüşü anlatılır.

Vukut Var ve **Hanımın Çiftliği** romanları birbirinin devamıdır. Bu romanlarda zengin bir toprak sahibinin yeğenine kendi kızını satan Cemşir’in, yeğeni için satın alınan kızı kendisi için alıkoyan, zengin, fabrikatör ve geniş topraklara sahip, önce CHP’li sonra DP’li Muzaffer Bey’in ve arkadaşlarının ahlaksızlıkları, menfaatleri onların yanında olmayı gerektiren Berber Reşit ve Yasin Ağa’nın, hepsinden önemlisi ezilen, sömürülen ve hayvanca bir hayat yaşayan köylülerin hikayesi ele alınmaktadır.

Eskici Dükkanı’nda şehrin kenar mahallesinde “ev” denilemeyecek bir yerde karısı iki oğlu, bir gelini, bir kızı ve torunlarıyla yaşamaya çalışan tek bacasını

Trablusgarp çöllerinde bırakmış kundura tamircisinin yoksulluğu, yine daha iyi bir hayat yaşama arzusuyla tarım işçiliğine heveslenmesi, ailesiyle beraber ırgatlık yapması, kısaca yağmurdan kaçarken doluya tutulmasının öyküsü anlatılır.

Bu romanlarda, Çukurova'ya ekmeğini kazanmaya gelmiş, tarım makinelerini tanımak şöyle dursun resmini bile görmemiş köylülerin makineler karşısındaki bocalayışları, çaresizlikleri, yıkılan hayalleri, cahillikleri, zavallılıkları anlatılmaktadır. Gurbete çıkan tarım işçilerinin ezilişleri, ırgatların hayatındaki sertlik; yazarın hemen hemen bütün eserlerinin ortak özelliği olarak gösterilebilecek az tasvir, kısa cümlelerden meydana gelen çok diyalog ve hareketle yansıtılır. Bu anlatım tarzıyla yazar, emekçilerin hayatla mücadelesindeki hızı, argo ve küfür-lü konuşmalarla bu insanların cehalet ve pisliğini hissettirebilmektedir. Yazarın köyü ve köylüleri anlattığı diğer romanlarında da durum aynıdır. Bu sebeple bu romanları ayrı ayrı ele almak yerine konu ve konunun işlenişindeki ortak noktalar sebebiyle toplu bir değerlendirmeye daha doğru olacaktır.

Orhan Kemal, bu romanlarında toplum münasebetlerinin oluşumu üzerinde durmaz. O, daha çok mevcut kapitalist ilişkilerin kesinliğine, korkunç çalışma şartlarına ve burjuva sömürüsüne dikkatlerini çevirmiştir. Sanayide ve köy ekonomisinde insanın kapitalistler tarafından acımasızca sömürülmesini, soyulmasını, ezilmesini, insanın kişiliğini öldüren, insanı bedenlen yok eden çalışma ve yaşama şartlarını büyük bir gerçeklikle, keskinlikle, kuvvetle ve çıplaklıkla canlandırmayı başarmıştır. Yalnızca paranın hakim olduğu bu toplum düzeninde insanların sadece emeği değil aşkı, ruhu ve ahlakı da alınıp satılmaktadır.¹⁵ Ancak, insanları böyle hayvan derecesine indirip adeta öldüresiye çalıştıran ve sömüren insanların çoğunun burjuva sömürsünden, kapitalizmden haberi bile yoktur. Onlar da en az romanlarda sömürülen insanlar kadar bu kavramlardan habersizdirler. Onlar da en az sömürdükleri insanlar kadar kendi çıkarlarını düşünmektedirler. Romanlarda anlatılan sömürülenlerin ve sömürenlerin hayatlarının bu kadar acımasız olmasının sebeplerini düşünmek ve cevabını bulmak okuyucuya düşmektedir.

Bu romanlarda köylülerin ve tarım işçilerinin açlığı, parasızlığı, çaresizliği, cahilliği; sömürücülerin sömürü düzenini devam ettirebilmeleri için bir fırsattır. Öyle ki kendi köylerinin ve topraklarının besleyemediği, ya da toprakları olmayan ve çalıştığı iş kolu kendisini ve ailesini doyuramayan insanlar çaresizlikleri sebebiyle toprak sahiplerinin arazilerinde kendilerine verilen iş her ne olursa olsun ve her ne çalışma şartlarında olursa olsun çalışmaya ve kendilerine verilecek ücrete, yenilmez yemekleri yemeye, ahırlarda yatmaya razıdırlar. Elde ettikleri işin devamlılığı için sadece iş sahibi patronun / ağanın değil ırgat başının da kendilerinden rüşvet veya haraç almak suretiyle sömürüsüne razıdırlar.

Tüm bunlardan sonra Orhan Kemal'in anılan romanlarında görülen köylülerin diğer ortak özelliklerini de şu şekilde zikredebiliriz:

Kadın olsun erkek olsun romanlarda görülen köylülerin hepsi yaşadıkları hayatın insanca bir hayat olmadığını anlayamayacak kadar cahildirler. Bunun yanında hemen hepsi çıkarıcıdır. En ufak bir menfaat için adam öldürmeyi bile göze alabilirler.

Bazılarında kan dökecek kadar gözü dönmüş olmasına rağmen, hasta bir adamı tuvalete götürebilecek, kendi gömleğiyle ona taharet ettirecek kadar, onun karnını doyuracak kadar insani vasıflar da hala vardır. Bu yönüyle kötü insan yoktur. Şartların kötüleştirdiği insan vardır.

Romanlardaki köylülerin hiçbirinde sınıf bilinci yoktur. Yaşadıkları hayatın aslında bir sınıf çatışmasının neticesi olduğunu anlayamazlar. Sınıf bilinci olmayan bu insanlarda örgütlenme ve örgütlü hak arama şuuru da yoktur. Ama bu insanların içinde toprak sahibinin harmanını yakma cesaretini gösterebilecek, sermaye ve toprak sahibini vurabilecek cesareti gösterenler de vardır. “Harman yakma ve baskı düzenini temsil eden ağayı vurma” motifi esas itibarıyla proletarya devriminin kıvılcıdır. Lakin bu köylüler bu bilinçten mahrumdur.

Köylüler dindar değillerdir. Okuyucu onları çoğunlukla ibadet ederken de görmezler. Ancak ağızlarından “Allah” kelimesi de eksik olmaz. Buna rağmen onların din duyguları da her vesile ile sömürülür. Dünyada çektiklerinin bir sınanma olduğu, öte alemde sonsuz nimetlere gark olacakları, bu dünyadaki zenginlerin öte dünyada perişan olacakları telkin edilir. Tuhaf bir şekilde buna inana köylülerin diğerlerine göre daha dindar olanları bile çaresiz kaldıklarında, öfkeli olduklarında ya Allah’a isyan ederler ya da küfretmekten çekinmezler.

Romanlardaki bütün toprak sahipleri, “ırgat kapıda zebun gerek” demektedir. ırgatların toplandıkları meydanlardan alacakları tarım işçilerini inadına bekletirler. Meydanın bir tarafında altın dişli ağalar ellerinde kehribar tespihleriyle nargile içerlerken diğer tarafta ırgatlar karlılarıyla, çocuklarıyla, torunlarıyla beklerler. Parasızlıktan ve açlıktan ne yapacaklarını bilemezler. Açlıktan bebekleri ölmeye başlar. İşte bu noktada ağaların kahyaları ırgatları yok bahasına bir yevmiye ile işe alır.

Köylülerin hepsi pistir. Pis olduklarının da farkında değillerdir. Ahırlarda yatarlar, hayvan gübrelerinin üzerinde, tarla kenarlarındaki kanallarda, samanlıklarda uyurlar, çiftleşirler. Kurtlanmış yemekleri yerler. Ortalık yerlerde bitlerini ayıklarlar.

Tüm bunları bir araya getirdiğimizde, Nazım Hikmet’in Yalınayak şiirinde çizdiği tablo ortaya çıkar. Köylülerin bu şekilde resmedilmesinin sebebi ne olabilir? Köylü cahil olduğu, sınıf şuuruna sahip olmadığı için, sınıflar arasındaki uçurumu ve çatışmayı göremediği için, örgütlenemediği için asla bir devrim başlatamaz. Proletarya devrimini yapabilecek bireylerin her şeyden önce sınıf bilincinde olması, örgütlenebilmesi gerekir. Bunu köylüler değil sanayi işçileri başatabilir.

Orhan Kemal'in romanlarındaki köylülerin bazıları, nehir roman olarak yazılan serilerin diğer ciltlerinde şehre göç ederler ve buralarda bilinçlenmeye başlarlar. Yazar, köylüleri anlattığı romanlarında, köylülerin bu bilinçten niçin yoksun olduğunu göstermektedir yalnızca. Vakaları sebep sonuç ilişkisi içinde görmek, sebepleri ortadan kaldırmak için neler yapılması gerektiğini düşünmek ise okuyucunun işidir.

-
- ¹ Namık Açıkgoz (2007), *Destandan Hikâyeye Ömer Seyfettin Hikâyeleri*, **1. Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu**, İstanbul, s. 179.
- ² İsmail Çetişli (1998), **Batı Edebiyatında Akımlar**, Kardelen Kitabevi, 2. bsk., Isparta, s.75.
- ³ İsmail Çetişli, Age., s. 75.
- ⁴ Emin Özdemir (1999), **Yazınsal Türler**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, ss.314-320.
- ⁵ Orhan Kemal (2000), **Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl**, Tekin Yay., İstanbul.
- ⁶ Orhan Kemal, Age., s. 84.
- ⁷ Nazım Hikmet (2005), **835 Satır**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, ss. 102-106.
- ⁸ Tahir Alangu (1965), **Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman**, C. 2, İstanbul 1965, s. 384.
- ⁹ Nurer Uğurlu (t.siz), **Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi**, Cem Yay., İstanbul, s.45.
- ¹⁰ Tahir Alangu, Age., s.379.
- ¹¹ Tahir Alangu, Age., s.379.
- ¹² İbrahim Tatarlı, Rıza Mollof (1969), **Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açından Türk Romanı**, İstanbul, s.106.
- ¹³ Nurer Uğurlu, Age., ss. 42-43.
- ¹⁴ İbrahim Tatarlı, Rıza Mollof, Age., s.109.
- ¹⁵ İbrahim Tatarlı-Rıza Mollof, Age., ss.111-112.

SELİM SOMUNCU

HANIMIN ÇİFTLİĞİ'NDEN KAÇAK'A EŞKİYA ROMANLARINI ANIMSATAN BİR KANUNSUZLUK HİKÂYESİ

Giriş

Bir nehir romanın üçüncü ve son serisi olan *Kaçak* (1970) aynı zamanda Orhan Kemal'in son romanıdır. Dizinin diğer iki romanı *Vukuat Var* (1958) ve *Hanımın Çiftliği*'dir (1961). Birbirinin devamı mahiyetinde olan bu üç roman aynı zamanda birbirinden bağımsız meseleleri ele alan, tematik olarak da tek başına incelenilecek olay örgüsü bütünlüğünü içinde barındırır. Çünkü her biri kendinden önceki romanın kısmi özetini de yer yer olay örgüsü içinde verir. Bu, bir önceki diziyi okumuş ya da okumamış olanlar için özet imkânı sunar ve anımsatıcı bir işlev görür. Bu yazı Orhan Kemal'in *Vukuat Var*, *Hanımın Çiftliği* ve *Kaçak*'tan oluşan üçlemesinin eşkıyalık temasıyla ilgisine değinecek ve bu bağlamda üçlemenin son romanı olan *Kaçak*'a yoğunlaşacaktır.

Eşkıyalık Anlatılarının Yapısı ve Orhan Kemal'in Üçlemesi

Eşkıyalık anlatısına uygun bir kurgu, *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği* romanlarından ziyade *Kaçak* romanında yer alır. Habip'i isyana, zor kullanmaya yönlendiren nedenlere ise *Kaçak*'ta değil de daha çok *Hanımın Çiftliği* romanında yer verilir. Burada Habip isimli roman kişisi Muzaffer Ağa'yı öldürmüş ve çiftliğin yakılıp yıkılmasında halkı kıskırtıp önayak olmuştur. Muzaffer Bey'in karısı Güllü'yü ve çocuğunu ise öldürmekten son anda vazgeçip kaçmıştır. Olayın bundan sonrası *Kaçak* romanına konu olur.

Kaçak'ta yukarıdaki olayları müteakip jandarmadan ve hasımlarından kaçmaya başlayan kaçak Habip rastgeldiği bir kasabada kocasız bir kadın olan Hacer'in avlusuna yaralı bir şekilde kendini atar. Hacer, Habip'i fark etmesi, Habip'in kendini ona anlatmaya, derdini söylemeye çalışması ve sığınma talep etmesi sonucu bazı endişelerine rağmen yaşadığı ikilemleri geride bırakıp kaçağı evine alır. Habip evin çatısına saklanır. Hacer, oğlu Hüseyin'e onu yedi yıldır kayıplarda olan babası olarak tanıtır. Kocasının yokluğunda hem maddi sıkıntılarla hem de cinsel tacizlerle hayatını zorluklar içinde geçiren Hacer geçmişte yaşadığı sıkıntıları Habip ile paylaşır. Bu sürede aralarında duygusal yakınlaşma olur. Çamaşır yıkayarak geçimini sağlayan Hacer yıkadığı çamaşırları sahipleri-ne teslim etmek için evden çıktığı bir gün تنها bir yerde ağanın yeğeni Topal

Duran'ın tacizine uğrar. Şikâyet için jandarmaya gider. Karakolda şahit olduğu bir telefon konuşmasında Habip'in aranan bir kanun kaçağı olduğunu, adam öldürdüğünü, çiftlik yaktığını öğrenir. Habip, kimden, niçin kaçtığı konusunda Hacer'e yalan söylemiştir. Aralarındaki duygusal ve cinsel yakınlaşmadan dolayı Hacer, Habip'i ihbar etmez. Köydeki bütün evler jandarma tarafından aranır. Sıra Hacer'in evine geldiğinde Habip saklanmayı başarır. Hacer dedikodusundan bunaldığı bu kasabadan ayrıлып uzakta, kimsenin onları tanımadığı bir büyükşehirde Habip ile yaşamak için gitme planları yapar, bunun için evini satılığa çıkarır. Duran kendine yüz vermeyen, üstelik son taciz denemesinde de "parlak demirli sustallıyla" kendisini yaralayan Hacer'den intikamını almak için onu çeke-meyen komşusu Şerife ile işbirliği yapar. Bunun sonucunda Hacer'in, evinde bir adam sakladığı öğrenilir. İhbar üzerine jandarma Hacer'in evine baskın yapar. Fakat Habip jandarma gelmeden kaçmayı başardığı için kimse bulunamaz. Roman da Habip'in kaçışıyla son bulur.

Olay örgüsünde merak unsuru ve aksiyonun yanı sıra anlatı içinde cevabı aranan, sorgulanan bazı sorular ekseninde romanı çözümlediğimizde, edebiyatımızda daha çok Yaşar Kemal -*İnce Memed*- ve Kemal Tahir -*Rahmet Yolları Kesti*- ekseninde tartışılabilen ve bu iki romancının birbiriyle karşılaştırılmasına sebep olan, içerisinde ciddi denilecek kadar sosyolojik ve ideolojik tartışmaları da barındıran eşkıyalık sorunsalının bunlar dışında bir başka yazar tarafından, Orhan Kemal tarafından *Kaçak* romanında kısmen ele alındığını görürüz¹. Bu açıdan Orhan Kemal'in *Kaçak*'ı sosyal adaletsizlik ve başkaldırı temasını içermesi açısından Türk romanında öncelikle Yaşar Kemal ve Kemal Tahir tarafından ele alınan eşkıyalık temini işleyen romanlar arasında değerlendirilebilir. Berna Moran, Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i üzerine yazdığı yazısına -kısa da olsa- Orhan Kemal'i de konu eder. Yaşar Kemal ile Orhan Kemal arasında bir ayrıma değinir. Bu ayrım, her iki yazarın yarattığı kurmaca dünya ile gerçeklik arasındaki bağa ilişkindir. Bu açıdan Yaşar Kemal, işlediği temleri simgeleşen ve arketipleşen kişiler ve olaylarla süsleyip zenginleştirerek kurmaca yönü ağır basan destan havalı yapıtlar üretir. Orhan Kemal ise, kendisinin tanık olduğu ya da olabileceği bir yaşamı, okurun da rahatça inanabileceği sıradan kişilerle ve günlük olaylarla aktarır. Bundan dolayıdır ki Berna Moran, Orhan Kemal'i "mimetic" yazar ilan eder.²

Dünya edebiyatında benzer örnekleri olan eşkıya anlatılarının genelinde karışımıza çıkan ortak epizotlar vardır.³ Bunları birkaç başlık altında şöyle sıralayabiliriz:

1. Kahramanın içinde yaşadığı toplum, zalim bir idareci tarafından -imparator, hükümdar, ağa - sömürülmekte, zulme uğramaktadır.

2. Başkışı, ailesine veya sevdiklerine bir kötülük gelmesi sonucunda eşkıyalığı tercih eder.

3. Eşkîya zalim yöneticinden –genellikle kan dökerek- intikamını alır. Bu sadece kendi intikamı değil, yörede kendisine zulmedilen bütün halkın intikamıdır.

4. Anlatının sonunda düzenin sağlanması sonucu eşkıyanın ya saygın bir kişi olarak normal hayatına devam etmesi ya da ortadan kaybolmasıyla hikâye biter.

Buradaki sıralamayı dikkate aldığımızda yukarıda -hem metin içinde hem de dipnotta- adlarını andığımız eşkıya romanlarının hepsinde küçük değişikliklerle de olsa bu epizotlara rastlamak mümkündür. Hatta kurgu itibarıyla bazıları adeta birbirinin aynıdır.⁴ Fakat Kemal Tahir’in *Rahmet Yolları Kesti* (1957) diğerlerinden çok farklı bir eşkıyalık anlatısıdır. Kemal Tahir, bilhassa Sebahattin Ali –*Kuyucaklı Yusuf*- ve Yaşar Kemal –*İnce Memed*- tarafından çizilen eşkıya tiplemesini ters yüz eden bir bakışla romanını kurar. Burada ironiyi de romana sokarak eşkıyalık anlatılarının büyüsunü bozar. -Gerçi Berna Moran, Kemal Tahir’in bu çıkışını, tepkisini yersiz bulur ve eleştirir.⁵- Kemal Tahir’in bu yaklaşımını, anti-tez üreten romancı kişiliğiyle açıklayabiliriz. Ona yaptığımız bu yakıştırmanın -anti-tez üreten romancı- iki temel nedeni vardır. Birincisi Kemal Tahir’in alternatif düşünme biçimi, diğeri de tüm romanlarına sinen eleştirel söylemidir.⁶

Kaçak romanına ilişkin önemli bir husus, dönemin siyasal atmosferinin Çukurova’da bir kasabada nasıl karşılık bulduğudur. Özellikle dönemin iki önemli partisi olan Demokrat Parti ve Halk Partisi arasında meydana gelen ayrışma ve çatışmalar, çıkar ilişkileri bağlamında *Kaçak* ve öncesindeki iki romana konu olur. Her iki partinin içinde de sahteci, ikiyüzlü, maskeli adamlar vardır. Bunlar yasa-tanımaz, kanunları kendilerine göre değiştiren, mensubu olduğu partinin siyasi gücünü kendi çıkarları için kullanan politize kişiliklerdir. Bunların en iyi görüneni bile sahte erdem sahibi kişilerdir. Hemen tüm romanlarında statüko karşılığını konu edinen Orhan Kemal, *Kaçak*’ta da Çukurova’nın bu kasabasında politik kisveler altında statükolarını sürdüren insanları da anlatır. *Kaçak*’ın öncesi olan *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği* romanlarında sosyal adaletsizliğin bu çarpık görüntülerine kimse sesini çıkarmaz. Halk yapılan bütün zulümleri sineye çeker. Zaman zaman salt kadere ve Tanrı’ya isyan ederler. Sadece kendi aralarında bu sömürünün ve kendilerini sömürenlerin dedikodusunu yaparlar. Fakat ağanın adamları, muhbirleri gelince de susar, korkudan seslerini çıkaramaz ve başlarını öne düşürürler. *Hanımın Çiftliği*’nde buna benzer bir sahnede Habip, köylünün “güçlü” karşısındaki bu sessizliğine tahammül edemez. Muzaffer Ağa’nın adamlarının yanında eleştirilerini sürdürür ve sömürü düzenine başkaldıran bir isyancı olarak ilk kez burada sivrilir. Sonrasında gelişen olaylarla birlikte Muzaffer Ağa’yı öldürür, çiftliği yakar ve kaçır. Bu esnada Muzaffer Ağa’nın adamları tarafından vurulur. Yaralı olarak güçbela Hacer’in avlusuna sığınır.

Kaçak romanında *Habip*’in -eğer onu bir eşkıya olarak kabul edersek- bir kurtarıcı olarak niteliklerine, ayırıcı özelliklerine bakmak gerekecek. Romanda

kanun kaçağı Habip hem yakışıklılık hem de güç ve kuvvet açısından evine sığındığı Hacer ve oğlu nezdinde yüceltilir. “Adamın etli, kocaman ellerine, kocaman ayaklarına, geniş omuzlarına, yapılı bedenine göz ucuyla baktı. Adam da ona bakıyordu, çaktırmadan.”⁷ (Kaçak, s. 53) “Kocaman eller ayaklar, iri gövde... ne diye, sanki ne diye gelmiyorsun?” (Kaçak, s. 64) Hacer yer yer kendi kocasıyla da kıyaslar kaçağı. “Kocası bunun yanında kuru kalırdı.” (Kaçak, s. 53) Bir başka yerde ise yine şöyle der: “Kocası ipinceydi, bu arkalı, geniş bedenli, sağlam.” (Kaçak, s. 65) Çocuğun yüceltmesine örnekler verecek olursak; “Adamın bacaklarına sarıldı. Tam da istediğince uzun boylu, iri-yarı bir babaydı. Yüzünü göremiyordu amma, uzun boylu, iri yarıydı ya.” (Kaçak, s. 73) “Az geri çekilip babasına bir dağa bakarcasına hayretle baktı.” (Kaçak, s. 76) “Babasının yaptığı her şey en iyi, en doğru, en güzel olanıydı.” (Kaçak, s. 138) Bu yüceltimler abartılı olmakla birlikte çok sık tekrar eder. Özellikle el, ayak gibi uzuvlar koca ve iri sıfatlarıyla birlikte çok sık kullanılır. “Korkma, gel kocaman etli ayaklarınla!” (Kaçak, s. 66) “Etili, kocaman ayaklarından birini uzatacaktı ilkin merdivene” (Kaçak, s. 67) “Kocaman elli, ayaklı, tuttuğu yeri koparan cinstendi...”⁸ (Kaçak, s. 65) Dahası Habip’in Hacer tarafından yüceltilmesi fiziki anlamda güce yönelik bir yüceltme olmakla birlikte bu yüceltimlerdeki fiziki güç bazen dolaylı olarak cinsel unsurları da içerir. Çoğu zaman doğrudan cinsellikle birleşir. Erkek karaktere yönelik bu yüceltici söylem, kadın karşısında “onun tüm karmaşıklığıyla temsil ettiği ve onu böylesine önemli kılan bir sosyal üstünlük”⁹ sahibi kılar. -Habip’in fiziki niteliklerine ilişkin Hacer tarafından yapılan bu yüceltimler eril bir söylemi içerir.¹⁰ Fakat gerek Hacer’in gerekse çocuğun Habip’e ilişkin yüceltimleri Habip’in yaptığı şeyin doğru olduğunu onayla(t)mak için değildir. Dolayısıyla burada, kaçağa ilişkin her tür yüceltimi bir eşkıyalık ya da kanunsuzluk yüceltimi olarak okumak doğru değildir. Hacer’in Habip’e ilişkin yüceltimleri yedi yıldır kocasız kalması sonucu erkeğe hasret kalması ve çevrenin baskısından, tacizinden bıkmış olmanın vermiş olduğu bir ihtiyaçtır. Bu anlamda Habip, iri yapısıyla Hacer için sığınılacak güvenli bir liman, koca hasretini tatmin edecek bir yürek, gücü ve yakışıklılığıyla da yıllardır eksikliğini hissettiği cinsel doyum unsuru olarak önemli bir karakterdir. Hacer’in oğlu da onu kanunsuz işleri için yüceltmez. O da Habip sayesinde, doğduğundan beridir çektiği baba hasretini giderecek, akranları arasında ezikliğini hep hissettiği babasızlık durumundan fark atarak kurtulacaktır. Çünkü hayatına oldukça gecikmeli giren baba, kasabada eşi benzeri olmayan uzunlukta ve iriliktir. Çocuk bir iç monologda bunu şu şekilde dile getirir. “Hiç kimsenin babası böylesine uzun boylu, iri-yarı değildi. Babası herkesten güçlüydü kuşkusuz. Bütün çocukların babalarını dövebilirdi.” (Kaçak, s. 73) Bir anlamda çocuk da kaçağa özenir. O da eğrileri düzeltecektir. Güçlü karşısında günbegün ezilen mazlumun hakkını arayacak, za-

limden hesap soracaktır. O da büyüyünce sevmediği, annesini taciz ettiği için rahatsızlık duyduğu Topal Duran ve onun gibi kötü adamların cezasını kendi elleriyle verecektir. “Cebimde bıçağım, bir çekerim. Lan derim sen benim annemi çok ağlattın, al al, iki bıçak. Bir de tekme...” (Kaçak, s. 128) İşte kaçak hem annenin hem de oğulun eziyet edilen, hor görülen, alay edilen, küçümsenen, istismara uğrayan halleri ve yaşadıkları çaresizliğin üzerine gelip avluya yığılmıştır. Dolayısıyla burada anne ile oğulun temsil ettiği mağdurluktan ve yaşadıkları mağduriyet psikolojisinden dolayı kaçak yüceltilir. Onun gelmesi ve hayatlarına girmesiyle yıllar yılı erkeksiz bir kadın kocaya, hamisiz bir çocuk babaya kavuşacaktır. Bütün mağdur toplumlarda mağduriyeti gidermenin başka yolu yoksa –geçmişte ya da an içinde kendine zulmeden bile olsa- eşkıyanın tarafına geçmek, onun tarafını tutmak çok sık karşılaşılan bir durumdur. Hacer ve oğluna yakıştırılan söylem böylesi toplumları temsilen bu romana girmelerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca anlatıcı da roman boyunca –özellikle son bölümlerde- kaçağı yücelt-meyecek, bunun bir kanun meselesi olduğunu ve yanlışlar yaptığını da söyleme-den geçmeyecektir. Üstelik bunu sadece anlatıcı dillendirmeyecek, hem başka bir karakter olarak romana giren Muhsin Usta’nın dilinden hem de bizzat kaçağın kendisi tarafından kurguya dâhil olacaktır: “Ama şimdi anlıyorum ki, yakmak yıkmak, adam öldürmekle olmayacak. Bu işler başka bambaşka işler. Anlıyorum.” (Kaçak, s. 182) “Ölümü bin değil on bin sefer hak ettiydi ya, Muhsin Usta gene de haklı, anlıyorum. Adam öldürmek, çiftlik yaktırmakla iş bitmez. Habip dediydi. Her haklı hakkını haksızdan almak için öldürmeğe kalkışsa dünyada adam kalmaz. İcini sıkıntıyla çekti. Anlıyordu. Muhsin Usta haklıydı. Adam öldürmek, çiftlik yakmakla önüne geçilemeyecekti bu işlerin. Ne haksızlık tükenecek, ne de malın mülkün sahipleri. Birini çekip vursan, ardından beşi, onu çıkıyordu.” (Kaçak, s. 196)

Hemen her eşkıyalık anlatısında dağlar, bütün eşkıyaların isyanından yapılma bir başkaldırı uzamı olarak anlatıya girer. Dağlar eşkıya için güvenli bir uzam olarak anılır. Nitekim bu durum *Kaçak* romanı için de geçerlidir. Habip, romanın bir yerinde Hacer’e şunları söyler: “Dağları tuttuk mu, gerisine karışmayın dağlar gibi yok. Dağlar düze benzemez. Dağ adamları erkek olur, mert olur. Dağlara padişahın bile fermanı geçmezmiş. Dağlar bizi ele vermez...” (Kaçak, s. 156) Yukarıda adlarını andığımız birçok eşkıyalık anlatısında başkişi dağların yolunu tutup gerçek bir “kahraman”a dönüşür. *Kaçak*’ta ise Habip, Hacer’in yıllardır onarım bile görmeyen kötü evinin küçücük çatısında ancak iki buklüm günlerini geçirir. Bu tavan arasında adeta bir böcek gibi sürünür. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi “dağları mesken tutma” düşüncesi her zaman vardır. Fakat dağlar bir türlü romana girmez. *Kaçak*’ta diğer eşkıyalık anlatılarındaki gi-

bi tek bir çatışma sahnesi de yer almaz. Üstelik Habip kaçarken sığındığı bu kasabada sevdiği kadına –Hacer’e- sarkıntılık yapan, onu taciz edenlere karşı bile harekete geçemez. O tavan arasına sıkışıp kalmıştır. Birçok eşkıya anlatılarında kine koşut bir başlangıçla yoksul halkı kollayan, onların intikamını alan bir “öç alıcı” figürüyle işe başlamış; ama devamını getiremediği, dağları mesken tutamayıp bir tavan arasında sürünerek, herkesten kaçarak, korkarak yaşamayı sürdürmeye razı olduğu için o sadece bir kaçak olarak kalmıştır. Dolayısıyla buradaki kaçak Habip, tam anlamıyla bir eşkıya bile olamamıştır. Eşkialık anlatılarındaki isyancı, öç alıcı, hesap sorucu rolü ise yarım kalmıştır.

Sonuç

Kaçak’ta Orhan Kemal’in romanın başkişisi Habip’i oldukça sıradan bir kanun kaçağı olarak göstermesi söz konusudur. Yukarıda adlarını andığımız eşkıyalık anlatılarında oldukça yüceltilerek anlatılan eşkıyanın büyüsi burada bozulmuştur. Kaçak Habip diğer eşkıya anlatılarında olduğu gibi soylu bir eşkıya değildir. Artık bir sıradanlaştırma, alelade bir kanun kaçağı gibi gösterme, hatta –yukarıda da görüleceği üzere dağları mesken tutmak varken tavan arasında sürünerek yaşamasının bir sonucu olarak- bir değersizleştirme söz konusudur. Çok bariz bir aşağılamadan da söz etmiyoruz burada. Kemal Tahir’deki gibi bütün eşkıyalık anlatılarını ters yüz eden bir bakış, bir ironi de söz konusu değildir. Fakat artık kanunların işlediği, polisin ve jandarmanın asayaşe hâkim olduğu, mahkemelerin işlediği ve yargıçların hüküm verebildiği bir devirde birinin çıkıp başka birileri adına adam öldürmesi, her şeyi talan etmesi ve yakıp yıkmalarının yüceltilecek bir tarafı kalmadığı vurgulanır. Orhan Kemal’deki bu tavrın devletçi bir tavır olduğu söylenebilir. Fakat anlatıcı aktarımıyla¹¹ devam eden romanın sonunda beklenti kaçağın yakalanması ve cezasını alması yönünde iken böylesi bir şey kurguya dâhil olmaz. Habip, Hacer’in evinde kaldığı süre boyunca ev iki kez jandarmalar tarafından basılır ve aranır. Her ikisinde de Habip yakayı ele vermeden kurtulur. Roman boyunca beraber büyük bir şehre kaçıp evlenme ve hayatlarını orada sürdürme hayalleri kuran Hacer ve Habip’in bu hayallerinin gerçekleşip gerçekleşmediğine romanda yer verilmemiştir. Fakat kaçış planlarını hayata geçirmelerine az bir zaman kala yedikleri jandarman baskını sonrasında Habip’in evden kaçmayı başarması, evde kaçak namına kimsenin bulunamaması, jandarmanın da yanlış ihbar aldığını düşünerek ortalığın sakinleşmesi, ayrıca baskını sağ salim atlattıktan sonra tekrar birbirlerini bulabilmek için Hacer’in kaçış planının son durumuna ilişkin Habip’e –kaçarken- talimatlar vermesi, romanda ertesi gün sözleştikleri yerde buluşup yeni bir hayata başlama umutlarının yok edilmemesi gibi hususlar okurda, mutlu sonla bitmiş bir roman izlenimi bırakmasına da neden olmaktadır. Şu durumda kaçağın roman boyunca anlatıcı ve roman

kişileri vasıtasıyla sorgulanan kanunsuz işleri bir anlamda cezasız bırakılmış, bununla da kalınmayıp Hacer gibi güzel bir kadına ve bir çocuğa hatta yeni bir kimliğe, -Hacer yıllar önce gidip de dönmeyen kocasının kimliğini Habip'e vermiştir.¹² dolayısıyla bir aileye sahip kılınarak adeta ödüllendirilmiştir.¹³ Bu da romanın verdiği olumlu mesajlara rağmen ele aldığı sorunsalı eksik işlediğinin, söylemsel bir tezata düştüğünün göstergesidir.¹⁴

KAYNAKÇA

- AKAL, Cemal Bâli, *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.
- ELİUZ, Ülkü, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2004.
- EYİĞÜN, Rahşan Yıldız, *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2006.
- MERİÇ, Cemil, *Kırk Ambar C.I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- MORAN, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 2*, “İnce Memed ve Eşkya Öykülerinin Yapısı”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Orhan Kemal, *Kaçak*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1982.
- SOMUNCU, Selim, *Türk Romanına Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi: Bilgi-İktidar-İdeoloji*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2013.

¹ Yaşar Kemal, *İnce Memed-I* (1955) ve Kemal Tahir'in *Rahmet Yolları Kesti* (1957) romanları dışında Türk roman ve hikâyeciliğinde eşkıyalık konusunun işlendiği diğer eserler şunlardır: Ömer Seyfettin, *Yalnız Efe* (1919); Zeynel Besim Sun, *Çakıcı Efe* (1934); Sebahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* (1937); Hasan Kıyafet, *Gominis İmam* (1969); Timur Karabulut, *Çepel Dünya* (1971).

² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 2*, “İnce Memed ve Eşkya Öykülerinin Yapısı”, İletişim Yayınları, 2008, s. 101.

³ Savaşçı bir “kahraman”ın mücadelelerini anlatması açısından İspanya’da geliştiği bilinen Şövalye ve Pikaro romanlarının bir roman türü olarak öne çıkması ve içeriği hakkında bk.: Cemil Meriç, *Kırk Ambar C.I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 170-175.

⁴ *Kuyucaklı Yusuf* ile *İnce Memed* romanlarının benzerliğine ilişkin ayrıntılar için bk.: Berna Moran, a.g.y., s. 107.

⁵ bk.: Berna Moran, a.g.y., s. 121.

⁶ Kemal Tahir'in düşünce sistemi ve romanlarında karşılığını bulan eleştirel söyleme ilişkin olarak bk.: Selim Somuncu, *Türk Romanına Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi: Bilgi-İktidar-İdeoloji*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2013, s. 298-367.

⁷ Çalışmamızda romandan yapılan tüm alıntılar şu baskıdandır: Orhan Kemal, *Kaçak*, Tekin Yayınları, İstanbul, 1982.

- ⁸ El ve ayağın büyüklüğünü betimleyen bu tür ifadeler roman boyunca çok fazla tekrar eder. Bunların hepsini buraya almayıp sayfa numaralarını vererek yaptığımız fişlemeyi paylaşmayı uygun bulduk: (Kaçak, s.64-69- 70-71-74-82.)
- ⁹ Cemal Bâli Akal, *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s. 295.
- ¹⁰ Kadın bir roman kişisini dişil değil de eril bir söylemle konuşturmak romanda karakterizasyon, söylem ve anlatıcı sorunsalları gibi farklı açılardan incelemesi yapılacak bir konudur.
- ¹¹ Orhan Kemal'in tüm romanlarında diyaloglar çok fazla yer tutarken *Kaçak* en az diyalogun yer aldığı romanıdır denilebilir. Tanrısal bakış ya da tanrısal anlatıcı sıkça başvurulmuş bir anlatı tekniği olarak bu romanda dikkat çekmektedir.
- ¹² Başkarakterin yeni bir kimlik edinmesi diğer eşkıyalık anlatılarında olmayan bir durumdur.
- ¹³ Kaçak romanı boyunca kurulan –romanda geçtiği şekliyle- büyük şehre gitme hayalleri, bir gecekondu mahallesine yerleşme düşüncesi, Hacer'in kocasının kimliğini Habip'e vermesi, büyük şehirde karı-koca gibi hayatlarını devam ettirmeleri, birer fabrikaya girip çalışmaları, sırt sırta verip büyük şehirdeki hayat mücadelesine katılma arzuları bunların hepsi Orhan Kemal için çok cazip temalar hatta birçok romanında ele aldığı konulardır. Tüm bunlara ek olarak romanda kurgunun açık uçlu bırakılması, Habip ve Hacer'in hayallerini nasıl gerçekleştirdikleri konusunun *Kaçak*'ın devamı mahiyetinde gelecek olan dördüncü bir romanda işleneceği izlenimini uyandırmaktadır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in ömrü vefa etseydi *Kaçak*'ın devamının gelmesi kuvvetle muhtemeldi. Fakat 15 Mart 1970 tarihinde yazımı biten romanın ardından 2 Haziran 1970'te yazar, romanın basımını göremeden, hayatını kaybetmiştir.
- ¹⁴ Yönetmen Memduh Ün tarafından 1982 yılında aynı adla filme aktarılmış olan *Kaçak*'ın film versiyonunda hemen her roman uyarlamasında görülebilen bazı değişiklikler yer alır. -Başroller; Tarkan Akan ve Fatma Girik- *Kaçak*'ın senaryoya aktarımındaki en önemli değişiklik bir kanun kaçağı olan Habip'in kurgunun sonunda cezasız bırakılmaması şeklindedir. Filmde Topal Duran adamlarını toplayıp, Hacer'in evine baskına gelir. Ağanın dayağıyla topal kalmış olan ve onun başkalarına daha fazla zarar vermesini istemeyen bir köylü, Duran'dan önce gelip Hacer'e kaçmalarını söyler. Duran adamlarıyla Hacer'in evine geldiğinde hayallerini gerçekleştirmek için çoktan kaçmış olan Hacer, Habip ve Hüseyin zorlu bir yolculuktan sonra şehirlerarası otobüs terminaline ulaşmışlardır. Ancak Topal Duran ve adamları onları burada yakalar. Habip adamların hepsini vurur. Bu sırada jandarmalar gelir ve Habip'i tutuklar. Filmin romandan ayrılan tarafları ve filmde yapılan değişikliklerin siyasi-sosyal nedenlerine üzerine Memduh Ün ile yapılmış bir söyleşi için bk.: Raşan Yıldız Eyigün, *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2006, s. 138-147.

BİLÂL UYSAL

ORHAN KEMAL’İN ROMANLARINDA TOPRAK SORUNU VE AĞALIK KURUMU

Bu yazımızda Orhan Kemal’in romanlarında “*toprak sorunu*” ve toprak sahiplerinin temsil ettiği bir müessese olarak “*ağalık*” ı ele aldık. Farklı romanlarına da bakmakla birlikte konuyu toprak ve ağalık meselesinin yoğun olarak işlendiği *Kanlı Topraklar*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Cemile* romanlarına yoğunlaşarak ele aldık. Malum olduğu üzere ağa; geniş toprakları olan, sözü geçen varlıklı kimse demektir. Orhan Kemal’in romanlarında ise ağalık bu yönüyle ele alınmaz, ağa daha çok işçiyi terinin son damlasına kadar çalıştıran; fakat işçinin hakkını vermeyen bir konumdur. Bahsedilen ağaların yanısıra Orhan Kemal’in romanlarında sıkça rastladığımız, ağa rolünü oynayan kimseler var. Bu ağa rolünü oynayanlar daha önce işçi, ırgat, çiftçi vb. iken bir şekilde fabrikada veya köyde iyi bir konuma gelmiş, ağanın nüfuzunu kullanarak işçileri ezmektedir. İncelediğimiz romanlarda ağadan daha fazla bu karakterler ön plana çıkmıştır. İşte bu yüzden Orhan Kemal’de “*ağalık*” ı ele alırken bu kişileri de göz ardı edemezdik. Yazımızda bu kişiler için “gölge ağa” tabirini kullandık.

Orhan Kemal’in romanlarında toprak deyince Çukurova toprağı akla gelir, çünkü yazar eserlerinde doğup yetiştiği Çukurova topraklarını bizatihi gözlemlemeden hareketle ele almıştır. O, uçsuz bucaksız Çukurova toprağının toprak ağalarına bir kısmının Ermenilerden bir kısmının da Rumlardan kaldığını söyler. Osmanlı döneminde 1858 yılında yapılan bir düzenleme ile toprakların neredeyse yüzde sekseni Ermeni ve Rumların eline geçmiştir. Ancak yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Ermeniler’in tehcir, Rumların da mübadele nedeniyle terkettikleri bu büyük topraklar sahipsiz kalmıştır. Gözünü açıp bir takım kirli ilişkilerle bu toprakları elde edenler, sütün kaymağını yemektedir. “Bu ekilen biçilen, ürünleri satış edilen tarlalar çoğu zaman tapusuzdur! Tapu kayıtlarına göre yıllarca önce tehcire tabi tutulup memleketten çıkarılmış Ermenilere aittir. Sinan Efendi böyle toprakları yavaş yavaş tespit etti, defterine yazdı, başladı bu toprakları ekip biçenlerle uğraşmaya. Artık akrabasının yanında arzuhalcilik yapmasına lüzum da kalmamıştı. En yumuşak, en verimli, sahibi en az dişli olan ve o girdikten sonra ‘Kanlı topraklar’ haline gelen, üzerinde kardeşlerin kardeşlerini vurdukları topraklara yerleşti.”¹ Orhan Kemal’e göre ağaların elindeki topraklar kanlı topraklardır. Çünkü haksızlıkla elde edilmiştir. Bu sebeple yazar romanlarından birine *Kanlı Topraklar* adını vermiştir. Bu toprakların çilesini çeken, sillesini yiyen kişiler gerçek sahipleri olmayınca, toprak kana bulanmıştır. Huzursuzluğun ana ne-

deni toprağın paylaşımındaki adaletsizliktir. Toprak, köylü ile toprak ağaları arasında ihtilafıdır.

Yirminci yüzyılın ortalarında Türk köylüsünün artık kendi kendine yetememesi sonucu düştüğü dramı dile getirir Orhan Kemal. Anadoludaki bozkır, verimsiz toprak artık köylüyü beslemez. Geleneksel tarımda birkaç yüz kişinin işlediği işi artık makinalı tarımda beş altı kişi işleyebilmektedir. Orhan Kemal'in deyimiyle 'kara amele'ye olan ihtiyaç azalmıştır. "Gayri traktörler, mibzerler, biçerdöğerler, biçerbağlardan geçilmez... Toprakları bir solukta sürüverir... Ekiverir... Hasadı yapıverir... İrgada mırgada ne ihtiyacı olacak? Bizim yüzümüze bile bakmaz..."² Türk köylüsü geçimini sağladığı toprakların artık kendisini besleyememesi nedeniyle zorunlu olarak köyünden ayrılır. Bu insanlar eşlerini, nişanlılarını, anne veya babalarını kısa bir süreliğine köyde bırakıp, tekrar köye dönmek üzere sıladan ayrılırlar ve genellikle ilk defa gurbete çıkarlar. *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanda üç arkadaş İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali köyden bir kışlık ekmek paralarını kazanıp dönmek üzere ayrılırlar. Köse Hasan kazandığı parayla kızına bir saç tokası bir de üstü dişli tarak alıp köye dönmenin, Yusuf da yılan misali tıslayan bir gazocağı alıp köye dönmenin hayaliyle Çukurova yollarına düşer. Bu insanlar gurbette pek çok sorunla karşılaşır. Kara ameleleri saf, masum ve insani ihtiyaçlarını karşılamak üzere geldikleri Çukurova'da, terlerinin son damlasına kadar sömürecek fabrikatörler ve toprak ağaları beklemektedir.

Devletle bir takım yakın ilişkiler kurmak suretiyle toprak sahibi olan ağalar, verimli ve büyük arazileri elde etmiştir. İleride para edecek toprakları oldukça ucuza mal edip büyük servet kazanmışlardır. Bir tarafta topraksız insanlar, bir tarafta devleti arkasına alarak boş toprakları sahiplenilen toprak ağaları. Hatta savaş döneminde düşmanla işbirliği ettikleri halde toprak sahibi olan kimseler de vardır. *Kanlı Topraklar*'da Milli Mücadelede Atatürk'e yardımcı olmayan, Adana işgalinde Fransızlarla hareket eden Hakkı Bey'in geniş topraklara sahip olması gibi. Kalem sahibi Hakkı Bey muktedir olamadığı geniş topraklarının başına gelir ve cebinden kurşun kalemini çıkartıp, bir tomar kâğıt üzerine şairane yazmaya başlar "İnsandan önce topraklar vardı / Sert rüzgârlar / Tohum / İnsandan sonra rahatı kaçtı sert rüzgârın, tohumun, bereketli toprakların!"³ Kalemi eline almışken halk şairi edasıyla da yazmaya devam eder, toprağı nasıl kana buladıklarını anlatır: "Pay pay oldu topraklar / Ev ev bölündü dünya / Kana bulandı topraklar / Kardeş sofraları bozuldu."⁴ Hakkı Bey de vicdanen bu toprakların adilane paylaşılmadığının farkındadır ve kendi kendine "Bereketli toprakların bütün yaratıklara, daha doğrusu tüm canlılara açık kardeş sofralığı, insan kalabalıkları içindeki bir avuç insanın aç gözlülüğü yüzünden ambarlara, kilit altlarına alınmış, insanlardan kaçırılmıştı."⁵ şeklinde düşünür. Hakkı Bey, Orhan Kemal'in Toprağa Marksist bir felsefeyle baktığını gösterir. Özel mülkiyetin topraktan eşit

şekilde istifadeyi ortadan kaldırdığını düşünür. Özel mülkiyetten önce herkes topraktan payına düşeni alırken huzurluydu, özel mülkiyetle topraklar kana bulanmıştır. “Oysa topraksızlar yeryüzünde yığın yığındılar. Her an, her ay, her yıl çoğalıp genişleyen bereketli yığınlardı bunlar. Yeryüzünde sınırsız, paylaşılmamış topraklar arayan, yığınlardı.”⁶ Modern zamanlarda ‘hukuk’ adı altında özel mülkiyet koruma altına alınmış, güçsüzlerin hayat hakkı bulacağı boş topraklar işgal edilmiştir. İşgalcilerin hakkını savunduğu için de bu hukuka eserde ‘uydurma hukuk’ denilmektedir. “Boş topraklar arıyorlardı ama, yoktu. Her yere ‘Hukuk’larının duvarları çekilmiş, her şey kilit altına alınmıştı. Alınmıştı, doğru ya, onlar da yemek, içmek, doğmak, doğurmak, doğurduğunu yedirip içirmek, mutlu günlere ulaştırmak, yaşatmak, hiç ama hiç öldürmemek amacındaydılar. Asıl hak buydu. ‘Uydurma Hukuk’, bu asıl hakkın, ‘Gerçek hukuk’unu tanımıyor, gerçek hukukun eli silahsızlarına karşı uydurma hukukun topunu tüfeğini çıkarıyordu.”⁷ O, bugünkü toprak sahiplerini toprağın gerçek sahipleri olarak görmez, ona göre toprağın gerçek sahipleri üzerinde çalışanlardır. “Hukuk da ne be? Tapu da ne? Kadastro da ne? Geç efendim, Allah: Çalış kulum demiş. Kul çalışmıyor mu? Tarlalar dolusu çalışmıyor mu? Bu topraklar, üzerlerinde çalışanların olmalı!”⁸ İlahi adalet de bunu gerektirmektedir. Bu sebeple toprağın çalışana, işleyene ve hak edene verilmesi gerekir. “Belirli, belirsiz zamanlarda kudurup taşarak tüm ovayı kaplayan Seyhan nehriyle savaşıyor, yatağına çekilirken bıraktığı kaymak tabakası tortuyu kırıp tarlaları yeniden süren, eken Paşazadeler değil, köylüydü. Onun için Allah’ın ‘Çalış kulum, vereyim.’ hükmüne uyularak bu tarlalar asıl çalışan köylüye bırakılmalıydı.”⁹ Bu toprakları yüzyıllardır işleyen gerçek köylü toprakların kahrını çekmiş, tozunu yutmuş, kaderi de kederi de paylaştığı bu topraklarla o kadar bütünleşmiştir ki “Sonra az mı kahrını çekmişlerdi bu toprakların? Su baskınları, sel sele yağmurlar, kızgın güneş, ayaz... Bu topraklar vatandı onların. Bu topraklar üzerinde doğmuş, bu topraklar üzerinde koşup oynamış, bu topraklar üzerinde kız sevmiş, evlenmiş, çoluk çocuk sahibi olmuşlardı. Babaları da, babalarının babaları da tıpkı onlar gibi yapmışlardı. Bu topraklar havaya baktılar mı, bulutların durumundan yağmurun, ya da fırtınanın geleceğini bilirlerdi.”¹⁰ Orhan Kemal bu verimli toprakların, üzerinde çalışan ve bu topraklarla adeta bütünleşmiş olan emekçi insanlara yakıştığını belirtir. Ona göre özelde Çukurova, genelde tüm ülkemizdeki toprak kavgası sadece bir mülkiyet sorunu değil, mülkiyetin yağmalanması sorunudur.

Orhan Kemal Cumhuriyet’in ilk yıllarında toprakların siyaset yoluyla da elde edildiğini söylemektedir. Halk Fırkasının ileri gelenleri tarafından toprakların nasıl yağmalandığını anlatır. Ona göre toprak ağalığı bir bakıma Halk Fırkasının ürünüdür. Devletin Serbest Fırkacıları tasfiye ederken, onları ekonomik olarak da güçsüzleştirmek suretiyle nasıl sindirdiğini *Kanlı Topraklar*’da şöyle ifade eder:

“– Serbestçiliğin iyice tasfiyesi için, köylünün Fırkaya girmesini. Aksi halde... Canım anladık, Fırkaya girdik diyelim. Banka kredisi verecekler mi?
— Ayrı mesele o. Hele girin siz...”¹¹

Köylü çıkar için Halk Fırkasına dâhil olur. Köyde kahveleri bile ayrı olan bu insanlar, iş toprak paylaşımı ve çıkara gelince bir araya gelirler. “Köyün en büyük kahvesi Sümbül’ün kahvesi, artık eski Halk Fırkalarla yeni katılan eski Serbest Fırkalarının sözde kucaklaşıp kaynaştıkları yer olmuştu ama, aslında her iki taraf da birbirlerine gizliden gizliye diş gıcırdatıyorlardı. Bu topraklar olmasaydı, ah bu topraklar olmasaydı... Evet Halk Fırkasına girmişlerdi ama, köprüyü geçene kadar. Yoksa, damarlarını kesseler, kanları bile Serbest Fırka olarak akardı.”¹²

Orhan Kemal’in romanlarında ağa, bir yönüyle de mirasyedidir. Mirasyedi, üzerinde hiç emek harcamadığı atasından kalma mirası kısa sürede hoyratça harcayan kimsedir. Okuduğumuz romanlarda da atadan zengin ağalar hukuken sahip oldukları toprakların ihtilaflı olduğunun farkındadırlar, bu sebeple ucuz falan demeden talip olan müşteriye tarlaları satmak isterler. “Ucuz ucuz veriyorlar biliyorum ama, aptallıklarından, akılsızlıklarından değil. O topraklar ellerinde değil de ondan. Toprakları tek mil köylü işgal etmiş. Yıllar yılı köylü benimsemiş. Sürüp ekıyor.”¹³ Verimli Çukurova toprakları köylü tarafından tapusu olmaksızın ekilip biçilmektedir. Köylü, geçimini temin ettiği tarlaları, tapuda üzerine kayıtlı görünen toprak ağalarına bırakmamakta kararlıdır. Bu nedenle toprakları ucuza satın alma işini toprakları tapusuz işlemekte olan gariban köylü değil; yine mafyalar, fabrikatörler, gölge ağalar vb. satın almaktadır.

Orhan Kemal’in romanlarında ağa nüfuz sahibidir, bu nüfuz her yerde görülür. Örneğin yazarın 72. *Koşuş* adlı eserinde ağaların koşuşu bile farklıdır, garibanın altında çimento torbasından yatak varken, ağanın altında en afilli halının üstüne serili mükellef bir yatak bulunur. Çünkü o toprak sahibidir, para, mal-mülk sahibidir. O halde kendisine her yerde hürmet gösterilmelidir. Ağa için toprak her şeydir ve vazgeçilmezdir. Ancak ağa başkalarına güya toprak için kavga vermenin gereksiz olduğunu da söylemeyi ihmal etmez. “İnsanlar azmış Allah vermeye. Toprak için kan dökmekten çekinmiyorlar!”¹⁴ der. Halbuki hallerine iğrenerek baktığı işçilerin bu hallere düşmesinin tek nedeninin topraksızlık olduğunun, tersinden okursak uğruna kavga edilmesi gerektiğinin farkındadır. Bilmektedir ki işçi olarak namuslu bir şekilde çalışmakla rahat bir hayat yaşamak mümkün değil. “İstersen sabahlardan akşamlara kadar güneşin altında zırlı zırlı terleyerek çalış, hava. İllaki toprağın olacak”¹⁵ Topraksız insanın hükmü yok gibidir. *Gurbet Kuşları*’nda İflahsızın Memed’in İstanbul’un şehirliлерince hor görülüp ‘ayı’ sıfatıyla nitelenmesinin nedeni de topraksızlıktır. Romanda geçen şu diyalog topraksızlık nedeniyle el kapılarına düşmenin en çarpıcı ifadesidir:

— “Köyde tarlan yok mu senin?”

— ‘Yok.’ Dedi.

— Başkasının tarlası?

— Var.

— Niye köyünde, başkasının tarlasında çalışmıyorsun da...

Sağdan biri adamın sözünü kesip tamamladı:

— Buradaki el kapılarına geliyorsun?"¹⁶

Ağalar kendi kendilerine ferah bir yaşamı hak ettiklerini düşünmektedirler. Çünkü ağa gözlerini açmış, toprak sahibi olmuştur. "Birkaç sahtekâr girmiş tarlalara, köylüyü de almış avucunun içine, oooh! Tarlaların sahibi olup çıkmışlar."¹⁷ Ağa gözünü açıp toprak kapmayı, kul hakkı yemeyi gayet normal görür "Bahçeciler gibi gözü kapalı yaşamamışlardı ki. Onlar da okusalar, onlar da açsalar gözlerini. Açmamışlarsa kim sorumluydu?"¹⁸

Âşık Veysel'in 'sadık yar' olarak nitelediği kara toprak, Orhan Kemal'in romanlarında insanımızı kendi değerlerine sadakatten uzaklaştıran bir konumdadır. İşçiler şehre gelirken taşıdıkları ahlaki değerleri bir tarafa bırakıp şehirde çıkar ilişkilerine dayalı, birbirinin hukukuna riayet etmeyen, vefa duygusunun kaybedildiği berbat bir hayat yaşarlar. Makinalarla ekilip biçilen büyük topraklarda artık sanayi toplumunun değerleri hâkimdir. Makinalar sadece tahılları değil, Anadolu insanının değerlerini de öğütür. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de üç arkadaş köyden çıkarken şehirde birbirlerine sahip çıkmak düşüncesindedirler. Köyden çıkarken birbirlerine "Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber!" diyerek yollara düşerler. Ne var ki İflahsızın Yusuf'un, Çukurova'ya beraber geldikleri köylüsünün sağlıksız koşullarda ekmek parası kazanayım derken hastalanması karşısında kayıtsız kalması, şehir hayatına çok çabuk adapte olduğunu göstermektedir. Köye götüreceği gaz ocağının kendisine vereceği havayı her şeyin üstünde görür. Arkadaşları, yatağa düşen Köse Hasan'a bir süre baksalar da işlerinden, kazançlarından olduklarını düşünerek yeni bir iş ve mekân bulup Köse Hasan'ı o halde bırakıp giderler. Ölüm döşeğindeki Köse Hasan asalak Hidayetinoğlu ile bir tane ilacı bile parasını almadan vermeyen Köse Topal'a kalmıştır. İflahsızın Yusuf, Hasan'ın ölümünden epeyce zaman sonra, tesadüfen haberdar olur. Köyden çıkarken kardeş bildiği ve ilk defa Çukurova'ya giderken tren yolculuğu esnasında daima şehirliye karşı birlikte hareket edelim uyarısında bulunduğu arkadaşlarını Çukurova'da birkaç ay çalıştıktan sonra tıpkı değerlerini terk ettikleri gibi öylece terkedip giderler. Sözde 'ekmek parası' için bırakıp giderler. Ölüm döşeğinde bıraktıkları arkadaşlarını hiç arayıp sormazlar. Hidayetinoğlu bir gün İflahsızın Yusuf'u görünce 'Sen nasıl hemşehrisin? Köse Hasan öldü!' diye haber verir. Yusuf hiç üzülmez; o, yalnızca köye nasıl afilli bir görünümle döneceğini düşünmektedir. Evine gazocağı, çocuklarına giysi, toka kendisine yeni kıyafetler alır, diğer arkadaşlarının kendisi ile sağ salim dönememesi pek

umurunda değildir. Yalnızca köye dönerken tren garında ölüm haberini aldığı Pehlivan Ali'nin anasına, bu acı haberi nasıl vereceğinin telaşı ile köye dönmekte kısa bir tereddüt geçirir o kadar. Çünkü onu Çukurova'ya gitmeye kendisi teşvik etmiştir. Köyde diğer iki arkadaşını da bekleyen gözler var, fakat onlara haber vermeden sessizce köye girer.

Orhan Kemal'in romanlarında sömürü sadece 'ağa'dan kaynaklanmaz. Romanda gerçekte bir ağa var, fakat o ağadan fazla ağanın yanında etkili bir konuma gelmiş, ağayı bir şekilde etkisi altına almış, ağanın vesayeti ve gölgesi altında salahiyetini tepe tepe kullanan gölge ağalar var. Bu tipler ağaları da maiyetlerindeki işçileri de sömürmektedirler. Örneğin *Kanlı Topraklar*'daki Topal Nuri'nin, Nedim Ağayı bazı ayak oyunları ile kendisine bağlaması ve işin sonunda çıkar için de olsa ağanın şaşı ve tapon¹⁹ kızıyla evlenmesi bunun en tipik örneğidir. Topal Nuri garibanlıktan gelme birisi olmasına rağmen düzenini kurmuş, acemi işçilerin hakkını yemekte, ağayı bile sömürmektedir. "otuziki yaşın olanca gücü, yuvalarında fıldır fıldır dönen kara gözlerinde toplanmıştır."²⁰ fıldır fıldır dönen bu kara gözler arsızca her türlü değeri sömürmeye hazırdır. "Çalmalıydı evet, çalacaktı. El gördülük beş vakit namazına, ağaya karşı, 'Öldüm Allah doğruluktan ve senin çıkarını düşünmekten şaşmam!' demek isteyen davranışlarına karşılık, çalacak, çaldığı paraları mayalayıp iyi kötü bir işe bağlayacak, sonunda da zengin olacaktı!"²¹ Bu arsız tavırdan ve işçileri hor görmesinden dolayı işçiler ondan rahatsız olmaktadır, nitekim fabrikada namusuyla çalışan Kantarcı Mustafa isyan eder: "Babamın oğlu değil ya! Boynuna on paralık bir medeniyet yuları geçirdi diye adam mı oldu? İş gücü efendilik satmak. Ay yirmido-kuz, para otuz, tiring, cepte. Kanı benimkinden kırmızı değil ya. O da dokuz aylık, ben de..."²² diyerek bu gölge ağaya isyan eder. *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanda da "Doğru ya, patoz dedim de aklıma geldi... bir tarihte efendi, patozda çalışıyoruz. Patoz, eski patoz. Dört buçuk ayak, kırk beş kişilik. Lakin ırgatbaşı kansız mı kansız. Şu kadarcık merhamet arama. Kırk beş kişilik patozu otuz beş kişiyle çalıştırıyor, on kişinin gündeliğini küt, cebe. Güneş tepede alev alev, serçeler desen sıcaktan düşüp düşüp bayılıyor. Adam çatlayacak. Soluk alamıyorsun sıcaktan be. Yirmi saat. Paydos yok!"²³ Görüldüğü üzere burada da ırgatlara zulüm ağadan değil; ırgat başından, yani gölge ağadan gelmektedir. *Kanlı Topraklar*'da gerek Kantarcı Mustafa gerekse ırgat başı aynı toplumsal katmanlardan gelmektedirler. Ne var ki biraz kıdem kazanarak gözlerini açmış olan ırgat başı, işçileri ezen sömürü düzeninin bir parçası durumundadır. İşçi başı bir 'gölge ağa'dır, bu gölge ağaya da bir başkaldırı söz konusudur. Yine *Cemile*'de işçiler ayağa kalkar ve ekmeklerini ellerinden alanlardan hesap soracaklardır, onların gözünde ekmeklerini ellerinden alanlar ağa değil, "Dokuma ustası, yardımcısı, iplik ustası, düzenciler..."²⁴ dir.

Ağa, ırgatları güneş altında tarlada terinin son damlasına kadar çalıştırır. İşçisi yorgunluktan bacıklarını patoza kaptırınca her tarafı kanlar içindeki işçiyi arabasına bindirmekten bile imtina eder. Kendi içinde çalışırken yaralanan işçisini arabası kirlenecek diye göz göre göre ölüme terkeden ağa, büyük toprak ve servet sahibidir; ancak zerre kadar merhamet sahibi değildir. İşçilerin hakkının gasp edilmesine dayanan bir ağalık müessesesi vardır. Toprak, artık büyük işçi grupları ile işlenebilmektedir, bu işçi emekçilerin sosyal hakları yoktur, bu sebeple onlar ezilmektedir. Ağa, işçilerine acımasızdır ve onlara karşı güvensizdir. “Sana ne? Niye idare ediyorsun? İt dişi, domuz derisi. Ko serhoşu yıkılana kadar!”²⁵ *Cemile*’de ağa, işçilerine güvenmez, fabrikada yıllardır çalışan işçilerin tecrübeleriyle ipliklerin hatalı üretildiğini söylemelerine aldırmaz. Fabrikaya aldığı yabancı mühendis, bariz hatalarıyla fabrikayı zarara uğratmasına rağmen, ağa işçileri hiçbir şey bilmeyen cahiller olarak görür ve yabancı mühendisi savunur. “Avrupalı mühendisten eyi mi bileceksiniz? Aklınız ondan çok değil ya?”²⁶

Bereketli Topraklar Üzerinde’de üç köylü ‘hemşerilik’i pek fazla önemserler, köyden Çukurova’ya varıncaya kadar fabrikatör olmuş hemşehrilerinin kendilerine sahip çıkacağını umarlar. Ne var ki hemşehrileri olan ‘ağa’, bu masumların emeklerini nasıl sömürebileceğini düşünmektedir, hemşerilik onun umurunda değildir. Fabrikadaki pis ve nemli havaya dayanamayıp hastalanan Köse Hasan için pek bir çare aramaz. Fabrikadaki haksızlıklara ve haraca başkaldıran bu iki köylüyü fabrikatör hemşehrileri de dışlar. Patron işçilerden haraç kesen işçi başına arkaya çıkar ve iki hemşehrisini de işten atar. “Arkalarından ite ite fabrika çıkış kapısına götürdü. Kapıcıya, ‘At bunları dışarı,’ dedi. ‘Bir daha da içeri sokma. Ağanın emri!’ Arnavut kapıcı emri saygıyla uyguladı. Yusuf öfkeden titriyordu: ‘Vay gidi hemşerilik vay’ dedi.”²⁷ Orhan Kemal Köylü işçilerin hayatını, Türkiye’deki toprak sorununun yol açtığı sıkıntıları, ağalık müessesesinin bu köylü işçileri gerek toprakta gerekse fabrikalarda nasıl sömürdüğünü bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Onun romanlarında bir taraftan ekmek kavgası, çıkar ilişkileri şeklinde verilirken diğer taraftan da işin ucunda kadın, aşk, ihanet, aile faciası vb. vardır. Hatta çoğu zaman toprak ve ağalık kurumunu ikinci plana itip kadın, aşk, ihanet, aile faciası vb. gibi toplumu felakete sürükleyen unsurları ön plana çıkarmıştır. Bu sebeple incelediğimiz romanlarda eserlerin isminden hareketle merkezde olmasını beklediğimiz unsurlar ön planda değildir. Eserlerinin bazı yerlerinde toprak ve ağalığa ilişkin hükümlerini açıklamış, görüşlerini eserlerinin tamamına sindirmiştir. Görünürde bir aşk olabilir, fakat onun arkasında verilmek istenen bir sosyal gerçekliğe parmak basma söz konusudur. “Ne ki kuru bir aşk öyküsü olarak nitelendirilemez *Vukuat Var*. Orhan Kemal, bu yapıtında temiz sevginin etrafında oluşturduğu olaylarla yoksul insanların düzende bir değişiklik olmadan ekonomik bir refaha kavuşamayacaklarını imgelemeye

çalışır”²⁸. Orhan Kemal kendi doğal üslubu ve sanat anlayışı ile yaşanan gerçeklikleri bütün çıplaklığıyla yansıtmaya çalışmıştır. Bu üslup, toplumsal gerçekçi sanat anlayışının bir yansımasıdır.

Orhan Kemal, toprak emekçilerinin bir gün ayağa kalkarak bu adaletsiz toprak paylaşımını ve ağalık sistemini bir devrimle ortadan kaldıracığına inanmaktadır. Gelin yazımızı üzerinde ekmek yedikleri topraklar için ayağa kalkan köylülerin yağma düzenine son verdiği şu alıntılarla noktalayalım. Yazar, *Kanlı Topraklar* romanını adeta temennisi ile sonlandırır. Eğer bir başarı elde edilecekse mutlaka bedel ödenmelidir, toprağın gerçek sahipleri bu bedeli canları ve kanları ile öderler. Romanın sonunda toprağın gerçek sahipleri dişleri tırnaklarıyla işledikleri bu toprağa sahip çıkar, “Bu topraklar üzerinde koşup oynamış, bu topraklar üzerinde düşüp şuralarını buralarını incitmiş, kanatmışlardı. Ölüm Allahın emriydi evet... Tapu mapu, hak mak. Hak değirmendeydi. Az mı kahrını çekmişlerdi bu toprakların? Su baskınları, sel sele yağmurlar, kızgın güneş, ayaz... Bu topraklar vatanlarıydı!”²⁹ Toprağın gerçek sahipleri kendilerine kimseden fayda olmadığına farkına varır ve bütün köylü, Yaşar’ın önderliğinde kendi göbeklerini kendileri kesmeye karar verirler, “Arkadaşlar, bize ne Sinan Efendi’den, ne partiden, ne de devletten, hükümetten fayda yok. Kendi göbeğimizi kendi elimizle keseceğiz. Sinan yağlı lokmaya sattı bizi. Yarın jandarmalar bile gelse geri dönmek yok. Ölüm Allah’ın emri ama, bu canlar bu tendeyken topraklarımızdan çıkmıyacak. Oldu mu arkadaşlar?”³⁰ der. Yaşar’ın dul anacığın bu sevdanın kurbanı olan kocası gibi oğlunun da kaderinin, kedere dönüşeceği endişesini taşır. Köylü de Yaşar’a önce tereddütle bakar, fakat pay pay olmuş bu dünyada sığınabilecekleri yer yoktur. Hep beraber kanlı bir kavgaya tutuşurlar. “Çoluk çocuk bağrışıyor, Yaşar ise alnından aldığı kurşunla yerde debeleniyor, alnından akan kanlar, ‘kanlı topraklar’ın yüzyıllar boyu kim bilir kaç masum kaniyle sulanmış toprağını gene kim bilir kaçınıcı sefer suluyordu.”³¹ Bu acıklı manzara ne ilk ne de son olacaktır. Bedeli sadece sömürülen masum köylü ödemez, köylünün toprağına el koyan gölge ağa da eşini kaybederek öder. Orhan Kemal aslında topraktan adilane faydalanamayan zalimlere de mazlumlara da çözüm aramaktadır, roman her iki tarafın da acıklı bedel ödemesiyle sonlanır. Böylelikle çözümü okuyucunun zihninde tamamlamasını sağlar. İnsanlar huzurlu bir dünya için başlarını iki ellerinin arasına alıp mahşeri vicdanlarına dönmelidirler. “Bir yanda Yaşar’ın, öte yanda Sinan Efendi’nin karısının kanı, doymak bilmeyen açgözlü kara toprakları suluyordu. Jandarmalar koşarak geldikleri zaman ev hala yanıyor, yanan evin yanı başında kanları toprakları sulayan masum insanlara ise, köylü, içini çeke çeke ağlıyordu.”³² Orhan Kemal’e göre topraktan eşit şekilde faydalanılmamaktadır, bu sebeple toprak kana bulanmıştır. Romanın sonunda okuyucu şöyle bir hisse kapılabilir. Romandaki zalim de mazlum da mutsuzdur, çözüm

hepsini huzura kavuşturacaktır. Toprağı ekip biçip de mülk sahibi olmayan köylü de mutsuz, tapusu elinde olduğu halde bu toprağı ekip biçemeyen ya da ekip biçse de bu kanlı topraktan elde ettiği ekmeğin kanını silip yiyemeyen toprak ağaları da mutsuz, eşlerini ve huzurlarını kaybeden gölge ağalar da mutsuz. Bu durumda insanlığın huzura hasret kalması kaçınılmazdır. Bu kan, ancak topraktan eşit şekilde faydalanmakla temizlenebilecektir...

¹ Orhan Kemal, *Kanlı Topraklar*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2002 s. 290

² Age. s. 366

³ Age. s. 284

⁴ Age. s. 285

⁵ Age. s. 286

⁶ Age. s. 287

⁷ Age. s. 287

⁸ Age. s. 288

⁹ Age. s. 291

¹⁰ Age. s. 344

¹¹ Age. s. 307

¹² Age. s. 307

¹³ Age. s. 269

¹⁴ Age. s. 216

¹⁵ Age. s. 216

¹⁶ Gurbet Kuşları, Everest Yay. S.187 Mayıs 2013 İstanbul

¹⁷ Age. s. 256

¹⁸ Age. s. 251

¹⁹ Elde kalmış, değersiz.

²⁰ Age. s. 1

²¹ Age. s. 12

²² Age. s. 10

²³ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınevi, İstanbul, 2013 s. 27

²⁴ Orhan Kemal, *Cemile*, Everest Yayınları, İstanbul, Şubat 2013, s. 148.

²⁵ Age. s. 21

²⁶ Age. s. 16

²⁷ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınevi, İstanbul, 2013 s. 95

²⁸ Emine Özerinç, "Orhan Kemal'in Fabrika ve Toprak İşçilerini Konu Alan Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa, Şubat 2010, s. 75

²⁹ Orhan Kemal, *Kanlı Topraklar*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2002 s. 364

³⁰ Age. s. 365

³¹ Age. s. 375

³² Age. s. 375

ERHAN AKDAĞ

ORHAN KEMAL'İN ROMAN VE ÖYKÜLERİNDE GÖÇ VE GURBET

‘Göç’ ve ‘gurbet’ birbirini çağrıştıran, anlam bakımından ilişkili iki kavramdır. Göç, “ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret”¹tir. Gurbetse yabancı yerlere gitme, kendi vatanından uzakta olmaktır. Gurbet kavramı ayrılığı, acıyı ve hüznü, kısacası, hissiyatı içerir. Göç eden insan ‘gurbet’i yaşar, kendi vatanından uzak kalmanın ‘garipliği’ içerisinde. Nitekim Arapçada ‘garîb’, ‘gurbet’ ve ‘garabet’ aynı kökten, ‘ga-re-be’den türemiş sözcüklerdir.

“İngiliz mistiklerinden Miss Evelyn Underhill, hayranlık uyandıran bir kitabında, ‘insan bir yolcudur’ diye yaz[ar]: her şeyden önce, onun ruhunda, onu bir serseri, yersiz yurtsuz bir yolkesen yapan göçüp konma ihtiyacı, içgüdüğü vardır”². Hz. Âdem’den günümüze insan gurbettedir. Varlık âleminde sürekli yer değiştirmesine ve türlü mekânlarda yaşamasına rağmen gariplikten kurtulamaz. “Sanat’ta gurbet anlamı vardır. Ya da sanat, gurbet kavramını içerir, akla getirir. Sanat, sonradan yapılandır. ‘Sun’i’ sözcüğü ile ‘sanat’ sözcüğü; art/artificiel (sanat/sun’i) sözcükleri de aynı anlamdadır. Bu bağlamda işin aslı, özgün olan bir başka yerdedir. Sanatçı da bir bakıma gurbeti yaşayan kişidir; özgün olandan ayrılığın hüznünü yaşar; muhaliftir, yabancısıdır, kendi ülkesinde değildir”³. Kafka *Dönüşüm*’ünde ‘insanların kendi kendilerine yabancılaşmasıyla’, George Orwell *Hayvan Çiftliği*’nde ‘yöneten-yönetilen ilişkisiyle’, Sezai Karakoç *Diriliş Neslinin Amentüsü*’nde ‘ideal İslam toplumunu hedeflemesiyle’, Yaşar Kemal *Hüyükteki Nar Ağacı*’nda ‘makineleşen tarımın insani değerleri yozlaştırmasıyla’ hep gurbettedir. Orhan Kemal de tüm insanlar için sömürü, yoksulluk ve haksızlıktan uzak, ideal bir dünya özleminin gurbetçisidir.

“Ben tanıdığım insanları yazdım... Tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtımı sıvazlayan insanları yazdım”⁴ diyen Orhan Kemal göç ve gurbet kavramlarına eserlerinde sıkça yer verir. Köylüler, işçiler, göçmenler ve gurbetçiler yazarın öykü ve romanlarının vazgeçilmez kişileridir. “Yakından tanıdığı Adana çevresindeki tarım köylüsü ve dokuma fabrikalarında çalışan işçilerin romancısı olan Orhan Kemal daha sonra da büyük şehre gelenlerin, gecekondu-lara yerleşerek büyük şehir yaşayışına uyma çabalarını anlatır”⁵. Orhan Kemal ‘göç’ ve ‘gurbet’i küçüklüğünde bizzat yaşamıştır. Bu iki kavramı sıkça işlemesi eserlerinde yaşadıklarını anlatmasına dayanır. Öz yaşam öyküsel ilk romanı

Baba Evi'nde arkadaşı Cin Memet'e, Cin Memet'lerin cumbalı, pembe evlerine, futbol oynadığı tozlu arsalara, Kürt Ado'ya, Hocanın oğlu Kertiş Süreyya'ya, Tekin'e -kısacası her şeye- 'elveda' diyerek Adana'dan ayrılan yazar Beyrut'a göç etmenin hüznü içindedir. Gurbetten duyulan keder romanda "ve bir akşamüstü, ağlayacak kadar hırslı trene bindim. Dokunsalar ağlıyacaktım. En sevdiğini az evvel topraklara kendi elleriyle vermişlerin o tesellisiz, bunaltıcı sıkıntısı içinde, tren kalktı"⁶ sözleriyle anlatılır.

Babası, Kastamonu milletvekili Avukat Abdülkadir Kemalî Bey, siyasal nedenlerle yurt dışına kaçtığında Orhan Kemal de genç yaşında bu sürgüne ortak olur. Suriye ve Beyrut'ta geçen gurbet yıllarını, babasının vatan özlemini ve garipliğini eski bir minderle ilişkilendirerek anlatır. Abdülkadir Kemalî Bey çocukluğundan kalma bu mindere büyük değer verir; çünkü anasının ve vatanının kokusunu hâlâ bu minderde duymaktadır. Orhan Kemal de gurbet ve gariplik konusunda babasına benzer. Beyrut'a bir türlü alışamayan, vatan özlemi duyan yazarın aklı çocukluğunun geçtiği Adana'dadır. Onun "ufuk hâlâ mosmordu. Bir Çukurova türküsü tutturdum. Aklıma vatanım geldi... Mektebim, Cin Memet, Kürt Ado, Kertiş Süreyya, Cin Memet'lerin mahallesindeki tozlu arsa... Gözlerim doldu"⁷ sözleri gurbetteki sıkıntısını göstermektedir. Beyrut limanında gördüğü, direğinde Türk bayrağı dalgalanan bir vapur Orhan Kemal'in garipliğini artırır. Saatlerce vapuru ve bayrağı gözleyen yazar, gurbetten kurtulmanın planlarını yapar. "Artık tek bir çare kalmıştı: Kaçmak! Günlerce ölçtüm, biçtim... Plânlar tasarladım... Türkiye'ye kaçabilmenin yollarını araştırdım. Coğrafya kitabımdaki Türkiye haritasında Beyrut'la Adana arasını pergelle ölçtüm. Saatte en çok beş kilometre yürüyebileceğimi gözönünde tutarak, birtakım hesaplar yaptım"⁸ diyerek içindeki kaçma arzusunu açığa çıkarır. Sınıra varamadan yakalanacağı düşüncesiyle kaçmaktan vazgeçer.

Beyrut'ta ailesinin yokluk çekmesini gurbete, gurbetliğin nedenini de babasına bağlayan Orhan Kemal Adana'ya bir daha dönemeyeceği endişesiyle babasına karşı asileşir. Ev halkına karşı da umursamaz davranan yazar, geceleri yatağında vatanını düşünerek ağlar. Orhan Kemal gurbette yaşamayı ve ölüp gitmeyi kıyametin kopmasıyla eşdeğer görür. Yazar öz yaşam öyküsel ikinci romanı *Avare Yıllar*'da gurbeti ölümle özdeşleştirir. Arkadaşı Gazi'yle İstanbul'daki halasına gitmek üzere yola çıkan yazar, vapur yolculuğu sırasında gurbetin ölümle bir olduğu düşüncesine kapılır. "Akşamın hüznü, Gazi, şehrin kırıpışan ışıkları, deniz... Ağlamak isteği veriyordu. Denizin gittikçe kararan ağır suları nedense ölümü düşündürüyordu. İçimde bir türkü, hazin bir türkü, yıllarca evvel ölen dört yaşındaki kız kardeşimin küçücük tabutu, ufacık bir mezar, minik bir mezar taşı. Bu karanlık sularda kaybolup gidecekmişiz gibi geliyordu"⁹ sözleriyle Orhan Kemal yol, yolculuk ve gurbetin insana ölümü anımsattığını anlatır.

İki yıl süren özlemin ardından Orhan Kemal Adana'ya döner. Vatana dönmenin mutluluğu içerisindeki yazar coşkusunu “trenden iner inmez, memleketimin Haziran güneşiyle ısınmış toprağını öptüm. Sonra elimde bavulum, düştüm yollara. Bir arabaya binecek kadar param vardı. Lâkin araba beni memleketimin toprağına basmaktan alıkoyacaktı”¹⁰ sözleriyle dile getirir. Gurbet, Orhan Kemal'e ölümü düşündürürken, sıla (ayrı kaldığı topraklara kavuşma) yaşama zevinci vermektedir.

Orhan Kemal'in öykü ve romanlarında gurbet genellikle 'yoksunluk, yoksulluk ve yok olma'yla özdeşdir. Gurbete çıkmak, öz yurdundan, sevdiklerinden ayrılmak, sıla hasreti çekmek yarı ölmeye benzer. Yazarın *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanında İflahsızın Yusuf gurbeti şöyle açıklar: “Emmim derdi ki, uşaklar derdi, gurbete düştünüz mü, siz siz olun, sılayı içinizden atın derdi. Atamadınız mı yandınız derdi”¹¹. Buna göre 'gurbet' ve 'sıla' bir arada düşünülmemesi gereken iki karşıt kavramdır. Amcası gurbette can veren İflahsızın Yusuf gurbetten daha kötü bir şeyin olmadığını düşünür. Onun nazarında gurbet gâvurdan bile beterdur.

Orhan Kemal öykü ve romanlarında gurbete yalnızca olumsuz yönüyle bakmaz. O, gurbeti kimi zaman da bir kurtuluş aracı, güzel bir yaşamın anahtarı olarak görür. *Baba Evi*'nde gurbetten yakınan yazar aynı zamanda kurtuluşu da yine gurbette görür. Beyrut'tan kaçıp coğrafya kitaplarında resimlerini gördüğü ve yüz katlı binaları olan Amerika'da yaşamak ister. Matbaadaki patronuna bir yumruk atıp sevdiği kızı bileğinden çekerek vapurla Amerika'ya gitmek onun hayallerini süslemektedir. Orhan Kemal İstanbul'a gidince bu şehrin büyüleyici güzelliği ve gelişmişliği karşısında ne gurbetlik hisseder ne de geride bıraktığı sevgilisini düşünür. “Dillere destan İstanbul'u o gün bir güzel gezdik... Ona kendimizi öylesine kaptırdık ki, aklımızda ne sevgililerimiz, ne Gedikli okulu. Ufacık işaretleriyle fındık kabuğuna giriverceğimiz kadınlar, kızlar...”¹² diyerek gurbete olumlu bakar. Yazarın zihninde gurbet kimi zaman hüznün ve ölüm, kimi zaman da mutluluk ve sevinç kaynağıdır. Orhan Kemal'in gurbet algısındaki bu ikirciklik, gelişmiş bir memlekette mutlu mesut yaşama isteğinden kaynaklanır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanında gurbet hem dert hem de deva kaynağı olarak sunulmaktadır. Romanda gurbete çıkıldığında köyün, köye dönüldüğünde de gurbetin özlemediği belirtilir. Orhan Kemal sılayı ve gurbeti karşılaştırırken İflahsızın Yusuf'un dilinden şunları söyler:

Ayağın gurbete düştü de alıştın mı, bırak. Her zaman gidersin. Gurbet çağırır, duramaz, mümkünü yok duramaz gidersin. Gitmesen köy yeri batır, bunalırsın. Kendir kement tutamaz seni, gidersin. Gidince de durabilir misin? Ne mümkün? Bu kez sıladır içinde yaf yaf eder, burcu burcu kokar, düşlerine girer. Ah bir gitsem diye can atarsın, ipe çekersin sılayı. Gidersin de, gitmeye gidersin. Bir gün,

beş gün... Kardaşıma deyim, bu kez gurbettir el eder, çağırır seni. Köydür batar, yüreğindir daralır daralır, ceviz kabuğu gibi daralır. Buraya ne demeye geldim dersin, kahredersin. Bir kez yolun gurbete düştü mü, yu elini kendi kendinden!¹³

Yazarın “Simit” adlı öyküsünde de İstanbul’a, gurbete olumlu bakış söz konusudur. Görgüsüz ve gösteriş düşkün öykü kişisi yüklü parayla İstanbul’a gider. Gurbette hapse düşen adam burada dayak yer, elindeki avucundakini de yitirir. Sonunda bir çocuğun yemekte olduğu yarım simidi çalar. Öykü kişinin İstanbul’a olan hayranlığı “yıllar yılı köy kahvesinde zengin ağa çocuklarından dinleye dinleye kafasında efsaneleşmiş İstanbul’du karşıdan görünen. Tüller, yaşmaklar ardında, kudretten sürmeli gözleriyle salına salına dolaşan güvercin göğüslü, sütbeyaz kadınlar şehri!”¹⁴ denilerek betimlenir.

Köyde işsiz ve aşız yaşamak yerine fırsatlar şehri İstanbul’a göç etmek *Gurbet Kuşları*’nda da okuyucuya cazip biçimde sunulmaktadır. İflahsızın Memed İstanbul’a göç etmenin ne kadar isabetli olduğunu “Vay İstanbul, vay senin taşına toprağına kurban oluyum İstanbul! Ben ne demiye bunca yıl k[ö]y yerinde boy gezdirdim de gelmedim İstanbul’a?”¹⁵ sözleriyle dile getirir. Köyde açlıkla boğuşan ırgatlar İstanbul’a varınca hem karınlarını hem de ceplerini doldururlar. Orhan Kemal gurbetçilerin fiziksel ve ekonomik yönden değişimini gösterirken İstanbul’un taşını toprağına altına benzetir. Yapım, yıkım ve yol işlerinin çok olduğu bu fırsatlar şehrine gelenlerin çok geçmeden boyunları boğazları dönmez olur. İş ve para sahibi olan ırgatlar köydeki ailelerini de İstanbul’a çağırarak işe dört koldan sarılmak, daha çok kazanmak çabasıdadırlar artık. İflahsızın Memed köye gönderdiği mektupta “Bubam bubam, durmayın gelin. Orda durmaynan heç bi şey ütemezsiniz. Burası Çukurova’ya benzemez. Burası İstanbul, dilinen tarifi gayri mümkünsüz...”¹⁶ diyerek gurbet övgüsü yapar. İstanbul’a gittiğinde elinde işi, cebinde doğru dürüst parası olmayan İflahsızın Memed, şehirde hem usta olur hem de çok para kazanır. Onun nazarında köy işsizlik ve yoksulluk yuvasıdır. Sivas’ın köylüğünden İstanbul’a göçün artık ne gurbetle ne de gariplikle ilgisi vardır. *Gurbet Kuşları*’nda İstanbul’a göç edenler köye dönmeyi düşünmezler. Karınlarının doyduğu, insanca yaşadıkları şehir artık yeni vatanları olmuştur.

Köyden Kente Göç ve Gurbet

Orhan Kemal’in öykü ve romanlarında göç daha çok ekonomik nedenlere bağlı olarak gerçekleşir. Köyde iş yoktur, ekip biçebileceği topraktan yoksun olan köylü, karnını doyurabilmenin, yaşamını sürdürebilmenin peşine düşer. *Gurbet Kuşları*’nda İflahsızın Yusuf’un “Gideceğiz tabi, hemi de gideceğiz. Burada neyim var? Neyimiz var? Gitmeyip de... Çukurova mukurova. Çukurova’da babamın tarlaları, fabrikaları yok ya. Bir gün atlarız kuşluk trenine, ver elini İstanbul”¹⁷ sözleri köyden kente göçün topraksızlığa ve yoksulluğa dayandığını

gösterir. Yazarın “On Beş Kuruş” adlı öyküsünde de anlatıcı gurbete gidişini “Yıllar önce, Çukurova’daki işim elimden alınmış, âdeta İstanbul’a itilmişim”¹⁸ diyerek işsizliğe bağlar. Çukurova’ya traktörlerin girmesiyle işsizlik baş göstermiş, ırgatların işleri ellerinden alınmış, bu insanlar düşük yevmiyelerle karın tokluğuna çalışmak zorunda bırakılmışlardır.

“Çukurova’ya egemen olan tarımsal üretimin, emek-yoğun üretimden makineleşmiş üretime geçişi, nüfusun büyük çoğunluğu üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Büyük insan kitleleri, kentlere akıp rençperlikten niteliksiz işsiz yığınlar doğru evril[miştir]”¹⁹. Bu durumun belirgin örneği Orhan Kemal’in “Gurbette” adlı öyküsünde görülmektedir. Öyküde İstanbul’daki işsiz bir gurbetçinin kötü durumu “Aksaray’da başıboş dolaşıyordu topukları kâğıt kadar incelmış yemenileriyle. Ayakları çıplaktı, kirliydi. Bacağında memleket işi bir kıl şalvar, sırtında ceket meket hak getire. Köyden Sarı İbrahim’in iğvasına uyup İstanbul’a gelip, Sarı İbrami kaybedip meteliksiz kaldığı günlerden bir günün akşam üstü satmıştı Tophane’deki Karabaş pazarında. On kaymeye”²⁰ sözleriyle etkileyici biçimde anlatılır. Bu gurbetçi kendisine şehir insanından ziyade bir köpeği yakın bularak ona “–Vay kardaşlık vay. Hadi ben insan aklımnan bizim Sarı İbram’ın iğvasına uyup köyümü teptim, geldim. Sen it aklınnan ne demiye geldin?”²¹ diye serzenişte bulunur.

Topraksızlık Orhan Kemal’in eserlerinde göçü doğuran temel unsurdur. Yazarın öz yaşam öyküsel üçüncü romanı *Cemile*’de Çukurova’nın ve pamuk fabrikasının kıskacındaki göçmen bir aile anlatılır. Geçmişte Boşnakların yiğit beyi olan İhtiyar Malik ani bir kararla malını mülkünü bırakıp karısını, çocuklarını toplayıp Türkiye’ye göç eder. Romanda ‘göç’ ve ‘fabrika’ Balkan insanlarını ölüme sürükleyerek olumsuz işlev taşır. Göç, gidilen topraklardaki yabancıklık ve gariplikten, fabrika da emeği ve bedeni tüketmesinden dolayı romanda olumsuz özellikleriyle yer alır. Balkan göçmenlerinin göç ve fabrika kıskacındaki kötü yazgısı şu sözlerle özetlenmektedir:

Fabrikaları ve pamuk tarlalarıyla ünlü bu güney Anadolu şehrine göçüldü. Ne yapılsa boş. Beceriksiz derebey torunları elleri böğürlerinde kaldılar. O zaman talihlerini denemek sırası kadınlara geldi. O kadınlar ki, dalları yerlere değen koyu gölgeli meyve bahçelerinde gülüp türkü söylemek, süslenip salına salına dolaşmaktan başkasına alışmamış, rahatlıktan semirmiş kadınlardı. Fabrikaların pamuk tozu yüklü, kola kokulu, rutubetli havasında hızla kuruyup çirkinleşmeye başladılar. Gün geldi, ellerinde mendil, küt küt öksürerek, iki iyilikten birini dilediler. Daha sonraları kadınlar toprağa verildi, çocuklar fabrikalara...²²

Köyde küçük bir tarlası olan İhtiyar Malik için ‘toprak’ Çukurova’dan, gurbetten kurtuluşun tek anahtarıdır. Yaşlı adam göç sonrası hükûmetin kendisine verdiği beş on dönüm toprağa güvenerek Sadri ve Cemile’yi köye götürmek ister. Köyüne ve toprağına dönemediği her gün için huzursuzluk duyan yaşlı adam

‘köyümüze gidince, ooh! Dünyaya kapımı kapayacağım. Çocuklarım itin köpeğin şerrinden kurtulacaklar. O zaman Cemka istediğin kadar uyu! Hiç karışmam. İstersen öğlene kadar... Amma inekleri sağmayı unutmak yok ha!’”²³ diyerek rahat bir yaşam arzular. Cemile’nin fabrikadaki ağır işlerden kurtulup inek sağmasını, yemek pişirmesini; kendisiyle Sadri’nin de çift sürmesini, toprakla uğraşmasını, patates, buğday ekmesini hayal eder. Ancak bu rahat yaşam hayalini gerçekleştiremez.

‘Yorganlılar’ İstanbul’da

1940-1945 yılları II. Dünya Savaşı’nın etkisiyle Türkiye’de ekonomik gelişmenin kesintiye uğradığı bir dönemdir. “1945-50 dönemindeki göç olgusunun temelinde, gelişmekte olan ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de ekonomik ve sosyal alanda kalın çizgileri ile betimleyeceğimiz olaylar yatmaktadır. Karayolu ve motorlu taşıt kullanımının artması ile birlikte köy-kent arasındaki her türlü ilişki yoğunluk kazanmıştır”²⁴. 1950 seçimini kazanan Demokrat Parti’yle birlikte köyden kente göç yoğunluk kazanır. Kentlerdeki iş olanağı, tarımdaki maki-neleşme ve İstanbul’daki yol, yapı işleri bu göçü artıran etkenlerdir.

1950’den itibaren İstanbul, sanayileşmenin merkezi olma rolünü üstlenmiş ve Türkiye’de en fazla göç alan kent unvanını kazanmıştır. Bu göç çoğunlukla Anadolu’nun kırsal kesimlerinden, topraksız ve işsiz halk kitlelerince gerçekleştirilmiştir. Orhan Kemal’in eserlerinde de İstanbul’a çalışmaya gelen ve ‘gurbetçi’ olarak nitelendirilen bu kitleler zamanla köylerine dönmekten vazgeçerek ‘göçmen’lere dönüşmüştür. “Kendilerine ait hiçbir özel mülkü bulunmayan ve sonu gelmeyen bir açlığın pençesinde kıvranan birçok insan, tıpkı yük hayvanları gibi, kendilerine hiç de uygun olmayan işleri zaruretin akıldışı, aşağılayıcı zorbalığı yüzünden yapmaya mecbur kalırlar. Bu insanlar, yoksullardır; yol yordam bilmezler, doğru düzgün konuşamazlar; ne medeniyet, ne keyif dolu incelik ne de yaşama sevinci vardır onlarda”²⁵. Yazarın öykü ve romanlarında yaşama sevinci olmayan bu insanlara sıkça rastlanır. İşte onlar ‘yorganlılar’dır. “Gecekondu-lara sığınan, ırgat pazarlarını dolduran, büyük şehir cin’lerinin elinde oyuncak olan, afallayan, tebdili şaşan ‘yorganlılar’!...”²⁶. Kuşluk trenlerinin en arka vagonlarından inerler. Elllerinde yorganlarıyla İstanbulluların garip bakışları arasında şehirden paylarını almaya gelmişlerdir. Taşını toprağını altın belledikleri bu şehirde sonlarının ne olacağını bilemeden yaşarlar. Ne kalacak yerleri ne de sahip çıkacak bir tanıdıkları vardır. Bekâr odalarında, köhne hanlarda yaşam mücadelesi verirler.

Orhan Kemal iş ve aş umuduyla İstanbul’a gelen yorganlıları anlatırken “bir, beş, on değil, yirmi, otuz, kırk, elli, belki de daha çoktular. Anadolu içlerinden kopup gelen her tren, her ‘Kuşluk treni’, her gelişinde gurbet kuşlarını toparla-

yıp getiriyordu İstanbul'a. Yol, yıkım, yapım üzerine çok iş vardı İstanbul'da. Karınlar doyuyor, sılaya para bile salınıyordu. Köy yerinde şunun bunun tarlasında üç gün iş, beş gün duvar diplerinde barbut atacaklarına, bir tren parası denkleştirip İstanbul'un yolu tutulmalıydı"²⁷ der. Şehir, köye benzemez; köylünün karnını doyurduğu gibi para artırıp köye göndermesine, hatta sılaya paralı dönmesine olanak sağlar. *Cemile*'de fabrika işçisi Sadri'nin sözleri köylü için gurbetin vazgeçilmezliğini gösterir: "Ben köye möye gitmek niyetinde değilim... Babama boş ver. Herkes köyden şehre geliyor, ben şehirden köye mi gideceğim? Ne işim var köyde. O köyde kim adam olmuş ki ben olayım? Benim köyüm de, şehrim de, anam da, babam da fabrika. Benim başka mesleğim yok. Ben fabrikadan başka iş göremem"²⁸.

Şehir ve beraberinde getirdiği aş ve iş köylü için artık vazgeçilmez olmuştur. Şehir insanı da bu sürekli göçten bunalmıştır. İstanbullular şehre yeni gelen yorganlıları yadırgar ve hor görürler. Yeri gelir onlara hakaret ederek tepkilerini dile getirirler. Yorganlılar şehirlilerin 'Ormanını yakanın gözü kör olsun!' hakaretiyle karşılanırlar. Haydarpaşa Garı'nda, iskelede "'Ayılara hele ayılara!', 'Şerefsizim sürü!', 'Her gün bu, her gün bu. Köylerinden ne diye ürkütürler bu hayvanları bilmem ki?'"²⁹ nidaları yükselir. Bir şehirlinin köyde tarlası olup olmadığı sorduğu İflahsızın Memed kafasından kıraç Anadolu bozkırını ve ağaçsız köyünü geçirir. Toprağı olmadığı için gurbete çıktığını belirtmesine rağmen şehirlinin hakaretlerinden de kurtulamaz.

Köylülerin gözünde şehirli insan çok tehlikelidir, onunla sürtüşmeye gelmez. Akılcı gibi çalışan şehirlinin köylüye en ufak bir yararı dokunmaz. Sivas'tan İstanbul'a çalışmaya giden İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan gibi yorganlıların gözünde İstanbullu şöyle anlatılır: "Lakin kardaşlar, biz biz olalım, şehirlinin dolabına düşmeyelim. Anam avradım olsun, bizi yek ekmeğe muhtaç ederler! Yanıltırız ya, gene de şehirli... Şehirli bir cin. Şehirliyi biliyor musun sen?"³⁰. İflahsızın Memed de gurbete gönderilirken şehir adamının cin olduğu uyarısıyla uğurlanır. Köyün muhtarı, şehirlinin zulmünden İflahsızın Memed'in ziyan olacağını öngörür. Onun 'şehir adamı cin, bir cin. Aspaplı bir cin şehir adamı, köylü kısmını çarpar'³¹ sözü yorganlıların şehirli algısını göstermektedir.

Yorganlılar ne tam şehirli gibi olabilirler ne de gurbette öz benliklerini koruyabilirler. Orhan Kemal'in öykü ve romanlarında şehirliyle yorganlının farkı İflahsızın Yusuf'un şu sözleriyle açıkça ortaya konur: "Yusuf kıs kıs gülererek, 'Görüyon ya Ümmü?' dedi. 'Şehirliler böyle işte. Bizim köy yerinde erkek erkekliğini bilir, avrat avratlığını. Burdaysa tersine. Burda avrat erkek, erkek de avrat. Neden dersen, şehirli erkeklerin tümü de boynuzlu. Dumuz eti yirler. Dumuz eti yiyen avradını kıskanmaz'"³².

Bir Gurbet Unsuru Olarak Hapishane

Orhan Kemal'in öykü ve romanlarında hapishane bir gurbet unsuru olarak yer alır. 72. *Koşuş*'un başkarakteri Ahmet Kaptan'ın "hapisten çıkınca köyüne değil, oynak, hırçın denizinden ekmeğini kazandığı şehrine gidecek"³³ olması hapishanenin hem gurbeti yaşattığı hem de yeni gurbetlere neden olduğunu gösterir. Hapse düştükten sonra Ahmet Kaptan'ın aklında ne memleketi Rize ne de öldü sandığı annesi Hatice Kalender kalır. İnsanı dünyadan yalıtın hapishane, dönüşü olmayan bir gurbet yeri gibidir. Hapishanenin mahkûmlara geçmişlerini unutturması iç yıkımı, geleceklerini bilinmez kılması da dış yıkımı oluşturur.

Yazarın "Dünyada Harp Vardı" adlı öyküsünde dış yıkım ağır basar. Öyküdeki orman memuru Selahattin Bey için hapishane, dönüşü olmayan bir göçten ibarettir. Elli yaşındaki bu mahkûm, genç karısına bir daha kavuşamayacağını bilincindedir. Hapishanede varlıklıyken zamanla kumar ve uyuşturucuya alışın bu mahkûmun içler acısı durumuna öyküde şöyle yer verilir: "Sonraları yastığı birine ikibuçuk, bir başkasına bir gümüş teklige rehin bırakıp bana yaptığı gibi, çalmış. En sonuncusundan elli kuruş almış. Çalarken yakalanıp ağzı burnu kırılmış. Kan içindeydi. Beni görünce kanlı yüzünü eliyle saklamağa çalışarak savuştu"³⁴. Karısının, elindeki tek fotoğrafını da kumar için satan Selahattin öyküde ebedî göçe doğru yol almaktadır.

Balkanlardan Zorunlu Göç

"XIX. yüzyılda çeşitli nedenlerle Balkanlar'dan, Kırım'dan, Kafkasya'dan, Türkistan'dan ve diğer Türk ülkelerinden Osmanlı Devleti'ne büyük göç hareketleri olmuştur. Bu göç hareketleri Osmanlı Devleti'ne, alınan her türlü tedbire rağmen, yıkılış döneminde büyük problemler çıkarmıştır. Bunlardan Balkan Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte başlayan göç hareketi, I. Dünya Savaşı'nın arifesinde devleti en çok meşgul eden meselelerden biri olmuştur"³⁵. Balkan Savaşı'yla birlikte Rumeli'deki Türkler Sırpların, Yunanlıların ve Bulgarların zulmünden kurtulmak için Anadolu'ya sığınmışlardır. Osmanlı Devleti, Balkanlardan göç eden vatandaşlarını iskân politikalarıyla Anadolu'ya yerleştirmiştir. Kendilerine ev ve toprak tahsis edilen Balkan göçmenleri bu yeni coğrafyada yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

Orhan Kemal'in öykü ve romanlarında Balkan göçmenlerine sıkça yer verilir. Yazarın *Bir Filiz Vardı* adlı romanı "Balkan harbinden önceki bozgunlardan birinde, dört tekerlekli bir muhacir arabasıyla cıgır mıgır kaçıp gelmişlerdi Vodina'dan mı ne? Bilmiyor. [...] Sonra bir sabah, yağmurla, çamur renkli, sırlıklam bir sabah varmışlardı İstanbul'a. Trenler gelip gidiyordu"³⁶ denilerek Balkan göçüne dayanır. Orhan Kemal'de 'göç' anlatının olay örgüsünü başlatan, taşıyan bir lokomotif işlevi görür. Söz konusu durum *Murtaza*'da da geçerlidir. Balkan göçmeni bir ailenin yaşamının anlatıldığı bu romanda Yunanistan'ın Ala-

sonya kasabasından olan Murtaza, 1925'ten sonraki mübadelede annesi ve erkek kardeşiyle Türkiye'ye göç eder. Hemşehrilerinden pek çoğu Balkanlarda bırak- tıkları barakalarına karşılık devletten koca koca konaklar, üç buçuk arşın bahçe- lerine karşılık da binlerce dönüm tarla alırlar. Murtaza onlara uymaz. İskân da- iresinde 'Biz fakir insanlar idik memlekette,' der. Tarla ve konağının bulunma- dığını, yalnızca küçük bir bahçeye sahip olduklarını söyler. "Söyleyemem yalan, yakışmaz bana"³⁷ diyen Murtaza sıra dışı, yarı deli bir kişiliğe sahiptir.

Oldukça idealist bir bekçi olan Murtaza fabrikada İhtiyar Azgın tarafından iki yakasından tutularak silkelendir. İhtiyar Azgın bu Rumeli göçmenine "hani bağım? Hani atım, itim, arabam? Hani? Nerde? Yok diye öldük mü lan? Bu memlekete geldiniz de ev, bark, tarla sahibi oldunuz tüm"³⁸ diyerek saldırır. İhtiyar Azgın'ın sözleri kendilerine mal mülk tesis edilen Balkan göçmenlerine duyduğu öfkeyi göstermektedir. Yazarın *Eskici ve Oğulları* adlı romanında da benzer durum söz konusudur. Topal Eskici de "şu hükümetin de işine akıl ermiyordu vesselam. Gâ- vur içinde gâvurlaşmış tohumu bozukları al, getir, yıllar yılı bu topraklar üzerinde, bu toprakların iyi kötü günlerinin kahrını çekmiş yerlilerinin rızkına ortak et!"³⁹ sözleriyle öfkesini dile getirir. Balkan göçmenleri Anadolu insanının gözünde ça- lışmadan, kolay yoldan mülke konmuş insanlardır. "Fare Zehiri" adlı öyküsünde Orhan Kemal, Balkan göçmenlerinin hepsinin kendilerine tahsis edilen topraklar- da refah içinde yaşamadıklarına dikkat çeker. Öyküde Bulgaristan'ın Plevne yakı- nı Türklerinden olan eczacı kalfası göçmen kız felçli babası, veremli annesi ve kar- deşlerine bakmaktadır. Bu güzel göçmen kız kaçırılarak işgal edilir, bunun sonu- cunda da fare zehri içerek intihar eder⁴⁰. Göçmen kızın dramı Balkan göçmenleri- nin sıkıntılı yaşamını anlatması bakımından dikkat çekicidir. Orhan Kemal yaşa- mını, göçmen kızla benzer biçimde, geçim zorluğuyla sürdürmüştür. Küçüklüğün- de memleketinden ayrılmak zorunda kalan yazar, Konya, Suriye ve Beyrut'ta gur- beti yaşamıştır. Yoksulluk ve hapisane görmüştür, işçilik ve kâtiplikten sonra ya- zarak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Yazdıkları para etmediğinde, evde aç bekle- yen ailesini görünce hıçkırarak ağlamıştır.

Orhan Kemal kurguladıklarının yanı sıra yaşadıklarıyla da 'göç' ve 'gurbet'i anlatmıştır. Ömrü boyunca küçük çıkarlar peşinde koşmamış; namuslu, dürüst bir insan olup kirlenmemeye özen göstermiştir. Boğazından tek bir haram lokma geçmediğini söyler. Memleketindeki baba toprağından vazgeçmiştir. "Babamın topraklarıyla uğraşmıyorum. Onların gelirleriyle ilgilenmiyorum... O toprakları şimdi köylüler işgal etmişler. Onlar çalışıp, onlar kazanıyorlar. Ben burada ken- di romanlarımla, kendi hikâyelerimle geçiniyorum..."⁴¹ der. Bu vazgeçiş küçük adamın hâinden anladığının ve dürüstlüğüünün delilidir. Bu toprağı değerlendiri- meyi düşünmeyen Orhan Kemal, hak ve paylaşımdan uzak gördüğü dünyada gurbetlik çekerek ebediyete göç eder.

- ¹ **Türkçe Sözlük**, (10.baskı), Ankara: TDK Yayınları, 2009.
- ² Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları III Eğik Ehramlar**, (3.baskı), İstanbul: Diriliş Yayınları, 2011, s.32.
- ³ Hilmi Uçan, “Yazınsal Ürünlerde Biçim-İçerik Tartışmaları: Hakikat ve Paradoks Arasında Sanat”, **A.K.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi**, C:XIII, S:2, Aralık 2011, s.51.
- ⁴ Nurer Uğurlu, **Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi**, (2.baskı), İstanbul: Örgün Yayınevi, 2002, s. 46.
- ⁵ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, (8.baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007, s.340.
- ⁶ Orhan Kemal, **Baba Evi**, (13.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1998, s.28.
- ⁷ A.g.e., s.36.
- ⁸ A.g.e., s.68.
- ⁹ Orhan Kemal, **Avare Yıllar**, (13.baskı), İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2005, s.26.
- ¹⁰ A.g.e., s.80.
- ¹¹ A.g.e., s.2.
- ¹² A.g.e., s.31.
- ¹³ Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde**, (27.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.7.
- ¹⁴ Orhan Kemal, “Simit”, **Yağmur Yüklü Bulutlar**, (3.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s.141.
- ¹⁵ Orhan Kemal, **Gurbet Kuşları**, (10.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.89.
- ¹⁶ A.g.e., s.248.
- ¹⁷ A.g.e., s.224.
- ¹⁸ Orhan Kemal, “On Beş Kuruş”, **Yağmur Yüklü Bulutlar**, (3.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s.84.
- ¹⁹ Mehmet Nuri Güntekin, **Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat**, (2.basım), İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s.65-66.
- ²⁰ Orhan Kemal, “Gurbette”, **Yağmur Yüklü Bulutlar**, (3.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s.130.
- ²¹ A.g.e., s.134.
- ²² Orhan Kemal, **Cemile**, (12.baskı), İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2004, s.93.
- ²³ A.g.e., s.63.
- ²⁴ Mümtaz Peker, Engin Önen ve Bekir Balkız, **Göç, Kentleşme Sorunları ve Yerel Siyaset Yeni Eğilimler Yeni Yaklaşımlar**, İzmir: Saray Kitabevleri, 1997, s.2.
- ²⁵ Oscar Wilde, **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**, (Çev: Fuat Sevimay), İstanbul: Aylak Adam Yayıncılık, 2013, s.9.
- ²⁶ Nurer Uğurlu, **Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi**, (2.baskı), İstanbul: Örgün Yayınevi, 2002, s.65.
- ²⁷ Orhan Kemal, **Gurbet Kuşları**, (10.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.2.
- ²⁸ Orhan Kemal, **Cemile**, (12.baskı), İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2004, s.117.
- ²⁹ Orhan Kemal, **Gurbet Kuşları**, (10.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.3.
- ³⁰ Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde**, (27.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.6.
- ³¹ Orhan Kemal, **Gurbet Kuşları**, (10.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.218.
- ³² A.g.e., s.280-281.
- ³³ Orhan Kemal, **72. Koşuş**, (26.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.18.
- ³⁴ Orhan Kemal, “Dünyada Harp Vardı”, **Yağmur Yüklü Bulutlar**, (3.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s.295.
- ³⁵ Ahmet Halaçoğlu, **Balkan Harbi Sırasında Rumeli’den Türk Göçleri (1912-1913)**, TTK Yayınları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994, s.29.
- ³⁶ Orhan Kemal, **Bir Filiz Vardı**, (7.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 2000, s.12.
- ³⁷ Orhan Kemal, **Murtaza**, (19.basım), İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s.9.
- ³⁸ A.g.e., s.199.
- ³⁹ Orhan Kemal, **Eskici ve Oğulları**, (15.baskı), İstanbul: Epsilon Yayıncılık, 2005, s.9.
- ⁴⁰ Orhan Kemal, “Fare Zehiri”, **Yağmur Yüklü Bulutlar**, (3.basım), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s.94.
- ⁴¹ Asım Bezirci, **Orhan Kemal**, 1984’ten aktaran Mahir Ünlü ve Ömer Özcan, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 3 (1940-1960)**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003, s.297.

CELAL DEMİR

ORHAN KEMAL'İN ESERLERİNDE HAPİSHANE VE MAHKÛMLAR

Orhan Kemal, Türk öykücülüğünde 'çeşitliliğin' belirginleştiği, siyasi görüşlerin kendini açık ettiği bir dönemde yazmaya başladı. İlk şiiri "Duvarlar" 1939'de Reşit Kemali imzasıyla *Yedi Gün ve Yeni Mecmua*'da, ilk düzyazı çalışması ise *-Baba Evi* romanının bir bölümü olan "Balık" adlı öyküsü- 1940'ta *Yeni Edebiyat*'ta yayımlandı. Yazdıklarını 1939'da yayımlamaya başladığı bu tarihten ölümüne kadar 93 şiir, 265 öykü, 24 roman ve 5 tiyatro eseri verdi.

"Yaşadığı dönem itibarıyla Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Âli, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan Orhan Kemal; Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir. Biçim olarak Ömer Seyfettin, konu olarak Sabahattin Âli geleneğini romanlarında sürdüren ve geliştiren Orhan Kemal'in eserleri, sosyal gerçekçi ve eleştirel sosyal gerçekçi nitelikler taşır." (Eliuz, 2008: 905).

Özgün ve yalın anlatımı, güçlü gözlemleri ve realist yaklaşımlarıyla kaleme aldığı eserler, hâlâ çok okunmakta ve çok beğenilmektedir.

Orhan Kemal, edebiyatımızda sosyal gerçekçiliğin ilerici-imtiyazlı bir sanat dalı hâline geldiği 1940'lı yıllarda yazmaya başlamıştır. Sosyalist-komünist ülkelerde, alt sınıfın dünya görüşü, kendine has musikisi, edebiyatı hatta giyim kuşamı bizdekinden çok evvel teşekkül etmişti. Bizdeki sosyalist kuşağın önemli bir halkası olan Orhan Kemal, bu düşüncenin siyasi kanadında yer alan ve Adana'da Ahali Cumhuriyet Fırkasını kurarak çalışmalarını yasal zeminde yürütmek isteyen Abdülkadir Kemâlî Bey'in oğludur. Abdülkadir Bey'in siyasi faaliyetlerine, çalışmalarına ve içinde bulunduğu ortama çocukluk ve gençlik yıllarında şahit olmuş, onun siyasi görüşlerinden etkilenmiştir. Orhan Kemal'in eserlerine ve yaşamına yansıyan siyasi görüşlerin kaynağını burada aramak yanlış olmaz. O günleri *Baba Evi*'nde şöyle anlatır: "Babamı fırka mücadelelerinde tanıdım. Yine böyle günlerdi... Nutuk söyleyenleri niçin alkışladıklarını bilmeyen sokaklar dolusu insanın kinle, küfür şimşekleriyle yüklü kalabalığı. Aynı parkelere basan iskarpinli, çarıklı veya yalınayakların mahşeri hatırlatan, insanı coşturan müthiş kalabalığını. Dar bir sokakta, karşılıklı iki konak hatırlıyorum. Becerikli ilkokul öğrencilerinin yaptıkları mukavva konakları hatırlatan bu cumbalı, kafesli, çıkıntılı, tahta saçakları dantela gibi işlemeli konaklardan birisi bizim. Burası aynı zamanda babamın 'Fırka' binasıydı. Alt kat ağır, beyaz taşlarla döşeliydi. Ben bu alt kattan çok korkardım" (*Baba Evi*, s.27).

Orhan Kemal'in sanat anlayışı ve siyasi görüşü, Nâzım Hikmet'i şahsen tanıdıktan sonra fikrî temelleriyle buluşur. 1940-1943 yılları arasında Nâzım Hikmet'le Bursa Cezaevi'nde üç buçuk yıl koğuş arkadaşı olurlar. Bu süre içindeki ilişkileri tam anlamıyla 'öğretmen-öğrenci', 'usta-çırak' ilişkisidir. Bu beraberlik, Orhan Kemal'in sanat anlayışında derin izler bırakan önemli hadiselerden biri olmuştur.

"1938'de Niğde'de askerlik görevinde iken 'yabancı rejimler lehine propaganda ve isyana muharrik, yabancı yazarları ve rejimleri övmek suçlamalarıyla' yargılanarak, 27 Ocak 1939'da beş yıla hüküm giyer. Kayseri, Adana ve Bursa cezaevlerinde yatar. 1940 yılı kışında başka bir cezaevinden Bursa Cezaevi'ne nakil gelen Nâzım Hikmet'le tanışır. 26 Eylül 1943'te tahliye olur. Orhan Kemal, eserlerine zenginlik katan "hapisane" izlenimleri ve birikimini bu süreçte tahsil eder.

7 Mart 1966'da Komünizm propagandası yapmak gerekçesiyle bir ihbar üzerine iki arkadaşıyla birlikte bir kez daha tutuklanarak Sultanahmet Cezaevi'ne konur. Ancak bu suçlamalar ispat edilemez ve iki ay sonra serbest bırakılır. 17 Temmuz 1968'de bu davadan da beraat eder.

Nâzım Hikmet Orhan Kemal'den on iki yaş büyüktür. Orhan Kemal, Nâzım'ı eserlerinden tanımakta ve ona tarifsiz bir hayranlık duymaktadır. Nâzım'ın kendi yatmakta olduğu Bursa Cezaevi'ne nakledileceğini duyunca çok sevinir ve gelmesini dört gözle beklemeye başlar. Hatta cezaevinde bulunan herkesin sevi-neceğini zannederek bu müjdeyi bütün koğuşlara dağıtır (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.1-2). Nâzım ise Bursa Cezaevinde kendisini bekleyen yetenekli, zeki; kendisine hayran, sadık bir öğrenci bulur. Onun her şeyiyle ilgilenir. Hatta Fransızcasını ilerletmesi için özel dersler verir. Bu aşamadan itibaren Orhan Kemal'in eserlerinde önemli bir yer tutan cezaevi, mahkûm, hak, adalet, ezilme, itilip kılma, başkaldırma, isyan, umut, direniş gibi kavramlar, onun yeteneği ve sanat anlayışı ile yeniden biçimlenir. Orhan Kemal'in 'içerdeki hayat' ve 'içeridekiler'le ilgili müşahedeleri, görüşleri ve değerlendirmeleri burada başlar.

Orhan Kemal, cezaevinde aynı hayatı paylaştığı koğuş arkadaşlarını gerçekçi gözlemlerle ve bir sanatçı duyarlılığı ile işler. Haksız yere ceza alan veya 'içerde' haksızlığa uğrayan kişilerin anlatımında bile sanatçı sorumluluğunu unutmaz. Siyasi erklere, yasalara, yasa yapanlara, yasayı uygulayanlara veryansın eden militan ruhlu bir sanatçı davranışı sergilemez. Hatta işlediği suçun cezasını çeken kişileri anlatırken yasa koyucudan yana tavır alır.

Kuşkusuz, her romancı, her öykücü; kendi geçmişini farklı formatlarda ve farklı miktarlarda okuyucusuyla paylaşır. Orhan Kemal de kendi geçmişini eserlerinde okuyucusuyla paylaşan bir yazardır. Bu sebeple Orhan Kemal'in hapisane birikimi ve söylemleri empresyonist bir malzeme değil, onun cezaevlerindeki gerçekçi gözlemlerinin ve tecrübelerinin ürünüdür. Bu hayatın raconlarını

ve jargonunu bizatihi yaşayarak öğrenir. Yirmi beş yaşında başlayıp beş yıldan fazla süren cezaevi yaşamına ait müşahedeleri, onun eserlerinde sosyal gerçekçi yaklaşımın tipik örneklerini oluşturur. *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, tümüyle bu döneme ait hatıralardan oluşur. 72. *Koğuş* adlı uzun öyküsü ve “Dünyada Harp Vardı” adlı kısa öyküsü Orhan Kemal’in hapisane hayatını anlattığı eserleridir.

ORHAN KEMAL’İN ESERLERİNDE HAPİSHANE HAYATI

Orhan Kemal’in cezaevi hayatını anlattığı eserleri, kendi hayatından getirdiği malzemeye biçimlenir. 72. *Koğuş*, bunun en tipik örneklerinden biridir. Gerçekte bu isim, Bursa Cezaevi’nde bir süre kaldığı koğuşun ismidir. Bu eserde ve “Dünyada Harp Vardı” adlı kısa öyküsünde adı geçen bazı kişiler, yazarın cezaevi arkadaşlarıdır. Tümüyle cezaevi hatıralarından oluşan *Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl* adlı eserinde adı geçen kişileri diğer eserlerinde de görürüz: “Necati ile Bobi Ni-yazi, dadanmışlardı... Her ajansta bol keseden zafer uydurur veya yeni yeni şehirlerin alındığını söyler, Deve’den bahşiş koparırlardı” (Dünyada Harp Vardı, s.54), “*Memleketimden İnsan Manzaraları*’na kimler malzeme vermemişler ki... Yayalar Köylü İbrahim’ler, Çorbacı Mehmet’ler, Laz Eyüp Ağa’lar, İlyas Kaptan’lar, Balkanlı Muhacir’ler, Azerbaycanlı Şükrü Bey’ler, Galip Usta’lar...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.77).

Yazarın uzun öykü tarzında kaleme alıp 1965’te yayımladığı 72. *Koğuş*, cezaevinde geçen günlerinin de uzun bir öyküsüdür. Bu öyküdeki gerçek mekânı, dışarıdan içeriye doğru şöyle anlatır: “... üst üste, iç içe demir kapılar, ekşi ekşi kokan karanlık dehlizler, dehlizlerde birer ikişer, ikişer üçer veya yalnız başına volta vuran asık yüzlü mahpuslar...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.17).

72. *Koğuş*, yazarın cezaevi yaşamındaki önemli sahnelerden biridir. Bu sahnenin diğer oyuncularını ‘adembabalar’dır. Yazar, ‘adembaba’ ismini cezaevindeki yoksul, sefil ve çaresiz mahkûmlar için bir ‘telmiş’ unsuru olarak kullanır. “72. *Koğuş*, bütün cezaevlerinde olduğu gibi, cezaevlerinin en yoksul, yoksul olduğu için de en pis koğuşuydu. Buranın insanları ayağa kalkmış birer solucandılar. Devlet baba her hükümlü gibi onlara da günde kara birer tayın veriyordu. Bazen kupkuru, bazen fırından yeni çıkmış ama her zaman çamurdan farksız...” (72. *Koğuş*, s.24).

Orhan Kemal’in, *Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl* adlı hatıra türü eserinde, 72. *Koğuş* adlı uzun öyküsünde ve “Dünyada Harp Vardı” adlı kısa öyküsünde anlattığı olaylar, yazarın 27 Ocak 1939’da başlayıp 26 Eylül 1943’e kadar süren mahkûmiyet hayatına dayanır. Bu aralık, İkinci Dünya Savaşı’nın tüm dünyayı yakıp yıktığı bir döneme tekabül eder.

İkinci Dünya Savaşı, dünyanın tüm ülkelerini doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiş, ekonomileri alt üst etmiştir. Türkiye bu savaşa girmemiş ancak savaşın getirdiği tüm olumsuzlukları yaşamak zorunda kalmıştır. Bu olumsuzluklar-

dan biri de ekonomik sıkıntılardır. Karaborsa ülkeyi kasıp kavurmaktadır. Cezaevlerinde şeker ‘topak’la satılır.

“Memleket kendini güç besliyordu. Ekmek karneye binmişti. Cezaevinde şekerin topağı beş kuruşa satılıyordu. Koca yılın üç yüz altmış beş tayını karşılığında alınan beş liranın üstüne kırk beş kuruş daha eklenmeliydi ki bir kilo kesme şeker alınsın” (“Dünyada Harp Vardı”, s.25). “Şeker beş yüz kırık beşe satılıyordu. Kesme şekerin topağı çeyreğe gidiyordu cezaevinde. Kilosunu beş yüz kırk beşe alan cezaevi karaborsacıları, böylelikle kiloyu sekiz, on hatta hatta on iki, on beş liraya getiriyorlardı” (Dünyada Harp Vardı, s.281).

Cezaevi halkı, koğuş ağaları ve adembabalarıyla birlikte biri diğerinden farklı olmayan günleri ‘hep aynı yorgun alışkanlık içinde’ yaşamak ve hayatın renklerine dokunmak yerine günün belli saatlerinde pencereden görmekle yetinmek zorundadırlar.

“Hele dışarda gökyüzü kurşun ağırlığında olduğu, lapa lapa kar yağdığı, yahut taş duvarlar arasında bir kat daha çıplaklaşan soğuk günlerin sürüp gittiği zamanlar... Sağa bak duvar, sola bak duvar, ilerler pencere, pencereden dışarda savrulan karlar, kar yoksa aynı dağ parçası, aynı gökyüzü veya aynı sırtlar... Kurşuni bir ağırlık halinde sabah başlar, kurşuni ağırlık halinde öğle olur, kurşuni ağırlıkla akşam... Derinden derine hapishanenin dinmeyen ses kalabalığı uzar, uzar; ta geceye, hapishanenin soğuk ve çıplak duvarlarında akisler bırakan gardiyan düdüklelerinin hapishanenin uğultulu gecesine sert çizgiler çizdiği, koğuş kapılarının dışardan kilitlendiği saatlere kadar...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.46).

Sadece bu değil. Yazar hapishane halkının mahdud yaşam alanını, gerçekçi bir gözlemler ve tüm olumsuzluklarıyla önümüze koyar. Cezaevi hayatı, hayatın en acımasız yüzüdür. Her şeyin en kötüsü, en kötünün en fazlası, acının en büyüğü cezaevine düşer. Burada ağaç soyundan kapı, pencere, dolap, ranza, masa, sandalye yanma kabiliyeti olan ne varsa sökülüp parçalanmış ve koğuşun orta yerinde yakılmıştır.

“Camları bütün kırık pencerelerinden sabaha kadar yağmur, kar ve ayaz dolan koğuşta eski püsküleri içinde adembabalar, birbirilerine sarılıp titreşerek ısınmaya çalışırlar.” (72. *Koğuş*, s.15).

Orhan Kemal’in hapishanelerinde alıcısı, satıcısı ve aracısıyla tıpkı dışarıdaki gibi bir ticari hayat vardır. Bu ticari hayatın içinde, alıcılar, gerçek ihtiyaç sahipleri. Uyuşturucu alanlar, tayin satın alanlar, kuru bakliyat, yorgan, giyecek ve tütün satın alanlar... Satanlar ise iki gruba ayrılır: İhtiyaçtan yatağını, giysilerini, üç aylık, beş aylık, bir yıllık tayin hakkını, ranzasını hatta koğuştaki köşesini satanlar... Bu gruba girenlerin bütün eşyası satılıktır. Satacak bir şeyleri kalmadığında adembaba oluverirler. İkinci grup satıcılar, adembabaların tepesinde yer tutmuş satıcılardır. Bunlar ihtiyaçtan değil, piyasayı elinde tutmak, para tra-

fiğini denetlemek, kimde ne varsa bilmek ve ihtiyaç maddelerini elinde bulundurarak nüfuzunu güçlendirmek isteyen hapishane baronları, koğuş ağalarıdır. Bu satıcılar; idare ile işbirliği yaparak dışarıdan uyuşturucu, tütün, taze yiyecek getirtip istedikleri fiyattan ihtiyaç sahiplerine satarlar... Kumar piyasasını, tütün piyasasını, uyuşturucu piyasasını tutan ve kontrol edenler de bunlardır. İhtiyaç maddelerini elinde bulunduranlar, gücü de ellerinde tutarlar.

Orhan Kemal'in mahkûmları içinde bu tür satıcılara veya koğuş ağalarına tutunarak geçici bir süre de olsa sefaletten kurtulanlar da vardır. Bunlara meydancı denir. Meydancı da bir adembabadır. Diğer adembabalar arasındaki konumu, tutunduğu mahkûmun ekonomik gücüne ve hayat standardına göre değişir.

İçeride zengin olup sınıf atlayanlar kumarda kazananlardır. Bu gruptakilerin saltanatı uzun süreli değildir. Kaybedip donuna kadar sattıktan sonra tekrar adembaba olurlar.

İçeride, herhangi bir mahkûmun bir anda zengin olup sınıf atlaması veya sıfırı tüketip adembaba oluvermesi arada bir gerçekleşir. Her iki durumda da tek amil kumardır. Tüm varlığını kumarda kaybeden Sölezli, son oturuşta da Kaptan'a yenilince 'hop kalkıp hop oturarak' tepkisini şöyle dile getirir: "Düne kadar çıplak ayaklarıyla kirli betona basan, devlet babanın verdiği kara, kuru tayından başka geliri olmayan pis bir adembaba onları nasıl olurdu da soyar sovana çevirirdi? -Ulan beş kuruşluk bir adembaba kessin iflahımı ha? Anam avradım olsun onu yek yemeğe muhtaç edeceğim!" (72. *Koğuş*, s.78).

İçeri düştüğünde hesapsız bir serveti olan kereste kaçakçısı Selahattin Bey de bu serveti üç ay içerisinde kumarda kaybeder. "Kumar bir canavar olmuş üç ayda. Ne nikel tıraş takımı, ne kat kat, renk renk, biçim biçim elbiseler, ne halı ne kilim ne bir kenarda birkaç kuruş, hatta ne yatak ne yorgan ne de pırıl pırıl meşiniyle küstah bavul!" (Dünyada Harp Vardı, s.294).

Adembabaların kumarda, şansı olsa bile, kazanma hakkı yoktur, ancak onlar kazanmayı hayal edebilmek için bile bir yıllık tayinlerini beş liraya satıp aç kalmaya razı olurlar. "Adembabalar ekmek ticareti yapan bezirgânlara sattıkları ekmeğin kirli beş liralığıyla koşuyorlardı kumar postalarına. Beş, on olabilir, yirmi olabilir, Arapları gülerse elli, yüz, beş yüz olabilir. Olmuyordu ama" (Dünyada Harp Vardı, s.25).

Cezaevinde her şeyin pazarı ve müşterisi vardır. Satılan malın fiyatı müşterinin alım gücüne ve ihtiyacın şiddetine göre değişir: "-Döşek sataan, hani ya iyi bir döşek sataan!!!" (72. *Koğuş*, s.29).

Uyuşturucu satışları arttıkça kavgalar, kavgalar arttıkça da suç aletlerine talep artar. "Sürgünler geldikten sonra cezaevinde esrar, afyon; hatta sürgünlerle birlikte gelip bizim cezaevi tutuklularından pek çoklarınca benimseniveren eron satışları hızlandı. Satışlar artınca, bıçak alışverişi, bıçak alışverişi artınca da

kavga ve ölüm arttı. Dünyada harp vardı! Cezaevinde de alışveriş kavgayı ve ölümü arttırmıştı. Ölenler alışveriş edenler değil, adamlarıydı. Çünkü alışveriş edenlerin paket paket cigaraları, ekmekleri, esrar, afyon, eroinleri vardı. Cigara, ekmek, esrar, afyon, eroin karşılığında pusu kurup cana kıyacıklar da pek çoktu cezaevinde. (Dünyada Harp Vardı, s. 284).

ORHAN KEMAL'İN ESERLERİNDE MAHKÛMLAR

Orhan Kemal'in 'adembabalar', 'mahpuslar' yahut 'hapishane halkı', bazen de 'millet' dediği mahkûmlar, yazarın hapishane hayatını işlediği eserlerdeki olayların sefil ve çaresiz kahramanlarıdır.

Herhangi bir sebeple suç işleyip 72. Koğuş'a düşmüş olan insanlar, dışarıda sahip olduklarını içeride bir süre sonra tümüyle kaybederler ve kendilerini amansız bir sefaletin içinde bulurlar.

"Bir başka ilin cezaevinden bizim cezaevine sürgün edilenler, büyük demir kapıdan içeriye ikişer ikişer sokuluyorlardı. Ortadaki kalın, upuzun zincire bileklerinden sıkı sıkıya bağlı cezalılar yüz elli çifttiler, tamam üç yüz kişi. Yalın ayakları, paramparça üst başlarıyla mide bulandırıcıydılar. Saçları sakallarına karışmıştı" (Dünyada Harp Vardı, s.280).

Bir süre sonra insani değerleri de unutup sadece ihtiyaçlarını düşünen zararlı bir mahlûk hâline gelirler. Bir lokma ekmek, bir tek sigara veya bir izmarit için yapmayacakları iş yoktur. Ekmek, sigara, esrar... neye ihtiyacı varsa onu elde etmek için birbirlerini tereddüt etmeden öldürebilirler.

Orhan Kemal, cezaevi şartlarını, içerideki hayatı, 72. Koğuş'u, adembabaları, idareyi, gardiyanları; hatta pencereden görünen dış dünyayı ve her şeyi bir mahkûmun bakış açısından görür ve değerlendirir. "Yaşamalarının yurda, ulusa herhangi bir faydası olup olmadığını düşünmeden, yurdu, ulusu hatırlarından geçirmeden, bir bit, bir solucan, bir hamam böceği, herhangi bir tek hücreli gibi, bir yosun gibi yaşayacaklardır yaşayabildikleri yere kadar. Bunun için de, cezaevlerinin alacakaranlık dehlizlerinde korkak, haysiyetsiz, rezil, kepaze birer gölge, birer insan iskeleti hâlinde dolaşır, sahipsiz bir tencere, bir kenara bırakılmış bir parça ekmek, süprüntü tenekelerine atılmış zeytin çekirdekleri, kokmuş yiyecekler kolların. Arada küçücük maltızlardan biri üzerinde kaynayan bir tencere usulcacık sokulunarak kaşla göz arasında kapak kaldırılır, içeri kir dolu uzun turnaklı el kaynayan yemeği şöyle bir karıştırır, ya bir avuç fasulye ya da kocaman bir et parçası kapıldığı gibi zayıf bacakların olanca gücüyle dehlizin alaca karanlığına silinip gidilir. Arada bir yakalanılır da. O zaman ana avrat, din iman söğülecek, tekme tokat yerlerde yuvarlanılır, kafa yarılır, göz şişer, şişer ama, o kadar. Tekme yemiş köpek haysiyetsizliğiyle dehlizin köşesi dönülüp de 72. Koğuş'a gelindi mi, her şey unutulur" (72. Koğuş, s.25).

Yazar, hayatında bir dönüm noktası olan cezaevi yıllarını anlattığı eseri hakkında “72. Koğuş, somut olduğu kadar soyut bir dramdır derim. Onda sadece Kaptan’ın, Berbatın ve ötekilerin değil, insanoğlunun olanca kirliliği yanındaki gururu, direnişi, kafa kaldırışının destanı vardır. Ya da ben böyle bir şey yapmak istedim” der (Orhan Kemal, *Dost*, 1967, s.19). Mahkûmların adları ve konumları ne olursa olsun hepsi de dışarıdakiler gibi yaşama ulaşmanın hiç olmazsa ona dokunmanın mücadelesini verirler. Hatta bunun için suç işlerler.

“Uzun yıllardır hapisanenin taş duvarlarını beton dehlizlerini, demir parmaklıklarını, aynı gök, aynı dağ parçasını ve hemen aynı yüzleri boyuna görmekten gelen usanç ve bıkkınlıklarını gidermek, yıllardır unuttukları ‘dışarı’ havasını koklayabilmek için mahpusların çoğu birtakım mazeretler uydurarak dokordan banyo raporu alırlar, yahut biraz parası olanlar diş tedavisi, röntgen muayenesi için hastaneye sevklerini isterlerdi” (72. *Koğuş*, s.58).

İçinde bulundukları durumdan memnun olmadıklarını zaman zaman ifade etme ihtiyacı duyarlar. “-Hafız oğluyum ben, ne bakıyorsun adembabalığıma?” (72. *Koğuş*, s.7).

Orhan Kemal, tüm eserlerinin iç dokusunu biçimlendiren sosyal gerçekçi çizgisini cezaevi betimlemelerinde de kaybetmez. “Mahkûmların iyiliği yüreklerinde duyması, Kaptan’ın insanlığı, bütün bunlar acemi bir yazarın elinde sentimental (hissi) bir görünüş alabilirdi. Ama değil. Orhan Kemal’in kaleminde bunlar ölçüyle ele alınmış, duygu yönünden her ölçüsüzlüğün önüne geçilmiş” (Nutku, 1969).

Savaş yıllarındaki ekonomik krizlerin, siyasi gerginliklerin, kıtlıkların ve salgın hastalıkların şiddetini hiç azaltmadan hapisaneleri ve mahkûmları nasıl vurduğunu tüm açıklığı ve gerçekliği ile gözler önüne serer.

Orhan Kemal’in eserlerinde cezaevi; açlığın, şiddetin ve baskının insan hayiyetini nasıl yok ettiğini gösteren bir cehennem yeridir. Burada insan sadece hürriyetini yitirmiş olmaz. İtibarını, sağlığını, insanlığını ve sahip olduğu tüm maddi değerlerini yitirir. En son ellerinde sefil ve hasta bedenlerini kısmen örten giysileri kalır. Ama onlar da satılıktır.

Kumar tutkunları, uyuşturucu bağımlıları, sigara tiryakileri... sabahtan akşama kadar ihtiyaçlarını nasıl gidereceklerini düşünürler. Kumar oynamak, uyuşturucu alma veya sigara içmek için para bulamayanlar, bir yıllık taylorlerini satarlar. “Kenan, Tavukçunun elindeki beşliği görünce şaşıtı: -Nerden aldın onu lan? Ekmek mi sattın?” (72. *Koğuş*, s.37).

Yazar, ‘mahpuslar’ kelimesini her zaman kullanmaz. Genellikle mahkûmları ‘adembaba’, ‘koğuş halkı’, ‘millet’, ‘bizimkiler’ gibi adlandırmalarla ifade eder. Ancak bu kelimelerden hangisi olursa olsun kullanıldığı cümleye ince bir ironi katar.

Koğuşlar ve adembabalar birbirlerine göredirler. Adembabanın itibarı, koğuşuna göre değişir:

“Dünden beri, yani on sekiz saat içinde adembabalardan bu üçüncü kurban... Ölülerden birisini dün çöp arabasıyla götürmüşlerdi. İkincisi bizim odanın bitişiğindeki eczanede. Hasan deliydi, 72. Koğuşun insanlarındandı. Sefalet; öyle kanıksadık ki, sabahleyin bir tüy kadar hafif ve bir avuç kemikten ibaret kalmış ölüyü gördüğüm zaman acımadım, iğrendim... Onu hatırlıyorum, onunla mareşal diye alay ederlerdi.” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.103).

Hapishane halkını oluşturan her hükümlünün ayrı bir dünyası vardır. Onlar yalnızca bu hayatı hayal ettikleri zaman yalnız kalabilirler. Bunun dışında kendileri için programlanmış kolektif bir hayatı sefil koloniler hâlinde yaşamaya devam ederler. “Koğuş pencerelerinde uçurum karanlığı, el ayak çekilmiş hapishanede ‘kadınsız erkekler’in hasret dolu gözlerini yumup uykuya geçebilme mücadelesini ve bitmeyen geceler...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s. 46).

Orhan Kemal’in hapishanelerindeki kişi kadrosunu “hapishane müdüründen herhangi bir adembabaya kadar hapishanenin her cins insanı...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.69) oluşturur. Bu kadro, yönetim (müdür, yardımcılar, gardiyanlar ve hizmetçiler) ve mahkûmlardan oluşur. Mahkûmlar kendi içinde gruplara ayrılır. Koğuş ağaları ve adembabalar. Adembabalar da kendi içinde alt sınıflara ayrılır: Koğuş ağalarının yakınında olanlar, meydancılar ve sefiller. Bir de kantinci ile kantin çalışanları var. ‘Öteki taraf’ ise kadınlar kısmını dolduran bayan mahkûmlardan oluşur.

Orhan Kemal’in eserlerinde kişiler, insan gerçekliği içinde ele alınır. Bunların içinde iyiliği ile tanınanlar olduğu gibi kötülükleriyle tanınmış olanlar da vardır. Ama her iki taraftan da şartların etkisiyle iyilik-kötülük arasında daima gidip gelmeler olur.

72. *Koğuş*’ta kanlısının akrabalarını öldürdüğü için içeri giren Rizeli Ahmet Kaptan, Orhan Kemal’in tüm eserlerinde az veya çok kendini gösteren iyimserliğin, insani değerlerin sembolü ve saygı duyulan bir karakterdir. O, tüm bozulmuşlukların birleştiği berbat bir ortamda sağlam kalabilen bir kişiliktir. “Azarlanmaktansa kurşun yemeğe razıydı. Öteki koğuş arkadaşları gibi değildi o. Onlar her gün birkaç sefer çağırılırlar, sırasına göre dayak, küfür yer, enselerini kaşıyarak arsız arsız gülerlerdi. Ne olacak, iki paralık hırsızlardı alt tarafı. İçlerinde cami kurşunu, hatta tavuk çalanlar vardı. Kendisini kim, nasıl bir tutabilirdi onlarla? Kan gutmekten gelmişti o. Yıllarca önce babasını liman kahvesinden çıkarken vuranların amca oğullarını vurmuş, yüzünü olsun tanımadığı babasının öcünü almıştı. Onun hiç kimse iki paralık hırsızlarla bir tutmazdı!” (72. *Koğuş*, s.11).

Cezaevinde parası olan sınıf atlar. Kaptan da anasından gelen yüz elli lira ile ağalar sınıfına dâhil olur: “Kaptan Adembaba sayılmazdı artık. Anasından yüz elli lira gelmiş, üstünü başını, yerini yatağını düzmüş, millete tencere kaynatmıştı” (72. *Koğuş*, s.58). Hatta “Koğuşlar ağaların adıyla anılıyor: “-Haydi gidin siz, dedi. Ben bundan sonra Hilmi Ağanın koğuşunda eyleyeceğim!” (72. *Koğuş*, s.72).

Rizeli Kaptan anasının gönderdiği parayı koğuş arkadaşları için harcar. Koğuştaki herkesin karnını doyurur, onlara yatak, yorgan alır. Kaptanın sayesinde koğuşta tencere kaynamaya başlar. Kaptanın bu tutumu insanların içinde hiç yok olmayan insani duyguları uyandırır ve adembabalar birbirlerine destek olmaya, birbirlerini dinlemeye başlarlar. Kaptana içten içe saygı duymaya başlarlar. Bu korkunç cehennemde kendilerini koruyup kollayan iyi insana yüreklerinde hayranlıkla karışık bir sevgi filizlenir. Böylece Kaptanın çevresinde kötülüğün sembolü hâline gelen Berbat’a karşı bir iyilik cephesi oluşur. Ona toplu hâlde direnmeye başlarlar. Ne var ki cezaevinin şartları zaman zaman değişse bile geleneksel kanunları değişmez; adembabalar, Kaptan’ın parasız kaldığı ve gücünü kaybettiği bir anda hiç düşünmeksizin yatağını, yorganını, yastığını, pantolonunu yağmalayıp satmakta tereddüt etmezler.

Yazar, hiçbir yerde ve hiçbir durumda santimentalizmin tuzağına düşmez. Bir dönem 72. Koğuşun umudu, gözbebeği hâline gelen Kaptan’ı anlatırken bile onu olduğundan farklı göstermez. Nitekim Kaptan da kumara bulaşır ve kısa zamanda hem parasını hem de itibarını kaybeder.

Orhan Kemal’in mahkûmları ‘içeride’ yeniden adlandırılırlar. Mahkûmun dışarıda kullandığı resmî adı, yalnızca idare ile ilişkilerinde ve evrak üzerinde işe yarar. Çoğu kez ona içeride takılan ad onun gerçek adının yerini alır.

Mahkûmun ‘içeride’ yeniden adlandırılması farklı kriterlere göre yapılır:

Mahkûmun hüküm giydiği suçun niteliği esas alınabilir: “Tavuk çalmaktan sabıkalı Tavukçu Recep” (72. *Koğuş*, s.15). “Tel örgünün yanında Katil Hilmi’ye rastlayan Berbat saygıyla durdu” (72. *Koğuş*, s.72).

Mahkûm, memleketi dikkate alınarak adlandırılabilir: “İzmirli nereden uydurmuşsa, cigara içiyordu (72. *Koğuş*, s.65), “-Ya Hasan Efe’yi sormuyorsun?” (72. *Koğuş*, s.70), “Sarıyerli Emin Bey’in koğuşuna fırladım” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s. 8), “Balıkçı Nezir’ler Çamur Şevket’ler, Antepli Tekkol Hasan’lar, Feriköylü İsmail’ler, Konyalı Deli Mehmet’ler ve onların taraftarları...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.8), “*Memleketimden İnsan Manzaraları*’na kimler malzeme vermemişler ki... Yayalar Köylü İbrahim’ler, Çorbacı Mehmet’ler, Laz Eyüp Ağa’lar, İlyas Kaptan’lar, Balkanlı Muhacir’ler, Azerbaycanlı Şükrü Bey’ler, Galip Usta’lar...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.77).

Mahkûm, etnik kimliğine göre adlandırılabilir: “Mavi gözlü, ufak tefek Boşnak Ali...” (72. *Koğuş*, s.59), “*Memleketimden İnsan Manzaraları*’na kimler malzeme vermemişler ki... Laz Eyüp Ağa’lar, İlyas Kaptan’lar, Balkanlı Muhacir’ler, Azerbaycanlı Şükrü Bey’ler, Galip Usta’lar...” (*Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl*, s.77).

Mahkûmun dışarıdaki işi, statüsü veya mesleği dikkate alınabilir: “Ahmet Kaptan’ın Hitit yüzü Bobi Niyaziye döndü” (72. *Koğuş*, s.56), “Eski Muhtar Ramazan boş çaydanlığı kaptı” (72. *Koğuş*, s.96), “Sölezli’lere, Süleyman Bey’le-

re, Boşnak Ali'lere, Necip Ağa'lara boşveren Fatma ona boşvermemiş, belki de verememişti" (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.98), "Ona bakarsan Süleyman Bey, Necip Ağa, Yüzbaşı Kerim ters mers olmuşlar!" (72. *Koşuş*, s.70), "Balıkçı Nezir'ler ve taraftarları..." (72. *Koşuş*, s.8), "Dimitri de buradaymış, Kolonyacı Dimitri" (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.15), "Buna Kelleci Mehmet derler..." (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.16), "Memleketimden İnsan Manzaraları'na kimler malzeme vermemişler ki... Çorbacı Mehmet'ler..." (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.77).

Mahkûmun kişiliğine ve alışkanlıklarına bakılarak ona bir isim verilebilir: "Berbat, ana avrat sövdü" (72. *Koşuş*, s.8), "Çamur Şevket'ler..." (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.8), "Buna Asri Mehmet derler, Çankırı Hapishanesinin fotoğrafıydı" (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s. 16)

Mahkûmun, fiziki görünümüne bakılarak ona bir ad yakıştırılabilir: "Ufak tefek, semiz bir kedi yavrusunu hatırlatan Bobi" (*Dünyada Harp Vardı*, s.281), Kamyon (*Dünyada Harp Vardı*, 286), "-Kaya Ali maldan anlayamaz, dedi. Doğru değil mi, Fitol?" (72. *Koşuş*, s.35), "Upuzun, sipsivri Fitol (72. *Koşuş*, s.35), "Başta Tavukçu, İzmirli, Uzun Emin, Dalyan Rıza filan bir şeyler anlatması için asılıp duruyorlardı" (72. *Koşuş*, s.46), "Beton Ahmet bambaşka bir şeyden söz açtı" (72. *Koşuş*, s.63), "Bunlardan birisi, 1.98 boyunda, 110 kilo ağırlığında bir melezd. ... Hapishane halkı ona Deve derdi" (*Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, s.54).

Yazar, bu kişilerin akıbetini şöyle anlatır: "O yıl kış her yıldan çok oldu. Başta Beton, Fitol, Tavukçu, İzmirli, tam on Adembaba soğuktan donarak öldü. Bir dahaki zemherilerde bir sabah gardiyanlar, Berbat'la Kaya Ali'yi donmuş buldular. Kaptan da pencere demirlerine yapışmıştı. Kuvvetli ellerini demirden sökmek zor oldu. Yarı yarıya donmuştu ama kalbi hâlâ atıyordu" (72. *Koşuş*, s.115).

KAYNAKLAR

Eliuz, Ülkü, "Orhan Kemal'in Murtaza Romanında Yapı", *Turkish Studies*, C.3-4, Yaz 2008.
Nutku, Özdemir, *Meydan*, Şubat 1969.

Orhan Kemal, 72. *Koşuş*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1967.

Orhan Kemal, *Baba Evi*, (*Küçük Adamın Romanı*), Yaylacık Matbaası, İstanbul 1988.

Orhan Kemal, "Dünyada Harp Vardı", *Yağmur Yüklü Bulutlar*, (3.b.), Tekin Yayınevi, İstanbul 1996.

Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Sosyal Yayınları, İstanbul 1965.

Otyam, Fikret, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, Günizi Yayıncılık, İstanbul 2005.

Uğurlu, Nurer, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1974.

KÖKSAL ALVER

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE

Orhan Kemal'in (2012) en beğenilen romanı *Bereketli Topraklar Üzerinde*. İlk baskısı 1954. Gerçekçi çizgiler taşıyan roman, bir dönem romanı aynı zamanda. Belli bir toplumsal yapıyı belli aktörlerle anlatma derdinde. Çatışmacı paradigma, romanın bakış açısı ve yöntemi. Kurgu ve hikâye, bütünüyle çatışma paradigmasına göre şekillenmekte. Ezen-ezilen, sömüren-sömürülen, zengin-yoksul, köylü-şehirli, ağa-ırgat zıtlığı yahut çatışması romanın açığa çıkarmak istediği temel mesele. Kabaca iyiler ile kötülerin arenası olarak sunulan dünya, şaşmaz bir adaletsizliğin yurdu olarak tasvir edilmekte. İyilerin az kötülerin ise alabildiğine çok olduğu bir dünya! Kaba kuvvetin, paranın, gücün, iktidarın, zenginliğin ötekini ezdiği, sömürdüğü, yok saydığı bir dünya!

Köy-kent ilişkisi, köylü-kentli karşılaşması, ağalık, ırgatlık, tarım işçiliği, fabrika işçiliği, yoksulluk, hemşehrilik, rüşvet, adaletsizlik, dini algı, cinsellik romanın genel tematik alanları. Mevsimlik işçilerin yahut büyük topraklarda çalışan ırgatların yaşam hallerinden örülmüş olan hikâye, 'ekmek derdi'ni ve büyük adaletsizliği anlatmaktadır.

Yol ve Yolculuk

Yolculuk, pek çok romanda rastlanılan bir tema. BTÜ de bir yolculuk enstantanesi ile başlar ve geri dönüşle son bulur. Moran'ın (1991: 38) belirttiği gibi yol ve yolculuk, dünya anlatı geleneğinin en başat temalarından biridir. Mitoslarda, destanlarda, romanslarda ve masallarda ayrılış-savaşım-dönüş kalıpları içinde yer alan yolculuk, çağdaş romanda da benzer motiflerle yer bulmaktadır. Bir var oluş hali olarak yolculuk, zorluğu, mücadeleyi, kazancı, zaferi, yenilgiyi, direnişi içermektedir.

BTÜ, üç arkadaşın, geçimleri uğruna köylerinden ayrılp şehre gidişleri ile başlar. Aynı köyün erkekleri her yıl çalışmak için Kayseri, Sivas ve Çukurova'nın yollarını tutmak zorundadır. İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali, "omuzlarında beyaz torbaları, koltuklarında birer er kaputu gibi kıvrılıp kınnapla çeke çeke bağlı yorganları, tren yoluna indiler. Sivas'tan gelen tren köyün üç saat ötesindeki ufacık istasyonda birkaç dakika dururdu... Üç arkadaş gece yarısı vardılar istasyona" (s. 2). Yolculuğun bildik seremonisi böylece başlar. Yolculuk bir meşakkati ima eder, üç arkadaşın yolculuğu da kolay olmayacaktır. Treni beklemek gerekecek en azından, birbirlerine tutunmaları gerekecek; bir öteki ve düşman mekân olarak betimlenen şehir ve şehirlie güvenilmeyecek. "Biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden dersiniz, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çar-

par. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber!” (s. 2) gibi uyarılarla bir ben-öteki karşıtlığı oluşturulur ve nasıl yaşanması gerektiğine ilişkin ince hesaplar yapılır.

Yolculuk bir değişim sürecidir. Yolculuk öncesi ve sonrası ile insanları değiştirmekte, onlara yeni nitelikler yüklemektedir. Nitekim romanda iş ve ekmek için yolculuğa çıkan kişilerin sonları farklı olur. Hiçbiri yolculuğa başladığı yerde değildir. Biri hastalıktan diğeri iş kazasından ölür. Şehre yahut işe tutunmayı beceren Yusuf ise bir usta olarak yolculuğunu tamamlayarak köyüne yani evine döner. “Çukurova’ya ilk geldiği günlerden çok değişti Yusuf... Üst, baş yepyenydi. Başındaki kasketin etiketi bile sökülmemişti. Gıcır gıcır” (s. 359). Bir duvar ustası olmuştur, kazanmıştır, bir şeyle dönmektedir. Tahta bavulu da doludur, gaz ocağı dahi vardır. Üç kişiden biri kazanmış, ikisi şehre yenilmiştir. Kazanan da köyünde kalmayıp şehre göçmeyi düşünmektedir, yani şehir onu da kendinde eritmek için beklemektedir. Yolcunun ve yolculuğun kaderimsi yürüyüşü sürmektedir.



Şehir ve Şehirli

BTÜ, köylü-şehirli çatışması üzerine odaklanmaktadır. Köyden çok şehir ve şehirli konuşulmaktadır. Çatışmacı bakıştan hareket eden roman, hayatı ve dünyayı iki bakış etrafında okumaktadır: köylüler ve şehirli. Buna iyiler ve kötüler de eklenebilir tabi. Çatışmacı paradigmanın ana dizgesi doğrultusunda bir hikâye, dünya işlerini kabaca ikiye ayırarak işlemektedir. Bir yanda şehir ve şehirli diğer yanda ise köy ve köylüler. Roman, köylünün diliyle konuştuğu için şehir ve şehirli ister istemez bir öteki olarak yer bulmaktadır. Konuşan şehirli değil köyden şehre iş için gelen kişilerdir. Romanın kahramanları yani. Hepsinde bir köylü edası, köylü bakışı, köylü kurnazlığı ve garipliği. Tıpkı şehirli gibi. Ne ki roman meseleyi böyle anlatmaz; çatışma olmalıdır ve bu insanın doğal yapısından daha farklı bir yere oturmalıdır. İdeoloji kişileri kendine göre konuşturmaktadır. Şehirli hep kötüdür, köylülere göre. Şehirliye göre ise köylüler kötüdür. Oysa insanın doğası hemen her yerde aynı. Onun doğası ne şehir tanır, ne köy, ne kasaba. Her yerde o doğa, o fitrat, o beşerilik kendini belli eder. İdeoloji ise buradan kendine göre bir yorum yapar ve dünyanın gerçekliğini kendince yeniden işler. BTÜ'nin yaptığı biraz böyle

bir yorumdur. “Köylünün kent ve kentliye karşı efsaneye dönüşen kuşkusu bir zihinsel kurulum ya da şablona denk düşer. Mekana, toprağa ve kan bağına dayalı insan algılaması asıl belirleyici etken olur... Kente karşı kulaktan dolma bilgiler onlara yanlış da olsa bir yol göstermektedir” (Gültekin, 2011: 210).

Şehir dediğin nedir? Üç arkadaş esasen şehri bilmemektedir, ilk kez köyden çıkmaktadırlar, Yusuf’un dışında. O da bir yaz Sivas’ta Cer Atölyesinde çalışmıştır o kadar. Şehir ve şehirliye ilişkin algıları karışıktır; korku ve hayranlık arasında gidip gelmektedir. Şehir şöyle tasvir edilir bir diyalogda: “Gece olmaz mı, sokaklarda bütün elektrikler yanar, gündüz gibi, ipil ipil. O tomafiller, o avratlar, o ne bileyim canım, dille tarifi mümkün. Siftah gidince adamı bir çarpar ki eh. Kendi kendini yitirirsin, ne yana bakacağını şaşırırsın. Lakin kardaşlar, biz biz olalım, şehirlinin dolabına düşmeyelim. Anam avradım olsun, bizi yek ekmeğe muhtaç ederler!” (s. 6). Bir hayranlık ama aynı zamanda korku ve tedirginlik. Bir sahiplenme hissini, bir yardımcı bulma hissini veren şehir, yaban, gurbet. Şehir algısı aynı zamanda Yusuf’un ölen emmisinin sözlerinden beslenmekte. Daha önce şehir görmüş muhayyel karakter olan emmi, tavsiyeleriyle onlara adeta yol gösterir ve rehberlik eder. Üç arkadaşın şehir algısı böylece oluşmuş olur. Bu bakışa göre şehir bütün bir olumsuzluktur. Şehir köye benzemez, şehirli ‘cin’ gibi adamı çarpar (s. 2), yani aldatır, sömürür, kanını emer. Şehirlinin cin olduğu tekrar tekrar hatırlanır (s. 6, 23). Şehirliye güvenmemeli, ona hımbıl görünmemeli, çünkü şehirliye hımbıl göründün mü yandın (s. 32). Şehirli çıkarımı düşünen adamdır, ‘beleşi beleşine yaralı parmağa işemezler’ (s. 33). Şehirli aynı zamanda çok kurnaz ve hokkabazdır, onun için şehirlinin suyuna gitmek gerekir bir süreliğine, onun ak dediğine kara dememek (s. 35), onun sakalına göre tarak vurmak gerekir (s. 361). Şehir bir para tuzağıdır, her yerde rüşvet, avanta kol gezmektedir (s. 99-100). Ama bu demek değildir ki köylünün aklı yoktur, o da şehirliyi bir gün nasıl dize getireceğini bilmektedir. Onun için biraz zamana ihtiyacı vardır. Belli bir zaman şehirde vakit geçiren köylü için şehirli bir ‘enayi’dir (s. 361), onun sırtından nasıl geçineceğini bilene!

Şehir dediğin bir gurbetliktir. Gurbet, köylünün halini yansıtan önemli bir husustur. O bir ‘gurbet kuşu’dur, nereye konacağını, ne yapacağını bilemez. Onun için biraz tedirgindir, korkaktır, ürkektir. Gurbet korkutucu bir yerdir, sıra gibi değildir. İki mekânın iki hali özetlemesi. Gurbetin ve sılanın insana farklı halleri yüklemesi, onu farklı davranışlara itmesi söz konusudur. Ancak gurbet, hem ümidi hem yıkımı barındırır. Bir de insanı kendine alıştıırır, kendini sevdirebilir. “Ayağın gurbete düştü de alıştın mı, bırak. Her zaman gidersin. Gurbet çağırır, duramaz, mümkünü yok duramaz gidersin. Gitmesen köy yeri batır, bunalırsın. Kendir kement zaptedemez seni, gidersin. Gidince de durabilir misin? Ne mümkün? Bu kez sıladır içinde yaf yaf eder, burcu burcu kokar, düşlerine girer. Ah bir gitsen diye can atarsın, ipe çekersin sılayı. Gidersin de, gitmeye gidersin. Bir gün, beş gün... Kardaşıma deyim, bu kez gurbettir el eder, çağırır seni. Köydür

batar, yüreğindir daralır daralır, ceviz kabuğu gibi daralır. Buraya ne de meye geldim dersin, kahredersin. Bir kez yolun gurbete düştü mü, yu elini kendi kendinden!... Sen eski sen değilsin ki. Gurbete düşersin sîfa çağırır, sılana kavuşursun gurbet el eder, şehir yerinde eyleşmeye alışan adamı köy yeri sıkar” (s. 7).

Şehir, öteki olarak kurgulandığı için genelde kötülenmektedir. Bir olumsuzlama söz konusudur. Ama farklı bir şekilde şehir, paranın, fabrikanın, işin, iktidarın merkezi olduğu için köye ve köylüye cazip gelmektedir. Bir çekim alanıdır şehir. İnsanın daha iyi yaşaması için zorunlu bir duraktır sanki. Kısa şehir hayatında bir usta olan, bir anlamda şehirde nasıl yaşanacağını inceliklerini öğrenen Yusuf’un şehre göç etmeyi düşünmesini nasıl anlamalı? O artık bir duvar ustasıdır ve çoluk-çocuğunu şehre götürmelidir. Dolayısıyla şehir bunca kötülüğü ve hainliği barındırmasına karşın gizli bir hayranlığı da beslemektedir. Köylünün ikircikli davranışının temelinde bu hayranlık hissi vardır biraz.

Benzer bir bakış şehirlide de mevcuttur. Şehirli de köylüye iyi bakmaz. Onu uzak, yaban ve ilkel bulur. Kenti pislettiklerini düşünür şehirli.

Hemşehrilik

Göç, değişik hayat şekilleri ve yeni mekânsallıklar üretmiştir. Göçle birlikte insanlar farklı bir yaşantıyı deneyimlemek zorunda kalmışlardır. Hemşehrilik, gurbetlik, sıra özlemi, yabancılaşma, yalnızlık bunlardan bazıları. Göçün doğurduğu en önemli toplumsallaşma hallerinden biri olan hemşehrilik ve hatta hemşehricilik (Gültekin, 2011: 208), BTÜ’nün hikâyesinde bir kez daha gün yüzüne çıkmaktadır. Üç köylü arkadaş, şehre vardıklarında en önce hemşehrileri olan ağanın yani fabrikatörün yanına gideceklerini söyleyip dururlar. Ağa onların hemşehrisidir ama aynı köyden değil, yakın köylerden bir hemşehri. Ağa elbette onları başında ağırlayacak, onlara istedikleri işi verecek, onlara yaban gözüyle bakmayacaktır. Çünkü hemşehrinin kötü olmaz, hemşehri demek hısım demektir (s. 8). Ne ki hemşehrileri bekledikleri gibi olmayacaktır. Şehrin kendi kuralları vardır ve bu keskin kurallar köylü, hemşehri, memleketli gibi duyguları çok fazla önemsememektedir. Üç arkadaş da hemşehrilerinin fabrikası önünde günlerce beklemek durumunda kalacaklar, sonra ağanın merhametiyle bir iş bulabilecekler ancak orada çok fazla kalamayacaklardır.

Ne ki göç, bir yönüyle tutunmanın gerekliliğini hatırlatmaktadır. Yurdundan ayrılan kişi bir kişiye, bir yere bağlanmak, ondan bir yardım ummak durumundadır. Hemşehrilik algısını besleyen bir tutumdur bu ve hâlâ etkisini sürdürmektedir. Gurbetliğin ürettiği önemli bir husus bu. İnsanı yalnızlık kıyılarına iten kent, aynı zamanda, güçlü cemaat duygusunun ve ortak ilgilerin meydana getirdiği cemaat ve dayanışma demektir (Flanagan, 2010: 97). Bu yüzden kentsel hayat insana yeni tutunma alanları sunabilmektedir. Hemşehrilik algısı bu tutunma arayışının bir ürünü olarak var olmaktadır. Kurtoğlu’nun (2005) tespitleri ile söy-

lenecek olursa, “Hemşehrilik sözcüğü ilk olarak hemşehriler arasındaki durum-
sal bir ilişkiyi tanımlar. Bir durumu tanımladığında hemşehrilik, ortak paydaları
aynı coğrafi alanda köksalmış olan iki kişiden birinin diğerine göre durumunu ni-
teler. Hemşehrilik sözcüğü ikinci olarak, memleketleri aynı coğrafi yer olan ve-
ya aynı coğrafi yere ait olma hissini taşıyan kişiler arası ilişkileri ve onlar arasın-
daki bağları ve bu bağlardan doğan çeşitli kimlikleri tanımlar. Bu bağlar kimi za-
man toplumsal kimlik düzeyinde iş görür. Yani, bir birlerini tanımayan kişiler,
bir birlerinin fiziksel görünüşüne, konuşmasına vs. bakarak bir birlerini coğrafi
alana referansla kategorileştirirler ve bir birlerini ‘biz’ ve ‘onlar’ kategorilerinde
değerlendirirler. Aynı coğrafi mekana ait olma hissini taşıyan kişiler arasındaki
bağlar kimi zaman kişisel kimliğin konusu olur.”

Din ve İnanç

Roman, esasen din-inanç unsurları ile ilgili değildir. Böyle görülür ilk plan-
da. Ancak roman aynı zamanda baştan-sona dini inanç öğeleri ile doludur. Ro-
man kahramanlarının din algısı, dini hayatları, inançları, inanç-hayat ikilemleri
ve arada bir konuşan yazarın din hakkındaki düşünceleri bağlamında BTÜ, Türk
romanında din algısına ilişkin önemli ipuçları barındırmaktadır. Daha doğrusu
dini belli bir düşünce doğrultusunda yorumlama ve temelde dinin geri bırakan bir
algı olduğuna ilişkin bir kanaat oluşturma bağlamında. Bu tutum pek çok roman-
da rastlanan bir husustur. O. Kemal de aynı tutumu sergiler. Onun romanlarında-
ki din anlayışını inceleyen Uslucan (2006: 114-115) şu tespitleri yapmaktadır:
“Orhan Kemal’in romanları külliyat hâlinde okunduğunda gerek anlatıcının an-
latımından ve gerekse roman kişilerinin konuşmalarıyla davranışlarından bu
eserlerdeki din anlayışı şöyle sıralanabilir. 1. Din, devrimleri yok edecek, devle-
ti geri götürecek bir unsurdur. 2. Din, insanların menfaatleri için, başkalarını sö-
mürmek için kullanılmaktadır. Din vasıtasıyla kitlelerin hak aramaları, başkaldır-
maları engellenmekte ve insanlar uyutulmaktadır. 3. Allah, adaletsizdir. Kulları-
na eşit davranmayıp zenginleri ve güçlüleri korumakta, fakirleri ve zayıfları ez-
mektedir. Bazılarını güzel, kuvvetli ve cüsseli yaratırken bazılarını da zayıf, çir-
kin ve çelimsiz yaratmıştır. 4. Eğer gerçekten varsa, kişilerin isteyip de ulaşama-
dığı her şeyden Allah sorumludur. 5. Din insanların zaafalarını alay konusu etmek
için bir vasıta olarak kullanılmaktadır. 6. Bir genellemeyle din, zenginler ve din
adamları için bir sömürü aracıken, yoksullar için avunma vasıtasıdır. Zenginle-
rin hiçbirisi gerçek bir dindar değilken, dindar olan yoksullar da hep küfürbaz ve
inkârcı insanlardır. Samimi bir dindar insan romanlarda görülmemektedir. 7.
Din, anne ve baba için evlâdı terbiye etmede ve yönlendirmede bir baskı ve kor-
ku vasıtası, istenilmeyen davranışları engelleme aracıdır. Ama daima geri tep-
mektedir. Din eğitimi verilirken ebeveyn daima sert ve baskıcı olmaktadır. 8.

Toplumsal yapıdaki tutarsızlıkların, insanlık dışı durumların, adaletsizliklerin temelinde hep din gösterilmektedir.” görüldüğü gibi O. Kemal’in dini olumsuzlaşması, halkın dini yaşantısını bildik etiketle ‘gerici’ görmesi söz konusudur. BTÜ bunu net bir şekilde içermektedir.

İlk önce romanda öne çıkan dini algıya bakmak gerekir. Kahramanların din anlayışı ve dini yaşantılarına ilişkin ilk elden bilgilere rastlamak mümkün. Kişilerin entelektüel bir yönü yoktur, okumuş, mürekkep yalamış değillerdir. Köylü, okuma-yazma bilmeyen, yoksul insanlardır. Ama inançlıdırlar, Müslüman’dırlar. Dolayısıyla inanç değerlerini konuşma vasatları bellidir. Türkiye’de çokça konuşulan ‘halk müslümanlığı’nın daha düşük seviyesini temsil ettikleri söylenebilir. En din-darları Yusuf’tur. Onun dindarlığı ise günahattan sakınması, ‘hak şüküüür’ demesi, dükkana adımını besmeleyle atması biçiminde yer bulur sadece.

Dini ibarelere bakalım bir de: ‘Bizi yurdumuzdan, yuvamızdan eden Allah’; ‘Allah’ın izniyle’; ‘Allahımız o bulutların öte başında mı’ (s. 5); ‘Allah’ın gücüne gitmesin’ (s. 27); ‘Allahımı inkar edeyim’ (s. 27); ‘Yalanı Allah sevmez. Müslüman dini açık’ (s. 30); ‘Allah çoluğunu çocuğunu bağışlasın, Allah taş deyi tuttuğunu...’ ‘Boş ver Allah’a, peygambere. Doyurmaz karnımı Allah peygamber. Buranın var bir adeti...’ (s. 50); ‘Hacı hoca adamdı güya, üstüne bulunmasın, namaz mamaz kılıyordu. Böyle mi olurdu Allah adamı?’; ‘Şu Cenab-ı Allah’ın işine akıl sır ermezdi. Ne diye İflahsızın Yusuf, İflahsızın Yusuf’tan geçtim, Hidayet’in oğlunu yarattırdı? Ne gereği vardı bunların? Milletin dışından tırnağından artırdığını iç etsinler diye mi?’ (s. 76); ‘Bağırma, eğri dininden başlarım ha!’ (s. 103); ‘Aptesli namazlı insanım oğlum, sen değilim ben. Günahı, sevabı bana belletme..’ (s. 104); ‘Bırak Allah’ı, peygamberi’ (s. 104); ‘Sen günah yazma yarabbi. İşe cenabet cenabet başlayacağız..’ (s. 269); ‘Cenab-ı Allah’ın doğrusunu koyup eğrisine varıyorsunuz. Başımıza taş yağacak taş!’ (s. 297). Bu ve benzeri cümleler, bütün romana serpiştirilmiş durumda. Şu diyalog ise kahramanların Allah ve din algısına ilişkin daha önemli bir pasajdır. Hidayet’in oğlu ile Ali mezarlıkta konuşurlar:

“Aya hele” dedi Ali. Hidayet’in oğlu baktı.

“Ne var ayda?”

“Allahımız...”

“Tövbe, estağfurullah,” dedi Hidayet’in oğlu.

“Niye?”

“Allahımız ne arasın ayda?”

“Niye?”

“Niyesi var mı lan? Allahımız kaşmer mi?”

“Kaşmer ne ki?”

“Soytarı...”

“Allahımız mı?”

“Tövbe estağfurullah...”

“Allahımızı karıştırma arkadaş, bak ana avrat dümdüz giderim!”

“Karıştıran sensin!”

“Dümdüz giderim dedim, giderim. Karıştırma Allahımızı. Allahımız gibisi var mı?”

“Allahımız gibi kimse olamaz!”

Küçük ağayı hatırlayan Ali, “Tabancası var mı Allahımızın?” diye sordu.

“Olmadığına ne bakıyorsun?”

“İstese olur değil mi?”

“Bak hele bak...”

“Allahımıza kurban oluyum... Sen?”

“Ben de, abooo...”

“Allahımız istese Fatma’yı birde bulabilir değil mi?”

“Birde.”

“Bulsa, ah bir bulsa...”

“Ne verirdin Allahımıza?”

“Allahımız ne yapsın bendeki öteberiyi? Onun hazineleri var Kafdağı’nın ardında. Allahımız bu...” (s. 281-282).

Irgat pazarının anlatıldığı bir bölümde ise din hakkındaki görüşler daha net ifade bulur. Burada araya girerek konuşan yazardır. Diyaloglardaki naiflik, samimilik, cahillik, kusurluluk hali pek yoktur. Konuşan ne konuştuğu çok iyi bilmekte, hatta derin kelamî tartışma dahi yapabilmektedir: “Kul acımaz bunlara, Allah acımaz. Allah’ın unuttuğu insanlardır bunlar! Peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmişlerdir bunlara. Hiçbir işe yaramayan, hiçbir işe yaramayacak olan sabır, tevekkül, kanaat!” (s. 162). “Peygamberler kitap dolusu sabır getirmiştir Allah adına! Yağmurda ıslana, güneşte tüte kururlar. Torbalardaki tandır, yufka dürrümleri tükenip çarşı ekmeğine verilecek son kuruşlar da suyunu çektikten sonra, aç çocukların feryadı göğe yükselir. Önemli değildir. Peygamberler Allah adına sabır getirmişlerdir ya, hiç önemli değildir aç çocukların göğe yükselen feryadı. Ölseler bile ne? Öte dünya vardır, birer kuş gibi uçacaklardır Cennet-i ala’ya. Cennet-i ala’da yağdan, baldan dağlar, süttten ırmaklar... Analar, bir deri bir kemik analar, kucaklarında açlıktan ölen yavrularına kana kana gözyaşı bile dökemezler. Peygamberler mi, hacılar hocalar mı, öyle demiş; Allah verdi, Allah aldı. Kul ne ki Allah’ın iradesi karşısında? Ondan daha mı iyi bilecekler? Hikmetinden sual edilir mi? Yarın onlar ellerinde bakraç bakraç Cennet-i ala suları, analarını Cennet kapılarında bekleyecekler. Analar kucaklarında ölü veren yavrularına ağlamamalı, sevinmelidirler. Bu yalan dünyada yaşayıp da günahların çeşitleriyle kirleneceklerine, henüz günah çağına varmadan ölecek Cennet’e uçmuşlardır kuş gibi. Allah’ın sevgili kullarıdır-lar onlar!” (s. 163). “Buna da şükür’dür gene de. Kitap öyle söylemiştir, şükredecek,

kendinden yukardakine değil, aşağıdakine bakacaksın, bakacaksın, gene bakacaksın sonra gene. Her baktıkça da şükredeceksin!” (s. 164).

Dini algı ve inanç değerleri noktasında, romana yazar hakimdir. Yer yer araya girerek okuru yönlendirmektedir. Dolayısıyla Orhan Kemal’in bakış açısı ön plandadır. Anlatıcı rolüyle olaylara ve algılara yön vermektedir. “Anlatıcı, olay birimleri, kişiler dünyası, mekan ve zamana ait ayrıntıları izleksel kurguyla bütünleştirir. Eserde, anlatıcının bakış açısı eserin yönünü ve özünü belirleyen işleve sahiptir” (Eliuz, 2009: 174). Bu hakim bakış sadece dini algı alanında değil, diğer alanlarda da kendini göstermektedir. Köy, şehir, ırgatlık, çalışma koşulları, cinsellik gibi hususlarda da yazar hakim bir noktada hikayeyi ve okuru yönlendirmektedir.

Romanın Zihniyeti

Her roman belli bir zihniyet üretir, belli bir zihniyetin ürünü olarak var olur. BTÜ, yazarın ortaya serdiği bakış açısı paralelinde bir zihniyet oluşturmaktadır. İnsan, hayat, para, cinsellik, iş, çalışma, ekmek, gurbet, şehir gibi temel değişkenlere ilişkin genel yargılar geliştirmektedir. Romanın hikayesi süzüle süzüle bir zihniyeti dış dünyaya duyurmaktadır.

Romanın zihniyet evreninde, dünya ve hayat adaletsiz yönüyle öne çıkmaktadır. Kötülük hayatı esir almıştır. Kötüler ne yazık ki hayata yön vermekte, kazananlardan olmaktadır. Hayat ise iyiler ile kötüler arasındaki bir savaş meydanıdır. Güç hayatın akışını belirleyen yegane öğedir. Gücü elinde bulunduran muktedirdir ve ötekini ezmektedir. Yalın bir şekilde ekmeğini arayan insanlar da bu güç sarmalının içine dahil olmaktadır. Adalet ancak ezen-ezilen arasındaki mücadelede ezilenin galip gelmesiyle sağlanacaktır. Dini, aile, siyaset gibi temel toplumsal kurumlar da güçten yana, güçlüden yanadır. Bu kurumlar gücün yedeğindedir adeta. Onun için mücadele bu kurumlara karşı da yapılmalıdır. Din, olup biteni meşrulaştırmaktadır, inanç değerler de öyle. Buna karşı da isyan ve başkaldırı önerilmekte, kurulu düzenin sarsılması gerektiği ifade edilmektedir. Harmanın yakılması buna bir örnektir.

Romanda iyiler çok azdır, aynı şekilde iyilikler de. Bir Kılıç Usta, vardır iyilerin temsili karakteri olan, ‘Olma kula kul; öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için, ya da etme kalabalık dünyamıza!’ gibi hikmetli ve vicdanlı sözler söyleyen. Irgat haklarını savunan Patoz Ustası, biraz isyankar Kürt Zeynel ve Halo Şamdin. Başka kimse yoktur iyilik adına. Kötüler ve kötülükler ise alabildiğine çoktur. Neredeyse sayısızdır. Ağalar, zenginler, taşeronlar, çıkarıcılar dört bir yandadır. Romanın derin psikolojisi ise insanın yalan, sahtekarlık, düzenbazlık, rüşvet, adam kayırma, gayr-i meşru cinsellik, kumar gibi kötü halleri ile örülmektedir. İnsan büyük bir kötülük cenderesinin içindedir. Bu cendere aşılmalı, bu çember ortadan kaldırılmalıdır. Dolayısıyla kadim kavga, iyiler ile kötüler arasındaki mücadele ortamında insan kendi doğru yolunu bulmayı denemelidir.

KAYNAKLAR

- Eliuz, Ülkü, 2009, *Orhan Kemal ve Romancılığı*, MEB yay., Ankara.
- Flanagan, William G., 2010, *Urban Sociology*, Rowman&Littlefield Pub., New York.
- Gültekin, Mehmet Nuri, 2011, *Orhan Kemal' in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, Everest yay., İstanbul.
- Kemal, Orhan, 2012, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest yay., İstanbul.
- Kurtoğlu, Ayça, 2005, “Mekansal Bir Olgu Olarak Hemşehrlik ve Bir Hemşehrlik Mekanı Olarak Dernekler”, *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue No. 2, <http://www.ejts.org/document375.html>.
- Narlı, Mehmet, 2002, *Orhan Kemal' in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı yay., Ankara.
- Moran, Berna, 1991, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim yay., İstanbul.
- Uslucan, Fikret, 2006, “Orhan Kemal' in Bazı Romanlarında Bir Eleştiri Olarak Din”, *Turkish Studies*, Volume. 1-2, Fall.

AYŞE ULUSOY TUNÇEL

HATIRALAR BOHÇASINA UZANMAK; “BABA EVİ” VE “AVARE YILLAR”

“Sevgili Orhan,
Ne yaparsan yap, saati kurma
Her geçen gün yeni bir gerçek oluyor
Seninle her uzaklık gibi böyle”
Edip Cansever

Orhan Kemal, romana uzanan yolda, biraz mecburî de olsa önce ‘hikâye’nin zorlu basamağından geçer; bu yolun aksi istikametinde yer alan ‘şiir’de ise kabiliyetini denemekle yetinir. Çok sayıda esere imza atan Orhan Kemal’in, roman türüne, olgunluk yaşlarında, kendi hayat tecrübesini aktaran eserlerle başlamak suretiyle sağlam bir giriş yaptığı söylenebilir. Bu dönem, yazarın, sanatının istikametini az çok belirlediği ve bu içeriğe tayin ettiği üslûba kıvraklık kazandırdığı bir dönemdir.

Otobiyografik karakterli büyük bir roman kaleme almayı düşünen yazar, bu roman tasarısını ‘Küçük Adamın Notları’¹ başlıklı dört bölümlük bir seri halinde yayımlar. Bu konuda tek bir eser ortaya koymak istediği halde, eserini parçalara ayırmak zorunda kalmıştır: “*O günler bu yolda sabırsız ve ataktım. Hem üstelik yayınevleri de büyük romana pek yanaşmıyorlardı.*”² *Baba Evi* (1949), *Avare Yıllar* (1950), *Cemile* (1953) ve *Dünya Evi* (1956) Orhan Kemal’in kendi gerçeğinden yola çıkarak yazdığı, otobiyografik karakterli eserlerdir. Bu gerçeğin yoğunluğu, *Cemile* ve *Dünya Evi* ile birlikte ferdiyetten sosyal meselelere doğru genişleyen bir yapı gösterecektir.

*Baba Evi*³, Orhan Kemal’in çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait acı tatlı hatıralarından oluşan bir eserdir. Birinci Dünya Savaşı’nın başladığı yıllarda, Çanakkale’de yedek subay olarak görev yapan bir babanın ilk evlâdı olarak dünyaya gelen Orhan Kemal, yaşadıkları savaş ortamı ve babasının siyasi kimliği sebebiyle, dağınık ve ataerkil bir aile hayatının ahenksizliği içinde, değişik coğrafyalarda, savruk bir çocukluk dönemi geçirir. Yönetime muhalif tutumu yüzünden ekonomik varlığını ve çevresini kaybeden Abdülkadir Kemali Bey’in ailesi, aslında ülkenin, o dönemdeki siyasi ve sosyal yapısını yansıtan küçük bir aynadır. *Baba Evi*, okuru; baba baskısı ve yoksullukla gelen itibar kaybı içinde ‘birey’ olma mücadelesi veren bir çocuğun sıra dışı macerasına sürükleyerek, ergenlikle beraber gelen yeni duygular ve yeni heyecanlarla ilk gençliğinin eşiğinde bırakır.

Romanda, anlatıcının çocukluğuna dair ilk hatıraları beş yaşında, kendi ailesi, babaannesi ve halalarıyla birlikte yaşadığı bir konak hayatını aydınlatır. Konağın bahçesinde kardeşi Niyazi ile birlikte oynadıkları oyunlar ve çocuklara mahsus haylazlıkların yanı sıra babanın konağa hüküm süren korkulu varlığı anlatıcının zihninde yer etmiştir. ‘Kıpkırmızı boynunda kemik gibi sert, kolalı yakasıyla’ işe gitmeden önce, kendisine, çalışacağı yerleri kalemiyle işaretleyen babası, dersine çalışması için oğlunu merdivenin altındaki kilerimsi odaya hapseder. Çocuk ne kadar çalışırsa çalışsın, hırslı ve sinirli babasının karşısında bildiklerini unuttur:

“Kıllı kalın parmağı, okumamı istediği satırın başındadır. Fakat...Büyük halamın su gibi çalıştırdığı dersten kafamda eser kalmamıştır. Yalnız kıllı, kalın parmak...Satırın başında...Parmağın kıl diplerindeki deliklere gözlerim dikili... ‘Okusana!’

Sırtımda bir kaşıntıdır başlar...Parmağın kıl diplerindeki delikler büyürler, küçülürler, uzaklaşıp yaklaşır, tekrar uzaklaşırlar...Kâh ağız olurlar, kâh göz...Ağız olunca dil çıkarır, göz olunca göz kırparlar...Ya harfler? Onlar da eğri, büğrü, kambur birer hareket halindedirler.

Birdenbire bir tokat, bir tekme...Ekseriya babaannem, beni yerden alır, yukarılara kaçırırken, babam ter ter tepiniyordur:

‘Benim gibi, benim gibi bir adamın oğlu ha!’” (s.4)

Anlatıcının Milli Mücadele yıllarına rastlayan okul macerası da bu gergin ortamda kısa sürer. Düşman uçaklarının taarruza geçtiği günlerde, Adana’dan Konya’ya göç etmek zorunda kalırlar. ‘Göğün kül renkli bulutlarla sımsıkı olduğu bir sabah’, babaannesi, halaları ve kardeşi Niyazi ile birlikte, düşman toplarının yaklaşan sesi kulaklarında, mahşerî kalabalığın arasına karışarak trene binerler. Odunu tükenen trenin iflas etmesi üzerine yolculuk imdada yetişen Bursa yaylıları ile devam eder. O gece konakladıkları hanın, kasvetli kokusuna, eşkıyalar, düşmanlar ve kurt sürülerine dair söylentilerin çocuk ruhunda uyandırdığı ürküntü de karışır. Bu yolculuk, ‘tahta konakları, kurşun kubbeleri ve simsiyah servileriyle’ kendini gösteren Konya’da noktalanır. Onları yorgun ve uykusuz çehresiyle Konya’da karşılayan babanın ertesi gün de sessiz sedasız Ankara’ya gittiğini öğreniriz. Âlâettin Tepesi’yle Ermeni Okulu arasında bulunan bir Rum evinde kalan aile, burada da hükümet karşıtı bir isyanın sebebiyet verdiği olaylara tanık olurlar. Babaya ait bütün evraklar, yatakların pamukları içine ve tavan arasına saklanmak zorunda kalırlar. Kuva-yi Milliye’nin gelmesiyle şehirdeki silah sesleri kesilir.

Anlatıcının naklettiği bir diğer hatıralar zinciri de ‘nehirin kenarında ulu dutlara gömülü’ bir çiftlik evine aittir. Babası kolalı yakası ve şık sarı çantasıyla, uzak şehirlere gidip gelen büyük bir memurdur. Babanın evden uzun süreli ayrıldığı günler, çocuklar akla gelmez yaramazlıklar için kendilerine geniş bir hür-

riyet alanı bulurlar. Evdecinin karısının çocuklara anlattığı masalların büyüüne gecenin ilerleyen saatlerinde uzaktan gelen çakalların sesleri eklenir:

“Evdecinin karısı derdi ki:

“Bu çakeller ırmağı yüze yüze geçer, çütlüğe girerler...Gözlerinden procektor saçılır...Tavuklara bir baktılar mı, patır patır düşerler tavuklar dallerden...Gözlerinde büyü var çakellerin...”

Kardeşimle titreyerek sarılır, daha, daha sokulurduk birbirimize. Yorganı tepemize çekerdik, nehrin öbür tarafından gelen ve gittikçe yaklaşan çakal pavkır-malarını, terleten bir korkunun ürpertileri içinde dinlerdik. Bu sesler, mezarlıklarda kefenleriyle dolaşan hortlakların kemik gıcırtiları, yahut masallarından fırlamış cadılarla sihirbazların ulumaları gibi gelirdi bana.”(s.14)

Bu zincire acı hatıralar da eklenir. Rum veya Ermenilerden kiralamış oldukları çiftlik evinin, ev sahibine ait eşyalarla dolu alt katı hükûmet tarafından asma bir kilitle koruma altına alınmıştır.Fakat bir gün bu ev, komşular tarafından talan edilir. Şeref ve haysiyetine çok düşkün olan babası, kabahatli bulduğu annesini öldüresiye dövdükten sonra o gece boşayarak dayısının evine gönderir.Annenin bir suçu olmadığını fark eden baba, iki ay sonra taze bir nikâh yaparak karısını eve getirse de o gecenin dehşeti çocuklar için unutulmazdır.

Bu heybetli babanın asıl çehresi, siyasi mücadelelerinde ortaya çıkar. Bir parti kurma hazırlığı içinde olan baba, parti binasında toplantılar yaparak kalabalıkları coşturmakta, gazetelere uzun makaleler yazmaktadır. Bir gün muhalif bir partinin lideri olan baba, ailesini bırakarak yurt dışına gitmek zorunda kalır. Babanın evden ayrılışıyla özgürlüğün tadına varılan bu günler, ne yazık ki uzun sürmez. Babanın ardından aile de Beyrut’a taşınır.

Beyrut’ta Lübnan tebaası olmadığı için avukatlık yapamayan baba, annesinin bileziklerini bozduarak elde ettiği sermayeyle bir lokanta açar. Anlatıcı da bu yıllarda artık çocukluktan çıkmış, on yedi yaşında bir delikanlı olmuştur Kardeşi Niyazi ile birlikte bu iş yerinde garsonluk ve bulaşıkçılık yapar. Lokantanın iflas etmesi sıkıntılı günlerin de başlangıcı olur. Lokanta malzemelerinin satışından ellerine geçen parayla Niyazi’nin işportacılıktan kazandığı parayı idareli harcayarak geçinebilmektedirler. Çocuklarına istediklerini alamayan baba, bir ramazan bayramı arifesi kederden yatağa düşerek iki ay hasta yatar. Beyrut’taki tek odalı evlerinde gece yarılarına kadar memleketten getirttiği kitapları okuyan babanın, özellikle Siyasi Tarih kitabını elinden düşürmediğini öğreniriz. Cuma günleri ailesini toplayıp kıra götürmeyi adet edinen baba, bu adetini Beyrut’ta da sürdürür. Erkeklerin ayrı oturduğu bu toplantılarda Adana çiğköftesi yenir; memleketten bahsedilir; eski günlerden konuşulurken, baba, bir yolunu bulup sözü dinî meselelere getirir. Yıllardan beri tartışılan meseleler, tekrar tekrar ele alınır, fakat bir sonuca bağlanmadan gün akşam olur.

Nihayet İbrahim Efendi adlı bir tanıdığın iltimasıyla boş gezen delikanlıya bir matbaada iş bulunur. Bakımsız ve zayıf görünen genç adamın buradaki vazifesi ancak iri kıyam insanların yapabileceği bir iş olan kâğıt kesme makinesinde kol çevirmektir. Tıkır tıkır işleyen makinelerin insanları alt eden gücü, delikanlıda hayranlıkla karışık bir korku uyandırmakta, ona, bu aletlerin, hayatı idare eden en büyük kuvvet olduğu hissini vermektedir. Karşı cinse karşı ilk ilgisi de bu dönemde tanıdığı Eleni ile başlar. Kendisi gibi mülteci olan ve ailesini geçindiren Rum kızı Eleni, matbaanın yanındaki çikolata fabrikasında çalışmaktadır. Eleni ile dostluğu ilerler; ona okuduğu *İki Çocuğun Devriâlemi* adlı kitabı anlatır. Sonra aynı fabrikada yan yana çalışmaya başlarlar. Fakat beklenmedik bir anda Eleni, ailesiyle birlikte Lübnan'ı terke mecbur edilince bu güzel ve sarışın kız, delikanlının 'ilk aşk'ı olarak hatıralarda yaşamaya mahkûm kalır. Eleni'nin yokluğunda Beyrut'taki hayat da anlamını yitirir. İltimasla girdiği ve özveriyle çalıştığı işine de dördüncü haftalığını alırken son verilir. Memleket hasreti artık dayanılmaz olmuştur. Delikanlı bu hasretle sık sık hayallere dalar:

“Memlekete apansız dönüvermişim, doğru Cin Memetlerin evine...Cin Memet, beni birdenbire karşısında bulunca hayretler içinde kalıyor, ‘Aman,’ diyor, ‘aman ne kadar büyümüşsün.’

Onu Arapça cümlelerimle şaşırtıyorum. Lokantadan, Naciye'den, papaz okulundan, Beyrut'un denizinden, apartmanlarından, caddelerinden, yeşil tramvaylarından, Virjin'den bahsediyorum, en sonra Eleni'den.

Neler uydurmuyorum...” (s.59-60)

Delikanlı, nihayet babasını ikna ederek Adana'ya dönmek için gerekli izni koparır. Yüreği sabırsız bir sevinçle dolu, arkadaşlarına anlatacağı hikâyelerin hayallerini kurarak memleketine kavuşur. Fakat Adana, harap çehresiyle bıraktığından bu yana çok değişmiş görünür; arkadaşları da bir yerlere taşınıp uzaklaşmışlardır. Yeniden ortaokula yazılmasına rağmen, okula gitmek yerine, bir göçmen çocuğu olan arkadaşı Yorgi'nin 'mahalle futbol kulübü' haline getirdikleri kepekçi dükkânına takılır. Babaannenin nasihatleri ciddiye alınmaz; yeni arkadaş çevresiyle futbolun ve kızların peşinde, gevezeliklerle geçen avare bir hayat başlar.

'Küçük Adamın Notları' serisi, *Baba Evi*'nin ikinci cildi sayılabilecek *Avare Yıllar*⁴ adlı eserle devam eder. Baba evinden ayrılışla başlayan avare bir hayatı anlatan roman, Küçük Adam'ın evliliğiyle noktanır. Bu romanın da bazı bölümleri 'hikâye' olarak daha önce yayımlanmıştır.⁵ Orhan Kemal'in biyografisini⁶ okumuş olanlar, *Avare Yıllar*'ın bir 'anı kitabı' olacak kadar yazarın hayatıyla örtüştüğünü görürler. Eser, serserilik, gönül maceraları, futbol ve futbol sevgisinde odaklanan arkadaşlıklar arasında, birey olabilmenin, bir işte tutunabilmenin sancılarını ve deneyimlerini yaşayan bir delikanlının romanıdır. Ayrıca bu eseriyle yazar, yavaş yavaş işçi çevrelerine girmeye ve onları anlatmaya başlamıştır.

Okulla bağları tamamen kopan delikanlı, aynı kulüpte oynadıkları arkadaşları Gazi ve Hasan Hüseyin’le birlikte Giritli kahvesine takılmaya başlarlar. Yeni arkadaş oldukları bir emir eri, gençlerin aklına İstanbul’a gidip birinci lig takımlarında futbol oynama fikrini sokar. Para biriktirip İstanbul’a gidebilmek ümidiyle bir dokuma fabrikasında çalışmaya karar verirler. İş öğrenmek için gidip geldikleri fabrikada, staj dönemlerinin sonunda şahit oldukları bir kaza, onları bu işten soğutur. Yaklaşan lig maçları ve atletizm müsabakaları da düzenli antrenman gerektirmektedir. Alınan gıda ile sarf edilen kalori arasındaki müthiş uyumsuzluk gençleri epeyce zayıflatır. Torununun dokuma fabrikasında çalışmasını istemeyen babaanne, bir gün, İstanbul’a yakın kazalardan birinde oturan küçük halaya bir mektup yazarak yeğenini yanına almasını ister. Anlatıcı, İstanbul hayallerini paylaştığı arkadaşı Gazi ile birlikte sevgilisine veda edip, trenle Mersin’e, oradan da vapurla İstanbul’a hareket eder.

Yolculuklarının üçüncü gününde tanıştıkları, kendileri gibi İstanbul’a talihini denemeye giden bir genç olan Hasan’la, Galata’da inerek, onun kömür amelesi arkadaşı Nevzat’ın yanına giderler. Nevzat, soğan kabukları ve rakı şişelerinin yerlerde atılı olduğu daracık odasını onlara açar. Gençler, o gün, İstanbul’u kıyı köşe gezerler. Fakat, güzelliğin karın doyurmadığını ve bir iş bulmanın gerekli olduğunu düşünmeye başlamışken, Aksaray’da arkadaşları Kasafan Cemal’e rastlarlar. Kasafan Cemal, onları, şimdilerde Beykoz’da lokantalı bir gazonoda çalışan eski futbol kulüplerinin başkanı Yirmialtlık Memet’le tanıştırır. Yirmialtlık’ın ustası Beykoz kundura fabrikasının da sahibidir. Gençler Beykoz’a giderek Memet’i bulurlar. Ancak, kendisi de karın tokluğuna çalışan Yirmialtlık Memet’e göre, kundura fabrikasında sanat sahibi nice ustalar iş beklerken, onlara iş verilmesi mümkün değildir. Gençleri tavan arasında birkaç gün idare edebileceğini söyleyen lokantanın patronunun tavrı ise gurur kırıcıdır:

“Demek, dedi; birer iş bulacaksınız İstanbul’da, para kazanacaksınız, sevgililerinizi aldıracaksınız?...Tabî iyi bir de konak ister size...Sonra daha mühimi, çok sağlam cinsinden birer de kasa...Bu mutlaka lâzım.Biriktirdiğiniz paraları koymak için...Ha? (...)

Boyuna gülüyordu. Uzaklaşmadan önce:

lokantanın üstünde bir tavan arası var, diye devam etti; misafir ağırlamak için pek elverişli değilse de ...Hasırı yayarsınız. Nasıl olsa mevsim yaz, örtünecek istemez. Tek mahzuru, farelerle karaböcekler bolcadır, saygısızlık edebilirler, kulaklarınıza mukayyet olun karışmam...Sonra bir de kırık ayna olacak...Tozunu şöyle bir üfürürsünüz. Bir Ermeni asilzadesine aitmiş...Sabahları tuvalet tazelerken...Tek kusuru, çarpık göstermesi...Bir de, sırları epeyce dökük...Mâmafi, eski bir asilzadeye ait olması, dünya malına deymese de, gurur okşayıcıdır sanırım...Ne dersiniz?” (s.35)

Yirmialtlık Memet, gençlerin eşyalarını, Nevzat'tan alıp geleceğini söylediği halde bu eşyaları götürüp bir Yahudi'ye rehin bırakarak, onları dolandırmaya kalkmıştır. Hâlâ bir iş bulamadıkları için parasız ve aç kalan gençler, küçük halaya mektup yazarak yardım beklerler. Bu arada akıllarına Giritli kahvesinden eski arkadaşları Necip'in İstanbul'da yaşadığı gelir. Hatırladıkları yarım yamalak adresle arkadaşlarını bulurlar. Bir tütün fabrikasında çalışan Necip de, gençlerin İstanbul'a, futbol merakının peşinden gezmeye geldiklerini zanneder:

"Necip boyuna soruyor, gülüyor, seviniyordu.

"...maçlara gideriz. Öyle maçlar oluyor ki. Hangi kulübe gireceksiniz? Fenerbahçe'ye girin bence...Çünkü Fenerbahçe...

Arada Gazi'yle bakışıp usulcacık gülüyorduk. Kim bilir kaçınıcı kahvelerimizi içtikten sonra:

Hangi otelde kalıyorsunuz? diye sordu. Oteliniz temiz mi bari?

Gazi bana göz kırptı:

Temiz...dedi.

Bu gece bizde kalırsınız...Haydi gidelim...Otele tenbih etmek lâzım mı?

Gazi:

Yooo... dedi, sonra işi şakaya vurdu.

Hangi otel Allah'sız? Bodrumpalasta misafiriz...

Hangi bodrumpalas?

Nevzat diye birisiyle tanıştık, onun odasında...

Kömür ameleli..." (s.42)

O gece, Nevzat'ın ailesinin fakir ama temiz evinde, sabun kokulu çarşıların üzerinde uyurlar. Delikanlının halası para göndermek yerine yeğenini yanına çağırınca ümitler kırılır; önce bavulu sonra diğer eşyaları satarlar. Delikanlı, arkadaşları Gazi'yle, karınlarını doyurabilmek için garsonluk, kömür ameleliği, simitçilik ve mahalle takımlarında boğaz tokluğuna futbolculuk gibi ufak tefek işlerde çalıştıktan sonra, İstanbul'un bütün güzelliklerini İstanbullulara bırakarak yarı aç yarı tok bir vapura binip şehri terk ederler.

Adana'da bazı şeyler değişmiştir; sevgililer başkalarını bulmuş, Giritli kahveci de esrardan yakalanıp hapse girmiştir. Kudüs'te bulunan annesi de kardeşleriyle birlikte iki hafta sonra Adana'ya dönerler. Anne, Kudüs'te tam bir sefalet içinde yaşadıklarını; işportacılık yapan kardeşi Niyazi'nin, Filistin tebaasından olmadığı için İngiliz polislerinin takibinden korunmaya mecbur olduğunu anlatır. Araplarla Yahudilerin kavgaları yüzünden, sıkıyönetimin, sığındıkları harap bir hanın daracık odasında hayatlarını nasıl çekilmez hale getirdiğini, babasının da bu olaylar yüzünden vara yoğa sinirlendiğini söyler. Kadın, kocasının muhalifliği yüzünden hükûmet tarafından idari haciz altına alınmış tarlaları, önce kurtarmak sonra onları kırıya vermek ve Kudüs'te sefalet içinde yaşayan baba oğla para göndermek niye-

tindedir. Bir zamanların varlıklı ve itibarlı Kemali Bey ailesi iyice dibe vurmuştur. Delikanlı, çalışmanın zaruretine inanarak, annesinin zoruyla başladığı okulu bir lüks olarak görmeye başlar. Okulu bırakır ve annesinin uğraştığı tarla işine el atar. Bu iş için gittiği Ceyhan'daki çiftlik, varlıklı günlerinin hatıralarını hâlâ hafızasında saklamaktadır. Kasaba, kardeşiyle oynadığı oyunları, babasının kırmızı Ford arabasını, okul günlerini aklına getirir. Sonra, şimdilerde hırdavatçılık yapan eski bir tanıdığa rastlar. Onunla konuşurken zayıflığından, kamburluğundan ve kıyafetinin perişanlığından utanır. Tanıdığın onu, iri, heybetli ve girişken babasıyla kıyaslaması delikanlının kendine güvensizliğini iyice artırır. Eski bir bidayet azası olan tanıdıkları, babasının hatırını sayarak bu genci evine davet eder. Delikanlı, onun, tek çocuğuyla dul kalmış, güzel kızı Şadiye'yi görünce heyecanlanır. Neredeyse kendisiyle aynı yaşta olan kızın karşısında ezik görünmek istemez. Tahsil durumunu da bildirmeye hiç cesareti yoktur; ortaokulu bitirdiğini, bir bankaya memur olarak gireceğini söyler. Sonra Şadiye ile yalnız kaldıkları ve sinema mecmualarına baktıkları bir sırada kızın belini sarmaya kalkınca, kızın babasına söylemesinden çekinerek gizlice evden kaçır.

Delikanlı, dokuma fabrikasının bulunduğu işçi mahallesindeki kahvede arkadaşlarıyla tavla oynarken, bu fabrikanın işçilerinden İzzet Usta'yla tanışır. İzzet Usta, hayatından şikâyet etmeyi bırakıp, bir iş bularak çalışması gerektiğini söyleyerek delikanlıya yeni bir ufuk açar. Ustaya göre sürekli kendisine fazla ehemmiyet vermek, insanların sadece kendisiyle meşgul olduklarını sanmak, attan inip eşeğe binenlerin yahut onu da bulamayıp yaya kalanların bir hastalığıdır. Bu hastalığı mutlaka yenmek lâzımdır. Delikanlı taze bir hevesle ırgatlığa başlar. Fakat bu ağır işi bünyesi kaldıramayınca bırakmak zorunda kalır.

Genç adamın, daha önce çalıştığı dokuma fabrikasında, bu sefer de muhasebe memuru olarak işe başladığını öğreniriz. Burada tanıştığı insanlar, ona, hayatın farklı yüzlerini öğretirler. Arkadaşlarıyla hayatında ilk defa bara gider. Barda çalışan bir kadının, bir yandan arkadaşlarını eğlendirirken bir yandan da onların kucağında oturduğu halde bebeğini emzirip ihtiyar annesine teslim edişi delikanlıyı çok etkiler. Günler geçer, arkadaşlarının bir kısmı fabrikadan ayrılmış, bazıları ise askere gitmiştir. Yirmi iki yaşına gelen genç adam ise, aynı fabrikada çalışan on dört yaşında bir Boşnak kızına aşık olur. Fakat, Cemile'nin çok isteyeniy vardır. Delikanlı bu sevdasından vazgeçmek üzereyken Cemile'nin arkadaşı Güllü vasıtasıyla kızla görüşmeye başlarlar. Delikanlının bir süre ahbaplık ettiği İzzet Usta'nın da Güllü'nün ağabeyi olduğu; karısını ve çocuğunu kazalarda kaybettiği ortaya çıkar. İzzet Usta'nın da tavsiyesiyle, Kemali Bey'i fırka mücadelelerinden tanıyan kızın babası, *'Bir değil, beş kız feda olsun öyle bir adamın oğluna'* diyerek bu evliliğe razı olur. Hatırı sayılır bir babanın oğlu olmak işini ve eşini bulmasında çok işe yaramıştır.

Orhan Kemal, otobiyografik özellikler taşıyan *Baba Evi*'ni, hatıra kitabı görünüştünden kurtarmak ve ona bir roman kimliği kazandırmak için eserinin başına bir not ekler. Hikâyesini anlattığı sarışın 'Küçük Adam'ı Adana kahvelerinden birinde tanıdığını söylemek suretiyle -fizikî farklılığa da vurgu yaparak- eseri kendisinden uzaklaştırır:

“‘Küçük Adam’ ı’ Adana kahvelerinden birinde tanıdım, tesadüfen. Sakallı yüzünü avuçları içine almış, düşünüyordu. Açık mavi gözleri, kıvrıkcık sarı saçları vardı. Birbirimizi uzun uzun gözden geçirdikten sonra yanıma geldi. Beni birisine benzettiğini söyledi. Maksudının konuşma kapısını açmak olduğunu anlıyordum.

Derhal ahabap olduk.

Bana hayat macerasını çok sonra, ısrarlarım üzerine, uzun uzun anlattı. Bunları yazmasını söyledim, güldü. ‘Sen yaz istersen!’ dedi. Coşarak anlattığı şeylerden tuttuğum notlar bir haylidir. Bir ciltten sonra ihtimal ikinci, üçüncü, dördüncü ciltler meydana gelecek...” (Önsöz)

Her ne kadar roman kıyafeti giymişse de eser, kronolojik olarak sıralanmış ve bilinçle seçilmiş hatıraların bir dökümüdür. *Baba Evi* romanının bazı bölümlerinin, roman olarak yayımlanmadan önce çeşitli dergi ve gazetelerde ayrı hikâyeler halinde yayımlanmış olduğunu⁷ düşünürsek yirmi dört bölümlük eserin her bölümünün, kendi içinde müstakil bir bütünlüğe sahip görünmesinin sebebi anlaşılır. Romanın, ben merkezli tek boyutlu yapısını dikkate alarak, Orhan Kemal’in hikâyeden romana geçiş sürecinde bir köprü vazifesi gördüğünü söyleyebiliriz.

Birinci Dünya Savaşı yılları ile başlayan bir hayatın ilk on sekiz yılını kapsayan *Baba Evi* romanının, Orhan Kemal’in hayat hikâyesi ile zaman, mekân ve kişiler bakımından büyük oranda eşleştiği görülür. Romanın vaka zamanı da 1914-1933 yılları arasındadır. Orhan Kemal, bir sohbetinde hayatının bu dönemini şöyle anlatıyor:

“1914’te Ceyhan’da doğmuşum. Babam Abdülkadir Kemalî. Birinci Büyük Millet Meclisi’nde mebus. Adliye Müsteşarı, hatta vekili, politikacı bir avukattı. Annem öğretmenmiş babamla evlenmeden önce. Babamın yoğun politika havası içinde yetiştim. Yani yetişmemde okuldan çok babamın büyük rolü vardır. O kadar ki, beni oyuncaklarımdan alıkoyup, sırasında döverek okutmuştur. Okul öğrenimim uzun değildir. Ortaokulun son sınıfına geçtiğim yıl, babam da siyasî bir maceranın peşinde Suriye’ye gitti. Ben de fırsat bu fırsattır okulu bıraktım. Hadi futbol peşine. Futbol ve birtakım gençlik aşkları, kana kana hayatı yaşama, çeşitli yoklukları tatmak, ama bütün bununla beraber, geceleri babamın aşıldığı bir alışkanlıkla okumak, usanmadan okumak.. İşte gençlik yıllarımdan özeti.”⁸

Orhan Kemal, avukat, çiftçi ve Ahali Fırkası lideri Abdülkadir Kemali Öğütçü’nün büyük oğludur. Kemali Bey’in ikisi erkek üçü kız olmak üzere beş çocu-

ğu vardır. İlk çocuk olan Orhan Kemal, doğduğu zaman babası Çanakkale Dar-danos'ta, yirmi beş yaşında vatan savunmasına katılan, hukuk eğitimi görmüş bir yedek subaydır. Orhan Kemal'in annesiyle 1913 yılında Siirt'te savcı olarak görev yaparken evlenir. Kemali Bey'in siyasi kimliğini ve çok yönlü kişiliğini, Ta-ha Toros, şöyle özetliyor:

“İlk Millet Meclisinin gözünü budaktan sakınmayan, yürekli hatiplerindendi. İstiklal Mahkemeleri yanlısıydı. Hattâ bu mahkemelerde başkanlık yaptı. Ne var ki, aradan birkaç yıl geçince, yayınladığı Toksöz gazetesi ile yaman bir muhalif olarak İstiklal Mahkemelerinin sanık sandalyesine oturtuldu! Serbest Fırka'nın kapatılmasını, demokrasi anlayışına yediremeyerek Ahâlî Fırkası'nı kurdu. Bu adla yayınladığı gazete ile yönetimi şiddetle eleştirdi.

İlk devre milletvekili, üç günlük bakan, İstiklâl Mahkemesi'nin hem reisi, hem sanığı, yaman bir hükümet eleştiricisi, güçlü bir gazeteci, 1930'larda Ahali Cumhuriyet Partisi'nin kurucu başkanı, din üzerine eserler yazan bir bilgin, bit-kilerin şifalılığını inceleyen bir kamus yazarı, ceza hukukunda içtihatlarla kaynak olan görüşleriyle uzman bir hukukçu ve yakın politika tarihimizin renkli siması ve dinlenmesine doyum olmaz bir hatibi..”⁹

Kemali Bey'in, kanunsuzluklara, keyfî idarelere ve zorbalara karşı mücadele ettiğini; disiplinli ve yenilikçi bir devlet adamı olduğunu görüyoruz. Yakın zaman-da yayımlanan anıları, Kemali Bey'in gerek *Baba Evi*'nde kurgulanan gerekse ta-nıkların aktardığı bu kişilikle adeta örtüşmektedir. Kemal Bey, üstlendiği her vazi-feyi kendine mahsus bir tarzda, en mükemmel şekilde yerine getirmek ister:

“Askeri dağınık görüntüden kurtararak, geniş iki ahır tedarik ettim.İçerisini badanalattım. Dağdan bizzat ellerimle kestiğim çalılardan, yine ellerimle mey-dana getirdiğim ortak kullanılan karyolalara ot minderler yaparak erleri sefalet-ten kurtardım. Bölük disiplin altına girmişti. Hiçbir askerde memnuniyetsizlik yoktu (...) Askeri okutmayı düşündüm...Kendilerini iki dershaneye ayırarak her gece birer saat ders vermek suretiyle yirmi beş gün zarfında okur yazar insan hâ-line getirdim.Benim usulüm kendime özgü, hiçbir eser okumadan bunu keşfetmiş-tim. O,h, i harflerini dört günde bütün özellikleriyle askere öğrettim.Beşinci gü-nü kelimelere başladım.Yirmi beşinci günüydü,Sadık ismindeki onbaşı annesine yazdığı mektubu düzeltmem için bana getirmişti. Mektupta hiçbir yanlış yoktu. Çünkü ağzından çıktığı gibi yazmaları kendilerine öğretilmişti.Bölük o kadar gayret içindeydi ki, bunu izah için şu olayı yazmak yeterlidir:

Ben askerin talimden hergele sürüsü gibi değil, düzenli gelmelerini tembihle-miştim. Bu vazifeyi onbaşılara vermiştim. Bir gün Sadık Onbaşı'nın mangası ba-şboş vaziyette geliyordu. Bu durumu gördüm, neferlere tek kelime söylemedim. Elinde bir şeyler okuyarak gelen Sadık Onbaşı karşıma gelince, beni ve askerini gördü. Düzeltmeye de vakit bulamadı .Ona attığım tokatla yere düştü. Taşa ge-

len başı önemli şekilde yarılmıştı. Ayağa kalktı, resmi selamını verip yüzünden kanlar akarken, 'Haklısınız hocam ve babam...', dedi, tekrar yere düştü.

Ölüyor diye korktum. Yerine götürdüler. İki gün o hâlde kaldı. Sonra iyi oldu. Yarası önemli olduğu halde korkusundan değil, fakat hürmet ve sevgisinden şikâyet etmemişti."¹⁰

Abdülkadir Kemali Bey, sadece bazı ilkelerin savunmakla yetinmemiş, bunları kendi hayatının da prensipleri olarak uygulamaya koymuştur. Dairede kitap okumayı bir alışkanlık haline getirmesi; gevezeliklere fırsat vermemek için odasında misafir sandalyesi bulundurmaması; hediye ile rüşveti aynı kefeye koyduğu için düğününde kimseden hediye kabul etmemesi¹¹ Kemali Bey'in karakterini ele veren davranışlardan bazılarıdır. Nazım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda, Şevki Bey ismiyle dizelere döktüğü Abdülkadir Kemali Bey'in evinde de kendine has bir tahakküm tarzı olduğunu şöyle ifade eder:

"Şevki Bey, Birinci Büyük Millet Meclisi'nde de
-bundan yıllarca evvel-
yine böyle dev gövdesiyle yükselir
ve sağ kolunu yine böyle fırlatıp öne doğru
her nutkunun sonunda
-fakat böyle Kur'an'dan ayet değil-
şu beyti okurdu:

'Nâmu insaniyete, iman ü vicdan nâmına,
hakkı hürriyet yolunda fışkıran kan nâmına...'
Grupların dışında muhalifti.
Cesurdu Topal Osman'ı bile şaşırtacak kadar.
Onu ikinci seçimde mebus çıkarmadılar.
Dövüştü.
İstiklâl mahkemesine düştü,
çıktı hapisten.
Halep'e kaçtı kavgaya dışarıdan devam için,
ve belki de Topal Osman'ı şaşırtacak kadar cesur değildi artık,
belki de biraz şantaj edası var bu kaçışta.

Halep'te çoluk çocuk aç kaldılar.
ve Şevki Bey:
anlaşılmamış bir kahramanın ölüsü yüreğinde
ve hâlâ bu ölüden bile korkarlar, diye bir teselli,
ve koltuğunda Protestan bir Kuran'la döndü memlekete
Halep'ten.

Şevki Bey:

*masalların Bağdatlı halifeleri gibi hükmeder kendi evinde:
kendine has şahane merhameti,
insafsız adaleti,
akıl almaz hasisliği ve*

cömertliğiyle...

Ve Şevki Bey şimdi şifalı otlara merak sarmıştır:

Kırlarda ot ve çiçek toplar.

Arapça el yazma bir kitaptan anlar sırrını onların

Fransızca bir lügattan koyar isimlerini.

Ve Şevki Bey ailesi tekaviüt maaşıyla

Ve terzi kalfası oğullarının haftalığıyla geçinir.”¹²

Eserde, bir evladın babaya karşı nefret ve sevgi arasında gidip gelen duygu dalgalanmalarına yakından şahit oluruz. Kemali Bey, bilhassa büyük oğluna karşı sevgisini dışa vuramaz. Eserin Adana’ya dönüş hazırlığının anlatıldığı sahne-
de, Orhan Kemal, babasının bu mizacını ustalıkla ima eder:

“...bir akşamüstü babam, ben orada değilmişim gibi, anneme, ‘söyle o oğla-
na, yarın hareket edecek...’ dedi. (...)”

“Nihayet, bavulum elimde, çıkıyorum. Geride bıraktıklarımın birdenbire yük-
selen ağıtları...Kız kardeşlerim arkamdan tas tas su döküyorlar...

Niyazi’yle yan yana yürüyoruz, bavulumu alıyor.Babam önümüzde. Onu en-
sesinden görüyorum.Kırışmaya başlamış, incelmış bir boyun. Uzun uzun yürüyo-
ruz...Yolda babam bir kerecik olsun dönüp de bakmıyor.Niyazi’yle usul usul ko-
nuşuyoruz.Güneş süratle yükseliyor, sıcak basmakta...

İstasyonda babam sekiz tane muz alıyor.Üçünü yiyoruz, beşini ‘Yolda yersin’,
diye bana hediye ediyor. Lakin gözlerini benden daima kaçırıyor, başka başka
yerlere bakıyor (...) Hâlâ bakmıyor yüzüme...Sigarasının dumanını istasyon bi-
nası tarafına üflüyor...

İlk kampana!

Kompartımana yerleşiyorum.Niyazi de biniyor.Babam kompartımanımın
penceresi önünde, yerde. Zihni meşgul gibi...Tükenen sigarasını tazeliyor, fakat
hâlâ yüzüme baktığı yok.

İkinci kampana!

Babamın heyecanlandığı besbelli...Sigarasından üst üste, sinirli sinirli du-
man alıyor.Bir şey söyleyecek gibi...” (s.74)

Yazar, *Baba Evi*’nde, babasının siyasi faaliyetleri ile ilgili açıklayıcı bilgiler ver-
mez. Siyasetin, adeta siyah bir gölge gibi aileyi oradan oraya sürüklediğini hisse-
derez.Ailesini önce Niğde’ye, sonra Konya’ya taşınması ve yorgun bir çehreyle dolaş-
ması Kemali Bey’in, Milli Mücadelede aktif bir rol aldığını gösterir.Kemali Bey,

buradan da Ankara'ya gidecek 1922-1923 döneminde meclise Kastamonu milletvekili olarak girecek ve aynı dönemde bir süre Adliye Nazırlığı yapacaktır. Ceyhan'daki çiftlikte yaşadıkları dönemde de siyasi bir yazısı yüzünden tutuklanan baba, on bir ay ceza evinde kalır. Anlatıcı, bu dönemden de bahsetmez; babasının sadece uzak memleketlere gidip geldiğini söyler. Kemali Bey, 1930 yılında Ahâli Fırkası'nı kurduğu zaman Orhan Kemal on altı yaşında olmasına rağmen, babasının hem evi hem de parti binası olan bakımlı konakta yaptığı toplantılara da kayıtsızdır:

“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 bağrılıyordu. 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.” (s.20)

Kemali Bey, fırka faaliyetlerindeki sert çıkışları yüzünden 1931 yılı baharında Suriye'ye gitmek zorunda kalınca, babanın evden uzaklaşması, disiplinden bunalmış genç çocuk için kederli bir olay değil, bir fırsat olarak değerlendirilir:

*“Ben adeta evin içinde krallığımı ilan etmişim. Yaş on beş on altı idi. Bütün merakım futboldu. Okula falan atmıştım tekme. Tam bir başıboşluk içindeydim. Fakat bu saltanat çok uzun sürmedi. Babam bizi yanına aldırdı.”*¹³

Anlatıcının babasının siyaset sahnesindeki aktif kişiliğine karşı bu ilgisizliğini, sadece seçilen bakış açısının bir gereği olarak düşünmek yeterli olmaz. Çünkü yazar, anlatma zamanı mesafesinin ona sağladığı yorum hakkını da bazen eserinde kullanmıştır. Babasının parti binasını ‘becerikli ilkokul öğrencilerinin yaptıkları mukavva konaklar’a benzetirken anlatıcıdan ziyade yazar devreye girer. Çiftlikte birlikte oynadıkları köy çocuklarını anlatırken de mesafenin sağladığı bir bilgelikten söz edebiliriz: *“Evdecinin oğluyla köy çocuklarını çağırtır, güneşin altında bütün gün koşar dururduk. Onlara şehir ve okul oyunlarını da öğretirdik. Görgüsüz, fakat dehşetli zekiydiler. Her şeyi çabucak kavrarlardı, İki Çocuğun Devriâlemi’ni okuduğum zaman heyecandan titrerlerdi.”* (s.12) Bununla birlikte politik meselelerde yazar, sözü, yıllar öncesinin çocuğuna teslim eder. Kemali Bey, *“inancından fedakârlık yapamadığı, sınırsız hürriyet tutkusundan ödün veremediği için, acı olaylarla dopdolu geçen hayatında çok çile çekmiş”*¹⁴, hatta aile de bu çileye ortak olmuştur. *Baba Evi’nde*, Eleni’nin kundura ustası ağabeyinin sözleri, bütün bunların kaderin bir cilvesi olarak kabullenilmesi gerektiğini, geçmişte kalan şöhretin de varlığın da bir önemi olmadığını, geleceğe ümitle bakmanın zaruri olduğunu düşünen yazarın, ulaştığı bakış açısidir:

“‘Yaa’, dedi, demek baban siyasi? Adı ne babanın?”

Babamın adını söyledim.

‘Evet’, dedi, işittim...Fakat neye yarar? Bu çeşit mücadelelerden ne çıkacak?’ Ve işine koyuldu.

Birden kızdım. Babamın tenkit edilemez olduğunu sanırdım.

Eleni’nin ağabeyine öfkeyle baktım:

‘Benim babam avukattır dedim’, dedim, ‘hem de çok okumuş...Sen onun kitaplarını görseene...’

Aldırmadı.

‘Biz memlekette çok zengindik.’

Gene aldırmadı. Neden sonra, ‘Sen’, dedi, ‘böyle şeyleri kafanda fazla büyütme pek de kıymet verme...Sen babandan çok, çok, çok ileri olmaya çalış.’” (s.53)

Romandaki baba-oğul ilişkisini, erkek çocuğun zamanla çalışma hayatına atılması ve ilk kez aşık olması gibi erkekliğe adım atarak babasının yerine geçmesini, Osmanlı İmparatorluğu’nun Türkiye Cumhuriyetine dönüşmesi ile paralel değerlendiren bir bakış açısı da geliştirilmiştir. Bu bakış açısına göre *Baba Evi* ve *Avare Yıllar*, “imparatorluğun kaybını mecazî olarak ele almakta ve babası gibi olmayı beceremeyen genç bir erkek çocuğun toplumsal roller çerçevesinde yerini bulma çabasını, Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılışının ardından oluşan istikrarsız atmosferin bir analojisi olarak yansıtmaktadır.”¹⁵ Bu romanlarda, savaş sonrası siyaset, kızgın oğulların yenilmiş ve itibarını kaybetmiş babaya karşı yürüttükleri bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Delikanlının bir yandan babasını eleştirirken bir yandan da onsuz, bir çatı altında yaşayamayacakları korkusunu duyması, Türkiye’nin Osmanlı Devleti’nin hatrasına, ‘kabul etmek istediğinden daha fazla bağlı olduğunu’ simgelemektedir.¹⁶

Bu iki eserle yazarın hayatı arasında başka paralellikler de kurulabilir. Bir çikolata fabrikasında çalışan Eleni, gerçekte de yazarın Beyrut günlerindeki ilk aşkıdır. Kendisinden dört yaş küçük kardeşi Sıtkı ise romanda Niyazî adıyla karşımıza çıkar. Sıtkı’nın zayıf bünyesi yüzünden babanın ve annenin koruması altında olmasının yarattığı kıskançlık romanda da işlenir:

“Çocukluğu çeşitli hastalıklar içinde geçmişti. Bu yüzden öfkeli babamın dayak fasıllarında onun payı da bana düşer, dayak iki katı olurdu. O ne kadar hastalıklı, zayıf, nahifse, ben de öylesine ele avuca sığmaz. Sanki hırslı babamın ifrit olup sopayı sık sık kapmasına çanak tutardım.

Annem hep onu kayırır, üstüne titrerdi. Beni daha çok daha güçlü gördüğünden, ona acıdığından olacak, ama ben bunu pek anlayamaz, sanırdım ki, annem kardeşimi benden çok seviyor. İçime atardım...”¹⁷

Orhan Kemal’in, kendi hayatından çıkardığı bu ilk romanlarını, bazı eleştirmenler, yazarın hayatıyla neredeyse birebir örtüşmesi bakımından, romandan ziyade anı türüne dahil ederler. Naci Çelik, Orhan Kemal’in, o dönemde başucu yazarı olan Balkanlı Panait Istrati’yi taklit ettiği için hemen benimsendiğini ve

gözü kapalı sırtının sıvazlandığını ileri sürer. Çelik'e göre, “ ‘Baba Evi’ ve sonra göreceğimiz ‘Avare Yıllar’ ı romandışı, Orhan Kemal’ in çocukluk ve gençlik anıları olarak ele alıp irdelemek gerek. Yoksa bu iki kitaba roman gözüyle bakmaya çalışmak boşa bir gayret olacaktır.”¹⁸ Eser Gürson da, edebiyatın, hayatın kopyası olamayacağını, bu romanların otobiyografik karakterinin gerçekçi edebiyat ile çeliştiğini söyleyerek bu iki temayı iki roman bağlamında karşı karşıya getirmeye çalışır.

“Gerçekçi edebiyatı yanlış anlaması yanlış uygulaması; gerçekçi edebiyat anlayışı ile otobiyografik roman arasındaki tehlikeli sınırı görememesi, böyle bir sonuca götürmüştür yazarı.Yaşanmış hayatla tıpatıp bir uygunluk kurmaya, anımsayabildiği birtakım yaşanmış olayları sukatılmadık bir sadakatle vermeye çalışmış, buna karşılık gerçekçi yazarları hayatın kopyası olmaktan kurtaran ‘kompoze etme’ gücünden, seçme, ayıklama ve yoğunlaştırma işleminden yoksun kalmıştır.Anılar toplamı, yaşanmış hayatın bir bütünlüğü olarak önümüze serilmek istenmiştir.Dökümanter bir teknik olarak, anılar zincirini birbirine bağlayan tek bağ, onları aynı kişinin yaşamış olmasıdır. Aynı kişinin, bir diğerini yadırgatmayan aynı boyda anılarıdır bunlar.”¹⁹

Oysa ‘gerçek’ ile ‘edebî’lik birbiriyle çelişmesi gereken iki terim olarak düşünülmemelidir. ‘Otobio’ ‘özyaşam’ kelimesini karşılarken terimi tamamlayan ‘grafi’ ise bu ilişkinin bilinçli, zahmetli bir şekilde kurulmasını işaret eder. “Yazan ben, yazdığı beni belirli bir üslûp, belirli bir dünya görüşüyle, belirli bir zaman diliminde oluşturuyor. Başka bir zaman yazsa özyaşamöyküsünü, aynı metin olmayabilir. Kaldı ki, özyaşamöyküsü yazarın bulunduğu, yani yazdığı andan geriye doğru bakmasıyla, en geride gördüğü nokta ile yazdığı arasını aklından katetmesiyle oluşuyor. Aslında özyaşamöyküsü sondan başlayarak yazılıyor. Başlama anının taşıdığı anlam, yer aldığı bağlam özyaşamöyküsünün oluşturulmasında belirleyici oluyor.”²⁰ Dolayısıyla ‘gerçek’ kavramını tanımlamanın aslında mümkün olmadığını, bu kavramın bir kurgu içinde mutlaka renk değiştirdiğini belirtmeliyiz. Geçen zamanın ‘gerçek’e kattıkları ve sildikleri dışında, kendi hikâyesinin okuyucularla buluşacağını bilen yazarın niyeti de önemlidir. “Kendisinden bahseden hiç kimseden katışıksız bir doğruluk beklemek mümkün değildir.Yazar kendine yabancılaştıkça objektif bir doğruluk kazanır..”²¹ Özgül, André Malraux’ın, “Sadece beni ilgilendiren şeyden bana ne?” sözünü aktararak, otobiyografiyi, edebî eser yapan kriteri; yazarın kendini eseriyle aşma isteğini hatırlatır.²²

Düşünceyi taşıyan ‘dil’dir. Hiçbir ‘gerçek’ yazıya geçmeden gerçek mahiyetini kavrayamaz. Aslında otobiyografiyi, “yaşayan benin yansıtılması değil, dilsel bir benin yaratılması” olarak düşünmek daha doğru olur. “Yazan ben, yalnızca özyaşamöyküsüne değil, bütün yazdıklarına saçılır, imgeleri, üslûbu, düşünceleri, bilinçdışı dürtüleri, beğenisi, bilgisiyle. (...) Kişinin kendi kendiyile söyle-

şerek, soruşarak bir imgesel ya da yazısal ben yaratması, o kişinin yalnızca kendini açması değil aynı zamanda aşmasıdır, artması, ortaklamasıdır. Biz toprak olur gideriz. Dil yaşar. Dilde ‘ben’ diye bir hayalet yaşar.”²³

Orhan Kemal’in romanlarında dikkatimizi çeken bir başka nokta da, yazarın, bir anda rüya ve masal atmosferine kayan anlatımı ile okuru şaşırtmasıdır.²⁴ Aynı özelliği, aynı konuları ele alan ve kendi hikâyesini *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanında gizleyen Latife Tekin’de de göreceğiz.

Orhan Kemal de kendisine, “*Bu anlattıklarınız gerçekten oldu mu?*, diye soranlara, asıl önemli olanın “*gerçekten olmuş olması değil, olabiliş olamamasıdır*”, diye cevap verdiğini söyler.²⁵ Orhan Kemal, kendi içinde tutarlı bir bütünlüğe sahip olan hikâyesini, samimi ve incelikli üslûbu ile yazıya dökmüşken bu eserlerin -tartışılabilir bir gerçeği yansıtıyor- diye edebiyat dışı sayılması mümkün değildir. Melih Cevdet, bu ayrıntıyı şöyle dile getiriyor: “*Hani başka yazarların, yemin etseler başlarından geçtiğine inandıramayacakları olayları, düşünceleri, duyguları o hiç yorulmadan, bizi inandırmak için çırpınmaya kalkmadan, sakın sakın söylüyor.Galiba başarısının kaynaklarından biri de burada.*” Ardından ekliyor: *...geldim, gittim diye yazmanın büyüklüğünü de güçlüğünü de biliyorum.*”²⁶

Orhan Kemal, aksiyonu, şahıslar arası ilişkileri ve hatta iç konuşmaları bile diyaloglarla verir. Yazarın, ‘diyalog’ tekniğini bu kadar çok kullanması, kişileri kendi gerçeklikleri içinde yansıtmaya çalışan sanat anlayışının bir parçasıdır. Ancak ‘anı roman’larda ‘diyalog’, ben anlatıcının sınırlı algısını genişleten, edebî yaratmayı temsil eden bir teknik olarak ayrı bir önem kazanır. “*...diyalog anı romanda, plastik temsile yarayan diğer araçlarla birlikte üzerinden çok uzun zaman geçmiş durumları ve episodları tekrar canlandıran diyalog, artık konuşma yetkisinin verilmesi özelliklerine değil, edebî yaratı özelliklerine sahiptir.*”²⁷ Yazarın, *Avare Yıllar*’da bu tekniği daha da geliştirdiğini görürüz.

Otobiyografik eserler, kişinin topluma katılma, anlaşılma; kendisini yeniden yapma isteğini dışa vururlar. Bu eserler bazen topluma örnek olmak, bazen ondan hesap sormak, bazen de ona hesap vermek amacıyla yazılırlar. Orhan Kemal’i ise yazı yazmaya zorlayan neden Vedat Günyol’un da belirttiği gibi ne edebî ne de teknik nedenlerdir. “*O etiyile kemiğiyle bağlı olduğu bir sınıf insanının kaderiyle geleceği ile ilgilidir.*”²⁸ Bütün yazarlar örtük ya da açık, yazmaya kendilerinden yola çıkarak başlarlar. Orhan Kemal’in de ilk eserlerinin, yazarın diğer romanlarına kıyasla daha canlı görünmesinin sırrı, kaynağını yaşamış hayattan almalarıdır. Ona göre, gerçekçi bir yazar en iyi bildiği şeyi yazmalıdır. “*Ben gerçek bellediğim şeyi anlatıyorum.Yedi başlı devlerle savaşan küçük adamların gerçeğidir bu. Ve bana bu gerçeği hayatla bilim müştereken duyurmuşlardır.*”²⁹ diyen yazar, başarının bir ucunu zaten yakalayacaktır.

Bu eserler; baba oğul ilişkisi, serserilik, boşluk, azınlıklar, çalışma hayatı, yoksulluk, ergenlik problemleri gibi çok katmanlı okumalara elverişlidir. Metinler, gerek konu, gerekse dil bakımından “Büyümenin Türkçe Tarihi”ni anlatırlar. Bütün cazibelerini de iyimser bakış açısından ve samimiyetten alırlar. “*Ben ölürsem, çocuklarıma namusumdan başka bir şey kalmayacaktır*” diyen babası, Orhan Kemal’e, bir miras daha bırakmıştır: konuşma ve yazma sanatındaki yeteneğini.

¹ Orhan Kemal’in kendini nitelediği bu terime, bazı eleştirmenler yabancı kaynaklı görerek sıcak bakmamışlardır. Tahir Alangu, edebiyatta ‘Küçük Adam’ tipiyle yazarların kimi kastettiklerini şöyle açıklar: “*Küçük Adamın Günlük Yaşayışı teması, bizim hikâyeciliğimizde, küçük memur, seyyar satıcı, esnaf işçiler, zenaat erbabı, köyden kopmuş rençberleri de içine alan çok geniş bir kalabalığın yaşaması anlamına gelmektedir. Henüz bir sınırlaması ve tarifi yapılmamış bu ‘Küçük Adam’ sözü çeşitli hikâyeciler arasında, toplum basamaklarındaki yerlerinden kopmuş veya yerini bulamamış, kendini boşlukta ve sıkıntıda duyan dayanıksız her insan için geniş ölçüde kullanılmaktadır.*”, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C.2, 1965, s.381

² Tahir Alangu, “Sait Faik Hikâye Armağanı’nı Alan Orhan Kemal’le Bir Konuşma...”, *Vatan*, 9 Mayıs 1958; Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal Eleştiriler ve Röportajlar*, Everest Yay., İstanbul, 2012, s.134

³ Orhan Kemal, *Baba Evi*, Everest Yay., 28.bs., İstanbul, 2012

⁴ Orhan Kemal, *Avare Yıllar*, Tekin Yay., 8.bs., Ankara, 1983; Baba Evi /Avare Yıllar, Everest Yay., İstanbul, 2013. Alıntılar 8. baskıdan yapılmıştır.

⁵ *Yürüyüş* dergisini çıkaran Ömer Faruk Toprak ve Hüsamettin Bozok, dergide hikâyeleri yayımlanan Orhan Raşit adını Orhan Kemal olarak değiştirirler. Yazar bu kişileri henüz tanımadığı için uzun süre kendisine Orhan Kemal adını bulanın Kemal Sülker olduğunu zanneder. Mehmet Narlı, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s.41.

⁶ Orhan Kemal’in hayat hikâyesinin işlendiği çalışmada (Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, Cem Yay., İstanbul, 1973), Orhan Kemal’in bazı ifadeleri romanlarındaki ifadeleriyle benzerlik göstermektedir.

⁷ “*Baba Evi* adlı romanın bazı bölümleri, roman olarak yayımlanmadan önce çeşitli dergi ve gazetelerde ayrı hikâyeler halinde yayımlanmıştır. Yazarın Orhan Raşit adıyla hikâye alanında yayımladığı ilk hikâyelerinden biri olan “Balık” (Yeni Edebiyat, 1940) *Baba Evi* adlı romanın dokuzuncu bölümüdür. Yine aynı gazetede yayımlanan “Kardeşim Niyazi” (Yeni Edebiyat, S.26, 1941), “Babam” (Yürüyüş, 9 Ocak 1943) gibi hikâyeler de *Baba Evi*’nin içinde yer alan bölümlerdir.” Mehmet Narlı, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s.40.

⁸ “Sevilen Sanatçılarla Konuşmalar: Orhan Kemal...”, Ümit Yaşar, 1962; *Zamana Karşı Orhan Kemal Eleştiriler ve Röportajlar*, Everest Yay., İstanbul, 2012, s.210.

⁹ Taha Toros, “Abdülkadir Kemali”, *Mazi Cenneti*, İletişim Yay., 1992, İstanbul, s.169.

¹⁰ Işık Ögütçü, *Orhan Kemal’in Babası Abdülkadir Kemali Bey’in Anıları*, Everest Yay., İstanbul, 2009, s.183-184.

¹¹ A.g.e.

- ¹² Nazım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Yapı Kredi Yay., 22. bs., İstanbul, 2012, s.339-340.
- ¹³ Celalettin Çetin, “İlk Aşkları”, *Akşam*, 25.02.1968, İstanbul.
- ¹⁴ Taha Toros, A.g.e., s.171
- ¹⁵ Çimen Günay Erkol, “*Orhan Kemal’in Baba Evi ve Avare Yıllar’ında Post-Emperyal Travma Ve Eşikteki Erkeklik*”, Orhan Kemal, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2012, s.328
- ¹⁶ A.g.m
- ¹⁷ “Ben Güldürü Romanı Yazarken, Kardeşim Sıtkı, Ölüm Döşeginde Yatıyordu...”, Tanju Cılızoğlu, *Akşam*, 20 Ocak 1969; *Zamana Karşı Orhan Kemal*, s.345
- ¹⁸ Naci Çelik, *Türkiye Defteri Orhan Kemal Özel Sayısı*, S.10, İstanbul, 1974, s.16.
- ¹⁹ Eser Günson, Alan, 1967: *Türkiye Defteri Orhan Kemal Özel Sayısı*, S.10, İstanbul, 1974, s.19.
- ²⁰ Oğuz Demiralp, “Toprak Olmak, Dil Olmak”, *Hepinize Etkin Okumalar Dilerim*, Yapı Kredi Yay., 2012, s.41.
- ²¹ M.Kayahan Özgül, “Hayatım Roman,” *Kandille İskandil*, Hece Yay., Ankara, 2013, s.146.
- ²² A.g.e., s.147.
- ²³ Oğuz Demiralp, a.g.e., s.44.
- ²⁴ Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı*, Akçağ Yay., 2003, s.217-218.
- ²⁵ “Gelecek Neslin Kuvvetli Romancılarından Orhan Kemal,” Mustafa Baydar, *Yeni İnci*, 20 Şubat 1954; *Zamana Karşı Orhan Kemal*, s.5.6
- ²⁶ “Orhan Kemal Hakkında”, Melih Cevdet Anday, *Yaprak dergisi*, 1 Mayıs 1950; *Zamana Karşı Orhan Kemal*, s.5.
- ²⁷ Kate Hamburger, “Ben-Öyküsel Anlatı”, *Kitaplık*, S.100, Aralık 2006, s.117
- ²⁸ Vedat Günyol, *Yücel*, Haziran 1950; *Türkiye Defteri Orhan Kemal Özel Sayısı*, S.10, İstanbul, 1974, s.26.
- ²⁹ “Orhan Kemal İle Roman Üstüne Bir Konuşma”, Tevfik Çavdar, *Pazar Postası*, 27 Nisan 1958; *Zamana Karşı Orhan Kemal*, s.129.

BANU ALTINOVA

ORHAN KEMAL'İN “MÜFETTİŞLER MÜFETİŞ”İ

Romandan önce şiir, hikâye türünde eserler kaleme alan Orhan Kemal, Nazım Hikmet'le aynı hapisanede kaldığı günlerde onun da etkisiyle daha çok romana yönelir.¹ O, Nazım Hikmet'ten görülmesi gerekeni görebilmek için bakmasını bilmek gerektiğini öğrenmiş,² bu bakış açısı, sanatının toplumcu niteliğinde de etkili olmuştur. Altmışı aşan romanlarındaki önemli özelliklerden biri de yazarın tip yaratmadaki başarısıdır. “Müfettişler Müfettişi” ve “Üçkağıtçı” da, bu türdeki önemli romanlarındandır.

“Müfettişler Müfettişi”³, 1965 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir, 1966 yılında da Varlık yayınları tarafından kitap olarak yayımlanır. Bu eser, 1953 yılında Yeditepe dergisinde yayımlanan “Asılzade” ve “Kudret Dağdeviren” öykülerinin roman türünde genişletilmiş halidir.⁴ “Müfettişler Müfettişi”nin devamı niteliğindeki “Üçkağıtçı”⁵, 1969 yılında yayımlanır. “*Müfettişler Müfettişi*”nin gördüğü ilgi, yazarı ikinci bir cilt yazmaya sevk eder. Tekrardan kaçınmak için romancı, ikinci ciltte *Kudret Yanardağ*'ı politikaya sokar. Böylece *Murtaza ve Müfettişler Müfettişi*’nde eksik olan ‘politik yergi’ de, mizahı bütünlemiş olur.”⁶ Bu iki romanın Orhan Kemal’in romanları arasında özel bir yeri vardır: “Yazar, ilk kez bu yapıtlarında bir mizahçı, bir hicivci olarak ortaya çıkar. Hatta *Üç Kağıtçı* adlı romanında yazarı, yapıtını olanaklar çerçevesinde etkili kılmak amacıyla hicvin tüm yaratıcı yöntemlerinden yararlanan olgun bir mizahçı olarak görürüz.”⁷

“*Müfettişler Müfettişi*”ni bir mizah romanı olarak düşündüm ve yazdım. Ama okuyanlar daha başka yönler de buluyorlar”⁸ diyen yazar, bir gün Ankara’da arkadaşının kitabevinde otururken bir müfettiş yanına gelerek onun daha önce müfettişlik yapıp yapmadığını öğrenmek ister. Aldığı olumsuz cevap üzerine müfettişlerin davranışlarını nasıl bildiğini sorar. Bürokrat bir aileden gelmiş olmasının etkisi olduğunu düşünen yazar, bu konuşmadan sonra romanın yergi yönüne dikkat çeker: “... Bundan anlıyorum ki roman, yalnız bir güldürü romanı değil, yurdumuzun tarihsel gelişimiyle sıkı sıkıya bağlı bir yergi eseridir de...”⁹

“Ben tanıdığım insanları yazıyorum; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım, sırtımı sıvazlıyan insanları yazıyorum. Ben bu insanları etüd ettim. Patron oğlu sıfatıyla etüd ettim; namuslu yurttaş olarak etüd ettim.”¹⁰ diyen Orhan Kemal’in her iki romanında da bu yaklaşımının izlerini görürüz. “Müfettişler Müfettişi”, Orhan Kemal’in arkadaşı Fahir Aksoy’un anlattıklarından ilham alınır. Fahir Aksoy, Ece Ayhan’ın Ankara’da kaymakam

olarak görev yaptığı kasabaya gitmiş, orada görünüşü, kıyafeti dolayısıyla oradakiler tarafından yakında geleceği beklenen müfettiş olarak algılanmıştır. “... *şo-o hikâye var ya, Fahir’in hikâyesi, onu yazıyorum. ‘Kodaman’ öyle kıyak gidiyor ki anlatamam. Çift ayakkabılarıyla zutt, zutt. Yuvarlak yüzü, kalın kapkara kaşları, ağız kıyılarında toparlanmış bıyığı, kemerli burnuyla üst kasabaya teşrif eder... müfettiş tabii. Allah ne verdiyse kısmetine bakar.*”¹¹ Orhan Kemal’in “kendine göre Türklük ve Türkçülük üzerine yeni teoriler, yeni varsayımlar ileri süren” bir arkadaşı olan Ali Cemal de “Üçkâğıtçı” romanına ilham olur. Bu adamdan hoşlanmayan arkadaşlarına onun, kendisi için bir hazine olduğunu söyleyen Orhan Kemal, bu işin arkasından ne çıkacağını soranlara heyecan içerisindedi; “*Ne mi çıkacak? Müfettişler Müfettişi’nin devamı. Onun bütün ham malzemesi üstadın şahsında toplanmış, daha ne be!*”¹² cevabını verir.

Romandaki bir diğer yaşanmışlık da kardeşiyle ilgilidir. Orhan Kemal, Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmek üzere “Müfettişler Müfettişi”ni yazarken erkek kardeşi evde koma halindedir: “*Zaman zaman kardeşimi koma içerisinde bırakıp yukarı çıkıyor, güldürü romanı yazıyordum. İkiye bölünmüş, bir yanımla dram havası içinde, öbür yanımla da mizah yapıyor, ya da yapmaya çalışıyordum. Tuhaftır. Roman bittiği gün kardeşimde bitmiş tükenmişti. Son nefesini, romanın son noktasını koyduğum sıra vermişti galiba.*”¹³ Yazar yaşadığı bu acıyı kahramanı Kudret Yanardağ’a yansıtır, o da ölüm döşegindeki annesini bekler.

Müfettiş sıfatıyla arkadaşlarıyla birlikte dolandırıcılık yapan Kudret Yanardağ’ın yaptığı dolandırıcılıklarının anlatıldığı *Müfettişler Müfettişi* romanının konusu kısaca şöyledir: Arkadaşlarıyla birlikte “Teftiş Kurulu” diye sahte bir kurulun başı olan Kudret Yanardağ, bir gece trenle Anadolu’daki küçük bir ile gelir. Elini yüzünü yıkamak için girdiği şaraphanede “yüz yirmi kiloluk” cüssesi, rolöve şapkası, takım elbisesi sebebiyle müfettiş zannedilir. Meyhanenin olumsuz şartlarını eleştirdiği için meyhaneciden para alır. Daha sonra ilin “Yunan’ın İzmir’e döküldüğü günden beri” arabacısı Kel Mıstık’la karşılaşır. Mıstık, onun Ankara’dan gelen büyük bir adam olduğunu düşünür. Meyhaneciden ve lokantacıdan aldığı rüşvetten sonra geceyi geçirmek için otele gelen Kudret Yanardağ, odaların kirliliğini görüp, kayıtsız müşteri yatırıldığını öğrenince otel sahibi onu kendi evine götürür. Otelcinin metresiyle karısı aynı evde yaşamaktadır. Büyük bir adamın evine geldiğini gören ve bu durumdan rahatsız olan karısı metresi şikâyet eder. Müfettiş de otelcinin metresi olan Sema’ya âşık olduğunu söyler ve İstanbul’da buluşup evlenince vermek üzere kadının altınlarını alır. Otelcinin karısını da kendisini metres derdinden kurtaracağı vaadiyle kandırarak onun da altınlarını ve parasını alır. Emniyet müdürlüğüne gönüllü olarak hizmet eden Kel Mıstık, Ankara’dan büyük bir adamın geldiğini ve validen en küçük memura kadar teftiş edeceğini bütün ile yaydığı için vali de müdür de kaygılanırlar ve onun

gece boyunca nerde kaldığını öğrenmeye çalışırlar; fakat bütün çabalarına rağmen bulamazlar. Sabah olduğunda bütün il, “müfettişler müfettişi” olarak duydukları kişiden haberdar olur. Arandığını duyan müfettiş sabah valiliğe gider; fakat teftiş edileceğinden korkan vali saklanır ve yardımcısını onunla görüştürür. Seyahat özgürlüğünden bahseden müfettiş ildeki lokantalardan, otellerden, şehrin pisliğinden şikâyet eder. Yalanının ortaya çıkmasından endişelendiği için Ankara trenine biner kendisini izleyenleri de atlattıktan sonra İstanbul’a, kocasının gönderdiği paraları çar çur eden, “kenef suratlı” karısının yanına döner. Otelcinin metresi, altınlarını almak için müfettişin verdiği adrese gelince karısı onu görür ve kocasının yalanını anlar. Sema’yı alıp kendisi gibi sevicisi olan Ebe Hanım’ın evine götürür. Anadolu kentinden çaldığı paraların karısı tarafından alınacağını bilen Kudret Yanardağ, bir kısmını ileride annesiyle yaşamak için hayalini kurduğu ev için saklamak üzere annesine verir. Fakat Sema’yı öğrenen ve uzun zamandır para göndermediği için sinirlenen karısı ve çocukları ona saldırıp sakladığı paraları bulurlar. Onun para getirmesini bekleyen “teftiş kurulu” arkadaşları, bu durum üzerine onu yine işe çıkmaya zorlarlar. Bir süre hasta annesinin başından ayrılmaz. Bu arada ildeki dedikodular yüzünden vali, emekli edilmiş, İstanbul’da bacanağının otele müdür olmuştur. Arkadaşlarıyla “teftişe” gittiği otel, valinin çalıştığı oteldir. Kudret Yanardağ, Sema şikâyet ettiği için aranmaktadır. Vali, onu tanır ve şikâyet eder. Yakalanan Kudret Yanardağ, yargılanmak üzere dolandırıcılık yaptığı şehre gönderilir.

Üçkâğıtçı, *Müfettişler Müfettişi*’nin bittiği yerde başlar. Kudret Yanardağ’ın yargılanmak için şehirlerine getirildiğini gazetelerden öğrenen halk, onu çürük domates ve yumurtalarla istasyonda bekler. Kel Mıstık, bu tutuklamanın hükümetin bir oyunu olduğunu ortaya atınca herkes ona inanır ve istasyondan inen üçkâğıtçıyı saygı ve korku ile karşılar. Savcılığa sevk edilen müfettiş, oradaki insanları da cezbeder. Burada Yeni Parti (DP) taraftarı olduğu için tutuklanmış toprak ağası Kemal Ağa ile tanışır. Ağanın baldızı Nefise, Kudret Yanardağ’a âşık olur. Cezaevine giden Kudret Yanardağ, müdürden tutuklulara herkesi emrinde kullanır. İstanbul’dan arkadaşı İdris gelir. Ona annesinin öldüğünü ve karısının boşanma davası açtığı haberini verir. Kanunsuz işler yapan cezaevi müdürü bile ondan korkar hatta Nefise’nin cezaevinin yakınında ev tutarak Kudret Yanardağ’ın bazı geceler evde kalmasını sağlar. Evde kalmak için rüşvet vermesi gerektiğini söyleyen Kudret Nefise’den elli bin lira alarak ilk vurgunu yapar. Bu paranın bir kısmıyla arkadaşı İdris’i, Sema’yı davasından vazgeçirmesi için İstanbul’a gönderir. Yeni Partili gibi görünen Kudret, cezaevindeki herkesi etrafında toplar. Rüyasında bir pir gördüğünü onun namaz kılması gerektiğini cezaevindeki Akyazılı hocayı da kullanarak yayınca, halkın gözündeki değerini artırır. 1950 Nisanının başında mahkemeye çıkan Kudret, Sema’nın davadan vazgeçme-

si üzerine serbest bırakılır. Parti binasına gelerek din, vatan demagojisi yapar, halkı coşturunca genel merkez onu milletvekili adayı yapar. Nefise'yle imam nikâhı yapar ve zengin kadının bütün mal varlığını üstüne geçirir. Halkın dini duygularını sömürdüğü için tekrar tutuklanan Kudret, seçimlerde milletvekili seçildiği için hapisneden çıkar ve Ankara'ya doğru yol alır.

Her iki romanının başkahramanı Kudret Yanardağ, Orhan Kemal'in en başarımlı kişilerinden biri olarak kabul edilir. Yazar, Kudret Yanardağ vasıtasıyla hem 1940-1950 yıllarının toplumsal yapısını hem de çok partili sisteme geçiş dönemi gözler önüne serer.¹⁴

Biz kahramanı küçük bir Anadolu kentinde gece yarısı girdiği küçük bir şaraphanede içeridekilerin şaşkın bakışlarıyla tanırız: *“Vay anasını!... Kimdi vali, milletvekili, parti başkanı, belki de bakan yapılı bu adam? Kahverengi rolöve şapkası, siyah çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakasına ırice bağlı, siyah siyah damarlı kırmızı kravatı, gömlekle bile ılık ılık terlenen sıcak Ağustos gecesinde ceketi, yelesi, içinde kim bilir ne tür evraklar bulunan şişkin çantası...”* (MM, s. 1) Sarı ayakkabıları, hiç kimseye bakmadan “zıt zıt” diye yürüyerek sağa sola bakan adam herkesin tedirgin olmasına neden olur. “Bu ne pislik”, “Bu ne rezalet” diye kirli ortamı eleştiren, sağlık ekiplerinin kontrol edip etmediklerini soran bu adam halk için mutlaka önemli bir kişi olmalıydı. Kimliği üzerinde kesin bir yargıya varamasa da dişli bir “kodaman” olduğuna hiç şüphesi kalmayan meyhaneci, “hangi partidensin” sorusu karşısında iktidar partisinin adını kekelere. *“Pekiyy... Bu muhterem, bu çok muhterem zevatın manevi huzurunda utanmıyor musun ki, bir muhalif parti mecburiyeti içinde, azizi liderlerinin resimlerini şu iğrenç duvarlara layık görüyorsun?”* (MM., s. 4) diyen Kudret Yanardağ o dönemde muhalif olmanın korkusunu yaşayan halkın zaafını değerlendirir. Çünkü halk 1930'larda Serbest Fırkanın kapatılmasından sonra yapılanları hatırlamakta, şimdi de yeni kurulan partiye taraf olanların hükümet tarafından tespit edileceğinden korkmaktadır. Bu nedenle iktidar parti taraftarı olan olmayan esnaf, dükkânına o dönem devlet büyüklerinin fotoğraflarını asar. Aslında meyhaneci, müfettişin eleştirilerinde haklı olduğunun farkındadır; ama *“belediyenin sağlık ekibi gelmez, doktor uğramaz, müşteriler daha temiz, daha iyisini istemezlerse suç şarapçının mıydı? Bunca yıllık esnafta üstelik. Şimdiye kadar böyle piyangoya benzeyen hiçbir ‘kodaman’ da gelmemişti.”* (MM, s. 8)

*“Düzenbaz bir tip”*¹⁵ olan Kudret Yanardağ'ın lokantada yediklerinin hesabını ödemesi, hesabına herkesten alınan yüzde onun eklenmemesine sinirlenmesi onu oradakilerin gözünde daha da büyütür. *“Müfettiş dediğin böyle olur!”*, *“Milletvekili bakan olacak adam be!”*, *“Helal olsun”* (MM, s. 31) nidalarıyla coşarlar. Kudret Yanardağ, kalmak için gittiği otelde şehirdeki ikinci vurgununu yapar. Otel pistir, kayıtlara girmeyen müşteriler kalmaktadır. Bunları fark eden müfettiş yine

halkı düşündüğünü belirten bir konuşma yapar. Otel sahibinin düşünceleri halkın milletvekiline bakışını yansıtmayı açısından dikkate değerdir: “*Ulan ne ağızlı bu be? Tam tamamına, seçmen tavlamaaya çıkmış milletvekili aday ağız!*” (MM, s. 67) Otelci de bilmektedir otelinin hiçbir sağlık kuralına uymadığını; fakat devlet kapısına düşerse nelerle karşılaşacağını farkındadır: “*Kuyruğun hükümetin eline geçmeye görsün bir kere. Geçti mi, artık her şey fazlasıyla sökün ederdi.*” (MM, s. 67) Kendi kaderine boyun eğmiş bu şehirde şartlara uyan bunun için belki de ilk defa denetlenen/ denetlendiğini düşünen halkın tek çaresi başka bir yanlışa düşmek ve rüşvet vermektir. Kâtibin eline sıkıştırdığı iki yüz lira için de otelciye kızıp “ben dilenci miyim, ulan?” diyen müfettiş aslında “... *İki yüz lira benim gibi kerli ferli adamın dişinin kovuğuna bile yeter mi? Sonra düşün, biri şikâyet eder de hakkında kovuşturma yaparsam, binler, on binlerce lira zarara girersin. İki yüz liracıkla olur mu bu kadar iş?*” (MM, s. 69) demek istemektedir.

Aslında Kudret Yanardağ, “*Koşulların yarattığı biridir.*”¹⁶ Onun dış görünüşü, kendine güvenen duruşu kendisine müfettiş edasını vermiştir. Annesinin ısrarıyla dışarıdan orta mektep diploması almak için sınava trenle gittiği şehirde esnaftan saygı görür. Okula gidince müfettiş olduğunu düşünürler. “*Yürürken zut zut eden ayakkabıları, geniş bedeni o zamanda şimdikini hatırlatan bıyığı, kola-lı yaka, kravatıyla önemli biri kanısına vardırıveren bu “kalantorun hariçten ortaokulu bitirme sınavına girmeye gelmiş olabileceği kimsenin aklından bile geçmemişti.*” (MM, s. 167) Müdür sınavın yapıldığı salonu gösterince sınav görevlileri onu selamlar, o da hiç bozmadan; “Buyrun, devam edin!” der ve yapılacak başka bir şey olmadığını anlayınca çıkıp gider. Ç. Şehrine nüfus kâ-tibi olarak atandığında da “büyük adam” sanıldığı için alelade nüfus kâtipliği eri-yiverir herkes için “Kudret Beğ” olur. Herkes işini gördürmek için ondan yardım ister ve sürekli hediyeler, paralar getirirler. Öyle ilerler ki, müdür de kaymakam da rahatsız olurlar bu ilgiden.

Görünüşü, tavırları ile insanları etkilediğini fark eden Kudret Yanardağ, bu durumu İstanbul’daki arkadaşlarıyla birlikte paraya çevirir. Arkadaşları İdris ve Deve, paravan olarak kurdukları “İş ve İşçi Hareketleri” ile “Esnafın Sesi” gazete-lerinin sahipliğini ona yüklerler. Her gün gazeteleri açıp iş kazalarını tespit ederek oradaki eksiklikleri kanunsuzlukları bulup olayın üzerini kapatmak üzere rüşvet alır, kazandıklarıyla da gazinolara, randevu evlerine giderler. Aslında bu durumdan çok da memnun değildir. Her hatırladığında “kenef karı” dediği lezbi-yen bir karısı, sorumsuz iki oğlu vardır. Hayatında önemsedığı tek kişi annesidir. En büyük hayali ailesinden gizli para biriktirerek annesiyle birlikte yaşayacakla-rı bir ev yaptırmaktır.

İstanbul’da arkadaşlarıyla birlikte dolandırıcılık yapan Kudret Yanardağ, Ana-dolu’da kendisine farkında olmadan yardımcı olan Kel Mıstık’ı bulur. Meyhane-

den sonra lokantada herkesin dikkatini çeken Kudret’le konuşma hakkına sahip olan Kel Mıstık onu, böyle bir unvanın olmayacağından habersiz “Umum Türkiye Başmüfettişler Müfettişi” olarak tanıtır. Arabasına bindiği andan itibaren onun Ankara’dan gelen bir müfettiş olduğunu düşünen Kel Mıstık’ın tavrı Anadolu halkının kendine benzemeyene verdiği değeri gösterir: “*Kaçın kurasıydı o? Bu kaplıp, bu kıyafet, arabasını gıcır gıcırdatan bu gövde. .. Vekil vükelaydı! En azından genel müdür, müfettiş. Sağlama Ankara besisiydi. Kodaman, kolantor.*” (MM, s. 13) Bu güne kadar hem çevresinde hem ailesinde adam yerine konmayan Mıstık’a sırf onun gibi bir adamın yanında olduğu için lokantanın şef garsonu “Mıstık Efendi” demıştır. “*.. hayatında belki de ilk, adam yerine konulmasının sevinci, kendini önemli sayışıyla...*” (MM, s. 27) Tabii ki her daim onun yanında olacaktır. Onun çok büyük bir adam olduğunu ve en küçüğünden en büyüğüne her yeri teftiş edeceğini yayar. Herkesin korkması üzerine “*Öyle değil mi amma? Yarası olmayan gocunmaz!*” (MM, s. 23) sözleri önemli bir gerçeği yansıtır. Kudret Yarnadağ’ın hiçbir şeyden haberi olmamasına rağmen Kel Mıstık, onun şehirle ilgili her şeyi bildiği yalanını yayar. Çünkü aslında herkes bu durumdan mustarıptır ve bir şeylerin düzelmesini istemektedir. Esnaf gaza su katmakta, kömür ağır çeksin diye kömürcüler yanlış dirhem kullanmakta, Ziraat Bankası müdürü çiftçiye bol kredi vereceğine valiyle polisle akşamları toplanıp kumar oynamaktadır. Romadaki önemli noktalardan biri de halkın vurdumduymazlığıdır. İnsanlar korktukları için hiçbir şeyi irdelemek istemezler: “*Lakin nesine gerek? Geçinmeye gelmişti bu dünyaya. Giden ağam, gelen paşam!*” (MM, s. 13)

1950 öncesinin ilginç yanlarından biri de halkla birlikte burjuva ve bürokratların da korkmasıdır.¹⁷ Ben müfettişim dememesine rağmen “Besi, Ankara besisi” dediği kişinin “müfettiş” olduğunu anlayan Kel Mıstık bütün ili teftişe gelen bir müfettiş geldiğini söyleyince vali de emniyet müdürü de telaşlanır; çünkü uygunsuz işler yaptıklarının bilincindedirler: “*Gerçi çiğ yememişti, karnı ağrımadı, her şeyler mevzuat gereğinceydi ama, gene de... Aklında yığınla taahhüt işleri, ihaleler, banka kredileri geçti. Hiçbirinde bir valinin yetkisini kötüye kullandığını belirtecek en küçük bir formalite eksikliği ya da ‘keyfi’lik yoktu ama, gene de belli olmazdı...*” (MM, s. 52) Emniyet müdürü; “*Haklı bile olsa amirlerinin karşısında ‘Hakk-ı âliniz var!’ dan başkasının pek de söylenmemesi gerektiğine inanmış*” (MM, s. 96) biridir. Müfettişin geleceğinden endişelenen vali ve emniyet müdürü sabah valinin makam odasında bir araya gelince herkes şaşırır; çünkü bürokratların hiç biri erkenden işe gelmez. Bu o kadar olağanüstü bir durumdur ki etraftakiler “seferberlik mi ilan edildi acaba” diye düşünürler. Vali de emniyet müdürü de gece boyunca şehrin tüccar, fabrikatör, işadamlarıyla poker, briç partileri yapmaktadırlar. Bu oyunlarda kazanan vali ya da emniyet müdürüdür; çünkü şehrin seçkin tabakasının halledilmesi gereken kredi, ihale işlerini

yapmaktadırlar. “Çaylı, eğlenceli toplantılar, esnafla bürokrat arasında paravan bir dostluktur”.¹⁸

Kudret Yanardağ’ın dolandırıcı olduğunun anlaşılması ve daha sonra İstanbul’da gittiği bir baskında tutuklanması üzerine gazeteler irili ufaklı manşetlerle yurt çapına yaysalar da halk böyle şeyleri kanıksadığı için bu haber halkın üzerinde önemli bir etki yapmaz. “Uydurma doktor, uydurma hâkim, uydurma su-bay olayları gazetelerde sık sık okunur, gülünür, sonra da unutulurdu.” (MM, s. 301) Kudret Yanardağ, tutuklanıp yargılanmak üzere dolandırıcılık yaptığı şeh-re getirilmek üzere jandarmalar eşliğinde trenle getirilirken “büyük adam” etkisi devam eder. Kudret Yanardağ, görünüşünün etkisinden sonra konuşma biçimi-nin de insanları etkilediğini, konuşmasıyla insanların güvenini kazanacağını fark eder ve bunu kullanır. Öyle ki kendini tutuklu olarak götüren jandarmaları bile konuşmasıyla etkilediği için; jandarmalar, böyle bir adamın ancak iftiraya uğra-yabileceğini düşünür ve yasak olmasına rağmen kelepçelerini çözerler.

Üçkâğıtçı, “Başkişi aracılığıyla kendine ve değerlerine yabancılaşmış birey-lerin üç kağıtçı sıfatıyla algılanmasına göndermede bulunur.”¹⁹ Romandaki olaylar, 1950 Mart Mayıs aylarında geçer. Böylece yazar, hayal ürünü olan olay-ları somut bir tarihsel çerçeve içine oturtmuştur.²⁰ Bu dönem iktidar partisi ile muhalefet partinin (DP) iktidar için mücadele ettikleri bir dönemdir.

Üçkâğıtçı romanı, Kudret Yanardağ’ın tutuklanarak kente getirilişiyle başlar. Halk, Kudret Yanardağ’ın trenden inmesini ellerinde yumurta ve çürük domates-lerle beklerken “sanki halk vicdanının çağımıza gelen bir uzantısı olan”²¹ Kel Mıstık, onu kahramanlaştırır ve onu kurtarmayı kendine vazife addeder: “Az ön-ce haber aldığına göre Müfettişler Müfettişi’nin İstanbul’da Boğaz’da bir otel-de arkadaşlarıyla keyif çatarken yakalanması falan dümeni; başımızdakilerin siyaseti. Maksat, gözden düşen, koltuktan inen, sivile geçen ya da suç işleyen düşkün büyüklerimize karşı halkımızın saygı derecesini ölçmek!” Hatta işittiği-ne göre, adamı taşlarken polisler çevirecek, alıp götüreceklerdi.” (ÜK, s. 6) El-lerindeki bırakarak onun teftiş görevine inanmanın rahatlığına kapılan halk, sü-rekli yöneticiler tarafından oyuna getirileceği düşüncesindedir: “Başımızdaki-ler tilkiyse biz kuyruğuz. Bizi faka bastırmak için elli olsalar fos. Allah bizimle. Keremine kurban olduğum nasıl da dalaverenin iç yüzünü açıkladı bize!” (ÜK, s. 7) Devlete güveni kalmayan halk, Kudret Yanardağ’ın hala devletin emrinde olduğu düşüncesine varır: “Devletti bu. Sırasında bir yumurtayı kırk kişiye taşı-tır, sırasında da kırk kişiyi bir yumurtanın içine sokmaya çalışırdı.” (ÜK, s. 13)

Orhan Kemal, halkın devlet karşısındaki ezilmişliğinin, devlete olan güven-sizliğinin yanlış değerlendirmesi sonucu büyük gördüğü adamlardan çekinmesi-ni, roman kahramanının ağzından ifade eder: “Biraz tuhaf kaçacak ama, mem-leketimiz acayıptır. Daha doğrusu memleketimizin insanları... kelle kulak yerin-

de, bir parçada büyük adamlar gibi konuşan birine rastlamasınlar, hemen yakıştırırlar. Ya milletvekili, ya da hatta bakan! Milletimizin yani fakir fukaramızın inanırmak huyu vardır. Seçimlerde oyunu gerçeğe, çıkarlarından yana olana değil, palavracılara veriverir, sonra da dört yıl, koca dört yıl dövünür dururlar!” (ÜK, s. 30) Halkın büyük adamlara karşı korkuyla birlikte gösterdiği saygının en önemli sebeplerinden biri, halkın içinde bulunduğu ekonomik açmazlardır.²² Yazar, halkın “büyük adamlar”ın kendi dertlerine çare olacağını düşünüp onların yanında yer alma çabalarını cezaevindeki kâtip aracılığıyla sergiler: “O zamana kadar adamla iyice içli, dışlı olur, gözüne girerdi ki, şayet Ankara’dan ili teftiş için gönderildiyse, zamanı gelince katibin daha başka, daha önemli bir işe kayırılmasında ön ayak olabilirdi.” (ÜK, s. 57)

Yazarın romanda mizahı kullanarak yediği konulardan biri de körü körüne vazife bilincidir. Kudret Yanardağ’ı bekleyen nöbetçi, Kudret Yanardağ’ın tuvalete gitmesine izin vermez. Çünkü ona tutukluyu dışarı çıkarmanın yasak olduğu söylenmiştir: “Vazife namustur. İçerdeki adamı bekle demişlerdi. Nöbetinin sabaha rastlayacağını, içerdeki adamın tuvalete gitmek isteyeceğini nerden bilecekti?” (ÜK, s. 39)

Kendini artık “din ve milleti uğruna bir vatan fedaisi” olarak gören Kudret Yanardağ, bu “vatan fedaisi” sözünün çocukluğunda Namık Kemal için kullanıldığını hatırlar. O kadar ileri gider ki kendini Namık Kemal’le bir tutar: “Onu padişah, yani devlet içeri atmıştı. Şunu da, kendisini de aynı değilse bile gene ‘devlet’ içeri atmıştı ya! Demek oluyordu ki onlar da birer Namık Kemal’dir.” (ÜK, s. 55)

Mahkûmların yanı sıra cezaevi müdürü de gardiyanlar da Kudret Yanardağ’dan çekinirler. Çünkü cezaevinde her türlü yolsuzluk yapılmaktadır. Başgardiyan, gardiyanlar, içeride satılan esrar, afyon, bıçak, sustalı satışından pay alır. Koşuylarda kumar oynanır, cezaevi müdürü de geceleri mahkûmlarla kumar oynar. Hatta hali vakti yerinde mahkûmlar hastane yalanıyla çıkıp geceyi dışarda bile geçirirler. Başlarda tedirgin olan müdür sonradan rahatlar: “Bir avuç içi kadar şehirde neyi öğrenecek? Yukarıdakilerce şehrin tutumu zaten bilinmiyor mu? Tırhallı bir halliyiz. Boş veer...” (ÜK, s. 89)

Adliyede tanıştığı Kemal Ağa, yeni partiye üye olduğu için iktidar partililerle tartışmış ve haksız bulunarak tutuklanmıştır. Onunla aynı koşuylarda kalırlar. Zengin ve tanınmış bir çiftçi olan Kemal Ağa baldızı Nefise’yle tanıştırır. Nefise, ilk görüşte Kudret Yanardağ’a hayran olur. Kadını beğenen Kudret Yanardağ, onun zengin olduğunu ve yeni parti üyelerinden biri olduğunu da öğrenince kadınla daha çok yakınlaşır. Her şeyi olduğu gibi kadınları da kendi çıkarları için kullanan Kudret Yanardağ, kadının kendine olan ilgisinden de yararlanır. Zaten herkese kendisini muhalif parti taraftarı olmaktan dolayı mağdur olduğuna inandırmıştır. Cezaevi, Kudret Yanardağ’ın halkı tanımaya onun isteklerini anlamasına ve bu

yönde politika geliştirmesini sağlayıcı bir ortama dönuştür. O artık iktidar yolunda ilk adımıını atmıştır. Kendisine aşık olan Nefise'nin yardımıyla yeni partinin kendini aday göstermesi olumlu gelişmelerdir fakat halk dinine düşkün insanlara daha çok itibar etmektedir. *"Halk bizde, hacıların, hocaların ağzına bakar. Hacılar hocalar da benim ağzıma bakacak olursa, halkı avladım gitti demektir. Halkın avlanmasıysa, oyların avlanması demektir. Oylar, o oylar... O oylar, insanı milletvekili de yapar, bakan da, başbakan da!.. şimdiye kadar milletvekiline, bakan, belki de başbakana benzemeye çalışarak aldattım. Bundan böyle milletvekili, gerçekten milletvekili olup..."* (ÜK, s. 162) Bunun yolu da uydurma bir rüya anlatarak namaza başlamaktır. Hapishanedeki tutuklu hocaya rüyasını yorumlatıp onun da tesiriyle namaza başlar. Artık bütün şartlar oluşmuştur. Bu güne kadar namaz kılmamasının tek sorumlusu ise "tek parti, tek şeflik"tir. Onlar dini unutturmak için ellerinden geleni yapmışlar, camilere asker doldurmuşlardır. Allah da *"bilumum seyyiatın cezasını çektirmeye yeni partiyi memur etmişti."* (ÜK, s. 166)

Kudret Yanardağ, Semanın şikâyetinden vazgeçmesi ve yeterli delillerin bulunamamasından dolayı serbest bırakılır. Onun hapishaneden çıkması şehirde bayram havası yaratır. İl başkanıyla partiye gelen Kudret Yanardağ, onun halkın istediği gibi "ağzı kalabalık" biri olmadığını anlar. Halkın istekleri ise farklıdır: *"Tek parti, tek şeflik devirlerine atıp tutsun, bol bol dinden imandan söz etsin, hiçbir zaman yerine getiremeyeceği vaatlerde bulunsun..."* (ÜK, s. 188) Kendisine hayranlıkla bakan insanların karşısında yeni partiye üye olan Kudret Yanardağ'ın halka hitaben konuşur: *"Dinsiz millet yaşamaz arkadaşlar! Bunca yıl aziz ve kutsal olan, mübarek dininizi elinizden alıp, mukaddes camilerinizi depo olarak kullanan, oralara askerleri dolduran bir iktidarı Cenab-ı Allah elbette kahhar ismiyle kahrdecektir!"* (ÜK, s. 193) Konuşmanın daha etkili olması için tarihten de bahsetmesi gerekir: *"Gözü kapalı oy vermeyelim, kanmayalım, aldanmayalım. Kanarsak, aldandırsak, emin olun düşmanlar bize bu toprakları da onda bire inmiş, avuç içi kadar ufalmış bu toprakları da çok göreceklerdir. Çünkü bu millet, evet tekrar edeim, tekrarında fayda vardır, bu millet gemilerinin teknelerini pırlantadan, yelkenlerini canfesten imal edecek kadar zengindir arkadaşlar!"* (ÜK, s. 194) O kadar kendini kaptırır ki her konuşmasında "canfes"le "pırlanta"nın yeri değişmesine, anlamsız kelimeler kullanmasına rağmen halk bunu fark etmez bile.

Onun demagojik konuşmaları partisini bile rahatsız edici düzeye ulaşınca yeni gelen savcı soruşturma açar ve onu laikliğe aykırı söylemlerinden dolayı tekrar cezaevine gönderir. Daha önceki tavırlarının şimdi bir işe yaramayacağını fark edince kendini affetmesi için savcıya yalvarır. Savcının yanıtı, yazarın mesajı niteliğindedir: *"Kudret Bey, şayet seilirseniz, şahsım için hiç, ama hiçbir şey istemeyeceğim sizden. Bu fakir millet için, bu fakir millettten, yoksul halktan yana olmanızı rica edeim, yalvaracağım!"* (ÜK, s. 308)

Orhan Kemal, her iki romanda da 1940-1950'lerdeki sosyal politik durumu sergilerken aynı zamanda da insanın dejenere olma sürecini yansıtır. Bu süreçte devlet-halk çatışması tırmanmış, bütün kurumlarda çözülme halkta güvensizlik ve kaygı yaratmıştır. Yazar, yöneticilerin, yoksul ve bıkmın halktan nasıl yararlandıklarını, dini siyasete nasıl alet ettiklerini, bunun sonucunda halkın yaptığı yanlışlıkları mizahi bir anlatımla yerer. Orhan Kemal'in bu eseri, Gogol'ün "Müfettiş" adlı eserine benzetilmiş, fakat yazar, Fikret Otyam'a yazdığı bir mektupta bu eseri dikkatlice bile okumadığını ifade etmiştir. Her ne kadar şehirlerin atmosferi, bürokrasideki çarpıklıklar benzerlikler gösterse de Orhan Kemal'in müfettişi, bilinçli olarak müfettiş tavırları sergilemesi yönüyle Gogol'ün eserindeki müfettişten farklı özellikler gösterir.

- ¹ Orhan Kemal, *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Everest Yay., İstanbul, 2007.
- ² Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal*, Everest Yay., İstanbul, 2012, s. 331.
- ³ Orhan Kemal, *Müfettişler Müfettişi*, Everest Yay., İstanbul, 2007.
- ⁴ Ülkü Eliuz, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2004. S. 324.
- ⁵ Orhan Kemal, *Üçkağıtçı*, Everest Yay., İstanbul, 2009.
- ⁶ Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 478.
- ⁷ Xenia Celnarova, *Orhan Kemal'in Sosyal Politik Hicvi I*, Eleştiri, 15 Ağustos 1979, S.1, s.4.
- ⁸ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2002, s. 397.
- ⁹ Nurer Uğurlu, a.g.e., s. 398.
- ¹⁰ Turhan Tükel, *Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor*, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 5.
- ¹¹ Nurer Uğurlu, a.g.e., s. 397.
- ¹² Nurer Uğurlu, a.g.e., s. 400.
- ¹³ Işık Ögütçü, age., s. 347.
- ¹⁴ İ. Güven Kaya, *"Orhan Kemal'in Romanlarından Kesitler I"*, Varlık, Haziran 1979, S. 861, s.16
- ¹⁵ Mehmet Narlı, age. S. 532
- ¹⁶ İ. Güven Kaya, agm., s. 16.
- ¹⁷ İ. Güven Kaya, agm., s. 17.
- ¹⁸ Mehmet Narlı, age., s. 534.
- ¹⁹ Ülkü Eliuz, age., s. 325.
- ²⁰ Xenia Celnarova, *"Orhan Kemal'in Sosyal Politik Hicvi III"*, Eleştiri, 15 Eylül 1979, S.3, s.5.
- ²¹ İ. Güven Kaya, agm., s. 17.
- ²² Mehmet Ergün, *"Üç Kağıtçı"*, Varlık, Aralık 1972, S. 783, s. 9

ÖZLEM FEDAI

ORHAN KEMAL'İN “GERÇEK”LİĞE BAKIŞI VE ONURLU İKİ KÜÇÜK ADAM'I: “MURTAZA” VE “KAPTAN”

Türk edebiyatında kalemiyle geçinen bu yüzden de çok yazmak durumunda kalmış sanatçılardan Orhan Kemal. Çok yazmasının nedenlerinden biri yoksulluğuysa diğeri de yazdığı romanlarla topluma ayna tutmak konusunda Nâzım Hikmet'e verdiği söz olsa gerektir. Serserilik, avarelik, dostluk ve aşk içinde geçen baba evi Adana'daki yılları onun gerçek hayatı farklı küçük işlerde gözlediği yıllar da olmuştur. 1938'de Niğde'de askerliğini yaparken bir yandan da Nâzım Hikmet'in kitaplarını okuyan Raşit Kemali, “askeri isyana teşvik ve tahrik” suçundan 5 yıl hapse mahkûm edilir. 1940 yılında şiirlerini çok sevdiği, toplumcu fikirlerinden etkilendiği Nâzım Hikmet'le yolları Bursa Cezaevi'nde kesişecektir. Bu keşişme, yıllarca sürecek bir dostluğun başlangıcı olacağı gibi şair Raşit Kemali'yi Nâzım'ın yönlendirmeleriyle yazar Orhan Kemal yapacaktır. Beş yıla mahkûm edilen 26 yaşındaki Raşit Kemali'yi, dersleri ve eleştirileriyle yönlendiren Nâzım Hikmet, onu romantik şiirler yazan bir şairden “aydınlıkçı” bir yazara dönüştürecektir. Nâzım, 1943 yılında (Orhan Kemal hapisten çıktıktan sonra) gönderdiği mektupta Orhan Kemal'e, koğuştta öğrenmeye başladığı Fransızca'yı ihmal etmemesini, felsefe ve siyaset okumaları yapmasını salık verecektir.

22 Ekim 1943 tarihli mektubunu “*Muhakkak ki yeryüzündeki en kuvvetli bağlardan biri de kafa ve yürek dostluğudur. Biz seninle öyleydik*”¹ diye bitiren Nâzım, sonraki yıllarda yazdığı mektuplarla da onu, toplumdaki emekçilerin sorunlarını realist bir nazarla ve temiz bir Türkçeyle aktarması hususunda uyaracaktır. Örneğin, 1949 yılında *Baba Evi* adlı ilk romanını yayınladığında, onun başarısını kendi başarısı sayan Nâzım, gönderdiği mektupla onu temiz Türkçesi sebebiyle alkışlayacak “gerçekçilik” konusunda uyaracaktır.

İkinci çocuğuna bu değerli dostunun adını veren Orhan Kemal de Nâzım'a, toplumun insan gerçeğini ortaya koyan romanlar yazacağına dair söz verecek ve bu sözü de tutacaktır. Toplumdaki insan gerçeğini ortaya sermek için eleştirel gerçekçilikten yararlansa da zaman zaman toplumcu gerçekçiliğe kaydığı hatta kendisinin buna “Aydınlık gerçekçilik” dediği de dikkat çeker. Sanatçının tez verme, propaganda yapma, yozlaşmaya başkaldıran bilinçli kişi ya da kitleler yaratma çabasında olmaması eserlerinin genel karakterini oluşturur.

Orhan Kemal, Tanzimat’la başlayan modern Türk edebiyatı içinde gerçekliği kendi niyeti, sanatı için kurgulayan ve yansıtan yazar/anlatıcı profilini değiştiren, ancak gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya gayret eden bir yazardır. 1940’lı yıllardan itibaren sıradan yoksul halkın çektiklerini ve bunların nedenlerini sorgulamak, kökenlerine inmek zorunluluğuyla hareket ettiği görülen yazarın; Adana/Ceyhan’da “küçük adam”ın ta kendisi olarak onun dertlerini içinden kavramış, yaşamış ve eserleriyle yansıtmıştır. Bu yüzden yoksulluk, yoksul işçiler ve aileleri eserlerinde önemli yer tutar. Onun eserlerinde hem eleştirel gerçekliğin hem de çözümü Marksist anlayışta gören toplumcu gerçekçiliğin izleri görülebilir. Roman ve öykülerinde en çok yer verdiği kahramanlar, zanaatçılar, küçük memurlar, işçiler, köylüler ve ırgatlar, serseriler, evsiz barksızlar ve fahişeler, fabrikatörler, müteahhitler, toprak ağaları ancak en çok da büyük kentlerdeki emekçi halktır. Ancak o, en çok da yoksul insanların dramlarının romancısıdır. Bu yönüyle toplumcu gerçekçi sayılabilir ancak eserlerinde bir sınıfsal bilinç bulunmadığından eleştirel gerçekçi de kabul edilebilir. Zira sanat eserinde öğreticiliğe, yozlaşmış düzene karşı başkaldırıya dair açık ideolojik mesajlar verilmesine sıcak bakmayan sanatçı, ister kentte ister köyde olsun ekmek kavgası peşinde olan yoksul “küçük adam”ın maceralarını anlatırken objektif bir tavır takınma gayreti içinde olmuştur. Bu açıdan bakıldığında kendisinden evvel eserler veren Sabahattin Ali’den en büyük farkı “köylüyü değil, şehirdeki köylüyü, yarı feodal yapıdan çok, sınıf atlama uğraşı içinde görünen burjuvalaşma sürecini, farklı sosyal tabakalardaki insanlardan çok yoksul ve işçi olanları işleyişi” dir.²

Bazı eserlerinde toplumu değiştirmek için idealize etmeye çalıştığı tipler olsa da sanatçının daha çok toplumdaki dengesizliklere, çarpıklıkların fotoğrafını çeken, onları eleştiren bir tavrı olduğu dikkat çeker. Zaten eleştirel gerçekçilikte sanatçılar, “gözlem altında tutarak ele aldıkları insanı, insanları, toplumları, olayları, sorunları eleştirirler. Ancak güdümlü ve ideolojik bir önerileri, reçeteleri olamaz”.³

Boris Suçkov’un, eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçiliği ayırmak için dile getirdiği, “Eleştirel gerçekçi edebiyatta geçen ol olayların itici gücü, kendi varoluşu, onuru ve idealleri için savaşım veren insandır. Toplumcu gerçekçilikte, tarihte ilk kez olmak üzere olayları yaratan güç olarak kitleler yer almıştır”⁴ cümlelerinde vurguladığı, “kendi varoluşu, onuru ve idealleri için savaşım veren insan”lar, Orhan Kemal’in romanlarında yapmaya çalıştığını ve kişi kadrosunu ifade eder. Yazar, tüm eserlerinde yaşamın çarkları arasında onuruyla mücadele etmeye çalışan emekçi “küçük adam”lar yaratmış; onların farklı mekânlardaki, umutları, inançları, aşkları ile hayata tutunma çabalarını yansıtmıştır. Sözgelisi, *Murtaza*⁵ romanında, işini hayatından ve ailesinden çok daha fazla ciddiye alarak hayata tutunan, görev adamı Bekçi Murtaza, 72. *Koşuş*’ta ise devletin bile yok saydığı “Adembabalar” koğuşunda insanlığını yitirmeme mücadelesi veren,

her şeye rağmen aşkı ile hayata tutunmaya çalışan “Kaptan”, birer “küçük adam” olarak yazarın önemli kişileri arasındadır.

Onun odaklandığı roman kişilerinde, üzerinde durduğu en önemli noktalardan biri kişilerinin zengin olmak, sınıf atlamak için kendi onurlu kimliklerinden vazgeçmemeleridir. Örneğin Murtaza, Yunanistan Mübadelesi ile Çukurova’ya gelmiş bir muhacirdir. Mübadele yapıldıktan sonra Çukurova’ya gelen muhacirler zengin olsalar da o para peşinde koşmamış; ezan sesine kavuştuğu için şükretmiş, mal mülk istememiştir. En büyük isteği, Kolağası Hasan dayısı gibi asker olup savaşarak şehit olmaktır. Annesini fakirlikten kaybetse de asla zengin olmak ve sınıf atlamak için uğraşmamıştır. Hatta sevdiği kadınla bile sırf babası da kendisi gibi zengin olmak peşinde koşmadığı için evlenmiştir.

Balkan Harbi’nde şehit düşen dayısı Kolağası Hasan’ın adınıgeç doğmuş çocuğu olan oğluna vererek, dayının kimliği ile otorite ve düzen kurmak isteyen Murtaza, asker olamasa da üzerine “bekçi üniforması” giyerek düzen sağlamaya çalışır. Önce mahalleye bekçi olarak, görevini aşırı bir titizlikle yapıp hırsızlara göz açtırmaz; ardından mahallenin komiserinin yönlendirmesiyle bir fabrikada gece bekçisi olur. Bu kez de sağlamaya çalıştığı aşırı disiplin ile işçilerin korkulu rüyası olur. Sık sık, “Yukarıda Allah, Ankara’da devlet ya da hükümet, burada da Murtaza” diyerek resmî otoriteden güç alma çabasını, düzen disiplin sağlama gayretini ortaya koyar. Abartılı ve karikatürize biçimde düzene bağlı olan Murtaza, şehit dayısının adını vererek büyük ümitler bağladığı oğlu Hasan’ın bakkaldan ekmek çalışıyla âdeti yıkılır. Bir vazife adamı olarak, bakkal mahkemede oğlunu affedip suçlamasını geri alsa da o, oğlunun suçunun cezasını çekmesini ister.

Onun kendi kimliğinde korumak istediği ve bu yönüyle hayata tutunduğu en mühim şey, onuruyla hayata mücadelesi vermesi ve “düzenin koruyuculuğu”nu temsil etmesidir. O, bu düzene sadakatle itaat eden, ondan fazla bir şey beklemeden onuruyla görevini yapan bir “küçük adam” olarak yazarın unutulmaz bir tipi olur. Aşırı doğruculuğu yüzünden çalıştığı fabrikada işten kaytarmaya çalışan işçilere göz açtırmayan ve onlar tarafından da seilmeyen Murtaza, fabrikadan çalışan ve kendisinden izin isteyen öz kızına attığı tokatla onun ölümüne bile sebep olacaktır.

İktidar ve özne arasındaki ilişki, “itaat” biçiminde Murtaza’da eleştirel gerçekçi şekilde ve traji-komik biçimde vücut bulmuştur.

Orhan Kemal’in II. Dünya Savaşı’nın gölgesinin vurduğu yılların Türkiye’inde yoksul “küçük insan”lardan hareketle düzenin, devletin onları gözden çıkarmasını eleştirdiği bir başka eseri de 72. *Koşuş* adlı eseridir. Bir tiyatro eseri olarak yazdığı bu eseri, Nâzım’a hapisten çıktıktan sonra verdiği söz üzerine 1954’te yazmaya başlar. Her iki sanatçının hapisanede tanık oldukları “yoksul insanın hayata tutunma çabası”, II. Dünya Savaşı’nın ekonomik sancılarının en

çok “garibanlar koğuşu”nda hissedilmesi, birinin şiirine, diğerrinin romanına tüm çıplaklığıyla yansımıştır. Nâzım’ın “Ben İçeri Düştüğümden Beri” şiirinde:

“Pamuk gibi ydi, bembeyazdı ekmek

ben içeri düştüğüm sene.

Sonra vesikaya bindi,

bizim burda, içerde, birbirini vurdu millet

yumruk kadar, simsiyah bir tayın için.

Şimdi serbestledi yine,

fakat esmer ve tatsız.

Ben içeri düştüğüm sene

İKİNCİSİ başlamamıştı henüz.

Daşav kampında fırınlar yakılmamış,

atom bombası atılmamıştı Hiroşima’ya”

şeklinde yansıttığı İkinci Dünya Savaşı’nın hapisteki manzarasını Orhan Kemal 72. Koğuş’ta aynı duyarlılıkla ve biraz da eleştirerek yansıtmıştır:

“72’nci koğuş, bütün cezaevlerinde olduğu gibi cezaevlerinin en yoksul, yoksul olduğu için de en pis koğuşuydu. (...) Devlet baba her hükümlü gibi onlara da günde kara birer tayın veriyordu. Bazan kupkuru, bazen fırından yeni çıkmış ama her zaman çamurdan farksız.

*(...) Dünyada savaş vardı. Motörlü Alman birlikleri yıldırım hızıyla Avrupa’yı altüst ediyordu. Yollar, sınırlar kapanmış, dışarıdan içeriye ek bir şeyler gelmiyor, memleket kendini güç besliyordu. Ekmek karneye binmişti.”*⁶

İki sanatçının II. Dünya Savaşı yıllarının hapisane gerçeğini yansıtış tarzlarındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Orhan Kemal’in bazı romanlarında toplumcu gerçekçi, bazılarında ise eleştirel gerçekçi olduğu söylenebilir. Zira sanatçının “gerçeklik”e bakış tarzı ile onu yansıtmaz tarzı farklıdır. Doç. Dr. Mehmet Narlı’nın haklı tespitinde ifade ettiğı gibi, “sosyal hayata bakarken ve malzemesini seçerken “toplumcu gerçekçi”, bu malzemeyi yansıtırken “gözlemci ve eleştirel gerçekçidir”⁷

Orhan Kemal, anlattığı olay ve kişileri, kendi yaşantı ve tecrübelerinden, gözlemleriyle yaratmış ve onları romanlarında yaşatmıştır. Kendisi gibi pamuk tarlalarında, çırçır fabrikalarında çalışan işçilerin, mahkûmların, işsizlerin hikâyesini onurlu kalarak yaşama tutunma mücadelesini anlatmıştır. Özellikle büyük kentlerin emekçi insanların yazgısını anlatmaya odaklanan yazarın, tarımda makineleşmenin yaşandığı Menderes devrinin köy ve şehir (işçi ve köylü) hayatını yansıttığı dikkat çeker. Onun kahramanları; küçük memurlar, işçiler, köylüler ve ırgatlar, zanaatçılar, evsizler, fahişeler, fabrikatörler, toprak ağalarıdır.

72. *Koşuş'ta* “Kaptan”ın anasından gelen parayla geçici bir süre bile olsa tüm koğuşa zenginliği getirmesi, onlara “Adembaba” olduklarını unutturması ancak kendisine “ağa” gibi davranılmasına izin vermemesi, âşık olduğu çamaşırcı Fatma’yla hayata tutunması, koğuştakilerin ondan para sızdırmak için Fatma’dan geldiğini söyleyerek sahte mektuplar yazmaları, bu aşkla mahkûm olduğunu unutan Kaptan’ın, parası bittikten sonra diğer mahkûmların nazarındaki itibarının hemen yok olması, kendisinden önce hapisten çıkan Fatma’dan, onu beklediğine dair bir haber beklerken sert geçen kışın soğuşuna dayanamayarak koğuşun demir parmaklıklarında donarak can vermesinin anlatıldığı eser, trajikliği kadar, hapishanedeki yoksulluğun resmini de çizmesiyle de dikkat çeker. Kaptan, Anadolu’nun bağlandığı, sevdiği, inandığı değere, uğruna ölecek kadar sâdık kalan yiğit insan tipini sembolize eder. Aşkıyla hapishane duvarlarının dışına taşarak hayata tutunan Kaptan, devletin bile “yok saydığı” Adembabalar’a insanlığı hatırlatmıştır. Sahip olduğu aşka tutunarak hayatta kalması ve onun uğrunda ölüşü, koğuştakilerce alaya alınsa ve kullanılsa bile Kaptan, cömertliği ve aşkıyla, insan olduğunu yeniden anımsatmıştır.

Yazar, eleştirel gerçekçi olarak hapishane gerçeğini, Kaptan ve çevresindeki lerle anlatırken, onların kumar alışkanlıklarına da eleştiri getirir. “Adembaba”ların kendilerine “devlet”in verdiği günlük çamur gibi kuru tayını bile satarak, aç kalma pahasına kumar oynamalarını yansıtır. Hapishanenin canlı tablosu, halk deyimleri, mahkûmların küfrü, argosu eserde yaşanmışlığı ve tecrübeyi işaret edercesine başarıyla yansıtılmıştır.

Orhan Kemal’in malzemesini toplumdan seçerken toplumcu gerçekçi davranışını ifade etmiştik. Toplumcu gerçekçilikte, sanatçının bir “toplum mühendisi” olduğuna inanılır. Kitlelerin bilinçlenmesine çalışan sanatçı, çoğu zaman “olumlu kahraman”lar yaratarak amacını gerçekleştirmek ister. Böylece yeniden biçim vermek istediği toplumda, eğitmek istediği işçi ve köylülerin şehirde, köyde veya hapishanelerdeki yaşam kavgalarını yarattığı “olumlu kahraman” figürü ile yansıtır. Bu olumlu kahramanlar, toplumcu gerçekçi sanatçıların; bilinçlendirmek ve eğitmek istediği sınıfa sunduğu rol-modeldir. İşte sanatçının bahsettiğimiz iki eserindeki kahramanlar, yani Bekçi Murtaza ve Kaptan, inandıkları değerlerden ne pahasına taviz vermemeleri, şan, onur ve şerefleri için ölmeyi göze almalarıyla “olumlu kahraman” ve rol-model durumunda kişilerdir. Onlar, bozulmuş, yozlaşmış düzene, insan ilişkilerine, sisteme karşı bireysel ve onurlu bir başkaldırı içine girmiş kendi hâllerinde, mütevazı küçük adamlardır.

Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi toplumcu gerçekçi yazarların bir devamı olarak Orhan Kemal, natüralizm, toplumcu gerçekçilik (sosyal realizm) ve eleştirel gerçekçiliği romanlarında başarıyla kaynaştırmıştır. Yaşadıklarını ve gözlediklerini yazmayı tercih etmiş olması, eserlerinde yansıttığı sosyal yaraların inandırıcı-

cılığını kuvvetlendirmiştir. Toplumdaki sosyal çatışmaları, kaba ve şabloncu bir toplumculukla yansıtmamış, tez verme kaygısı taşıyarak roman kurgusundan ödün vermeyişiyle, hep aynı ezen-ezilen çatışmasının ve sınıf bilincinin altını çizen kuru romanlar yazmayışıyla Türk romanında çok sevilen ve okunan bir yazar olmuştur.

-
- ¹ Kemal Sülker, Bilinmeyen Mektuplarıyla Nâzım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu, Amaç Yay., İst., 1988, s..55-56.
 - ² Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bak. Yay., Ank., 2002, s. 27.
 - ³ İlhan Genç, *Edebiyat Bilimi*. Kanyılmaz Matbaası, İzmir, 2007, s.166.
 - ⁴ Boris Suçkov, *Gerçekçiliğim Tarihi* (Çev. Aziz Çalışlar), Adam Yay., İst., 1982, s. 199.
 - ⁵ Orhan Kemal, Murtaza, Everest Yay., 20. b., İst., 2007, 360 s.
 - ⁶ Orhan Kemal, 72. *Koşuş*, Cem Yay., İst., 1982, s.20-21.
 - ⁷ Mehmet Narlı, a. g. e., s. 590

İBRAHİM KOCA

ORHAN KEMAL ROMANLARINDA HAPİSHANELERDEN PORTRELER

Orhan Kemal'in cezaeviyle ilk tanışması askerliğini yaparken, "komünizmin ne olduğunu bilmediği bir sırada, sırf Nazım Hikmet ve Maksim Gorki'nin kitaplarını okuduğu öne sürülerek" 1939 yılında suçlu bulunmasıyla başlar. Kayseri cezaevinde hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerini, *Yedigün* ve *Yeni Mecmua* dergilerine göndererek yazarlık hayatına adım atar. Bir süre sonra babası Abdulkadir Kemalî Bey, önce Adana cezaevine sonra da Bursa cezaevine aldırır. Orhan Kemal'in yazarlığı da Bursa cezaevinde kaldığı yıllarda şekillenir. Kendisinden bir müddet sonra Nazım Hikmet'te Bursa cezaevine nakledilir. Burada, aynı koşu da beraber kalmaya başlarlar. Nazım Hikmet, cezaevini Orhan Kemal için âdeta bir 'medrese-i yusufiye'ye çevirir. O'na Fransızca, ekonomi, siyaset, felsefe ve edebiyat dersleri verir. Orhan Kemal, ilk zamanlar sürekli şiir yazmaktadır ancak Nazım Hikmet'ten şiiri üzerine ciddi eleştiriler alır. Her ne kadar Nazım Hikmet'in eleştirilerini dikkate alarak şiirini düzeltmeye çalışsa da beğenisini kazanamaz. Bu süreç, çalakaalem yazdığı *On Sekiz Yaşım* isimli gençlik romanına kadar devam eder. Nazım Hikmet, bu romanı ele geçirdiğinde çok beğenir ve "Bırak şiiri miiri birader, hikâye yaz, roman yaz sen" der. O vakit Bursa cezaevinde, Orhan Kemal'in romanı ve romancılığı, Nazım Hikmet'in rahle-i tedrisatı altında doğmuş olur. Yazarlığının, romancılığının ilk harcını, temelini cezaevinde Nazım Hikmet'in yanında atan bir yazar için de hapishanenin ayrı bir anlam taşıdığını söylemek yerinde olacaktır.

Orhan Kemal, hapishanenin bir mekân olarak kullanıldığı romanlarında ve hikâyelerinde, mekânın fiziksel yapısından çok, hapishanenin insanın davranışlarını, konuşmalarını, ilişkilerini ve yüzlerini nasıl biçimlendirdiğinin portresini çizer. Hapishane, dışarıda yaşanan dünyadan çok farklıdır. Bütün kötülükler ve toplumun tasfiye etmek istediği gayr-i ahlaki eylemler hapishanenin içine toplanmıştır. Şöyle de diyebiliriz; hapishane, şehrin değişik bölgelerinde dağınık bir şekilde yapılan gayr-i ahlaki, gayr-i hukuki ve gayr-i medeni eylemlerin yoğunlaştırılıp dört duvar arasına sıkışmış hâlidir. Hapishanede herkes ayrı ayrı suçtan içeride bulunmaktadır. Dışarıda bir araya gelmeleri zor olan insanlar, içeride ortak bir kötülüğün havasını oluşturmaktadır. Koşu da gelen her mahkûm bu havaya kendinden bir yoğunluk katar; var olan kötü havayı da kendi suçunun içinde eritmeye başlar günden güne. Dolayısıyla hapishanede kimseye güvenilmez.

Mahkûmlar arasında çıkar odaklı bir ilişki vardır. Hiçbir mahkûm, eğer ileride bir çıkarı yoksa bir faydası dokunmayacaksa koğuş arkadaşına sigarasından bir fırt dahi çekmez. Mahkûmlar hapishaneyi “Allah’ın unuttuğu yer” olarak algılar. Bu düşünce, onların içerideki ihanetlerini, arkadaşlarını bozuk para gibi harcamalarını, kumar oynatmalarını, adam öldürmelerini, ırza geçmelerini meşrulaştırır. ‘Cezaevinin Allah’ı koğuşun ağasıdır. Koğuşun yasasını tanrısal gücü elinde bulunduran ağa belirler. Yap dediği yapılır, yapma dediği yapılmaz; yemeğe ilk kaşığı ağa sallar, ilk çayı ağa içer. Tütünün en hasını ağa içer, yatağın en şişkini ve rahatı ağaya ayarlanır. Yalnız bu ‘tanrısalılık’ her ân el değiştirebilir. Tanrının bir kulu, tanrıyı alaşağı edip yerine tanrılığını ilan edebilir. Bu nedenle ağa, tanrısal kudretiyle kullarına korku salmak zorunda hisseder kendini. Başına buyruk hareket etmeye başlayan mahkûm, ağayı her zaman rahatsız eder.

Cezaevinde sevgi yoktur, kin vardır; dostluk yoktur, ihanet vardır; hoşgörü yoktur, öfke vardır; paylaşma yoktur, esirgeme vardır; zenginlik yoktur sefillik vardır. Bu kadar kötünün içerisinde iyiye yer yoktur. İyiliğin nüvesi bulunur ancak bunun yeşermesine izin verilmez. İyilik dışarıda yaşanan hayatta kalmıştır. İyi insanlar sadece cezaevi dışında bulunur. O yüzden mahkûmlar iyiliği önceki hayatlarını hatırlayarak bulmaya çalışır. Hatıralarda kalmıştır birbirine yardım eden, koruyup kollayan, ekmeğini paylaşan, sırtına güvenle dayanabileceğin insanlar. Bazen de düşlerinde görürler iyiliği. En çok da anne görülür düşlerde; saf iyilik, acının merhemi. Uykudan uyanıldığında ilk başta bu güzel düşler anlatılır. Ruhun uykuda yudumladığı iyilik şerbetinin verdiği tatlılık, biraz tebessümle biraz da uyanıklığın burukluğuyla anlatılır. İkinciye doğru tekrar yaşayamayacaklarını bildikleri hatıralar anlatılır. Belki kırk defa anlatılan hikâyeler ilk defa anlatılıyormuş gibi heyecanla tekrar tekrar dillendirilir. Dinleyiciler ise hikâyeyi mükerrer defa dinlemenin bıkkınlığından olsa gerek kendi hatıralarını canlandırır gözünde.

Gardijanların nazarında mahkûmların hiç bir değeri yoktur. Mahkûmlar dövülmesi ve sövülmesi gereken yaratıklardır. Her şey müstahaktır onlara, ‘ne hâlleri varsa görsünler’ cinsinden insanlardır. Rüşvetle mahkûmun rahatı sağlanır, gerekirse bir sebep bulunup birkaç saatliğine dışarı bile çıkartılır. Mahkûmunda en büyük düşmanı gardiyandır. Çünkü içerideki rahatlığı veya rahatsızlığını gardijan belirler. Mahkûmun kendini, asık yüzlü gardiyanın avucunun içinde hissetmesi koğuştaki rahat hareket etmesini engeller.

Bu genel çerçeveden hareketle Orhan Kemal’in *Suçlu* (1957), *Sokakların Çocuğu* (1963), *Tersine Dünya* (1968) romanlarına ve hapishane geçen, mahkûmun psikolojisinin en yoğun işlendiği 72. *Koğuş* (1954) hikâyesine portreler üzerinden bakabiliriz. *Sokaklardan Bir Kız* (1968), romanı Nuran’ın hikâyesinden *Suçlu* ve *Sokakların Çocuğu* romanlarının devamı niteliğindedir, fakat bu romanda

hapishanenin ve mahkûmun dışarıdan görünüşüne kısa bir değiniyle geçildiğinden bu yazının sonuç bölümünde kısaca değinme gereği duydum. Öncelikle kahramanların hapse düşüş serüvenleri hakkında kısaca bilgi vermek hapishanedeki halet-i ruhiyelerini okumamıza yardımcı olacaktır.

Romanlardaki Portrelere Genel Bakış

Suçlu romanı, 1932 yılında İstanbul Küçükpazar taraflarında bir mahallede geçer. İhsan bey, ölen hasta karısının ardından ona yardımcı olması için aldığı hizmetçi Şehnaz’la evlenir. Bir zamanların bomba PTT’cisi İhsan Bey ikinci karısının baskısı altında ezilmeye, evdeki bulaşıkları bile yıkamaya başlar. Cevdet, İhsan Beyin ilk eşinden tek çocuğudur. Cevdet, annesinin ölümünü, yaptığı zulümden dolayı babası İhsan Beyden bilir. O yüzden babasıyla hiç bir zaman arası iyi olmaz. Annesinin ölümünden sonra üvey annesi Şehnaz’ı ve babası İhsan beyi pek ipelemez. Üvey annesi buna karşılık olarak İhsan beyin aklına girerek Cevdet’i okuldan aldırır. Cevdet, artık okul arkadaşlarını da teker teker yitirmeye başlar. Bu durum onu tamamen kendi dünyasına iter ve işportacılığa adım atmak zorunda kalır. Sokaklar, Cevdet için yalnızlıktan kaçışın adresi olmaya başlar. Mahalledeki tek arkadaşı çingene kızı Cevriye’dir. Onu bu duruma sürükleyen babası ve Şehnaz’dan sürekli öç almak istemektedir. Üvey anne Şehnaz, komşu kadının oğlu şoför Âdem’le işaretlerle başlayan ilişkilerini evin içine taşır. İhsan bey karısına güvendiği için mi yoksa karısı olmazsa sefil olmaktan korktuğu, Cevdet’in de kendisine bakmayacağını düşündüğü için mi bilinmez, hiç bir şeyden işkillenmemektedir. Bu gidiş gelişler sıklaştıkça mahallede İhsan Bey için ‘boynuzlu’ tabiri yayılmaya başlanır. Cevdet her şeyi bilmektedir ancak bunu gururuna yediremez. Âdem, Şehnaz’ı kocasının çalıştığı fabrikanın paralarını çalmaya zorlar. İhsan beyin içip içip sızdığı bir gece, Âdem çantadan bir miktar para çalar. Açığa çıkan İhsan Bey tutuklanır. Cevdet, yaşlı babasını kurtarmak maksadıyla, “*babasından öç almak için çaldığını*” söyleyerek bütün suç u üzerine alır. Yaşlı babası hapisten çıkınca karısı Şehnaz’ın ona yaptığı ihaneti öğrenir ve bu ihanete daha fazla dayanamayarak vefat eder. Buradan sonra Cevdet’in hapishanedeki tutukluluk süreci başlar.

Cevdet, hapishanede sürekli babasının niye onu ziyarete gelmediğini düşünür durur. Kendisine yatak yorgan getirmesini bekler ama beklenen bir türlü gelmez. Cevdet’in koğuşunun ağası Böcek lakaplı Mustafa’dır. Böcek, ilk geldiğinden beri Cevdet’e kıl olmaktadır. Çünkü geldiği ilk gün Böcek’in ağalığına diklenmiştir. Cevdet hapishanede de dışarıdaki gibi onurlu bir çocuk duruşu sergiler. Böcek’in kendisine ‘ulan’ şeklinde hitap etmesine “*Ben ulan değilim! Cevdet’im!*” diye cevap verir. Böcek bu diklenmeye karşılık olarak “*Ben de bu ko-*

ğuşun Allahıyım” der. (s. 185). Cevdet’i kavgadan hapishanedeki tek dostu Hasan kurtarır. Hasan, hapishanede iyiliğin tek temsilcisidir. Yatağını, sevgisini, anılarını, arkadaşlığını sadece Cevdet’le paylaşır. İkisi de üvey annesinden şikayetçidir. Gün gelir Hasan’ın suçsuzluğu kabul edilir ve cezaevinden tahliye olur. Cevdet artık yalnızdır. Yalnızlık yalnızlığını, düşünceler düşüncelerini kovalarken ilk günün hesabını soramamanın acısını duyan Böcek, Cevdet hakkında bir dedikodu yayar. Dedikodu, Hasan’la Cevdet’in aynı yatakta yatmasından kaynaklanan farklı anlamları içermektedir. Herkes dedikoduyu bilir, bir tek Cevdet bilmez. O sırada Cevdet, düşünde annesini görmektedir, hatırasında Cevriye’yi anmaktadır, işportacı arkadaşı Kosti’yi düşünmektedir. Günün birinde Böcek’in imasıyla ortalıkta dönen dedikoduyu anlar. Çok ağırlığına gittiği için Böcek’i iki yumrukta yere serer. Cezaevi müdürünün ısrarına rağmen gerçeği söylemez: *“Müdürle başgardıyanın bütün ısrarına rağmen tek kelime söylememişti Cevdet, ‘Bana kalk ulan hergele, topla yatağını! Kocasız kaldın diye mi ağlıyorsun? Daha iyisi var burda oğlum!’ dedi mi diyecekti. Öldürseler söylemezdi. Nitekim bütün ısrarlar boşa gitmiş, susmuş, sonunda ‘Sinirime dokunuyordur kaç vakittir, dövdüm!’ deyip suçu üstüne almıştı.”* (s. 215). Cevdet çocuk yaştadır ama biraz erkeksi biraz da olgun bir yanı vardır. O yaşta kendisinden beklenmeyecek olgunlukta tavırları vardır. İşportacı Rum arkadaşı Kosti onun onurunu şöyle açıklar: *“Ondaki onur hiç kimsede yok. Üvey annesi bir şoförle kırıştırıyordu da bana bir günden bir güne açmadı. Sonunda Cevriye’den öğrendim. Duysa, Cevriye’yi öldürürdü.”* (s. 201).

Cevdet bu kavgadan sonra Böcek’in koğuştaki itibarını ya da tanrısal gücünü yerle bir etmiştir. Önceden Mustafa Ağabey olarak saygı duyulan, korkulan Böcek’i artık kimse iplemez. Koğuştakiler Böcek’e duydukları saygıyı Cevdet’e teslim etmişlerdir. Cevdet her şeye rağmen Böcek’in bu durumuna üzülür. Orhan Kemal, burada koğuşun kötülüğüne iyilik elini uzatır. Cevdet, cezaevi müdüründen rica ederek meslek öğrenmesi için Böcek’i marangozhaneye çırak olarak aldırır. Gün gelir, Hasan’ın yardımıyla Cevdet’in suçsuz olduğu ispatlanır.

Orhan Kemal bu romanda koğuşu üç karakter etrafında şekillendirir. Ana karakter Cevdet, yan karakterler de Hasan ve Böcek’tir. Cevdet ilk gençlik çağında hayatın yükünü sırtlamış, bütün düşüncesinin ağırlığını da bu yükün oluşturduğu bir çocuktur. Babasına yaptığı iyiliğin karşılığı olarak bir gün onu bu bataklıktan kurtarmasını bekler. Hasan’ın babası ise bir avukat tutup oğlunu oradan kurtarır. Babaları arasındaki bu karşıtlık Cevdet’in içini kemirir. Kendi babasına içerler ama nedense hâlâ bir umut besler: *“İçini çekti. Babasının gerçeği bildiğini, günün birinde kendisini belki de kurtaracağını sanan yanı hiç bir zaman kaybolmamıştı. Belki de bir düşündüğü vardı. Mahkemede açıklardı, kim bilir?”* (s.

187). Cevdet'i iyiliğe sevk eden yanını, annesi temsil eder. Babasına, üvey annesine, şoför Âdem'e veya hapishanede bir başkasına yapmayı düşündüğü kötülüğü, düşlerinde annesi engeller. Cevdet'e hep doğru yolu telkin eder. Hasan da yan karakter olarak, Cevdet'in yabancı olduğu dünyaya adapte olmasına yardımcı eder. Böcek'in koğuş ağası olması ise suç hiyerarşisinde en üst makamda olmasındandır. Böcek, bekçi babasının beylik tabancasıyla mahalle arkadaşlarından birisini öldürmüştür. Toplumun tasfiye ettiği bu suç, hapishanede Böcek'in kıvanmasına neden olur: "*Ulan sen bana dikilebilir misin? Pis hırsız, senin gibi babamın parasını çalıp buraya düşmedim, adam öldürdüm, adam!..*" (s. 186). Hapisten önceki hayatında toplumun alt tabakasından gelen Cevdet, hâliyle içerdeki suç hiyerarşisinde de en dip köşede bulur kendini.

Sokakların Çocuğu, Suçlu romanının ikinci bölümünü oluşturur. *Suçlu*, Cevdet'in Amerika'ya gitmek niyetiyle Cevriye'yle birlikte bindiği gemide yakalanması ile sona ermiştir. *Sokakların Çocuğu* ise Cevdet'in Hasanlarda kaldığı bir günün sabahında başlar. Cevdet, iş disiplinine, Hasan ve babasının yaşadığı hayata uyamaz. Bu yüzden onların da kendisini nankör olarak gördüklerini ama acıdıkları için ses çıkarmadıklarını düşünür. Dolayısıyla o gün Hasanlardan ayrılır. Bundan sonraki mekânları biraz Kostilerin evi biraz Cevriyelerin çadırı bazen de terkedilmiş eski bir konak olan Perili Konak'tır.¹ Çalıştığı fabrika da iş disiplinine uymadığı için işten ayrılır ve Kosti ile tekrar işportacılığa başlar. Cevdet sürekli roman okumaktadır. Hayal dünyasını okuduğu romanların kahramanları oluştur. Cevdet, son okuduğu sinema soygununu anlatan romanın kahramanını kendisiyle özdeşleştirir. Yıllardır hayalini kurduğu Amerika'ya gitme planı bu soygun sayesinde gerçekleşebilecektir. Olan parasıyla oyuncak bir silah alarak sinemayı soymaya kalkışır. Ancak işler hiç de romanlardaki kurguya benzer şekilde gitmemektedir. Başarısız soygun girişimi sonucunda Cevdet'in ikinci hapishane hayatı başlar.

Cevdet daha koğuşa atılmamıştır ama haberi çoktan sıbyan koğuşuna ulaşmıştır. Cevdet ilk tecrübesinden yararlanarak yabancılık çekmez ortama. Hapishane raconundan az çok haberdar olsa da bu sefer yanında Hasan yoktur. Hapishanede yapayalnız kalır. Koğuş ağası bu sefer Öküz Memet adında biridir. İlk tecrübesinde olduğu gibi koğuş ağası Cevdet'le sürtüşmeye başlar. Cevdet bir süre sonra Öküz'ü alaşağı etmeyi başarır. Cevdet, bu sefer ağalık koltuğuna oturur, kendi yasasını uygular. Öküz'ün meydancısı, koğuşun Öküz Memet'ten önceki ağası Beton, bir yanda Cevdet'i diğer yanda Öküz'ü kıskırtarak kavgaya tutuşturur. Bu sefer kavga alevlenir; Cevdet, tam da Beton'un istediği gibi iyice öfkelenir. Daha önceden Beton'un kendisine gösterdiği zuladan sustalı bıçağı alır ve Öküz Memet'i öldürür. Cevdet sürgün edilir. Gittiği her yerde de olay çıkaran Cevdet, kendini sürekli başka hapishanelerde bulur.

Sokakların Çocuğu'nda Cevdet, hâlen gururlu yanını sürdürür. Koğuştaki ilk sürtüşmesi yine kendisine 'lan!' denilmesinden kaynaklanır. "Ben lan değilim!", "Nesin?", "İnsanım, çocuğum, Cevdet'im." (s. 189). Cevdet aslında koğuştaki etliye sütliye karışmak istememektedir. Yapısı gereği bazı şeylere sessiz kalamadığı, gururuna dokunulduğu için başı sürekli derde girer. O'nun asıl derdi Cevriye'dir. Sürekli Cevriye'yi düşünür; çünkü ona karşı hem bir sevgi besler hem de onu dışarıdaki tehlikelerden korumak ister. 'Acaba ben buradayken Cevriye ne hâldedir?' sorusu içini kemirir. Orhan Kemal, bu romanda *Suçlu*'da olduğu gibi koğuştaki üç ana karakter etrafında anlatır. *Suçlu*'dan farklı olarak burada iyiyi temsil eden Hasan'ın yerine kurnaz, arkadan iş çeviren kötü karakter Beton vardır. Öküz Memet, koğuştaki ilk geldiğinde, koğuştaki ağası Beton'un 'façasını alaşağı' eder. Yılların ağasının herkesin gözü önünde madara olması o kadar zoruna gider ki gece herkes uyurken Öküz'ün yanına gidip "Sen gelmeden ben bu koğuştan Allah'ıydım. Sen beni bozdun. Beni bunların yanında madara etme, ağam ol. Yat, kalk, ye, iç... Karışma. Ben senin bütün işlerini yoluna korum" der. (s. 181). Cevdet'in gelişine de en çok o sevinir. Eğer beklediği gibi Cevdet, Öküz Memet'ten dik başlı çıkarsa ikisini birbirine kırdırmayı sonra da yeniden koğuştaki ağası olmayı hedefler. Cevdet de tam anlamıyla Beton'un arayıp da bulamadığı bir tiptir. Nihayetinde iki taraflı oynaması sonuç verir; biri mezara diğeri sürgüne gider. Hasan, Cevdet'in içeriden çıkmasını sağlarken Beton içeride kalış süresini uzatır. *Sokakların Çocuğu*'nda koğuştaki genel atmosferi Cevdet'i esir almıştır. Burası adeta iyi olan her şeye kapılarını kapatan bir mahsus mahaldir. Öyle ki Cevdet'in annesine ilişkin düşünceleri bu koğuştaki azalır. Cezaevinin en kabada-yısı Laz Maksut gibi olmaya çalışır. Onun gibi sigara içer; onun gibi ellerini arkasına koyar; Maksut gibi volta atmaya başlar. Onun Maksut'la bu yakınlaşmasını fırsat bilen Öküz Memet, Cevdet hakkında 'anlamli' bir dedikodu yayar ki şuyuu vukuundan beterdur. Bu kulp ikinci sefer de Cevdet'i çileden çıkarmaya yetecektir. Orhan Kemal, iki romanda da Cevdet'in hapishanede gururlu yanını ön plana çıkarmıştır. Birinde yanına iyi diğesinde kötü bir karakter yerleştirerek Cevdet için iki farklı akıbet yaratmıştır.

Tersine Dünya, Orhan Kemal'in mizahî romanlarından biridir. Roman, isminde işaret ettiği gibi kadın ve erkeğin toplumsal hayattaki rollerinin tersine işlediği bir dünyada geçer. Bitirim Leyla, üçkâğıt açıp, 'bul karayı al parayı' diyerek insanları söğüşleyen bir aile reisi kadındır. Bir gün işe çıktığında, fabrikada çalışan Sarı Leman ve arkadaşlarının önüne tezgâh açar. Amacı yeni yevmiye alan bu kadınları 'bul karayı al parayı' yöntemiyle soymaktır. Leman bütün parasını kaybedip uzaklaşır. Arkadaşları, Leyla'yı köşeye sıkıştırarak, Leman'ın kaybettiği paraları geri almaya çalışırlar. İşin zora girdiğini anlayan Leyla "Siz harbi kızlarsınız" diyerek, paraları birlikte götürüp Leman'a vermeyi teklif eder.² Sarı Le-

man'ın evinin önünde bir husumetten dolayı kavga çıkar, silahlar patlar. Bitirim, bir yolunu bulup ortamdaki kaçıp bir meyhane de içmeye başlar. Gece sarhoş haliyle bir bekçinin oğlu hakkında ileri geri konuşmasından dolayı tutuklanıp cezaevine yollanır. Bitirim Leyla'nın hapishane macerası o vakit başlar.

Leyla, hapishaneye yabancı değildir. Bitirimliğiyle olsa gerek çok defa girip çıkmıştır. Hapishaneye ilk adımında şoka uğrar çünkü parasını söğüşlediği Belalı Leman'la aynı koğuşa düşmüştür. Leman ve arkadaşları Leyla'nın niye kendilerini bırakıp gittiğinin hesabını sorar. Tabi, Bitirim Leyla'da yalanın bini bin paradır. Her ne kadar Leman, Leyla'nın anlattıklarına içinden inanmasa da inanmış gibi yapar. Leyla bu olaydan paçasını kurtarsa da aklı üç çocukla evde bıraktığı kocasındadır. Kocasını yakışıklı olduğundan kadınların ona takılmasından korkmaktadır. Derdini koğuşa arkadaşlarına yazar. Herkes farklı bir şey söyler: “*Sütü bozursa, değil adamını sokağa attırmak, istersen kurşun odaya hapset, nafile...*”, “*Yok eğer sütü temizse, kadınlar ordusunun içine sal korkma!*” (s. 44). Bitirim Leyla bunlarla teselli bulmuyor ama karşı da çıkmıyordu. Kocasının kendisini ziyarete geldiği bir gün başgardıyan bayan Bitirim Leyla'nın kocasına göz koyar. Leyla, başgardıyan bayanın kocasına bakışlarından şüphelenir. Şüphesi dışarıda üç çocukla bıraktığı kocası hakkındaki endişelerini iyice artırır. Leyla sürekli kocasının namusunu, evin kirasını nasıl vereceklerini, ağzı süt kokan oğlunun geçimini nasıl sağlayacaklarını, zampara kadınlarla nasıl baş edeceğini düşünüp durur. İçeriye sığamaz; koğuşa dar gelir. Bütün düşünceleri dışarıya ilişkindir.

Tersine Dünya'da mahkûm olarak halet-i ruhiyesi anlatılan tek karakter Leyla'dır. Hapishaneyi anlatan bölüm Leyla'nın endişeleri üzerine kuruludur. Belalı Leman, arkadaşları, Naime hala hapishane içerisinde silik karakterlerdir. Bu silik karakterler Leyla üzerinde tesiri olmayan insanlardır. Her koğuşa aynı zamanda mahkûmların kendi arasında bir hesap sorma yeri olduğundan Leman geçmişe ilişkin hesap sorar, Naime hala da Leyla'nın koğuştaki ters bir hareketine karşı tetikte bulunan potansiyel bir hesap sorucudur.

Orhan Kemal, bu romanda hapishane jargonunu diğerlerine göre daha yoğun bir şekilde işler. Mahkûmlar argo tabirleri, deyimleri sıkça kullanır: “*deriyi tuzlamak*”, “*harama uçkur çözmek*”, “*lokman hekiminin ye dediği*”, “*dızdızcılık*” bunlardan birkaçıdır. *Tersine Dünya*'da her ne kadar kadın ve erkeğin toplumsal olarak rolleri değişse de mahkûmlar yine aynı sıkıntıyı, aynı bekleyişleri, aynı çaresizliği yaşar.

72. *Koğuşa* bir roman olmamasına rağmen onu bu yazının konusu yapan şey öykünün tamamının hapishanede geçmesidir. Orhan Kemal'in eserlerinde hapishaneden portreleri incelediğimiz bu çalışmada 72. *Koğuşa*'u es geçmek yazıda büyük eksiklik yaratacaktır. 72. *Koğuşa* insanlığın en dip kuyusunun hikâyesini anla-

tır. Ahmet Kaptan babasını öldüren akrabalarından öç alıp onları öldürdüğü için hapse düşer. Diğer romanlardaki karakterler gibi yalnız, tek başına bir adamdır. Yıllardır içerde yatmanın verdiği ifadeyle bir Hitit heykelini andırır yüzü. Bir gün varlığını bile unuttuğu annesi Kaptan'a bir miktar para yollar. Bu sembolik para dışarıda bir anlam ifade etmese de 72. Koğuş'ta Kaptan'ı koğuşun reisi yapar. Kumar oynayarak her şeyini kaybeden, yatacak bir döşekleri bile olmayan, parasızlıktan koğuşun ampulünü, pencerenin çerçevesini bile satan 72. Koğuş mahkûmları Kaptan'a gelen bu parayla sevinçten havaya uçar. Herkesin birbirleriyle kavgalı olduğu koğuşta paranın getirdiği bereketle eski dostluklar, Kaptan'la geçirilen zamanlar, onun çekilmez hikâyelerine katlanışlar hatırlanır. Herkes Kaptan'ın yanına yanaşmaya çalışır. Kaya Ali, para haberinin müjdecisi olduğundan Kaptan'ın meydancısı olur. Haberden önce Kaptan'la arası bozuk olduğu için suratına bile bakmayan Berbat, daha Kaptan tanrısal bir kudret göstermeden 'peygamberliği' ilan eder ve kaptanın sağ köşesinde yer alır. Sürekli Kaptan'a diğer mahkûmlara karşı dikkatli olmasını tembihler: *"Bunlar Allah'ın cebinden peygamberi çalarlar. Bir sefer alıştılar mı bitti. Sendeki yürek zaten muhallebi, boyunlarını büktüler de başladılar mı ağlamaya dayanamazsın. Bırak, Allah'ın acımadığına sen mi acıyacaksın? Elimizdeki parayı çarçur etmeyelim..."* Kaptan, aslında çocukluğunda bir kin gütmemektedir babasının hasımlarına. Ancak annesi Karadenizli damarıyla onun kanına girer: *"'Babanı öldürenleri unut, onları Allah'a havale et. Baban gibi seni de kaybetmek istemem. Beni bu yeryüzünde sahipsiz bırakma!' dememiş, tam tersi, 'Babanın kanını yerde korsan sütüm haram olsun. Öte dünyada iki elim yakanda!' diye kıskırtmıştı.* (s. 14).

Kaptan'ın çocukluğundan kalma yumuşak başlılık, alicenaplık koğuşta da hemen ortaya çıkar. Koğuşta herkese yetecek yemek yaptırır. Ağa kendisi olduğu için yemeğe ilk kaşığı Kaptan sallar; yemekten sonra ilk çayı o içer; ilk cigaray o yakar. Berbat kendi hırsları uğruna Kaptan'ı Sölezli'nin karşısında kumar oynamaya ikna eder. Şansı o kadar yaver gider ki parası katlanır da katlanır. Herkese yatak, döşek alır; koğuşun duvarlarını boyatır; pencerenin çerçevesini yeniler; yeni bir ampul taktırır. Bütün hapishanede Kaptan'ın 'adembabalığı' konuşulmaktadır. Berbat kumardan kazandıklarıyla Kaptan'ı yarı yolda bırakıp başka koğuşa bir kabadayının yanına geçer. Kaptan bütün hapishaneye mavi boncuklarını dağıtadursun Berbat'tan boşalan makama Sölezli'nin eski meydancısı kurnaz Bobi sinsice yerleşir. Bobi cezaevi yönetimiyle, gardiyanlarla arası en iyi olan mahkûmdur. Cezaevinin kadınlar bölümüne girebilen tek erkektir. Bobi, isterse başgardıyanı ayarlayıp Kaptan'ı birkaç saat dışarı bile çıkartabileceğini söyler. Kadınlar bölümüne Kaptan'ın çamaşırlarını yıkatmaya götürür. İki koğuş arasında laf taşır. Kaptan'ın parasını yemek için kadınlar koğuşundan Fatma'yı kendisine

ayarlayabileceğini söyler. Yıllardır kadına, kadın kokusuna hasret olan Kaptan bu teklife çok heyecanlanır. Bobi'nin kendi yazdığı mektupları, Fatma gönderdi diyerek bu işe Kaptan'ı iyice heveslendirir. Bu heves Kaptan'da günden güne bir karasevdaya dönüşür. Bobi yolundadır ya gerisi önemli değildir onun için. Fatma cezasını bitirip çıktığında Kaptan, onun dışarıda kendisini annesiyle birlikte bekleyeceğini düşünmektedir. Beklenen yine gelmez, hayaller yine gerçekleşmez. Kaptan'ın ruhunun erimesiyle birlikte 72. Koğuş da peyderpey erimeye başlar. İlk döşekler satılır; sonra ampul, sonra pencere çerçevesi, sonra Kaptan'ın döşegi, sonra ceket... Karakış gelir çatar da Kaptan'ın aklı hâlâ Fatma'dadır. Pencere demirlerine sıkıca tutunup gelmeyecek olanı beklerken donarak ölür.

72. Koğuş'un kaderi Kaptan'ın kaderiyle özdeşdir. Kısaca en dipten yükselişin ve düşüşün hikâyesidir. Umudun, sevginin, arkadaşlığın, merhametin, insanlığın kısa süre içinde yükselişi ve kayboluşu... Kurnaz Bobi, Kaptan'ın iyi niyetinden faydalanır tıpkı Beton'un Cevdet'in iyi niyetinden faydalanması gibi. Kaptan koğuştaki her türlü ahlaksızlığa karşı ahlaki ilkeleri yaşatmaya çalışır. Kaptan'ın yaptığı bütün fedakârlıklar sui istimal edilir. Kaptan insanlığın en dip noktasında insanlığı yaşatmaya çalışır. Orhan Kemal, Kaptan'ın ölümünde 72. Koğuş'ta artık insanlığın bittiğini resmeder. İnsanın artık bir meta gibi görüldüğü anlatan Bir Zamanlar Anadolu filminin sonlarına doğru, otopsi yapan doktorun bir yandan ölüyü kesip biçerken bir yandan da ölüyü kestiği makinenin eskiliğinden şikâyet ettiği bir sahne vardır. Bu sahnede olduğu gibi Kaptan'ı parmaklıklardan ayıramayan gardiyanın keskiyle çekiç kullanması, 72. Koğuş'ta insanın düştüğü durumu açıkça göstermektedir.

Sonuç

Orhan Kemal, hapishanedeki ana karakteri genellikle iyi, masum, dürüst, temiz bir kişilik olarak karşımıza çıkarır. Sadece *Tersine Dünya*'da Bitirim Leyla'nın üçkâğıtçılığı bunun dışındadır. O bile koğuşta birisine zarar vermeyi aklından geçirmez. Orhan Kemal bu kişiler üzerinden koğuştaki ahlaksızlığa, ihanetlere karşı duruş sergiler. Koğuşta iyiliğin neşvünema bulmasını ana karakteri oraya sokarak sağlamaya çalışır. Her zaman olumlu sonuç alamaz. Hatta sadece *Suçlu* romanında Cevdet girdiği koğuşta bir değişikliği başarabilir. Kötü karakterli Böcek'i ıslah etmeyi başarır. Diğerlerinde hüsrarla biten sonuçlar alınır.

Sokaklardan Bir Kız romanında ise Nuran'ın babası kendisini aldatan eşinin sevgilisini öldürdüğü için hapse girer. Orada sadece babası Nuran'a: "*Yavrum gün gelecek, büyüyecek, bir erkeğin kadını olacaksın. Kocan çirkin de olsa, onu yabancı bir erkekle aldatıp hapsilere düşmesine sebep olma*" der. (s.53). Bu söz Nuran'ın kulağına küpe olur. Gün olur Nuran Cevdet'i İhsan ağabeyine Cevdet de Nuran'ı Cevriye'ye benzetmesinden dolayı evlenirler. Cevdet'in gemi tayfa-

sından arkadaşı Fikret, bir gece Nuran'ı rahatsız edince Nuran yanlışlıkla Fikret'i öldürür. Nuran tutuklanır. Cevdet ise Nuran'ı suçladığının farkına varıp cezaevine, karısını ziyarete gidip yaptığı hatadan ötürü özür diler. Bu romanda mahkûmlar namuslarını korumak için hapishaneye düşerler. Nuran'ın babası hapishanede ölürken, Nuran'ın akıbeti hakkında bilgi yoktur. Ancak yine her türlü kötülüğün ortasında kalan iyi niyetli kimseler mahkûm olmuştur.

Orhan Kemal, Cevdet'i hiç bir zaman tam mutluluğa erdirmez. Cevdet bir bakıma hayal kırıklığının ifadesidir. İlk hapse düştüğünde, hapishaneyi, okuduğu romanlardaki gibi bir yer zanneder ancak öyle değildir. Koğuş, Jano'yla Yanık'in koğuşuna benzemez. Sinema soygunu hiç romanda anlatıldığı gibi sonuçlanmaz. Amerika'ya gittiğindeyse tam bir düş kırıklığı yaşar. Amerika, hiç de 'gidince isteğinin olunabileceği bir yer' değildir. Orhan Kemal'in romanlarında mahkûmların akıbetleri hiç hayırla sonuçlanmaz.

KAYNAKÇA

Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, TC Kültür Bakanlığı, Ankara, 2002

Orhan Kemal, 72. *Koğuş*, Everest Yayınları, İstanbul, 26. Basım, 2013

Orhan Kemal, *Sokaklardan Bir Kız*, Everest Yayınları, İstanbul, 13. Basım, 2013

Orhan Kemal, *Sokakların Çocuğu*, Everest Yayınları, İstanbul, 9. Basım, 2007

Orhan Kemal, *Suçlu*, Everest Yayınları, İstanbul, 13. Basım, 2008

¹ Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, T.C Kültür Bakanlığı, 2002, s.384

² Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir Deneme*, Ankara, TC. Kültür Bakanlığı, 2002, s.484

BEDİA KOÇAKOĞLU

BABA EVİ’NİN KAPISINDAKİ ÇOCUĞA FREUDYEN BİR BAKIŞ DENEMESİ

Toplumsal gerçekçi yaklaşımı ile dikkati çeken, bu doğrultuda birçok roman, uzun hikâye, yüzlerce küçük hikâye, tiyatro, senaryo, anı gibi çeşitli türlerde eser ortaya koyan Orhan Kemal, metinleri ile Türk toplumunun sosyal problemlerini dile getirmeye çalışmıştır. Sanatçıyı “Her şeyden önce bir fikir adamı olması lazım gelen sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla belirten insandır.” (Önertoy, 1984: 108) diye tanımlayan Kemal, kendini de aydınlık gerçekçi (Bezirci, 1984: 53) olarak betimler.

Yazar, özellikle romanlarında ekmeğinin peşinde koşan, burjuvazinin karşısına mert ve gururlu tavrı ile çıkan, uğradığı haksızlıklar içinde ezilmiş ve dışlanmış, sevgiden yoksun kişileri işler. Bu insanlar sıklıkla köylü, kasabalı veya yoksul semtlerde oturan, ırgatlık yapan, fabrikada işçi olarak çalışanlardır. Genellikle eğitimsiz ve kaba yaradılışa sahip olan bu bireyler şaşırtıcı şekilde hayata dair umut taşırlar.

Orhan Kemal’in bu tiplerine eklenebilecek önemli bir figürü de kendisidir. Hayatının zorlu koşullarla geçtiği çocukluk ve ilk gençlik yıllarını bazı eserlerine konu edinmiş, o dönem sanatçılarının bütün gerçeklik imkânlarını kullanarak anlatmaya çalıştıkları “küçük adam”ı o, bilfiil kendi yaşamından çıkararak aktarmıştır.

Yazarın bu bağlamda kaleme aldığı, çocukluk yıllarının biyografisi niteliğindeki eseri *Baba Evi* (1949)’dir. İlk olarak Orhan Raşit adı ile eserin, dokuzuncu bölümü “Balık” adı altında hikâye şeklinde yayınlanır. *Yeni Edebiyat*’ta çıkan bu ilk öykünün ardından aynı gazetede “Kardeşim Niyazi”, “Babam”, “Bayram Sabahı” adlı hikâyeler basılır. Bunlar da romanın çeşitli bölümleridir. Şu halde öncelikle taslaklar ve parçalar halinde hazırlanan kurgunun sonradan roman adı altında değerlendirilmeye çalışıldığı düşünülebilir.

Ancak burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir husus bulunmaktadır. Sanatçının eserin başına koyduğu “Küçük Adamın Notları” başlığı tesadüfî değildir. İlk “Küçük Adam” diyerek konuyu kendi hayatından uzaklaştırmak gibi bir çabaya girmiş olabilir. İkincisi ise zaman zaman bozulan, dağılan, sonra bir araya bir türlü gelemeyen bir araya gelişleriyle de bir roman bütünlüğü kuramayan olaylar ve hikâyeler bütününe “notlar” sözüyle kendince bir bağışlatma yapmış, diye düşünülebilir.

Esere otobiyografik roman olarak bakıldığında karşımıza çıkan, bütünlük algısı oldukça zayıf anı kırıntıları, bu metne daha çok “hatıra kitabı” gibi bir isim

verilmesini gerekli kılmaktadır. Toplumsal gerçekçi çizgide durması, yazarı kendi hayatını birebir aktarma gayesine götürmüş, bu şekilde de eser bir sanatçının hatırlayabildiği kadarıyla geçmişini anlattığı bir metne dönüşmüştür. Oysa bir romanda seçme, ayırma, yoğunlaştırma, bütünleştirme ve belli bir kompozisyon içerisinde bu unsurları birleştirme gibi çeşitli etkenlerin de düşünülerek, eserin kendi gerçekliğini de yaratması gerekir.

Bu açıdan *Baba Evi*, dokümanter bir teknikle anıların yan yana getirilmesi ile kurulmuştur. Sadakatle geçmişine bağlanan ve bunu bir yazı bütünü roman yapan unsurları dikkate almadan yapan Kemal, belki hikâye ile roman arası bir geçiş eseri ortaya koymuştur, denilebilir.

“Birbirini izleyen ve ancak romanın nicelik yapısını kurabilen küçük hikâyeler, kronolojik bir plan üzerinde, parça parça yaşantıların anıları olarak sorumsuzca dizilmiştir yan yana. Yazar kendi hayat serüveniyle tam bir sadakat içindedir. Çocukluktan gençliğe değin uzanan kesiksiz bir evrimsel süre ile olayları aynı kişinin, yani yazarın yaşamış olmasından gelen tutarlık bu iki romanı bir yapı olarak kurmaya yetmemiştir.” (Gürson, 1967: 17)

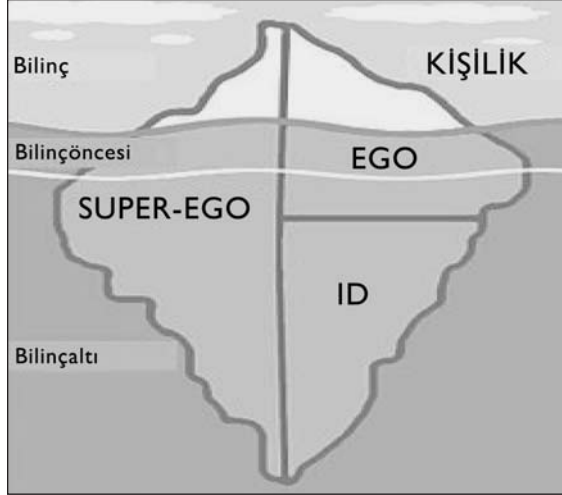
Eserin tür açısından bu arada kalmış gibi duran tavrının yanı sıra yazarın metni, kaleme almasını gerekli kılan sebepleri de tartışmak önemli olacaktır. Zira başlangıçta hikâye formunda aktarılan bir konunun neredeyse olduğu gibi bu parçalar birleştirilerek bir de roman havasında sunulmaya çalışılması dikkate değerdir. Aşağıda yazarın ortaya koyduğu bu çalışmaya Freudyen bir yaklaşımla açıklamalar bulmaya çalışacağız. Eseri psikanalize tabi tutarak anlatılan bazı hatıraların bilinçaltı ile bağını tespit etmeye uğraşacağız. Bu bağlamda öncelikle yazarın çocukluğuna ulaşmayı sağlayan psikanaliz kuramına kısaca değinmek gerekmektedir.

1. Kapı Eşiği: Psikanaliz

Freud’a göre her insanda doğuştan yerleştirilmiş olan bazı kodlar vardır. Bunlar, bebeklerin anne-babaya olan bağımlılıklarının (beslenme, korunma gibi) oluşturduğu içgüdüler; cinsellikle ve saldırganlıkla ilgili hislerden meydana gelen dürtülerdir. Freud, bu dürtü gereksinimlerinden yola çıkarak insan zihnini üçe ayırmıştır: İd, ego, süpereo.

İnsan zihninin en karanlık kısmı olan id, “mantık dışıdır, içgüdüsel, dirimsel ve bilinçaltıdır. Gizli arzular, olmayacak istekler ve yoğun korkular burada yer alır.” (Çubukçu, 2002: 104) İde, haz ilkesi hâkimdir ve bu bastırılmış durumdadır. Kişinin benliği olan ego ise gerçeklik ilkesi ile yönetilir. “Ego, çocuğun ilk yaşantılarında, ana-babasıyla olan ilişkisinde ortaya çıkan ve bir çeşit vicdan ödevini görenek egonun düşüncelerini eleştiren ve böylece tedirginlik ve kabahatlilik duygularına yol açan Süper-Ego ile, bilinçdışını meydana getiren içgüdüleri, dürtüleri ve

karanlık güçleri kapsayan id'in arkasında bulunur.” (Budak, 2009: 14) Çocuğun üzerindeki anne ve baba otoritesine bağlı olarak gelişen ve bir otokontrol sistemi halini alan süperego yani üstben ise, bir nevi kişi zihninin denetleyicisidir.



Resimde de görüleceği üzere id, insan bilinçaltının en dibinde duran ve tamamen içgüdülerle yönetilen bir kısımdır. Ego, idin hemen üzerinde bulunan daha planlı hareket eden, vicdan denilen iç mekanizma ile kendi denetimini sağlayabilen bir tabakadır. Süperego ise alt benliğin neredeyse yarısını kapsar ve otokontrolü elinde bulunduran, sisteme uyumu sağlayan bir çeşit üstbendir.

“Bazıları sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini vb ortaya çıkarmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları eserlerini yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da eserlerindeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır.” (Moran, 2007: 149) diyen Freud, psikanaliz yöntemi ile yazarın bilinçaltına inilip yarattığı kahraman üzerinden kendine ulaşılabilirliğini ifade etmektedir. Yani yukarıda kısaca belirlemeye çalıştığımız üzere merkezi figürün id, ego ve süperegosu aslında sanatçının kendi yaşamışlıklarıyla örtüşebilmektedir.

Ancak her zaman yazar ile kurgusal kahramanı birebir bütünleştirmek çok da doğru sonuçlar doğurmamaktadır. Örneğin Freud, *Düşlerin Yorumu*’nda Dostoyevski’nin ünlü eseri *Karamazov Kardeşler*’de Oidipus sendromu olduğunu belirler. Bu durumu yazarın hayatına taşıyan Freud, Dostoyevski’nin annesine gizli bir aşk beslediğini ve bu yüzden de babasının ölümünü istediğini belirtir. Hatta bir gün köylüler tarafından öldürülen babasının ardından vicdan azabına kapılır ve sara hastalığına yakalanması bu azaptan dolayıcıdır.

Freud, Rus yazarda olduğunu iddia ettiği baba katilliği eğilimi ile ilgili bulgularının bir benzerini Shakespeare’in *Hamlet* isimli tragedyasında da bulur. Bu

eserin psikanaliz yöntemi ile çözümlemesi sonucunda da Shakespeare'in babasına düşman olduğu verisini ortaya atar. Freud'a göre, şu halde Dostoyevski ve Shakespeare Oidipus kompleksine kapılarak baba katilliği duygusu içine girmişlerdir. (Freud, 1981: 22)

Bu kadar net çizgilerle sanatçılar hakkında yorum yapmak bazen onlara haksızlık etmek anlamına da gelebilir. Yazar odaklı yapılan psikanalitik analizler, bu yüzden her zaman tam anlamıyla sanatçının iç dünyasını vermeyebilir. Bu sebeple yöntem kullanılırken sadece yazarın esere kendisini ne kadar dâhil ettiğini, ne kadar müdahalede bulunduğunu gözlemlemek adına bir çıkış noktası olarak alınmalıdır.

Orhan Kemal'in *Baba Evi* adlı eseri de öncelikle vak'a bağlamında yazarın çocukluğuna olan benzerliği yönüyle irdelenmelidir.

2. Kapının Önünde Bir Çocuk: Küçük Adam

Orhan Kemal, eserin otobiyografik yönünün kurgusal gerçekliği zedelememesi adına metnin başına özellikle bir bölüm ekler. Ön sözde eserin kendi hayatı ile örtüşmediğini "Küçük Adam"ı Adana kahvelerinde tanıdığını anlatır:

"'Küçük Adam'ı Adana kahvelerinden birinde tanıdım. Sakallı yüzünü avuçları içine almış, düşünüyordu. Açık mavi gözleri, kıvrıkcık sarı saçları vardı. Bir-birimizi uzun uzun gözden geçirdikten sonra, yanıma geldi. Beni birisine benzettiğini söyledi. Maksadının konuşma kapısını açmak olduğunu anlıyordum. Bana hayat macerasını çok sonra ısrarlarım üzerine anlattı. Bunları yazmasını söyledim, güldü; 'sen yaz istersen' dedi.'" (O. Kemal, 1998: 5)¹

Sanatçı burada "Küçük adam bana anlattı" diyerek romanın kurgusalılığı ile gerçek hayatı ayırmaya çalışmıştır. Oysa metnin yönetime ters düşen bir ailenin gönüllü sürgününü, buradaki çevresini, ekonomik güçlerini kaybedince çözülsünü, delikanlı olan bir çocuğun sorumsuz ve düzensiz yaşamını anlatması neredeyse yazarın hayatı ile paraleldir. Bu açıdan öncelikle psikanaliz kuramında bir basamak olarak yazar-anlatıcının "süperego" ile örtüşen yanlarına bakalım.

2.1. Süperego=Anlatıcı=Çevrenin Yazara Dayattığı Kişi

Üst benlik (süperego) kural ve değerler bütünlüğü içinde insana yön veren bölümdür. Bu bölüme vicdan da denilebilir. Bu bölüm daha çok emir ve yasaklara göre bir yol belirler. İyi ya da kötüyü birbirinden ayırmaya başladığımız süreçlerde gelişir ve olgunlaşır. Zamanla aile, anne ve baba, çevre, okul, din, geleneklerden öğrendiklerimiz içselleştirilir ve bizim değer ve kurallar bütünlüğümüzün oluşmasına yardım eder. Bu açıdan bu üç temel bilinç şekillenmesinin belli düzeylerde bizlerde yetersiz olması gerçekten iyi olmaz. İnsan, düşünen bir varlıktır ve zararı önceden hesaplayabilecek; sonradan öğrenebilecek bir yapıya sa-

hiptir. Kimi bunun Tanrıdan geldiğini düşünür, kimi de Freud gibi Evrim Kuramı şeklinde izah eder. İkisinde de ortak olgu vicdandır.

Süperego, daha çok baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İdin ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir ve ide karşı saldırgan-dır. Tabuları ayakta tutar. Oidipus kompleksinin çözümü için baba figürünün iç-selleştirilmesidir.

Baba Evi'nde "baba", "iri gövdeli bir korku"dan ibarettir çocuk anlatıcı için. O, doğduğu zaman bu korkulu baba, Çanakkale Dadanos'ta bir mülazım-ı sanidir. Küçük çocuğun ilk hatırladığı sahne onun hayatını adeta dizginleyecek bir meka-nizmanın da işaretidir. Beş yaşında iken bahçesinde oynadığı konakta bir Amme cüzüdür aklına ilk gelen. Babası her gün bu cüzden ezber yaptırır. Yapamadığında ise orta kattaki kilere hapseder. Bir de küçük hala vardır tabi. Bu kadın en ufak bir durumda küçük yeğenini ağabeyine şikâyet edecek fırsat arar. Bir gün babası, tem-bellik yapmasına kızar ve büyüdüğünde ne olmak istediğini sorar. "Çöpçü" cevabını alınca da ruhunda babası ile çatışmasını sağlayan unutulmaz bir dayak yer.

Bu olayla babanın çocuk üzerindeki şiddetli tesiri daha da derinleşir. Artık iç-ten içe ona öfke duyan çocuk, ileride yazacağı bir eserle Kemal Bey'den intika-mını alacaktır. Bu nokta da toplumsal olaylar devreye girer ki bu unsurlar da an-latıcının bilincini denetleyen ve ona belirli kimlikler giydiren hususlardır. Orhan Kemal'in hayatında da birebir var olan bu olaylar eserde sıra ile anlatılır.

Aile sık sık yer değiştirmektedir. Çünkü anlatıcının babası yönetimle anlaşı-mamaktadır. Düşman uçaklarının semalarda dolaştığı günlerde gizli işlerle uğraş-tığı belli olan baba ailesini bir trene bindirir ve bir şehre yollar. Sonra da kendisi gelir. Burası Konya'dır. Orada kaldığı dönemde Delibaş isyanına şahit olan çocuk anlatıcı, ayaklanmanın oluşu ve bastırılması ile ilgili anılarını şöyle anlatır:

"Bizim ev Alaettin Tepesiyle Ermeni Okulu arasındaydı. Yüksekti, Rum ya da Ermeni eviydi... Birdenbire bir isyan içinde bulduk kendimizi. Delibaş İsya-nı... Keçe külahlı, poturlu insanlar kaba kaba basarak konuşuyorlardı, 'İsteme-zük, biz bu hükümeti istemezük' diye bağırıyorlardı... Alaettin Tepesinden atı-lan kurşunlar bizim evin üst kat pencere camlarını kırıp Ermeni okuluna; Erme-ni okulundan atılan kurşunlar gene aynı şekilde, bizim evin üst kat pencerelerini geçip Alaettin Tepesine gidiyordu." (s. 13)

Orhan Kemal'in hayatı ile oldukça paralel giden olaylar dizisinde baba sık sık Ankara'ya gitmektedir. Kuvayı Milliyeci'lere katılmıştır. Yazar babasının Kuva-yı Milliyeci olduğunu nasıl sakladığını *Baba Evi*'inde şöyle anlatmıştır:

"Soran olursa kömürcünün oğlu olduğumu söylememi sıkı sıkı tembih etmiş-lerdi. Babaannem, babama ait ne varsa... Hepsini yatakların pamukların içine, tavan aralarına saklamıştı." (s. 15)

Aile, 1923'te Adana'ya dönmüştür. Eserde bir nehrin kenarında diye tanımlanan bu çiftlik Ceyhan'dadır. Baba o sıralarda elinde büyük çantası, sert kolalı yakası ile bir memurdur küçük çocuğun gözünde. Orhan Kemal'in babası Abdülkadir Kemali Bey Adana'da Toksöz gazetesini çıkarmaya başlamıştır. Gazetede yayımladığı bir yazı sakıncalı bulununca İstiklal mahkemesine verilmiştir. Takrir-i Sükun Kanunu çıkarılınca birçok gazete kapatılmıştır. Toksöz gazetesi de kapatılanlar arasında yer almıştır. Abdülkadir Kemali Bey on bir ay tutuklu kalmıştır.

26 Eylül 1930'da, bu sefer Ahali gazetesini çıkarmaya başlamıştır. Böylece gazetede siyasi görüşlerini dile getirir. İşte bu süreç de eserde yine olduğu gibi anlatılır. Net olarak isimler verilme de gerçek yaşamla örtüştüğü muhakkaktır.

“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 iskarpinli, çarıklı veya yalınayakların, 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 dantel gibi işlemeli konaklardan birisi bizimdi. Burası aynı zamanda babamın ‘Fırka’ binasıydı. Alt kat ağır, beyaz taşlarla döşeliydi. Ben bu alt kattan çok korkardım. Bu katta fırka toplantıları yapılırdı. Matbaaya makaleler götürür, provalar getirir, tashihler götürürdüm. Babam bir takım kalın kitapları okuyarak sabahladığı günler, kaşlarını çatarak ve kan çanağına dönmüş gözleriyle elime tutuşturduğu yazılardan sonra: ‘matbaaya acele götür ver ve bir gazete al gel!’ tembihine rağmen, sokakta gecikmeyi ıcabettirecek mevzular bulurdum mutlaka. Ben bunları aramazdım şüphesiz, lakin sokakta o kadar çok bir çocuğu alıkoyup geç bırakacak o kadar çeşitli mevzular vardı ki... Gecikince dayak yiyeceğimi bilirdim... Lakin evin kapısında öyle usturuplu yalanlar kurardım ki, beni gayet iyi tanıyan ileri sürdüğüm mazeretlere kolay kolay inanmamayı prensip saymış babam ekseriye aldanırdı. Aldatmadığım zamanlarsa halim duman olurdu. Sırtımda kırılan bastonların, yediğim tokat, tekmelerin haddi hesabı yoktur.” (s. 25)

Babasının siyasetle bu kadar ilgili olmasına karşın, anlatıcı çocuğun hiçbir şeyden haberi yok gibidir. O, olayları bilmeden anlatmaya devam eder. Babasının yazdığı siyasi yazıları matbaaya götürmekte, tashihleri babasına getirmektedir; ama bunların içeriğini bilmez. O, biraz sorumsuz, biraz uçar, hayatının bir daha ele geçmeyecek olan “baba evi” yıllarının tadını çıkarmıştır.

“Babamın, ta ilan sayfalarına kadar uzanan makaleler yazdığını biliyordum. Lakin ne babamın fırka liderliği, ne de bitmez tükenmez makaleler beni ilgilendiriyordu.” (s. 26)

Orhan Kemal'in babası evde her zaman otoriter bir kimliğe sahip olmuştur. Korkulan, kimi zaman kızılan ama saygı duyulan bu baba, eserin merkezindeki tiptir aslında. Zira hayatı boyu etkisinden kurtulunamayan bir gölge gibi oğlunun peşi sıra dolaşan bu prototip, Orhan Kemal'in bilinçaltından bir süperegö bağlan-tısı olarak metne süzülecektir.

Fethi Okyar, iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'nin isteği üzerine 17 Kasım 1930'da, daha üç ay önce kurduğu Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kapatmıştır. Çok partili sisteme geçilebilmesi amacıyla, Fethi Okyar'ın Atatürk'ün isteği üzere 12 Ağustos 1930 tarihinde kurduğu Serbest Cumhuriyet Fırkası, Fethi Bey'in İzmir ve çevresinde yaptığı gezilerde çıkan olaylar nedeniyle 17 Kasım 1930'da kendisini feshetmiştir. Abdülkadir Kemali Bey bir süre hükümete karşı muhalefeti sürdürse de başına kötü şeyler geleceğiyle ilgili aldığı duyum üzere Suriye'ye kaçmıştır. (Bezirci, 1984: 11)

Babanın evden gitmesiyle aile daha da sıkıntılı günler geçirmeye başlamıştır. Fakat Orhan Kemal bunun pek de farkında değildir.

“...Babasından ayrılan çocuklar babasız kalışlarına üzülmeler... Ben tersine... Adeta evin içinde krallığımı ilan etmişim... Güneş battıktan sonra eve futbol topuyla döndüğüm zaman nerede kaldığımı niçin geciktığımı dersleri bırakıp yine mi futbol oynadığımı soran olmuyordu.... Yaş 15-16 idi... Bütün merakım futboldu. Okula falan atmışım tekmeyle tam bir başıboşluk içindeyim. Fakat bu saltanat uzun sürmedi. Babam bizi yanına aldırdı.” (s. 24)

Orhan Kemal orta son sınıftaki eğitimini yarıda bırakarak, annesi ve kardeşleriyle birlikte Beyrut'a babasının yanına gitmek zorunda kalır. Beyrut'ta Fıstıklı tarafında bir ev tutarlar. Aslında babası avukatlık yapabilir ancak Beyrut yasaları buna izin vermez. Böyle olunca Abdülkadir Kemali'nin kendi işini kurmaktan başka çaresi kalmamıştır. Eşinin bileziklerini satarak bir lokanta açar. Eserde anlatıcı ve kardeşi Niyazi, bu lokantada garsonluk ve bulaşıkçılık yapar.

“Kardeşimle işbölümü yapmıştık. Sabahleyin bulaşıkları o yıkar, garsonluğu ben yapardım; öğleden sonra bulaşıklar bende, garsonluk onda. Bunun dışında çarşıya pazara ben giderdim, çeşmeden suyu da ben taşırdım” (s. 28)

Ancak lokanta işi iyi gitmez ve iflasla sonuçlanır. Baba çaresizlik içinde eve kapanmış sürekli okuyup yazmaktadır. Bu duruma daha fazla dayanamayan adam, ağır hastadır. Oğullarına memlekete dönmelerini vasiyet eder. Bu olayın ardından babasının izniyle bir gün yurda dönen çocuk için asıl kurtuluş Beyrut'tan değil babadandır.

Eserde ilk olarak tahakküm eden, döven, bir baba ile masumluğun timsali, hiç bir şeyden anlamayan bir çocuk merkeze alınır. Doğal olarak bu yolla okur çocuğa acırken, babadan nefret eder. Anlatıcı bu değerlendirmeyi okura, yorumla-

rı ile zorla yaptırmaz. Bazı hatıraların -gerçekten alınmış hissiyle- sahnelenişi okuru bu tepkiye zorlar.

“Kıllı kalın parmağı, okumamı istediği satırın başındadır. Fakat...büyük halamın su gibi çalıştırdığı dersten kafamda eser kalmamıştır. Yalnız kıllı kalın parmak...satırın başında. Parmağın kıl diplerindeki deliklere gözüm dikili... ‘Okusana!’ Sırtımda bir kaşıntıdır başlar. Parmağın kıl diplerindeki delikler büyür, küçülürler, uzaklaşıp yaklaşır (...). Birden bire bir tokat, bir tekme.” (s. 9)

Burada anlatıcı, olayları anlatmak yerine zihninde kalan bir görüntüyü dramatize eder. Bu da okurdaki gerçeklik algısını itibari âlemden yazarın hayatına çevirir. Salt bu sahne bile okurun kafasındaki baba algısını anlatıcının istediği şekle büründürür. Buna belki de “objektif görünümde sübjektif” bakış açısı demeliyiz.

Şu halde Orhan Kemal, geçmişindeki baba imgesinden bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kurtulmak ya da ondan intikam alarak kendini özgür bırakabilmek için *Baba Evi* adlı metni kendi hayatından yola çıkarak yazmıştır. Bu yolla yazar, babası ile bir hesaplaşmaya girişmiş belki de kendini en kolay aklayabileceği yazıyı tercih ederek, geçmişin karabasanından sıyrılmayı iyimser bir temenni ile ummuştur.

2.2. İd=Erkeklik=Anlatıcının Engelleyemediği Kişi

Yukarıda da kısmen ele aldığımız üzere id, zevk temelli istekler ve aşırı ısrarcı temel enerjinin çıkış noktasıdır. Temel ve en ilkel benlik olan id, ana kaynağını cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların en bencilce doyurulmasından alır. Hazzın doyumunu ilkesine göre çalışan id, hiçbir sosyal kuralı önemsemez ve tek istediği, isteğinin anında yerine getirilmesidir. İdi baskın olarak bebeklerde görmek mümkündür. Bu nedenle kavram için kişiliğin çocuksu tarafı da denilebilir.

Kendisini yalnızca ihtiyaçlara göre ayarlayan, eleştiri kabul etmeyen, güdüsel, durdurulamayan yanımız olan ide, cinsellik, saldırganlık, açlık, kin vb. duygular örnek olarak verilebilir. Bu yönü ağır basan birey, vicdan olgusundan yoksundur. Bu sebeple kişide idi dengelemek için ego (Kişilik Savunma Mekanizması) devreye girer.

Yazarın hayatına bakıldığında bir korku unsuru olarak karşımıza dikiliveren babadan intikam alışı bir diğer basamağını da “id” gerçekleştirecektir. Anlatıcı Vahdettin’in paşalarından birinin kızı olan Naciye’ye karşı ilk farklı duyguyu hissedecektir.

Beyrut’ta lokanta işlettikleri sırada Naciye, bir gün lokantaya gelince çalışanlardan biri Niyazi’nin bulaşık yıkadığını söyler. Niyazi ise kızın yanında abisinin de o işi yaptığını söyleyince anlatıcı bozulur ve öfkelenir. Ancak zihninden geçen şu düşünceler oldukça dikkate değerdir:

“Ona iki tokat atabilirdim, fakat deveden büyük fil vardı. Onu bir orospu yüzünden dövdüğüm anlaşılınca babamın nasıl celalleneceğini kestiremeyecek kadar toy değildim.” (s. 32)

Küçük çocuğun genç kız algısını “orospu” kavramı ile bütünleştiren aslında babasıdır. Ona göre oğlunun ilgi duyduğu her kız kötüdür. Bu yüzden ileride baba baskısı ile bunalmış olan bu çocuk, hayatındaki bu karanlık gölgenin üzerine aynı silahla yürüyecektir.

Babanın bu bakış açısı ve oğlunun inadına verdiği tepki bir sonraki kızda daha net gözlenir. Beyrut’ta lokanta işi iflas edince kardeşi Niyazi bir işportacıda iş bulur. Ancak Küçük Adam, günler boyunca aramasına rağmen iş bulamamaktadır. Ara sıra nehre gider, balık avlar. Tuttuğu balıkları ya satar ya da öğün olarak eve getirir. Bir gün sabahтан akşama kadar uğraşmasına rağmen sadece bir balık yakalar. Onu da evlerinin yanındaki barakada annesi ve kötü yolda olan ablasıyla yaşayan Ermeni kızı Virjin’e verir. Çünkü Virjin’in annesi hastadır, gündür yemek yememiştir. Bunu duyan babası çok sert bir tepki verecektir:

“Evde gaz yok, ekmek yok, şeker yok, üstte kalmadı, başta kalmadı, ben ne halt edeceğimi düşünüp dururken, sen tut elin orospularına sehavet yap! Allah mısın da rızık veriyorsun ulan!” (s. 40)

Babasından kız hakkında bu tepkiyi aldıktan sonra ona karşı çeşitli hisler duyan anlatıcı, aslında babasına karşı bir tepki olarak onun ittiklerini kendine çeker. Babası karşısında kaybettiği iktidarı onun inadına yaşamakta bulan genç, bu yolla “id”i güçlendirir.

Bunun ardından anlatıcı, gerçek anlamda bir aşkla basımevinde çalıştığı yıllarda karşılaşmıştır. Eleni, bu basımevinin yanında bulunan çikolata fabrikasında işçi bir Rum kızıdır. Kardeşinin siyasi çalışmaları yüzünden Beyrut’a mülteci olarak gelmişlerdir. Matbaadaki bütün gençlerin peşine düştüğü güzel bir kızdır. Bu genç kıza da babasının bakışı diğerlerinden pek farklı olmayacaktır. Belki de biraz bu yüzden Eleni’nin aşkına sıkı sıkıya sarılır anlatıcı.

Babasının gölgesinden bir özgürlük alanı açamadığı için bütün bu duygularını Eleni’ye yükleyerek kendi iktidarını sağlama yoluna gidecektir.

Zira Kemal’in buradaki kaygısı, “ego” alt başlığında da anlatacağımız üzere, baba tahakkümünde yaşamaktan aslını bulup da erkek olamamış bireye, güç ve iktidar şansı tanınması olarak izah edilebilir. Metnin başlarında sinik ve pısrık kimliği ile görülen anlatıcı, büyüdükçe babaya karşı “id”ini kullanacak ve libidosuna boyun eğecektir.

Ancak anlatıcıyı adeta sihirli bir güçle hayata bağlayan bu aşk uzun sürmeyecek, bir gün Eleni ile babası işten çıkarılır ve kız kayıplara karışır. Babasına karşı geliştirdiği tek dayanaklı kalesi birden bire yıkılıvermiştir anlatıcının. Ele-

ni'nin Orhan Kemal'in hayatındaki önemi bir aşk olmasından öte, onun sosyal uyanışında da bir etkisinin olmasıdır:

“Bir gün Eleni’ye ayağımdaki eski pantolondan utandığımı söyledim. ‘Sen ne utanıyorsun, zenginler utansın. Aldırma böyle şeylere, boşver’ dedi. Bendeki ilk sosyal uyanış galiba bu Rum kızı ile başladı.” (Bezirci, 1984: 12)

Bu yüzden işine gelip gider ama her şeyden soğumuştur artık. İki senedir yaşam mücadelesi verdiği bu gurbet elde daha fazla dayanamayacağını anlar ve babasına Adana’ya dönmek için yalvarmaya başlar.

Bir gün nihayet babası bu teklifi kabul edince çılgınlar gibi sevinir. Çünkü yolculuk Eleni’ye yani özgürlüğe doğru yapılacaktır. Ancak Adana’ya dönünce büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Ne Eleni’yi bulmak mümkündür ne de eski arkadaşları kalmıştır. Bu durumda boşluğa düşen anlatıcının zihni yine “id”in arzularıyla kendine yeni bir art alan açacak ve genç çocuk gününü futbol ve kızlarla gün etmeye başlayacaktır.

Şu halde Kemal’in insanın içgüdülerini, en ilkel ve vahşi bene indirgeyerek kızlar ve avare bir hayat tercihi ile gerçekleymesinin altında babası ile giriştiği iktidar mücadelesi yatmaktadır, denilebilir.

2.3. Ego=Küçük Adam= Orhan Kemal

Ego, idin isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile idi dengeler. İd ve süperegö arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve idin bazı isteklerine izin vermektir. Freud ileriki yıllarda gerçekliği test etmek için savunma, bilgi sentezi ve zekâ fonksiyonları ile hafızayı bu merkeze bağlamıştır. Bilincin orta aşaması olarak da Freud’un izah ettiği benlik (ego), çevrede ya da doğada bulunan maddelerin uygunluğunu yine tarafsız bir zeminde kontrol eder ve bu nesnelerin uygun olup olmadığını belirler. Aynı zamanda eleştiri yapan bölüm olup, güdülerini durdurma ile ilgilenir. Örneğin alt bilinç olarak izah edilen id, acıktığı zaman hemen bir şeyler bulup yemeyi amaçlar. Ancak benlik (ego) bunun daha uygun bir zamanda olması veya olmaması gerektiğini hatırlatıp onu dizginler.

İşte eserin bu dengeleyici üçüncü katmanında anlatıcının çevreye uyum sağlamak zorunda olduğu, sıradan yüzüyle karşılaşırız. Bu yüzün gerisinde de “anne” durmaktadır. Kocasından sürekli azarlanan, dayaklara maruz kalan, evdeki iki hala ve çocukların içerisinde tam olarak bir trajedi gibi durmaktadır bu kadın. Kocasını, kadın ile çevresi arasında adeta kalın duvarlar örmüştür. Adam kendisinin asilzade bir kimlik taşıdığına inanmış, buna zarar verecek her türlü duruma şiddetle cevap vermektedir. Çocuklarını ve karısını kısıp almasının temelinde de bu durur.

“Babam yerde yemeğe, bulgurdan yapılan ve haşlanmış taze asma yaprağı ile yenilen ‘batırıklara’ müthiş kızardı. Hele annemin ‘hizmetçi takımıyla’ senli

benli oluşuna daha çok kızardı. Hiçbir zaman gelin kaynana, görünce dırıltılarının eksik olmadığı evimizde, babaannem ve halalarım anneme şöyle haykırırlarmış: ‘Hizmetçi ruhlu kadın.’” (s. 19)

Babanın bu sıradan insanlara karşı geliştirdiği sert tavrı sık sık karısına yaptığı baskılarda ve attığı dayaklarda kendini gösterir. Anne ise tam tersidir. Baba evde olmadığı günlerde hizmetçilerle güle oynaya yemekler yer, dertleriyle ilgilenir. Kocasında bulamadığı şefkati bu insanlarla karşılayan kadın, yazarın zihninde toplumla uyuşabildiği tek yer gibi durmaktadır.

Babasının nefretle baktığı küçük insanlara o, inadına yakın duracak, hayatı boyu onların dertleriyle ilgilenecektir. Belki de bu yüzden Orhan Kemal kendisi için anılarını yazdığı kitapta “Küçük Adam” adını kullanacaktır. Babasından başka bir çeşit intikam alıştır bu da. Onun hayatı boyu nefretle bakacağı ve yanına yakıştıramayacağı bu insan sınıfını kendine ad yaparak babasına bir çeşit başkaldırı gerçekleştirecektir anlatıcı.

O, küçük bir çocuktan itibaren bu insanlara yakın duracaktır. Örneğin Adana’da evlerinin bahçesindeki bir kulübede yaşayan Pavli Dayı’yı çok sever. Mahalle çocuklarından kaçan bu yaşlı adam, sadece anlatıcıya yakın durur. Çocuğun bilinçaltında duran korku ve baskıcı tutum onu, bu yaşlı adama iter adeta. Onun Pavli Dayı’ya acıması, aslında kendisine duyulmasını istediği şefkatin yansımından başka bir şey değildir. Babaanne zaman zaman torununun Pavli Dayı ile yan yana olmasını istemez ve onun bitli, dertli ve gavur biri (s. 11) olduğunu söyler durur.

Aile Beyrut’a gittiği zaman bu aristokrat hayat sona ermiştir. Ancak anlatıcı tam da aksine çok mutludur. Çünkü Türkiye’de “Memlekette tanınmış bir fırka liderinin, bir avukat, bir gazetecinin oğlu olmaktan bıkmıştım. Sokaklarda dolaşma, terbiyesiz çocuklarla oynama, küfretme... gibi nasihatlerden usanmıştım. Öyle ki kaç sefer, ah keşke bir eskicinin oğlu olsaydım diye düşünmüştüm.” (s. 29) şeklinde düşünen çocuk birden bire Beyrut’ta özgürleşecektir. Zira babasının içine düştüğü sefaletten başını kaldırıp da oğlunun kimlerle ilişki kurduğuna bakacak hali yoktur.

Bu açlık hali o kadar can yakıcıdır ki aile için bir bayram sabahı misafire ikram edecek hiçbir şey yoktur. Bunun üzerine çocukların el öpüp harçlık toplamasına karar verilir. Niyazi’nin bir hamlesi ile yabancıların kendilerini dilenci sandıklarını fark ederler.

“Yıkılmış gururum, çiğnenmiş insanlığımın mahcup, büyük bir kabahat işlemişim gibi bekledim. O anda aklımdan neler geçmedi? Çok şeyler... Bu çok şeyler arasında herhalde bu konağı içindekilerle beraber dinamitlemek de vardı.” (s. 44)

Anlatıcının bu isyanı ne parasızlığa ne kadere ne de başka bir şeydir. O bütün bunların nedenini babaya yüklediği için aileden uzaklaşmak şeklinde bir tep-

ki verecektir. “Kaçış” onun için tek çözümdür. Ailesi yokluk içinde kıvranırken iş aramak, onlara bir şekilde yardım etmek gibi bir çözüm bulmak yerine kaçmayı seçer. Belki de babası bunları hak etmiştir. Peki anne ve kardeşi?

O, hayatını biraz da aileye daha da derinde babaya tepki olarak yaşayacaktır. Ta 6-7 yaşlarında babası ne olmak istediğini sorunca sırf cüz okumaktan kaçabilmek için çöpçü cevabını verir. Beyrut sokaklarında iş arıyorum bahanesiyle çıkar, akşama kadar ırmak kenarlarında gezer. Aile açlıkla boğuşurken memlekete dönmek için isyanları oynar. Nihayet ülkeye dönünce de serseri arkadaşlarıyla futbol oynar, kahvelerde dolaşır. Bu tepkilerin temelinde babasına karşı kavgası vardır. Çünkü bu adam oğluna hiç güvenmemiş, onu sürekli azarlamış, dövmüş ve toplumun dışına itmiştir.

Mesela bir gün babası ona bir iş bulur. Çocuk çok sevinmiş, babasına karşı düşüncelerinden pişman olmuş, ondan özür dilemeyi bile düşünmüş, şaşkınlıktan bakakalmıştır. İşte tam da bu sırada baba şunları söyler:

“Niye, niye öyle kazık gibi dikildin kaldın? Çalışmak işine gelmiyor değil mi? Serserilik iliklerine işledi... Şunu iyi bilmelisin ki hiçbir baba, on yedisinde ki bir evladı beslemeye mecbur değildir.” (s. 47)

İşte böyle bir babaya, annesi, küçük adamlar ve aşklarıyla karşı durmaya çalışan anlatıcı, belki de biraz *Karamazov Kardeşler*’in babasını öldürmeyi bile isteyen en küçük kardeşleri Dostyevski’dir. Çünkü anlatıcı sık sık babasını seçmediğini hatta öldüğünde bir şey hissetmeyeceğini dillendirir. Hatta bir defasında babası ağır hastalanır. Aile onun öleceği endişesiyle ağlayıp sızlamaktadır. Ama o, ağlayamaz. Bir şeyler hissetmiş midir bilinmez? Sırtını dönüp tükürüğüyle gözlerini nemlendirir. Çünkü böyle yapmasa kendisinin “taş kalpli” (s.43) olduğunu düşüneceklerinden korkmuştur.

Yine bir gün babanın hastalığı nüksetmiş artık ölüm döşeğine düşmüştür. Oğlu eve geldiğinde onu yanına çağırır:

“Evladım babanız ölüyor. Öksüz kalıyorsunuz. Sana çok zulmettim, çok dövdüm seni. Hakkını helal et. Size dünya malı bırakamadım. Kader kısmet böyleymiş. Aklını başına al, annene muti ol, kardeşlerine zulmetme, onları kanadının altında topla. Sakın birbirinizden ayrılmayın. Memlekette hısımlarımıza yazın, babamız öldü deyin, kimsesiz kaldık deyin, para isteyin dönün memlekete.” (s. 42)

Bu konuşmada babanın yaşadığı vicdan azabı ve kendince geliştirdiği bir savunma mekanizması vardır. Oğluna kötü davranmıştır ama bunu oğlu adam olsun diye yapmıştır. Bu gecikmiş özür oğlu için ne kadar etkili olmuştur?

Anlatıcı ailesinden kaçarcasına uzaklaşmış, babasından kurtulabilmek hayaliyle anne ve kardeşini de geride bırakabilmiştir. *Baba Evi*’nin devamı niteliğindeki *Avare Yıllar*’da da dikkati çektiği üzere oğul, yıllar sonra bile hala babasını suçlamaktadır.

Örneğin annesi de yurda döndükten sonra aile Adana’da da bir maddi çıkmaza girer. Anlatıcı bu defa çaresizlikten bir akrabalarından borç para istemeye gider. Ancak gururunu kıracak hakaretlerle karşılaşır. Aileyi bu duruma düşüren babadır. Devlete kafa tutup yurt dışına gitmeseler bunların hiçbir yaşanmayacaktır. Bu duygular içerisinde kıvranan çocuğun baba ile arasındaki uçurum açıldıkça açılır.

Anlatıcının hayatındaki temel sorun Kemali Bey’in varlığı ile tıpkı bir eşya-ya dönüşmesi ve babasının ona tamamen sahip olduğu düşüncesine kapılmasıdır. Bu rahatsız edici algıdan ve kıpırdayamamadan dolayı bir travmaya sürüklenir genç adam. İsyanları, ailesini terk etmesi, başıboş bir hayat yaşaması, topluma yabancılaşması, anlatıcının hayatla girdiği mücadelenin açmazlarıdır aslında.

Bir çocuğun bütün hayatını olumsuz yönde etkilemesine rağmen bir türlü kurtulmayı başaramadığı bir imge olan “baba” figürü ne ilginçtir ki zamanla delikanlının yüzüne adeta bir maske gibi yapışacaktır. İstemese de zamanla ona benzemeye başlayacaktır anlatıcı. Belki de biraz da bu yüzden yazar kendine takma ad olarak Orhan Kemal’i seçecektir. Sanatçının asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü’dür. O, Orhan Kemal’i, eserlerinde kullanmak üzere tercih etmiştir. Bu müsteara A. Kemali Bey’in “Kemali”sine atfen “Kemal” adının tercih edilmesi tesadüfî olmamalıdır. Öyleyse bir zamanlar babası yüzünden her türlü kötü duruma itilen bu çocuk, yıllar sonra babasını bir gizli örtü gibi kullanacak, belki de idinden gelen istekleri bu imgeye sığınarak, bir bastırıcı unsur olarak baba faktörünü kullanarak engelleyecektir.

Delikanlının başkaldırısı neticesiz kalmış, tam da aksine onu zarara uğratmıştır. İşte belki de biraz da bu nedenle başlarda huzurlu ve güvenli bir yer gibi duran, babadan kaçışın yegâne kucağı sokaklar, sonradan onun gözünde silinecek ve olması gerektiği hale dönecektir.

Belki de artık anlamıştır ki aile yapısı toplum tarafından belirlenen ataerkil bir sistemdir. Ve Kemali Bey de yalnızca bu mekanizmanın bir parçasıdır. Zira aile hayatı, kuralları çevre tarafından belirlenen sonsuz bir sitem gibi durmaktadır. Buna nokta koymanın da imkânı yoktur. Tıpkı sonsuzluğa nokta konulamayacağı gibi.

Bu noktadan sonra sıklıkla kendine yük olan ve ondan kurtulmak istemesine rağmen bir türlü bunu başaramadığı “baba” imgesi artık bir engelleyici unsur haline dönüşür. O, arzularına ket vurmak için onu kullanır. Bu yeni “baba”, taşranın, annenin, toplumun, kuralların, yasakların içinde bulunduğu, onu geçmişine götürecektir ve yaptığı yanlışları tekrar etmesine izin vermeyecek bir çeşit “ego”dur.

Anlatıcının kendi olmasını sağlayan bu “baba”, sanatçının diğer eserlerinde varlık gösterecektir. Örneğin *Dünya Evi*’nde arkadaşı ile konuşurken bir yaşlı adamın altınlarını bir şekilde ele geçirmeyi düşünür. Ancak hemen bu düşüncesinden utlanır. Onu bu noktada dizginleyen en önemli faktör ego görevini üstlenen babasıdır.

“Ne olursa olsun koskoca bir hükümete karşı koymuş bir adamın oğluydu. Kendinin olmasa bile babasının haysiyetini düşünmek zorundaydı. Kaldı ki kendi de insandı. Belirmiş yahut belirmeye başlamış bir kişiliği vardı.” (O. Kemal, 2005: 129)

Şu halde denilebilir ki geçmişi ile yüzleşme aracı konumundaki baba, öğretileriyle her zaman bir anı bulutunun arasından çıkıp gelmekte ve anlatıcı, ne zaman içindeki güdülere (id) hâkim olamasa karşısına çıkmaktadır.

Buraya kadar belirlemeye çalıştığımız üzere Orhan Kemal’in bir anı kitabı hüviyetindeki eseri *Baba Evi*, adeta babasından gecikmiş bir intikam alışı resmi gibi durmaktadır. Kemali Bey’in tahakkümünden bir türlü kurtulamamış, onun baskısı ile hayatını başboş ve dağınık yaşamış bir gencin yıllar sonra tekrar babasına bilinçsiz bir benzeyişle yaklaşması metnin altından sezilebilecek unsurlardır. Freudyen bir bakışla belirlemek gerekirse Orhan Kemal, bir süperego unsuru olarak babasının kurallar ve değerler bütünü içerisinde ezilmiş, ezildikçe de kaçışı çare olarak görmüştür. Özgürlüğün yetemediği yerde kurtuluşu idin temel noktası olan aşk algısında aramıştır. Ancak en nihayetinde yine idden kurtulmak için de babasını bir ego unsuru olarak kullanmıştır.

Öyleyse denilmelidir ki Orhan Kemal’i hayatın kucağına iten ve aynı şekilde onu bir çeşit hatırlama ile buradan çekip alan “baba” imgesidir. Kim bilir belki de *Karamazov Kardeşler*’in en küçüğü babasını bu yüzden öldürememiştir. Ve kim bilir belki de *Baba Evi*’nin kapısındaki o çocuk hala aynı eşikte bu yüzden bekleyip durmaktadır.

KAYNAKÇA

BEZİRCİ, Asım (1984); *Orhan Kemal*, İstanbul: Tekin Yayınları.

BUDAK, Ali (2009); “Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Bir Uygulama Denemesi”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 25, s. 14.

ÇUBUKÇU, Feryal (2002); “Teaching Literature Through Literary Approaches”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.14, s.104.

FREUD, Sigmund (1981); “Dostoyevski ve Baba Katilliği”, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Dost Kitabevi.

GÜRSON, Eser (Temmuz 1967); “Küçük Adamın Notları”, *Alan*, Temmuz 1967.

MORAN, Berna (2007); *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

NARLI, Mehmet (2002); *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Orhan Kemal (1998); *Baba Evi*, İstanbul: Tekin Yayınları.

Orhan Kemal (2005); *Dünya Evi*, İstanbul: Epsilon Yayınları.

ÖNERTOY, Olcay (1984); *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

¹ Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

ERTAN ÖRGEN

ORHAN KEMAL'İN ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE SADELİK PERPSPEKTİFİ

Türk öykücülüğünde romancı sıfatı ile anılan yazar sayısı çoktur. Ancak birçoğu öyküyü yazarlığın idman sahası veya gecekondusu olarak değerlendirir. Bu bakışı biçimlendiren hareket noktası, geçtiğimiz yüzyılda büyük anlatıların, ütopyaya duyulan derin bağlılığın romanı kutsallaştırmasıdır. Bir başka deyişle roman, modernliğin, aydınlanmanın temel metni gibidir. Roman büyük insanlık krizinin çözüm aracıdır ve insana, topluma yön verecek katharsistir. Ancak bugünlerde yaşadığımız üzere insanın ve toplumun çok belirgin bir çözümle buluşamaması romanın dönüşümünü ya da bir çeşit kendi tükenişini getirir. Öykü ise zaten, büyük söz yerine krizi ihsas ettiren bir yapı üzerinden kendisini tanımlamıştır. Hatta öykü büyük anlatılara, insan ve toplum ütopyasının aslında büyük olmadığını, olmayabileceğini ara sıra yapısı gereği fısıldamıştır. Tam burada insanın kendisiyle ve toplumla karşılaşmasını hayatın olağanlığı, sıradanlığı içerisinde yazıya geçiren Orhan Kemal öykülerinden söz etmek gerekir. Yaşadığı dönemi çeşit çeşit yüzler, renkli, renksiz olaylar, acılı gerçekler ve sessizlikler ile gözlemleyen bir anlatıcı olarak Orhan Kemal, hayat ve insanın sadeliği üzerinden kurar öykülerini. Elbette bağlı olduğu sosyalist dünya görüşünün yansıması olan “Grev”, “Dert Dinleme Günü”, “Uyku” gibi metinlerinde işçi-patron veya ırgat-çıkarıcı ilişkilerini anlatırken çatışmayı, hak gasbını dile getirir. Ama burada, kendisinin de bu hayatın içinden geldiğini atlamamak gerekir. Aslında onun öyküleri, ideolojiyi çoğu kez unutturan “küçük hayatlar”, yoksulluk, çocuklar, genç kızlar ve hovardalıklarla daha insani bir atmosfer kurar. Yazımızı geliştireceğimiz hareket noktası da burasıdır. Onun eser verdiği dönemin genel karakteristiğine de bu perspektiften kısacık bakmakta yarar var. Dönemi içinde ideolojinin katı duvarları, sosyalist gerçekçi edebiyattaki siyasal kimlik, muhalif tavır olağanın içindeki dünyayı anlatmayı daraltmış, hayatın sadeliğini neredeyse dar bir koridor hâlinde yansıtmıştır. Ancak Orhan Kemal’de insan ideolojik hesaplaşma ile sınırlı değildir. Bu algıya, Orhan Kemal’in biyografisindeki zorluklar da eklenince öykülerine çok fazla siyasal anlam yüklenmiş ve bu cephe üzerinde çeşitli irdelemeler yapılmıştır (Mutluay, 1970: 11-14; Sülker, 1981: 14-17; Ergün, 1984: 105-109; Kaplan, 1986: 236-239; Aydoğan, 1998: 2-8). Özellikle yoksulluk temasının baskınlığı üzerinden ideolojiye bağlı okunan öykülerinin, Sait Faik’in öykülerindeki hayata doğal bakışla paralellik taşıdığı bu nedenle bir

parça ıskalanmıştır. Anlatmanın temelinde çatışma olduğu ve de yazarın düşünce yükünün onu biçimlendirmesinin doğal bir tasarruf olacağı açıktır. Hatta Sabahattin Ali’de bile ideolojik şablonu aşan “romantik” bir sosyalist gerçeklik “Hanende Melek”, “Kamyon” gibi öykülerine bakılınca rahatlıkla tespit edilebilir. İdeolojik arka plana çok az öyküsünde yer veren Sait Faik’in öyküleri için de insanı kendi kendinin kurdu biçiminde kurgulayan atmosferden söz edilebilir. Böylelikle Orhan Kemal öyküsünü, öyküye ondan önce başlamış olan Sabahattin Ali ve Sait Faik arasında bir yerde konumlandırmak mümkündür. Ayrıca onun öykülerinde insan ve çevre ilgisi, keskin ve net fotoğraflar olarak anlatıcının okura müdahalesi veya anlatıcının içindeki sesi hiç durmadan yinelemesi şeklinde olmayıp gözlemin derinliği ve doğallığı ile esasa ulaşır.

Orhan Kemal sayısı yüzü aşkın öykülerinde siyasalın çok ötesinde, toplumsalın sadelik içindeki fotoğraflarını çekmiştir. 1940 yılında başladığı öykücülüğe, 1957’den sonra romana yönelmesi dolayısıyla ara vermiş gibi olsa da öykü yazmayı sürdürmüştür (Aydoğan, 1998: 2). Onun öykülerini kümelendirmek için tematik bir yaklaşım kullanarak ve genelleyerek şu temaların izinde bu sadeliğin ve hayatın net sahnelerinin yansımalarını okuyabiliriz: *yoksulluk (işsizlik, avarelik)*, *cinsellik*, *çocuk*, *kırsal ve kent*. Buraya elbette aşk, hapishane, İkinci Dünya Savaşı, aile gibi temalar da eklenebilir. Ele alacağımız temalara sadelik perspektifinden bakmadan önce kısaca onun öykücülüğünün teknik özelliklerine değinmemiz anlamlı olur. Çünkü sadelik burada da bireyin veya toplumun karmakarışık bir derinlikle anlatılmadığını gösterecektir. Yazar, gözlemci-tanık kimliğiyle birçok öyküde kendisini konuşur ve öykülerinin büyük bir kısmında girişi gözlemle başlatır. Sonra diyaloga geçer ve öykü kişilerini konuşturur. Buna iç monologdan ustası olduğu diyaloga geçiş de denebilir. Gelişme büyük oranda konuşmalarla sağlanır. İnsan ve toplum karşılaşması öykülerinde büyük bir çatışma durumu yaratmaz, ancak buna rağmen olay ağırlıklı öyküler yazar. Onların dramlarını çoğu kez konuşturarak verir ve olay halkalarını buradan kurar. Yazarın bakış açısından dolayı öykülerinde kötüler, kötülükçü kişiler sayı olarak azdır ve büyük çoğunluğu kendi içlerinde daima iyiye yakındırlar. Olay örgüsü bu nedenle sosyal gerçekçi öykücülerde sıklıkla görülen bürokrasi-halk, patron-işçi çatışmaları dışına taşar ve olay ağırlığı, geçim derdi, göç, dedikodu üzerinden yürür. Öykülerinin büyük bir kısmı kısa, çok azı da (Balon, Dünyada Harp Vardı) uzun öyküdür. Kısa hacimli öykülerinde kalemi, fazlalıktan korumayı başarmış, ancak uzun olanlarda yapı, kompozisyon dağınıklığı, gerekli olmayan ayrıntılara, eklemelere gitmiştir. Örneğin yaşadıkları kasabanın sıkıcılığından kurtulmak için “artist olmayı” hayal eden kızları anlatan “Pisler”de, öyküyü yoracak kişi ve olay zaafı hiç denecek kadar yokken, “Gâvurun Kızı”nda uzayan ko-

nuşmalar, olaya katılan ama akışı etkilemeyen figürler dolayısıyla yük sayılabilecek taraflar bulunmaktadır. Bu durum, onun, kurguyu büyük çatışmaya götürdüğünde anlatmadaki derli toplu tarafı kaybettiği anlamında da okunabilir.

Orhan Kemal'in öykülerinde en çok karşılaşılan tema yoksulluk, işsizlik, bir kitabının da adıyla ekmek kavgasıdır. Onun öykü kişilerini, kenar mahallede yaşayanlardan, ırgat, işçi, avare insanlardan seçmesi, onları yazması, yoksulluğu öykülerinin neredeyse hepsinde özne yapar. Bu tema, insandaki fiziksel yıpranmışlıkla umudu kaybetmeme arasında yansıtılmıştır. Salt bir yoksulluk, ezilmişlik ve bunu doğrulayan ideolojik yön, Sabahattin Ali'deki gibi değildir. Yoksulluğun kaynakları arasında mal sahiplerine göndermeleri, bürokrasinin zulmü, toplumun birbirine dönük hak gasbı gibi durumları ele aldığı açıktır. Ancak insanı kendi sadeliği içinde verirken herkesi görmeye, anlamaya çalışması sadece bir muhalefet kimliği ile sınırlandırılmaz. "İyi İnsanlar" öyküsünde, ayakkabı boyacısı Çingene ile Kahveci'nin yoksullukları eşittir. Biri diğerine borçlu ise bunun utancı insani olarak paylaşılır. "Yaşlı Kadın"da oğlunun sırtında yük olduğunu ve onun tarafından zaman zaman azarlandığını anlatan kadın da geçimi tek başına yüklenmiş oğluna ve yoksul aileye hiçbir suç bulmaz. İstanbul'a göçü işleyen "Gurbette" öyküsünde, iş bulamayan, arkadaşı tarafından yüzüstü bırakılan isimsiz adam, sokakta gördüğü köpekle kendisi arasında benzerlik kurar. Ona bakarak yoksulluğa kahreder ama yanı başında umudu kaybetmez.

"Sarı itin lafa karnı toktu. Bakmadı bile.

"Kasap musap önlerinde dolanaydın bir iki...(..) Kemikleri bile kurban ediyorlar fukara itlere! Her bi şeyi satıyorlar. Satsınlar bakalım. Allah yalnız onların Allah'ı mı?" (2010: 131). Yazar, umuda daima bir açık kapı bırakır. Böylelikle insan bir yerde, iyi ve güzelliğe dair inancını saklı tutar.

Yoksulluğun özellikle mahalle, eşya tasvirleriyle canlandırılması, öyküsünün estetik seviyesini artıran bir niteliktir. Kırssalda, kenar mahalledeki ev ve sokaklar, ucuz meyhaneler, bunlardan yansıyan ölü ışıklar; insanların giysileri gibi ayrıntılar, öykülerin anlam katmanını kuvvetlendirir. Sokağın nabzı, rengi "Yılbaşı 960-961" öyküsünde olduğu gibi mahalle kahvesinden, taksi içlerine kadar çeşit çeşit sunulurken yoksulluk yine baskındır.

Öykülerde özellikle erkek cinsinin kadına bakışında beliren cinsellik, çok değişik boyutlarda dile getirilir. Uzun öykü sayabileceğimiz "Balon (Mahalle Kavgası)"da yoksulluk, kürtaj ve kadın konusu üzerinde gelişen kurgu, daima kadına düşümlenir. Özellikle diğer öykülerde de göreceğimiz kadın bacağı tasviri, cinselliğin başlangıç noktasıdır: *"Bir an iki tombul bacağın çıldırtan çıplaklığıyla kürtajı, tahsilat parasını, gazeteci arkadaşından alacağı yirmi lirayı filan unuttu.*

Ne bacaklardı ya!” (2007: 115).

Cinselliğin değişik konularla ele alınışına dair kısa kısa diğer öykülere göz atabiliriz. “Kömürcü”de, Rum asıllı Abla’nın unutamadığı Kara Hacı’ya benzeyen Hasan’la ilişkisi hovardadır. “El Kapısı (Pervin)” öyküsünde, dindarlık, ahlâk nutukları atan adamın, oğluyla yakaladığı hizmetçi Pervin’i elde ettikten sonra eşinin anlayacağı korkusuyla evden kovmasındaki ikiyüzlülük eleştirilir. İnsani durumları yansıtmaktaki sadeliği üzerinden okuyabileceğimiz “Üç Onluk”ta, acıklı bir cinsellik vardır ve yazar, bu tür anlatmalarında düşürülmüş kızların insani tarafını öne çıkarır. Doğru dürüst geliri olmayan adamın verdiği paranın bir kısmını iade eden kız, onun yarın eve, çocuklarına para vermek zorunda oluşunu düşünür. Ona yaklaşan adamı hor görmeyen yazar, bu kızın düştüğü açmazın sebebini de gösterircesine paranın insanı kuşatışına gönderme yapar. Cinselliğin aile mutluluğu içinde ele alındığı “Arı Ölüsü”, özgür cinselliği işleyen “Yerli Turist”teki rahat davranan hovarda kadın, “Yavru”da film çekme bahanesiyle kızları ağına düşürme derdindeki adam, kadın satan “Dümenci”, doğrudan cinselliği işleyen öyküler olarak anılabilir. Öykülerin neredeyse bütününde yer eden cinsellik örtük bir erotizmle kendisini gösterir. “Yağmur Yüklü Bulutlar”da, dilenci bir kadının siyah gözlerine takılan adam, onun hakkında bir hayat tasarımı kurar, ama cinsel istek ağır basar ve para karşılığı onunla birlikte olur. Burada yazarın iletmeye çalıştığı tek başına bir dürtü değildir. Kadının dilendiği yerin üstündeki doktor tabelası ile bu çocuklu kadının dramındaki uzaklık, hayat şartlarının eşitsizliğine göndermedir. Öykülerde cinsellik, doğal bir dürtü kadar yanı başında düşmüş, düşürülmüş kadının dramındaki acıklı durum, onları sarmalayan katı kurallar, kötülüğe meyilli insanlar etrafında çeşit çeşittir. Böylece tema; yoksulluk, aile mutluluğu, hovardalık gibi birçok boyutun içinde aktarılacak iyi kızları kötü yola düşürenler gibi zıtlıkların aracı olmaktan çıkarılır.

Yazarın öykülerinde kırsaldan şehre doğru bir anlatım vardır. Kırsal ve insanını anlatan öykülerde çaresizliği kendi doğallığı içinde yansıtmaya çalışması dönemin sosyal gerçekçi yazarlarının “köylü” yaklaşımını aşar. Köylüler, bürokrasinin ezdiği karton tipler yerine, kendi ürkeklikleri, kaçışları, ama kurnazlıkları ihmal edilmeyen küçük dünyaları ile canlanır. Üçkâğıtçı arzuhalcinin elinde oyuncağa dönüşen kurnaz mı saf mı olduğu karışık köylü “Telefon”da; Emeti adlı kadının köyündeki tarlayı, hayvanını satıp oğlunu şehirde fabrikaya yerleştirme çabaları, kurnazlığı, saflığı ile “Sıtma (Hacet)”da; dört kızdan sonra oğlan doğuran karısına ancak o zaman acıyan adamın sevinci “Doğum”da aktarılırken zorlama denebilecek bir çatışma kurmadığını tespit ederiz. Ama fabrika işçilerinin, çocuk işçilerin haklarının gasbı, şehirde olduğu gibi kırsalda da söz konusudur. Bu çatışmada sömürüyü zincirleme bir sistem olarak aktarır. “Uyku”da ço-

cuğun yorgunluk ve sefaletle uyuyup kalması sadece patron, sadece ustabaşı sorgulamasını aşar. Kırsaldan göçün işlendiği birçok öykü içerisinde yine doğallığı ile öne çıkan “Süpürgeci”de, altı ay öncesinde İstanbul’a gelmiş süpürgecinin küçük dünyası ve yaşadığı kazadan ceza alan taksi şoförüne acıması da insanın saf, iyi niyetli tarafını dikkate sunar.

Şehri anlatırken de içindeki avare insanlara kamerasını daha çok yaklaştırır. Bunların hepsi futbol veya kadın peşinde koşanlardan ibaret değildir. Örneğin “Dev” öyküsünde granitten yontulmuş muhteşem bir Musa heykeline benzeyen, Sorbonne’da felsefe okumuş, birkaç yabancı dil bilen fakat hiçbir şeyi ciddiye almayan şarapçı genç de avaredir. Bunların içinde Kudret Yanardağ gibi son derece kurnaz, geçimini başkalarının sırtından sağlayan tiplere de yer vardır. Sokak temel mekân olduğu için buradan geçen kadın, erkek, çocuk her yaştan ve dünyadan insan küçük, değişmez hâllerıyla, çok doğal kelime ve yüzleriyle avare yaşıntının ipuçları olurlar. “Numaracı”daki işsiz figüran, “Üç Berduş”taki sigara ve açlık üzerine konuşan gençler, “Yedibelâ”da avareliği bırakmaya çalışan genç gibi çok sayıda insan öykülerde bu düzlemde yer almıştır.

Orhan Kemal’i öykücü olarak tanıtan ve antolojilere sıklıkla alınan öyküleri çocuk üzerindedir (Emir, 1976; İleri, 2005; Mungan, 2007). Yaklaşık elli öyküsünde çocukların merkezi figür olduğunu görürüz. Öykü kişi kadrosunda çocukların ağırlık oluşturmaları ve yazarın onlarla ilgilenmesi yine hayata kendi sadeliği içinde baktığının dayanaklarından biridir. Arka planına farklı bakıldığında bu çoğunluk, masumiyeti, siyasal kavgalardan uzaklığı da düşündürür. Bunların büyük bir kısmı çalışan çocuklardır. Örneğin “Kâhya”da, bir semt hayatından on yaşında futbol meraklısı ama oynayamayan çocuğun kısacık dramını anlatır. Annesi hastadır fakat tuzcуда çalışmak zorundadır, yine hasta olan ablası Cibali tütün fabrikasında çalışır. O da kâhya yardımcısı olarak aileye destek verir. Yazar, onunla konuşur ve şu doğal tasvirle öyküyü bitirir: “*Radyoda ‘Reklamlar geçidi’*”.

Kocaman yapının gölgesindeki çocukların toz toprağa karışan çığlıkları.

Küçük kâhyanın her şeye rağmen oyuna dalıp dalıp giden, oyuna hasret, çocuk gözleri.” (1982: 195). Çocuk psikolojisini ve dilini ustalıkla yakaladığı “Çikolata”da abla ve oğlan kardeşin yoğurtçunun kızına nispet çikolata alma istekleri ama babanın sert dilinden duydukları “özendirmek günahtır” ihtarının çocuk diliyle verilmesi dikkate değerdir. “*Abla da biliyordu çikolatanın keten helvasıyla koz helvasından daha tatlı olduğunu. Alırlar, bölüşürler, yiye yiye giderlerdi ama şu kız, şu pis kız, yoğurtçunun pis kızı. Hem parası yok hem de ayrılmıyordu yanlarından, ‘Git,’ deseler, ‘Niye?’ derdi, ‘Çikolata alacağız!’ deseler, ‘Bana ne?’ der. Alsalar, aptal aptal bakar. Verseler, kendilerine bir şey kalmaz, vermeseler... Babaları tozlu sakallarının tıraşlı sabahlarında çokluk lafını ettiği*

gibi ‘imrendirmek günah’ tı. *Cehennem vardı. Cehennemde katran kazanları, zebaniler.*” (2010: 248).

Orhan Kemal’de hayatın net cümleleri, özellikle çocukların konuştuğu yerlerde öykünün sadeliğini gözler önüne serer. “Fırlama”daki çocuk, kendi ailesini anlatırken neden dolmuş çıraklığı yaptığını çok açık bir dille iletir: “*Şişe yıkayıcılığı yapıyor. Şişe yıkayıcılığı da ne, hava. Her şey ateş pahası. Küçük bir odada oturuyoruz, ev sahibi boyuna asılıyor kirayı artırın diye. Yalnız bize değil, öteki kiracılara da. Akıl diyor, dök gaz yağını, çal kibriti yak. Ama sonra düşünüyorum, yaş...*” (2010: 273). Çocuğun babası içkici, kadın peşinde olunca bütün sorumluluk ona yüklenmiştir. Tornacılık yaparak kardeşlerinin ihtiyaçlarını karşılayan, kötü kadın peşindeki babasından bir şey beklemeyen on iki yaşındaki çocuk da yazara göre “Harika Çocuk”tur. Ama çocuktur ve arkadaşı Ali ile pazar günleri sinemaya gitmek, oyun oynamak istemektedir. Ancak hepsinde eksik olmayan bir yaşama sevinci ve gelecekle ilgili güzel planlar vardır. Çocukların böylesi çatışmalar içinde kalmadığı mutlu aile içinde nefes aldığı öyküler de söz konusudur. “Can Sıkıntısı”, “Yandan Çarklı (Kör)” öyküleri, bu işçi ve mutlu ailelerin çocuk fotoğraflarını taşır.

Bütün bu eleştiriler, yazar veya anlatıcı tarafından iç monolog ve diyaloglarla geliştirilir. Eleştirinin ötesine geçilip gerçeği bağırarak istegi, yine yoksullukla karşılaşır ve para ihtiyacı nedeniyle sessiz tanıklığa dönüşür. Bunun iyi bir örneğine “Bono” öyküsündeki senaristte rastlarız. Yeşilçam’a senaryo yazan ve aldığı bonoların tahsilat zamanı gelen yazarın düşündükleri, üç gün sonra gerçekleşmesi muhtemel diyaloglardan oluşur. Biz bu gerçekliği iki boyutta okuruz. İlkinde geçim sıkıntısı yaşayan senarist, paranın geciktirilmesi durumunda zora düşecektir. Ancak gecikeceğini ve haklı öfkesinin patlayamayacağını bilmektedir. Çünkü para kazanmak zorundadır. İkincisinde bütün bu olup biteni, karşısında ezildiği patron ve muhasebeciyi onaylama mecburiyeti onu psikolojik bir açmazla sürüklemektedir. Patronun siyaset yorumlarına evet derken yaşadığı bu krize isyan edecektir. İçinden patlayacak ama söyleyemeyecektir. Patron ise senariste şunları söyleyecektir:

“- Evet, fikri olmayanlar eşektir! Çünkü eşekler, bir tutam ot, bir parçacık saman karşılığı başkalarının çıkarına bitmez tükenmez yükler taşırlar. Onun için, insan, eşekten farklı insan, günlük politikayı adım adım izlemeli! Ben öyleyimdir. Hiçbir partiye girmem ama, gazetelerden bütün partileri izlerim. Partileri, meclis müzakerelerini, bakanların, başbakanın davranışını, muhalefeti... Neden? Çıkarıma en uygun geleni açıklamak için!” (1982: 35). Siyasete ve sosyal gerçekliğe dair insan fotoğrafı bu tepkiyle yazarda yer bulurken patronun ikiyüzlü mantığı ile yazarın buna uzaklığı öykü dünyasındaki insanın ve olayın sadeliğine daha açık bir örnek olur.

KAYNAKÇA

- Aydoğan, Bedri (1998), “Orhan Kemal’in Öykücülüğümüzdeki Yeri ve Öykücülüğü”, *Çağdaş Türk Dili*, 119, 2-8.
- Emir, Sabahat (1972), *Ünlü Yazarlardan Seçme Hikâyeler*, Emir Yayınları, İstanbul.
- Ergün, Mehmet (1984), “Orhan Kemal ve Hikayemiz”, *Yazko Edebiyat*, 47-48, 105-109.
- İleri, Selim (2005), *İlk Gençlik Çağına Öyküler 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1986), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Mungan, Murathan (2007), *Büyümenin Türkçe Tarihi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Orhan Kemal (2007), *Grev*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Orhan Kemal (2010), *Yağmur Yüklü Bulutlar, Dünyada Harp Vardı*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Orhan Kemal (2008), *Oyuncu Kadın, Gâvurun Kızı*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Orhan Kemal (1982), *Kırmızı Küpeler*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- Sülker, Kemal (1981), “Orhan Kemal’in 1951 Öyküleri”, *Bilim ve Sanat*, 6, 14-17.

ALÂATTİN KARACA

MOR BİLETLİ ÖYKÜCÜ ORHAN KEMAL

Edebiyata şiirle adım atmış Orhan Kemal. Ama hapis yıllarında Nâzım'ın tavsiyesine uyarak bırakmış şiiri. 1930'lu yılların sonu ve 40'lı yıllarda öyküye sarılmış. Öyküde ilk adımlar... Kendinden önce Sabahattin Ali, temiz, sanatlı bir dil ve sağlam bir kurguyla Anadolu'yu anlatan sıkı öyküler yazıyor, Anadolu'daki toplumsal sorunları anlatıyordu. Öte yandan Sait Faik, yaşamdan kesitler, kareler sunmaktadır serazat öyküleriyle. Orhan Kemal, Cumhuriyet'le pek de barışık olmayan, siyasetçi muhalif bir babanın 'avare', yoksul ve bıçkın oğlu... Bıçkılık öykülerinin diline de vurmuş. Sürgün babanın çocuğu. Sonra yine siyaset nedeniyle onun da kaderine düşen hapisane, ardından işsizlik, yoksulluk, muhaliflik... Nazım'la tanışma. Yersizlik, yurtsuzluk, işsizlik, futbol tutkusu, aşk ve bıçkılık... Lübnan, Adana, Çukurova'nın sıcağı, çırçır fabrikaları, pamuk tarlaları, küçük atölyeler, fabrikalarda kâtiplik, muhasebecilik, kahveler, meyhaneler, parklar, dumanlı bürolar, şarap, yoksulluk ve işsizlik... Sonra İstanbul. Yazı makinesine tutunmuş, geçimini sağlamak için daktilo tuşlarına basmaktan başka bir çaresi olmayan taşralı yazar, edebiyat dünyasıyla sinema dünyası arasında gidip gelir "Ekmek Parası" için. Orhan Kemal'in hayatının özeti bu! İşte bu hayatından dolayı ve bu hayatın öykülerini yazdığı için Ece Ayhan'ın "mor biletlili" yollarından biridir o da. Yani yoksullardan, "hal ve gidişi sıfır olanlar"dan biri. Zaman zaman 'yer altı edebiyatı'nın ürünlerine yaklaşıp yazdıklarıyla; yani karasınlar, fahişeler, orta ikiden ayrılan çocuklar, dilenciler, işsizler, açlar, berduşlar, arka sokaktakilerdir öykülerinin kahramanları... Örneğin, "Berduşlar"daki Fosforlu Cevriye, Çanakkaleli Melahat değilse de, onun kardeşidir sanki!

Bu hayattan nasıl öyküler çıkar? Bu hayattan Boğaziçi'nin yalılarında, konaklarında geçen öyküler çıkmaz, çıkmamıştır da zaten. Bu hayattan, aydınların toplumsal, felsefî, dinî veya varoluşsal bunalımlarını, kültürel sorunları, kimlik buhranını konu edinen öyküler de çıkmaz. Örneğin Tanpınarvari, Oğuz Atayvari öyküler... Bu yoksulluktan, bu işsizlikten, yine yoksulluk, yine işsizlik, açlık, gayr-i meşru ilişkiler, patronlarca ezilen insanlar, dilenciler, bıçkınlar, mahpuslar, fahişeler, kurnaz, acımasız, şehvet düşkün zenginler, kaldırımlarda avare dolaşan kimsesiz çocuklar, üçkâğıtçılar çıkar. Onların sefalet içindeki yaşamlarından kesitler çıkar. Evet Orhan Kemal'in öykülerinin odağında hep yoksulluk vardır. Yoksulluktan, beden açlığından, işsizlikten, hastalıktan beslenir onun öyküleri. Bu çerçevede taşra şehirlerinden İstanbul'a uzanan çizgide, özellikle Çukurova'dan, Adana'dan, o bölgenin insanı yakan sarı sıcağından başlayarak

İstanbul'un kenar semtlerini, işçi mahallelerini, gecekondu-ları, sefalet içinde kerpiçten evleri, çıırçı, dokuma ve iplik fabrikalarını, bu fabrikalardaki muhasebeci ve kâtiplerin sigara dumanına boğulmuş bürolarını, büyük şehrin sokaklarını, işsiz, berduş ve avare yatağı kahvehaneleri, parkları, meyhaneleri ve bir de hapishaneyi içine alan bir mekân dairesi... Bu mekân dairesinin ortak özelliği de “yoksulların yaşam alanları” olmasıdır.

O hâlde başta şunun altını çizmeli: Orhan Kemal'in öykülerinin anahtar kelimeleri “yoksulluk, işsizlik ve açlık”tır. Dolayısıyla onun öyküleri, gerek olay, gerek kişi kadrosu, gerekse mekânları bakımından bu anahtar kelimelerden hareketle çözümlenebilir.

Gevşek örgü, dağınık dil

Orhan Kemal'in öyküleri, açıkça belirtmek gerekir ki, sıkı örülmüş, iyi işlenmiş öyküler değil. Örneğin Sabahattin Ali'nin öykülerindeki sağlam olay örgüsü, güçlü doğa/me-kân ve kişi betimlemeleri, işlenmiş ve ince dil, onun öykülerinde yok. Orhan Kemal, daha ilk öykülerinden başlayarak âdeta Sabahattin Ali'nin Toplumcu gerçekçi sıkı olay örgülü öyküleri ile Sait Faik'in yaşamdan olağan kesitleri anlattığı serazat öykü tarzının arasında kalmış gibidir. Öykülerinde yoksul insanların yer yer uç noktalara değin giden yaşamlarından, bu tür insan portrelerinden, sefalet ve açlık manzaralarından kesitler sunar. Toplumsal sorunlara –tabii ki sürekli yoksulluğa- odaklı bu öyküler, bu yönüyle Toplumcu gerçekçi bir tarzın örnekleri olarak dikkat çekerken, olayın çarpıcı bir sonla bitmemesi, hatta sonunun açık bırakılması bakımından Sait Faik'in ‘kesit öykü’lerine yaklaşır. Ancak Sait Faik, mesaj kaygısı olan, kurallara bağlı bir öykücü değil, yaşamın olağan/doğal akışı içinde çeşitli kesitler saptayıp, gayr-i ihtiyarî deklanşöre basan serazat bir fotoğrafçı gibidir. Açlık da sevinç de, mutluluk da kalemin ucuna kendiliğinden gelir ve o, bu kesitleri toplumsal bir isyan törpüsüyle rotüşlemez, bir mesaj kaygısıyla, bir kural tutkusuyla kurmaz öykülerini. Oysa Orhan Kemal, öykülerinde yoksulluğu olabildiğince sivriltilir, okurun içini acıtmak ister, metne kin ve isyan tohumları eker. Onun için mekanları, kişileri, kişilerin hallerini olabildiğince sefalet içinde betimler. Kirli, iğrenç, vahşi manzara-lar sunar yoksulların yaşamından. Örneğin; “Yağmur Yüklü Bulutlar”da, dilenci bir kadın, çocuğunun gözleri önünde fuhuş yapar ve “Alışgındır, oynar şorda...” (YYB, s. 15) der, *Ekmek Kavgası*'ndaki “Uyku”da da bir fabrikada vıcık vıcık ter içinde çalışan cılız, yoksul bir çocuğun (Sami) helada uyuyakaldığı sahne, Orhan Kemal'in, öykülerinde yaşamın ‘kara, üstelik koyu kara kare’lerini anlatmayı amaçladığını gösterir. Aynı doğrultuda *Grev* adlı kitaptaki “Doğum”da, pamuk tarlalarında çalışan yoksul bir köylü kadın, kendi kendine doğum yapar, doğurduğu bebeklerden birini köpek parçalar. Bu öyküdeki doğum ve bebeğin kö-

pek tarafından parçalanış sahnesi de, olağandışı, insanın kanını donduran ama fazlaca yapay bir sahnedir. Bu üç öyküde Orhan Kemal, vahşi, acımasız bir yaşamdan, âdeta cımbızla çekip okuru titretecek sahneleri seçmiş ve betimlemiştir, oldukça sivri, olağandışı sefalet/yoksulluk sahneleridir bunlar. Bütün bunlar onu, Türk öykücülüğünün Emile Zola'sı yapar mı bilmem. Merhamet medeniyetinin asi kalemi, kalemini karanlığa, açlığa, yoksulluğa, kadere hınçla sallıyor. Fikret'in "Balıkçılar"da yaptığıının bir devamıdır bu. Yazar, eline bir fırça almış, hayatın kötülüklerini, üstelik oldukça kara ve ucu sivri bir kalemle en ince ayrıntısına kadar 'teşhir' etmektedir. Sanki 'teşhir' ederek, bu adaletsiz yaşamdan intikam almaktadır Orhan Kemal, hınçla salları fırçasını, kan, kir, açlık ve suç sahneleri çizer âdeta... Ayrıca, sanki, çarpıcı bir olaya eklemelenmek isteyen, ama bir çırpıda yazıldığından, sonu getirilememiş, bitirilememiş izlenimi uyandıran öyküler gibidir onunkiler. Sanıyorum, geçimini kalemiyle sağlamak zorunda kalmış bir yazar oluşu, Orhan Kemal'i çok ve hızlı üretmeye mecbur kılmış ve bu 'hız' ve 'çok üretme' mecburiyeti, öykülerini hem kurgu, hem de dil bakımından zaafa uğratmıştır. Bu bakımdan Orhan Kemal'in öykülerinde bir dil dağınıklığı, daha doğrusu işlenmemiş bir dil, gücünü yalnızca şive taklitlerinden alan bir öykü dili, bir kurgu gevşekliği, bir savrukluğa göze çarpar. Ama bu savrukluğu, Saait Faik'in serazatlığı ile karıştırmamak gerek. Kısaca estetik açıdan zayıf öykülerdir bunlar. Üstelik hep kötülük, açlık, yoksulluk ve suç etrafında döner dururlar; yani tekrar...

Yoksulluk/kaybedenler kulübü

Başta da belirtildiği gibi, Orhan Kemal'in öykülerinin en karakteristik özelliği yalnızca yoksulluğun aynası olmasıdır. Bu bağlamda onun öykü aynasına, yoksul insanlar, yoksul mekânlar ve yoksulluğun neden olduğu olaylar yansır. Öyküleri bu açıdan incelenirse şöyle bir tasnif yapmak mümkün:

Yoksulluk ve kadın bedeni

Yazarın kimi öykülerinde kadınlar, yoksulluk nedeniyle bedenlerini satarlar, para karşılığında erkeklerle beraber olurlar. Örneğin "Teber Çelik'in Karısı"nda bir amelenin karısı, çocukları aç olduğundan ve ayrıca kocası da kendisini aldatığından başka bir erkekle para karşılığında yatar. "Bir Kadın"da, yoksul bir kadın, kucaktan kucağa dolaşır. "Yağmur Yüklü Bulutlar"da yine bir dilenci kadın, para karşılığında bedenini satar. Buna karşılık, yoksulluk nedeniyle tecavüze uğrayan kadınlara da rastlanır. Örneğin "El Kapsı (Pervin)"de zengin bir ailede hizmetçi olan Pervin'e, baba ve oğulları tecavüz ederler. Yoksul kız, buna direnemez. Üstelik sonunda evden kovulur. "Bir Öksüz Kız Etrafında" adlı öyküde, tıpkı "El Kapsı (Pervin)"ndeki gibi, yoksul bir kızı evine alıp onun bed-

ninden faydalanmayı düşünen kötü bir zengin baba figürü vardır. “Kamyonda”da bir şehirli kurnaz adam, çaresiz yoksul bir köylü kadının elinden kızını parayla almak ister. Onun da niyeti, kızı satmak, ondan cinsel açıdan yararlanmaktır. Ölümcül anne çaresiz razı olur, ama kız buna şiddetle karşı çıkarak, Pervin’le aynı akıbeti paylaşmaktan kurtulur. Böylece Orhan Kemal, yoksulluğun kadını so-kağa düşürdüğünü ve ahlakî değerleri yok ettiğini ileri sürmektedir. Kısaca ona göre para yoksa ahlâk da yoktur. Bununla beraber, öykülerin büyük bir kısmında, yoksulluk, kadının bedenini satmasına sebep olur; yani fuhuş, Orhan Kemal’in öykülerinde yoksulluğun acı sonuçlarından biri olarak sıkça karşımıza çıkar. O nedenle yazarın öykülerinde düşmüş/düşürülmüş veya düşürülmeye çalışılan kadın tiplerine sıkça rastlanır. Ayrıca onun öykülerinde cinsellik, kabadır ve şiddet içerir. Sevişmelerde dahi bir yoksulluk göze çarpar.

Bunların dışında, öykülerde dikkati çeken bir başka şey de, erkeklerin kadınlara genellikle, kaba davranması ve cinsel bir obje olarak bakmalarıdır.

Yoksulluk/açlık

Orhan Kemal’in yoksulluk temalı öykülerinde vurgu yaptığı bir başka sorun açlıktır. Onun çoğu öyküsünde yoksullar, açlıkla karşı karşıya gelir. Bu bağlamda aç insanlar, genellikle lokantaların camları önünde bekler, yemek yiyenleri seyrederek. Örneğin “Numaracı”da böyle bir lokanta sahnesi ve veremli kızı için dilenen aç bir adam, “Bir Çocuk”ta Beyoğlu sokaklarında aç dolaşan, lokanta önünde yemek yiyenlere iştihâ ile bakan bir yoksul çocuk karşımıza çıkar. “Yabancı”da Çukurova’dan İstanbul’a iş bulmaya gelmiş, sokaklarda aç dolaşan bir işçi öykünün kamerasına yansır. “Birtakım İnsanlar”da cezaevine düşmüş bir insanın, çöpler arasında karnını doyurması anlatılır.

Yoksulluk/çocuk

Çocuklar, yoksul, küçük yaşta zor koşullarda, fabrikalarda, atölyelerde çalışan küçük bedenler, sokak çocukları, dilenciler, öykülerinin bir başka önemli kahramanlarıdır Orhan Kemal’in. Çoğu Toplumcu gerçekçi yazar gibi, o da yoksullukla çocuğu yan yana getirerek, öyküde dramatik gerilimi artırmayı amaçlar. Bu doğrultuda, onun öykülerinde işçi çocuklara sıkça rastlanır. *Grev*’deki okulu bırakmış, tornacıda çalışan, annesiz, çocukluğunu yaşayamamış bir çırak, *Ekmek Kavgası*’nda “Uyku” adlı öyküdeki Madeni Eşya Fabrikası’nda çalışan cılız, hasta, işe zor dayanan, hatta gece yarısı yorgunluktan fabrikanın helasında uyu-yakalan Sami, “Çocuk Ali”deki küçük mahpus, “Streptomycine”deki veremli çaresiz oğul, “Küçükler ve Büyükler”deki küçük dilenci çocuk, yoksulluk nedeniyle açlık, hastalık, dilencilik yapan, zor koşullarda çalışan kahramanlara örnektir. Bu öykülere “Önce Ekmek”te, yoksulluk nedeniyle okulu bırakıp çalışmaya ka-

rar veren bir kız çocuğunu, “Bir Çocuk”ta, aç kaldığı için hapse girmeye çalışan bir çocuğu, “Tarzan” ve “Çocuklar”daki yoksul, kimsesiz sokaklardaki çocukları, “Elli Kuruş”ta gazete satıcılığı yapan, ancak hastalanıp ölen çocuğu vb. ekleyebiliriz. Aslında “Bir Çocuk” adlı öyküdeki, Beyoğlu sokaklarında, yalınayak gezen, şu aç ve yoksul betimlemesi, Orhan kemal’in öykülerindeki ‘çocuk portresi’ni âdeta özetler:

“Bir çocuk yürüyordu caddenin sağ kaldırımında, taksim’e doğru. Ayakları yalındı, kınnapla 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.” (Önce Ekmek, s. 9)

Yoksulluk/dilenme

“Küçükler ve Büyükler”, Propagandacı”, “Hamam Arası”, “Yağmur Yüklü Bulutlar” gibi öykülerde, şehrin sokaklarında dilenen yoksul insanlara rastlanır. Bu öykülerin bir kısmında Orhan Kemal, zengin çocuk, yoksul dilenci çocuk karşılaştırması yapar. Sonuçta yoksul dilenci çocuklar horlanır.

Yoksulluk/hastalık

“Streptomycine”, “Celfin Eti”, “Hatice Akdur Vesaire” gibi öykülerde de görüleceği üzere, Orhan Kemal’in öykülerinde yoksulluğun bir başka sonucu da hastalıktır. Söz konusu öykülerde, yoksulluktan dolayı çeşitli hastalıklara tutulmuş, ama ilaç bulamayan kahramanlara rastlanır. Öyle ki “Celfin Eti”nde bir kadın, hasta kocasına ilaç alamadığından dolayı köpek etini, celfin eti diye yedirmek zorunda kalır.

Yoksulluk/hapishane

“Revir Meydancısı Yusuf”, “Ekmek, Sabun ve Aşk”, “Çocuk Ali”, “Nurettin Şadan Bey”, “Birtakım İnsanlar” ve 72. *Koşuş*, Orhan Kemal’in hapishane öykülerinden bazılarıdır. Yazar bu öykülerinde, mahpusların yaşamlarından kesitler sunar, onların hapisteki sağlıksız yaşamlarını, hayata tutunmak için yaptıklarını anlatır. Kuşkusuz Orhan Kemal, bu öykülerde de yoksulluk manzaraları betimlemekte, bir anlamda yer altı edebiyatının örneklerini vermektedir.

Yoksulluk/işçi-patron

Orhan Kemal’in yoksulluk bağlamında, öykülerini anlattığı kişilerin hemen çoğu yoksul işçilerdir. Bu işçilerin çoğu, iplik, pamuk, çırçır, mensucat fabrikalarında çalışırlar. İşçiler genellikle, emeklerinin karşılığını alamaz, zor koşullar

altında çalışır ve sık sık haksızlığa uğrarlar, patronlar tarafından işten çıkarılırlar. İşten çıkarılmaya karşılık bir güvenceleri de yoktur. Bu tür işçi/işveren sorunları “Bir Yılbaşı Macerası”, “Uyku”, “İneğin Biri (Babalar ve Oğullar)”, “Dilekçe”, “Grev”, “Nermin” adlı öykülerde ele alınmıştır.

Sonuçta Orhan Kemal, yoksulluğu anlatan bir yazar. Arka sokaklar, fabrikalar, işçi evleri, işçi semtleri, gecekondu, pamuk tarlaları, işsiz kahvehaneleri, avarelerin mekânı parklar ve meyhaneler bu öykülerin ortak mekânı... Buna koşut olarak, iplik fabrikalarında çalışan erkek ve kadınlar, yoksul kâtipler, muhasebeciler, pamuk tarlalarındaki ırgatlar, bıçkınlar/külhanbeyleri, sokak çocukları, dilenciler, fuhşa sürüklenmiş, tecavüze uğramış kadınlar, suçlular, mahpuslar, acımasız patronlar, kurnaz işverenler, bu öykülerin kişi kadrosunu oluşturuyor. Ama yoksulluğun nedenleri üzerinde durmaktan çok, yoksulluğun acı toplumsal sonuçları üzerine odaklanmış. Anadolu’yu yoksulluğa mahkûm eden tarihsel, siyasal, toplumsal çözümlemelere yaslanmıyor öyküleri. Yoksulluğa verilen tepki de Anadolu’ya, Anadolu insanına has değil. Tanrısız insanlar, şükürden uzak, vakursuz, sabırsız... Doğal olarak mutluluk, huzur yok bu öykülerde, kapkara bir dünya, karanlık, feleğin sillesini yemiş insanlar, dumanlı, kirli, yoksul mekânlar, sert, argo, küfürlü bir dil... Mor biletli yolcular ve mor biletli bir yazar. “Kalendar”e binmiş İstanbul’a ters bir şekilde akıyorlar. Ve İlhan Berk’in *İstanbul Kitabı*’nda betimlediği işçilerin yoksulların arasında, elinde yazı makinesi, tuşlara hızla ve hınçla vuran bir yazar Orhan Kemal... O hız ve hınçla vurulan tuşların dokuduğu metinlerdeki kurgusal dünya, kara ve gevşek, sonra savruk bir dil... Aslında *Sarhoşlar* kitabındaki “İş Adamı” adlı öyküsünde yer alan şu cümle, Orhan Kemal’in öykülerini ve hayata bakışını da özetliyor:

“Ağzımdan lokmamı düşürdüm dostum, binaenaleyh, ne Allaaah, ne de günah!” (*Sarhoşlar*, s. 138)

Yoksulun Allah’ı da yok, günahı da demek istiyor. Öykülerinin tek cümlesi! Hepsı bu! Tüm cümleler, bu cümlenin türevi...

KAYNAKLAR

- Bezirci, Asım-Altınkaynak, Hikmet; *Orhan Kemal*, Cem Yay., İst, 1977.
Orhan Kemal, (Ed. Ahmet Ümit- Işık Öğütçü), TC Kültür ve Turizm Bak. Yay, Ankara, 2012.
 Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., İst. 2007.
 Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., İst. 2007.
 Orhan Kemal, *Grev*, Everest Yay., İst. 2007.
 Orhan Kemal, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., İst. 2007.
 Orhan Kemal, *Önce Ekmek*, Everest Yay., İst. 2007.
 Orhan Kemal, *Sarhoşlar*, Epsilon Yay., İst. 2005.
 Orhan Kemal, *72. Koşuş*, Everest Yay., İst. 2009.
 Orhan Kemal, *Yağmur Yüklü Bulutlar*, Bilgi Yay., Ankara, 1974.

BÂKİ ASİLTÜRK

ORHAN KEMAL ÖYKÜLERİNDE
GERÇEKLIK TABLOLARI

Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan, gerçekçi anlayışla eser veren 1940 Kuşağı yazarlarından Orhan Kemal, pek çok edebiyatçı gibi yazı hayatına şiirle başlamış, sonraları öykü ve romana geçmiştir. Şiiri ikinci plana atıp öyküyü, daha sonraları da romanı öne almasında 1940'ların başında Bursa Cezaevinde yatar-ken tanıdığı Nâzım Hikmet'in yönlendirici söz ve önerilerinin etkisi büyüktür. Genç yazar adayının şiirlerindeki doku zayıflığını, çağrışımsal dilden uzaklığı, öyküye kayan anlatım tekniğini gören Nâzım Hikmet, şiirden vazgeçerek öykü yazmasını salık vermiş, genç yazar adayı da bu öğüde uyarak, 1943'te hapisten çıktıktan sonra bir yandan hayatını sebze nakliyeciliği, amelelik, kâtiplik gibi işlerle kazanmaya çalışırken öte yandan da şiiri tamamen bırakmamışsa bile öyküye ağırlık vermeye başlamıştır.

İlk öyküsünü ("Bir Yılbaşı Macerası", *Yeni Edebiyat*, sayı 22) 1941'de yayımlayan Orhan Kemal bu tarihten sonra yazarlık hayatı boyunca öyküden vazgeçmemiş, çok sayıda romana imza atmakla birlikte ölümüne yakın yıllarda da hi öykü yazmayı sürdürmüştür.¹

Orhan Kemal öykücülüğünün tipik özelliği sokağa, hayata, sokağın ve hayatın içinde soluk alıp veren insana ayna tutmaktır. Bu paralelde söyleyecek olursak; işlediği konular hemen daima birbiriyle bağlantılı, birbirinin içinden çıkıp şekillenen konular, problemlerdir.² Bir problem öykücüsüdür Orhan Kemal. Yazar; işsizlik, parasızlık, açlık, iş bulma sevinci, hapislik, dilencilik, serserilik, kavgadövüş, fahişelik, ailenin dağılışı, kötü yola düşüş, aldatma-aldatılma, çevre karşısında küçük düşme, çevreyle çatışma vs. hangi konuyu işlemeyi düşünürse düşünsün öncelikle burada kişi için problem olana odaklanır, sonra da olay-kişi veya durum-kişi ikilisini bir yaprak kâğıdın iki yüzü gibi ayrılmaz şekilde birleştirir, bitişirir. "Olay-kişi" veya "durum-kişi" dedim; çünkü Orhan Kemal'in bazı öyküleri olay öyküsü diyebileceğimiz klasik öykü kurgusuna, bazıları ise durum/kesit öyküsü diyebileceğimiz modern öykü tekniğine uygundur. Kendi yazış tarzını Maupassant veya Çehov tarzına sıkı sıkıya bağlamaması, belli bir tekniğe bağlı kalmaması hem yazara geniş bir hareket alanı açar hem de hayatın gerçekliğini olabildiğince kendine özgü, kendi deneyimlerinden kaynaklanan bulgularla resmetmesini sağlar. Bu nedenle, olay ya da durum anlatımında temsil kabiliyeti olan kişilerin dünyasından yola çıkmayı benimser. Asıl gözetilenin olay veya durum olması kişileri merkezde olmaktan alıkoymakla beraber, öyküler bu kişilerden ta-

mamen bağımsız olarak da ele alınamaz. “Olay-durum-kişi” kavramları bir üçlü olarak düşünüldüğünde, Orhan Kemal’in öykülerinde ortaya çıkan gerçeklik tablosu, yazarın da öykü kişilerinden biri olmasının ya da onları çok yakından gözlemesinin sonucudur. Bir mektubunda şöyle diyor: “*Ufak insanların günlük ufak meselelerini okuyucuya anlatmak, anlatabilmek çok zordur. Bunun için, ayrıntıları layıkıyla verebilmek, o tiplerin gerçek dünyalarında yaşamış olmaya bağlıdır.*”³ Orhan Kemal, daha çocukluğundan itibaren bu tip insanların dünyasında, onlardan biri olarak yaşadığı için onun yazarlığına tanıklık değil yansıtmacılık demek doğrudur. Bir hayat adamıdır o ve öykülerindeki hayatın gerçekliği, yaşanmışlık duygusu, anlatılanların çoğunun bizzat yazar tarafından yaşanmış olmasından kaynaklanır: “*Yeni konular, hem de dev konular içimde birbirini kovalıyor. Ah vakit, ah ev kirası, kaynıyan tencerenin kömürü, odunu, harcı! Bütün bunları düşünmek galiba kuvvetli bir taraf veriyor insana. Ama yeter artık. Hayatı, onun mantığını fazlasıyla belledim. Malzemem o kadar bol ki, işleyebilmek için ev kirası ve ötekilerden uzak zamana ihtiyacım var.*”⁴

Orhan Kemal, mektuplarında ve anılarında dile getirdiği otobiyografik tanıklıklarda hayatın içinde olmakla edebiyatın içinde olmayı birbirinden ayırmayan bir yazardır. Hayatın içinde sıradan bir vatandaş gibi olduğu kadar bir yazar olarak da oturur, kalkar, konuşur, bakar, görür. Baktığı ve gördüğü her şey önce hayata, sonra da bununla aynı paralelde olmak üzere, edebiyata dair izdüşümler, birikimler sağlar ona. Tanıdığı, gözlediği insanlar üzerinde gerçekçi saptamalar yaparken bunların uç özelliklerine dikkat etmesi, ondaki yazarlık dikkatini ortaya koyar: “*Hapishanede her gün en az bir bıçaklama vak’ası oluyordu. Balıkçı Nezir’ler, Çamur Şevket’ler, Antepli Tekkol Hasan’lar, Feriköylü İsmail’ler, Konyalı Deli Mehmet’ler ve onların taraftarları, gün geçmiyordu ki kumar, esrar ticareti yüzünden herhangi bir insana pusu kurup kallesçe vurdurmasınlar.*”⁵

Gerçeğe bağlılık, gerçeği olduğu gibi aktarmak elbette yazarlık değildir. Gerçeğin katıksız aktarım tarih, sosyoloji vs. gibi başka alanların, edebiyat dışı alanların işidir. Orhan Kemal bunun farkında bir yazar olarak yansıtma tutumunda gerçeğe bağlı kalmakla birlikte yaşanan gerçeğin içinden yaptığı seçmelerle yazarlığını biçimlendirir. Seçtiği kişilerin temsil yeteneği olmasına büyük önem verir. Günlük hayat içinde yaşanan her şeyin “gerçek” olmadığını, bu anlamda görünen gerçeğin de aldatıcı yanları olduğunu, olabileceğini sezmiş her yazar gibi Orhan Kemal de olay-durum-kişi seçiminde hayatın içindeki bir probleme işaret etmeyi gereksinir.

Öykü Kişileri

Öykücü olarak da romancı olarak da Orhan Kemal tip veya karakter yaratan bir yazar değildir, yazarlığı bir *kurgu* sanatı olarak değil bir *yansıtma* sanatı ola-

rak görür. Gerçi bu, Türk edebiyatında 1940'lardan 50'lere hatta bazı yazarlar eliyle 60'lara sarkan bir süreçte tanık olunan gerçekçi edebiyatın temel özelliğidir. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Yaşar Kemal, Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar gibi bir kısmı köy enstitüsü çıkışlı romancılarda da, Orhan Kemal'in içlerinde bulunduğu gerçekçi kent/periferi romancılarında da benzer bakış açısını görürüz. Bu yazarlar eliyle hayata tutulan aynada, gerçekçi edebiyatın tutumu kimi zaman sadece yansıtmaya, kimi zamansa eleştirme amaçlı olmuştur. Orhan Kemal'in öykülerindeki gerçek hayat tablolarında bu iki özelliği de görürüz. İşçiler, işsizler, bekçiler, memurlar, fahişeler, mahkûmlar, gardiyanlar, lokantacılar, biletçiler vs. bir yandan günlük hayat içindeki durumlarıyla resmedilirler bir yandan da –yaygın olmamakla beraber– hayalleriyle, umutlarıyla, yaşadıkları kısır hayatın dışındayla başka hayatlara ulaşma çabalarıyla anlatılırlar.

Orhan Kemal tip veya karakter tabloları çıkaran bir yazar olmamakla beraber bazı öykülerinde olay veya durumu yansıtmaya işlevi üstlenen ilgi çekici kişiler yok değildir. “Önce Ekmek”teki Ayten bunlardan biridir. İlkokulda okuyan, ardından ortaokulu bitirip lise ve üniversiteye gitme, hayatına eğitim yoluyla nitelikli bir yol çizme hayalleri kuran küçük Ayten, babasının işsiz kalması yüzünden okuma hayallerine veda etmek zorundadır. Ailenin maddi durumu iyi değildir. Babasıyla annesinin konuşmalarına, tartışmalarına kulak misafiri oldukça kahrolur çünkü babası sürekli parasızlıktan şikâyet etmekte, karısının ve kızının çalışmasını istemektedir. Anne, okumasını istediği kızını korumak için itiraz etmeye çalıştıkça baba, anneye yüklenir: “*Madem kızının okumasını istiyorsun, tahtaya git, çamaşıra git, aşçılığa git. Beni düşünme, kızını düşün!*”⁶ Benzeri konuşmaların, tartışmaların sayısı artınca bunlara kulak misafiri olan küçük Ayten, kendisiyle aynı kaderi paylaşan pek çok yaşıtı gibi okula, meslek edinmeye, mahallenin yaşlılarına yardım etmeye, güzel bir hayat yaşama hayallerine veda etmek zorunda hisseder kendini. Okul hayatını yarım bırakmak zorunda kalan küçük Ayten'in acıklı durumu, yazarın hayatından da izler taşır ve belli ölçekte de olsa biyografik okumaya zemin hazırlar. Bilindiği gibi yazarın babası 1930'da Adana'da “Ahali Cumhuriyet Fırkası”nı kurmuş, fırkanın bakanlar kurulu kararıyla kapatılması üzerine Suriye'ye kaçmış, küçük Mehmet Raşit de babasının yanına gitmek zorunda kaldığından öğrenime ortaokul sıralarında veda etmiştir. Her ne kadar bir yıl kadar sonra memleketine döndüyse de okula devam edemeyerek işçilik, dokumacılık, kâtiplik gibi işlerde çalışmıştır.⁷ Biyografik malzeme-yi öyküye taşıırken bazı noktalarda değişiklikler yapan yazar, gerçekliği olabildiğince çıplak haliyle ortaya koyma konusunda ise ısrarcıdır. Ayten'in hazin macerasını yansıtan “Önce Ekmek”teki inandırıcılık ve içtenlik bir ölçüde bu biyografik gerçeklikten, yaşanmışın sahiciliğinden kaynaklanır: “*Bir zamanlar ilkokula kuş civıltılarını hatırlatarak gidip geldiği mahalle arkadaşlarından pek çoğu*

gibi, o da artık veda etmeliydi ortaokula. Ortaokula, ardından gelecek liseye, üniversiteye, doktorluğa. Yarı aç, yarı tok, birbirini kesen sokaklarla dolmuş, otobüslerin vızır vızır geçtiği caddeleri yaya, beş parasız ama hiçbir şeye imrenmeden, hiçbir şeye benim olsa diye bakmadan, iç geçirmeden gidip gelişlere de elvedaydı artık. İlkokuldan sonra öğrenime sırt dönüp ekmek ardında koşan arkadaşları gibi, o da trikolarda çalışacaktı.”⁸ Küçük Ayten’in öykü kişisi olarak işlevi, kendisi gibi okul hayatına devam edemeyen, geleceği belirsizleşen, hatta gelecekte yoksul, mutsuz, huzursuz olacağı hissettirilen benzerlerini temsil eden kişi olmasıyla somutlaşır.

Orhan Kemal, 1930’ların sonlarında siyasi görüşlerinden dolayı beş yıl kadar hapis yatmıştır.⁹ Gerçekliğe bağlı bir başka öykü kişisi, Orhan Kemal’in yine biyografik verilerden, kendi hapislik hayatından yararlanarak oluşturduğu öykülerden olan “Revir Meydancısı Yusuf” başlıklı öykünün kahramanıdır. Yusuf, kendi halinde biri mahkûmdur. Yusuf’un mahkûmluğundaki acıyı, “içerisi-dışarısı” karşıtlığına başvurarak anlatan yazar bu yolla kahramanı hakkında ilk bilgileri öykünün hemen başında vermiş olur: “*Revir meydancısı Yusuf, Trakya’nın kıraç bir köyündendi. Bir gece, koyun çalmaya gelen bir hırsız öldürüp gömmekten on sekiz yıla hüküm giymişti. Hapishaneye düştükten sonra sık sık memleketini hatırlar, iri çoban köpeklerinin gürler gibi havlayarak dolaştığı koyu sürülerini, tarlalara yiyecek götüren kadınları, mavi göklerde kıpkırmızı akan bulutları görür gibi olur, garip garip içini çekerti.*”¹⁰ Öykü boyunca bir yandan revirin bir köşesindeki karyolasına üşüşmüş tahtakurularıyla mücadele etmeye çalışan, bir yandan da “meydancılık” görevi icabı için sık sık çağrılan Yusuf’un içine düştüğü komik durumlar anlatılır. Müdürden aşçıbaşıya, gardiyandan sıhhiyecilere herkes Yusuf’u emir kulu gibi görür ve bütün işlerini ona gördürürler. Yusuf’un bu zavallı durumu, gördüğü muamele ve uğradığı haksızlık, yazar tarafından benzeri işleri yapanları temsil edecek bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır.

Öykülerdeki ilginç kişilerden biri de Bekçi Ali’dir. Tekstil fabrikasının iplikhanesinde çalışan Ali sık sık hastalanır ve işe gelmez. Amirleri onun bu durumundan hoşnutsuzdurlar. En sonunda doktorun verdiği zafiyet (iş göremez) raporu sayesinde bu ağır işten kurtulup mahalle bekçiliğine “terfi eden” Ali’nin kişiliğinde ani ve keskin bir değişme görülür. Fabrikada işçi iken mahalle bekçisinin üniformalı, beli silahlı haline gıpta eden Ali artık herkese tepeden bakan, eski işçi arkadaşlarını küçümseyen birine dönüşmüştür: “*Bu mahalleye, hem de vaktiyle amelelik ettiği fabrikanın bulunduğu bu mahalleye bekçi olmak gururunu okşamıştı. Eskiden yüzüne bakmayan, itip kakan, ‘alt tarafı iki paralık amele’ gibilerden, onu sümsükleyen ustabaşidan ta fabrika kapıcısına kadar herkesi şimdi ona hususi bir kıymet verecekti. Hatta, kim bilir, belki de patron çağıracak, kulağına usulacak bir şeyler fısıldayacaktı. (...) Ali eskiden beri bir şeye imrenirdi: Mahalle*

bekçisinin, fabrika kapıcısı Arnavut Recep'le ahbablık etmesine... Çoğu gece paydoslarında rastlamıştı, işbaşı yapanlarla paydos edenlerin kalabalığı çekilip ortalık 'mayna' oldu mu, kapıcı ile bekçi sandalyelere kurulurlar, mevsimine göre çay içer, dondurma yer, sigaralarını tütürerek dereden tepeden konuşurlardı. Ali de bundan sonra böyle yapacaktı.”¹¹ Bu satırlar, yazarın ortalama insanı ne kadar iyi tanıdığını, küçük hayallerle yaşayan ortalama insanın dünyasına ne kadar yakından tanıklık ettiğini gösteriyor. Mahalle sakinlerinin neredeyse tamamı benzer işlerde çalıştığından herkes farkındadır ki aslında işçilik- bekçilik arasında fazla bir fark yoktur. Dolayısıyla, öykünün ilerleyen kısımlarında gelişmeler hiç de Ali'nin düşündüğü gibi olmaz. Hiç kimse onu bekçi oldu diye farklı davranmaz, onun gözünde çok büyük bir mevki gibi görünen mahalle bekçiliği de aslında fabrika işçiliğinden farklı olmayan alt düzey bir iştir.

Anlatım

Orhan Kemal'in belli bir yazış tekniği vardır ve bu teknik ikinci öykü kitabından itibaren yazara özgü bir havaya bürünür. Bununla birlikte Orhan Kemal bir biçem (üslup) yazarı değildir. Elbette bütün iyi yazarlar gibi Orhan Kemal de sadece “Ne anlatmalı?”da kalmamış, “Nasıl anlatmalı?” sorusuna da kafa yormuştur. Ne var ki, yazarlıkta yansıtmacı tutumu benimsemiş olması onu biçem arayışlarından uzak tutmuştur.

Orhan Kemal'in öykülerindeki anlatım özelliklerine bakıldığında, yazar-anlatıcının belirleyiciliğinin öne çıkmadığını görürüz. Bir başka ifadeyle, onun öykülerinde betimleme ya da hikâye etme kısımlarından ziyade kişilerin karşılıklı konuşturulduğu kısımlar dikkat çeker. Yazar, olay veya durumu kendi çizdiği bir anlatım haritası üzerinde biçimlendirmektense öykü kişilerini bu haritanın çeşitli yerlerinde karşılaştırıp konuşturmayı tercih eder. Olay-kışı veya durum-kışı ikilisini belli bir çerçeveye oturturken sıklıkla diyaloglara başvurması bir noktadan sonra Orhan Kemal'de biçemin temel argümanlarından biri haline gelir. Hatta kişilerin hayat içindeki durumlarının, duygu durumlarının ortaya koyulmasında dahi asıl görevi diyaloglara yükler. Bunu, kişilerin konuşmalarındaki samimi havayı kullanarak hayatın gerçekliğini daha yakından, daha derinden sezdirmek amacıyla yapar. Bazı öykülerde yazar-anlatıcının betimlemelerde veya olay akışı anlatımlarında da aynı özelliğe rastlanmakla birlikte, ikili-üçlü diyalog sayfalarında *yansıtma* özelliği daha canlı, daha etkileyicidir. Yer yer Çehov ve Gogol'un öykülerini hatırlatan, bir müfettişle bir odacının karşılıklı konuşması üzerinde biçimlenen “Odacı” başlıklı öyküsünde yazar, diyalog tekniğini biçem belirleyicisi olarak kullanır:

“Çoluk çocuk sahibisinizdir herhalde. Bu zamanda basit bir odacı maaşıyla geçinmek kolay mı?”

“Kolay olur mu?”

“Kaç çocuğunuz var?”

“Benim mi? Beş!”

“Beş ha?”

“Beş ya, ne belledin?”

“Peki bay odacı, maaşınız kaç?”

“Benim mi? Üç yüz.”

“Vergi mergi de kesiyorlardır tabii?”

“Tabii kesilir, kesilmeyecek mi?”

“Şu hâlde elinizde çok az kalıyordur. Merakımı af buyurun, eviniz de kira olmalı?”

“Kira amma, yakında...”

“Ev mi yaptıracaksınız inşallah?”¹²

Diyaloglara dayalı anlatım olay içindeki kişilerin dünyasını birinci elden veriyormuş duygusu yarattığı için öykü ve romanlarda sık sık rastladığımız bir biçim özelliğidir. Bu anlatım tekniğinde yazar-anlatıcı aradan çekilir, okurla öykü kişilerini baş başa bırakır. Eğer diyalog iyi oluşturulmuşsa okuyucu kendisini konuşan kişilerden birinin yerinde bile hissedebilir. Orhan Kemal’in öykülerinde diyalogların fazlaca kullanılması yazarın gerçeklik duygusunu gözetmekten hiçbir zaman vazgeçmemesiyle açıklanabilir. Genellikle birbirine yakın çevrelerden gelen çocuklar, suçlular, işçiler, serseriler, hırsızlar, sokak kadınları *öykünün okunduğu an itibarıyla* hayatın içinde olmayı sürdürüyormuşçasına bir canlılıkla sayfaya yansır. Sokağın öyküye diyaloglar yoluyla bu kadar canlılık içinden yansması yazarın günlük dilde kullanılan sözcüklere özel değer vermesinin bir sonucudur. Bunun yanında, sokaktaki insanın hayatın devamlılığı içinde, günlük yapıp etmelerinde, öteki insanlarla ilişkisinde çoğunlukla söz üzerinden, karşılıklı konuşma üzerinden davranması bu öykülerin okura sunduğu gerçeklikte pay sahibidir. Bu son iki belirlemeyi, birbirine tutulan ayna metaforuyla görünür kılabiliriz; sadece öyküler sokağı yansıtmakla kalmaz, diyalogların canlılığı sayesinde öyküler sokağa mal olur.

Otobiyografik malzeme

Orhan Kemal’de otobiyografi, öykülerin yansıtmacı gerçekçilik özelliğini besleyen zengin bir malzeme kaynağıdır. Fabrika işçilerinin, lokantacıların, amelelerin, sokak insanların, mahkûmların dünyasını anlattığı öyküleri yazarın kendi hayatından belirgin izler taşır, hatta bazı öyküler birer anı parçası gibi sayfaya düşer. Bu noktada, bu tip öykülerindeki “ben” anlatıcının doğrudan doğruya yazarın kendisi olduğunu söylemek mümkündür. Bursa Hapishanesi’ndeki ilk

mahkûmiyetinden söz ettiği günlüklerinde, hapishanede ya da hapishane dolayısıyla tanıdığı insan tipleri ayrıntıya inilmeden resmedilir: *“Dün ve evvelki günden beri belediye işçileriyle birlikte, yani belediye işlerinde çalıştırılan mahkûm amelelerle birlikte Altıparmak’a çıkıyorum. İşçilerin bir kısmı stadyumda çalışıyor, bir kısmı da Çekirge’ye uzanan caddenin orta yerindeki çimlerin tanziminde, bir kısmı ise daha yukarı ve daha aşağıda... Yani Yahudilik semtinin başladığı caddenin ucundan ta Çelik Palas’a kadar olan yolun muhtelif kısımlarında. Marmara Şakir, Rifat Hoca, Necati, ben, Vasfi Bey, Şoför Salih ve Emin Dede, Yağcılar Pınarı’ndaki kahvede oturuyoruz.”*¹³

Bu kişiler birer öykü kişisine dönüştüklerinde yazar onların dünyasını kurmaca içinden daha ayrıntılı olarak yansıtır.

Hayatın başka alanlarıyla ilgili öykülerinde genellikle tanrısal (ilahi, hakim) bakış açısını kullanan yazarın az önce sıraladığımız konuları ele alan öykülerinde çoğunlukla “ben” anlatıcı vardır. Gerçi, ben-anlatıcı ile kurulmayan öykülerde dahi yazarın kendi bakış açısını, kendi duyuş ve yansıtış tarzını hissederiz ama ben-anlatıcı ile kurulmuş öykülerde sahicilik duygusu okuru öyküye daha çok yaklaştırır. Hapishanede tanıdığı tipler üzerine kurduğu bir öyküsünde bu durum belirgindir: *“Ben ikisiyle de ahbaptım. Odama sık sık gelirlerdi. Dereden tepeden konuşurduk. Erkek tutuklular teneffüse çıktığı zaman, kapı ardına biriken kadının mahpusların gözlerini anahtar deliğine uydurup nasıl “bu senin, şu benim” diye şakalaştıklarını, hangi kadının hangi erkeğe gönül verdiğini, kimlerin mektuplaştığını, bu mektupların nasıl gidip geldiğini, gece uyurken kocasının başını baltayla gövdesinden ayıran, yirmi dört yıla mahkûm Baklalı Köyü’nden güzel Fatma’nın her gün nasıl kendi kendine ağladığını, geceleri kâbus görüp nasıl bağırıldığını, anahtar deliğinden görülüp sevdalanılan bir erkek tutuklu yüzünden nasıl saç saça, baş başa kavgalar edildiğini, velhasıl kadın hükümlülerin günlük yaşantıları üzerine bitmez tükenmez şeyleri onlardan öğrenmiştim.”*¹⁴

Sonuç

Orhan Kemal’in öykülerindeki gerçeklik tabloları yazarın kurgusunun ürünü olmayıp hayattan derlenmiş renklerle biçimlenmiştir. Bu bakımdan onun gerçekçilik anlayışını ayna/yansıtma metaforu üzerinden değerlendirmek gerekir. Öykülerde tanıtılan çevreler, bu çevreleri temsil eden insanlara bağlı olarak kimlik kazanır. Bu özelliği tersten bakarak da belirleyebiliriz, yani aynı zamanda öykü kişileri de içinde bulundukları çevreye göre sivrilen özellikleriyle öyküye canlılık, gerçeklik kazandırır. Gerçeklik duygusunu sahici kılma adına Orhan Kemal’in yaptığı, tanıklıklar dışındaki dünyalara öykülerinde hemen hiç yer vermemesidir. Bu yolla, öyküye yansıyan hayatı ve çevreyi darlaştırır ama bu darlaştırmayı yoğunlaştırma şeklinde okumak gerekir. Benzer mesleklerden, sokaklardan, hapis-

hane çevrelerinden birbirini çağrıştıran kişileri ve bunların yaşadığı, maruz kaldığı olay ve durumları pek çok öyküsünde tekrarlama pahasına daraltılmış gerçeğe bağlı kalmayı tercih eder. *Yaşadığını yazmak* dediğimiz şey, Orhan Kemal’de hem bu yönüyle hem de yazdığını yaşatmak şeklinde karşımıza çıkar. Belki de onu 1940’lardan bu yana sürekli okunan bir yazar yapan, bu yönüdür.

- ¹ 1970’te hayata veda eden Orhan Kemal’in kendisi hayattayken yayımlanmış öykü kitapları şunlardır: *Ekmek Kavgası* (1949), *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koşuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968).
- ² Ben bu makalede Orhan Kemal’in öykülerindeki gerçeklik tablolarını ele almaya çalıştım. Romanlara yansıyan gerçek hayat tabloları için bkz.: 1. Mehmet Narlı, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, KTB Yay., Ankara 2002; 2. Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal Romanlarında Modernleşme Birey ve Gündelik Hayat*, Everest Yay., İstanbul 2011
- ³ Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, E Yayınları, İstanbul 1975, s. 162
- ⁴ age, s. 176
- ⁵ Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*, Tekin Yay., İstanbul 1976, s. 13
- ⁶ Orhan Kemal, “Önce Ekmek”, *Önce Ekmek*, Everest Yay., İstanbul 2012, s. 3
- ⁷ Atilla Özkırımlı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2004, C. II, s. 1011
- ⁸ Orhan Kemal, “Önce Ekmek”, *Önce Ekmek*, Everest Yay., İstanbul 2012, s. 2
- ⁹ Özkırımlı, age
- ¹⁰ Orhan Kemal, “Revir Meydancısı Yusuf”, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., İstanbul 2013, s. 5
- ¹¹ Orhan Kemal, “Mahalle Bekçisi Ali”, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay., İstanbul 2013, ss. 12-13
- ¹² Orhan Kemal, “Odacı”, *Sarhoşlar*, Everest Yayınları, İstanbul 2010, s. 66
- ¹³ Orhan Kemal, *Yazmak Doludizgin: Günlükler ve Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul 2007, s. 13 (Haz.: Işık Ögütçü)
- ¹⁴ Orhan Kemal, “Ayşe ile Fatma”, *Çamaşırcının Kızı/Küçükük*, Everest Yayınları, İstanbul 2010, s. 71

DUYGU KUŞ

ORHAN KEMAL’İN ÖYKÜLERİNDE
“SUÇ VE ÇOCUK”

Kendini, içinde yaşadığı topluma karşı sorumlu hisseden Orhan Kemal; biyolojik, psikolojik, sosyo-ekonomik faktörlerle açıklanmaya çalışılan, sosyal psikolojinin ve antropolojinin inceme alanında olan “suç ve çocuk” konusunu, edebiyatçı bakış açısıyla roman ve öykünün imkânları ölçüsünde ele alır.

Yaşam zincirinin doğal, değişmez ve en belirleyici halkasının merkezinde yer alan “çocuk” ve yaşa bağlı olmayan “çocukluk”, sosyal fark gözetilmeden yaşanan bir süreç olduğu gibi, gerçekliğin kavranmasındaki zorlukları aşabilecek bir yoldur. Orhan Kemal anlatılarında “çocuk”, gerçekliği yansıtan, açıklayan ve pekiştiren bir araç işlevindedir ve kimi zaman özne kimi zaman nesne olarak konumlandırılır.

Sanat ve sosyal endişeyi bir bütün olarak gören yazar, gerçekliğin bir parçası olan “düşmüş” insanları yansıtırken aynayı, insan neslinin ve toplumların sürekliliği demek olan “çocuk” a çevirir. Bozuk aile yapısı ve toplum yapısının adeta ‘kurbanı’ olan “problemli “çocuklar yazarın romanlarında ve öykülerinde çokça karşımıza çıkar.

Sağlıksız aile ve çevre, bu çevrenin ürünü olan çocuk ve böyle bir çocuğun geleceği temi etrafında birleşen Suçlu(1957), Sokakların Çocuğu(1963) ve Sokaklardan Bir Kız(1968) suç ve çocuk teması etrafında oluşan ve birbirinin devamı sayılabileceğimiz romanlardır. Bu romanlarında yazar; kimsesiz, yalnız, sokağa itilen çocukların hayatlarını bütünüyle göstermek istemiştir. Bu üç romanı, daha sonra Suçlu I-II-III şeklinde bir seri olarak yayınlamak isteyen yazarın, bir ‘hayat romanı’ yazmak istediğini belirten Mehmet Narlı, yazarın *senteze ulaşmadan bocaladığı* fikrine katılır, aceleci davranan Orhan Kemal’in kendini “sosyo-psikolojik bir öncü eser” yazmaktan alıkoyduğu tespitini yapar.¹

Orhan Kemal, 1940 yıllarından itibaren yayınladığı öykülerinde *romanlarına oranla, daha yalın ve çarpıcı bir gerçekçilik anlayışından yola çıkar*.² Küçük işportalarda çalışan, mahalle aralarında futbol oynayan, vitrin önlerinde iç geçiren, fabrikalarda, Babiali hanlarında ter döken, ekmek parası peşinde koşan, suça itilmiş, sokağın çocuklarını görür ve çocuk gözünden gösterir.

Suç ve onun toplumdaki kaynakları konusuna, hapisane gözlemleri dışında genel bir bakış açısıyla eğilen yazar, ‘sübyan’ koşuşlarını dolduran çocuk suçlular yanında suça meyilli çocuklara ve onları suça iten nedenlere dikkat çeker.

Çocukları suça iten bireysel ve çevresel nedenler çok çeşitli olmakla beraber, ekonomik nedenler ilk sırada yer almaktadır. Ailenin parçalanması ve aile içi şiddet

det, kalıtım ve buna bağlı kişilik bozuklukları; aileden, okula, mahalleye uzanan sosyal ortamdaki yanlış tutum ve davranışlar, rol modeller çocukların suça yönelmesine yol açar.

Yoksulluğun kıskacındaki çocuklar çalışmak, para kazanmak zorundadır. “Teber Çelik’in Karısı”³nda, dört yaşındaki “soyka dölü, dert” olarak nitelendirilen Kasım, Orhan Kemal öykülerindeki pek çok çocuk gibi mutluluğun simgesi, aşkın meyvesi değil bir “yük”tür. Öyküde dilenme eylemi suç olarak görülmez, yaşam koşullarının doğal bir sonucu olarak verilir.

Aldatılan ve *parasız olduğu için aldatmak mecburiyetinde* olan, yoksul bir kadının, *bütün gün şehrin her tarafını yalınayak ve yarı beline kadar ıslak* dolaşan ve dilenen, aç ve sefil oğlu Kasım kapı önünde annesini bekler. Annesini görünce istediği yalnızca “bir parça ekmek” (“bi kitik epmey”)tir. Teber Çelik’in ve karısının yoksulluğu ve geçimsizliği üzerine kurulan olaya, sonradan katılan “dilenci çocuk” ailesinden çok sokağa aittir. Dilenmek ise bir suç değil, çocuğun görevidir ve çocuk bu görevini yerine getiremediği için suçludur.

Çocuk dünyasını iyi bilen yazar, suça doğru giden çocuğun başıboş hayatını ve basit davranışlarını dahi gözler önüne sermeyi başarır. İşsizlik, yoksulluk ve göç, bu çocukları önce sokağa iter, ardından da suça bulaştırır. Sokak, ortada kalmışlığın, tutunamayışın bir ifadesidir ve ev dışında her yer sokaktır.

Orhan Kemal öykülerinin geneli, insan-mekân ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde bu ilişkinin sadece yaşanılan çevre düzeyinde olmadığı, simgesel ve imgesel göndermeler yoluyla mekânların, kişilerin yaşam biçimleri, sosyo-kültürel yapıları ve kişilik özellikleri üzerinde belirleyici olduğu görülür.

Sosyal psikolojide ‘suçlu mahalle’ tabir edilen, insanları suça iten ekonomik etkenler başta olmak üzere pek çok etkenin bir arada bulunduğu işçi mahalleri, *varoşlar*, yoksul mahalleler yazarın çok iyi bildiği mahallelerdir. Bu mahallelerde *staj gören* suça meyilli çocuklar, kavgaya kendi mahallerinde girerler, sorunu bu mahallelerde çıkarırlar, bir bakıma “kendi çöplüklerinde öterler”. Çevrenin suç üzerindeki etkisini göstermek için bu mahalleler önemli işleve sahiptir.

“Köpek Yavrusu”⁴ adlı öykü, sokaktaki çocuğun mahalle hayatından bir kesittir. Orhan Kemal, ilginç benzetmeler ve canlı betimlemelerle demir tekerlekli bir yük arabası tarafından iki arka ayağı ezilen, yaralı bir köpek yavrusuna acımasızca eziyet eden *yaramaz ve haşın* mahalle çocuklarını resmeder. Aldığı sopa darbeleriyle bayılmış, hatta ölmüşe benzeyen köpek yavrusunun *seyircileri* ürküten son acı çığlığı, kazanılan “aferin” ve bu aferini kıskanan çocukların, *da-ha yeni bir şeyler bulup aferin kazanmak için aranmaları*, eziyetin “Hamal Memet Bey” tarafından sonlandırılmak istenmesi üzerine eğlence kaynağı(!) köpeğin bir tarafta unutulması ve okların Hamal Memet Bey’e çevrilmesi öykünün çatısını oluşturur.

Öykünün alt metninde ise dönmüş gözleri ve gerilmiş sinirleriyle çocukları cezalandırdığını düşündüğümüz Memet Bey'in koparılan yaygara sonrası bir polisle iki bekçi tarafından cezalandırılmasına dayalı ironi ve sosyal eleştiri vardır: Yaralı, yavru bir köpeğe eziyet etmek değil, *bir çocuğu cadde ortasında tokatlamak suçtur*.

Öyküde, “Tatar”ın, yıkıcı, *yok edici, işgalci, rakibi karşısında güçlü*; “karga”nın *kurnaz, fitneci, hırsız* anlamları ve çağrışım değerleriyle kullanıldığı göze çarpar. Sözcüklerin anlam ve çağrışım bağlamındaki bu olumsuzlukları “kötü kalpli” ve “suçlu” çocuklarla örtüşür.

Çocukların davranışı hukuken bir yaptırımı olmasa da suçtur. Bu ve benzeri durumlar pek çok kuram ve yaklaşım çerçevesinde değerlendirilebilir. Hedonistik davranışa göre insan, *davranışlarını zevk ve ıstırap prensibine göre ayarlar; belirli bir hareketin vereceği zevk, onun getireceği ıstıraptan fazla olduğu takdirde birey bu davranışa yönelecektir*.⁵ Öykünün çocuk kahramanları köpeğe eziyet etmeleri sonucu bir yaptırımla karşılaşmayacaklarını bilirler, kurallara karşı gelmelerinin ve kötü bir eylemde bulunmalarının, bırakın ceza almayı *aferinle* ve alkışlarla ödüllendirildiği bir mahallede, fark edilme ve onay görme ihtiyaçlarını tatmin eden çocuklar için olumsuz davranış pekiştirilmiştir. Acıma duygularını kaybetmiş, başka bir canlının acısından zevk duyabilecek kadar kalpleri katılaşmış bu çocukların kimseden sevgi görmedikleri hükmünü verebilir ve karıştıkları suçu “sevgi eksikliğini gidermek isteyen kişinin suça yönelebileceği” kabulüne bağlayıp Freudyen bir yaklaşımın, kriminal davranışın şekillenmesinde bilinçaltının rolü ile açıklayabiliriz.⁶

Toplum içinde değer görmeyen, kendini gerçekleştirecek bir zemin bulamayan gençler, çatışmalarını, bunalımlarını, kaygı ve öfkelerini saldırgan davranışlarla ve şiddet eylemleriyle gidermeye çalışırlar. Küçük yaşlarda tüm çocukların ufak tefek suç işlemesini normal gören uzmanlara göre “her çocuk kendisini yenebilecek suçluluk dürtülerine sahiptir; aslında suçluluk kategorisine girdiği halde, önemsiz sayılan küçük suçları işlemeyen hiç kimse yoktur. “⁷Pek çok yaklaşımı ve düşünceyi beraberinde getiren, üzerinde uzlaşılmış bir tanımı olamayan suç kapsamı üzerinde konunun uzmanlarının fikir birliğine varamadığı görülmüştür. Sonuç itibarıyla baklava çalan da, adam kesen de suçludur.

“*Suçlu cemiyet hazırlar; fert işler.*” sözü yaşı büyük suçlular için düşünüldüğünde biraz iddialı olarak kabul edilse bile, suça itilmiş çocuklar için yerinde bir saptamadır.⁸ Nitekim, “*Suçlu çocuk yoktur; suça itilmiş çocuk vardır.*”⁹

Orhan Kemal’in çocuk kahramanlarının büyük bölümü ağır yaşam koşulları nedeniyle erken büyümüşlerdir. Çocukluktan geçildikçe ve gerçeklikle tanışıldıkça “kendilerinden beklenmeyecek” davranışlar sergilerler. Bu çocukları masumiyetlerini ve saflıklarını kaybettikleri için suçlayamayız çünkü masumiyetin ve safiyetin asıl

kaynağı şefkattir ve öykülerdeki “kötü yazgılı” çocuklar şefkatten uzak oldukları kadar büyümüşlerdir. Yarın hangi oyunu oynayacaklarını düşünmek yerine, hayatın kendilerine hangi oyunu oynayacağını düşünürler çünkü. Yetiştikleri çevre, onlara kendilerini ruhen ve bedenen geliştirebilecekleri bir ortam ve oyun alanı sunmaz. Oysa çocuk birikmiş enerjisini oyun yoluyla boşaltabildiği gibi, *en güçlü ve doğal dürtülerinden biri olan saldırganlık*¹⁰ dürtüsünü de boşaltma imkânı bulur.

Hayatın gerçeklerine rağmen oyun her çocuk için vazgeçilmezdir ve oyun seçimi çocuğun kişiliği ile ilgili ipuçları verdiği için önemlidir. “Tarzan”¹¹ işporta tezgahı başında beton kaldırıma oturup elindeki kitabın sayfaları arasında kovboyculuk oynarken kaybolur. “Küçük Kovboy”¹² da sopadan atları üzerinde oynayan çocukların çizgi roman dünyasına yabancı adamı ötelemeleri dikkat çekicidir. Orhan Kemal, kovboy filmlerinin, çizgi romanlarının, futbol merakının, mahalle delikanlılarının ya da güzel genç kızlarının çocuk dünyasına etkilerini gözler önüne sererken Türk kültürüne ve sosyal yapısına özgü ayrıntıları sanatsal metnin imkanları ölçüsünde sunar.

“Hayal kurma” dönemi olan çocuklukta, içten geçen her şey gerçekleşebilir. Gerçeklere uymayan ya da günlük yaşamda doyurulamayan istekler hayal kurma yoluyla tatmin edilir. Ancak gerçekle düş arasındaki sınır iyi ayarlanmalıdır. Orhan Kemal’in öykülerinde küçüklerin büyüme, büyüklerin küçülme isteği aslında *hayal* odaklıdır. *Hayal kurduğu müddetçe yaşayabilen* insan, hayal kırıklıkları yaşadığında düşle çocukluğuna dönmek ve çocuk kalmak, masum olmak ister. Hayal kurma bir kaçıştır, aynı zamanda. Kaçış ve sığınma temi, mevcut düzenden, ideolojiden memnun olmayışın bir sonucu olarak ele alınabilir. Zaten bir bakıma yaşam bu *arayış* ve *dönüşler* değil midir?

En kötü insanda bile iyi bir yan olabileceği düşüncesini merkeze alan yazar insanları suçlamaktan kaçınır, onların “dönüş” ihtimallerini saklı tutar. “¹³Recep”, öyküye adını veren, *cahillikten* işlediği bir arkadaş cinayeti nedeniyle hapselere *düşmüş*, okulu bırakmak zorunda kalmış 14 yaşında bir çocuktur. Yazar, kurnazlıklarına, açığızluluğuna hatta işlediği cinayete rağmen kahramanının çalışkanlığına, zekasına, yaşama tutunma mücadelesine vurgu yapar, Recep’i okuyucularına sevimsiz göstermez. Cezasını çekmekte olan Recep, hapisanede kendini eğitmeye çalışır, öğrenmeye açıktır, ayrıca suçlu topluluktan destek görür. Kahramanın kendini eğitmesi, onun geleceğini yeniden inşa etmek isteğinin bir tezahürüdür.

“Çocuk Ali”¹⁴ de başının çaresine bakmak zorunda olan, işlemediği bir suçtan ötürü küçük yaşta hapisaneye düşen, işlerinin yarım kalmasına üzülen ve hep annesini düşünen bir çocuktur. Ali üzerinden sosyal yaşamdaki işleyişe, kurumlardaki düzensizliğe gönderme yapan yazar, insanları suç satın almak zorunda bırakan yoksulluğa ve suçlu olmanın toplum içinde dönüşen olumlu algısına, “mapislik hali” ile ortaya çıkan “büyümüşlük” gururuna dikkat çeker.

“İki Kız”¹⁵ ve “Üç Onluk”¹⁶ adlı öykülerde masum çocukların para kazanma uğruna körpe bedenlerini pazarlamalarını ve uğradıkları istismarı anlatan yazar, *mecburiyetten yapılan* fuhuşu suç olarak göstermez. Öyküdeki, fuhuş ve çocuk masumiyeti tezadı üzerine kurulan çatışma “ içinde bulunulan şartlara rağmen korunan masumiyet, kaybedilmeyen insanlıktır” vurgusuyla son bulur.

Sonuç

Orhan Kemal, toplumsal yaraları işlerken merkeze insanı alan bir yazar olarak, bir eliyle yüzümüze ayna tutarken, diğer eliyle yol göstermeye çalışır ki bu bakış açısı onun gerçekçilik algısını belirler. Sadece gözlemleriyle yola çıkmayan yazar, *aydınlık ve romantik bir gerçekçi* olduğu için ilhamını gerçekten almakla birlikte olması gereken üzerinde de durur.

Suçlu çocukların kişilik özelliklerinin oluşmasında ailenin ve yozlaşmış çevrenin etkisini öne çıkaran yazar için “çocuk”, bütün zaaflarına ve zafiyetlerine rağmen sevimli, akıllı ve sempattir. *Kötü yazgılı* bu çocuklar suça *itilmiştir*. Çocukların, kötülüğe karşı bilinçleri açılmamış olduğundan, olumsuz davranışları bile hoşgörüyle karşılanabilir. *İnsanın bozduğunu, yine insanın düzeltereği-ne* inanan yazar için bozuk düzenin dişlileri arasında var olma mücadelesi veren bu çocuklar her şeye rağmen umut kaynağıdır.

¹ Mehmet Narlı, Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, Sayfa 465-466

² Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 3, Sayfa 624

³ Orhan Kemal, Ekmek Kavgası,” Teber Çelik’in Karısı”, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, 17. Baskı, Sayfa 41-45

⁴ Orhan Kemal, Ekmek Kavgası,” Köpek Yavrusu”, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, 17. Basım, Sayfa 41-45

⁵ Haluk, Yavuzer, Psiko-Sosyal Açından Çocuk Suçluluğu, Doçentlik Tezi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1981, Sayfa 40

⁶ Haluk, Yavuzer, Psiko-Sosyal Açından Çocuk Suçluluğu, Doçentlik Tezi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1981, Sayfa 40

⁷ Yavuzer, A.G.E, Sayfa 31

⁸ Saldırım, Mustafa, “Suça İtilmiş Çocukların Yeniden Sosyalizasyonu Projesi”, Bildiriler, 1. Ulusal Çocuk Ve Suç: Nedenler Ve Önleme Çalışmaları Sempozyumu, 29-30 Mart 2001 AÜ Atam, Unicef, 2002, Sayfa 279

⁹ Haluk Yavuzer, Çocuk Ve Suç, Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1987, Sayfa 31

¹⁰ Haluk Yavuzer, Çocuk Psikolojisi, Remzi Kitabevi, 24. Basım, İstanbul, 2003, S 176

¹¹ Orhan Kemal, Önce Ekmek,” Tarzan”, Everest Yayınları, İstanbul, 2009, 8. Basım, Sayfa 23-29

¹² Orhan Kemal, Dünyada Harp Vardı,” Küçük Kovboyar, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, 6. Basım, Sayfa 264

¹³ Orhan Kemal, Çamaşırcının Kızı,” Recep”, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, 8. Basım, Sayfa 78

¹⁴ Orhan Kemal, Ekmek Kavgası,” Çocuk Ali”, Everest Yayınları, İstanbul, 2011, 17. Basım, Sayfa 106

¹⁵ Orhan Kemal, Çamaşırcının Kızı,” İki Kız”, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, 8. Basım, Sayfa 75

¹⁶ Orhan Kemal, Yağmur Yüklü Bulutlar, “Üç Onluk”, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, 6. Basım, Sayfa 178

İBRAHİM DEMİRCİ

ORHAN KEMAL'DE DİN, İMAN VE
ALLAH MESELESİ

Orhan Kemal'in 11 Ağustos 1939 tarihli "Beni Yaratana" başlıklı şiiri şöyledir:

*"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!.." (s. 92)¹*

İnsanın sadece varoluşunu değil, davranışlarını da kendisini yaratan Tanrı'ya yüklemeye, dolayısıyla sorumluluktan kurtulmaya yönelişine tipik bir örnektir bu. Bu örneğe ve benzerlerine insanlık tarihinde de Orhan Kemal'in hayatında ve eserlerinde de sıkça rastlanır.

21 Ağustos 1939 tarihli "Ben ve Ötesi" başlıklı şiirde ise sorgulama ve anlama çabası öne çıkmaktadır:

*"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 göğün içerisinde?
Sinirlerim aczimin kırbacını yediler,
Dilsiz gökler: "zavallı, aciz insan!" dediler...*

*Niçin göremiyorum göklerin gerisini,
Neden Allah açmıyor esrar perdesini?" (s. 96)*

Şairin şaşkınlığı, aczi, merakı ve sorularına, "Allah 'asırlarca' gönderdiği elçiler ve kitaplar aracılığıyla 'esrar perdesi'ni açmamış mıdır?" sorusuyla karşılık verilebilir. Orhan Kemal bu soruya cevap verecek bir ilgi ve yöneliş içinde olmamıştır. Esasen onun aile ve toplumsal çevreden edindiği Allah ve din algısı, neredeyse bütünüyle folklorik ve yüzeysel bir algıdır. Hatta folklorik düzeyin bile altına düştüğü olur. Nisan 1938'de doğan kızı Yıldız'dan -önce askerlik, sonra hapislik

yüzünden- ayrı düşen baba Orhan Kemal, Bursa Cezaevinde 10 Mayıs 1940'ta kaleme aldığı "Kızıma" adlı şiirinde, inanılması güç, tuhaf sözler söylemektedir:

*"Bir parçacık et gibi dünyaya gelen kızım,
Yaşamışsın, ölmüşsün... ne kadar kayıtsızım..."* dizeleriyle başlayan şiirde, *"Sen gelmesen babanın günahı daha azdı, / Şayet varsa o melek bir sayfa daha yazdı... / Çünkü baban bu türlü günahı çok severdi. / Yaradan seni bana zaten o yüzden verdi..."* (s. 106) cümlelerini anlamak çok zor. Meşru bir evliliğin olağan bir gereği olan cinselliği "günah" sayabilmek, çok vahim bir zihinsel arızanın, çok ürkütücü bir kültürel çarpıklığın işaretidir. Bu talihsiz şiir, şu dizelerle biter: *"Hem bil ki yaşayanlar günahı sevenlerdir, / Her gün biten yaprağı çevirebilenlerdir..."*

Bir buçuk ay sonra, 25 Haziran 1940 tarihinde kaleme aldığı "Hilkatin Esrarını İçmek" adlı şiir, "şimdiki zaman" dışında hakikat tanımayan ve benzerlerine edebiyat tarihinde çokça rastlanan bir metindir:

*"İç esrar şarabını, er hayatın sırrına,
Unut yalan dünyayı dal onun esrarına!..
Çal sazını dinlesin, üfle emektar "ney" i,
Şaşsın sana kâinat, "ne kadar gamsız" deyi..
Vallahi hayat budur, billahi hayat budur,
Cennet de, cehennem de hepsi de bu uykudur..
Kanma düşman sözüne, inanma kitaplara,
Kafa yorma boş yere değmez ıstıraplara..
Cenneti yeryüzünde, dönen topaça ara,
Er kudretin sırrına, ivicaçlı esrara!..
Her muamma içimde çözülmüş bir düğümdür,
Cennet de, cehennem de rast gelip gördüğümdür." (s. 109)*

"Bedbinlik" adlı üç dörtlükten oluşan şiirde iştihadan, arzudan, hazdan, sıcak duygulardan yoksun bir dünya ve benlikle *"Sonsuz bir aşk isterim, / Ver Allahım ver derim, / Vereceğini bilsem / Asırlarca beklerim..."* hevesi, *"Ne göklerden ses gelir, / Ne Allah cevap verir... / Ne de bu yürek ile, / Asırlarca beklenir..."* (s. 110) kötümserliğiyle sönüverir.

"Kendimi Buluyorum" adlı şiir, Orhan Kemal'in 1939'da yazdığı "Ben ve Ötesi"ne 1941'de verdiği bir cevap gibidir:

*"Mavi gökler güldüler: "Zavallı insan" diye,
Niçin bana güldüler, niçin güldüler, neye?
Çünkü aczim beynimde bir kamçıyı şaklattı,*

*Ve tefekkürüm beni boşluklara fırlattı...
Savruldum boşluklara, maveralarda gezdim,
Ondan sonra kafamı yumruklarım ile ezdim,
Meğer beni aldatan ne şeytanmış, ne cinmiş,
Ne gökler, ne denizler, ne Çinmiş ne maçınmış!
Ben kendimi aldatıp, avunur gidermişim,
Apaçık manalara: “Bunlar sırdır” dermişim,
“Anladım ki, felsefe Allah’ı aramakmış,
Her önüne gelene nerde diye sormakmış...
Şimdi bu da kafamda çözülmüş bir düğündür,
Çünkü bence felsefe içimde kördüğündür.
Bütün ananelerim tek tek kâfir oluyor,
Ve yeni felsefemin içinde boğuluyor.” (s. 140)*

“Anladım ki, felsefe Allah’ı aramakmış, / Her önüne gelene nerde diye sormakmış...” dizelerinin tırnak içine alınmış olması, Necip Fazıl Kısakürek’in “Anladım işi, sanat Allahı aramakmış; / Buymuş oyun, gerisi çelik çomakmış...” (1939) beytine bir karşılık, en azından bir gönderme isteğini düşündürüyor. Ancak bu hâliyle şiirde söylenenleri anlamlı bir çerçeveye sığdırmak oldukça zor. “Allah’ı aramak”ı bir çeşit parodi saymak bile bu zorluğu gidermeye yetmez. Yine de bu metinde -başlığını da göz önünde bulundurarak- gelenekleri değil “ben”i merkeze alan bir yeni felsefeden söz edildiği söylenebilir.

Orhan Kemal’in 1943 yılında kaleme aldığı “Gel” adlı şiir şöyle başlar:

*“Gel,
Gel benim dinsiz, fakat imanlı sevgilim
Gel seninle kuşlar gibi sevişelim.
Kurşun kubbelere pisleyerek sevişen
Kuşlar gibi.” (s. 226)*

Orhan Kemal’in “din” ile “iman”ı ayırdığını, dine olumsuz, imana olumlu baktığını görüyoruz. Bu noktada onun şu görüşünü hatırla-t-mak uygun olacaktır: “Bütün mesele bir şeye gerçekten inanabilmektir. “İnanmış insan” dan zarar gelmez. İnandı mı insan inandığınca yapıcıdır. İnanmadı mı, bırak. Hiçbir şeye inanmamak korkunç. İnanmayan insandan insanlara fayda gelmez.”²

Orhan Kemal, Beyrut’ta matbaada çalışırken Allah inancının nasıl sarsıldığını şöyle dile getirir: “Sabahları, herkesten evvel geldiğim sıralar, Elham, Kulhü-vallahi okur, üflerdim. Fakat kolun demir ve tahta sessizliği fevkalade bir ciddilik içinde, tahtasını demirine bağlayan uçtaki tek somunuyla bana ters ters bakar, dualarıma filan boş verirdi.

Zaten şuna dikkat ediyordum ki, makinelerin bulunduğu yerde dualar pek zavallı kalıyordu. Muazzam volanların ve iniltili dev makinelerin santral dairesinde Allah, çiviye takılmış bir tül bent kadar aciz ve zavallı geliyordu bana. Makinelerde 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.” (s. 46)³

Oysa tabiat karşısında, başka türlü düşüncelere kapılacaktır. Avare Yıllar'dan: “Diz boyu yeşilliğin üzerine bir kubbe gibi eğilmiş mavi gökler ve kelebek, arı serçe, kuyruk sallayan, tibili, üveyik kuşlarının kaynaştığı güneşli boşluk. Onlar yoktur artık. Bir sümüklüböcek gibi kabuğumun içine çekilmeye mecbur değilim. Fakat bu sefer de Allah ve onun meseleleri!

Çoğu sefer, çimenlerin üzerine sırtüstü uzanır, mavi gökte kayan hafif, beyaz bulutları seyrede seyrede, Allah'ı ve onun meselelerini düşünürdüm.

Kara karanlıkta kara taşın üstündeki kara karıncanın bile attığı her adımı gören ve bunu ezelde tayin eden o... Kaderimizin hâkimi, evrenin sahibi, iyiyi de, kötüyü de, şeytanı da yaratan. Bizden, bizim aileden ne istemişti? Babam niçin siyasetle uğraşmış, öbür tarafa niçin geçmiş, niçin yokluğa düşmüşüz, delik pa-buçlar, paçaları tiftiklenmiş pantolonla gezmeye mecbur olup etrafımdakilerin iğneli bakışlarına niçin hedef olmuşum?

Kesinlikle, bütün bunları, o, kaderimizin hâkimi, evrenin sahibi olan, kara karanlıkta, kara taşın üstündeki kara karıncanın attığı adımları gören Allah, ezelde alınlarımıza yazmış da onun için. Bu muhakkak ki böyledir. Peki ama, niçin? Biz ona ne yaptık da alınlarımıza bu kötü kaderi yazdı? Etrafımdakilerin iğneli bakışları neden? Bu kaderi kendi alınma kendim mi yazdım ki? Yoksa Allah da onlardan taraf mı? Eğer o da onlardan tarafta... Bu müthiş, çok müthiş bir şey olurdu.

Bir gün bütün bunların sebebini sormak için başımı göklere kaldırdım, onun mavi göklerine:

“Bütün bunların manası ne?” dedim, “Söyle neden? Niçin? Adalet neresinde bunun? Yakışır mı sana? Bizden ne istiyorsun? Güliyorsun, değil mi? Onlar gibi güliyorsun!”

Bu ilk isyanımı Allah'ın duyup duymadığını, sözlerime gülüp gülmediğini öğrenmek mümkün olmadı. Fakat görüyordum ki, ben, ateş çemberinin içine düşmüş bir akrebe benziyorum. Şehrin parke döşeli yollarında dolaşsam, onların, dünyaya / bol bol yemek, bol bol gezip tozmak için geldiklerine inananların ateş çemberi; kendimi kırlara atsam, Allah ve onun meseleleriyle çevrili bir başka çember, ateş çemberi! Kaçacak üçüncü bir yerim yoktu.

Sonraları dikkatimi karıncalar çekmeye başladı. Yeraltının bu ufakık hayvanlarındaki bitmez tükenmez çalışma aşkına hayran oldum. Ölü bir solucanı sürüklemedeki gücün hep beraberliği!

Keşke ben de bir karınca olsaydım. Beni insan, onları karınca, ötekileri sinek, at, fil, kaplan, balık... yaratmaktan maksadı neydi?

Saatler geçip gitmiştir. Bulutlar pembeleşmiş, terli ırgatlar bağlarından dönmektedirler. Ne kadar düşünsem boş. Yaratılış esrarının kör olmuş düğümünü çözmeme imkân yok. Çözer gibi olduğumu zannettiğim yerde tekrar düğümlendiğimi görünce, esmerleşmiş kubbenin altında bitkin, iki yanıma sarkık kollarım, düşük omuzlarımla, çaresiz, şehre, ateş çemberinin içine yollanıyordum.” (s. 50-51)⁴

Bu noktada, *Avare Yıllar* hakkında bir eleştiri kaleme almış olan Vedat Günyol’un “karınca” gözlemini “her şeyi kendiliğinden hall”eden, “onu kendi kabadan sıyırmaya elver”en bir çözüm gibi değerlendirdiğini hatırlatalım.⁵

Bir baba dostunun evinde misafirken evin dul gelinine sarkıntılık edip ondan umduğu karşılığı göremeyince, “*Kız annesine söyler mi acaba?*” (s. 61) kuşkusunu içini kemirir. Sonra karşımıza şu satırlar çıkar: “*Aklıma birdenbire gene Allah ve onun alınyazısı geliyor. Bu gece bütün bu işlerin böyle olmasını Allah ezelde alnıma yazdı şüphesiz ki böyle oldu. Benim alnıma bu türlü yazdı, Şadiye’nin alnına da o türlü. Yani, tavşana kaç, taziye tut meselesi.*

Fakat bırak şimdi Allah’ı ve alın yazısını. Rezil kepeze olacağım, sağlam.” (s. 62)

İnsanın özgürlüğünü, istencini, seçimini ve sorumluluğunu kolaylıkla iptal eden bu yaklaşımı, insanın kendini kandırma yollarından biri saymak, durumu açıklamak için yeterli midir, bilmiyorum. Kahramanımızın o evden kaçarken yaşadıkları da ilginçtir: “*Merdivenleri usul usul inerken, gözüüm trabzanın başına rastlıyor. Bana öfkeyle bakmaktadır. Aşağı kattaki kapıların topuzları, duvarların köşeleri, pencereler, bütün eşya canlanmış, bana azgın azgın bakıyorlar sanki. Sanki nerdeyse çiğliği basacaklar.*” (s. 64) Evden uzaklaşıp kaçarken peşine köpekler düşünce bakın neler olur: “*Birdenbire bir dua, çocukluğumda öğrettikleri bir duayı hatırlıyorum, bu duayı, on, yirmi, belki de elli defa, bağıra bağıra köpeklere üflüyorum:*

“Summün, bükmün, umyün fehüm lâ yerciûn!”

Bu dua köpek duasıdır. Köpeklerin ağızlarını, dillerini bağlar, diye öğretilmişti. Fakat tınmıyorlar bile. Çaresiz, olduğum yere çömelip başımı kollarımın arasına alıyorum. Bir zaman geçiyor böyle. Sonra tekrar koşmayı deniyorum, nafiye.” (s. 65) Şimşekli, yağmurlu, çamurlu bu kaçış, şu cümleyle sürer: “*Bu sıra köpekler çekilip gitmişler, farkında bile olmadım.*” (s. 66) Köpeklerin çekilip gitmeleri ile ettiği dua arasında ilişki kurmak kahramanımızın/Orhan Kemal’in aklına hiç uğramamıştır.

“Tekrar kırlar, tekrar Allah ve onun meseleleri... Kötü kader yazan Allah, yazmayan Allah, iyi kader yazan Allah, yazmayan Allah, cömert Allah, eli sıkı

Allah, güldüren Allah, ağlatan Allah, vuran Allah, kıran Allah, Şeytan'la başa çıkamayan Allah ve oyuncak olan zavallı kul!

Kafam bir türlü halledemediğim bu meselelerle yara haline gelmişti. Yirmi yaşındaydım, öbür taraftaki adamın oğlu olmaktan başka suçum yoktu.” (s. 67)

Bilinçli emekçi örneği İzzet Usta ile kahramanımız arasında geçen şu konuşma, çok önemlidir: “*Demek*” diye devam etti, “*bütün insanlar ve Allah, işlerini güçlerini bırakmışlar, seni, yalnız seni yere vurmak için...*”

“*Alay mı ediyorsunuz?*”

“*Etağfurullah... İnsanlarla alay etmek âdetim değil. Yalnız, öyle şeyler anlattınız ki, bende bu izlenim uyandı. İnşallah yanılmışımdır, çünkü hiç kimseyi bu kadar egoist görmek istemem!*” 70

“*Egoist ne demek?*”

“*Bencil demek...*”

“*Bencil!*”

“*Kendini kâinatın merkezi sanıp, her şeyin kendi keyfine göre düzenlenmesini isteyen hodbin demek!*” (s. 70)

Otobiyografik romanlarının üçüncüsü olan *Dünya Evi*'nin “Genç adam”ı da Orhan Kemal'i temsil eder. Maaşının azlığına, ciddi geçim sıkıntısı çekmesine, kendisinden önce o görevde bulunanların rahatlıkla yapmış olmalarına rağmen, o hırsızlık yapmayacaktır: “*Çalmayacaktı. Ne Allah korkusu, ne de kul. Elinden gelmiyordu. (...) İstemiyordu, istemeyecekti. İçinden gelmiyordu. Böyle bir şey yapacak olsa kendi içinde kendini kaybedeceğini sanıyordu. (...) Ne olursa olsun, koskoca bir hükümete karşı koymuş bir adamın oğluydu. Kendinin olmasa bile babasının haysiyetini düşünmek zorundaydı. (...) Zaten ne zaman sıkışsa, başı dara düşse ya babası ya da mavi tulumlu dostu içinde beliriyor, “doğru yol”u gösteriyorlardı.*” 6(s. 107)

Baba Evi'ndeki “mesele” *Dünya Evi*'nde “problem” olmuştur: “*Genç adam yıllar yılı bir türlü çözemediği “Allah problemi”ne kafasını tekrardan kaptırmıştı. Madem bir Allah vardı, her şeyi yaratmıştı, niçin kendi yarattıklarına sözünü geçiremiyordu? Şeytan. Evet ama şeytan da onun yarattığı değil miydi? İstese şeytanı “Kahhar” ismiyle kahredemez miydi? Niçin etmiyordu? Niçin etmiyordu da...*

Şaban heyecanlanmıştı:

“*Niçin etmiyor?*”

“*Bana sorarsan ne edecek var, ne de edilecek!*”

“*Yani ne Allah, ne şeytan ha?*”

Genç adam cevap verecekti ki, arkalarında ayak sesi duyarak döndü.” (s. 160)

Genç adamın soruyu cevaplamasına fırsat verilmemesi, yazarın “ihtiyatlı davranma” ihtiyacına bağlanabileceği gibi, zaten belli olan cevabı okuyucuya bırakma tercihinin de bağlanabilir.

Allah'ı yok saymak için geliştirilen bu düşünme tarzı, öncelikle Allah'ın insana tanıdığı özgürlüğün anlamını ve değerini, sonra da öte dünyayı ve oradaki büyük yargılamayı göz ardı etmek gibi çok önemli iki sakatlığı yansıtmaktadır. Orhan Kemal bu sakatlıkları aşabilecek bilgilenme ve düşünme becerisini göstermemiştir.

¹ Sayfa numaraları Işık Ögütçü'nün hazırladığı *Yazmak Doludizgin / Günlükler ve Şiirler*'e aittir., Everest Y., İstanbul, 2007

² İstanbul'dan Çizgiler, 6.bs., s. 43-45, Everest, İstanbul, 2008.

³ Küçük Adamın Romanı I / Baba Evi, 30.bs., Everest Y., İstanbul, 2013.

⁴ Küçük Adamın Romanı II / Avare Yıllar, 18. bs., Everest Y., İstanbul, 2012.

⁵ Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal*, s. 8-9, Everest Y., İstanbul, 2012.

⁶ Dünya Evi, 9. bs., Everest Y., İstanbul, 2010.

ALİ K. METİN

ORHAN KEMAL GERÇEKÇİLİĞİNİN TEZAHÜRLERİ

Temel kazıye kabilince baştan belirtelim: Gerçekçilik edebiyatta farklı şekillerde büünebilir, farklı nitelik ve anlamlar kazanabilir. Ancak temel ölçütlerden biri olma vasfını, bana göre hiçbir zaman kaybetmez, kaybetmeyecektir. Öyle ki, fantastik, bilim-kurgu edebiyat bile gücünü nihayetinde insanın gizil gerçekliğine temas etme ya da gerçekliği yeni bir ufuk çizgisiyle algılama deney ve kabiliyetinden alır. Edebiyat eseri, genelleme yaparak söylersek, gerçeklikle ilişkisi bakımından yansıtma (gerçekliğin temsili) ve/veya idealizasyon (kurgu, hayal ifadesi) unsurlarının muhtemel tezahürlerinden ibaret bir yapıdır. Ne ki, gerçekliğin toplumsal gerçeklikle özdeşleştirilmesi, diğer taraftan bireyin toplumdan bağımsız (soyut) bir varlık, bir gerçeklik olarak öne çıkarılması sonucu gerçekçi edebiyat, sosyal fenomenlere müteakabil bir çerçevelemeye tabi tutulmuştur. Oysa edebiyatta gerçekçiliğin, gerçeklik anlayışındaki düşünsel değişmelere paralel şekilde doğrudan bireyin gerçekliğiyle ilişkili bir açılım kazanması gerekmektedir. Gerçekçi edebiyatın temel saiki ve ölçütü olan nesnellik, kanımca bu tarz bir açılıma izin vermekle kalmaz, bunu aynı zamanda gerçekçilik anlayışının bir tekamülü olarak edebiyata dayatır. Aksi halde edebiyat, her türlü temsil (gerçeklik) iddiasını kaybederek post-modern edebiyatın “oyun” ve “haz” nosyonlarına teslim olmuş demektir.

Gerçekliğin görünen dünyadan ibaret olduğu yanılsamasını aşamamış bir gerçekçilikten artık söz edilemez. Tarihte romantizme tepkiyle ortaya çıkan gerçekçi edebiyatın, ilanihaye romantizme karşıt unsurlarla karakterize edilmesi kabul şayan bir durum olmamalı. İnsanı ancak iç ve dış dünyasıyla birlikte kavrayacak bir edebiyatın gerçek anlamda sahiciliğinden dolayısıyla gerçekçiliğinden bahsedilebilir. Gerçekçi edebiyattan her türlü klişeye, önyargı ve yüzeyselliğe karşı gerek bireyin gerekse toplumun en “doğru”, en sahicı anlatımını anlamak lazım. Bireyle toplumu iki ayrı varlık alanına bölerek edebiyatı bunlardan herhangi birisine ikame ettirmeye çalışmanın, edebiyat tarihinden/tarihçiliğinden tavır edilmiş bir yanlış olduğu bilinmeli. Mesele öncelikle, somut insanı ve gerçekliği yansıtacak bir edebiyat yaklaşımını temel almamızdır. Hangi insan, gerçekliğin hangi yüzü olduğu sorusu ikinci meseledir. Öte yandan, edebi gerçeklikle nesnel gerçeklik arasında elbette birtakım benzeşmezlikler olacaktır. Nesnel gerçekliği bire bir yansıtma iddiası edebiyatın tabiatına aykırıdır. Edebiyat kendi tabii, kurgusal yapısı içinde nesnel gerçeklikten tolere edilebilir bazı sap-

malar gösterir. Ayrıca, edebiyatın konusu olan beşeri-sosyal gerçeklik, bütünüyle uzlaşım, mutlak fenomenlerden mürekkep bir yapı da değildir.

Bu girişten hareketle Orhan Kemal romanındaki gerçekçi özellikleri doğru bir perspektiften kavrayabileceğimizi sanıyorum. Genel bir yargı ve kanaat olarak diyebilirim ki, gerçeklik kaygısı (sahicilik) Orhan Kemal'in -en azından sanat değeri yüksek olan- romanlarında üst düzeyde bir belirleyiciliğe sahiptir. Bununla onda kuramın veya ideolojinin etkisinin önemli kerte olmadiğini söylemek istemiyoruz. Aksine; Orhan Kemal romanının en önemli, en kayda değer taraflarından biri kuramsal/ideolojik olanın nesnel tekabüllerini belli bakımlardan en sahici biçimiyle verebilmiş olmasıdır. Romancılığının en önemli başarılarından biri bu olsa gerek: İdeolojik olanın gerçeklikle örtüşen veya kesişen taraflarını ortaya çıkarmak. Ancak bunun sorunsuz, zaaflardan arı olduğunu iddia etmek pek de mümkün değil. En başarılı eserlerinde bile tipleştirme ve kurguya ilişkin gerçeklik problemlerine rastlanabiliyor. Örneğin *Bereketli Topraklar Üzerinde*'ki ırgatbaşının iki kızının geneleve girmesine ses çıkarmayışı, bize romanın gerçekçi nitelikte kurgu ve üslubuyla bağdaşmaz gelmektedir. Lakin bu sapmayı, bir taraftan ırgatbaşı tiplemesini gözümüzden düşürmeyecek bir ayrıntı sayabileceğimiz gibi, başka bir taraftan romancının hayatın içindeki kimi zıtlık ve ayrıntılara (babayla kızları arasındaki karakter/anlayış zıtlığı, ırgatbaşıyla ırgat ilişkisine ekonominin yanı sıra ahlaki bir boyutun kazandırılması) işaret etmek için başvurma ihtiyacı duyduğu bir 'oyun' olarak değerlendirdiğimizden anlayışla karşılayabiliyoruz. Gerçekçi edebiyatın da nihayetinde gerçeklik üzerinde böylesi bir edebi tasarruf hakkının olduğu söylenebilir.

Fethi Naci'nin deyişle *Murtaza, Cemile, Bereketli Topraklar Üzerinde* romanları Orhan Kemal'in usta romancılığının örnekleridir (1982 Naci, 137). Kendi adıma *Baba Evi*, 72. *Koşuş*, *El Kızı*, *Hanımın Çiftliği* romanlarını da bunlara ilave etmekten yanayım. Bununla beraber, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı toplumsal gerçekçiliğin önemli örnekleri arasında ve Orhan Kemal'in başyapıtlarından biri sayılagelmıştır. Türkiye'nin sosyal yapısı, kentleşme sürecinde yaşanan sorunlar, köy-kent ayrışması, işçi-işveren ilişkileri, sömürü olgusu, küçük insanın hayatta kalma mücadelesi, umutları ve iyimserliği, sosyal, ahlaki bozulmalar bu romanda gerçekten de çok güçlü ve canlı bir şekilde yansıtılır. Dahası bu roman, Atilla İlhan'dan mülhem toplumsal gerçekçilikle sosyalist-toplumcu gerçekçilik arasında çok da net olmayan bir konumda yer alır. İşçi işveren arasındaki duygusal kutuplaşmalar ve işçiyi adeta ücretli makineye dönüştüren işveren anlayışı (batöz içinde 45 işçinin yapacağı işin 32 işçiye yaptırılması, Pehlivan Ali'nin aşırı yorgunluktan sonunda dengesini kaybedip kendisini batöze kaptırarak ölmesi, patronun bu ölüm karşısındaki umursamazlığı) toplumcu gerçekçiliğin temel öncüllerinden emek-sermaye çatışmasının ve sömürü olgusunun bir

göstergesi niteliğindedir. Ancak buradaki toplumcu gerçekçilik, genel anlamda bir sömürü olgusuna işaret etmekten öte, sömürü ilişkilerinin mahiyetinde ve algılanma biçiminde karakterize olur. Sermayenin (patronun ve mülkiyetinin) insanı ve toplumu ezici bir güç, bir düşman olarak betimlenmesinin temelinde emek-sermaye uzlaşmazlığına dair bir algılamayı bulabiliriz. Ama en önemlisi, bu uzlaşmazlığın pratikte henüz tam olarak nesnelleşmemiş olması, bireylerin tamamının bu uzlaşmazlığın ayırımına varacak bir bilinç düzeyine sahip olmamalarıdır. Sanayileşme ve proleterleşme sürecinin henüz çok başındaki bir sosyo-ekonomik yapıda başka türlü süreni beklemek de doğru ve gerçekçi olmazdı zaten. Bu anlamda sözü edilen romandaki tiplendirmeler son derece gerçekçidir. Köyden yeni gelip köye dönme umuduyla varolma mücadelesi veren İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali, Köse Yusuf ile emek gücünden başka bir şeyciği olmayan kentli veya yersiz yurtsuz ırgatların halet-i ruhiyesi aynı olmayacaktır elbette. Zeynel, yalnızca sömürü düzeninin bilincine varmış bir emekçi değil, aynı zamanda örgütlenme, dayanışma ve mücadelenin gereğine inanmış bir proleter tip, intikam duygularıyla harmanı ateşe verecek kadar isyancı ve somut bir karakterdir. Sadece Zeynel değil, arkadaşı Şamdin ile iki batöz ustası da sermayeye ve sömürü düzenine karşı emekçiden yana tavır almış kimselerdir. Dolayısıyla emek-sermaye çatışmasından kaynaklanan sınıflaşma bilinci ve emareleri kısmi düzeyde de olsa tezahür halindedir. Öbür taraftan yine bir emekçi olan ırgatbaşı tiplemesi, Orhan Kemal'in emek-sermaye zıtlığına dayalı teorik/sosyalist indirgemeciliğe (şablonculuğa) düşmediğini ve nesnel gerçeklikten ödün vermeyen bir gerçekçilik peşinde olduğunu gösteren en güzel örneklerdendir. Buradan emek-sermaye ilişkisinin tek boyutlu bir çıkar ilişkisi olmadığı, bazı münferit durumlarda işbirliği içinde olabildikleri görülür. Buysa bize, emek-sermaye çatışmasıyla ilgili gerçekliğin ardındaki daha derin bir hakikati, insanın maddi çıkarlarla hareket eden bencil bir varlık olduğu gerçeğini işaret eder. Bununla beraber, ırgatbaşının, ağayı en tehlikeli ve çaresiz anında (ırgatların ellerinde aletlerle ağanın üzerine yürümesi hadisesinde) bile koruyup kollamaktan vazgeçmemesi, romancı tarafından yeterince temellenendirilmemiş bir acayiplik diye düşünülebilir. Ancak bu davranış tarzı, bir yanılla karakter/kişilik yozlaşmasının bir göstergesi sayılabileceği gibi, diğer yanılla ağanın 'gücü'ne ve kurtulacağına olan güvene bağlı olarak mevcut çıkar düzeninin aynı minval devam edeceğine ilişkin seziden doğan içgüdüsel bir hareketin ifadesi kabul edilebilir. Bu da Orhan Kemal gerçekçiliğinin kavrayıcı ve derine (bireysel gerçekliğe) nüfuz edici saiklerle şekillendiğine dair bir gösterge sayılabilir. İdeolojik kalıplara sığmayan bir gerçeklik algısı ve şuuruyla ıralandığını ortaya koyar. Ne ki burada ideolojik bakışla temel bir çelişmeden bahsedilemez: Emek-sermaye çatışması ve sömürü düzeni, romansal gerçekliği karikatürize etmeyecek şekilde gerçekliğin temel vasfı olarak tebarüz ettirilmiştir. Bunun için

sözkonusu çatışma ve düzene ilişkin romandaki bazı giriftlikleri kuramdan bir sapma şeklinde değerlendirmek yerine, kuramsal boşlukların gerçeklik bilgisiyle doldurulması diye düşünmemiz pek yanlış olmaz.

Romandaki iki gurbetçi köylünün acı sonuna karşılık İflahsızın Yusuf'un şehirdeki başarı öyküsü, ideolojik şablonların basitleştirici ve yüzeyselleştirici etkilerine karşı romanın gerçekçi yapısını pekiştirici bir rol oynar. Yusuf tiplemesinde kuramla gerçeklik arasındaki farklılaşmayı daha net görürüz. Öyle ki bununla, şehirde küçük insanın yaşadığı dramın sistemden (sosyal düzenden) öteye, bireysel zaaflarla da ilişkili hale getirildiğini düşünebiliriz. Zira Pehlivan Ali'nin acı sonunda, kadın düşkünlüğü, anlamsız böbürlenmeler ve dolduruşa gelme gibi bazı kişilik zaaflarının etkisi aşıkardır. Ali'nin zaaflarına karşılık Yusuf tiplemesi ise kişilerin daha sağduyulu, uyanık ve iradeli biçimde hareket ettikleri takdirde şehirde tutunabileceklerinin bir örneğini vermektedir. Şayet romanın asıl kahramanları olan Ali ile Yusuf arasındaki karakter zıtlığını görmezden gelebilseydik, Yusuf tiplemesinin kuramsal/ideolojik açıdan burada hiçbir sorun doğurmadığını kabul edebilirdik. Bunu toplum gerçekliğindeki kendine has koşullar ve farklılaşmalarla yorumlamak mümkün olabilirdi. Aynı zamanda, ifade ettiğimiz gibi Yusuf tiplemesinin romanın gerçekçiliğine önemli katkısının olduğu bir gerçek. Romanda, emek-sermaye çatışması ve sömürü olgusu temelinde sosyo-ekonomik yapının toplumcu bir perspektifle açıklamaya çalışıldığı, dahası Zeynel gibi isyancı karakterlerle toplumcu bilincin ve eylemin sembol figürlerinin oluşturulduğu da şüphesiz. Bundan dolayı, Ali ve Yusuf tiplemelerindeki karakter özellikleri, romandaki toplumcu perspektif açısından sorun oluşturmaktadır. Daha açık deyişle Pehlivan Ali tiplemesinde karakter zaaflarının ön plana çıkması, toplumsal meseleyi (sömürü gerçeğini) bireyselleştirmeyle sulandırmaya sebep olmuştur. Romanın veya toplumcu perspektifin böylesi bir sulandırmadan korunabilmesi için, yapılan tipleme daha "tipik", daha temsil edici bir evsafa sahip olmak gerekirdi. Kanaatimce bu nokta, romancının gerçekçilik tutumundan ziyade bir kurgu hatasına/problemine işaret eder.

Bereketli Topraklar Üzerinde'ki tiplendirme zaafları *Murtaza* romanında görmeyiz. Murtaza karakteri hariç romandaki bütün tipler gerçek hayatta karşılığı olan figürlerdir. Murtaza ise gerçektışı, tümüyle kurmaca bir karakterdir elbet. Ne ki romanın başarısı ve gücü tam da bu karakterin gerçek dünyaya yönelik eleştiri gücünden gelir. Murtaza'nın abartma yöntemiyle yaratılmış soyut, kari-katür bir tip olması onun sosyal ve bireysel dünyaların derin gerçekliğine teka-bül etmesine mani olmaz. Bu gerçeklik rasyonelle irrasyonel arasındaki zıtlık ve çatışmaların devamlılığından oluşur. Murtaza abartılı, soyut varlığıyla her ne kadar gerçek dışı olsa da temsil ettiği irrasyonel dünya gerçek dünyanın yapısal unsurlarındandır. Murtaza tiplemesinde insan bilincine ve/veya bilinçaltına nüfuz

eden sosyal, kültürel tortuların bir dışavurumu, insanın kendi gerçek dünyasına yabancılaşmasının sanatsal bir anlatımı vardır. Aslına bakarsak Murtaza diğerlerinden biridir, daha doğrusu o, diğerlerinde de var olan Murtaza'nın soyutlanmış, nispeten abartılmış bir görüntüsünden ibarettir. Bu sebeple Murtaza'yla diğerleri arasındaki karşıtlık bile aslında kurmaca bir karşıtlıktır. Başka deyişle Murtaza'nın gerçekdışı görüntüsü ne kadar absürt ama aslında ne kadar aydınlatıcıysa, diğerlerinin gerçekçi görüşleri de o kadar aldatıcı ama kurgusal, edebi bir gerçekliktir. 'Diğerleri'nin, gerçek (gündelik) hayatın koşul ve zorunlulukları çerçevesinde çıkarlarına uygun olarak hareket eden rasyonel varlıklar olarak betimlenmesi, yanlış değil ama muhtelif düzeylerde eksik bir betimlemedir. Dolayısıyla gerçeklikle örtüşme ihtimali düşük hatta yok denecek düzeylerde. Murtaza'nın karısı da dahil "diğerleri" gerçekten de tam anlamıyla çıkarlarıyla hareket eden insanlardır. Küçük oğlu bile Murtaza'nın bütün gayretlerine rağmen maddi isteklerine gem vuramamıştır. Ne ki bu romanın gerçekçilikten saptığı anlamına gelmez. Burada gerçekçiliği, romansal gerçekliğin koşulları içinde değerlendirmek zorundayız. Söz konusu karşılaştırmaya, esas itibarıyla Murtaza tiplemesindeki absürlüğü ve yabancılaşmayı tebarüz ettirmek amacıyla başvurulduğunu düşünebiliriz. Öbür taraftan bu tiplemedeki ironi aynı zamanda bir yadsımayı ve eleştiriyi içerir. Murtaza tiplemesi üzerinden toplumun, toplumsal gerçekliğin bir eleştirisi yapılır. Buna göre, Murtaza gerçekçi bir 'figür' olmasa da toplumsal-beşeri gerçeklik içindeki irrasyonel unsurların gerçek bir dışavurumunu temsil etmektedir. 'Diğerleri'ye görünür düzeydeki gerçekliklerine karşın, Murtaza'lıklarından başka deyişle sosyo-kültürel tortularından arındırılmış tamamen somut (gerçek) çıkarlarına göre hareket eden rasyonel varlıklar olarak betimlenmeleri sebebiyle aslında pek de gerçekçi sayılamazlar. Bütünlüğünden soyutlanmışlardır. Orhan Kemal gerçekçiliğinin sırrı biraz da bu soyutlama yönteminde yatıyor gibidir. Zira Murtaza'ya karşıt nitelikteki 'diğerleri', sadece Murtaza figürünü belirginleştirme amacıyla yapılmış bir soyutlama değil, aynı zamanda yazarın 'insan' tasavvurunu somutlamak için kullandığı bir tür olgusallaştırma yani gerçeğe dönüştürme yöntemidir. Başka ifadeyle, nesnel dünyanın diyalektik tabiatını edebiyatta görünürleştirmek amacıyla somut gerçekliğin (mevcudun veya eskinin yerine) öznel gerçekliğin (yeninin) ikame edilmesidir. Bu ikameci (diyalektik) eğilim, Orhan Kemal'deki nesnel ve eleştirel gerçekçiliğe maddeci-hümanist boyut kazandıran en önemli göstergelerdendir.

Murtaza romanı, toplumcu bakış açısını tezahür ettirmeye uygun bir içerik taşımaz. Ne ki bu durum, Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi bir yazar olduğu gerçeğini değiştirmez. Bir yaklaşım ve ifade tarzı olarak gerçekçiliğin kendisi başka, bunun toplumcu, maddeci, hümanist, idealist vs. içerikler kazanması başka şeylerdir. Orhan Kemal, romanlarında bütünüyle gerçekçi bir yazar olarak ken-

dini gösterir. Ancak kimi romanlarında toplumcu, kimi romanlarında maddeci-hümanist özellikler sergiler. Maddeci-hümanist bakışın, toplumculuğa kıyasla yine de daha asli, belirleyici nitelikte olduğunu söylemek mümkün. Daha doğrusu, maddeci-hümanizm onda daha nesnel bir gerçekliğe tekabül etmekte, bu yüzden toplumcu bakışa da temel olmaktadır. Bir yazar olarak; toplumculuğundan ziyade gerçekçiliğini öncelemiş, romanlarını sosyal, aktüel gerçekliğin kendisinden hareketle çerçeveleyip kurgulamıştır. Böylelikle Orhan Kemal, romanlarına “zamanın” demesek bile toplumun ezilen, köylü, işçi, yoksul kesimlerinin “ruhu”nu temsil etme yetisini kazandırabilmiştir.

ŞAHİN KÖKTÜRK

ORHAN KEMALİN ROMANLARINDA HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

Halk ve Halk Kültürü Kavramları

Orhan Kemal'in romanlarında halk kültürü unsurlarını ele almadan önce halk ve halk kültürü hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır. "Halk kültürü" tabirini tam olarak açıklayabilmek için öncelikle "halk"ın ne olduğunu bilmek gerekir. Alan Dundes bu olguyu şöyle açıklar: "Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bu faktörden daha önemli olan nokta ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendine ait kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır. (Ekici 2007:6)".

Bu tarife göre en az iki kişiden, bir millete kadar geniş insan kitlesini "halk" olarak adlandırmak mümkündür. Bu insan topluluğu köyde de kentte de yaşıyor olabilir. En azından bir ortak unsuru paylaşan bu insanların süreç içinde iletişim ve etkileşimleri başka unsurları da beraberinde getirecektir. Böylece zamanla "öğrenilen, öğretilen, benimsenen, benimsetilen" (Ekici 2007:7) bir halk bilgisi (folklor), diğer bir ifadeyle "halk kültürü" doğacaktır. Don Yoder "halk kültürü"nü "toplumsal hayat manzumesini meydana getiren kabullerle birlikte gelenekten yansıyan ve esasen kırsal/sanayileşme öncesi kültürlerin dışavurumu olan bir kabuller potası" olarak açıklar ve "toplumda uzlaşşı sağlayan bu kabullerin seri üretim, makineleşme ve 20. yüzyılın popüler kültürüne tezat" olduğunu ifade eder. Yoder ayrıca, "Halk hayatının heyecan verici tarafının, halk kültürünün 20. yüzyıldaki bütün değerleriyle birlikte yeniden keşfi" olduğunu söyler (2004:98). Muhtar Kutlu ise, halk kültürünün bir ucuyla geçmişe, bir ucuyla geleceğe bağlı gelenek, davranış kalıpları ve uygulamalardan oluştuğunu, bir toplumun belleği olarak geçmişle geleceği birbirine bağladığını belirtir (Kutlu, 2009:13).

Halk kültürü üzerine yazılanlardan hareketle şunu söyleyebiliriz: Tarihî süreç içinde teşekkül eden halk kültürü, bir toplumun hayatının -ve özellikle sanatının-bugünü ve yarınını bir şekilde etkilemektedir. Söylemlerarası ilişkiler bağlamında hayatietini devam ettiren bu kültür, yazıya aktarıldığında da metinlerarasılığa¹ zemin oluşturmaktadır.

Bu kısa bilgidten sonra Orhan Kemal'in romanlarındaki halk kültürü unsurları üzerinde durabiliriz.

Orhan Kemal (Mehmet Raşit Ögütçü); *Baba Evi* (1949), *Avare Yıllar* (1950), *Murtaza* (1952), *Cemile* (1952), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954), *Suçlu*

(1957), *Serseri Milyoner* (1957), *Devlet Kuşu* (1958), *Vukuat Var* (1958), *Gavurun Kızı* (1959), *Dünya Evi* (1960), *Küçük* (1960), *El Kızı* (1960), *Hanımın Çiftliği* (1961), *Gurbet Kuşları* (1962), *Eskici Dükkanı* (1962), *Kanlı Topraklar* (1963), *Sokakların Çocuğu* (1963), *Bir Filiz Vardı* (1965), *Müfettişler Müfettişi* (1966), *Yalancı Dünya* (1966), *Evlerden Biri* (1966), *Arkadaş Işıkları* (1968), *Sokaklardan Bir Kız* (1968), *Kötü Yol* (1969), *Üç Kağıtçı* (1969), *Kaçak* (1970), *Tersine Dünya* (1986) (Uslucan 2003:518)² adları ile yirmi sekiz roman, birçok hikaye, tiyatro eseri ve şiirler kaleme almış ediplerimizden biridir.

Onun yukarıda adı geçen romanlarındaki halk kültürü unsurlarının tamamını sadece antolojik, tasnifçi bir yaklaşımla bir araya getirmek bile bir yazının hacmini hayli aşacaktır. Bu sebeple halk kültürü bağlamında değerlendirilebilecek unsurların yoğun olduğu üç romanı (*Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Murtaza*, *Tersine Dünya*³) tercih ve halk kültürü tanımına uygun olan unsurlar tespit edildi.

Burada, taranıp tespit edilen bu malzemenin yorumlanmasına geçmeden önce birkaç hususu belirtmenin faydalı olacağı kanaatindeyim. Bu hususlardan biri Orhan Kemal'in sanat anlayışıdır.

Fikret Uslucan, “sosyal gerçekçi” -kendi ifadesiyle “aydınlık gerçekçi” (Orhan Kemal 2007: 229) bir sanatçı olan Orhan Kemal'in toplumun problemlerini eserlerinde yansıtmasından daha tabii bir şey olamayacağını” (2003:5) belirtmektedir. Behcet Necatigil de Orhan Kemal'in “olay ve malzemeye önem vererek biçimi ve artistik süslemeyi ikinci plana bıraktığını” belirtir (Necatigil 2000:288). Bu tespitlere katılmakla birlikte İsmail Tunali'nın, “Sanatta gerçekçilik, bir olayı ya da bir nesneyi olduğu gibi aktarmak (objeksiyon) değildir. Sanatçı gördüklerini objektivasyon yoluyla yansıtır. Gözlemlerini kendi hayal dünyasında bir süzgeçten geçirir, değiştirir, yeniden kurgular ve anlatır. (1971:53)” dediği görüşlerini de dikkate almak gerekmektedir. Çünkü bir yazar ne kadar gerçekçi olmaya çalışsa da romanında tasvir ettiği hayat sahneleri hayatın kendisiyle birebir aynı olmayacak, mutlaka yazarın zihin süzgecinden geçecek, bir dönüşüm geçirecektir.

Belirtilmesi gereken bir başka konu ise; -Hippolite Taine'in bir edebî şahsiyetin oluşumunda önemli olduğunu belirttiği “ırk, muhit, an” kavramlarından hareketle- Orhan Kemal'in hayat hikayesi ile yazdığı romanlar arasındaki ilişkiyi belirgin hale getirmektir. Bilindiği gibi 1932'de Suriye'den Türkiye'ye dönen yazar, Çukurova'da, çırçır fabrikalarında işçilik, dokumacılık ve ambar memurluğu yapmış, 1938'de hapse düşmüş, 1940'ta hapiste iken Nazım Hikmet'le tanışmış, hapisten çıktığında tekrar Adana'ya dönmüş, 1950'de de İstanbul'a yerleşmiştir. Onun romanlarında muhit olarak Çukurova (Adana), dönem olarak da 1950 öncesi ve sonrası Türkiye'nin emek ve siyaset dünyası etkilidir.

Bir diğer nokta da romanlarındaki “şive taklidi” meselesidir. Yeditepe dergisinde “şive taklitleri” üzerine yazdığı bir yazıya (Melih Cevdet Anday ve Tarık Buğra’dan) eleştiriler gelir. Özellikle Tarık Buğra’nın kendisini yanlış anladığını belirttiikten sonra tiplerini niçin yerli ağızlarla konuşmaya mahkum insanlardan seçtiğini sorular şeklinde açıklar:

“Öz dilini doğru dürüst konuşamayanlarla yurdumuz dopdoluyken, bunlar da ezici çoğunluğu teşkil ederken, tiplerinizi niçin öz dilini doğru dürüst konuşan azınlıktan seçer, yahut tipler uydurursunuz. (...)

Son üç yılım müstesna, bütün hayatım Anadolu, -sizin tabirinizle- yerli ağızlarla konuşmaya mahkum insanlar arasında geçti. Küçük yaşlardan beri ekmeği onların arasında, onlarla birlikte, onlar gibi kazanmak zorunda kaldım. Onlarla haşır neşir oldum, tabii onlardan biriyim. Böylece onların, yani öz dilini doğru dürüst konuşanlardan çok daha iyi tanıdığımı bırakıp, az tanıdığım, yahut hiç tanımadıklarımı mı almalıydım?

(...) son bir konuşmada belirttiğim gibi, şive ve taklidi mutlaka lazımdır. İfadeye kuvvet vermek, 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 (Orhan Kemal 2007:145, 146).”

Şive taklitleri, akla doğrudan bir romandaki diyalogları getirir. Orhan Kemal’in roman karakterleri içine doğduğu muhitten –yani Çukurova’dan- seçilmiştir. Orali veya oraya Anadolu’nun dört bir tarafından çalışmaya gelmiş insanlardır. Orhan Kemal’in romanları adeta bu karakterlerin karşılıklı konuşmalarından örülmüştür. Neredeyse tamamı bu konuşmalar aracılığıyla anlatıya dahil edilen halk kültürü, onun romanlarında iki düzlemde araştırılıp, sorgulanabilir.

Bunlardan birincisi “malzeme”, diğeri de Mehmet Kaplan’ın “yapı” dediği estetik boyuttur. Estetik boyut malzemenin bir niyet etrafında kurgulanmasıdır. Bir yazarı başarılı veya başarısız kılan faktör, eldeki malzemeyi niyetini yansıtmak tarzda eserine yerleştirmedeki ustalaktır.

Orhan Kemal’in romanlarında bir malzeme olarak “halk kültürü” kendini, -yoğunluk sırasına göre- deyim, atasözü, kalıp sözler/tabirler, düzgü, argo/küfür, lakaplar, inanmalar, dua, beddua, gelenek/görenek/âdet, yemin, türkü, efsane, masal, fıkra/anekdot, mani, çocuk oyunları vb. olarak gösterir.

Modern romanın en dikkat çeken yönü zor okunur olmasıdır. Zor okunur olmak, estetik bir ayrıcalık olmamakla birlikte bir farklılıktır. Halk kültürünün diyaloglar vasıtasıyla yansıtılması Orhan Kemal romanlarını, hikaye ile modern roman arasında bir yere yerleştirir ve kolay okunan romanlar kategorisine dahil eder. Kolay okunur olma tercihi aynı zamanda halka yönelik olma tavrıdır. Bu üslubu tutturmasının sebebini, kendi ifadesiyle “... Çünkü benim bütün hayatım

pratikle, tecrübeyle geçti. İnsanların arasında yaşadım, insanlarla yaşadım, (...) İnsanoğlunun elinde olmayarak kötü olduğunu gördüm.” Çok iyi bildiğim insanları mümkün olduğu kadar işlemek...(Orhan Kemal 2007:226) cümlelerinde bulmak ve kısmen de Türk halk hikayeleri geleneğinin etkisine bağlamak mümkündür. Bu etkiyi bir hatırasından anlayabiliyoruz. Bir gün sokakta eski kitaplar satılan bir sergide Kerem ile Aslı hikayesi kitabı görür. Satıcı türlü bahanelerle 5 lira gibi yüksek bir rakam söyler. Satıcı 50 kuruşa kadar inmesine rağmen satın almaz. Almama sebebini ise şöyle izah eder: “*Bende Eflatun Cem Güney’in Varlık baskısı bir Kerem İle Aslı’sı vardı, onun için almadım* (Orhan Kemal 2007:221).

Orhan Kemal, roman ve halk kültürü ilişkileri bağlamındaki bu bilgilerden sonra onun romanlarındaki halk kültürü unsurlarını örnekleyebiliriz. Onun romanları tarandığında ilk dikkati çeken halk kültürü unsuru “deyim”lerdir.

Deyimler

Deyimler, en az iki kelimeden oluşan, insanların duygu düşünce dünyalarını veya maddî-manevî hallerini tasvir eden, benzetmeli, mecazî ifadelerdir. Orhan-Kemal romanlarında deyimler çoğunlukla karakterlerin konuşmalarında kendini gösterir. Zaman zaman da yazar deyimleri, karakterleri tasvir için kullanır.

En çok deyim Murtaza romanının başkarakteri Bekçi Murtaza tasvir edilirken kullanılır. Onun dilinden verilenler Rumeli ağzı iledir ve devrik cümleler halindedir:⁴

“vazife bir sırasında görmeyecek gözün dünyayı 13, şaşarım çamaşır yıka-masına kedinin 18, 56, 215, yemedim çiy, ağrımaz karnım 57, geleyimdi kurşunlara 91, demeyeceksin Allah yarattı 163, pisleyemem yediğim çanağa 145, gitmiş idim dökmeye suyumu 177, Sıksalar idi bir kurşun, akmayacak idi ka-nım 241, bıraksalar idi sökecektim ciğerini 255, korksa idim tabancadan, bıçak-tan hem de, geçmez idim tüfekçi dükkanının önünden 258”.

Bu deyimlerin bir kısmı da yazarın ve diğer karakterlerin Bekçi Murtaza’yı anlatırken/tasvir ederken kullandığı deyimlerdir:

“namın tek mil dünyayı tutmuş 38, Anasını kovalasın beygir 23, Fort ata-mazsın bize 31, çünkü ağzı çok kalabalıktı herifin 34, Adamın başını kışından ağır getirirlerdi 34, canından bezdirdi 37, Murtaza’nın betine gittiyse de, 41, Şu ekmek gözüme dizime dursun 42, süt dökmüş kedi gibiydi 43, Kazanova Erdal lafa tabanca sıkıveriyordu 44, Zaten dokumacıların ağzına sakız olmuş 160, Sarı İbrahim’in bu taraklarda bezi yoktu 185, aleve çırpı atıyorlardı 188, Kaçtan aşağı olmaz 188, Budarım tek mil boynuzunu 188, elimizi kana boyaya-yacak, Bu herifin başına çıkacak var. Onun da anasına avradına dümdüz git-tim 192”.

Tersine Dünya adlı romanda erkek ve kadın karakterlerin rolleri birbiriyle değiştirildiğinden deyimler de değiştirilmiştir:

“emret abla **fındık kabuğuna gireyim** 16, Bu karılar **gözlerini budaktan sakınmayan** karılardı 37, **kadınlık öldü mü!** 45, Bu adam böylesine **sıkı mıydı uçkuruna** 59, kocası **fink atsın** dışarıda 79, karınızın **kırdığı ceviz kırkı geçti** 84, karılarına **boynuz taktırmak** 92, Leyla o zamanlar **taşı havaya atıp başını altına tutan** cinsten 93, Kızım **elini yıka** bu oğlandan 94, **ağzı süt kokan** oğluna **asılmaya başlamıştı** 102, **elinin hamuruyla kadın işine karışma** 106, **Deryada gemilerin mi battı şekerim** 111”.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında deyimler, kalıp söz/halk tabirlerine kıyasla daha azdır.

“biz biz olalım şehirlinin **dolabına düşmeyelim**, bizi **yek ekmeğe mühtaç ederler** 9, ben **ifadesini alıvereyim** 12, Pehlivan Ali’nin **kan tepesine çıkmıştı** 13, **kendini adam belleyip** 17, bizi **gözü küllü** belliyor 22, **Ağzını bozma** 22, Seninle **aşık atamam** 23, **Bir dedik mi ikiletmez** 26, Emmim derdi ki: siz siz olun şehirliye **engin yerinizi vermeyin** derdi. İnsan dediğin **delinmedik kabağa girmeli** 32, **kelleyi koltuğa almıştı** 38, **gözünün yağını yediğim** 59, Birlikte **tuz ekmek yedik** 91, Bu boynuzlu **yaralı parmağa töbe işemez**. Paran varsa **kuyruk sallar, yüzüne güler**, yoksa **bir kaşık suda boğar** 97, **Arabımız gülme-**di 105, Sana karşı **süngüm düşük** 150, senin **gözlerin yoğurt yemiş** 164, tek mil **cinlerim tepeme toplanıyor** 189, Bunlar **çalmadan oynarlar** 191, **ne kızı verir**im **ne dünürü küstürürüm** 231, rüyana gene **Köroğlu mu girdi** 235”.

Kalıp Sözler

Orhan Kemal’in incelediğimiz üç romanında en az deyimler kadar yer tutan diğer bir halk kültürü unsuru “kalıp söz”lerdir. Kalıp sözleri; deyimler, atasözü ve düzgülerden ayırt etmek zordur. Çünkü bir kısmı “ol-” yardımcı fiili getirildiğinde deyim olarak, fiil getirildiğinde de atasözü olarak düşünülebilir. Argo ve sövme tabirleri ile de karışabilmektedir. Kalıp sözler de çoğunlukla karakterlerin konuşmalarıyla metne girer ve deyimler gibi karakteri veya bir hali tasvir ederler. TD’den bilinenler yanında, günlük hayatta karşımıza sıklıkla çıkmayan birkaçını örnekleyelim:

“ağzı çabuk 15, sapına kadar kadın 16, Uzun lafın kısası 28, Lokman hekimin ye dediği 30, Karı mangal yürekli şerefsizim 35, karınca kararınca 38, cehennem beri sen daha öte, 39, Sütü bozuksa 44, azgın mart kedileri gibi 55, uçkuruna gevşek erkeklerden değilim 57, Ha Ali Hoca, ha Hoca Ali 58, yağdan kıl çekercesine 65, tam anasının gözü 65, Uğurlar olsun aslanım 66, Ben senin bildiğin erkeklerden değilim 70, alı al moru mor gelişine mim koyan 79, Ama malın gözü 81,

Neyin nesi kimin fesi? 94, kafa dengi 94, Çektim Bursa söğüt yaprağını 96, ha-ni kendi yok Allah'ı var 102, Allah ne verdiyse 104, babasının iki gözü iki çeş-me 110, Bekletmedim ya, Yoo Orhan Elifi elifine iki... 116, aşağı mahalle gülü 117, Eski göz ağrım 122".

M'da da "kalıp söz"ler sayıca çoktur. Bu sözler bazen Bekçi Murtaza'nın ağ-zından bazen de onun etrafındaki karakterlerin konuşmalarıyla olay örgüsüne da-hil olur.

"Saçı uzun aklı kısa 10,115, sabahlara kadar vur patlasın çal oynasın 16, Aşk olsun diyeceklerdi 23, Dallandırma da Aydın havası olsun 39, bâde harabül Bas-ra 45, Ah seni eski kurt 47, Murtazanın canı can da kedilerinki pathıcan mıydı 49, Hodri meydan 57, Bana göre hava hoş 83, Vay anasını, herif tam piyadeydi akıl-dan be! 97, haşa huzurdan 100, Yaşa arslan yavrusu arslan 122, Vay Allah vay, dedi, analar neler doğuruyor 131, Zaptiye nazırı gibi zort atıyon bire herif 145, Bu herif Allahın belasıdır ha 151, kafadan sakat akıldan piyade 155, İt dişi do-muz derisi (sağlamlık manasında) 155, Allah ya ona verir ya bana 155, Kaldır ayağını üstüne bastın 158, Sen giderken ben geliyordum 160, Lan ben kaçın ku-rasıyım 160, kaç paralık adamsın 188, Hasbinallahi venimel vekiiil... oğlum şer misin, bela mısın akşam akşam 188, Tavşana kaç, tazıya tut 192, Ne bulunmaz Hint kumaşıymış meret 194, Bin ananın doğurduğu burada(fabrikada) 202, El adamı oğlum! El mi yaman bey mi? El yaman. 258, herif tekmiil barut, dinime imanıma, laf söylenmiyor. 272, Ortalıkta bir kızılca kıyamet, ille de kuyruğun dik 285, keyif benim köy Mehmet Ağanın 306, İt uyuz, sen gicimik 319, Köş-nüksün, hem de kösnüğün taban ağacı 322".

BTÜ'de "kalıp söz"ler eserde tiplerin ve durumların tasviri için yer alır:

"ne yapacaksın onu dokuzu! 6, Tam Osmanlı 6, Zorlu da söz mü hamurlu av-rattı 7, kadere kırk beş (bahtımıza)7, tevatür bi şey 8, Adamın tekesi 9, yazının şehirlisi 10, insan dediğin bir kanatsız kuşmuş 12, Evli misin ergen mi 13, Çok mu güzel? –Bardağa dök iç 15, bu şehir, şehirli bir cin, mutlaka cin 15, kansız herif 17, Yadırgı, bizim köyden değil 21, Biz kaçın kurasıyız 22, Aşk olsun 26, İrgatbaşı kansız mı kansız 27, Allah vere de 29, hemşerinizi tırnaksızın biridir. İş çıkacağını pek ummam 34, Tatavacının biri 37, Çoluğunun çocuğunun başı için kurbanların oluyum efendi ... Firavun, gavurdan beter be. 39, Ne dikiliyorsu-nuz orda iç yağı gibi donuk donuk 44, hin oğlu hin 46, çıkmaz dik kafalılıktan bir şey 48, Neme lazım 51, Bunlar nerde, insanlık nerde 57, Kör köstü (köstebek) gibi yumulmuşsun yemeğe 60, Allahın belası 60, Gün ola harman ola Topal 64, aklınla bin yaşa 73, Kaşmer (maskara, soytarı) mı var senin karşında 84, Lok-man Hekimin ye dediği, gidirir 101, Avrat dediğiniz bir esvaplı şeytan 120, Dert dedi Fatma. –Deli soyka dert karnına 135, Neme gerek elin boynuzlusu 140, Gö-

zü karaydı itin doğrucası. Vur elli 147, Ne yapacaksın onu dokuzu 154, Bilalin canına minnet 155, Allahına kurban olurum kız, dedi, feleksiz 156, Burası paşa babasının çiftliği mi 176, yazının yadırgıları 177, Elinize fırsat geçti mi firaundan farksızsınız 183, Allahsız vicdansız 184, üstü açık köyden 313, sözüm meclisten dışarı 314, yedi denizin dışarı attığı 316, Kazın ayağı öyle değil 316”.

Argo

Orhan Kemal’in bu üç romanında deyim ve kalıp sözlerden sonra en fazla yer alan halk kültürü unsuru “argo” ifadelerdir. Bu ifadeler zaman zaman küfür radelerine kadar gider. Argo sözler aynı zamanda rahatlıkla kalıp sözler içinde de değerlendirilebilir.

TD’da argo biraz “bitirim” ağzı şeklindedir ve kadınlara uyarlanmıştır.

“Kocasının, kayınbabasının, kayınbiraderinin ... 17, üçkaat yani manita yoluyla 20, ulan inek 22, şafak attı, pami ha 22, manzarası bozuk (kadın) 23, mazot almak (içmek) 32, bitirim, kırdı kaçtı 34, Ulan Saksagan 35, posta edildik geldik buraya 36, ulan karı, ula kart karı 50, Karın ineğin biridir be 63, Yavrum, bıyığını yiyeyim 69, Bozulma aslanım, piyasada yedek parça yok 70, Madem öyle, aköz et de asılmayalım be ablacığım. 71, Bizde arkadaş aftosuna takılmak yoktur 71, boynuzlayıp duruyordu 83, Sökül mangırı 85, her türlü kancıklık beklenir 86 Allah karılarımızı saklasın böyle şıfıntı erkeklerden 87, karılarına boynuz taktırmak 92, karılarının inekliği yüzünden 92, İnek heriflerimizin yüzünden 95, cezvesi bulanmak (içine kurt düş-) 103, Yolsuzum. Yolsuzum ne kelime zelim zil! Aklıma üçkağıtlarım geldi 104, Al voltanı, al da tanımıyorum diyeyim bari 105, hadi bas git evine 106, çook façasını alıverdim 109, Hadi lan gir içeri 109, Başlarım şimdi karıcığından ha, bok herif 106, Şerefsizim ki 113, Yazının andavallı herifinin bekçisi miyim 114, enayi söğüşü 115, Nerelerdesin ulan kal-tak 119, Çıldırmasana be hayvan 119”.

M’da da “argo” özellikle tipleri tasvir için önemli bir anlatım yoludur. Örneklerin hemen tamamı kişilerin diyaloglarında karşımıza çıkar.

“Ooooooşt 7, sövse ana avradına, hem de haksız mı? 10, Haydi bire kodoş hayvan, deeh! 14, Abe murdar hayvan dedi 23, Atacaksın demek karşımda madik 25, Bulaşık herif 35, hıyar ağa 36, Komiser bunun cart curtunu bilmiyor 36, Hırt 37, sen ne anlarsın .. lan 40, şerefsizim ki 42, eşşoğlu eşek 64, Boş ver yahu moruk gelmiş 68, Aaah zilliler ah 69, sapına kadar erkek 84, ekmeklik’i (enayi) kaçırmak istemiyordu 98, Niye lan çakal 132, İbne, dedi, ben çavuştum ya 132, anasına avradına dümdüz gitmişti 158, Anam avradım olsun öfelerim 160, Lan ben kaçın kurasıyım 160, Kendini zaptiye nazırı belliyor gelik 167, O kahpe analı da var mı işin içinde 177, bozar fiyakanı 179, Vay Allahsız vay tövbe de çarpılırsın

183, Git ulan şurdan kösnük 188, Lan yer mi bunu azgın ağa, 188, Seni bana sayıyla mı verdiler lan ... tohumuna para mı verdim, kırayım mı kemiklerini? Boynuzunu kulağını budayım mı? 189, dingili yamıldı kahpe dünyanın 199, Senin de ananı avradını, küncüden (susam tanesi) ufağını... 207, dümbüğün de eli bayraklısı 221, öyle temiz ki düzrü.. 221, Necati Ağabeye değil mi? Domuz...229, Yoksa metazori 234, Ünün İzmirle kadeş yayılmış ha feleksiz 259, bak başlayacağım eğri dininden ha 264, vay orospu kasığında yatmış vay 287, Tutarağı tuttu gene cenabetin 290, çek işte kösnük, çek 298, Nerden baksan götü boklu bir gece kontrolusun 304, geri dur lan boynuzlu 320, -Moruk verdi. -Pis kopuk 330,

BTÜ’de de argo tip tasvirleri için metne dahil edilmiştir. Diğer iki romanda-ki bazı argo sözler -özellikle sövgüler- bu eserde de sıkça karşımıza çıkar.

“Hemşerilerinin avradına sövüp çekti gitti 32, ana avrat din iman 55, Ayı oğlu ayı 57, Var mı nallı Fatma? Tamam 57, var bir domuzluğun 65, küfrün adını günah koymuşlar. 65, ne ibnedir oo 65, Defolun, iş miş yok size, yallah 84, Anayın dini derdi 84, Demek avradımıza sövseler yine susacağız 85, Ulan ne bok verdi bu şehir dedikleri 88, Bağırma, eğri dininden başlarım ha dedi. Dümbük s 93, -İpne dedi! -Kim Veli mi? -Ne boksa! 94, Yazının iti. 95, Yaralı parmağa töbe işemez. 95, Köyün Allahı şerefsizim 99, Ne gülüyorsun kis kis laan 102, İşine baksana sen lan, ibne! İbne kendisiydi eşşoğlu eşşek102, Çalımına işeyim 103, Dinleyeceğim, bir gün o delikten dinleyeceğim şerefsizim! Bokumu dinlersin. .. Lan kara it kafamı kızdırma ha 103, Ne geldin yine kız zilli 103, Ulan bırıksana kolumu ... Yokmuş, Kara it, kendini adam belliyorsun hı? 109, -Yaldızladın yani? -Orospu! 109, Topal Durmuş’un bacağına sövdü. 111, Lan Topal Durmuş, iyi salla, ana avrat dümdüz giderim ha 114, Deme lan! Dinin hakkı için. Aboo... Kaldı şerefsizim 117, Ulan köpek, dedi! 119, S... ağzuna, kovacağım, atacağım işten 122, Her gece her gece bu bok yenmez ... Ağzına iti sıçırdırım ha! Heye, sıçırdın. Kumar kumar ne bu? 125, Dümbük dedim, sen nikahı orospu avradına kıydır, dedim 126, Ulan doğru dur domuz ... doğru dur diyorum deyyusun oğlu 134, Ne söyleniyorsun kız kancık ayı 135, Zıkkımın dibini, diyor. Üfle şu cenabeti de harlasın 147, Kız Fatma, bırak angacayı da 157, Anam avradım olsun 156-7, bir çekirge sıçradı Aptal kızı: Dert dedi, Kahpe dölü! 158, Hürü’nün kocası yeni bir küfür daha salladı. Ulan ne boktan avrattı şu be! 159, Aptal kızı gelirse kızlığına sıçarım ha 162, oynak orospu 163, Ördeğinin avradından başlatırsın ha 164, Su çavuşu: Çüüüş dedi, ayı. 166, Lan size Müslüman diyenin 184, Deyyuslar 184, Yazının pezevenğine dümbük deme Zeynel Ağa 186, muzır kerhaneci, vay kerhaneci vay 189, Bu it oğlu it millete iyilik yaramaz 189, Firaun deyyus, firaun 189, Ayılar heeey... gelin 195, Bize hükmedenin Allahını kitabını, yedi göbek sonra gelecek zürriyetini... 280, Böyle dünyanın devrini devranını, ip tutanını ... 303”.

İnanmalar

Üç romanda inanma/inançlar, dinî inançlar yanında batıl itikat ve hurafeler şeklinde de karşımıza çıkar. Orhan Kemal'in romanlarındaki halk kültürü unsurları dikkatli bir gözlemin neticesi olduğu için –özellikle- halkın inançları konusunda gerçekçi bir tablo çizer. Bu tablo halkın dinî-manevî yönünü kuvvetli bir şekilde yansıtır. Çoğunlukla da hurafelerle İslamî inançların iç içe olduğu, birbirine karıştığı, İslam dini ile ilgili hususların halkın birinci önceliği olmadığı fark edilir.

TD'da inanç unsurları oldukça azdır. Bunda, romanda kadın ve erkeğin rollerinin değiştirilmesi ve sayfa sayısının azlığı etkili olmuştur.

“Rahmetli babasının kırkı çıkmamak 23, Havva anamızı cennetten kovduranın soyundan gelme değil misin? 86, Âhir zamanda erkekler azacak demiyor mu hacı nine vaazda? 87, Allahım güzel Allahım... Başımıza bu gelenler nedir yarabbi! 90, Havva anamızı cennetten kovduran Âdem babamızın bel kemiğinden gelmiyorlar mı? En iyisinin... 95”.

M.da ise bu tür ifadeler daha çok Bekçi Murtaza'nın muarızı konumunda olan çevresindeki insanların dilinden romana girer.

“Saydırtırım yıldızları Allahın binbir ismi hakkı için 25, Vakt-ı kerahetse çoktan geçmişti 41, Kalu beladan beri müslümanım 106, Söyleme böyle be hala! Dersen kırk gün iyi, olur iyi; dersin kötü, olur kötü. 136, Allahümme sabrii-in 146, Allahümmesalli ala seyyidina Muhammed 159, Şimdi mesela Hızır aleyhisselam karşıma dikilse de, dese Ey Azgın Ağa dile benden ne dilerse 159, Bunlar pir aşkına seğirtirler 168, lahavle çekti 180, Vay Allahsız vay tövbe de çarpılırsın 183, Savm selat, hac, zekat, zengin harcı, Fakir fıkara kalıyor kelime-i şehadet. Bir kelime-i şehadetle doğru cennete 183, Azgın sıçrayarak uyanıdı Bismillahirrahmanirrahim 186, Hasbinallahi venimel vekiiil... 188, O adamda (Atatürk'te) Hazreti Ali kuvveti vardı 197, Sende Allah korkusu yok mudur? Sen Müslüman değil misin? Firavun musun? 205, Ne der? Der, Allah kerim... Halbuki bilmez çok derindir kuyusu Kerim'in 222, Gelmiş olmasın sakın kötü göze, Herhalde geçmiş olacak nazar 240, Döktüm kurşun, okudum kulhuvallahi, hem de Elhamlar 260, Allahın istemediğini peygamber sopayla kovalar 276, İnna lillah ve inna ileyhi raciun dedi 277, La havle vela kuvvete illa billah 298, hakkınızı helal ediniz, ... -Helal olsuun 310, Yatırmadı anam beni sırt üstü, vermedi besmelesiz meme 320”.

BTÜ'de “Allah diyen neden geri kalmış? 6, Tutarız Allah'ın izniyle 7, Bu işte de var bir hayır 7, Allahımız o bulutların öte başında mı? Töbe estafurullah dedi 7, Namaz mamaz kılmazdı ya iyi adamdı 8, Şimşekten ötürü Hak şüküüüür, dedi 10, Vallaha kardaşlar, yalanı Allah sevmez. Müslüman dini açık. 29, hapşırdıktan sonra “Hak şüküüüür” dedi 43, Allah taş deydi tuttuğunu... Boşver Al-laha, Peygambere. Doyurmaz karnımı Allah, Peygamber 47, Müslümanlıkta fa-

iz var mı lan? 61, Sende hiç mi Allah korkusu yok lan? 63, Cenabı Allahın işine akıl sır ermezdi 68, Ölüm Allahın emriydi. Allah emretmeden kuş kanadını oynatamaz, karınca adımını atamazdı 83, Selamün aleyküm, ... aleyküm selam 87, Birlikte tuz, ekmek yedik. Ola ki bana hakkınız geçti. Artık eksik helal edin 91, Zara okunur mu? günah!. 111, Deme lan! Dinin hakkı için. Aboo... 117, Lakin çözmedim bir kere bile uçkur harama 120, Allah de yavrum dedi. Allah de ki açıl sun bahtın 122, Cami yaptırsan günahını ödeşemezsin 152, Namahreme sesini duyurmak günahı 158, Onun töbe estağfurullah dediği, Allaha küfretmesin eydi 193, "...bu dünyada herkesin bir yıldızı var. Adamın yıldızı aktı mı işi tamam. Allah insanın yıldızını akıtmasın 208, Ulan kitaba el bastırdılar, şart getirdiler 210, Allah hesabını soracaktı bunun 211, Sen günah yazma yarabbi İşe cenabet cenabet başlayacağız 236, Karıştırma Allahımızı. Allahımız gibi var mı? Allahımız gibi kimse olamaz 247, Başımıza taş yağacak taş 260, Büyüklük Allaha mahsus ... adımını besmeleyle attı 314".

Dua-Beddua

Dua ve bedduaları da inanç bağlamında değerlendirmek mümkündür ancak bunların bazıları dinî kaynaklı değildir.

TD'daki dualarda "Allah" lafzının çok geçtiği dikkatimizi çeker.

"Toprağı bol olsun, Allah rahmet eylesin 13, Yaşa abla, nur ol 24, Allah en-camımızı hayırlara tebdil etsin. 40, Karımı aldatmayı Allah bana göstermesin 40, Allah bizim gibi çirkinlere acısın 51, helal olsun bu yollar 51, Allah insanı şaşırtmasın. Şeytanı düşürmesin önüne 52, Allah bana senden başka karı nasip etmesin 53, Allah versin kızım 67, Allah karılarımızı saklasın böyle şıfıntı erkeklerden 87, Allah bin bin bereket versin 100, Bir iştir gelmiş başına Allah yardımcın olsun 110, Allah kimsenin tekerini ters döndürmesin 110, Allah insanın, alnına kötü kader yazmasın 111, Allah mübarek etsin 122"

M.da dua cümleleri çok değildir.

"Allah seni başımızdan eksik etmesin 56, Kim yetiştirdiyse Allah razı olsun 57, Seni doğuran ana çok yaşasın 113, Allah seni bağışlasın beyim, dedi, Allah her tuttuğunu...205, Allah atınızı eşgin/kılıcınızı keskin etsin 318"

BTÜ'de de "Allah" lafzının geçtiği duaların çokluğu dikkati çeker.

"Allah sana uzun ömürler versin 44, Namını şanını Sivas'ta duydum. Allah daha ziyade etsin 44, Allah çoluğunu çocuğunu bağışlasın 47, Allah taş deyi tuttuğunu.. 47, Sağlığına duacıyım 56, Ellerin dert görmeye ilâha...Sağol emmim, Allah taş deyi tuttuğunu altın etsin 62, Allah iyilik versin dedi 71, aklınla bin yaşa 73, Allah ağamızın yokluğunu vermesin 188, Boğazınız olsun (afiyet olsun) 195, Allah insanın yıldızını akıtmasın 208, Zeynel Ağadan Allah razı olsun, her

tuttuğunu altın etsin 226, Sen günah yazma yarabbi. İşe cenabet cenabet başla-
yacağız 236, Allah senden razı olsun kardaş, iki cihanda aziz olasın 241, Emmi-
sini hatırladı. Nur içinde yat, dedi 319”.

Dualarla mukayese edildiğinde bedduaların daha az yer tuttuğu görülür. Bu-
nu, yazarın “aydınlık gerçekçilik” yaklaşımını da dikkate alarak Türk halkının
duaya yakın, bedduaya uzak durduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

TD’da “cehennemin dibine gitsin isterse 40, Kızanın iki gözünü kör etsin mi?
... Sürüm sürüm süründürsün mü? 115; M’de “Bu kafayla inşallah olursun Atina-
ya vali 16, Kahrolsuuun, Beli bükülsüüün, Et yüzüne hasret gitsin, kemik yalasın
51, Yazıklar olsun 70, Hay yiyessin dertçeğiz 137, İstemeyenin gözü çıksın 221”;
BTÜ’de “Boyun devrile 33, Bırak canı cehenneme 71, Haram zıkkım olsun, ci-
ğerlerine yapışsın 89, Boyları devrilesiceler 92, Allah canını almaya 137, Avrat
değil mi en iyisinin Allah belasını versin 181, Allah size kel versin de tırnak ver-
mesin 183, Öyle katip yerin dibine geçsin 199” bedduaları ile karşılaşırız.

Atasözü

Atasözleri yüzyılların tecrübesini bir hüküm halinde dile getiren ve yol gös-
teren veciz sözlerdir. Kalıp söz ve deyimlerle atasözleri bazen birbirine karışır.
İncelediğimiz üç romanda deyim ve kalıp sözlere nispetle atasözünün çok yer al-
madığını söyleyebiliriz.

TD’da “Bıçaktan korksam bıçakçı dükkanının önünden geçmem 13, Koyun
can derdinde, kasap et. 41, Bir erkek köpek kuyruğunu sallamazsa, kancık kö-
pekler ardından koşmazlardı 58, Bu dünya Sultan Süleyman’a kalmamış 67, Kart
kedi fındık faresine düşkün olur 91, kenarına bak bezini al, babasına bak oğlunu
al derler 102”; M.da “Kız halaya, oğlan dayıya çekerdı hani 17, Sen bir garip çin-
gene, ne lazım sana gümüş zurna 28, Denizdeki balığa pazarlık olur mu? 29, Na-
sıl bulunur çingene evinde musandra (dolap) 39, Deveden büyük fil var 44, Var
ise melhemin sür keline 76, Kırılısın sapı ister ise kaşığın, dönemem ben pilav-
dan 154, İtin hatırı yoksa sahibinin hatırı var 167, it iti ısıtır mıydı 178, İte vur-
maktansa ürkütmesi hayırlıdır 190, Her kuşun eti yenir mi lan 191, Keskin sirke-
nin zararı küpünedir 207, iti an, taşı eline al 233, Allahın istemediğini peygam-
ber sopayla kovalar 276, Bir acı kahvenin kırk yıl hatırı var 280, Eski çamlar bar-
dak oldu 281”; BTÜ’de “Tevekkülün koyununu kurt yemezmiş 37, El öpmekle
ağız kirlenmez 38, Hastaya kar sorulur mu 40, Acımaز kestiği parmak şeriatın
48, Doktorun yazdığı, mühendisin kazdığı bozulmaz 48, Ot kökünün üstünde gö-
verirdi 67, Ölmüş eşeğin kurttan korkusu olur mu 92, Kara gün kararıp gitmez
118, Kendi düşen ağlamaz 118, Kendi düşen ağlamazdı, emmisi böyle derdi 120,
Parayla iman kimde olduğunu Allahtan başka kim bilebilir 124, İt ürür kervan

yürür 131, Armudun iyisini gerçekten aylar verdi ha,137, El işinde eyleşen adam orospudan beter oluyor 139, İt kapıda zebun gerek 144, iyi ya elçiye zeval yok 197, Canı yanan eşek attan ileri gider 204, Atın aptalı rahvan/adamın aptalı pehlivan olur 218, Bana dokunmayan yılan bin yaşasın 231, Ben eşek olduktan sonra palan vuran mı bulunmaz 253, Dinsizin hakkından imansız gelir 255, Deveden büyük fil var 258, Yiğit ölür namı kalır 275, Sıçana içirmişler de kediye kafa tutmuş 293, Bit yiğitte bulunur 294, Davulun sesi uzaktan hoş gelir 316, Karınca kanatlanmazsa zeval bulmaz derdi emmim 323”.

Düzgü

Atasözleri ile kalıp sözlerin kesiştiği noktada “düzgü” denilen halk kültürü örneğinden de bahsetmek gerekir. Düzgüler; hikemî, mizahî karakterde, vezinli-kafiyeli, en az iki mısradan meydana gelen veciz sözlerdir. Orhan Kemal, roman kişilerini tasvir için eserlerine düzgüleri ustalıkla yerleştirir.

TD’da “Seni ne atarım / ne satarım 41, Koyun can derdinde, kasap et (derdin-de). 41, kenarına bak bezini al/ babasına bak oğlunu al derler 102, Bul karayı / al parayı, karayı bulan parayı alıyor 14, Nazan almaz / basan alır 18, zehirden şifa / Orhan.. dan vefa 24, karınca / kararınca 38, Amasya’nın bardağı / biri olmazsa biri daha 40, Seni ne atarım / ne satarım 41, Ona şapur şupur / bize Allah’a şükür olmaz 52, Saçı kısa olanlar / biraz akıllı kısa olurlar 83, Neyin nesi / kimin fesi? 94”; M.da “Herkes gider Mersine/Bu budala tersine 15, sabahlara kadar vur patlasın / çal oynasın 16, Bugün bu zavallıyaysa yarın sana / öbür gün bana 36, Elleri işte / gözleri oynastaydı 68, Hayvanlar koklaşa koklaşa/İnsanlar konuşa konuşa 95, İt dişi / domuz derisi (sağlamlık manasında) 155, Allah ya ona verir / ya bana verir 155, At da sana, avrat da Hasan 182, El adamı oğlum! El mi yaman / bey mi (yaman)? El yaman. 258, Bey belirsiz / meydan ıssızdı 280, ben diyorum bayram haftası/o anlıyor mangal tahtası. 290, İt uyuz, sen gicimik, sürt Allah kerim / açlığa talim 319, Senin de ananı avradını / küncüden (susam tane-si) ufağını... 207, Allah atınızı eşgin/kılıcınızı keskin etsin 318, Kız halaya / oğlan dayıya çekerdı hani 17, Sen bir garip çingene / ne lazım sana gümüş zurna 28”; BTÜ’de “ne kızı veririm / ne dünürü küstürürüm 231, eliniz işte / gözünüz oynasta olmasın 295, Anca beraber / kanca beraber 6, akıl var / yakın var 10, İnsan sora sora mevlasını da bulur / belasını da (bulur) 31, Allah bir alttan delmiş bir üstten / sonra da kapıp koyvermiş 58, Gün ola harman ola Topal 64, Yol yoluyla, orman baltaıyla 72, İpallah, sivri küllah 99, Adamın böyle zillisi olsa yemez yedirir / giymez giydirdir 101, Yapsun arami / alsun canımı 108, Herkese şapur şupur / bize yarabbi şükür ha 109, Elimi sallasam ellisi / başımı sallasam tellisi 172, Amasya’nın bardağı / biri olmazsa biri daha 299, At da size / avrat da 300, Ecel geldi cihane/baş ağrısı bahane 322, Doktorun yazdığı / mühendisin

kazdığı bozulmaz 48, İt yürür / kervan yürür 131, Atın aptalı rahvan / adamın aptalı pehlivan olur 218, Yaz var / göz var demişler. 258, Sen ağa ben ağa / bu ineği kim sağa 316, Doymadınsa ecik ye / derelerde böcük ye, kaynananın etini ye / kayınbabanın götünü ye 159, Allah emretmeden kuş kanadını oynatamaz / karınca adımını atamazdı 83”.

Lakaplar

Lakaplar halk arasında çok yaygındır. Bu yaygınlıkta aynı isimdeki insanları, belirgin bir özelliğinden yararlanarak birbirinden kolay ayırt edebilme pratiği etkilidir. Bunun yanında soyadı kullanmanın yaygın olmayışı, onun yerine sülale adlarının tercih edilmesi, bir tipi en kestirmeden tasvir edebilme istek ve becerisi, nereli olduğunu ve aidiyeti vurgulama gereğini duyma da halk arasında lakap ve takma ad kullanmayı yaygınlaştıran sebeplerdendir. Lakaplar çoğunlukla isimden önce söylenir, sıfat olan lakaplar zamanla şahsın ismi yerine kullanılır.

TD’de “Bitirim Leyla 2, Sarı Leman 12, Belalı Leman 17, Çingene Pembe, Boşnak Hayriye 13, Kaptan Nuriye, Oynak Zekeriya 13, Müteahhit Ayşe 16, Sarı Neriman 17, Kumral Fatoş 17, Yanbastı Meryem 21, Garson Hasibe 23, Saksığan 35, Palabıyık Hasan 40, Belalı Leman 42, Bitirim Leman 42, Bakkal Nuriye 61, Palabıyık 67, Kahpeler 67, Çapkın Hayriye 68, Bitirim Sema 71, Zilli Nigar 75, Muhasebeci Hayriye 76, Bitirim Filiz 81, Kanlı Nigar 97, Belalı Mustafa 109, Üçkağıtçı Leyla 115”; M’da “Tıpkı dayısı kakavan Hasan 15, Kazanova Erdal 44, Sıdikli Ayten 65, Murtaza’nın çevresiniyse dokumahanenin en azılıları alivermişti: Yassı, Dubara, Ensiz, Yarasa, Dörtköşe... 130, Dörtköşe Cemal, Yassı Bekir, Ensiz Necip, 130, Kontrol Nuh 131, Çerkez Nuri 131, Emine, sokakta kurşun gibi yürüyüşünden ötürü “şark ekspresi” diyen 139, Azgın Ağa 158, Sarı İbrahim 159, Muhacir Murtaza, Kayserili Nuh 160, Giritli Meryem 179, Boşnak Fatma, 180, Makara Cemal 183”; BTÜ’de “İflahsızın Yusuf, Köse Hasan, Pehlivan Ali 5, Duda Abla 6, Şarkışlalı Yunus 25, Halo Cafer 51, Köseoğulları 59, Hidayetinoğlu 60, Köse Topal 60, Kara Hafız 83, Uzunoğulları 99, Rıza Usta 107, Topal Durmuş 111, Laz Kılıç, ... Kılıç Usta 118, Laz Ali 124, Kürt Cemşir, 125, Elci Cemşir 163, Kel Meryem, İncirlikli Asiye, Adıyamanlı Fatma, Hüseyin Boşboğaz, Çocuk Fethi 162, Kürt Haydar 175, Karamaça Veysel, Halo Şamdin 184, Nezir Dümenci 199, Kılıçıklı Resul 201, Topsakalın Durmuş 320” lakapları dikkati çeker.

Yemin

Sözün doğruluğunu pekiştirmek için söylenen yemin dinî ve kültürel olmak üzere iki kaynağa dayanır. Dinî kaynaklı olanlarda çoğunlukla “Allah” lafzı yer alır.

TD’da erkeklerin söyledikleri kadınlara söylettirilir. “Babam kocam olsun 19”, Allah’ın binbir ismi hakkı 32”; M.da “Şu ekmek gözüme dizime dursun 42,

billahi kötülüğüne değil, 47, anam avradım olsun 72,75, ırzıma namusuma 312”; BTÜ’de “Allahımı inkar edeyim 27, Töbe ölmezdi dinime imanına 39, Töbe vallaha 47, sizi vallaha yek ekmeğe mühtaç ederler 49, Firaunsun tekmi, vallaha firaunsun 63, vallaha billaha dört kitap hakkı için 93, iki gözlerim avuçlarıma aksın, satıyorsan senin de aksın mı 94, vallaha vereceğim kız 137, Töbe Zeynel Ağa. Dinim Allahım hakkı için töbe. ... avradım boş düşsün. İki çocuğum var, ikisini de teneşirde yıkayayım 227, ırzıma nikahıma 304” yeminleri alır. Ancak bunlar içinde en çok tekrarlananlar “Allah” lafzının geçtikleri ile “vallaha billaha, dinime imanına, ırzıma namusuma/nikahıma” yeminleridir.

Öğüt Verme

Öğüt-nasihat halk kültüründe gündelik hayatın ayrılmaz parçasıdır. Öğüt verme hakkı büyüklerindir. BTÜ’de öğüt, “Emmim derdi ki,...” diye başlayan İf-lahsızın Yusuf’un ağzından diyaloglara girer ve neredeyse bütün roman boyunca devam eder. Bu sanki “Dede Korkut dilinden ozan aydur/der” diyen ozanın 20. yüzyılda romana uyarlanmış halidir. Bu öğütlerin çoğu şehir hayatının yanlış sürükleyecek hallerinden sakındırmaya yönelik sözlerdir, bir kısmı da deyim ve atasözleridir.

“Emmim derdi ki, uşaklar, derdi, gurbete düştünüz mü, siz siz olun sılayı içinizden atın, derdi, atmadınız mı yandınız derdi. 6, Emmim derdi ki: siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin derdi. İnsan dediğin delinmedik kabağa girmeli, derdi. 32, Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin, derdi. 34, Emmim derdi ki, gurbete düştünüz mü, işinizi sağlamlayana kadar harçlığınıza kördüğüm atın, derdi 37, Emmim derdi ki, geminizi yürütmeye bakın derdi. Adam köprüyü geçene kadar gavura bile dayı der. 38, ne mi derdi, tevekkül olun derdi. Gurbete düşen kişinin başına her bir şey gelir. 39, Siz siz olun şehir uşağına tav olmayın 47, El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı 48, Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin 49, Emmim derdi ki, gurbete düştünüz mü siz siz olun avrada neye kapılmayın, derdi. 120, Emmim derdi ki, şehir yerine vardınız mı siz siz olun, şehirlinin işvasına kanmayın, derdi. Şehir uşağı cin derdi bir cin. 123, (Yusuf) İnsan olan bir insan harama töbe uçkur çözmeyecek 140”.

TD ve M.da bu tarzda ve bu muhtevada öğüt sözleri yer almaz.

Âdet-Gelenek-Görenek

Âdet-gelenek-görenekler, halkın karşılaştığı problemleri çözmek için başvurduğu ve geçmişten devraldığı pratiklerdir.

TD’da “Paraları yüzüne gözüne sürdü 99, Apo’yu buradan çıkarır. Kırk hamamını yaptırır, sonra da onu Allah’ın emriyle nikahlayıp kendine koca yapardı 111;

M.da “Çerkez Nuri: Tabii dedi, alınlarını bağladılar, loğusa şerbeti ikram ettiler konu komşuya.. Kırk hamamı ya kırk hamamı? Kaçırırlar mı gittiler tabii. 132, Gelmiş olmasın sakın kötü göze, Herhalde değmiş olacak nazar. Dökeceğim bir kurşun, kalmayacak bir şeyciği. Var mı sende kurşun 240, Akile hala yorganı kızın tepesine çekti, yatağın yanındaki ekmek bıçağını küçük ölünün üstüne koydu. Sonra ateşleri körlenmiş mangala bir tutam günlük attı. Günlük kokusuna uyanan komşu kadın ...277”; BTÜ’de “Kızını Necib’e sattıydı, şerbeti içildi 134, (Lohusaya) Senem Bacı pekmez içireydi bari ... iki bardak pekmez verdik, yağ da verdik 165”.

Türkü

TD’da türkü yer almaz. M.da “Ey gaziler” diye başlayan marştan (134) ve bir yerden türkü sesi geldiğinden (148) bahsedilir. BTÜ’de yöre ağız ile söylenen birkaç türkünün metni yer almaktadır. “Pehlivan Ali birden eli kulağa attı:

Enginli yüksekli kayalarımız
Gamınan yağrulmuş binalarımız
Doğurmaz olaydı analarımız 11”.

Çukurova’da pamuk çapalayan işçilerden bir türkü ovaya yayılır:
“Kalanın ardına ekerler dâri
Erkekler biçerler sararlar yari
Yâr bana göndermiş ayvaynan nâri 162”.

Yıldızlı bir gecede Zeynel bozuk Türkçesiyle şu türküyü söyler:
“Kez saçlarem saçlarem
Yoor yoor yor ammen
Hoynar homiz başlarem
Yoor yoor yor ammen
Kez sizi aler kaçerem
Yoor yoor yor ammen
Kıyl olmaz kardeşlerem
Yoor yoor yor ammen 220”.

Roman, bir türkünün ilk bendi ile sona erer.
“Enginli yüksekli kayalarımız
Gamınan yağrulmuş binalarımız
Doğurmaz olaydı analarımız” 328.

Mani

BTÜ’de bir yerde Laz Kılıç Usta şu maniyi mırıldanır:

“Martinim omzumda
Yali giderim yali
Sorarsa beni vali
Tonyaliyim Tonya’lı 120”.

Masal

“Aydınlık gerçekçilik” (rasyonalizm, pozitivizm) bir gerçekliğe tekabül etmeyen masala karşıdır. Bu sebeple olsa gerek Orhan Kemal’in bu romanlarında olağanüstülük barındıran halk anlatılarına pek az gönderme yapılır.

TD’da da masal, inanılmayan yanı ile romana girer. Anlatılanlara inanılmadığı şu cümle ile belirtilir: “...baskına geliyorlarmış da, Beyazıt’a kadar kovalamış da... Naime Hala “Kurt masalı,” dedi.” 47. M’da şu masal ifadeleri yer alır: “Devden büyük fil değil, masalların ünlü dev, hatta devleri vardı ama ne çıkıyordu? 45, Eski devirlerde padişahlar tebdil gezerlermiş. 102, Herifler kurt masalı okuyor. 157, Ey Azgın Ağa dile benden ne dilersen! 159, İtirazı bırak da masal gibi dinle! 197, kırk katır mı istersiniz kırk satır mı 200”.

Efsane

M’da 70’lik Azgın Ağa bir savaş sahnesini anlatırken “Zaloğlu gibi sıyrıracan palayı (...) ormana dalar gibi dalacan 159” der. BTÜ’de Hidayetinoğlu’nun da kahraman tipi Zaloğlu Rüstem’dir: “Karşındaki isterse Zaloğlu olsun 292”.

BTÜ’de gökteki samanyolunun oluşumu hakkında bir efsane metni yer alır. Kemal Cesur, gece yarısı gözleri gökyüzüne çevirince kaynaşan yıldızları görür ve aklı, bir zamanlar nenesinin anlattığı Uğuru Abbas’a gider. “Nenesinin anlattığına göre Uğuru Abbas hırsızdı. Bir kalbur saman çalmış, kaçarken samanlar saçılmış, gökteki samanyolunun esası buymuş 230”. “O Süleyman kuş dilini bilirdi dedi, Her Süleyman kuş dilinden ne anlar 124”.

Halk Hikayesi

M’da çırcır fabrikasında çalışan işçilerin uğradığı çayhane tasvir edilirken duvarlarında halk hikayelerinin tablolarından bahseder: “... daha sonra, halk masallarımızın ünlü kahramanları: Tahir İle Zühre, Arzu’yla Kamber, Karacaoğlan’la Kara Kız, Köroğlu’yla Ayvaz ... bir gül fidanının dalında bir bülbül şakıyor (Gül ile Bülbül Hikayesi) 128”, Azgın Ağa’nın bağırışı şu cümleyle tasvir edilir: “... yepyeni bir hamleyle, bir Köroğlu nağrası atıyordu 323”.

Fıkra-Anekdöt

M’da bir Bektaşî fıkrası şu cümle ile romana dahil edilir: “Savm, selat, hac, zekat, zengin harcı, fakir fıkara kalıyor kelime-i şahadet! 183”. Efsane veya

halk hikayesi olarak da kabul edilebilecek bir diğer anekdot şöyledir: “Bir zamanın behrinde dedi, Hazreti Ali bir rüya görür... .. görür ki mağrıpla maşırık arasında iki deniz, iki kazana akar ha akar. Lakin ne sular tükenir, ne de kazanlar dolar: Hazreti Ali, mübarek, şaşar bu işe. Gider Resulü Ekrem Efendimize, ya Resulullah, der, bu gece böyle böyle bir rüya gördüm. Bu ne ola ki? “Resulu Ekrem Efendimiz gülümser. Der: Ya Ali, gördüğün rüya şu ki, 1300 den sonraki hükümetlerin ne karnı doycak, ne de milletin parası tükenecek 198”.

Çocuk Oyunları

M’da çocukların oynadığı eski oyunlar anılır, beş taş oyununun ayrıntısı verilir: “Birkaç ay önceye kadar beş taş, çizgi, saklambaç cıvıltıları içinde 45, Kapının içine ışık vuran parçasına çömeldi, beş taşını açtı. Yoo dedi, sen niye baş oluyorsun? Şehadet parmağını ağzına götüren Cemile: “Ooo... yaptı, ene mene doosi, dosi dosi saklan boosi, saklanbos saklanbos, Fransız dos, incili badem fos. Ben çıktım kardeş, baş benim. Beş taşını topladı, yeniden saçtı. Birleri, ikileri, üçleri, sonra dörtleri yaptı. Köprüye gelmişti ki, mağazanın dip köşesinde kısık bir öksürük 231”.

Sonuç

İncelediğimiz üç romanının -mübalağasız- hemen her sayfasında halk kültürü unsurlarının metnin dokusuna bir niyet boyutunda yerleştirildiği gözlemlenir. Bir yazar olarak edebî sahadaki tavır ve duruşunu “aydınlık gerçekçilik” tabiri ile ifade eden Orhan Kemal, yaşadığı muhiti -Çukurova’yı, Adana’yı- ve insanlarını yakından, derinlemesine gözlemlemiş, şahit olduğu gerçek hayat sahnelerini kurmaca dünyaya ustalıkla taşımıştır.

Romanlarının şahıslar kadrosu yöneten-yönetilen, ağa-ırgat, patron-işçi, zengin-fakir/emekçi, çalıştıran-çalışan her kesimden insandan seçildiği için bir romancı olarak o da her kesimin kültürel birikimini eserlerine taşımıştır. Bu birikim romanlarda daha çok diyaloglarda -adı geçen kesimlerin karşılıklı konuşmalarında- kendini gösterir. Hatta tiplerin/karakterlerin tasviri/portresi bile bu diyaloglar yoluyla belirgin hale getirilir. Diyalog ise “gösterme” tekniklerinden biridir. Gösterme tekniği ise kendisini bir “aydınlık gerçekçi” olarak niteleyen Orhan Kemal’in fikir dünyası ile örtüşür.

Hemen her sayfasında diyalog olması, uzun mekan ve şahıs tasvirlerinin olması Orhan Kemal romanlarına okunma kolaylığı sağlar. Yukarıda da belirtildiği gibi kolay okunmak bir zaaf olarak tenkit edilse de Orhan Kemal bunu hiç önemsemez. Eleştirmen- sanatçı ilişkisine dair görüşleri şu cümlelerden açıkça anlaşılır. “Sanatçı sanatını yaparken eleştirmene sormaz, fikrini almaz ki. (...) ...eleş-

tirmen bence dikkatli, yetişkin bir okuyucudan başkası değildir. (...) Steinbeck'in sözünü hatırladım: ... 'Eleştirmen, evet, lazım galiba ama, ben romanı yazıp bitirdikten sonra meydana çıkıyorlar ki, iş işten geçmiş oluyor' ” (...) Kendi içimdeki eleştirmenliği kullanmakla yetiniyorum (Orhan Kemal 2007:259-61)”.

BTÜ'de Sivas'ın bir köyünden çalışmak için Çukurova'ya giden üç arkadaştan biri -Köse Hasan- hastalıktan ölür. Pehlivan Ali ise kader arkadaşı İflahsızın Yusuf'un emmisinden naklettiği nasihatlere kulak asmaz. Şehrin iğvasına kapılır hem parasından hem canından olur. Yusuf ise emminin öğütleri sayesinde şehrin aldatmalarından kurtulmayı ve köyüne dönmeyi başarır.

Yusuf'un ağzından “Emmim derdi ki” diye başlayan kesitlerde arkadaşları Yusuf'un emmisini Yusuf'un yüzüne veya arkasından sarakaya, alaya alırlar. Bu diyalogların geçtiği yerlerde bir ironi sezilir. Ancak hayatını asırların hayat tecrübesinin bir hasılası olan bu sözlere tabi olarak yaşayan Yusuf, ayakta kalmayı başarır. Romanın sonuna kadar acaba yazar da Yusuf'un arkadaşlarının kanaatlerine katılıyor mu diye okuyucuyu düşündürür. Ancak Yusuf'un hayatın zorluklarını aşabilme becerisi göstermede folklorun kılavuzluğunu tercih etmesi, yazar tarafından da bunların doğruluğunun tasdiki manasındadır. Emmi'nin söylediklerini kaale almayanların trajik sonları yazarın da onları (emminin dediklerini) olumlamadığının bir göstergesidir. “Emmim derdi ki...” ifadesi sözüne sağlam delil getirme, sözünü meşru kılma, inandırma ve ikna etme ve derinlik katma amacına yönelik geleneksel iletişim şifresinin kullanımıdır.

Orhan Kemal bir metin olarak romanlarında olumlu veya olumsuz taraflarıyla insanî olanı dile getirir. Geleneksel anlatım tarzını tercih eder ve metnini halk kültürü unsurlarını kullanarak geleneğin dili ile kurar. Duyduğumuz ama duymamış olmakla birlikte duyma ihtimalimiz olan ve fakat Orhan Kemal tarafından bize duyurulan gündelik hayat içindeki halk kültürünü fark etmenin keyfini yaşarız. Bu anlatım üslubu da bizdenlik duygusunu yaşatır.

Dinî-manevî hayatın yansımaları da olmakla birlikte onun eserlerinde halk-halk kültürü daha çok dünyevî boyutu ile öne çıkar. Çukurova yöresinden yetişen önemli halk şairi Karacaoğlan'ın şiirlerindeki sekülerizm/dünyevîlik ile 20. yüzyılda Orhan Kemal nesrinde yüz yüze geliriz. Bu, Anadolu halkının yaşantısındaki dünyevîliktir. Birkaç karakterde inkar kertesindedir ama çoğu inanır ancak bu, derinlemesine ve organize olmayan bin imandır.

Aidiyet nokta-i nazarından müslüman bir topluma mensup olmakla birlikte temsil noktasında yetersiz tiplerle aracılığıyla zımnın kişilerin noksanlığı değil bir öğretinin yetersizliği ima edilmiş olur. İğneli, ironik, tecahül-i arifane örneği ifadelerle halkın ahlakî vaziyeti daha doğrusu gayri ahlakî vaziyeti ortaya dökülürken zımnın bu ahlakın kaynağı da tenkide maruz kalır. Ancak bu zafiye-

tin giderilmesi adına romancıdan bir karşı teklif gelmez. Bu eleştiriye, zafiyet adına gözler önüne serilenlerin tersini düşünmek ve yapmak da bir karşı görüş tür şeklinde itiraz edilebilir. Ancak donanımlı okurun zihni, aydın sorumluluğu bağlamında daha somut tekliflerin romana derç edilmesini bekler. Yanlışlar gözler önüne serilir ama (BTÜ’de İflahsızın Yusuf’un, emmisi dilinden söyledikleri, Laz Kılıç Usta ve makine ustası dışında) karakterler üzerinden düzeltilmesi adına ciddî bir teklif sunulmaz.

Tenkitçi bir gözle bakmak gerekirse; gerçeklik mutlaka olanı olduğu gibi vermek midir? İdealist (mükemmeli arayan) bir yaklaşım da olmalı değil midir? Mesela bu bağlamda şehevînin (TD ve BTÜ’de) aşırı derecede derç edilmesi, insanların bu zaafını/ duygularını/nefsaniyetini istismar ederek eserini okutma niyeti olarak da düşünülemez mi? Bu durum, gerçek/çi/liğin de bir açıdan istismarı değil midir?

Yazarın bunlarda bir kastı mahsusu var mıdır bilinmez lakin incelenen eserlerde benzer durumların doğrudan veya dolaylı tasviri okuyucu algısına sunulmaktadır. Böylesi bir tablonun sunumunda yazarın sahip olduğu fikirlerin katkı ve etkisi yanında onun sıkça dile getirdiği “aydınlık gerçekçilik” yaklaşımının da payını dikkate almak gerekir. Yazarın şahit olduğu hayat enstantaneleri/kesitleri de onu bu tarz düşünmeğe ve yazmaya mecbur etmiş olabilir.

Yazar, tarımsal ve sınaî üretim adına eldeki insan malzemesinin bir envanterini sunar adeta. Hakların verilmesi veya alınması konusunda, ürettiren ve üretkenlerin pek de iyi niyetli olmadığı, etik davranmadığı gibi bir fikri işler. Bu da akla kapitalist sistem eleştirisini getirir.

Halk kültürü yoğunluklu bu üç roman dolaylı olarak bir medeniyet ve kültür problemini de düşündürür. Kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne halka hangi donanımları yükleyerek ve hangilerini kuvvetlendirerek çıkabileceğiz sorusuna doğrudan değilse bile üretim-tüketim, emek-kazanç, görevler-haklar açısından bakılarak bir cevap bulunabilir.

Yazar, incelenen üç romanda özellikle karakterlere karşılıklı konuşmalarla hayat kazandırırken aynı zamanda günlük hayatta farkında olarak veya olmayarak iç içe olduğumuz, bizim de kullandığımız -deyim, kalıp söz, argo, atasözü, düzgü, inanmalar vb. gibi- halk kültürü unsurlarını eserlerine dahil etmiştir. Bu, geleneksel söylemin/halkın söyleminin kayda geçirilmesidir. Bu yönüyle yazar bir bakıma folklor derlemecisi görevini ifa etmiş, şifahî olana kitabî hüviyet kazandırmış, “söylemlerarası” olan kültür unsurlarını, kayda geçirmekle “metinlerarası” hale getirmiştir. Halk tarafından üretilmiş bu unsurlar içinde gündelik hayat gerçeğinin okuyucuya sunulmasında deyim, kalıp söz, atasözü (düzgü) ve argo tabirlerin çok kullanılması; masal, efsane, halk hikayesinin pek az yer alması da yazarın “gerçekçilik” algısı ile doğrudan ilgilidir.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, Kubilay, Folklor ve Metinlerarasılık, Konya 2013.
- EKİCİ, Metin, Halk Bilgisi (Folklor)Derleme ve İnceleme Yöntemleri, Geleneksel Yayıncılık, 2. bs., Ankara 2007.
- KUTLU, Muhtar, “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasında Eğitime Yönelik İlk Adım: Halk Kültürü Dersi”, Millî Folklor, Sayı 82, Ankara 2009
- NECATİGİL, Behcet, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yayınları, 19. bs., İstanbul 2000.
- OĞUZ, M. Öcal vd., Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I, II, III, Ankara 2006, 2010, 2009.
- Orhan Kemal, Bereketli Topraklar Üzerinde, Can Yayınları, İstanbul 1996.
- Orhan Kemal, Murtaza, Tekin Yayınevi, 14. bs., İstanbul 2000.
- Orhan Kemal, Tersine Dünya, Everest Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007.
- Orhan Kemal, Önemli Not, 1. bs., Everest Yayınları, İstanbul 2007.
- TUNALI, İsmail, Sanat Ontolojisi, İ.Ü. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul 1971.
- USLUCAN, Fikret, Orhan Kemal’in Romanlarında Aile Olgusu, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Samsun 2003 (Basılmamış doktora tezi).
- YODER, Don. “Halk Yaşamı”, *Millî Folklor*, (Çeviren: Ayça Yavuz), Yıl 16, Sayı 63.

¹ Folklor ve söylemlerarası, metinlerarası ilişkiler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. M. Öcal OĞUZ vd., Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I, II, III, Ankara 2006, 2010, 2009; Kubilay AKTULUM, Folklor ve Metinlerarasılık, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.

² Orhan Kemal’in eserlerinin adları ile ilgili yanlış ve hatalı bilgiler hakkında bkz. Uslucan 2003:7.

³ Halk kültürü açısından incelenen romanlar baş harfleri ile Tersine Dünya, TD; Bereketli Topraklar Üzerinde, BTÜ; Murtaza, M şeklinde gösterilecektir.

⁴ Romanlardan seçilen örnek ibare ve cümlelerin sonundaki rakamlar, eserlerde sözün geçtiği sayfa numarasını göstermektedir.

İBRAHİM DEMİRCİ

ORHAN KEMAL'İN ŞİİRLERİ

Orhan Kemal'in şiirleri, oğlu Işık Öğütçü tarafından derlenmiş ve *Yazmak Doludizgin / Günlükler ve Şiirler* adıyla 2002 yılında kitaplaşmıştır. Kitabın ikinci baskısı Kasım 2007'de Everest Yayınları arasında çıkmıştır. Bu çalışmadaki sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Orhan Kemal, 1939 yılında sekiz şiir yazmıştır. İlk şiir “Duvarlar”, 25 Nisan 1939 tarihinde Kayseri cezaevinde yazılmıştır. 14’lü hece ölçüsüyle yazılan ve bir dörtlülük ve bir ikilikten oluşan şiir, cezaevinin kirli, iğrenç, imansız duvarları arasında öleceğini düşünen “bunalan, deliren bir insan”ı, yani kendisini anlatır. Adana cezaevinde yazdığı ve tek dörtlülükten oluşan “Beni Yaratana” başlıklı şiiri de 14’lü hece ölçüsüyle kaleme almıştır. Bu şiirde kendisini, içindeki deli kanı ve şeytanı yaratan Tanrı’ya “suçum ne, günahım ne?” diye sormaktadır. “Hapishanede” şiiri 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. “*Duvarlar gecenin rengini taşır, / Hayaller maveralara yaklaşır...*” diye başlayan, “*Bakışlar istifham, sesler kördüğüm, / İşte bu... burada benim gördüğüm...*” diye biten 10 dizelik şiirde Necip Fazıl Kısakürek’in sesi duyulur. 8’li heceyle yazılan üç dörtlülükten oluşan “İniş Yokuş” adlı şiirin başında “*Necip Fazıl gibi!...*” notunu görürüz. “*Öter nasihat veren kuş; / Her yokuşun inişi var!...*” diye başlayan şiirde bu ikinci dize nakarat olarak tekrarlanır, ancak şiire karamsarlık egemendir; “*Duymuyor hâdisat, sağır, / Her yokuşun inişi var!...*” “Bir Ölüünün Odasında” 11’li heceyle yazılmış 10 dizelik bir şiirdir ve yine sesi, içeriği, güçlü kafiyeleleriyle Necip Fazıl’ı hatırlatır. Sonraki şiir, “Ben ve Ötesi” de adından başlayarak Necip Fazıl etkisini duyurmaktadır. İki dörtlülük ve bir ikilikten oluşan şiir, 14’lü hece ölçüsüyle yazılmıştır. Ancak ilk dizenin (*Nedir yarabbi şu boşlukta süzülen*) 12 hece oluşu, bir kelimenin –nasılsa– unutulduğu düşündürmektedir. Belki de bu dize, “Nedir yarabbi nedir bu boşlukta süzülen” biçiminde idi.

Sonraki şiir “Cevap Vermemek” de 14’lü ölçüyle yazılmış bir dörtlülükten ibarettir. Susmanın neden tercih edildiğini anlatır. 1939 yılının son şiiri “Bayramda”, Orhan Kemal’in ilk serbest şiiridir. Dokuz dizelik bu şiirde Nâzım Hikmet etkisi hissedilir; insanların “tebessüm maskesi takıp” başkalaşarak bayramlaştıkları mekân cezaevidir.

1940 yılında yazılan 20 şiirden 6’sı Adana’da, 14’ü Bursa’da kaleme alınmıştır. Şiirlerden biri serbest, 9’u 14’lü, 5’i 11’li, 3’ü 7’li, 2’si 8’li hece vezniyle düzenlenmiştir.

“Şuurum Çıldırıyor”un ilk dörtlülüğü şöyledir: “*Elimde bir kırık ney, omzumda bir dağarcık, / Tepemde güneşleri yutan kara bulutlar... / İçimdeki her düğüm*

bir zehirli damlacık, / Ve gözlerimde tüten buğulu hatıralar!..” Ses de söz de az çok Necip Fazıl’ı hatırlatmaktadır ama “bulutlar / hatıralar”daki kafiyesizlik Necip Fazıl’da rastlanamayacak bir biçim kusurudur.

Dört dörtlükten oluşan bu şiirde “omzumda” yerine “omuzumda” ve “sığ’nanlar” yerine “sığınanlar” yazılmak suretiyle şiirin 14’lü ölçüsü bozulmuştur. Kitabın yeni baskısında düzeltilmesi umulur. Üçüncü dörtlüğün son iki dizesinde de bir tuhafılık var gibi: *“Birdenbire beynimde bir ihtilal parladı, / Bu alevde son verdi en sonraya kalanlar!...”* “can verdi” yerine sehven “son verdi” yazılmış olabilir mi?

Orhan Kemal’in kendisinden uzaklaşıp başkalarına açıldığı ilk şiir, “İlk Rüya” adını taşır. “Pembe tüller içinde uyuy”an “güzel Suna”nın cinselliği düşünde tanıyışını anlatır; “sevilmenin sevinci”nin ve/veya cinselliğin “beşerî zaaf” sayılması ilginçtir. “Ben ve Odam”, “Etrafımda gördüklerim I / (Gece), II / (Rüya)” adlı şiirler, temaları ve kelime kadrosuyla yoğun bir Necip Fazıl etkisi taşımaktadır. Ancak “Rüya”da Nâzım Hikmet’in “Sesini Kaybeden Şehir”i iki kez anılır.

1940 şiirleri içinde 3 dörtlükten oluşan, 7’li hece ölçüsüyle kaleme alınan “Ayşem”, halk türkülerini veya Orhan Seyfi’yi anımsatan sevimli ve neşeli bir şiirdir. İlk dörtlüğü şöyledir: *“Ey şakrak bülbül Ayşem, / Yüzü pembe gül Ayşem / Seni kimler derecek? / Menekşe sümbül Ayşem!”* (Üçüncü dizenin sonundaki soru işareti dörtlüğün sonuna alınsa daha iyi olmaz mı?)

“Serbest insanlara” adanmış “Koğuşlar” adlı şiir de Bursa cezaevinde yazılmıştır. 12 dizelik şiirin 4. dizesi *“Saz sesiyle maziye hatırlatan geceler!”*, 10. dizesi *“Her gece bu sancıyla biraz daha eririz.”* olmalıdır. “sesi ile”, “sancı ile” yazılınca hece sayısı 15’e çıkmakta ve ölçü bozulmaktadır.

Orhan Kemal “Yolcu” şiirini “C. Terim’e”, “İstirap” şiirini “R. Akıncı’ya” ithaf etmiştir. İstirap’ın üçüncü dörtlüğü hayli içlidir: *“Her gece rüyamda gördüğüm kızım, / Ve sabah kalkınca duyduğum acı... / Burkulur derinden bu derin sızım; / Şaklatır teessür denin kırbacı...”* (s. 113)

1940 yılının en ilginç şiiri, “Zavallı Balıklara, Akıllı Robenson, Saate, Vesaireye Dair”, serbest ölçüyle kaleme alınmıştır. Melih Cevdet’in Zavallı Balıklar, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Saat, Cahit Sıtkı Tarancı’nın Akıllı Robenson’um şiirlerini eleştiren Orhan Kemal, büyük savaş sürerken radyolarda şarkıların değil “ajanslar”ın dinlenmesini önermekte, “Nedir bu balıkların çektiği” diyen Anday’ı sorgulamaktadır: *“... Bir lokmacık ekmek / Haram edilirken insan soyunun yüzde altmışına / Oturup balıklara acımalıyız demek?”* Cahit Sıtkı’ya Adisaba-ba’ya, Bingazi’ya, Okyanuslara gömülenlere dair *“Mısraların yok mu?”* diye sormaktadır. (s. 115) Fazıl Hüsnü’nün *“Vakti gagasından aldık / Bir sabah vakti bir acayip kuşun. / Ne kadar güzel işliyor / Şimendifer saati çavuşun.”* dizele-rini, *“Kafiye yapmak için kuşa, / Şimendifer saati veriyorsunuz çavuşa.”* dizele-riyle eleştirmekte ve şiirini şöyle bitirmektedir:

*“Hoşuna gidelim diye Nurullah Ataç’ın
Sesini duymuyorsunuz milyonlarca ölünün
Milyonlarca açın.*

*Şarkılarını kesin radyoların
Ajansları açın
Şarkı mevsimi gelmedi daha!”*

11’li ölçüyle 6 dörtlük hâlinde yazılan “Geçmiş Zaman” adlı şiir, hem özüyle hem biçimiyle Rıza Tevfik ile Faruk Nafiz’i hatırlatmaktadır: *“Batan güneşlerin solgun rengiyle / O eski âlemler maziye dalmış / Şeyda bülbüllerin son ah-negiyle, / Mutrip nağmeleri sanki bunalmış!”* Üçüncü dörtlük: *“Hayyam illerinin gözleri yaşlı, / Yüreği yaralı, ciğeri taşlı, / Bağdat’ın çıldırtan o kara kaşlı, / Ümmü gülsüm’leri rüyaya dalmış!”* Son iki dörtlük:

*“Ardıçlı dağların çamlı belleri,
Lahor, Arabistan, Şiraz illeri,
O nurun alâ nur Türk güzelleri,
Hepsi hepsi hazin birer masalmış!*

*Şimdi ne Mecnun var, ne Kerem, ne saz,
Ne eski baharlar, ne o eski yaz,
Raşit’im otur da dertlerini yaz,
Sana bu âlemde mevzu kalmamış!”* (s. 117-118)

Orhan Kemal’in 1941 yılında Bursa Cezaevinde kaleme aldığı 26 şiirden biri 7’li, biri 11’li, onu 14’lü hece ölçüsüyle, kalan on dördü ise serbest vezinle örülmüştür. “Koğuştaki Geceler”, düz uyaklıdır ve kuvvetle Necip Fazıl’ı hatırlatır: *“İstemeyiz geceden gayri bir eğlenceyi, / Gündüzler sizin olsun, verin bize geceyi!”* (s. 122)

İki bölümden oluşan “Karıma Mektup” şiirinde yepyeni bir şair çıkar karşımıza. Konuşma dilinin rahatlığı ve sıcaklığıyla gerçek hayat resimleri çizilir. İlk bölüm şöyle biter: *“Üzülme karıcığım, / Ne kaldı şurda zaten / Yattım cezâmın yarısını, / Kaldı yarısı. / Rüya görürsen iyiye yor, / İyiye yorulan rüyalar / İyi oluyor!”* (s. 126)

“Ormancı Alaaddin Bey’in Hikâyesi” on seneye mahkûm Geyvelinin üçüncü sene bitmeden ölmesi üzerine yaşananları anlatır. Yağmurlu bir gecede ayaklarından çekilmiş gibi uyanan şair *“Bismillahirrahmanirrahim”* diyerek kalkar, *“İhlâs / İhlâs-ı Şerif / İhlâs-ı Şerif’i okuyup üfledim ruhuna!”* der. Şiir hapishane-

neden resimlerle sürer (s. 128-130). Altı bölümden oluşan “Resimler” şiirinin ilk dört bölümünde Arnavutluk, Tobruk, Malta ve Londra’da can veren asker öyküleri kısa ve çarpıcı çizgilerle sunulur. V’te savaşın anlamsızlığı, VI’da güzel gelecek umudu dile getirilir.

“Yollar” şiiri, 5 dizelik kısa bir şiirdir ve 14’lü hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. “Büyükanne” adlı şiir, “cennet, melek, ilahi sevgili” gibi unsurlarıyla sıcağı bir zenginliğimizi canlandırır. (s. 135)

“Komşunun Öksüzü”, “*Babası ölmüş on sene evvel / -İnce hastalıktan- / Dört yaşındaymış Emine / Çok ağlamışlar...*” diye başlayan uzunca bir manzumedir. Bir avukatın odacısı olan dedesi de ölünce geçim sıkıntısı artmıştır. Emine de amele olarak çalışacaktır. Emine’nin “yumruk yumruk memeleri”ne yapılan vurgu da, olaylar da Orhan Kemal’in neredeyse bütün hikâye ve romanlarında benzerleri çokça görülen şeylerdir. Orhan Kemal’in cinselliği abartıp abartmadığı tartışılabilir.

Düz kafiyeyle ve 14’lü heceyle yazılan “Kendimi Buluyorum”un adı üstünde. Şiir, Necip Fazıl’dan bir yankı gibidir ve şu dizelerle biter: “*Bütün ananele- rim tek tek kâfir oluyor, / Ve yeni felsefemin içinde boğuluyor.*” (s. 140) “Talih-sizlik” de 14 heceli üç dörtlükten oluşuyor, onun da adı üstünde (s. 141). “Son Dakikalar”, “*Ağlama anneciğim ağlama,*” diye başlayıp “*Sevdiklerim hoşça ka- lın!!!*” diye biten duygulu bir veda manzumesi. (s. 142) “Gıyabi dost Cihat Ozangil’e” adanan Unutulmak 14’lü ölçüyle kaleme alınmış iki üçlükten oluşuyor; mahpus mektup alamamaktan yakınıyor (s. 143). Beş dörtlükten oluşan “Bir Fantezi” de 14’lü heceyle kaleme alınmış. Ayakkabısı da cebi de delik bir delikanlının Greta Garbo’yu andıran bir güzele ilgisini ve “badanalı yüz”, “ruju taşmış dudaklar” ve “alaylı kahkaha” ile karşılaşmasını anlatan manzumede “dolaşın” yerine “dolaşan” yazılmış olması can sıkıcı. “*Ruju taşmış dudaklar küçümse- meyle büküldü*” dizesinde bir hecenin fazla oluşu da tuhaf (s. 144).

Serbest vezinle yazılan “Benim Oğlum” şiiri bir yoksulluk öykülemesi. (s. 145)

“M. Çağlayan’a” ithaf edilen “Derviş Dinlerken” 14’lü heceyle beş dörtlük ve bir beyitten oluşuyor. Bir dervişin ağzından söylenişi yansıtan manzume, “*Al- lahüâlem sondur bu çıktığım yokuşum!..*” dizesiyle bitiyor. Cümlede “bu çıktığım yokuşum” ifadesi hoş değil. “Hamiyet Göstermemek” şiiri, serbest vezinle yazılmış, bir yoksulun iç döküşü. “Denizde Kaybolanlar”, 14’lü heceyle kaleme alınmış bir manzum hikâye, Faruk Nafiz’i hatırlatan bir ses.

“2000’e Dair”, Orhan Kemal’in iyimserlik yüklü, güzel gelecek tasarımları içeren ve Nazım Hikmet’ten esintiler taşıyan bir şiiri. (s. 151) “Arabacı Şakir” (s. 154), “Bir Kış Gecesi” (s. 157), “Gariboğlu” (s. 159), “Pınarköylü Ahmet’in Mektubu” (s. 160), “Dokumacı Haydar” (s. 163), serbest ölçüyle yazılmış, hü- zünlü, acılı, acıklı, manzum öyküler.

1941 yılının yaşanmışlık yüklü en içli şiiri “Karıma” başlıklı manzumedir. 14’lü heceyle dört üçlükten ibaret şiirin son üçlüğü: “*Kulağını göğsümün çarpan köşesine koy / Dinle anlatsın sana ne türlü sevdiğimi. / Oy kilitli kapılar kilitli kapılar ooy!*” (s. 153)

Orhan Kemal, 1942 yılında 22 şiir kaleme almıştır. Bunlardan sadece üçü ölçülü (14’lü)dür.

Bunlardan “Yeni Ufuklar” ve “Aktüalizm” bir mahpusun bireysel yakınıştır. “Sarhoş” ise, evini ihmal eden sorumsuz bir sarhoşun hâlini betimler ve “*Koş karın can veriyor, karın can veriyor koş!*” ünlemiyle biter. (s. 174)

Adı konmamış “I” ve “II” diye sıralanan iki parçadan ilkinde Yahya Kemal’e, ikincisinde Ahmet Hâşim’e “Tariz” veya “Misilleme” söz konusudur. Önce I’i okuyalım:

*“Gece Leyla’yı ayın on dördü gibi
Koyda çıplak yıkanırken...”
Görse de olur, görmese de.
Ama sarı sıcakta kütlü toplayan Hatice’yi
Şairin gözü görmese...
Olmaz!”*

Bu dokundurmanın önemli (belki de önemsiz) bir kusuru vardır: Tırnak içinde verilen “çıplak” kelimesi Yahya Kemal’in Nazar şiirinde “tenha”dır!

*“II
Şairim
Ne “ruhumla o ruhun arasından
Ateş gibi bir nehir akar
Ne de bir katre alevdir
Ve yarin dudağından getirilmiştir
karanfilim.
Şairiz
Yunan sütunları gibi berrak
Yarasaların inadına
Garazına
Aydınlık!”* (s. 175)

Ahmet Hâşim’in “Parıltı” ve “Karanfil” adlı şiirlerine tariz ve/veya taarruz eden Orhan Kemal, Yahya Kemal ile Ahmet Hâşim’i yarasalara benzetmekle haksızlık ettiğinin farkında değildir; kendi şiirlerinin –hiç değilse bütünüyle– “Yunan sütunları gibi berrak” ve “aydınlık” olmadığının farkında olmadığı gibi!

“?????” Bu soru işaretleri şiirin adı mıdır yoksa Orhan Kemal’in bu metne bir ad ver-e-mediğine mi işaret etmektedir? “*Elimde mekteplerinizin diploması yok / Bareme tâbi bordrolarınıza yazılmadı adım / Veznelerinizden para alma-*

dım” dizeleriyle başlayan manzume, zorlu hayat hikâyesinden sahnelerle sürer. Son dizeler şöyledir: “Benim için “bu da kim?” / Demişsiniz / Bu baykuş da nereden çıktı? / Evet, / Doğru söylemişsiniz / Yıkılmakta olan efendiler, dünyanın harabelerinde öten / Ben / Ben bir baykuşum.” (s. 167)

“İnananlar”, “Sulh”, “Erkeklerimiz – Köyde”, “Kadınlarımız – Köyde”, “Barış”, “Müjde”, “Yağan Kara Bakarken”, “Babası Harpte Ölen”, “2000 Senesine Şiirler I, II”, “O Memleket”, “Motor Sesleri”, “Mahpushane”, “Çocuklara ve Korkuya Dair”, siyasal ve ideolojik mesajları da olan manzum hikâyeler olarak okunabilir.

“Kırk Yaşında” adlı şiir, şöyle başlar: “Kırk yaşında çember çevirebilmek / Sabun balonları üfleyebilmek havaya. / Kilerden reçel çalmak / Gizli deliklerden gözetlemek komşu kızını!” (s. 183)

Bu son davranışı sevimli bulmak şöyle dursun anlamakta bile güçlük çekiyorum ben.

“Kardeşim Mazhar Lütfi” diye başlayan “Mektup” adlı şiir, Nâzım Hikmet’e yazılmıştır. Onu Adana’ya davet etmekte, evden ve evdekilerden –karısı, annesi, kızı- haberler iletmekte, bu arada kimi şairleri eleştirmektedir. Bu şiirin altındaki “10.01.1942, Bursa” tarihinde bir yanlışlık olsa gerek. Çünkü Orhan Kemal Bursa Cezaevinden 26 Eylül 1943 tarihinde tahliye edilmiştir.

“Mahkûmum. / Hastayım.” diye başlayan “Sayıklamalar”da Orhan Kemal, annesine seslenmekte, onu yardıma çağırmakta, çocukluğunu özlemektedir. “Şimdi ne sen varsın / Ne de senin eteğinin ucu...” diye biten şiirde Garip akımından bir esinti hissedilmektedir. (s. 192-193) Adana gecesi betimlemesiyle başlayan ve “Hey yalnızlık / Gözün çıksın!” ilenciyile biten “Bir Hatıra”da Garip esintisi daha güçlüdür. (s. 194) Dört bölümden oluşan “Nedamet”i Orhan Kemal, karısı için kaleme almıştır. Kıskançlık ve pişmanlık duygularını öyküleyerek yansıtan bu şiirde de Garip etkisi belirgindir (s. 198-199)

Orhan Kemal 1943 yılında 12 şiir kaleme almıştır, hepsi serbest vezinlidir. “Bayram Sabahı”, ailesinden uzaktaki mahkûmun düşüncü ve düşleyişlerini dile getiren sıcak bir metindir. Şair “Yağan Kara Bakarken” şiirinin sonunda söylediği “Ufuklara bak / Beyaz güvercinler geliyor / Kırmızı gagalarında buğday tanesi!” (s. 179) sözünü burada da hatırlar ve hatırlatır: “Benim bayram sabahımı / beyaz kanatlı güvercinler getirecek / kırmızı gagalarında buğday taneleriyle!” (s. 201).

“Sahillere İneceğiz”, “4 Nisan 1943”, üç bölümden oluşan ve başlık konmamış “Deprem”, “Evvla Ekmek”, “Memleketim”, “Nâzım hikmet’e”, “Komik Hürriyet”, hayli uzun “Kantar Başından Şiirler”, “Ayrılırken”, “Ekmek”, siyasal toplumsal boyutları öne çıkan şiirler. “Gel” başlıklı şiirde ise aşk ve ülküsellik birleşir (s. 226).

Orhan Kemal, 1943’ten sonra şiiri bırakmış gibidir. 1944’tte tek şiiri var: “Penceremdeki Adam”, hapishanede “mücadeleden uzak” kalmanın sıkıntısını yaşayan birini –Nâzım Hikmet’i?- anlatır (s. 227).

1945 şiirsiz geçmiştir.

1946 yılında yazılan “İşsizlik” “Akşam oldu yine işsiz kalana / Gurupta kan renkli bulutlar” diye başlar (s. 228). Kitapta “gurupta” yerine “grupta yazılabilmiş!

Kasım 1947’de Adana’da tamamlanan “Bir Beyrut Hikâyesi”ne 1940 yılında Bursa’da başlanmıştır. Nâzım Hikmet, o şiiri Orhan Kemal’den dinlemiş, kimi yerleri çıkarmasını söylemiştir. Bu metinde anlatılanlar, on sekiz yaşında Yeni İstanbul Lokantasında bulaşık yıkayan ve Eleni’yi seven delikanlı, *Baba Evi* romanında da anlatılmıştır.

1949 yılının şiiri “Hatice”de on üç yaşını bitirmiş beyaz tenli Hatice’nin cinsellik/ergenlik düşleri sergilenir. Hikâyelerin romanların “patoz”u bu manzume-de “batöz” olmuştur (s. 233-234).

Kitap Belleten’in Kasım Aralık 1961 sayısında yayımlanan bir söyleşide Orhan Kemal, “*Hâlâ arada sırada şiir yazar mısınız?*” sorusuna “Evet!” cevabını vermiş; “*Bunları yayımlamayı düşünüyor musunuz?*” sorusuna ise “*Düşünmüyorum.*” karşılığını vermiştir.¹ 1949 sonrasında sadece 1969 tarihli bir şiir bulunduğu göre, Orhan Kemal’in 1961’de söylediği “Evet” ya havada kalacaktır ya da henüz okuyucuya ulaşmamış şiirleri bulunmaktadır.

Orhan Kemal’in son şiiri üç bölümden oluşan “Mesajlar”, Aralık 1969 tarihli siyasal içerikli ve hayli militan bir metin. “*Küsmek yok / Bölünüp sinmek / Hele yitirmek umudunu en kötüsü.*” dizeleriyle başlayan şiirin ilk bölümü, “*Ben diyeceksin sıkılı yumruğumla / Gerekirse / Mustafa Kemal olacağım!*” diye biter. Şiirin ikinci ve üçüncü bölümleri daha da tuftadır. “*Milyonluk voltlar akacak damarlarında / Dizelerin barut kokacak / Şair / Kardeşliğe dair.*” diye seslendiği kendisi midir ve “*Baldır bacak / Mini etek / ruj / futbol / aşna fişne / Göğüs gereceksin haksızlığın yaylım ateşine.*” Bu sön dize ile öncekiler arasında bir “rağmen” mi vardır, yoksa “birliktelik” mi? Anlamak güç.

Üçüncü ve son bölümde Orhan Kemal kendisiyle mi hesaplaşmaktadır, muhayyel biriyle mi? “*Kanlı pazarları / Sıra sıra yatan gencecik ölüleriyle dünyamız / Kan, revan içindedir. / Mitingler, boykotlar / Kopadursun kıyamet. // Ne düniün var senin, ne bugünün, ne yarının / Bir elinde kalem / Öbür elin apış aralarında / Gözlerin anahtar deliklerinde yatak odalarının. // Sen de insan mısın / Yaşıyor musun / Şaşıyor musun hiç değilse bakıp dünyamıza? // Sen bu kavganın dışında / Perdahlanmış kremli yüzünle / Hiç değilse mini eteklerin / havaya sıklmış yumruklarından / Utan!*” (s. 235-237)

Öyle anlaşılıyor ki cinsellik romancı ve hikâyeci Orhan Kemal için olduğu kadar şair Orhan Kemal için de önemli bir sorundur.

¹ Işık Ögütçü, *Zamana Karşı Orhan Kemal / Eleştiriler ve Röportajlar*, s. 207, Everest Yayınları, İstanbul, 2012.

NECİP TOSUN

PAMUK TARLALARI, IRGATLAR, TOPRAK AĞALARI, ÇİRÇİR FABRİKALARI: ÇUKUROVA

Otuz yıllık yazarlık hayatına on iki öykü kitabı, yirmi yedi roman yanında senaryolar ve oyunlar sığdıran Orhan Kemal ırgatları, memurları, işsizleri, hamalları, dilencileri edebiyatına taşımıştır. Orhan Kemal, edebiyattan/sanattan çoktan dışlanmış yoksul, kimsesiz insanları gündeme getirmiş, bu anlamda da Türk edebiyatının sokağa açılan penceresi olmuştur. Adana doğumlu olan yazar, Çukurova'yı tüm bir gerçeklikle edebiyatımıza kazandırmıştır.

Orhan Kemal'de hayat ve sanat birbirinden ayrılmaz. O hep “hayat”ı sanata sokmaya çalışmıştır. Bu anlamda Türk edebiyatına kazandırdığı en somut katkı bu “hayat”lardır. Sonuna kadar hayata bağlı kalmış ve hep onu yansıtmıştır. Başarılı olduğu eserleri ise hayatın ve sanatın gerçeklerinin örtüştüğü yerler olmuştur. “Her hayat yazmaya değer mi ya da yazınca öykü, roman olur mu?” sorusunu kendine hiç soramamıştır. Çünkü bu onun üzerinde durduğu bir şey değildir. O sadece yazmıştır. İşçilik, kâtiplik, ırgatlık yapan, bireysel yaşantısı hep ekmek kavgasıyla geçmiş olan Orhan Kemal için yazmak, eni konu bir “Ekmek Kapısı”dır: “İstanbul’a geleli aşağı yukarı on beş yıl oldu. Kalemimden başka geçim aracım yok. Bir süre hikâyeyle, röportajla ev geçindirdim, çoluk çocuk yetiştirdim. Bizim için bilmem diye bir şey yok. Kalemin ucu işlesin de ne iş olursa olsun. Eee, ekmek kavgası bu.”¹ Bu yüzden o, kelimenin tam anlamıyla bir “yazı işçisi”dir ve yazarlık mesleğinde tutunmak zorundadır. Aslında o da bu aceleciliğin farkındadır: “Elime şöyle biraz para geçse, kira tencere derdi olmasa, bir de çocuklar okuyup kendilerini kurtarsalar, ilk işim bütün yazdıklarımı yeniden yazmak olacak.”² Ama soğuk savaşın bu üretken yazarının dönüp arkaya bakmaya zamanı olmamıştır. Yazmış, yazmıştır.

Tüm eserlerinde neredeyse hep aynı yöntemi kullanmıştır. Eserlerinde gözlem ve tanıklıktan yola çıkan Orhan Kemal, gerçekçilik anlayışını benimsemiştir. Biçim, kurgu ve yenilik peşinde koşmamış, biçimden çok özü önemsemiştir. Döneminin sanatçı arkadaşlarının soyut, kapalı ve değişik biçimsel yönelimlerinin aksine, o hep bildiği “sadeliği” tercih etmiştir. Orhan Kemal eserlerinde, evlerine ekmek getirmek için çırpınan işsiz babaları, bir çay parasına, bir sigaraya muhtaç yoksulları, işsizlikten fahişeliğe sürüklenen küçük kızları, işsizlikten korktukları için fazla çalışmaya, az paraya ve sıhhsiz yiyeceklere razı olan iş-

çileri, ailenin yoksulluğu yüzünden ne okuyabilen ne de mutlu olabilen çocukları, zenginleşmek için her yolu mübah gören üçkâğıtçıları, sömürücü patronları, toprak ağalarını, Çukrova'nın toprak savaşlarını, çıırçı fabrikalarında ezilmiş insanlarını, bir kenara itilmiş kimsesizleri yazmıştır.

O, tüm bu kişileri ve olayları anlatırken, insani davranışları belirleyen tek faktörün “ekonomi” olduğu düşüncesinden hareket eder. Kahramanlar sürekli ekmek peşinde koşarlar. Ekonomik güçsüzlükler, ailenin içine kadar yansır ve ilişkileri bozar. Ailenin yoksulluğu, çocuklarının da yoksulluğunu doğurur. İnsanlar geçinebilmek için çoluk çocuk çalışmak zorunda kalırlar. Bu yüzden de küçük yaşta okulu bırakıp bir işe girerler. Kadınlar kötü yola yine ekonomik zorluklar nedeniyle düşerler. Babaları meyhanelere sürükleyen, onlara yanlış yaptıran yine ekonomik nedenlerdir. Aile huzurunu, mutluluğunu bozan da aynı nedendir. Ailenin sosyal konumları, sokaktaki çocuklar arasındaki ikili ilişkileri bile belirler. Ekonomik zorluklar, kahramanları öylesine çaresiz bırakır ki hapishaneyi bile özlerler.

İnsanlar özünde iyidir ama toplumsal koşullar, yoksulluklar, ekonomik zorluklar onları yanlışla, kötüye sürükler. Bir konuşmasında şöyle der: “İnsanoğlu, doğal olarak fena değil, kötü değil. Onu, toplumun sosyal şartları kötü yapıyor. Hırsız yapıyor, katil yapıyor, eşkıya İskender yapıyor.”³ Örneğin kadınlar, yoksulluk nedeniyle hayat kadını olurlar. Yoksa isteyerek yaptıkları bir şey değildir. Ekonomi, sadece gündelik hayatta değil, metafizik dünyada da belirleyicidir. İnsan yoksulken Allah'ı hatırlamaz ama işleri yoluna koyunca, zengin olunca, ekonomik durumu düzelince dindarlaşır. Onun kahramanları sürekli işsizlik korkusu yaşarlar. Bütün bunların nedeni “bozuk düzen”dir. Özellikle namusuyla çalışan ama yine de ekmek parası kazanamayan dürüst insanlarla, zengin, üçkâğıtçı, işbilir, çıkarıcı insanları karşı karşıya getirip “bozuk düzen”i açık eder. Bu yoksul insanlar, ekonomik zorlukları yenmek için hep bir beklenti içindedirler. Ya piyango bileti çıkacak, ya artist olacaklar ya da oğulları okuyup doktor olacak, böylece bulundukları sefaletten kurtulacaklardır. Bu yoksulluklarını yenecek bir bilinçten yoksundurlar. Çoğu bozuk düzenin farkında bile değildir. Doğru dürüst çalışanlar, dürüst insanlar bozuk düzen nedeniyle hep yoksul kalmaya mahkûmdurlar. İşbilir, üçkâğıtçı kişiler ise zengindir, toprak ağasıdır. Aslında bu genelleme, zaman zaman abartılı da olsa ülkemiz açısından yaşanan gerçeklerle örtüşür.

Orhan Kemal, sanıldığıının aksine eserlerini tümüyle ideolojinin doğrularına teslim etmez. Bir bozukluğu, düzensizliği tespit etmekle birlikte öyküde insani olanı öne çıkarmaya çalışır. Ona göre sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla belirten insandır. “Ama eserin estetik, sanat değeri yoksa, toplumsal konudur diye değerlendirilmez. Eğer gerçekten sanat eseriye, özü kadar biçiminin de estetiği göz önünde tutulmuş demektir. Yani öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir.”⁴ Ama bazen de yaşadığı atmosfere uygun olarak angaje

bir sanatçı görünümü sergiler. Ama Orhan Kemal elbette bir sınıf öykücüsüdür. Buna kuşku yoktur. Ne var ki onun bizi yakalayan yanı ideolojik anlamda haklılığı değil, eserlerinde sürekli parıldayan insan sevgisidir.

Orhan Kemal eserlerini klasik diyebileceğimiz bir yöntemle yazar. Giriş, gelişme, sonuç disiplinine sonuna kadar sadıktır ve yalın, sarıh bir anlatımı yeğler. Hiçbir yöntem arayışında değildir ve ilk eserlerinden son eserlerine kadar aynı yöntemi kullanır. Modern kurnacanın gereklerinden olan sıkı örgü, dil arayışı onun öykülerinde yoktur. Betimlemelere yer vermez. Düz bir anlatımı vardır. Biçimden çok, öze önem verir. Bu yüzden de döneminin akımlarından uzak durmuştur.

Eserlerini tümüyle diyaloglara yaslayan Orhan Kemal, ağırlıklı olarak söyleşi tekniğini kullanır. Bunun da Orhan Kemal'deki gerçekçilik anlayışının bir uzantısı olduğu söylenebilir. Çünkü bu yöntemi çoğunlukla gözlemci, gerçekçi ya da izlenimci yazarlarda görürüz. Bilindiği gibi söyleşi tekniğinde ilk göze çarpan özellik, yazarın “edebiyat yapma” zorunda olmamasıdır. Sanatçının müdahalesi alt seviyededir. O, ya soruları sorar ya da konuşulanlara bir mikrofon uzatır. Bu tarz, kahramanı direkt-aracısız tanıtmanın bir yoludur. Samimi, süslemesiz bir yapıyı gerektirdiği için de inandırıcılığı yüksektir. Karakter sağlam çizilirse kalıcı ve etkili olur. Dil özellikle diyaloglarda gerçekçidir. Öyküdeki dil, edebî değil, konuşma dilidir. Şive konusu da burada gündeme gelir. Toplumsal yapıyı sorgulayan yazarlar, bu tarzla “mesaj”larını aracısız hem de tüm çıplaklığıyla okura aktarmış olurlar. Orhan Kemal'in öyküde kendine biçtiği en önemli rol, tanıklık ve aktarmadır. Söyleşi de böyle bir amaç için bütün imkânları bünyesinde taşır. Ona sadece seçme kalır. Hangi konuyu gündeme getirecek ve kimi seçecektir. Aradığı gerçeği nasıl olsa onlar söyleyecektir. Buradaki isabet, amacın tam olarak gerçekleşmesini de sağlayacaktır. Hiç kuşkusuz karşılıklı konuşmanın, yani söyleşinin öykü katına yükselmesi için, öykü formunun gereklerinin yerine getirilmesi, onun kurallarına uyulması gerekir. Bu yöntemle ilgili olarak, “kişilerimin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum. Bunun için de konuşmanın diyaletğine başvuruyorum.” diyen Orhan Kemal, diyalogla öykünün daha gerçekçi bir çizgiye oturduğunu düşünür.

Orhan Kemal, Türk edebiyatındaki “gerçekçilik” akımının en önemli temsilcilerinden biridir. *Gerçekçiliğin Tarihi*'nde Boris Suçkov gerçekçiliği şöyle tanımlar: “Gerçekçiliğin özü toplumsal çözümlemeydi; toplum içinde insan yaşamının, toplumsal bağların, birey ve toplum arasındaki ilişkinin ve toplumun yapısının incelenmesi ve betimlenmesiydi.”⁵ Suçkov'a göre, “gerçekçi yazar, bireysel olaylarla görüngelerin ardında yatan çeşitli toplumsal güçlerin hareket ve karşı hareketinin genel çizgisini ortaya koyar.” Gerçekçilik akımının belli başlı özelliklerini, yaşanan olaylara, güncele, gündeme sıkı sıkıya bağlılık ve gözlemcilik, aktarmacılık olarak izah edebiliriz. Eserler, çevremizde sürekli tanıklık ettiğimiz,

gazetelerde okuduğumuz, televizyonda seyrettiğimiz yaşanmışlıklara yasıdır. Anlatılanlar, okurun hep bildiği, gördüğü, tanıklık ettiği olaylar, durumlardır. Her zaman hayata değen bir yanları vardır. Ana temalar, toplumsal değişim, sınıfsal çatışmalar, yanlışlıklar, haksızlıklar, sömürü gibi gerek ideolojik gerekse yaşanan güncel gerçekliklerdir. Ülkede yaşanan tüm eksiklikler, yanlışlıklar bu tür öykülerde gündeme getirilir. Yazar “tarafı” ve öyküler bir doğrunun, bir görüşün okura iletilmesi fonksiyonunu üstlenir.

Orhan Kemal gerçekçilik akımının uygulayıcısı olarak öncelikle hayatı anlatır. “Gerçekçi bir yazar en iyi bildiği şeyleri yazmalıdır. İşçi ve köylüler çocukluğundan beri içime yerleşmişler.” diyen Kemal’in eserleri, yaşanan âna, yaşanmışlıklara sıkı sıkıya bağlıdır. Orhan Kemal, gerçekçiliği, içinde yaşadığı toplumun insanlarına ayna tutup onları yansıtmak olarak algılamaz. Kemal’e göre, bozuk düzenin her yönden çarpıtıp bir kenara attığı insanın özündeki insanlığı görmek gerekir: “Demek oluyor ki, insanlar aslında iyidirler. Onları bozan toplumun düzensizliği... Gerçekçi bir yazar da içinde yaşadığı toplumu yazarken bu gerçeği görmemezlikten gelmemelidir.” Ona göre gerçekçi sanatçı, sadece olanı değil, “nasıl olmalı”nın da cevabını vermelidir: “Ben, hikâye, roman, tiyatro oyunlarımla bozuk düzenimizin nedenlerini insanımıza göstermek, onları uyarmak, gösterip uyarmakla da kalmayıp bu bozuk düzeni düzeltmeye çaba göstermelerini, bu çabayı elbirliğiyle göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım; yanıtlamaya çalışırım.”⁶

Orhan Kemal, bu yazının konusu olan “pamuk tarlaları, ırgatlar, toprak ağaları, çırçır fabrikaları, Çukurova” temalarını da benzer bir tutumla ele alır. Bu temalar onun özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Hanımın Çiftliği* üçlemesi (*Vukuat Var*, *Hanımın Çiftliği*, *Kaçak*) etrafında yoğun bir şekilde yer alır ve eserler gerçekçi bir bakış açısıyla dönemin atmosferini yansıtır. Romanlarda tümüyle söyleşi tekniğiyle karakterlerde odaklanarak yaşanan güncel olaylar, siyasi ve ekonomik durumlar anlatılır.

*Bereketli Topraklar Üzerinde*⁷ romanın ana teması Çukurova’da yaşanan insanlık dramlarıdır. Yoksulluk, sefalet, ırgatların insanlık dışı yaşamları ele alınırken, verimli bir toprak olarak Çukurova’nın nasıl bir mücadele / savaş alanına dönüştüğü ortaya konur. Özellikle kentte hayata, eşyaya, insana bakışın değişmesi, köylü insanların bu yeni değeri kavramakta çektikleri güçlükler köylü-şehirli anlayış zıtlığı çerçevesinde hikâye edilir. Romanda ağalarla ırgatlar, zenginlerle yoksullar arasındaki anlayış farklılığı romanın diğer bir temel vurgusudur.

Sivas’ta yoksulluk içinde yaşarken, Çukurova’ya gelip, iş bulup çalışarak hayatlarını kazanmayı düşleyen üç arkadaşın (Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali) şehirde yaşadıkları zorluklar, açmazlar ve mücadeleleri gündeme getirilir. Hemşerilerinin kendilerini koruyacaklarını düşünen bu kahramanlar, tüm bir kapitalist düzenin işlediği ortamda insanlık onurunun hiçbir anlam ifade etmediğine şa-

hit olacaklardır. Bu üç kahraman önce kapitalist düzenin acımasız işleyişiyle karşılaşır. Artık her şey paradır ve paranın hükmü geçmektedir.

Bir cennet olarak tasarladıkları Çukurova ve kent bir anlamda insanların birbirini ezip geçtiği, sefalet ve yoksulluğun en ağır bir şekilde hüküm sürdüğü bir mekân olarak karşılına çıkar. Böylece ütopyaları çöker ve köylerine üç arkadaşta biri, sadece Yusuf dönebilir. Romadaki olayların cereyan ettiğı çevrelerde, tam bir yoksulluk ve sefalet durumu hâkimdir. Hastalık ve ölüm sürekli kol gezer. Hasan kötü yaşama koşullarından, Ali de kötü çalışma koşullarının bir sonucu olarak can verirken sadece Yusuf memleketine geri dönebilecektir. İrgatların barınma, çalışma ve yaşam koşulları insanlık dışıdır. İnsanlar o kadar insanlıklarını unutmuşlardır ki, Ali bir bacağı batöze kaptırdığında, ağa onu arabasına alıp hastaneye götürmez. Çünkü kan, arabasını kirliletecektir.

Çukurova’da bir pamuk işleme çiftliğinde işe giren ırgatlar, her şeyin paraya dönüştüğüne tanıklık ederler. Öncelikle yevmiyelerinden bir kısmını ırgatbaşına haraç olarak ödeyeceklerdir. Barınma yerleri çok kötüdür, bir ahırdır. Daha sonra bu işlerini kaybettikten sonra bir inşaat işinde iş bulurlar. Bu arada Hasan hastalanıp ölecektir. Ali şehrin ışıltısına yenilip gönül işlerine dalarken Yusuf kendini geliştirerek duvar ustası olur. Yeni işinden de kovulan Ali bu kez de bir çiftlikte iş bulur. Ancak burada çalışma koşulları çok kötüdür. Kırk beş kişinin çalışması gereken yerde ancak otuz iki kişi çalışmakta geri kalanının parasını ırgatbaşı almaktadır. İrgatlar haftada bir paralarını almak için şehre yaya olarak gitmektedirler. Bu arada Ali’nin başı döner ve kendini kaybederek çok yoğun çalışmanın bir sonucu olarak bacağı batöze kaptırır. Ancak ağa arabasının kirleneceğı gerekçesiyle onu hastaneye götürmeyince kan kaybından ölür.

Şimdi köye sadece Yusuf dönecektir. Ancak Çukurova’ya götürmeye arkadaşlarını kendi ikna ettiğı için suçluluk duymaktadır. “Çukurova’yı icat eden benim” diyerek kendini suçlar. Köye döndüğünde Köse Hasan ve Pehlivan Ali ile ilgili hiçbir şey söyleyemez. Böylece bir cennet olarak tasarlanan Çukurova onlara cehennem olmuştur.

Şehir köylü karşılaştırması yapılırken şehir olumsuzlanır, köy ise safiyetin simgesi olarak tanımlanır. Adam kayırma, faizle para verme, dolandırıcılık, yoksulları horlama, haraç alma, esrar satma, geneleve düşme, faili meçhul cinayetler, kumar oynama gibi şehrin kötü yüzü açık edilerek Çukurova gerçekliği ortaya konur. Ağaya, patrona yaranmak isteyen ırgatbaşı, amele çavuşu gibi kişiler insanlıklarını kaybetmiş bir hâlde ırgatlara, işçilere kötü davranır, onları insan yerine koymazlar. En çok korkulan olay ise ırgatların bilinçlenerek başkaldırmasıdır. Çünkü kent, insanı insana düşman etmiş, herkes var olmaya, bu acımasız düzende birbirinin sırtına basarak da olsa ayakta kalmaya çalışmaktadır. Ekmek derdi insanı insana düşürmüştür. Ağalar ise hep kötü çizilir. Faizci, düzenbaz To-

pal Ağa bir cinayete kurban gider. Otomobile kasılıp giderler, vali gibidirler, insanlıklarını kaybetmişlerdir. İrgatların küçük kızlarını taciz ederler.

Büyük toprak ağaları Doğu illerine elçiler gönderip tellallar çağırarak onları Çukurova’da yüksek ücretle çalışmaya davet ederler. Her taraftan ırgatlar Çukurova’ya akar: “Mavi şimşekler çakan koyu karanlıklara sicim gibi bir yağmur yağıyor, ırgat yüklü tren, aydınlık pencereleriyle, bozkırda Çukurova’ya doğru akıyordu.” Ekmek peşindeki insanlar berekete koşarlar: “Birkaç hafta sonra ‘Urumdan Şamdan’ çekilip gelen ırgat kabilelerinin akını başlar. Binlerce kadın, erkek, çoluk çocuk, genç, yaşlı paramparça üst başlarıyla pis pis kokarak, Ötegeçe’deki mezarlığa yığılırlar.” Romanda ırgat pazarlarının portresi sık sık gündeme getirilir: “İrgatbaşları ırgat pazarının mutlak hâkimleridirler. Rızıkların sahibi! Şöyle bir görünüveren bir ırgatbaşının çevresi hemencik umutla alınır. Ağzından çıkacak her söz kerametmişçesine dinlenir.”

Özellikle ırgat pazarları atmosferiyle ekmek kavgası resmedilir: “Kalekapısı’ndaki ırgat pazarı, sabahın çok erken saatlerinden beri omuz omuzaydı. Çukurova’nın bereketli topraklarını çapalayan, patozlarında durup dinlenmeden, yorulup usanmadan didinen binlerce insan, beş buçuk günlük müthiş yorgunluğun karşılığını bekliyorlardı. Kuruyup kararmış yüzleri, patlamış dudakları, kırk yamalı paramparça üst başları... Ama gözlerinde hiçbir zaman sönmeyen pırl pırl umutlarıyla bekliyor, daha doğrusu, çiğ güneşin altında boyuna kımıldayıp uğuldayan omuz omuza bir kalabalık, tek istek, tek umut, çokluk da tek öfke ile bekliyordu. Çünkü toprak sahipleri haftanın ırgatını bulmadan, çalışmış ırgatlara para vermezlerdi. Bekleliyordu onun için. Sabırla, kinle, homurtuyla bekliyordu!”

Çukurova hep bir bereket resmiyle anlatılır: “Çukurova’da bahar harikadır! Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir! Çukurova’nın bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütlü, yani tohumla pamuk versin!” Çünkü burada “beyaz altın” çıkmaktadır: “Çırçır makinesinden geçen kütlü ise tohumundan ayrılmış, saf pamuktur artık. Makinelerin önünde içyağı kadar beyaz, hafif, yığınlardır. Çukurova’nın bereketli topraklarından binler, on binlerce insanın çabası, alinteri, emeğiyle elde edilen beyaz altın!”

Ekmeği bereketlidir Çukurova’nın ama sıtması, kötü insanları, yoksulluğu da vardır. İrgatları hayvan ahırlarında yatar kalkar. Patos dişlileri insan kapar, yaralar, öldürür. Sonra kadınları insanın başını belaya sokar, işsiz eder: “Şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar.” Şehir hem bir düş şehridir hem de ondan korkulur: “Gece olmaz mı, sokaklarda bütün elektrikler yanar, gündük gibi, ipil ipil. O tomafiller, o avratlar, ne bileyim canım, dille tarifi mümkünsüz. Siftah gidince adamı bir çarpar ki eh. Kendi kendini yitirirsin, ne yana bakacağını şaşırırsın. Lakin gardaşlar, biz biz olalım, şehirlinin dolabına düşmeyelim. Bizi yek ekmeğe muhtaç ederler.”

İnsanlar artık üretimin, sömürünün bir parçası olmuş, giderek makineleşmiş, ırgatbaşlarının elinde insanlık dışı şartlarda çalıştırılmaktadır. İşçilere sürekli baskı yapılır. Paydosu geç verir, yemekleri kötüdür, yevmiyelerinden haraç alınır: “Yarım saatlik yemek molası bitince ırgatbaşı keskin düdüğünü yeniden öttürdü. Çırçır ustası mermer levhada şalteri itti. Bütün makineler döşeme tahtalarını, duvarları sarsarak çalışmaya başladı. Her şeyde koşan, tozlu bir sarsıntı vardı. Elinde sopasıyla ırgatbaşı, işçilere rasgele vuruyordu. Az sonra atölye doludizgin çalışmaya başladı. Çırçır- lar avuç avuç kütlü yiyor, içyağı gibi bembeyaz, kucak kucak pamuk kusuyordu.”

Bereketli Topraklar Üzerinde, tümüyle diyaloglara yaslanmış, neredeyse hiç tasvirin olmadığı, iyiler ve kötülerin belirgin bir biçimde ayrıldığı kolay okunur, gevşek örgülü bir roman kurgusu içerisindedir. Kitap Çukurova’daki ırgatların konumu üzerine odaklaşmıştır. Orhan kitabıyla ilgili şunları söyleyecektir: “Bu kitap, kendi bilgi ve görgülerimin dışında, bir lokma ekmek için kötü iş şartları içinde zehir gibi bir hayatı yaşayanlardan derlenmiş malzemeyle meydana gelmiştir. Yayınlanmadan önce çeşitli ırgat, usta, usta yardımcısını toplayarak bir gece sabaha kadar okudum onlara. Dinlediler. ‘Pardon’ dediler, ‘bu kadar olur.’ Bütün anlattıkların doğru. Eksik bile. Çukurova’nın bereketli topraklarında öyle işler olur ki, aklın durur. Sana anlatsak bir değil beş roman çıkarırsın.”

Vukuat Var,⁸ yine Çukurova’daki insanlık manzaralarını anlatır. Adana ve Çukurova’da her şey değişmektedir. Sosyal ve ekonomik değişim karşısında insanlar yeni konumlarını belirlerken özellikle kadınların durumları odak alınır. Kadınlar yine sömürünün merkezindedir. Para, gücü ve iktidarı temsil etmekte, insan ilişkileri tümüyle bu güce göre şekillenmektedir. Aşk bile bu güç karşısında tutunamaz. Seven kadını paranın hizmetine verebilmek için kadının erkek sevgilisi öldürülür. Ucuza çalıştırılan pamuk işçileri, çırçır fabrikalarında sömürülen insanlar emek para çelişkisini sergiler. Dört karısıyla kötülüğü ve sömürüyü temsil eden Cemşit Ağa ile romanda dönemin atmosferi örneklenir.

Fabrika işçisi Kemal ile işçi kız Güllü’nün aşkı romanda öne çıkar: “Güllü fabrika çırçırılarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fukara için gelenekti bu zaten. Çocuklar yalınayakları, şakıldaklı entarileriyle mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde boy atıncaya dek oynar, boy atıp da palazlandılar mı, büyüklerinden çalışmayan ya da çoktan ölmüş birinin kimlik cüzdanıyla fabrikaya girerlerdi. Güllü de öyle. O da mahallelerinin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazın da toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti Cırcır fabrikasına. Günde en az on iki saat çalışıyordu. İyi kötü kazanıyordu da. Kazancının çoğunu babası elinden alsa bile, gene de kendisine bir şeyler kaldığı, yıllar yılı daha iyi bir yaşam bilmediği için, bugününe şükreliyordu.” Güllü’nün Kemal’le evlenmesini engellemeye çalışanlar çözümü Kemal’i öldürmekte bulurlar.

Devletin asıl görevi zenginlerin, çiftlik sahiplerinin varlığını korumaktır: “Muzaffer Bey çokluk bu odada kalırdı çiftliğe geldikçe. Banyosunu alır, şezlong ya da örme hasır iskemlelerden birini balkona atar, yanlardı. Balkon binlerce dönüm toprağını kucaklardı adeta. O, göre göre alışıp iyice kanıksamışlıktan gelen bir görmezlikle sadece bakardı. Bu topraklar ona nerden, nasıl gelmiştir? Allah mı vermiş, kul mu edinmiş? Umurunda bile olmazdı. İnsanlardan çok önce var olan bu topraklara dedesi, belki de dedesinin dedesi tırnaklarını geçirmişti ilkin. Kim, ne zaman geçirirse geçirsün, bu topraklar onundu. Devlet, sık sık değişen hükümetlerse, o ve onun gibilerin topraklarına bekçilik, jandarmalık etmekten başka görevi olmayan şeylerdi. Yoksa ne gereği vardı devletin, hükümetlerin.”

Romanda ırgatların konumu yine sefalet ve yoksullukla eştir: “Her yıl Çukurova’ya binler, on binlerle ırgat gelirdi. Hepsi de Cenab-ı Allah’ın deldiği boğazlardı. Böyle olduğu hâlde, çoğu iş bulamaz, sürüm sürüm sürünür, yaşlılar, bebekler açlıktan bir deri bir kemik sürünürler, derken Ötegeçe’deki mezarlığa yem olurlardı. Ötegeçe’deki mezarlığa yem olanlar, Cenab-ı Allah’ın deldiği boğazlar değil miydi?”

Artık teknolojik değişimle yeni işsizlikler görülecektir: “Hele mibzerlere hiç diyecek yok. Çapa, ırgat, elçi, ırgatbaşı, vırt zırt derdinden kurtulacağız. O zaman istediğin gibi bol bol ek. Ne çapa derdi, ne şu, ne bu...”

Roman bir gerçeklik olarak mevcut bozuk düzenin ekonomik refahı ve adaleti sağlayamayacağını örnekler.

Hanımın Çiftliği ve *Katip* romanlarında artık pamuk tarlaları küçülmemekte, büyük ağalar ise köyün ortak topraklarına el koymaktadır. Demokrat Parti ile birlikte dışa açılma başlamış bir yandan tarımda modernleşme gerçekleşirken bir yandan da ihracat artmıştır. Artık yaşanan tam bir toprak savaşlarıdır. Çukurova’nın o dönemki hâli şöyle tasvir edilir: “Bereketli, yemyeşil toprakları, yukarıdan keskinlemesine vuran güneşiyle zengin Çukurova toprakları. Topraklar ve bitmez tükenmez toprak kavgaları!”

Büyük zenginleşme arzusunun köylü üzerindeki baskısı artınca köylüler çıkış yolu ararlar. Bölgenin en büyük toprak ağası Muzaffer sırtını partiye dayayıp köylüye zulmeder. Sahipsiz toprakların üstüne oturur. Tarlaları üstüne çevirir: “Adam gerçekten de küçücük dağları yaratmışa benzeyen basbayağı bir kraldı. Binlerce dönüm tarla, bir o kadar da hazineye, köylüye ait keza tarla. Her yıl binlerce ırgatın çapa çapaladığı, binlerce balyalık pamuklarının satılıp bankalardaki cari hesaplarına yatırılan yüz binleri. Yediği içtiği önünde, yemediği içmediği ardında. Herif kendini gerçekten de kral gibi görürdü. Bütün bunlara bir dereceye kadar göz yummuştu köylü. Gel gör ki adam azdıkça azmış, kudurdukça kudurmuş, kendir kement zapt edemez hale gelmişti. Köylünün tapulu malı, toprağını da kendi topraklarına katmıştı.” Bunun üzerine köylülerden biri Muzaffer’i pu-

suya düşürüp öldürür. Daha sonra bu öldürme gerekçesini şöyle anlatacaktır: “Ben Muzaffer’i niye öldürdüm? Bana göre hava hoştu. Ben onu zulüm gören köylüm için, köylümün çıkarları için öldürdüm. Çiftliğin yakılmasına da onun için ön ayak oldum.”

Orhan Kemal’in romanlarında yaptığı dönemsel tanıklık ve sanatsal yorumdur. Bozuk düzenin sömürüyü nasıl oluşturduğu, insanları nasıl kendi doğasından uzaklaştırarak insanlık dramlarını hazırladığı, Çukurova mekânı üzerinden örnekler. Sanayileşme ve makineleşme dönemlerinde insanın nasıl sömürünün bir aracı olduğu öne çıkarken emek sömürüsünün tümüyle düzenle ilişkili olduğu açık edilir. Sermaye-emek, işçi-köylü, zengin-fakir ikilemelerini kurgusal düzlemde aktarılırken “söyleşi” tekniği kullanılır. Kemal, Sosyolojik ve psikolojik tahlilleri daha çok davranışlar ve konuşmalar üzerinden aktarır, tasvir ve analizleri en aza indirger. Hayat, dönüşmüş, değişmiş değildir, gerçekçi tutumunun bir gereği olarak bizzat kendisi olarak romanlarda yer bulur.

¹ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, Örgün Yayınevi, 2. Baskı 2002, s. 293.

² Hikmet Altunkaynak, *Orhan Kemal’in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, 1. Basım 2000, s. 26.

³ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, Evrensel Basım Yayım, 1. Baskı 1994, s. 53.

⁴ Bezirci, *A.g.e.*, s. 52.

⁵ Boris Suçkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, Adam Yayınları, 1. Baskı 1982, s. 19.

⁶ Bezirci, *A.g.e.*, s. 51.

⁷ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, 28. Baskı 2013.

⁸ Orhan Kemal, *Vukuat Var*, Everest Yayınları, 18. Baskı 2010.

⁹ Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği – Katil*, Everest Yayınları, 1. Baskı 2010.

FİDAN UĞUR

ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDA KADIN VE AŞK

Giriş

Çukurova'yı, pamuk tarlalarını, çırcır fabrikalarını anlatan Orhan Kemal işçinin, ırgatın kısacası yoksul insanın romancısıdır. Yazar kendisini de mensubu gördüğü ve 'küçük adam' olarak nitelendirdiği bu insanlar arasında 'kadın'a da eserlerinde türlü yönleriyle yer verir. Orhan Kemal zorlu yaşam koşulları altında ezilmiş, çırcır fabrikalarında çalışmış, lokantacılık yapmış, matbaada mürekkep tozunu yutmuştur. Onun "yazmak için yaşamak, duymak, halkı algılamak gerekir. Bir yazı adamı için çok gereklidir halkın içinde kalabilmek. Ve halkın değişimini algılamak. Eskimemek için... Hatta değişimi yakalamak, bu değişimin dışına düşmemek gerekmektedir"¹ sözü yazdıklarını yaşadıklarına dayandırdığına bağlanabilir.

Orhan Kemal, romanlarında fabrikada, tarlada ya da sokakta zor koşullar altında çalışmak zorunda bırakılan kadını ele alır. Bu bakımdan eserlerinde kadını daha çok cinsellik, düşkünlük, yoksulluk vb. yönleriyle öne çıkarır. Kadın, Orhan Kemal'de düşkündür, düşmüştür; her an aldatmaya meyillidir. Romanlarında kadını genellikle olumsuz yönleriyle yansıtan Orhan Kemal onun aslında iyi olduğunun ve kötülüğe yaşam koşullarınca sürüklendiğinin bilincindedir. Yazara göre "insanlar aslında iyidirler. Onları bozan toplumun düzensizliği... Gerçekçi bir yazar da içinde yaşadığı toplumu yazarken bu gerçeği görmemezlikten gelmemelidir. Ederse, yaptığı, yazdığı, ortaya koyduğu eseri eksik olur!..."²

Bu yazımızda Orhan Kemal'in *Kötü Yol*, *Yalancı Dünya*, *Baba Evi*, *Cemile* ve *Tersine Dünya* adlı romanlarından hareketle yazarın kadına ve aşka bakışını incelemeye çalıştık.

Cinsel Bir Meta Olarak Kadın

Orhan Kemal'in romanlarında kadın genellikle cinsel bir meta olarak yer alır. *Yalancı Dünya*'da Bülent Nejat, Neriman'a sahip olmak ister. Noterin kızı bu kirli emelinde ona yardım eder. *Kötü Yol*'da Reşat, arkadaşının 'kız kardeşi' Nuran'a bile şehvetle bakar ve onu elde etmeye çalışır. Reşat'ın düşüncesi tensel bir haza dayanır, Nuran'la evlenmeyi düşünmez. Bu durumun bir benzeri *Cemile*'de karşımıza çıkar. Fabrika ustası, Ağa'ya Cemile'nin annesini "bu kızın bir anası vardı ağa, eh... Allah işini gücünü bırakmış, bu avradı yaratmış derdin gör-

sen. Çok güzeldi. Bir saçı vardı, topukta, beyaz beyaz, kar gibi. O kaş, o göz...”³ sözleriyle anlatır. Burada kadının sadece fiziksel özelliği ön plana çıkarılır, kişiliği ve insani vasıfları göz önüne alınmaz.

Orhan Kemal’in romanlarında taciz sadece düşüncede kalmaz, toplum içinde açıkça dile getirilir. *Yalancı Dünya*’daki iki erkek arasındaki diyalog bu durumu örneklemektedir: “‘Bacaklara bak!’ ‘Ulan bir artist olsa şu... Hı?’ ‘Of Allah of!’ ‘Ne o? Pek ofladın!’ ‘Kıza bak yahu kıza bak!’ ‘Ulan pazarcı Haydar... bu lokmayı kime yutturacaksın?’”⁴ Bu, kadının cinselliğine odaklanmanın yanında, toplumdaki ahlaki sarsılmanın da bir işaretidir. Çünkü aslında Türk toplumunda kadın değerlidir ve korunup gözetilir.

Yazar, kadının cinsel bir meta olarak algılanmasını herhangi bir yaş grubuna bağlamaz. Genci de yaşlısı da kadın söz konusu olduğunda istismar meyillidir. *Yalancı Dünya*’nın mahalle bakkalı, genç bir kızı üst raftan kavanoz aldırma bahanesiyle taciz eder. Daha sonra bu tacizlerini para vererek de sürdürür. Kız çocuğu müşterilerini dahi taciz etmekten çekinmeyen bu adamda ahlaki bir zafiyet gözlenir. Oysaki iş ahlakına sahip bir esnaftan beklenen, müşterilerine kötü gözle bakmamasıdır. Romanda Hafız da genç kız ve kadınları yaşlılardan ayırır ve onları “avucuna düşürmek” ister.

Orhan Kemal’in romanlarında kadın, kolaylıkla *aldatılabilen* bir varlıktır. *Baba Evi*’nde Yorgi, amcasının kızıyla evlenip zengin olmayı düşünürken, sevdiği kız olan Medine ile de dost hayatı yaşamanın planlarını yapar. *Yalancı Dünya*’da Bülent Nejat, Fatma’yla evlenip Neriman’ı dost tutmayı düşünür. *Kötü Yol*’da, Nuran İstanbul’a kaçar ve Reşat’la bir evde kalır. Kalınan evin erkeği, karısını Nuran’la aldatmaya çalışır. Geceleri gizlice Nuran’ın yanına gelir, onu taciz eder. Aldatmanın aynı evin içinde gerçekleşmesi durumun vahametini bir kat daha artırmaktadır. Erkek, yakalanma ihtimaline rağmen, nefsi için aile düzenine zarar verecek, karşısındaki kadını da zor durumda bırakacak davranışlar sergileyebilmektedir.

Yazarın romanlarındaki kadın-erkek ilişkilerinin büyük çoğunluğu cinsel odaklıdır ve aşkla cinsellik birbirine karışır. Aşk, masum bir duygu olarak değerlendirilmez ve karakterleri karşı cinsi menfaat için kullanmaya iter. Erkekler, istedikleri kadınlarla birlikte olurlar. Bu birliktelik için ‘seni seviyorum’ sözünü kullanmaları kadınları aldatmaları için yeterli olur. *Kötü Yol*’da Nuran Reşat’la, *Yalancı Dünya*’da Neriman Bülent Nejat’la böyle bir ilişki yaşar.

Orhan Kemal’in romanlarında *şiddet*e maruz kalan ve *şiddet*i doğal karşılayan kadınlar da yer alır. *Baba Evi*’nde Niyazi’nin annesi suçu olmadığı hâlde kocasından dayak yer ve onu affeder. Onun “dövsün, erkektir”⁵ sözü kadının erkeğine olan bağlılığını göstermektedir.

Yalancı Dünya'da Neriman, İstanbul'da, yanlarına sığındığı sinemacılar­ dan şiddet görür. Bu şiddet romanda "Recep Cıva'nın sabrı taşı bir an. Demek bu da o kadınlardandı. Alttan aldıkça bindiren, şahlanan, canavarlaşan kadınlardan? Saçlarından yakalayıp ayağa kaldırdı, kocaman eliyle bir tokat, bir tekme! Neri­ man karyolaya, ordan da yere yuvarlandı. Kısıtılmış bir kedi gibi pıskırmağa ha­ zır, müthiş bir korku içindeydi"⁶ sözleriyle anlatılır. Burada okur, şiddet gören kadının çaresizliğini içinde hisseder. Kadının hayata dair hiçbir güvencesi yok­ tur. Bu yüzden yapılan zulme, şiddete boyun eğmek zorunda kalır.

Menfaat odaklı yaklaşımın doğal sonucu olarak, romanlarda kadın kimi za­ man korunması, kimi zaman da sakınılması gereken bir varlık olarak görülür ve erkekler kadına karşı bir *güven sorunu* yaşarlar. *Yalancı Dünya*'daki Hafız'a gö­ re, "Nisâ tayfasının tepesinden yumruğu eksiltmeğe gelmez. Kadın hakları ne de­ mek? 'Kur'ân-ı azimüşşân'da, 'zât-ı Kibriya'nın işaret buyurduğu 'Şeytan-ı lâ­ in'"⁷ kadındır. *Kötü Yol*'da Nuran'ın ağabeyi onun çalışmasını, sokaklarda gezip dolaşmasını istemez. Bu güvensizlik *Cemile*'de de söz konusudur, Cemile gibi mert ve kendini bilen bir roman karakterine bile yansır. Ağabeyi Sadri, kadınla­ ra güvenmez. Kadınların kendilerine göre birini buldukları zaman analarını, ba­ balarını, kardeşlerini kolayca terk edebileceklerini düşünür. Bu bakış açısı Türk kızları için, özellikle de Cemile gibi kızlar için, pek geçerli sayılmaz. Çünkü kül­ türümüzde kız evlat aileye bağlılığıyla dikkat çeker. Evlenip ayrı bir hayat kursa dahi ailesinden tamamen uzaklaşmak istemez.

Orhan Kemal'in adını andığımız romanlarında *kadının düşkünlüğü* ona yöne­ lik çizilen portrelerin başında gelmektedir. Bu romanlarda, özellikle genç kızla­ rın şöhrete ve zenginliğe meyletmeleri, içinde bulundukları toplumu beğenme­ meleri kadının nasıl bir zihniyet değişimine uğradığını göstermektedir. Bu kadın­ lar bir tür Madame Bovary kompleksi içindedirler. Kendilerinin çok daha güzel bir yaşama layık olduklarını düşünürler. *Kötü Yol*'da Nuran kendinin İstanbul ve apartmanların konforlu rahatlığı için doğduğunu, annesinin, ağabeyinin ve arka­ daşlarının onu anlamadığını düşünür⁸. *Yalancı Dünya*'daki Neriman da aynı ara­ yış içindedir. O, bulunduğu ortamın insanını beğenmez. Aradığı hayatı İstan­ bul'da bulacağını düşünür. Orada şöhrete kavuşacak, ünlü insanlarla tanışacak, o insanlarla büyük aşklar yaşayacaktır. Kadın için önemli olan namuslu bir evlilik yapmak değil, zengin bir koca bularak şöhrete ulaşmaktır. Orhan Kemal'in kadı­ nın daha iyi bir yaşam istemesinde toplumsal bir gerçeklik, insanın karakterin­ den, doğal duygularından izler gözlenebilir.

Orhan Kemal'in romanlarında kadın, Türk toplumundaki anlayışa aykırı ola­ rak kendi değerlerine sahip çıkamaz ve bu değerleri hafife alır. Cinselliğini bir erkek gibi rahat yaşamaya kalkar. Kendini koruma ve yabancı erkeklerden sakın-

ma düşüncesi yoktur. Bu durum *Yalancı Dünya*'da Bülent Nejat'la Neriman'ın ilişkisinde görülür. Neriman, Bülent Nejat'la birlikte olduktan sonra kendisinde “ne o? Neden sarardın? Seni dâva eder, başına belâ olurum diye mi korkuyorsun? Ah şekeriiim... çok da tabansızmışsın... Ayol bunu isteyen ben'im. Zorlayan ben. Senin ne suçun var?”⁹ diyebilecek gücü bulur. *Baba Evi*'nde Şinorik, erkeklerle birlikte olarak para kazanır. Yine aynı romanda Naciye'nin de erkeğe yaklaşımı oldukça rahattır, kendini erkeklerden sakınmaz.

Kadındaki ahlaki yozlaşmanın sonucunda erkek kadını aldattığı gibi, kadın da erkeği aldatabilir. *Yalancı Dünya*'da Hafız'ın karısı, bir kadının birden fazla erkekle birlikte olabileceğini “kadın olduksa esir miyiz? Erkekler bir kadınla duruyorlar mı? Onların canı can da bizimki patlıcan mı?”¹⁰ sözleriyle dile getirir ve böyle bir ilişkiyi meşrulaştırır. Bu bakış açısı cinsiyet farkını ve değerleri ortadan kaldırmaktadır. Bu tür bir davranış toplumda kabul gören bir davranış değildir ve bu meşrulaştırma gerçeklikle örtüşmemektedir.

Kötü Yol'da patronun karısı Bedia, kocasını Reşat'la aldatır. Bu aldatma cinsellik ve sevgi yoksunluğundan kaynaklıdır. Yine aynı romanda Nermin'in annesinin, eşini aldatma düşüncesi de benzer bir sebepten kaynaklanır. Bu kadın cinsel doyumsuzluk yaşar, isteklerini karşılayacak genç bir erkekle birlikte olmayı arzular. Cinsel yönden bir arayışa düşen kadın, çareyi başka erkeklerde bulur. Bu arayışın sonu ise hem patronun karısı Bedia için hem de Nermin'in annesi için hüsrandır. Her iki kadın da sonuçta yalnız kalır, mutsuzluğa sürüklenir, âdetta yaptığının cezasını çeker.

Bir başka düşkün kadın tipi de *Yalancı Dünya*'da eş cinselliğiyle öne çıkan Hafız'ın karısıdır. Bu kadın, Neriman'ı taciz eder; ancak Neriman'ın annesi böyle bir ilişkinin olamayacağını düşünür. Kadın kadına cinselliği kabullenemez. Romanda bu durum “anneme çıtlatacak oldum, cahil kadın, beni tersledi. Onlar din iman adamlarıymış. Hele bir kadının tıpkı tıpkısına bir erkek gibi öpmeğe kalkmasına akli bir türlü yatmıyor. Deliliği bırak, baban duymasın diyor. Gerçekten de duyarsa...”¹¹ korkusuyla işlenir. Anne, bu eş cinsel ilişkiyi babanın duymasından çekinir ve örtbas etmeye çalışır. Bu durum kadının erkek karşısındaki acizliğinin yansımasıdır. Orhan Kemal'de bu tür uç ilişkiler, onun ideolojik mensubiyetinden kaynaklanan abartılı yorumlarına dayanır.

Orhan Kemal'in romanlarında sadece düşkün kadın tipleri görülmez, *erdemli kadınlar* da vardır. Romanlarında kadınla ilgili olarak yoksulluğu, cinselliği öne çıkaran Orhan Kemal'in *Cemile* adlı romanında erdemli kadın tipi görülür. Romanda Cemile ‘ideal ve erdemli kadın’dır. Öz yaşam öyküsel kabul edilen bu romanda Cemile çalışkandır, anaçtır; fabrikada çalışır, evi çekip çevirir, babasına ve ağabeyine bakar. Pamuk fabrikasında çalışan Cemile, pek çok kadından

farklıdır, namusuna düşkündür. Evlenmeyi, eşine ve yuvasına bağlı bir kadın olmayı düşler. Roman kişilerinden Kara Kız'ın Cemile'ye yönelik "o bacısı yok mu, kardaşımdan besbeter. Ağa kâtibi kovdu diye görsen, yüzünün eğrisi dizine indi. Ağaya bile çemkirdi be!"¹² sözleri Cemile'nin kötü niyetli erkeklere karşı asi davrandığını ortaya koymaktadır. Cemile kâtibi sever ve kendince onu korumaya çalışır. Cemile, fabrikadan geç çıktığı için ağabeyinin kendisine hesap sormasına tahammül edemez. Romandaki "kendini piyasaya alan varmış sanki. Tepem bir attı, sana ne ulan, dedim yürüdüm"¹³ sözü Cemile'nin kendinden emin bir kız olduğunun göstergesidir. O, kararlarını kendisi verir, başkasının onu yönlendirmesine izin vermez.

Bir diğer erdemli kadın örneği de *Kötü Yol*'da Nuran'ın annesidir. Ona göre kızı, zengin ve genç biriyle evlendiği zaman başka bir erkekle yaşamamalıdır. Bu kadının hayatında kocasından başka erkek yoktur. Bu anlayışta geleneksel Türk kadınının erkek, özellikle de 'koca' algısı görülmektedir. *Kötü Yol*'daki Nermin de kötülüklerden uzak kalmak, üvey babasına suç ortağı olmamak ister. Reşat'ın ahlaksız arzularına karşılık vermez.

Orhan Kemal'in romanlarında *âşık kadınlar* da yer alır. Bu kadınlar birer 'masumiyet simgesi' olarak okuyucunun karşısına çıkarlar. *Cemile*'de, kâtip ve Cemile arasındaki aşk, masum bir aşktır. Kâtip, Cemile'yle evlenip güzel bir yuva kurmak ister. "Derli toplu bir ev, tertemiz, saf bir kadın, tertemiz kadının ilgisi, samimi sevgisi"¹⁴ni bekler. *Kötü Yol*'da Hatice ve İhsan birbirlerini gerçekten seven iki gençtir. Romanda aşk, terbiye, güzellik iki insanı bir arada tutabilecek temel taşlar olarak "Sen şu kızı fazla ihmal ediyorsun İhsan. Güzellikse güzel, daha güzeli can sağlığı; terbiyeyse, aşksa ikisi de var. Daha ne?"¹⁵ sözleriyle dile getirilir. Hatice ve İhsan'ın aşkı, İhsan'ın İstanbul'a kardeşini bulmaya gidişyle biter. İhsan, İstanbul'da taksi şoförlüğü yaparken tesadüfen Nermin'le tanışır. İkisi arasında bir aşk başlar, bu aşk da yine masum bir aşktır. İki âşık sık sık buluşup güzel vakit geçirirler. Bu ilişkide kişisel çıkar yoktur. Çiftler birbirine sevgiyle yaklaşır, güzel bir gelecek hayali kurar.

Orhan Kemal'in *Tersine Dünya*'sı, Türk edebiyatında 'kadın'ın erkek, 'erkeğin' de kadın olarak kurgulanmasıyla oldukça özgün bir romandır. Romanda kadınla erkeğin rolleri tamamen terstir. Ütopik roman özelliği taşıyan *Tersine Dünya*'da kadın *erkeksi kadın* özelliğiyle yer alır. Kadın fabrikada, inşaatta çalışır; güzel bulduğu erkeğe laf atar, sahip olmak ister. Erkekse ev işlerini yapar, çocuklara bakar, evinin reisi 'kadın'ını namusluca bekler. *Tersine Dünya*'da kumar, erkeğe -geneleve- gitme, taciz, küfür, kavga ve hapis vardır. Tüm bu eylemlere imza atansa kadındır. Kadın erkeğin "küçük tanrısı"dır¹⁶. Bu düşüncedeki erkek "karımı aldatmayı Allah bana göstermesin!"¹⁷ diyerek dua eder.

Orhan Kemal'in romanlarında 'aşk', yaşam koşullarının, ekonominin, göç ve gurbetin gerisinde kalmaktadır. Yazarın eserlerinde aşk bu etkenlere bağlı olarak şekillenir. *Tersine Dünya*'da samimi ve içten bir aşk neredeyse hiç yoktur. Roman kişilerinin ahlaki bozukluğu, masum bir sevgiyi, kelimenin tam anlamıyla bir 'aşk'ı yaşatmaz. Bunun yerine kadın ve erkeğin cinsellik odaklı yakınlaşması söz konusudur. Ne var ki aşk, cinselliğe ve fiziksel ilişkinin indirgenmemesi gereken bir kavramdır.

Tersine Dünya'nın Bitirim Leyla'sı, mahallenin genç delikanlısı Yasin'e göz diker. Leyla evli ve çocuklu bir kadındır. Yasin için kocasından vazgeçecek, onunla evlenecektir. Ancak bu aşk, hem yasak bir aşktır hem de romanın ilerleyen bölümlerinde Leyla 'sözde' aşkını unuttur. Genelevde tanıştığı Apo'ya âşık olur. Bu aşk da temiz bir aşk değildir. Leyla, sırf başka bir adama sahip olmak için kocası ve öz oğlunun kötü yola düşmesini ister: "Keşke düşselerdi kötü yola. O zaman suç, günah, vebal kendinde olmaz, hemen Apo'yu nikâhlayıp genelevden çıkarırdı"¹⁸ der. Leyla, kendi mutluluğu ve zevki için 'evladını' bile gözden çıkarır.

Bitirim Leyla'nın oğlu ile mahallenin belalı kızı Filiz arasında bir aşktan söz edilebilse de bu da masum bir aşk olamaz. Bitirim Leyla'nın oğlu daha rahat bir hayat sürmek için zengin fabrikatör kadınla evlenir. Yaşlı kadına Filiz'i teyzesinin kızı olarak tanıtır. Amacı; karısını kısa zamanda öldürüp Filiz'le bolluk içerisinde yaşamaktır.

Sonuç

Orhan Kemal, yaşadıklarını ve gözlemlerini ideolojisi ile birleştirip romanlarına yansıtmış bir yazardır. Onun romanlarında kadın, maddeci bakış açısıyla ve cinselliğiyle öne çıkar. Toplumun sosyal ve ekonomik yapısındaki bozukluk kadını da kuşatır ve onun ahlaki yönden zayıf düşmesine yol açar. Orhan Kemal'in romanlarında kadın özetle "Lokman hekimin ye dediği cinsten" cinsel bir obje, sömürüye açık bir varlık olarak işlenir. Bozulan toplum yapısı içinde, bu çarpıklığa ayak uydurur; ezilen, horlanan bir varlık olarak öne çıkar. Yazarın romanlarında kadın şiddet görür, aldatılır, aldattır, taciz edilir.

Orhan Kemal'in aşka bakışı cinsellikle örtüşmektedir. Romanlarında 'masum aşk' pek fazla rastlanan bir izlek değildir. Aşk daha çok cinsel hazza indirgenir; aşkla cinsellik eşitlenir. Bu anlatılarda okuyucu aşkın gerçek karşılığını bulamaz; aşk demek cinsellik demektir. Kadının kalbi çıkarılıp atılınca geriye sadece cansız bedeni kalır. Bu 'beden'i kullanan, kadını cinsel bir meta olarak gören erkeğin, yoksulluk içinde kıvranan bir kadını istismar etmesi aşk'ın karşılığı olamaz. Cemile ve Nermin gibi namuslu ve saf aşkı arzulayan sıra dışı kadınlar yazarın romanlarında gerçekçi tipler olarak görülebilir.

- ¹ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, (2.baskı), İstanbul: Örgün Yayınevi, 2002, s.16.
- ² A.g.e., s.43.
- ³ Orhan Kemal, *Cemile*, (23.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.19.
- ⁴ Orhan Kemal, *Yalancı Dünya*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1970, s.19.
- ⁵ Orhan Kemal, *Baba Evi*, (13.baskı), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1998, s.25.
- ⁶ Orhan Kemal, *Yalancı Dünya*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1970, s.371.
- ⁷ A.g.e., s.21.
- ⁸ Orhan Kemal, *Kötü Yol*, (3.baskı), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976, s.81.
- ⁹ Orhan Kemal, *Yalancı Dünya*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1970, s.156.
- ¹⁰ A.g.e., s.244.
- ¹¹ A.g.e., s.226.
- ¹² Orhan Kemal, *Cemile*, (23.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s.52.
- ¹³ A.g.e., s.57.
- ¹⁴ A.g.e., s.99.
- ¹⁵ Orhan Kemal, *Kötü Yol*, (3.baskı), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976, s.163.
- ¹⁶ Orhan Kemal, *Tersine Dünya*, (4.baskı), İstanbul: Everest Yayınları, 2012, s.33.
- ¹⁷ A.g.e., s.40.
- ¹⁸ A.g.e., s.112.

NECATİ MERT

ORHAN KEMAL'İN DİLİ, ÜSLÛBU VE DİYALOG USTALIĞI

Orhan Kemal'in bir diyalog ustası olduğu bütün araştırmacılar tarafından kabul edilir. Fakat Orhan Kemal dilin genelinde de ustadır: Öykü ve romanlarını dil bilinci ile kaleme alır ve üslubu da kendine özgüdür.

Orhan Kemal, dili kelimeyle değil, cümleyle tanımlar. Oysa eserlerini verdiği dönem (1939-70) Öz Türkçeciliğin, yani kelime devrimciliğinin egemen olduğu bir dönemdir; dışında kalmak, hele karşısında yer almak adeta imkânsızdır. Orhan Kemal'in bu konuda açık bir ifadesi yok. Ancak eseri farklı bir dili, daha doğrusu bir dil bilincini işaret eder. Şöyle ki Öz Türkçecilik, kökeni Türkçe olmayan kelimelerin tasfiyesinden yanadır; önerisi de eski metinlerden kelime derlemek ve Türkçe köklerden yeni kelimeler yapmaktır. Atılan kelimeler halk ağzında kullanılıyor, onca deyimde, atasözünde yaşıyormuş, çağrışımları varmış hiç mi hiç umursanmaz. 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- eserinde yer bulur. Hem de göstermelik değil, halk ağzındaki kadar çok. Olması gereken budur. Ne ki şaşılası olan da budur. 27 Mayıs ve Milli Birlikçiler için, “Bu yaşıma kadar ben, hiçbir otoriteye böylesine gönül vermemiştim. Sağ olsunlar!”¹ demişliği var çünkü Orhan Kemal'in. Çok yaygın bir hastalığa yakın durduğunu düşünüyorum: Öz Türkçeci elitlerin gözünde 27 Mayıs ihtilaldir, devrimcidir; 12 Mart ve 12 Eylül ise darbedir ve gerici. Orhan Kemal ise 27 Mayıs'ı övdüğü halde Öz Türkçecilik yanlışına düşmez, onlarla ittifaka girmez. Halkın içinden biri olmak, sanırım, kendiliğinden bir bilinç oluşturmuş Orhan Kemal'de.

Orhan Kemal, Nurullah Ataç Öz Türkçeciliğinin egemen olduğu bir dönemde Ömer Seyfettin'in “sade dil”ini sürdürür, hem de herhangi bir kavgaya, polemiğe girmeden, gürültü patırtı çıkarmadan. Türkçeye başka dillerden girmiş, konuşma diline yerleşmiş kelimeleri “Türkçeleşmiş” sayar “sade dil”. Konuşulan dildir. Halkla kontağı tamdır. Ne ki 1930'lu yıllarda meydan aldırılan Öz Türkçecilikle gözden düşürülür, o kadar ki edebiyatın dili 50 Kuşak ile, özellikle Varoluşçu/Bunalımcı yazarlarla jargona yozlaşır; Orhan Kemal, hep o “sade dil”i sürdürür, kelimelerini, dinden gelenleri bile “sakıncalı” bulmadan kullanır: Allah, maşallah, lahavle, inşallah, vallahi, billahi, estağfurullah, sünnet-i şerif, take, tespih, kelimetullah, ahlak, neuzübillah, rahmetlik, namaz, iman, namahrem,

haram, Kuran, cenabı Allah, Müslüman, kalubela, günah, selam, Huda, Halik, hayır, ezan, ya Rabbi, şahadetparmağı, ramazan, Rabbi'l-âlemin, sahur, iftar, oruç, Deccal, kıyamet, hatim, fatiha, günah, selamünaleyküm, besmele, takdir-i ilahi, cehennem, namus, ruz-i mahşer, caiz, fitre, zekât, salavat, dua, melaïke, telli, maazallah, ahret, Hak, cami, tövbe, vebal, şükür, namaz, alınyazısı... Şu var ki ne bu kelimeleri kutsallaştırır Orhan Kemal ne de çağrıştırdıkları hayatı. O hayatın bu kelimelerle iyice öğür olmuş insanlarını da gerektiğinde eleştirir: Örnekse “Arka Sokak”, “Gurbette”, “Delil” öyküleri.²

Orhan Kemal, Öz Türkçecilerin kelimelerini kullanmadı değil, kullandı. Ama dönemi yazarların duyduğu mecburiyeti duymadan kullandı. *Kanlı Topraklar*’da “tilcik”i bile kullandı.³ Öz Türkçecilikle alıp veremediği yok. Her kelimeye açık. Son öykü kitabı *Önce Ekmek*’in son öyküsünün adı da “Uzman”dır. “Mütehassıs” eski mi bulunur? Hayır. Öyküde “mütehassıs”ın yanı sıra eskinin daha nice si yer alır: küfür, haz, neşe, gaddar, akıl fikir, hayır cemiyeti, zarif, bilakis, zeki, memnun, meşgul, taahhüt, isyan, harika, tecrübe... “Tanrı” kelimesi de –atlamadıysam eğer- onca öyküden “Dümenci”de geçer bir tek: “Bu devirde kaldı mı senin gibi saf, temiz, kocasını küçük Tanrı sayan kadın?” Alanın din-dışı, anlamın “tapınılan kişi” olması nedeniyledir. Yoksa diğer öykülerinde Orhan Kemal “Allah”ı tercih eder hep. Tahmin edilir ki yerleşmiş Batılı kelimelerle de sorun yaşamaz. Bu tutumuyla Falih Rıfkı Atay ve Haldun Taner’i hatırlatır.

Orhan Kemal’in sadece kelimelerini değil, onların öbeklere, cümlelere dönüşmesini de “sokak” belirler. Hatta hikâye bile “sokak” gözetilerek kurgulanır, sunulur. Öyle bir üslup ki dilbilgisi açısından hünerli bulunmayabilir, ama hayatla buluşması elifi elifinedir.

Hayatı gözler Orhan Kemal, tanıklığını da öykü, roman ve oyun olarak paylaşır. “Gözlem” ve “tanıklık”a “sadelik” eklenir bu aşamada. Özeti “rahatça anlaşılma”. Rahatlığın “kökü Türkçe olan kelimelerden” sağlandığını, sanatçıların görevinin “yabancı kelimeler ve kaidelerle paçal olmuş dili arıtıp durultmak”⁴ olduğunu söylese de, eseri yazarı yalanlar. “Sade dil” ile yazar Orhan Kemal, “arı Türkçe” ile değil.

Yöntemi klasiktir: giriş, gelişme, sonuç; tiyatrodan da serim, düğüm, çözüm. Amacı toplum hayatının gerçekleridir, onu hemen hiç katışıksız anlatır Orhan Kemal. Duygularını katmaz, katıp da anlatıyı mistikleştirmez. Ne de tasvirleri uzatır, sıfatlara, zarflara boğar. Anlatıcısı hikâyede yer alan bir figür değil, hikâyeyi izleyen, gözleyendir genellikle. Mekân olsun, kişiler olsun, yaşananlar olsun izlenebildikleri kadar çıkarılır okur önüne. Metnin bütün içeriği: mesajı, duygusallığı, kişilerin iç dünyaları müdahalesiz verilir. Nesnel. Kimi öykülerinin röportaja yakınlığı bundan mıdır? Cümleleri de ta *Ekmek Kavgası*’ndan, *Baba Evi*’nden (1949) beri konuşma dilindeki gibi kısa kısadır, hiç değişmemiştir. Ya-

lınlık, duruluk, özentsizlik de yanı sıradır. Örnek *Ekmek Kavgası*’ndaki “Uyku” öyküsünden: “Saat ikide, bir saatlik yemek paydosu verildi. Çocuk Sami kömür ambarına indi. Ambar karanlıktı, rutubetliydi ama, toprak serindi. İri bir maden kömürü parçasını başının altına alıp yorgun vücudunu toprağa bıraktı, hemen uyudu. Düdük sesleriyle uyandığı vakit, kontroller ellerinde elektrik lambaları çocukları işbaşına kovalıyorlardı. Sami de kalktı, kaburgaları rutubetten buz ke-silmişti. Makinesine geldi.”

Dili, sokak için, sokak gerçekliği için kullanır Orhan Kemal. “Hayat oku-lu”ndan yetişmiştir; üslubunu hayata, gerçekliğe adar. Dilinin şiveli olması bun-dandır. Eleştirilmesine rağmen vazgeçmez şiveden. Azaltır ama sürdürür. Şive-nin kurmaca kişilerce yapıldığını söyleyerek savunur kendini. Onları böyle ko-nuşturarak uyardığına inanır. Dahası, “Yanlış konuşuyorsunuz. Doğrusu benim verdiğim örnektir. Benim gibi konuşun” demeye getirdiğini düşünür.⁵ *Murta-za*’nın ana kahramanı, Orhan Kemal’in en sevimli karakteridir. Kraldan fazla kralcı bir vazifepere est. Disiplin adamı. Gayretkeş. Fabrikada gece bekçiliği yap-maktadır Murtaza; işini kutsallaştırmış, en yakınlarına bile bela etmiştir. Öyley-ken sevimlidir. Neden? Hem yerlidir, içimizden biridir o, hem de Adnan Binya-zar’a referansla Don Kişotvari çelişkiler içindedir. Fakat Yanyalı göçmen şivesi-nin getirdiği mizah da unutulmamalı. Murtaza’nın sevilmesinde bunun da hayli payı var: “Ferhat’ı uzun uzun gözden geçiren Murtaza: ‘Oldu mu?’ dedi, ‘Oldu mu Ferhat? Beğenirsin yaptığını? Bilirsin dururuz ne büyük mesuliyetler altında. Bilirsin nedir vazife? Bilmezsin. Bilmezsin, çünkü görmedin kurs, almadın bü-yüklerinden sıkı terbiye; görseydin kurs, alsaydın sıkı terbiye, bilirdin nedir va-zife. Vazife bir sırasında gelmeyecek çişin, kırpamayacaksın gözünü, düşünmeye-ceksin evladını, demeyeceksin ciyerparem! Bilirsin ettiler teslim bize ne büyük vazife? Edersin takdir? Yoksa edemezsin?”

Argo da vazgeçemediklerinden. O kadar ki Orhan Kemal atlanarak bir argo sözlüğü yapılamaz, yapılırsa eksik olur. Hulki Aktunç’un *Büyük Argo Sözlü-ğü*’nde Orhan Kemal cümleleriyle örneklenmiş başlıkların çokluğu buna kanıttır –aradan seçilen herhangi bir veya birkaç harf de bunu görmeye yeter: pandispanya, pandispanya çocuğu, parça, pasa etmek, peynir ekmek gibi yemek, piyango, piyasaya almak, piyizlenmek, posta, poyraza çevirmek, sağlam, santimci, seferi olmak, sepetlemek, serseri mayın, sıfır numara, sıkı, sızaki, sokmak, sota, söğüt yaprağı, sökmek, sübyancı...

Orhan Kemal’in eseri üç hayatta öbeklenir: a) kendi ailesi, b) Adana’daki top-rak ve fabrika işçiliği, c) İstanbul’da günlük yaşam. İlk ikisinde “ekmek”in ve gözlemin baskın, üslubun da buna uygun olduğunu söyler Tahir Alangu; fakat *Hanımın Çiftliği*’nde ekmeğin yerini “aşk” alır, sonrasında da sürer bu soy ma-ceralar.⁶ Tahir Alangu, *Müfettişler Müfettişi* için de olumlu yazmaz. Roman, “es-

ki roman geleneklerinin ölçülerine uy(maktadır)”. Hatta “Orhan Kemal’in bütün son romanları” için geçerlidir bu. Tipler fazladır. Olaylar enstantaneler halinde ve yüzeydendir, çok zaman diyaloglarla yürür. “Sinema göze alınarak hazırlanmış” gibidirler.⁷ Çalakalem izlenimi bırakırlar. Roman kişileri arasındaki adeta anonimleşmiş ilişkiler, kurgu şipşaklığı, fakat buna rağmen diyaloglarla sağlanan rahat anlatım, tefrika romancılığının da özelliklerindendir. Orhan Kemal, ev geçindirmek için yazmak, gazeteye her gün bölüm yetiştirmek zorundadır; tefrika romancılığıyla İstanbul’a göçünden sonra buluşur. *Murtaza* 1952’de, *Hanımın Çiftliği* 1956’da “Vatan”da; *Bereketli Topraklar Üzerinde* 1953’te, *Vukuat Var* 1954’te, *Dünya Evi* 1956’da, *Eskici ve Oğulları* 1958’de “Dünya”da; *Devlet Kuşu* 1957’de “Ulus”ta, *Sokakların Çocuğu* 1960’ta “Son Havadis”te tefrika edilir.

Orhan Kemal’in yine ta baştan beri sağlam ve fonksiyonel olan diyalogları, senaryo tarzını da çağrıştıran bu son dönem romanları ile iyice işlerlik kazanır. Orhan Kemal’in en yetkin eseri *Bereketli Topraklar Üzerinde*’dir; Berna Moran, Orhan Kemal’in romancılığındaki ilerlemeyi, bu romanın ikinci baskısındaki değişikliklerle örnekendirir. İçlerinde diyalogla ilgili olanlar da vardır, hele ki biri “köylü/şehirli çatışmasına örnek” olup romana sonradan eklenmiştir.⁸ Berna Moran, *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de “metni birbirini izleyen konuşma sahneleri ile yürütme” tekniğinin uygulandığını ve bunun “Türkiye’de ilk” olduğunu da söyler.⁹ Hakan Sazyek, bu teknik için, “Bakhtin’in teorisinin uygulaması gibidir” der ve Mehmet Narlı’dan serbest bir alıntıyla tekniğin gerekçesini de verir: “Kemal’e göre, uzun psikolojik çözümler yapmak yerine kişileri konuşturmak, onların iç dünyalarını göstermenin en uygun yoludur.”¹⁰

Orhan Kemal, diyalogu da bütün teknikler gibi yazarın elinde bir imkân olarak görür, fakat onu çok farklı kullanır. Öykülerinde olsun, romanlarında olsun en geniş bölümü diyaloglara verir. Diyalog, tiyatronun olmazsa olmazıdır. Sahne diyalogla çatılır, çatışma, merak, gerilim tiyatrodaki hep diyalogla sağlanır. Dramatik aksiyon sahneden seyirciye diyalogla duyurulur. Tiyatroda kişiler konuşur; ama öykü ve romanda kişilerin yerine de konuşabilen anlatıcı vardır. Yani diyalog öykü ve roman sanatı için şart değildir, ama önemli bir tekniktir. İmkân. Orhan Kemal, bunu gayet ustalıkla kullanır. Bir kere, diyalogun öyküde ve romanda hikâyeyi tamamlayan yardımcı bir teknik olduğunu unutmaz. Konuşmaları konuşanın kimliğine, kişiliğine, yöresine uygun düzenler. Bir hanım evladıyla bir bitirimi, bir köşe başı filozofuyla bir felsefe hocasını yahut bir Adanalı ile bir Arnavut’u aynı kelimelerle, aynı cümlelerle konuşturmaz. Dillerindeki farkı gösterir. Yerel ağızdan, şiveden, argodan... yararlanır. Hikâye bu diyaloglarla hareketlenip canlanır. Okur ilgisi bunlarla diri tutulur. Nasıl ki tiyatrodaki sahne-seyirci kontağı diyalogla sağlanır. Orhan Kemal bütün o acımasız günlük hayat gerçekliğini de diyaloglara taşır. Yahut şöyle: Orhan Kemal –Fahir On-

ger'i hatırlayarak- problemi doğru koymuş, doğru göstermiş, artı olarak, bundan bir de diyalog ağırlıklı edebiyat yaratmıştır.

Küçük (1960) romandan çok uzun öyküdür, yazarının ve eserinin adı gizlense, argosu, teklifsiz dili, eyleme yedirilmiş tasviri ve diyalogları ile daha girişinden bellidir Orhan Kemal'e ait olduğu ve müthiş güzeldir: "Piştide çaylar gene onda kalınca, Allahlı, kitaplı bir gamato salladı kahvenin rutubetli alacakaranlığına. O sıra ocakta çay bardaklarını yıkayan kahveci ocaktan ok gibi fırlayıp 'gamatoyu hangi ineğin' salladığını sorunca da şafak attı. Kahvecinin Allahlı, kitaplı küfüre şakası olmadığını bildirdi. Bilirdi ama sırtı sırtına üç gündür otuz altı çaydı yutulduğu. 'Ha? Hangi inekti gamatoyu sallayan?' Altıncı araya girdi: 'Boşver Hasaan âbi, ağzından kaçtı.' 'Ağzından mı? Senin ağzından mı lan?' Sarı saçlarının dipleri ter içinde Erol, duru mavi gözleriyle suçlu suçlu güldü. 'Cevap versene lan!' Ciddileşti: 'Kusura bakma âbi, ağzından kaçtı.'"

Fakat evinin geçimini yazarlıkla sağlamak zorundalığı Orhan Kemal'i, ustası olduğu diyaloglarda bile çalakaleme çekmedi değil. Tevfik Çavdar, *Vukuat Var*'da sayfaların "incir çekirdeğini doldurmayan konuşmalarla geçirtilir(diğini)" söyler. Deyimler gelişigüzel, anlatım alışılmış kalıplar içindedir. Çavdar, "Saydım 288 sayfalık kitapta nerdeyse sayfa başına 'of gibi olur' deymi düşecek' der." Fakat Merzem'le Fattum'un ölen Kemal'i bir bekleyişleri vardır, o sayfaların sağlamlığını da teslim eder: "Sabır dolu, türlü nedenlerin uçtuğu bol yağmurlu bir bekleyiştir bu."¹¹ Fethi Naci de *Küçük*'te "üç sayfada üçer defa" geçen "lacivert gece"yle örnekler çalakalemi. Ama yazarın ustalığını o da hatırlar: "Birtakım sözcüklerin tekrarının, ancak psikolojik bir etki elde etmek için ... gerekli olduğunu Orhan Kemal çok iyi bilir. O 'lacivert'ler gözünden kaçmış olsa gerek."¹²

Orhan Kemal'in sahnelenmiş beş oyunu var: *İspinozlar* (1964; daha sonra *Yalova Kaymakamı* adıyla), *72. Koşuş* (1967), *Bekçi Murtaza* (1968), *Eskici Dükkânı* (1969), *Kardeş Payı* (1970). Hepsi de öykü ve romanlarından uyarlama. *72. Koşuş*'la *Kardeş Payı* ilki uzun, aynı adlarda iki öyküden, *İspinozlar* bir romandan: *Devlet Kuşu* (eski hali öykü, adı "Balina"), *Bekçi Murtaza* ile *Eskici Dükkânı* da yakın adlı iki romandan: *Murtaza* ile *Eskici ve Oğulları*. Bana öyle geliyor ki Orhan Kemal'in daha pek çok oyunu olabilirdi. Çünkü bütün öykü ve romanları oyunlaştırılmak için çok elverişli. Yahut şöyle: Orhan Kemal oyun yazarı olarak dünyaya gelmişken öykü ve romana yönelmiş, öyle bilinmiş, tiyatroya doğuştan kabiliyeti geç fark edilmiş gibi.

"Kardeş Payı" öykü olarak kısa mı kısadır. *Eskici Dükkânı*'nın dayandığı metin romandır ama onun öncesi de yine kısacık bir öyküdür. Orhan Kemal, küçük bir olayı, basit bir durumu derininde saklı çelişkileriyle görebilen, bunlardan roman ve oyun yapabilen bir yazar. Dahası da şu: Türlelere egemen. Öyküsü de, öyküden yaptığı romanı da, romandan uyarladığı oyunu da ustalıklı. Türler farklı

kurgular gerektiren yapılarıdır, Orhan Kemal'in ustalığı bunu unutmamasından geliyor. O kadar ki ne öyküsünü sözce eksikli buluyoruz ne romanını ve oyununu uzatılmış ve sağılmış.

Hamalbaşı, Siverekli ve Refik Bey arasında geçen bir öyküdür "Kardeş Payı". İstanbul'a sonradan gelip erken gelenlerin yardımıyla hamallık bulanlar, hamal ağaları tarafından sömürüldüklerini bir zaman sonra görürler. İsyan şart olur. Finalde Hamalbaşı sustalısını çıkarır ama adım adım da geriler. Siverekli'ye adım adım yaklaşır. Atıklıkla sustalı bileğe yapışır. Sıkar. Sıkar. Hamalbaşı hamalların ayakları dibinde kıvranırken, Siverekli eğilir, yerden sustalıyı alıp ortasından kırar. Arkadaşlarına döner. Son cümleler: "'Bundan böyle kendi göbeğini kendi elimizle keselim arkadaşlar!' dedi, 'Bu ibneye lüzum yok! Kazancımızı da kardeş payı ederiz. Oldu mu?' / Olmayacak ne vardı? / Arkasında elleri, omzunda ceketi, ensesine yıkılı ama siperi dönmüş kasketiyle arkadaşlarının önünde, elektriklerin aydınlatığı caddede ağır ağır yürüdü."

Bu öyküden iki bölümlü oyun yapar Orhan Kemal. Bu kadarıyla olmaz elbette. Kişiler az bulunup artırılır. Öncekilere ad verilir: Hamalbaşı'nınki Gafur Ağa'dır. Siverekli'ninki Delibozuk. Topal katılır oyuna, Gafur Ağa'nın adamıdır. Hacer'le yetişkin oğlu da oyunla tanıdıklarımızdan. Ve yan karakterler. Mekân da amele koğuşu yaparak belirginleştirir Orhan Kemal. Olaylara gebe kılar. Çok yakında da Hacer'in evi. Hacer, kocasıdır; geçimini bekâr çamaşırı yıkayarak sağlar. Ayrıca yürekli. İşçileri bilinçlendirirken başı belaya giren bütün işçisi Delibozuk'a arka çıkar. Oyun öyküdeki gibi şipşak başlayıp bitmez, aşkla birlikte sürer ve entrikalar aşıla aşıla son bulur.

Evet, türlere egemen Orhan Kemal. Ama önce diyalog ustası. Diyaloga egemen. Daha doğrusu şöyle: Diyalog, kendi kuralını dayatıyor; Orhan Kemal de onu doğru okuma ustalığını gösteriyor.

72. *Koğuş* ile ona kaynaklık eden uzun öykü arasındaki farklılık ise daha fazla. Gerçi oyuna yeni kişi de katılmıyor, yeni mekân da. Kişiler aynı: Çoğu hırsızlıktan yatan "yoksul, pis Âdembabalar". Mekân aynı: Hapishane. Fakat Orhan Kemal uzun öyküyü öyle parçalayıp yeniden öyle birleştirmiş ki ortaya uyarlamayı aşan, adeta yepyeni bir oyun çıkmış. Yoğun. Öykü, gözlemin ağırlığı altındadır. Âdembabalar, hapishane şartları altında insanlıktan çıkmışlardır, iyiliğini gördükleri Kaptan'ı bile soyar, üstünden çıkardıklarını satmaktan utanmazlar. Oyunda ise kötülük Berbat'ta toplanır, Âdembabalar ise Kaptan'ın insanlığı karşısında yeniden insan olup harekete geçerler. Öykünün finali gerçekçidir, oyununki hareketli; fakat her ikisi de türlerine yakışan finallerdir. İşte bunun diyalog ustalığıyla sağlandığını düşünüyorum.

Kaptan'a annesinden para gelir, Kaptan hapishaneyi doyurur, donatır. İlgili bölümden küçük bir parça öyküde şöyledir: "Kaptan, çocuklarının iştahla yeme-

lerinden haz, haz da değil, gurur duyan bir babaydı sanki. Kaba Hitit yüzüyle gülümsüyordu. / Berbat, hâlâ elden ele dolaşan tencereyi çekip aldı: ‘Hergeleler! Tencereyi de mi yiyeceksiniz?’ / Ahmet Kaptan ortaya üç paket Köylü sigarası attı, Kaya Ali’ye kalın sesiyle emretti: ‘Oturt çaydanlığı!’ / Çaydanlık oturtuldu, mangalın çevresi yeniden alındı. / Kaya Ali: ‘Allah ağamıza ömürler versin!’ / Âdembabaların tok sesi gürledi: ‘Amiiin!’”

Aynı bölüm, görünüşte küçük ama seyirciyi dipdiri tutan bir değişime uğrar oyunda. Ki şöyledir: “(Kaptan, Kaya Ali’ye iki paket sigara verir. Kaya Ali elinde sigara paketleri, Âdembabaların yanına gelir) / KAYA ALİ: İki paket cigara gönderdi ağamız amma bölüştüreceğim! / BERBAT: (Koşarak gelir, paketleri kapar) Ver bana, ben dağıtırım! / KAYA ALİ: (Atılır üzerine) Ağam bana dağıt dedi, ver! / BERBAT: (Dirseğiyle vurur) Çekil lan, serseri! / KAYA ALİ: (Uğunmaya başlar) Anam böğrüm. Anam, anam, anam. (Kaptan’ın yanına gider. Kaptan paketleri yırtar, sigaraları birer birer dağıtır) / BERBAT: Çaydanlığı doldur! / KAYA ALİ: (Kaptan’ın oradan) Az ye de meydancı tut kendine. / TAVUKÇU: (Fırlar, gider bir köşedeki çaydanlığı alır, doldurup maltıza oturtur) Ben doldurayım ağa! / (Mangal, üzerinde çaydanlık. Gine ortaya gelir, Âdembabalar çevrelerler) / KAYA ALİ: Allah ağamıza ömür versin! / HEPSİ: Amiiin!”

Düşüncem o ki diyalog ustalığı türde de ustalaştırıyor Orhan Kemal’i. Nasıl ki halkın içinden biri olmak da kendiliğinden bir dil bilinci yaratmıştı onda.

¹ Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, İstanbul, 1975, s. 207.

² Fazlası için bakınız: “Orhan Kemal’in Hikâyelerinde ‘Sakıncalı’ Sözcükler”, *Kelepir Sepet* [Okur Kitaplığı, İstanbul, 2012] içinde: s. 28-42.

³ Behzat Ay’ın 15 Eylül 1964 tarihli “Varlık”taki yazısından aktaran: Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, Tekin, İstanbul, ikinci basım: 1984, s. 182.

⁴ 15 Ocak 1966 tarihli “Varlık”tan aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 59.

⁵ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, s. 66’dan aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 58.

⁶ Tahir Alangu’nun *Varlık Yıllığı 1962*’deki yazısından aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 169.

⁷ Tahir Alangu’nun *Varlık Yıllığı 1967*’deki yazısından aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 189.

⁸ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*: 2, İletişim, İstanbul, dördüncü basım: 1996, s. 52.

⁹ Berna Moran, a.g.e. s. 55..

¹⁰ Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece, Ankara, 2013, s. 114-115.

¹¹ Tevfik Çavdar’ın 30 Eylül 1959 tarihli “Yeditepe”de yer alan yazısından aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 156.

¹² Fethi Naci’nin Nisan 1960 tarihli “Yeni Ufuklar”daki yazısından aktaran: Asım Bezirci, a.g.e. s. 161.

MUSTAFA ZEKİ ÇIRAKLI

ORHAN KEMAL’İN *BİR ÇOCUK* ADLI ÖYKÜSÜNDE KLASİK VE POSTKLASİK ANLATIBİLİM ÖĞELERİ: “VİTRİNE BAKAN ÇOCUK” İMGESİ

*Çocuğu bastırıp konacaklardır gizli hazineye.
[Ne olacak ki] alt tarafı çocuktur.*

Orhan Kemal romanı ve öyküsü Türk yazınında ‘meselesi olan’ edebiyat kapsamında değerlendirilebilecek anlatılar sunar. Bu ‘meselesi olma’ vasfının edebi metnin dışına yapılmış bir göndermeyi barındırdığını öncelikle belirtelim. Dolayısıyla bu tür anlatısal metinlerin ilk elden sorunlaştırmayı (ya da sorunsallaştırmayı) denediği dünya elle tutulabilir, gözlemlenebilir, resmedilebilir ve araştırılabilir bir dünyadır.

Klasik bir yöntemle baktığımızda *Bir Çocuk* öyküsünün metinsel özelliklerini görebiliriz. Orhan Kemal, okur beklentileriyle oynamayan, metnin gerçekten bir hikâye anlatmasını isteyen (bunun mümkünlüğüne inanmış) ve metne etik bir sorumluluk yükleyen bir yazardır. Klasik anlatıbilim metin dışı gerçek dünyadaki öykünün, belli bir olay örgüsü içinde aktarıldığı metinle ilgilenir.¹ Orhan Kemal’in öyküleri çoğunlukla ideoloji ve etik unsurlar göz önüne alınarak irdelenmiştir. Oysa bu öykülerde ideoloji ve etik kodlar, zaman zaman öykülere yük olmakta, öykünün bam teline dokunan evrensel insanlık durumunu araştıran yönlerini, yapay ve klişe duyarlıklara kurban ettiği görülmektedir.

Bu nedenle, Orhan Kemal anlatılarının, bunlar ister uzunca romanlar ister kısa öyküler olsun, teknik incelemesi, öncelikle yapısal bir analiz gerektirir yani klasik anlatıbilimsel bir okumayı mümkün kılar. Öte yandan metinden çok bağlamı ve okuru esas alan postklasik okumaya da fırsat verir. İşte bu durumda yazarın “niyet” ve “kurgu”sunun böyle bir okumadan nasıl etkileneceği merak konusudur. Nitekim *Bir Çocuk*² adlı öykü çocuk duyarlılığı ve bu duyarlılığın ortaya çıktığı sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, sosyo-politik ve psikolojik yönlerle ilintili güçlü ideolojik çekirdekler içermektedir.

Karakterler ideoloji taşıyıcıları olarak görülebilir ve varsayılan yazar, nihai mutlak bir referans teşkil edebilir. Gel gör ki, anlatılar artık salt belli değerlerin taşıyıcıları olmaktan çıktığı gibi, yazar tarafından taşınması öngörülen değer al-

tını da oyabilirler. Burada artık sadece metin değil, sadece okur da değil, bu ikisinin etkileşimini izlemek gerekmektedir. Peter Rabinowitz, bu etkileşimi bir tür kural koyma ve bu kuralları izleme oyunu olarak tanımlar. Buna göre, (1) Bir okur bir öyküde sadece kendi ilgisini çeken yerlere dikkat eder ve diğer kısımları göz ardı edebilir (rule of notice). (2) Bir okur dikkatini çeken bu işaretlere kendi deneyimleri doğrultusunda belli anlamlar yükler (rule of signification). (3) Okur anlatıda dikkatini çekmiş önemli noktaları kendi kafasında yeniden organize eder, ki ortaya çıkan şey ne salt metinsel ne de salt deneyimseldir (rule of configuration). (4) Okur bütün bunlardan anlamlı bir sonuca varmaya çalışır (the rule of coherence).³

Biz bu yazıda, bir okur olarak, Orhan Kemal'in *Bir Çocuk* adlı öyküsünde tespit ettiğimiz 'vitrin' sahnesinin ideolojik bagaj taşımayan, basmakalıp bir kapitalizm eleştirisi barındırmayan kısmı üzerinde yoğunlaşacak metnin bu bölümlerinin klasik ve postklasik anlatıbilimsel okumalarını yapmaya çalışacağız. Bu vitrin/camekân sahnesinde mekân, geniş ölçekli uzamsal bir tasavvur olarak değil, görüş mesafesinde yer alan ve dar biçimde çerçevelenmiş bir "sahne" olarak ele alınabilir.⁴ Bu durumda mekân detaylarının yorumlanması ayrı bir önem kazanır çünkü klasik anlatıbilim açısından bu detaylar fazla bir değer taşımasa da, postklasik açıdan yorumlanmaya (hatta aşırı yorumlanmaya) muhtaçtır. ⁵ Postklasik okumalar anlatının diyakronik, tarihsel, kültürel, hatta cinsiyetle⁶ ilgili boyutlarını da hesaba katmaya çalışır.

Bir anlatının alınılması yani okuma süreci karmaşık bir süreçtir. Buna göre okur dinlediklerinden yola çıkarak belli sahneleri zihninde filme çeken bir yönetmen gibidir Okurun yaşadığı deneyimi anlamak açısından onu sonradan görme özürü olmuş (ya da karanlık bir odada bir öykü dinleyen) birine benzetebiliriz.⁷ Nitekim, anlatı adaptasyonu meselesi incelenirken bir görme özürü olarak yönetmenin senaryoyu nasıl hayal ettiği ve tabii bu hayal ettiklerini nasıl/ne ölçüde ekrana yansıtabildiği aynı zamanda bilişsel (cognitive) bir sorundur. Çünkü okur (narratee/reader) görsel olmayan malzemeden görsellik üretmektedir. Bunu yaparken kendi deneyimlerinden (schemata) faydalanmakla birlikte, dinlediği/okuduğu hikâyede verilen ipuçlarından (metin) yararlanarak oldukça karmaşık zihinsel bir inşa (construction) ve tahayyül (imagination) deneyimi yaşar.⁸

David Herman'ın *Anlatıbilimler (Narratologies: 1999)* adlı yapıtında belirttiği gibi, klasik (ve yapısal) anlatıbilim anlatılardaki "insan" unsurunu daha derinlemesine analiz etmekte yetersiz kalabilir çünkü yapısalcı doğasının da etkisiyle mekanik bir okuma öngörmektedir. Herman'ın bunu bir çeşit antropomorfizm ve bilimselcilik olarak yadsıdığını hatırlayalım.⁹ Örneğin, Manfred Jahn, klasik bir yöntemle frame/çerçeve kuramını 3. Tekil şahıs anlatıcılar için şöyle formüle etmiştir: "X, R'ye Y'nin Z'nin yaptığını görmesini anlatır" yani Z bir

şey yapmıştır, Y bunu görmüştür, işte X bu görme eylemini R'ye anlatmaktadır.¹⁰ Burada X anlatıcı, Y ve Z ise farazi karakterlerdir. Y içsel odaklayıcı (internal focalizer), Z odaklanandır. R ise okur'dur. Tabii burada odaklayıcı devreden çıkabilir ve dışardan gözlemci ve güvenilir (reliable) anlatıcımız sadece Z'nin yaptıklarını R'ye anlatabilir.

Bu açıdan bakıldığında, *Bir Çocuk* öyküsünde, bir üçüncü tekil şahıs gözlemci anlatıcı (X), okura yani bize (R), bir sokak çocuğunun (Y) gördüklerini [örneğin, trenlerin durmadan gidişini, kalabalıkların hareket edişini, lambaların yanışını, balığın kesik halde duruşunu, korsanların yaptıklarını vs.] görmesini (Z) anlatmaktadır. Anlatıcının 'teknik' anlamda güvenilir olduğunu söylemeliyiz çünkü üçüncü tekil şahıs dışsal anlatıcı.

Klasik yapısalcı analizler yerine artık okuru da hesaba katan postklasik okumalar bir anlatının işaret ettiği şu üç kategoriyle de ilgilenir. (1) anlatılmak istenen düşünce (yazarın zihnindeki inşa), (2) bu gerçekliğin dışavurumu metin ve vasıta olarak anlatı ve (3) okurun zihninde yeniden canlandığı gerçeklik yani okurun zihnindeki inşa.¹¹ Klasik anlatıbilim bunlardan ikincisini inceler. Çünkü bu okumalarda aslanan şey bir anlatı olarak metindir. Bir öyküde, yapısal şablon çıkarıldıktan sonra, postklasik okumaya yönelebilir, dikkatimizi anlatıcı ve metin'den (implied author, narrator and text), okur ve bağlam'a (reader and context) doğru kaydırabilir, birinci ve üçüncü kategori hakkında kimi spekülasyonlar üretebiliriz.

Bir Çocuk'ta Üçüncü Tekil anlatıcının bakış açısından sunulan bir girişle başlar öykü: "İstanbul'un baharı yoktur!" Anlatıcıya göre, İstanbul'da on iki ayın yarısı kış, yarısı yazdır. Klasik anlatıbilime göre güvenilir olması gereken, anlatı evreninin dışındaki bu üçüncü tekil şahıs anlatıcının yaptığı bu tespit pek de objektif bir tespit gibi gelmez bize. Anlatı ilerledikçe görülecek ki, bu özelliğin sebebi, anlatıcımızın öykünün kahramanı olan çocukla kurduğu *empatik* ilişkidir. Nitekim bu giriş kısmı serbest dolaylı anlatım (SDA) izlenimi vermektedir ilk başta. İstanbul'un "baharının olmaması," baharın "sımsıcaklığı," "karakış," (anlatıcıya göre bahar, kış ortalarına serpiştirilmiş "yazdan kalma" bir aydınlıkla ilişkilendirilir), ertesi günün "bir anlık mutluluğun öcünü almak" istemesi gibi ifadeler anlatıcının bakış açısını olduğu kadar karakterin duy(g)usal özelliklerini de anırtmaktadır.

"Nisan ortalardı. Karakıştan kalma sımsıcak pırıl pırıl bir gün. Böyle bir günün akşamıydı" diye başlayan kısımda dışsal odaklama betimleyici bir üslup takınır. Ardarda gelen bu iki paragrafta, bahar hem "yazdan kalma" hem de "kıştan kalma" özelliklerle tarif edilmeye çalışılır. Baharın bu *metonimik* tasviri, yani yaz ve karakış'ı oluşturan unsurların bir bütün olarak baharın yerini tutması, bahara yöneltilmiş bir yadsıma olduğu kadar, karakterin evrenini yansıtmaya açısından oldukça ilginçtir. İstanbul'un bazı insanlar için belki de bin bir mevsimi vardır, ancak yaşamını sokaklarda sürdüren karakter açısından başlıca bu iki

mevsimden söz açılabilir. Yaz ve karakış. Burada, karakış ifadesinin de üzerinde durmak gerekiyor, çünkü karakter için kış, karakış'tır. Gökyüzündeki "pırıl pırıl yıldızlar" ifadesi aynı anda hem anlatıcının gözlemine, hem de karakterin odaklamasını yansıtmaktadır. Gökyüzünde yıldızların parlamasında çocuksu naiflik aktarılmaktadır belki de. Odaklama duygusunu kuvvetlendiren bir diğer öğeyse trafik görevlilerinin 'sert' düdükleridir. Buradaki 'sert' sıfatı anlatıcının betimleme çabasını aktardığı gibi bir ihtimal karaktere (çocuk) ait duyusal veriyi paylaşmaktadır okurla.

Öykü ilerledikçe anlatıcının sesine karakterin odaklamasının iyice eşlik ettiğini ya da serbest dolaylı anlatım marifetiyle anlatıcının sesinin karakterin iç sesine karıştığını daha fazla görürüz. "Ayakları yalındı, kınnapla sımsıkı bağlanmış pantolonunun paçaları lime lime" şeklinde başlayan uzunca betimlemeyi arada şu tür anlatma/odaklama ifadelerinin kestiği görülür: "Yine böyle yazdan kalma bir kış günü" ya da "Vız geliyordu Beyoğlu..." Karakterin çocuksu naifliğini romantik bir özgürlük esrimesinin aldığı görülüyor.

Aynı bölümde ayrıca anlatıcının ideolojik bagajı da kendini ele vermektedir. "kara kâğıtlı Yaka izmariti" ile yolda yürüyen kadınların "vizon, pelüş ve astragan kürkleri" arasında yarattığı zıtlık, bu durumun ilk ipuçlarını ortaya koyarken, "apartmanların vurdumduymazlığı ve bencilliği" öykünün kahramanı sokak çocuğunun yalnızlık ve terk edilmişlik imgesini pekiştirmektedir. Çocuğun zihnini de yansıtan serbest dolaylı aktarım yoluyla aşağıda verilen düşünceler, sanki William Blake'in Londra şiirinin modern bir versiyonu gibidir:

"Vız gelirdi be. [...] Hazır apartman kaloriferlerinin de söndüğü şu nisan ortalarında, kodesin sönmemesine yandığını işittiği sobası, ekmek kayıntı da varken, sonra... İzmaritime barbut var demişti beton Ağabey. [...] Beton ağabey gibi onun da yoktu ardından ağlayacak kimsesi. Ana baba hak getire, teyze, hala, dayı, amca, büyükbaba, haminne... yenir mi içilir mi bunlar? Minarelerde ezanlar okunur beş vakit, kiliselerde çanlar çalınır. Kalabalıklar camilere, kiliselere koşarlar, camilerden, kiliselerden, havralardan çıkarlar. Ne için girerler, ne için çıkarlar?"

Öykünün ürettiği karşıtlıklar "toplum/birey" karşıtlığını aşan, ondan daha karmaşık bir karşıtlık. Evet bir yandan toplumun bir birey olarak karaktere duyarsız kalışının, bireyin dünyasıyla toplumun dünyasının farklılaşmasının ötesinde bir yan var bu çelişkide. O da "çocuk duyarlığı." Bir karakter olarak "sokak çocuğu" hem toplum karşısında yalnız, terkedilmiş ve izole edilmiş hem de kendine ait iç dünyasıyla bununla yaşamayı mümkün kılan bir direnç geliştirmiş.

Metaforik bir okuma ve biraz da aşırı yorumla, öykünün başlarında geçen, "İstiklal Caddesi'nde dolmuşlarla trolleybüsler durmamacasına akıyorlardı" ifadesinde kalabalıkların durmaksızın akıp giden zaman "trenine" atlayarak yukardaki bakış açısını ve anlatıcının sesine karışan iç sesini paylaştığımız çocuğa ka-

yıtsız kalışını, onu fark etmeksizin yanından geçip gidişini hatırlıyoruz burada. Belirttiğimiz gibi her ne kadar anlatıcının sesi baskın olsa da burada karakterin düşüncelerini okuyabiliyor, ona içerden bakabiliyoruz. Bir önceki sahnede, “çocuk dişlerinin arasından fırt diye tükürüşündeki” agresifliğin arka planını daha iyi görmüş oluyoruz böylece. Çocuk aslında biraz da öfkeli midir? Özellikle minarelerde okunan ezanlar ya da kilise çanlarına karşı duyguları öfke, kırılma, hadi en iyi ihtimalle anlamlandıramamadır. Anlatıcı ise kalabalıklar ibadethanelere niçin giderler diye sorarken aslında cevabını beklemediği retorik bir soru yöneltmektedir. Burada varsayılan yazar, ritüellere ilgi gösteren cemaat fertleriyle evsiz barksız bir sokak çocuğunun iç dünyasındaki hayallere sıkışmışlığını bir birine karşıt durumlar olarak sunmuş, bu yolla okurda etik bir hassasiyet yaratmaya çalışmıştır. Foucaultcu ifadeyle söylersek, bir iyi/kötü karşıtlığı yaratmış, oluşturduğu kalıba göre dolmuşlarda, trenlerde durmaksızın bir yerden bir yere koşuşturan gündelik yaşamın insanlarını ya da camilere kiliselere girip çıkan kalabalıkları “kötü,” bütün fırlamalığı, saflığı, temizliği ve agresifliğiyle sokak çocuğunu “iyi” tarafa koymuştur. Okur, etik olarak çocukla empati yapacak, çocuğun tarafını tutacak, kalabalıkların kayıtsızlığını etik ve ahlaki bulmayacaktır. Gerçi, Monika Fludernik, anlatılan öykülerin okur nezdindeki meşruluğunu metin dışındaki deneyimlere bağlar (experientiality) ve öyküyü salt bir dizi olayın anlatımından farklı bir yere oturarak, okura deneyimlemediği bir şeyin öyküsünün anlatılmasında yapay bir yan bulur.

Bu noktada okur imgelemi, özdeşleşme ve empatisi nispeten yüzeysel bir duyarlılığa işaret eder gibidir. Tabii burada hem varsayılan yazar hem de okur bir riyakârlığı paylaşmak zorunda kalacaklardır. Öykü kendi yarattığı farkındalığı kendi yarattığı “hikaye anlatma-okuma-etkilenme” pratiğine uyguladığında, varsayılan yazarı “vaiz,” okuruysa “cemaat” pozisyonuna ittiğinin farkında değildir. Belki Platon’un tragedya izleyicisi için ya da T.S. Eliot’ın modern seküler okur için söylediği gibi, okur karakterle kurduğu bu etik empati yoluyla gönlünü ferahlatacak, bir tür şifa bulacaktır.

Anlatıcının sesinden, anlatıcının kelimeleriyle aktarılan ve karakterin zihninde canlanan resimdeyse özellikle renklere yapılan vurgu önem taşır. Bu renk cümbüşünde hem yazarın yaratmaya çalıştığı görece yapay duygusallık yani sentimentalite, hem de okurun çoğun çocuk dünyasıyla ilintilendirdiği saf duyarlık söz konusudur: “Ramazanlar gelir, bayramlar gelir, toplar atılır, analı babalı çocuklardan bir çoğu allar, morlar, yeşiller, sarılar içinde birer türkü gibi gibi cıvıldaşırlar.” Resimde, öteki dünyalıların (apartman dünyasına ait insanlar / trenlere binip gidenler / vitrin-camekanın öte tarafında olanların) çocuklarının “türkü gibi cıvıldaştığı” söylenerek, henüz toplumsallaşmamış, kirlenmemiş, masumiyetini koruyan çocuk neşesine gönderme yapan anlatıcı, Salinger’ın “yetişkin dün-

yası”nın ikiye bölünmüşlüğü anladığı *Gönülçelen* anlatısını hatırlatmaktadır. Çocuklar o dünyaya henüz girmemiş, neşe içinde cıvıldaşmaktadır. “Cıvıldaşmak” anlatıcıya ait bir odaklama belirteci olarak çıkar karşımıza ve gözlemci anlatıcının (extradiegetic narrator, invisible narrator) çocukları benzettiği “kuş” imgesi hem saflığı hem de özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Resim şöyle devam eder: “bayramlar gider, ramazanlar gider, yine eski günler, yine her zamanki günler gelir. Yağmurlar yağar, fırtınalar saçaklarında parçalanır evlerin, karlar savrulur lapa lapa, karlar savrulur sulusepken...” Buradan, bu resmin metnin dışında var olduğu farz edilen gerçek dünyadaki (story world) bir rutini anlattığı düşünülebilir. Kullanılan geniş zaman yapısı olayın (event) metinde bir kez anlatılsa bile, gerçek dünyada rutin olduğunu gösteriyor. Kalabalıkların yaz kış tekrarladığı bir eylem. Bu çağrışımlardan doğan duygu pek de olumlu değil. “Rutin” doğası itibarıyla “sıkıcılığı, sıradanlığı, kayıtsızlığı” anırtıyor zaten.

Karakterin bu rutini aşma yöntemi saat zamanının dışına çıkarak uzamsal zamanda (spatial time) yaptığı iç yolculuklar. “yoktu üstüne Tüivist’te. Ama gel anlat filmcilere. Ulan taş arabaları [...] ver bir gangster rolü, gece bir erkete beklesin dağ gibi apartmanların aralarında, parmaklarını ağzına koyup bir ısıklık çalsın, bir şaşırsın polis arabalarını.” Dışlandığı toplumun koruyucusu olan Polisi şaşırtmanın karakterin dünyasındaki anlamı kurulu düzenle dalgasını geçme arzusunu gösteriyor. Böylece öykünün başındaki polis düdüklelerinin “sert” oluşuna dikkat çekmemizin sebebi daha iyi anlaşılıyor.

Öykünün kurgusundaki temel yapısal karşıtlık ise apartmanlar/sokaklar ile bu apartmanların vitrin, camekan ve pencerelerinin ayırdığı insanlar ve dünyalar arasında kendini ortaya koyuyor. Karakter ve onun yazdan kalma/kıştan kalma bazarı ve kendi içindeki fantastik dünyası camekân-vitrinin bu tarafında, karakterin yabancılaştığı dört mevsim insanların acımasız dünyası ise öbür taraftadır.¹²

“Şıp durdu. Sinemacıları, yabancı filmleri, Amerika’yı, Üçkâğıt’ı falan unuttu. Büyük bir lokanta.” Buradaki lokanta, karakteri dışlamış kalabalıkların buluştuğu, görüştüğü, ürettiği ve tükettiği toplumsal yapının bir temsilcisi. Lokantayı, sosyalleşmenin gerçekleştiği bir mekan olarak almak ve kalabalıkların dünyasını temsil eden bir metonim olarak okumak mümkün. Lokanta florasan lambalarıyla gündüze dönüşmüştür. “Florasan lamba” burada çağrışımları bol bir sözcüktür ve sadece betimleme değil yapay, zevksiz, ikiye bölünmüş ve müsrif kalabalıklara yöneltilmiş bir ironi olduğu açık.

Tematik ve çağrışımsal bir okumayla konuya yaklaşırsak eğer, aklımıza ilk gelecek referanslardan biri bir vakitler romantiklerin “çocukluk” ile “masumiyet” arasında kurdukları dolaysız ve nerdeyse zorunlu bağ olacaktır.¹³ Çocuğun bir şey istemesinde, o şeyi elde ettiğindeki sevincinde yahut elde edemediğinde duyduğu üzüntüde bu masumiyetten beslenen dokunaklı bir yan vardır. Çocuğun

hayal dünyası ise bu noktada büyüdükçe kaybettiğimiz bir hazine hükmündedir. Çocuğun vitrinde gördüğü objeler karşısındaki tutumu, o objelere kendi hayal dünyasında verdiği rol ve onlara karşı duyduğu hayranlıkla dolu “arzu” öykünün temel yapısal ve metaforik unsuru olan vitrinde somutlaşır. Kimi zaman bu somutluk çocuğun camdaki parmak izleridir, kimi zaman soğuk bir kış gecesinde nefesinin camda bıraktığı buğu. Bunlar güçlü bir imgeler olarak karşımızdadır, açıkça görülme de, ima edilmektedir. Bir diğer ifadeyle bir dolaylı anlatım ve telkin söz konusu, ki bu anlatının estetik boyutunu zenginleştiren ve etkisini artıran bir husus olarak çarpıcıdır. Çocuk elleri, meraklı bakışlarıyla okurun hayalinde canlanır. Çocuktaki duygu ve isteklerin taşıyıcısı. Floresan ışıklı dünya, yapaylık ve doğaya yabancılaşma olgusunu imlediği gibi, bu yapay dünyaya dışardan bakan çocuğun naifliğini iyice ön plana çıkarır haldedir. Çocuğun masal dünyası ve anlık içsel/uzamsal zamanda yaşadığı renkli maceralar, ondaki masumiyetle özgürlük duygusunu buluşturmaktadır. Bu masal dünyası, çocuk için, gerçek dünyadan daha üstün ve daha gerçektir. Öykü boyunca tekrarlanan “yere tükürme” bu gerçek dünyanın yadsınması ve onun aşağılanmasıdır. Gerçek dünyaya ait balık, bu masal dünyasında fantastik bir canavara dönüşmüştür. Gerçek hayatta (temporal saat zamanında) ikiye kesilmiş ve ölü haldeki balık, masalda (uzamsal iç zamanda) capcanlıdır.

Post-klasik anlatıbilim ideoloji ile teknik arasındaki ilişkiye daha geniş perspektiften bakmaya çalışırken, her söylemde anlatsal, her anlatıdaysa söylemsel ve her ikisinde de ideolojik yanlar, anlamsal karmaşalar keşfedebiliyor. Örneğin, Lacan’cı bir okumayla vitrin camındaki izler, buğu, resim ve gölge çocuktaki arzunun (desire) göstergesidir. Arzu adeta vitrindeki izlerde somutlaşmıştır. Toplumsal yapının çeperinde de olsa simgesel düzene yani dile (Symbolic Order) girmeye başlamış ve özünden/doğasından kopmuş çocuğun içinde hiç gideremeyeceği bir eksiklik (Lack) duygusu vardır, bu sürekli olarak bir şeylerle bu boşluğu doldurma çabasında kendini dışavuracaktır. Arzu erken yaşlardan beri insanlığının yaşamını etkiler ve çocuk yaşlarda masal kahramanlarının somutlaştığı nesnelere ya da oyuncaklara duyulan bu heves, yaş ilerledikçe kendine başka erekler bulur. Sonuçta düzen içindeki hiçbir nesneyle tatmin edilemeyen arzu, insanın her defasında başka bir şeye yönelmesine sebep olur. İnsan büyüdükçe arzu nesneleri yani oyuncaklar değişir ama arzu gittikçe derinleşerek orda kalır.¹⁴ Bu açıdan bakıldığında vitrinin arkasındaki oyuncaklardan daha çok vitrindeki arzu göstergeleri (sign) önem taşır. Buna karşı vitrin sahibinin ya da oyuncakçı’nın tavrı arzuları bastırmak (oppression) ve onları kontrol altına almaktır. Lacan’cı paradigma içinde lokantacı adeta bütün referansların kendine bağlandığı düzenin Yasa Koyucusu (Law of the Father)’nın temsilcisi gibidir.

Fakat bu sahnede asıl dikkat çekici olan başka bir şey vardır: “Lokantanın floresan lambalarıyla gündüze dönmüşlüğü, kadınlı erkekli bir kalabalığın masalarda karınlarını doyurmalrı falan değil, lokantanın vitrini. Vitrindeki tabaklar da değil, *kocaman bir balık* çekmişti dikkatini.” [italik benim] Gerçek dünyanın ötesinde kendine ait iki mevsimli yarı gerçek yarı fantastik bir dünyada yaşayan karakterimiz için vitrinin-camekânın önündeki bu an, onun öyküde konumlandırıldığı en kritik andır.

Karakterin dikkatini çeken “kocaman balık” bir Proust efektiyle zihnini korsan filmlerde gördüğü sahnelerle alır götürür ve öykü zamanının doğrusal (lineer, kronolojik) ilerleyişini bir satır gibi keser. “Keskin bir satırla tam ortasından bir vuruşla, şıp, ikiye ayrılmıştı sanki.” Anlatı metnindeki iki “şıp” arasındaki sürenin (duration) anlatı dışında var olduğu farz edilen gerçek dünyadaki (story world) zamandan daha uzun olduğuna ayrıca dikkat çekmek gerek burada. Belki de, sahnenin başındaki “Şıp, durdu”daki “şıp” ile “bir vuruşla, şıp, ikiye ayrılmıştı”deki “şıp” aynı ânı imlemektedir. İkisi arasında anlatılanların hepsi bu ânın karakterin zihnine doğru derinleştirilmesi, perspektifin genişletilmesidir bir bakıma. Tarihsel yazarın (Orhan Kemal) ustalığı kendini bu noktada belli etmiş olur. Aynı cümleyle hem “anlatı”ya hem de “anlatım”a atıf yapıyor.

Şıp diye ikiye ayrılmış olan şey, hem anlatı zamanı (temporal akışın kesilecek uzamsal zamana geçilmesi ve karakterin şuur akışının başlaması) hem de vitrindeki bir deniz canavarını hatırlatan ilgi çekici kesik balık. “Deniz, canavar, gemi. Kırmızı sakallı kaptan, tayfalar.” Ve film başlar. “*Demir Maske* filmindeki gibi, korsanlar gemidekileri kılıçtan geçirirler. Bağlarlar reisi. Gecedir. Herkes uykuda, *Demir Maske* filmindeki çocuk gibi uyanır, çözer iplerini kaptanın.” Çocuğun masumiyetini öldüren, özgürlüğünü kısıtlayan ne varsa onların iplerini kesmek. Bu vitrin sahnesi, vitrinin önünde bir tüketim nesnesi olarak değil, aksine üretken ve hayal gücünü tetikleyen, özgürleştirici bir obje olarak balık, ve parlak kocaman gözlerle onun karşısında büyülenerek kalakalmış çocuğun hikayesi kadar etkileyici ne olabilir? Hele, balığın bir satırla ikiye bölünmüş olmasındaki çağrışım zenginliği inanılır gibi değil. Bu öyküyü “öykü” kılan işte yaratılmış olan bu güçlü imgedir. Gel gör ki, öykünün geri kalan kısımlarına baktığımızda yazarın bile bunu fark etmiş olduğu kuşkuludur.

Gözü birden floresanın gündüze çevirdiği lokantanın ön masasındaki yuvarlak çeneli, iriyarı adamın lokmasına takıldı [...] Soy lacivert façasından, sök kravatını, kazı saçlarını usturayla, tak kulağına küpeyi, giydir korsan elbisesini, al sana *Demir Maske* filmindeki haydut!” Karakterin bilincinden geçen film dışsal zamanın müdahalesiyle kesilecek ve vitrinin öteki tarafı bu tarafa müdahale edecektir: “Haydi bakalım küçük, al voltanı!” Bütün diğer sözler bir tarafa, karakterimizin verdiği cevap manidardır: “O adamı tek küpeli korsana benzettikse ne olmuş yani?”

Sonuç olarak, Orhan Kemal'in *Bir Çocuk* anlatısını estetik ve sanatsal kılan unsurlar, insanlık durumunu (the human condition) yalın olarak ortaya koyan vitrin-camekân (vitrine bakan çocuk) imgesinde aranabilir. Bu arayışta klasik ve post-klasik anlatıbilim bizim elimizden tutacaktır. Anlatıbilim bu günkü post-klasik evresinde, zaman zaman eski yapısal terminolojisini kullanmaya devam etse de, bu terminolojiyi farklı tematik, bağlamsal ve sosyo-kültürel unsurlarla zenginleştirecek, klasik okumayla deşifre edilen tekil mekanizmanın, çoğul bir organizma olarak alımlanmasının önünü açar. Bu bağlamda, Orhan Kemal'in anlatıları da gerek klasik gerekse post-klasik anlatıbilimsel yöntemle yeniden okunmaya muhtaçtır. Gerald Prince'in de belirttiği gibi böyle bir okuma teoriyle hermenoytik'i yeniden bir araya getirecektir ve Orhan Kemal anlatılarına bir de bu açıdan yaklaşmak yerinde olacaktır. Böylece, bir yandan Roland Barthes'in söylediği gibi anlatı içinde yerleşmiş kültürel ve ideolojik kodlar deşifre edilecek, anlatı metni, estetik olmayan ideolojik bagajlarından kurtararak, dikkatler anlatının okumayı zenginleştirecek yönlerine/ bölümlerine çekilecektir. Orhan Kemal'in *Bir Çocuk* öyküsü gibi, diğer öykülerinin asıl hikâyeleri de ancak böyle ortaya çıkarılabilir.

¹ Anlatı Üçlemesi (Narrative Triad: Fabula, Story, Text). Bkz. *A Handbook of Narratology*.

² Orhan Kemal, *Önce Ekmek*, Everest, İstanbul, 9. Baskı, 2007 [1968], ss. 8-15.

³ Vervaeck, B. and Luc Herman. *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln&London, 2005 [2001] 120-122.

⁴ Bkz. Çıraklı, M. Z. "Bir Görme Özürlü Olarak Okur." Hece 192, December 2012.

⁵ Akın'ın kısa öyküsünde, zaman belirteci olarak elimizde biri hikâyeye diğeriye anlatıma ait iki unsur var: "akşamüstü/akşam üstleri" ve "Geniş Zaman." Geniş Zaman yapısının kullanılması yapılan işin bir rutin olduğunu gösteriyor. Oyuncakçının her günün sonunda tekrarladığı bir eylem. "Rutin" doğası itibarıyla "sıkıcılığı, sıradanlığı, kayıtsızlığı" anırtıyor. Bu çağrışımlardan doğan duygu pek de olumlu değil. Buradaki Geniş Zaman yapısının anlatım içindeki bir diğer işleviyse, okuru her gün tekrarlanan bu sahnelerden birine davet etmek. Bir çok detay değişse de bu sahnede değişmeyen ve özellikle vurgulanan "oyuncakçının camekânı silmesi." Dil açısından Geniş Zamanda anlatılan sahne, okur tarafından hikayenin şimdiki zamanında bir sahne olarak alımlanıyor.

⁶ Susan Lanser cinsiyet ve ideoloji konularını anlatıbilimsel terminolojiyle birleştirme yoluna gitmiştir.

⁷ Catherine Emmott, *Advances in Written Text Analysis*, London New York, Routledge, 1994, ss. 157-166. Emmott sadece görme özürlü der ancak bize göre bu görme özürlü metaforu üzerinde bir iki düzeltme yapmak gerekir. Birincisi, okurun sonradan görme özürlü biriyle mukayesesi daha uygundur. Bir diğer husus ise, okur kulağı iyi duyan biridir (voice) ve hayal gücü yüksek biridir (focalization).

- ⁸ Neumann, B. and Ansgar Nünning. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*, Klett, Stuttgart, 2008, ss. 156-159.
- ⁹ Herman, David (ed.) *Narratologies, New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, The Ohio State University, 1999, ss. 1-30.
- ¹⁰ Vervaeck, B. and Luc Herman, a.g.e., s. 164.
- ¹¹ Bkz. "Bir Görme Özürlü Olarak Okur," Çıraklı, M. Z. "Bir Görme Özürlü Olarak Okur." *Hece* 192, December 2012.
- ¹² Bu hikaye adeta Sunay Akın'ın şu kısa öyküsüyle birlikte okunsa yeridir: "Her akşamüstü / Oyuncakçı / camekânından / çocuk ellerinin / izlerini / siler." Bu basit görünen kısacık anlatının kadrajına kimin/neyin girdiği üzerinde biraz kafa yormak gerekiyor. Üç aşamalı bir analiz yapılabilir: Birincisinde "camekân" ve "onu silen oyuncakçı" görülüyor. Bu durumda Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı anlatı evreninin içinde ama olaya dahil değil. Anlatıcı sadece olayı gözlemleyen bir öge olarak karşımıza çıkıyor (Intradiegetic-Heterodiegetic). Anlatıcı aynı zamanda odaklayıcı olarak alınabilir, tabii bu, dışsal bir odaklama. Dikkat, anlatıda bahsi geçmeyen sokakta ve o sokakta bulunması muhtemel diğer detaylarda değil, camekânda ve onu silen oyuncakçı'da toplanıyor. İkincisinde "camekân," "camekânı silen el" ve "parmak izleri" görülüyor. Bu kısa anlatının birinci okuması bize anlatıcı ile odaklayıcının aynı kişiler olmadığını işaret ediyor. Buna göre Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı olayı oyuncakçının gözünden/zihninden anlatıyor. Ses (voice) anlatıcıya, odaklama (focalization) ise oyuncakçıya ait. Anlatılan olayda anlatıcı anlatı evreninin tamamen dışında (extradiegetic ve heterodiegetic) bir öge olarak çıkıyor karşımıza. Ona dair elimizde olan tek şey bir cümlelik "ifade"den ibaret, başkaca bir şey yok. Oyuncakçıysa "karakter-odaklayıcı" olarak anlatının merkezinde yer alıyor. Oyuncakçının zihin süzgecine işaret eden iki dil ögesi mevcut, biri "camekânı" kelimesindeki iyelik eki "-ı", diğeryse izlerin kime ait olduğunun bilgisini veren "çocuk" kelimesi. Bunlar görece nötr ifadeler ve görüngenin kime ait olduğunun dışında bir ima içermiyorlar. Üçüncü ihtimalde, gittikçe daralan ve yaklaşan bir çerçevede sırasıyla "camekânı silen oyuncakçı," "camekân," camekânı silen el" ve "parmak izleri" görülüyor. Yine Üçüncü Tekil Şahıs anlatıcı anlatı evreninin içinde ama olayın dışında (Intradiegetic-Heterodiegetic). Önce dışardan gözlemlenen olayda odak anlatıcıdan karaktere kayıyor ve karakterin gözünden "camekân," "camekânı silen el" ve "parmak izleri"ne odaklanıyoruz. Anlatının etkisi, masumiyet duygusunu anlatma ya da aktarmaya çalışmasından ziyade "camdaki çocuk ellerinin izlerini" göstererek (odaklama) bu duyguyu bizzat okurda uyandırmasından kaynaklanıyor. Sonuçta, kısa anlatımdan (discourse) yola çıkarak öyküyü şöyle kurabiliyoruz: Bir sokakta/caddede her gün oyuncakçının önünden geçen çocuklar vitrinde gördükleri oyuncaklara imrenerek bakmakta, heves etmekte, adeta cama yapışarak oyuncakları izlemekte, oyuncakçıysa her akşamüstü çocukların parmak izleriyle lekelenen camı temizleyip parlatmaktadır.
- Yazar burada her gün tekrarlanan bu rutine ışık tutmakta, okurun dikkatini çocukların camda bıraktıkları parmak izlerine ve o izleri temizleyen oyuncakçının kayıtsızlığına çekmeye çalışmaktadır.
- ¹³ William Blake'in "Innocence" ve "Experience" kavramları.
- ¹⁴ Lacan için bkz. Johnston, Adrian, "Jacques Lacan", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

FUNDA MASDAR KARA

SİNEMA FİLMİ VE TELEVİZYON DİZİLERİNE UYARLANAN ORHAN KEMAL ESERLERİ

Giriş

Edebiyat ve sinema daha geniş kullanımıyla kelime-görüntü arasındaki ilişki köklü bir tarihe dayanmaktadır. Sinema tarihine bakıldığında özellikle geniş okuyucu kitlesine ulaşmış ya da tanınan, bilinen yazarların roman ve öykülerinin sıklıkla beyazperdede yer bulduğu görülmektedir. Türk sinemasında sinema-roman birlikteliğinin, tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi sinemamızın ilk yıllarında başladığı, ilk film örneklerinin tiyatro oyunları ve dönemin yazarlarının eserlerinden yapılan uyarlamalardan ortaya çıktığı bu birlikteliğin olmazsa olmazlığının bir göstergesidir. Benzer uygulamalar Türk televizyon dizilerinde de karşımıza çıkar. Özellikle artan televizyon kanallarının yayın akış saatlerini doldurabilmek adına sıklıkla yer verdikleri televizyon dizileri de özellikle reyting artırmak adına bilinen önemli yazarların eserlerini dizi senaryosuna dönüştürmektedirler.

Türkiye’de özellikle 1950’li yıllarda sinema-edebiyat ilişkisi bir başka boyuta ulaşmış, dönemin edebiyatçıları sinemacılar için birer senarist olarak değerlendirilmiştir. 27 Mayıs 1960’ta yürürlüğe giren anayasanın sağladığı özgürlükler; bu ilişkiye fiktisel alışveriş anlamında yeni bir boyut kazandırmış, sinemacıları topluma dönmeye, toplumsal-siyasal olanla ilgilenmeye, ülke gerçekliklerini konu edinen yapıtlar veren edebiyatçılarla daha sık çalışmaya yönlendirmiştir. Dönemin toplumcu gerçekçi kalemplerinden olan Orhan Kemal de bu ilişkiye edebi üslubu ve diyaloglarındaki başarısıyla dahil olmayı başaran önemli yazarlarımızdandır. Sinemada uyarlama eserler kısmen ideolojik, kısmen ticari kısmen de sinema sanatının mecburiyetleri doğrultusunda tercih edilmiş olsa da söz konusu televizyon dizileri olunca bu tercih sadece ticari kaygı kaynaklı olarak karşımıza çıkar. Özellikle özel televizyon kanallarında sayının artması ve prime time (20:00-22:59) olarak tabir edilen saat diliminde izleyiciyi ekrana sabitleme adına diziler ve filmler önemli rol oynamaktadırlar.

Türk sinemasında roman uyarlamaları incelendiğinde Orhan Kemal’in çok önemli bir yere sahip olduğu, aynı önemi özellikle TRT’nin 1990 yılında dizileştirdiği Hanımın Çiftliği serisi ile televizyon dizilerinde de koruduğu görülmektedir. Eserleriyle, siyasi tarihimiz ve toplumsal yaşantımızı, birey-toplum ilişkileri çerçevesinde gerçekçi bir biçimde dile getiren, tarla ırgatlarından fabrika işçilerine, zaman zaman emekçileri, zaman zaman işsiz insanları konu edinen, ekmek kavgası içindeki yoksul kesimin yaşamını anlatan Orhan Kemal, çağdaş Türk

edebiyatında özgün bir yer edinmiştir. Şiir, roman, öykü, oyun ve senaryo türlerinde eserler veren Orhan Kemal toplumcu gerçekçi akımın da önemli temsilcilerindendir.

Orhan Kemal 1950’lerde film hikâyeleri, diyalog ve senaryolar yazarak Türk sinemasına katkıda bulunmaya başlamıştır. “*Yeşilçam’a üç yüze yakın senaryo yazdım*” (Uğurlu, 2002: 350) diyen Orhan Kemal; senaryoları, film diyalogları, beyaz perdeye ve cam ekrana aktarılan romanları ile Türk sinemasına ciddi anlamda katkı sunmuştur. Bu katkı Ağâh Özgüç tarafından şu şekilde ifade edilir. “*Orhan Kemal aslında sinema emekçisidir. O’na takma isimle ve kendi ismiyle çok sayıda senaryo yazdırıldı. Örneğin Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal’e yazdırdığı çoğu senaryoya adını koyamadı. Çünkü o günlerde üç Kemal ismi de sansürden geçmezdi*” (Ağâh Özgüç, kişisel görüşme, 22 Mayıs 2011).

Her ne dönemin sinemacıları ve yazarın kendisi de senaryoların oldukça fazla olduğunu dile getirse de, bu senaryoların çoğuna ulaşılabilmesi, yazarın dönemin sansür baskısı nedeniyle imzasını kullanmadan ya da farklı imzalarla senaryolar yazdığını düşündürmektedir. Fikret Otyam’ a gönderdiği mektuplarda, “*bir iki senaryo tasdiği olacak. Ne dersin? Sansürle aran iyi mi? Tabi benim imzama değil. Ve elbette sansür isteklerine uygun*” (Otyam, 2005: 196) cümleleri yazarın adını kullanmadan çok sayıda senaryo yazdığının bir kanıtıdır. Orhan Kemal’in adını kullanarak ya da adı geçmediği halde film yönetmenleri tarafından kendisinin yazdığı belirtilen bireysel ve ortaklaşa senaryolarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

Altı Ölü Var (İpsala Cinayeti, Lütfi Akad, 1953, senaryo O. Hançerlioğlu), *Zeynebin İntikamı* (Memduh Ün, 1956, senaryo Muharrem Gürses), *Anası Gibi* (Muzaffer Aslan, 1957, senaryo Muzaffer Aslan), *Meyhanecinin Kızı* (L. Akad, 1958, senaryo L. Akad), *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958, senaryo Muammer Çubukçu), *Sevdaya Koşanlar* (İhsan Tomaç, 1959), *Acı Zeytin* (Nişan Hançer, 1961), *Aşka Kinim Var* (Semih Evin, 1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Lütfi Akad-Memduh Ün, 1962), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964, senaryo Halit Refiğ), *Hayat Kavgası* (Tunç Başaran, 1964, senaryo Recep Ekicigil-Bülent Oran), *Murtaza* (Tunç Başaran, 1965, senaryo Recep Ekicigil), *Bu Şehrin Belalı* (Ertan Göreç, 1966, senaryo Bülent Oran), *Yaprak Dökümü* (Memduh Ün, 1967). Bu senaryolar dışında yazarın filme çekilmemiş fakat film senaryosu şeklinde yazılmış *Yörük Ali Efe* adlı bir eseri de bulunmaktadır.

Orhan Kemal’in Sanat Anlayışı ve Senarist Yönü

Orhan Kemal’in benimsediği sanat anlayışı 1930’lu yıllarda Rusya’da ortaya çıkan ve 1934’te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği’nin birinci kongresinde ana ilkeleri saptanıp devletin resmi sanat görüşü olarak kabul edilen Toplumcu Ger-

çekçilik'tir. 1930'larda Marksist ideolojinin sanata yansması olan Toplumcu Gerçekçilik her sanat kuramı gibi sanatın yansıtma olduğu ilkesine dayansa da onu diğer kuramlardan ayıran yansıttığı gerçekçiliktir.

Toplumcu gerçekçilik her ne kadar toplumun günlük hayatını yansıtan gerçekçilik ifadesiyle örtüşse de bazı yönleriyle kendi gerçekçilik anlayışının farkını ortaya koyar. *“Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçekçilik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlulukla işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır”* (Moran, 2007: 53).

Marksist ideolojinin temeli olan işçi sınıfı; toplumcu gerçekçi sanat akımının da temelini oluşturur ve köyde köylü, kentte ise işçi ve kırsal kesimin ezilen insanları ve onların yaşamları bu akımın toplumu yansıtırken geneli somutlaştırdığı alanlar olarak karşımıza çıkar. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekçiliği bilmekle yetinmeyen, sürecin nereye gittiğine dair söylemleri de olan bir akımı temsil eder. Bu da toplumcu gerçekçi yazarlara, sadece içinde bulundukları durumu değil, içine doğru sürüklenen yeni durumu da okuyucuya yansıtmaları konusunda bir zorunluluk yükler. Yazarlar iyi birer gözlemci olmanın yanısıra iyi birer aydın da olmak zorunda kalırlar.

1930'lara kadar Anadolu'yu konu edinen yazarlar; İstanbul'dan aydın perspektifinden Anadolu'ya bakar ve onu mutlaka Cumhuriyet'e ayak uydurması anlamında değiştirilip dönüştürülmesi gereken bir 'yer' olarak tanımlarlar. Toplumcu gerçekçi akımın çıkış noktası her ne kadar Anadolu olsa da; *“Türk romanında gerçekçilik alanında asıl gelişme, 1930'dan sonra görülür. Bu dönemde, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çığır açarlar. İlk defa Sadri Ertem, Çıkrıklar Durunca romanında (1931) o güne kadar alışılan düşüncelerden farklı olarak, işçi ve köylünün gerçekliğini anlatmaya çalışmıştır”* (Gültekin, 2011: 4).

1940'da kurulan Köy Enstitüleri'nin yetiştirdiği aydınlar, oluşan yeni siyasal koşullar ve toprak ilişkilerinin yeniden şekillenmesinin çerçevesinde 'köy' ve 'köylü' kavramlarını edebiyata daha çok dahil ederler. Yoksul ve sömürülen köylü yazarın taraf oluşuyla bağlamından ve gerçekçiliğinden kopararak sempati duyulması gereken bir anlatımla sunulur. *“Romancının halka yaklaşımı, köylüye karşı duyulan bir sevgiye doğru gelişirken, tanık olduğu bildiği olay ve tiplerle ilgili gerçekçi gözlemleri sevimli olmayan (kötü) kahramanlar yapar”* (Gültekin, 2011: 5).

1950'ye kadar Türk edebiyatında gerçekçilik Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'in yazdıklarında yansıma bulsa da, 1950'lerde yetişen Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz gibi yazarlar toplumcu gerçekçi akımın önemli isimleri olarak Türk edebiyatına damga vururlar. Bu yazarlarla birlikte, işçi ya da köylünün koşulları, bu koşullar karşısındaki bilinçli-bilinçsiz tutumla-

rı artık edebi metinlerin konusu olmaya başlar. 1960-1970’li yıllarda artan sosyalist düşünce eğilimi ile toplumcu gerçekçilik daha büyük önem kazanmıştır. Bu önemle birlikte dönemin gerçekçi yazarları, köyde ırgat-köylü kentte ise kırsaldan göç etmiş, varoşlardaki işçi-emekçi insanların yaşantılarının anlatımını ve onların yaşama karşı bilinçlendirilmesini görev kabul etmişlerdir.

Yasadığı dönem itibariyle Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan Orhan Kemal; Yasar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir. 1949-1970 yılları arasında yazdığı eserler, toplumcu gerçekçi ve eleştirel toplumcu gerçekçi nitelikler taşır. *“Bu büyük bir haksızlık. Bu haksızlıkla savaşmak için hazır mıydım? Elimden geldiği kadar bunu belirtmek mi istedim? Bilmiyorum! Ama yurdumun insanların kalkınmasını, yükselmesini istiyordum. Bunun da köyden başlaması gerektiği kanısına vardım! Ben, köydeki köylüyü yazmadım. Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım. Kemal Tahir gibi yaşamadan yazmadım! Kemal Tahir’in romanları, köyde yaşamadığı için, köyü görmediği için, nazari yazılmış romanlardır. Kemal Tahir köyü bilmez! Hele köylüyü hiç bilmez! Sevmez onları! Çankırı, Malatya, Çorum hapishanesinde tanımıştır köylüyü. Oku Köyün Kamburu’nu, Yedi Çınar Yaylası’nı. Ben çok iyi bildiğimi yazmak isterim. Yazmak için görmeliyim, yaşamalıyım. Ve içindeki o hız beni itmeli”* (Uğurlu, 2002: 45).

Orhan Kemal’i kendinden önce yaşamış ve kendi döneminde yaşayan edebiyatçılardan ayıran en önemli özelliği; gerçeği, yaşanmış ya da gözlemlenmiş olma niteliği ile ve bir bütün halinde algılayıp okuyucuya sunmasıdır. Eserlerinde anlattığı kişilerin, ekonomik sıkıntılar içinde birtakım açmazlar yaşamaları ve bunlardan kurtulmaya çalışmaları, yazarın da bütün yaşamı boyunca en büyük sorunu olur. Yazar 1950-60 yılları arasındaki bunalımcı hikâyenin karşısında bir alternatif olarak yer alır. Dönemin baskıcı siyasi tavrı sonucu birçok yazarın batıya yönelmesine karşın Orhan Kemal insani özümüzü, toplumsal gerçekliklerimizi, ulusal ve toplumsal boyutlarıyla ortaya koymaya devam eder. Eserlerinin temeli toplumun yapı taşları ve düzensizliği oluşturur. *“Hikâye ve romanlarımda şimdiye kadar yığınla işçi, köylü tipleri çizdim. Bu tipler, düzensiz bir toplumun yarattığı kaçınılmaz neticeler (pardon) sonuçlardır! Sebep ne olursa olsun, kötü yaşamışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikâye ya da roman yüzde doksan sekiz bu tipleri işlemiş. Çağımız romanı da aynı yoldan mı yürümeli? Bozuk düzenlerin kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken tipler çizmemeli mi? Böyle tipler bugün, toplumda da yok mu? Bence var! İnsanoğlu, topyekûn, daha iyi olma çabasında. Hırsız daha mutlu bir yaşama ulaşmak için çalar. Dinler, insanları daha mutlu kılmak amacındadırlar. Bunu yeryüzünde başaramazlarsa, kuru bir öte dünya vaat ederler! Dikkat ediyorum, en kötü bir insan bile, daha*

iyi olmak çabasıdadır. Takıştığı yer, toplumun düzensizliği. Bilmem anlatabildim mi?” (Uğurlu, 2002: 43).

Eserlerinde ortaya koyduğu sınıfsal farklılıklar, yaşam güçlükleri, aslında onun insanın layık olduğu seviyeye çıkmasına dair duyduğu inancın gereklilikleridir. Orhan Kemal için insan denen varlık özündeki iyiyi asla kaybetmez yaşamın dengesiz unsurları ve ortaya konan mücadelenin izdüşümleri kötülüğü yaratsa da özdeki iyi niyet her zaman korunur. Bu iyi niyet adına insana dair umut yaşatılmalı ve bunun için bir şeyler yapılmalıdır. Bu nedenle Orhan Kemal eserlerinde insanın özündeki iyi niyeti koruyarak onun hak ettiği iyi hayatı yaşaması uğruna mücadele verir. Bunu bir ödev olarak benimseyen Orhan Kemal’in amacı yaşadığı ülkenin halkının en iyi koşullarda yaşamasına katkı sunmaktır. Yazar eserlerinde sürekli köylü ve işçiyi işler. Bunun en önemli nedeni yaşadığı ve tanık olduğu hayatın baş aktörlerini onların oluşturmalarıdır. Diğeri ise ideolojisinden kaynaklı sınıfsal çatışmaların mihenk taşlarının bu kitlelerden oluşmasıdır. (Masdar, 2012: 2391)

Yazarın eserlerindeki ana kahramanların tamamı toplumcu gerçekçi akımın temel unsuru olan ‘ezilen insan’ insandır. Kırsal kesimin ve taşranın bütün gerçekliğini eserlerine konu edinen yazar, Türkiye’nin tarihsel süreci ile modernleşme, tarımda makineleşme, kırsal alanda toprak ilişkileri, fabrikalaşma, kapitalizmin etkileri ve sömürü düzenini bütün çıplaklığı ve yazara yüklediği sorumlulukla kaleme almıştır. Tanık olduğu dönemi ve tanık olduğu insanları yazan Orhan Kemal, bu sorumluluğunu şu cümlelerle dile getirir. *“Ben sadece tanık olmayı yeterli bulmuyorum. İnsanı anlayacak, savaşını anlayacak, buna katkı sağlayacak sanatçı, kolaylıkla aldatılan kişilerin aldanmalarına karşı duracaktır. Tanık olmak namusluluktur. Ama yeter-şart değildir. Tanıklığı aşabilmek de teorik hazırlanmada kalmayıp hayatı insanlarla birlikte yaşamakla mümkündür. Bunu derken, tek tek her olayı yaşamak demek istemiyorum. O insanın yaşadığını yaşamak diyorum, hayatı tanımak diyorum. Türkiyeli sanatçının Türkiye halkıyla birlikte yaşamasını diyorum”* (Bezirci, 1984: 47). Orhan Kemal sanat anlayışını toplumsal sürece paralel olarak ve süreci birey toplum ilişkisi bağlamında en gerçekçi ve objektif şekilde yansıtarak şekillendirmiştir. *“Onun toplumculuğu bir ideolojinin içine sıkıştırılmış söylem alanları daraltılmış bir toplumculuk değildir. Aksine öteki toplumcu gerçekçilerde görülmeyen bir objektiflik ve gerçeklik görülür”* (Kolcu, 2008, s. 182)

Orhan Kemal senaryo yazmaya arkadaşlarının tavsiyesi üzerine ek geçim kaynağı oluşturmak amacı ile başlar ve 1950’li yıllardan itibaren, senaryo yazımı yazar için kitap ve tefrikalarının yanında yeni bir geçim kaynağı oluşturur. Yazar romanlarını yazarken ortaya koyduğu titizliği senaryoları konusunda da göstermek isterse de, dahil olduğu sektörün gerçekliklerinin farkında değildir.

Dönemde sinema sektörü neredeyse tamamen ticaridir ve senaryo seçiminde ön planda olan, gişe geliridir. Ayrıca, dönemin en önemli baskı unsuru olan sansür, ele alınması gereken ya da ele alınmak istenen birçok konu için birincil engeldir. Özellikle geçim sıkıntısı yüzünden senaryo yazmaya yönelmiş olan Orhan Kemal'in yıllarca konu edindiği toplumsal sorunları senaryolarına yansıtmasına engel olur. Kendi ilkeleri doğrultusunda yazdığı senaryolar ya sansür nedeniyle ya da ticari kaygılar nedeniyle red edilince, ısmarlama senaryolar yazmak zorunda kalır. 1963 yılında *Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar* kitabını kaleme alan Orhan Kemal, 1950'lerden itibaren yazmış olduğu senaryolar vasıtasıyla edinmiş olduğu bilgi birikimini bu kitaba aktarır.

Sinema ve Televizyonda Orhan Kemal Eserleri

Orhan Kemal, özellikle 1946'dan sonra kaleme aldığı öykü ve romanları ile sinema dünyasının ilgisini çekmiştir. O yıllarda ülkemizde senaryo yazarlığı bir meslek olarak algılanmadığı gibi bu alanda çalışanların sayısı da oldukça azdır. Yeşilçam, hedef kitlesi olan Anadolu insanını beyazperdeye çekerken ona yabancı olmayan, kolayca algıladığı, kendi yaşadıklarını dile getiren yazarlardan yararlanmayı tercih etmiştir. Bu tercihe paralel olarak sinema sektörü 1950'lerin sonu ve 1960'larda bütünüyle izleyiciyi tatmin etmesinden kuşku duyulmayan eserlerin uyarlanmasına yönelmiştir. Orhan Kemal'in romanları ve öykülerinin sinemaya uyarlanırken aldığı yeni biçimler genelde yönetmenlerin bireysel tercihlerine paralel olarak değişiklik gösterir. Ağâh Özgüç Orhan Kemal Türkiye açısından bir fotoğraftır der ve şöyle devam eder. “*O, dönemi her durumuyla yansıtır. Ancak Orhan Kemal'in bir senaryo yazarı olarak değerinin bilinmediği söylenebilir. O dönemde yapımcılarımız daha çok ticari nedenlerle pembe romanları tercih etmişti. Orhan Kemal'e Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt gibi yazarlara gösterilen yoğun ilgi olsaydı kuşkusuz Orhan Kemal senaryolarıyla Türk sinemasında daha geniş yer alabilirdi. Orhan Kemal'in farkında olan Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Tunç Başaran gibi önemli yönetmenler olmuştur. Bu yönetmenlerin çabası ise sıklıkla sansürle engellendiği için zaman zaman yalnızca diyaloglar yazdırılarak Orhan Kemal'in katkıları sinemaya yansıyabilmiştir. Ancak 1965-1990 tarihleri arasında Türk sineması Orhan Kemal'i yeniden keşfetmiştir*” (Ağâh Özgüç, kişisel görüşme, 22 Mayıs 2011)

İlk Orhan Kemal uyarlaması 1960 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen romanla aynı adı taşıyan *Suçlu* filmidir. Orhan Kemal; hikâyelerinden biri (72. *Koşuş*) iki kez, romanlarından biri (*Murtaza*) iki ve biri üç kez olmak üzere (*Devlet Kuşu*) toplam on altı filmle beyazperdede yer almıştır. Yazarın daha önce televizyon dizisi olarak seyirciyle buluşan oldukça hacimli seri romanı *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği*'nin (*Hanımın Çiftliği*, TRT 1990) ikinci kez televizyon dizisi (Ay Yapım, 2009)

ve 72. Koşuş adlı uzun öyküsünün ikinci kez sinema filmi (72. *Koşuş*, Murat Saraçoğlu, 2011) olarak tekrar uyarlanması, yine iki önemli eserinin (*Evlerden Biri* ve *Kötü Yol*) 2013 yılında televizyon dizisi olarak karşımıza çıkması yazarın eserlerinin önemini günümüzde de yitirmedığının önemli bir kanıtıdır.

Orhan Kemal'in eserlerini en çok uyarlayan yönetmen Memduh Ün Orhan Kemal'i ve yazarın eserlerini tercih etme nedenlerini şu sözleriyle anlatır: "*İnsan olarak çok kibar, çok efendiydi. Yazar olarak çok sevmem, onun eserlerini uyarlamamın en büyük nedeni. Ayrıca küçük insanları anlatan bir yazardı. Ben de o tarz filmlerde daha başarılı olduğum için Orhan Kemal'i tercih ederdim. Yaprak Dökümü'nün konuşmalarını yazdı. Zeynebin İntikamı'nda da diyalogları ona yazdırdım*" (Memduh Ün, kişisel görüşme, 24 Mayıs 2011).

Yazarın *Bir Filiz Vardı* adlı romanını televizyon filmi formatında dört bölüm olarak çeken yönetmen Feyzi Tuna (*Bir Filiz Vardı*, 1998) ise Orhan Kemal'i ve eserlerini şu şekilde tanımlar. "Orhan Kemal yalın anlatımı, gösteriş ve süsten uzak tarzı ve diyaloglardaki başarısı ile sinemaya uyarlanmaya uygun tarzda yazan bir yazardır. Olay örgüsünü çok iyi verir" (Feyzi Tuna, kişisel görüşme, 21 Mayıs 2011).

Türk sinemasının Orhan Kemal'i algılayan ve anlamlandırabilen yönetmenlerinden Tunç Başaran; onun uyarlamalarındaki ayrıcalığı sıcak bir dil ile ifade eder. Tunç Başaran yalnızca kendi yönettiği uyarlama açısından değil, sinema tarihi ve 1965 sonrası Türkiye ortamı açısından da Orhan Kemal'e özel bir önem verir. Başaran'a göre; "*Orhan Kemal'in kitapları sinemaya uygun kitaplardır. Süsleyici bir yazar değildir. Güzel duygular taşıyan bir adam olduğu için kitaplarında en umutsuz durum gülümseyen bir umut taşırdı. Sinemada senaryo önemlidir. Kötü bir senaryodan çok iyi bir yönetmen iyi bir film yapamaz. Aynı zamanda çok iyi bir senaryodan kötü bir yönetmen çok kötü bir film çekemez. Senaryo her işin başlangıcı ve sonucudur. Orhan Kemal insanları iyi konuştururdu, iyi diyalog yazardı.*" (Tunç Başaran, kişisel görüşme, 24 Mayıs 2011)

Özellikle dönemin sansür anlayışı, Orhan Kemal'in renkli, farklı sınıflardan, farklı etnik kökenlerden insanların ve eserlerindeki siyasal-sosyal değişkenlerin beyaz perdeye yansımaları engellemiştir. Bu nedenledir ki Orhan Kemal'in Türkiye gerçeği ile örtüşen öykü ve romanları beyazperdeye yansıdığında, zaman zaman derinliğini yitirmiştir. Tüm engellere rağmen bazı yönetmenlerin eserlerini uyarlar-ken Orhan Kemal'in dünyasını yansıtmayı başardığını görmek de mümkündür.

Yazarın eserleri 1960 yılından itibaren, çekildikleri tarihlerin de koşullarıyla farklı yönetmenler tarafından farklı bakış açılarıyla, aslına sadık kalınan ya da özünden çok uzaklaştırılan filmler olarak beyaz perde de yer almıştır. Yazarın eserlerinden yapılan uyarlamaların çoğunda Orhan Kemal'den bir iz olmayışının en önemli nedeni dönemin sansür anlayışıdır. Yazarın bir dönemin siyasal-sosyal-ekonomik bütün göstergelerini birbiri ile ilişkili şekilde yansıtan başarılı romanların-

dan Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği'nden yapılan uyarlama oldukça sığ kalmış, eser Orhan Kemal romanından yapılan bir uyarlamadan çok dönemin pembe romanlarından yapılan bir uyarlamaya dönüşmüştür. *Vukuat Var* filmi değişimler sonucu, sürece ayak uyduramayıp çözülüp, dağılan hatta zamanla yoksullaşan bireyi tarihi ile birlikte ele alan romanın bu içeriğini tamamen göz ardı etmiştir. Toprak ilişkileri ile şekillenen mülkiyet biçimlerindeki köklü değişimler; bütün sınıfsal hareketlerin yaşandığı coğrafya olan Çukarova'da; siyasi değişimlere paralel olarak başarılı bir şekilde romana aktarılmışken filmde yine ciddi bir eksiklik olarak karşımıza çıkar. Serinin üçüncü romanından uyarlanan *Kaçak* filmi dönemden siyasal ve sosyal izler taşısa da anlamsal bütünlük açısından serinin parçası olması bağlamında romanın özünü gerektiği kadar yansıtamamıştır. (Masdar,2012, 2399)

Casetti uyarlamayı; "...bir metnin yeniden metinleştirilmesi hatta onun iletişim durumunun yeniden formüle edilmesi..." olarak tanımlar (Casetti, 2004: 83). Bu tanımlamanın ışığında özellikle *Vukuat Var* filminin bu iletişim durumunu yeniden yaratma konusunda başarısız olduğunu söylemek mümkündür. Film söz konusu yeniden ortaya çıkış söyleminde kaynak eserden konu, tema, karakter bağlamında neredeyse hiçbir iz taşımaz. Burada kastedilen tam olarak, yeni iletişim durumunda yeni hitap kitlesine sunulması gereken, söylemsel gücü ile toplumsal bir rol üstlenmesi beklenen, kaynak eseri yansıtan kavramsal izlerdir. "...yeniden ortaya çıkış, bir toplumda kendini belirli bir zaman ve mekânda yeni bir söylem olayıdır, aynı zamanda kendi içinde daha önceki bir söylem olayının anısını taşıyan..." (Casetti, 2004: 83) uyarlamalar ancak bu koşullarda sinemanın aynı zamanda bir iletişim aracı olması boyutunda anlam kazanmaktadır. Orhan Kemal'in özellikle toplumsal sorunları en yoğun biçimde yansıttığı seri romanı *Vukuat Var* yeniden ortaya çıkış biçimiyle söylemsel ve kavramsal olarak başarısız bir film olmuştur.

Sistemin küçük insanlar üzerindeki acımasız sömürsünün başarılı bir şekilde kaleme alındığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı aynı başarıyı filmde de yakalamıştır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filmi ile yönetmen, esere sadık kalmış eseri Orhan Kemal'den taviz vermeden, bütünlüğünü bozmada ve birbirini etkileyen bütün yapıların ilişkilerini göz önüne alarak yansıtmıştır. "*Başarılı bir film uyarlaması, çeviriden çok yorumlamaya yönelik olmalıdır. Çünkü her ortamın doğrudan yapılan bir çeviriyi kabul etmeyen kendine has özellikleri vardır. Önemli olan uyarlama yapan yazarın özgün eserin ana öğelerini alarak onun havasını (kişiliğini ya da özgün eserin duygusal atmosferini) yakalamasıdır*" (Miller, 2009: 245). Bu tespit ışığında *Bereketli Topraklar Üzerinde* filminin uyarlama bir eser olarak başarısını yönetmenine borçlu olduğunu söylemek mümkündür. Erden Kırıl, Orhan Kemal'in eserinin ana unsurlarını korurken, edebi eseri farklı bir sanat eseri olarak yeniden yorumlamayı başarabilmiştir.

Yazarın kendisinin de tanık olduğu cezaevi koşullarının başarılı bir şekilde aktarıldığı 72. Koğuş adlı uzun hikâyesinden yapılan ilk uyarlamada eserin özü genel anlamda yansıtılmışsa da ikinci uyarlama günümüz sinemasının ticari kaygılarından dolayı eserden ve Orhan Kemal'den önemli tavizler vermiştir.

Türk edebiyatında izine az rastlanır türde bir karakter yarattığı Murtaza romanı yazarın en başarılı eserleri arasında yer alır. Murtaza adlı romanından yapılan Bekçi filmi ise ana karakter olan Murtaza'yı genel hatlarıyla başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Romanda karşımıza çıkan, görev uğruna bilincini yitirmiş tarzda tavırlar sergileyen Murtaza'nın genel yapısı filmde korunmuş olmasına karşı, Murtaza geçmişinden ve ideolojik değerlerinden koparılmıştır. Bu kopukluğun karşımıza çıktığı bir diğer film de Eskici ve Oğulları'ndan yapılan uyarlamadır. Aile bağlarının toplumsal çözümlerle kopup insani değerlerle yeniden üretildiği Eskici ve Oğulları romanı ana karakter olan Topal Eskici'yi, geçmiş ve bütün değer yargılarıyla bir bütün olarak sunsa da, yapılan uyarlama bunu sunmayı başaramamıştır.

Kentteki küçük insanların çaresizliğini konu alan Devlet Kuşu romanından yapılan ilk uyarlama bu çaresizliği başarılı şekilde yansıtmıştır. Yasal olmayan yollardan oluşturulan zenginlikler ve siyasal söylemler filmde yer almasa da uyarlama Orhan Kemal'in kente ve kentleşme olgusuna sıkışmış 'küçük adam'ını başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Yazarın 'Küçük Adamın Romanı Dizisi'nin ilki olan 1949 basımı Baba Evi 1997 yılında özel bir televizyon kanalı aracılığıyla seyirci ile buluşmuş, 2002 yılına kadar da gösterimi devam etmiştir. Oldukça başarılı bir dizi olarak kabul edilen Baba Evi ekibinde Erden Kıral, Yusuf Kurçenli ve Halil Ergün gibi değerli sinema sanatçıları yönetmen, senarist ve oyuncu olarak görev almışlardır. Dizi tıpkı romandaki gibi bir ailenin yaşadığı olayları, aile bireylerinin yaşamları üzerinden anlatırken özellikle alenin küçük kız çocuğunun tüm aile bireyleri en önemlisi babası ile olan anlaşmazlıkları üzerine yoğunlaşır. Yazarın aynı adlı otobiyografik romanı da Orhan Kemal'in ailesi özellikle babası ile ilişkisi üzerine kurgulanmıştır.

Yazarın 2013 yılında iki eseriyle televizyon dizisi formatında tekrar izleyici ile buluştuğunu görüyoruz. Bunlardan biri 1969 yılında basılan Kötü Yol romanı ve 1966 yılında basılan Evlerden Biri romanlarıdır. Her iki eser de aynı adla uyarlanmıştır. Günümüz kanal sayısı ve kanal başına dizi film oranları göz önüne alındığında ne yazık ki her iki dizi de 13. bölümlerinde final yapmak zorunda kalmışlardır. Kötü Yol romanında olduğu gibi dizi filmde de konu genç bir kızın artis olma yolundaki serüvenini konu edinirken, Evlerden Biri dizisi yine romanından esinlenerek aile içi ilişkileri ve sorunları konu edinir.

Sonuç

Orhan Kemal, Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda modernleşmeyi yaşadığı yaklaşık otuz yıllık dönemine tanık olmuş, bu sürecin özellikle top-

lumsal boyuttaki etkilerini romanlarında başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Türk romanında var olan klasik köy edebiyatı anlayışının ötesinde bir bakış açısıyla köylü ya da köylülüğü eserlerinde işleyebilmeyi başarmıştır. Onun eserlerine konu olan köylüler daha çok bu toplumsal dönüşümlerin, kapitalist ilişkilerin, toprak kavgalarının ve sömürüye maruz kalan insanların dış etkenlerle çarpıştığı noktadadır. Romanları toplumun alt ve orta tabakasındaki insanların yaşamlarının üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgulanış biçimi Orhan Kemal'in de toplumun bu tabakalarından biri olmasının bilinciyle bütünleşerek, sosyolojik değerler ve anlamlar kazanmıştır.

Orhan Kemal'in romanlarında olay örgüleri bu sosyolojik olgular bağlamında şekillenir ve kahramanlar toplumsal dinamiklere paralel olarak zaman- mekân bağlamında köyden kente doğru bir akış gösterirler. İnsanı koşulları çerçevesinde bir bütün olarak ele alan Orhan Kemal eserlerinde yarattığı kahramanların bütünlüğünü bozmaz. Onun kahramanlarının, kendi soy ağaçları, kütükleri, dini görüşleri,,siyasi tercihleri, etnik, kültürel, sınıfsal farklılıkları vardır. Farklı etnik kökenlerden insanlar çalışma ortamları ve sosyal yaşantıda bir araya gelir ve sınıfsal çıkarları doğrultusunda hareket ederler. Bu nedenle Orhan Kemal romanlarında; Türk, Kürt, Rum, Ermeni, Boşnak kökenli insanlar her zaman vardır ve olayların eşit parçaları gibi, aynı sınıfın yapı taşları gibi yer alırlar.

Orhan Kemal 1950 yılından itibaren Türk sinemasına katkı sunmaya başlamış, özellikle diyalog konusundaki başarısıyla birçok filmin senaryo yazımında görev almıştır. Zamanla maddi sıkıntılarının da mecbur kılmasıyla bu sektöre senarist olarak dâhil olmuştur. Edebi hayatında sergilediği ideolojik tutumla ciddi sıkıntılara maruz kalan Orhan Kemal bu sıkıntıları tekrar yaşamamak adına sinema sektöründe yaptığı birçok çalışmayı farklı isimlerle ortaya koymuştur. Özellikle sansürün yarattığı baskısının etkisiyle romanlarında gösterdiği başarıyı senaryolarında gösterememiş, sinema alanındaki çalışmaları dönemin Türk sinemasının klasik anlayışının ötesine geçememiştir.

Özetle Orhan Kemal eserleri aracılığıyla ülkemiz tarihini ezilen insan cephesinden yansıtmış, güç odaklarında yarattığı tedirginliklerle, sürekli siyasal ve sosyal baskılara maruz kalmış, bu nedenle eserlerinden yapılan uyarlamalarda da Orhan Kemal'e sadık kalmak tamamıyla yönetmenin istemi ve direnciyle alakalı olmuştur. Siyasal-sosyal ya da yasal baskılara maruz kalmayı göze almak, ticari kaygılardan arınmak, aktör-aktris olgusundan çok, konuyu ön plana çıkarmak ve Orhan Kemal'in halkta bilinç oluşturmaya yönelik çabasını anlayıp bu çaba doğrultusunda film yapmak yazarın eserlerini başarıyla uyarlamının temel koşullarıdır.

Türkiye şartlarında toplumsal dinamiklerin keskinliği ve yapısal çözülmele-
rin sürekliliği Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren süregelmektedir. Orhan Kemal'in tanık olduğu dönemdeki siyasal, ideolojik, ekonomik, sosyal ve kültürel

iniş çıkışlar farklı adlar ve boyutlarda olsa da günümüzde varlığını korumakta ve bu iniş çıkışlar toplumsal dokuda etnik, ideolojik, ekonomik farklılıkları daha belirgin hale getirip yoksul-varsıl karşıt sınıflar yaratmaktadır. Bu anlamda Orhan Kemal'in eserleri günümüz Türkiye tablosunda da gerçekçilik anlamında geçerliliğini koruyan derin anlamları olan eserlerdir.

Sinema ve televizyon dünyasına uzun yıllardır kaynak oluşturan bu eserler bütünlüğü bozulmadan, özellikle Orhan Kemal'i ve onun neyi, neden, nasıl aktardığına dair bilinci taşıyacak şekilde ele alınmaya devam edilmelidir. Sinema sanatının günümüzde geldiği nokta da göz önüne alınarak sanatın toplumsal boyutu anlamında Orhan Kemal uyarlamalarının Türk sinemasına ve izleyicisine farklı bir ivme ve farklı bir bakış açısı kazandıracağı şüphesiz bir gerçekliktir. Yine televizyon dizilerinin izlenme oranları ve izleyici üzerindeki etkisi gözönüne alınarak yazarın toplumsal bilinç oluşturma başarısı bu alanda yeniden yakalanmaya çalışılmalıdır.

KAYNAKÇA

- BEZİRCİ Asım (1984). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tekin.
- CASETTI Francesco (2004). "Adaptation and mis-adaptations Film, Literature and Social Discourses". Stam, R.&Raengo, A. (Ed.), *Literature and Film*. (s. 81-91)Blackwell.
- GÜLTEKİN Mehmet Nuri (2011). *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*. İstanbul: Everest.
- KOLCU Ali İhsan (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı II*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- MASDAR Funda (2012). "Orhan Kemal Uyarlamalarında Çukurova Gerçeğinin Yansımaları", *Turkish Studies*, Sayı: 7/4.
- MASDAR Funda (2012). "Senarist Kimliği ve Sinemaya Uyarlanan Eserleriyle Orhan Kemal". Ümit, A. & Ögütçü, I. (Editör), *Orhan Kemal*, (s:311-323), Ankara. Kültür Bakanlığı Yay.
- MILLER William (2009). *Senaryo Yazımı*, (Y. Büyükerşen, N. Esen, Y. Demir, Çev.) Hayal-baz Kitap, İstanbul, 2009.
- MORAN Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- MORAN Berna (1986). Bereketli Topraklar Üzerinde, *Hürriyet Gösteri*, 63, 4-8.
- OTYAM Fikret (2005). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: Günizi.
- UGURLU Nurer (2002). *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Örgün.

ABDULLAH HARMANCI

ORHAN KEMAL'İN GÜNLÜKLERİ

Giriş

Günlük türü hakkında herkesin söyleyebileceği bir şeyler vardır. Seyit Kemal Karaalioğlu'nun *Konuşmak ve Yazmak Sanatı* (İnkılap ve Aka, 1979) adlı kitabında bu tür ile ilgili olarak neler var, diye baktım. Farklı yazarların günlük ile ilgili düşüncelerinin alıntılandığı kitapta, günlük türü üzerine düşünmemizi kolaylaştıracak alıntılar bulunuyor. Karaalioğlu, “Doğru, özel günlükler, okurlar göz önünde tutulmadan yazılanlardır.” diyor. Günlüklerimizin, bir gün nasıl olsa insanların eline geçeceğini hatta yayımlanacağını düşünmeden yapamayız. Hele hele yayımın bu derece kolaylaştığı dünyamızda, artık tutulan bir notun bir dergi ya da kitap sayfasında görülme ihtimali çok yüksek. “Facebook” notları ise günlüğün yazılır yazılmaz yayınlanışını örneklemesi açısından son derece ilginç ve yaşadığımız çağı anlamamızı da kolaylaştırıyor. Facebook paylaşımları, günlük türünün modern dünyaya uyarlanmış halidir, desek acaba ne tepki alırız? Burada esas olan, günlüklerimizde bile masum olmayışımız. Olamayışımız. Salah Bırsel, günlük tutmanın insanı samimi olmaya itelediğini, zira günlük tutan kişinin zaafılarını kayda geçirmesinin sadece iyi bir yazarlık gerektirmediğini aynı zamanda bilgelik de gerektirdiğini söylerken aynı konuya değinir. Mademki sahte şeyler yazacağız, yazdıklarımıza inanmıyoruz, o halde neden bir defterin başına geçip de birtakım notlar alalım? Yani yazmamak varken neden sahte olanı yazalım? Oktay Akbal, şöyle diyor: “Ben gerçek güncemi yayımlamıyorum ki! Kimse, hiç kimse gerçek güncesini yayımlayamaz, hatta yazamaz. Her duygu, her düşünce elle tutulur biçimler kazanmaz kafamızda.” Günlük türünün ahlaki olanla ilişkisi üzerine söylenecek söz çok. Akbal'ın söyledikleri hiç kimsenin bu dürüstlüğü sonuna kadar götüremediğini iddia ediyor. Bir bakıma da doğru. Burda, günlük yazarının keyfi bir seçme yaptığı, yazmak istediklerini yazdığı söylenebilir. Yani söylenende değil, söylenmeyende bir hakikate ayrılık görülebilir.

Hatıra türünün, insanın kendi aleyhine olan durumları dile getirmekten kaçınacağı düşüncesinden mütevellit kuşku duyulan bir edebi tür olmasının yanında, hatıra yazarının hafızasının ona yapacağı cilveler de, bu türe duyduğumuz güvensizliği çoğaltır. Günlük, günü gününe tutulan notlar olması hasebiyle, edebiyat ya da tarih bilimcisinin gözünde elbette daha muteber bir belgedir.

Günlüğü, yazarın alçak sesle kendisiyle konuşması olarak tanımlayan Suut Kemal, bir anlamda, türün neden var olduğu sorusunu da cevaplamaktadır. Günlük bir iç dökmedir. Derdimizi dinlemeyen insanlara inat geliştirdiğimiz bir boşalma biçimi-

midir. Kaybolan en değerli şeyimizi, ömrümüzü biraz olsun kaybetmeme, elde etme arzusunun çocuğudur. Yazmanın bir tedavi olduğu, yazarak rahatladığımız hep söylenen bir gerçektir. Günlük ise işte bu tedavinin doğasına belki de en uygun türdür. “Gün-lük” ifadesi bile, bu türün gündelik hayata yöneldiğini gösterir.

Günlük türünün felsefesini yapmaya çalışırken ürettiğimiz ve daha sayfalar dolusu üretebileceğimiz bu düşünceler bir tarafa, Orhan Kemal’in günlük tutarken oldukça cesur olduğunu ve -her yazarda var olan- otosansürün mümkün olduğunca az yapıldığını ifade etmemiz gerekir. Bir başka deyişle, Orhan Kemal kendi “gündeliğini” açma konusunda oldukça cesurdur. Bize anlattıklarının Orhan Kemal biyografıları için ifade ettiği kıymet konusunda ise uzun uzun laflar etmeye gerek yok.

Kronoloji

Orhan Kemal’in günlükleri, oğlu Işık Öğütçü tarafından şiirleriyle birlikte *Yazmak Doludizgin* (2002, Tekin; 2007, Everest) adlı kitapta toplandı. Işık Öğütçü’nün çok titiz bir editörlük yaptığı ve okurun zihninde soru işareti bırakmayacak şekilde detaylı açıklamalarla günlükleri hazırladığı görülüyor. (Ancak yayınevinin kitabı “anı” dizisinden çıkartması, ön kapağa “anı” alt başlığını koyması düşündürücü. Zira kitabın üçte ikisi Orhan Kemal’in şiirlerinden müteşekkil. Böyle bir derlemenin “anı” başlığıyla sunulmasını anlamak mümkün değil.) Orhan Kemal’in bu kitaba alınan günlük notları net olarak yetmiş dokuz sayfa kadar. Dolayısıyla elli altı senelik ömrü kapsayan geniş bir günlük birikiminden bahsedemeyiz. Kitabın ön sözünde de belirtildiği gibi, bunlar Orhan Kemal’in kaybolmayan defterlerinden alınanlar... 1941 – 1970 yılları arasında tutulan bu günlükler, yazarın 27 ila 56 yaşlarını havi. Orhan Kemal, öldüğü 2 Haziran 1970 gününden altı gün öncesine kadar notlar tutmuş. Ancak özellikle 1942, 1946, 1947, 1956, 1969, 1970 senelerinde yazmış ya da elimize ulaşan günlükler bu senelere rastlıyor.

Yazmak Doludizgin’de bulunan günlükleri zaman bakımından bölümlediğimizde, öncelikle Bursa Cezaevi’nde geçen beş senenin 1941-1943 yılları arasını kapsayan dönemi çıkıyor karşımıza. Bilindiği gibi, Orhan Kemal, 1938 yılında Niğde’de askerken tutuklanmış ve beş sene hapis cezasına mahkûm olmuştu. 1938-1943 yılları arasında hapiste kaldı ve 1940 yılında Nazım’la tanıştı. Şiiri bırakıp öykü ve romana yönelmesi ve ideolojik anlamda bilinçlenmesi bu önemli karşılaşma ile gerçekleşir. İşte elimizdeki günlüklerin ilk bölümü hapisanede geçen Nazım’lı yıllar... Günlüklerin ikinci dönemi ise yazarın mahkûmiyeti sebebiyle yarım kalan askerliğini tamamlamak üzere gittiği Çorum’da 1946’da tutulan notlar. Aynı yıl, yazar terhis olarak memleketi Ceyhan’a geliyor ve kitaptaki günlüklerin üçüncü bölümü başlıyor. Ailesiyle birlikte geçirdiği Ceyhan’lı seneler. 1951’de İstanbul’a yerleştiği dönem ise kitaptaki günlüklerin dördüncü

dönemi. Bunların dışında son olarak, 1969 ve 1970 senelerinde yapılan Bulgaristan ve Moskova gezilerinin notları bulunuyor. Yetmiş dokuz sayfadaki günlük notlarını bu beş dönemde incelemek mümkün.

Nazım Hikmet

Günlüklerde en çok dikkatimizi çeken nokta Nazım Hikmet odaklı notlar. Günlük, malum olduğu üzere, günlüğü yazan kişiye odaklıdır. Amaç, kalemi elinde tutan kişinin hayatını kayda geçirmektir. Orhan Kemal de öyle yapıyor. Günlüklerinin odağında kendisi var. Ancak Orhan Kemal'in hayatının odağında Nazım Hikmet var. Günlükler Orhan Kemal'e, Orhan Kemal, Nazım Hikmet'e odaklanmış. Bu odaklanmanın ilgi çekici bir örneği var. Şöyle ki, Nazım Hikmet bu durumun farkında. Orhan Kemal "doludizgin" kaydediyor. Nazım hapisshane- de gündelik hayatını sürdürüyor. Ancak arada kameraya alınan kişinin tepkisini de veriyor. Bu da çok eğlenceli, sevimli bir anekdot. Günlük yazarına şöyle diyor: "Canım, bu işi bari bana çaktırmadan yapın da, ben de rahat yaşayayım bu dünyada. Siz beni kıpırdatmayacaksınız." (s.12) Günlüklerde oldukça, sevimli, şair, şaşırtıcı, mutlu, duygularını hemen belli eden, resim yapan, kitap okuyan, yemek hazırlayan, ahşap işleriyle uğraşan bir Nazım Hikmet var. İkinci Dünya Savaşı bütün hızıyla devam ederken, radyoda olup bitenleri izleyen, Rusya ile Almanya arasındaki kapışmaları harita üzerinden takip eden bir Nazım Hikmet. Kulağı radyoda. Hapsaneye alınan tavşanı görünce kendini kaybeden, çok neşeli bir portre. Bütün bu neşenin içinde derin bir hüznün, bu derin hüznün içinde ise bir haz, bir lezzet var. Bunun bir sebebi Nazım'ın şiirli mizacı ise bir sebebi de günlük yazarının kalem gücü. Özellikle 5 Nisan 1943 tarihli günlükte Nazım anlatılırken, cümleler şiirleşiyor. Bunun sebebi Orhan Kemal'in Nazım'a duyduğu büyük hayranlık. Nazım'a yönelik olarak, kocaman bir sevgi çığı taşıyorum içimde, diyen Orhan Kemal, onunla ilişkisinin sadece bir usta – çömez ilişkisi olmadığını da belirtiyor. Üstelik ilişkilerinin zaman zaman sekteye uğradığını, zaman zaman bozuştuklarını da yazmaktan çekinmiyor. Ancak bu, aralarındaki coşkun sevgiyi ortadan kaldırmıyor. Burada ayrıca Nazım'ın esprili kişiliği de ortaya çıkıyor. Kendisi bir konuda soru sorulduğu zaman, bilmediğini ifade için, ağaçlardan çınarla dişbudağı bir de serviye karıştırırım, kavak, söğüt, bir da çamı çok iyi bilirim, (s.19) diyor. Hapsane ortamındaki şakalaşmalar, bütün gerçekliğiyle okura ulaşıyor. Bu da kalemi tutan elle ilgili bir durum olsa gerek. Hapsane görevlilerinin Nazım'ın moralin bozmak, onurunu kırmak için söyledikleri bazı cümlelere karşı büyük üzüntü duyan Orhan Kemal, Nazım'ın bu kabalıkları kendine mahsus tavırlarla geçiştirmesi iç burkucu sahnelerden. Bütün bu satırları okurken, Orhan Kemal imgesi, genellikle, ne halde ve şartta olursa olsun elinde kalem ve defter tutan gerçeküstü bir tasvir biçiminde canlanıyor zihnimiz-

de. Orhan Kemal'in kaleminde canlanan Nazım Hikmet ise, dostu olmadığınız için çok büyük pişmanlık yaşayacağınız ve kendisini tanımlayan en doğru nitelenenin “şair” olduğu bir portre. Onu seviyor, onunla özdeşleşiyorsunuz.

Yoksulluk

Günlüklerde, vurgu yapılan konulardan biri de yoksulluktur. Yoksulluk, çoğunlukla yazarın aile hayatı üzerinden örneklediği geçim derdi, geçim çilesi olarak karşımıza çıkar. Bazen de hapishane ya da askeriyedeki gözlemleriyle, başka insanlar üzerinden yoksulluğun altını çizer. Çorum'daki askerliği sırasında, koğuşun camı kırıktır ve günlük yazarı, çok üşümektedir. Aynı not içerisinde yazarın harçlığının tükendiğini öğreniriz. Terhis olan Orhan Kemal, memleketine gitmek için otobüs parası bulamaz. 1947 tarihli bir notta eve süt alma almama noktasında eşiyle anlaşamaz. Yazar, süt alınmasını ister. “26 Ekim 947” tarihli günlükte, Kurban bayramında bir arkadaşı tarafından kahveye çağrılan Orhan Kemal'in tavlada yenildiği takdirde çayları ödeyecek parası yoktur ve kızının harçlık çantasını karıştırıp birkaç kuruş alırken, kızı tarafından suçüstü yapılır. Aile bireylerinin yarı şaka yarı ciddi “hırsız!” yollu suçlamalarını gülerek karşılayan Orhan Kemal, aynı günlük notunun ilerleyen satırlarında “Karım ve çocuklarımın benim için nasıl bir yük olduklarını bütün dehşetiyle duyuyorum.” (s.37) deyiverir. Eve balık alındığı zaman büyük bir sevinç yaşanır. Dördüncü çocuğu, bu kitabı da hazırlayan Işık doğduğunda, “957 Türkiye'sinin pahalılığı ile alay eder gibi, dördüncü çocuk babası olarak, yeni güne giriyorum.” (s.50) diye yazar. Çocuklarını sünnet ettirmek için kitaplarını satar. Edip Cansever'den borç alır. Bir notunda ise, tatil günlerini sevmeyişini, zira para bulmak bakımından Salı günlerinin daha elverişli olduğunu yazacaktır. (s.46)

Bütün bu yoksulluk sahneleri, Orhan Kemal'in yaşadığı zorlukları gösterdiği için değil, Orhan Kemal'in hayata nasıl baktığını gösterdiği için de önemlidir. Her özne hayattan kendi mizaç ve birikimine göre bir seçme yapar. Orhan Kemal de yoksulluğu, sefaleti, açlığı, yoksunluğu göstermeyi sever. Ancak en önemlisi, bütün bu sefalet manzaralarını anlatırken, gene de yüzünün bir yeriyle gülümsemektedir. Sonuna kadar acı ve acıtıcı bir yoksulluk sahnesi çizmez. Her şeye rağmen hayatın gene de güzel olduğunu düşünmemizi, hissetmemizi sağlar. Bu kederli hava içerisinde, bize haz veren, damağımızda bu hüznü bizi ortak eden bir yan vardır. Neredeyse bu kederli yoksulluğa dâhil olma arzusu yaşarız. Bu, sevimli, sıcak bir sefalettir. Bu, bir filmin bütün görüntülerini renklendiren filtre gibidir. Orhan Kemal'in günlüklerinde, bizi orada olmaya zorlayan, bizi bu hayata her şeye rağmen dâhil olmaya zorlayan bir tat, bir lezzet, bir sevecenlik vardır. O sebeple rahatlıkla diyebiliriz ki, *Yazmak Doludur*, “bir romancının günlükleridir”. Göndermem Mehmet Kaplan'a. *Huzur* için “bir şairin romanı” demişti. Ben de bu günlük-

lerin usta bir roman yazarının günlükleri olduğunu düşünüyorum. Romancının günlükleri derken, roman meselelerini tartışan ya da romancılığının dünyasını olduğu gibi günlüklerine taşıyan anlamında kullanmıyorum bu ifadeyi; bize ne anlarsa anlatsan bir roman lezzeti tattırıyor, demek istiyorum.

Entelektüel Notlar

Şunu da hemen belirteyim. Orhan Kemal, zaman zaman okurluğunun ve yazarlığının sonuçlarını bizlere duyuruyor. Yani entelektüel notlarını da günlüklerle dâhil ediyor. 27 yaşındaki yazardan 56 yaşındaki yazara uzanan çizgide elbette Orhan Kemal'in yazarlık serüvenine ilişkin ipuçları buluyoruz. İlk öykülerini 1942-43 senelerinde yayımladığına göre, yazarın *Yazmak Doludizgin*'deki günlüklerinin yukarıda yaptığımız kronolojik ayrıma göre, ilk dönemi, bu öykülerin yazım ve yayım zamanına denk geliyor. Yazar, bir taraftan hapishanede mahkûm, öbür taraftan habire günlükler tutuyor ve bir taraftan da "Asma Çubuğu" öyküsünü temize çekiyor. Bir de 1970 tarihli günlüklerde Murtaza'nın ikinci cildini yazıyor. İşte ilk öykülerini yazan Orhan Kemal'den son eserlerini kaleme alan Orhan Kemal'e kadar, farklı yaşların ve dönemlerin yazarının yazı deneyimleri, birkaç satırlık notlar halinde günlüklere yansıyor. Terhis sevincini yaşarken öbür taraftan, Milli Eğitim'in bastığı bir öykü kitabını alma hayalleri kuruyor. Kemal Tahir'le öykü tekniği üzerine sohbet ediyor. Fakat bir yazarın yazma çabasının ne ilginç sebeplerle aksadığını göstermesi bakımından, 3 Aralık 1946 tarihli günlük notu çok önemli. Orhan Kemal yazı yazarken oğlu Nazım'ın gelerek kendisini rahatsız edişini, üstelik bu sırada bir odada dört kişinin bulunuşunu, dört kişilik bir ailenin gündelik hayatını sürdürdüğü sırada yazmak zorunda olduğunu anlattığı sahneler, bir yazarın yazı deneyimini örneklemesi açısından çok değerli. Ayrıca gazeteler için röportaj yazmak üzere verdiği mücadele, insanların sorulara cevap vermek istemeyişleri gibi detaylar da bu bağlamda ele alınmalı. 7 Şubat 1960 tarihli günlüğünde ise *Evlerden Biri* romanına başladığını ve bir amatör kadar sevinçli olduğunu belirtiyor. Bütün bunları tarihe not düşmek için yazıyormuş gibi, birkaç cümlelik kayıtlar halinde not ediyor. Yazı macerası hakkında derinlemesine bilgiler vermiyor. Yaşar Kemal'den sonra Kemal Tahir'in de nobele aday olmasını anarken, kendisini solda sıfır olarak gördüğünü söylüyor ve içten içe bir üzüntü yaşadığını belli ediyor. Ölümüne beş ay kala *Murtaza* romanının ikinci cildine başladığını not etmiş. Beş ay sonra öleceğini bilseydi gene de bu romana çalışır mıydı, diye sordum kendime. Açık uçlu ve tehlikeli bir soru. Ayrıca şunu da belirtelim: Çorum'da bir köylü kadınının cehaleti ve kabalığını örnekleyen pasajı yazan Orhan Kemal, bu pasajın altına "Hikâye için şart" diyor. Yazarın yaşantılarının nasıl öyküye ve romana evrildiğini ya da bir romancının gündelik hayattan neler devşirdiğini göstermesi bakımından can alı-

cı bir örnek. Bir de evdeki büyük annenin davranışlarını yadırgayan eşinin duygularını anlayıp bu durumu bir günlük yazarı gibi değil de, bir roman yazarı gibi kaydettiği sahne var ki, bu sahne günlükle romanın iç içe geçtiğini göstermesi bakımından önemli. Şu cümleyi okuyalım: “Nazım’ın annesinin aklından, ‘Gene başladı!’ diye geçti.” (s.41) Yazar eşinden böyle bahsediyor. Oysa okumakta olduğumuz metin bir kurmaca metin değil. Dolayısıyla bu sadece bir öngörü, bir tahmin...

Ailesi, çevresi

Günlüklerin önemli bir bölümünde ailesini anlatıyor. Özellikle Ceyhan’lı senelerde daha detaylı ve uzun aile sahneleri anlatılıyor. Çocuklarının neşesi, eğlencesi, yoksulluk, komşularla ilişkiler, oğlu Nazım’ın yaramazlıkları sahneleniyor. Burada günlükleri “bir romancının günlükleri”ne dönüştüren şey, böylesine canlı, içten, doğal bir biçimde insanların anlatılması. Ailesini anlatan bir yazarın belli oranda oto-sansür uygulaması beklenir. Nitekim bütün yazarlar belli bir perdeleme yaparlar. Bu da gayet normaldir. Ancak Orhan Kemal’in ailesini anlattığı sayfalarda elden geldiğince doğal, dürüst olduğunu, rahat olduğunu görürüz. Orhan Kemal, eşinin ruj sürmesinden rahatsız olan bazı kişilerin tepkilerini ya da kızının harçlıklarını “hırsız”lamasını bütün doğallığı içinde anlatmakta bir mahzur görmez. Bu ortam içinde pek çok eserini veren yazar, bir anlamda da eserleri üzerine çalışacak olan kişiler için önemli ipuçları sunar.

Yurtdışı

Orhan Kemal 1969 ve 1970 senelerinde Bulgaristan ve Moskova’ya gider. Bu gezilerde bazı notlar tutar. Bu notlar daha çok gezi yazısı notlarıdır. Ülkelerin temiz, düzenli oluşları üzerinde durur. Şehirlerin ya da kırsal alanların müreffeh görüntüsü dikkatini çeker. Daha çok dış ülkelerdeki insanların hal ve hareketlerinden yola çıkarak, bu insanlarda kendi halkımızın tiplerini görür. Yabancı insanların da bizim insanlarımız gibi hal ve hareketler içinde olmalarına biraz şaşırmış gibidir.

Doludizgin Yazmak ya da Netice

Orhan Kemal hayatı boyunca doludizgin yazmıştır. Bu sebeple çalakalem yazılmış, yeterince özenilmemiş metinleri de vardır. Bunun yanına geçim endişesiyle yazmış olmasını da eklemek gerekir. Ancak bütün bunlara rağmen, Orhan Kemal, yazdıklarının önemli bir bölümüyle insanı, evrenseli, gününü ve geleceğini yakalamasını bilmiştir. Önemli olan çok yazmış olması ve yazdıklarının bir kısmının çalakalem şeyler olduğunu anlıyor olmamız değil, bütün bu hayat şartlarına ve geçim dertlerine rağmen, yazdıklarıyla bugün aramızda olması, bunu

başarmış olmasıdır. Bugün Eco'dan Belge Karasu'ya uzanan çizgide son derece iyi çalışılmış ve entelektüel düzeyi yüksek metinler okuyan genç okuyucuların, mesela Orhan Kemal'e, dile ve kurguya gerekli özeni göstermemesi sebebiyle biraz üst perdeden bir bakış yönelttiklerini görür gibiyim. Öte yandan, zamanın ruhu, fantastiği, gizemi önceliyor ve bugünün okuru da onların peşinde olabilir. Ancak Orhan Kemal, içinden insan taşan, hayat taşan metinleriyle yaşamaya devam ediyor ve edecektir. Günlükleri okuduğumda, O. Kemal'in, bugünlere, yani geleceğe nasıl tutunduğunu anladığımı sanıyorum. Yazıyı böylesine ciddiye alan, edebiyatla böylesine sahih ilişkiler kuran biri adını romancılar, öykücüler silsilesine eklemeyi başarır... Bütün mesele, yazarın yazı ile girdiği ilişkinin hakikiliği meselesidir. Günlüklerini okurken bunu daha iyi anladım. Keşke kaybolan defterlere de ulaşılsa ve günlükler daha detaylı olarak okunabilse...

HATİCE BİLDİRİCİ

NÂZİM HİKMET VE ORHAN KEMAL DOSTLUĞU

Adeta Nâzım Hikmet'in elinin dokunduğu kimsenin kaderidir değişmek. Hele değişmeye ve dönüşmeye hazırsa o kişi için yeni yollar açılmış demektir. Raşit Kemalî Ögütçü (Orhan Kemal), cezaevine ona olan hayranlığından düşmüştür. Bu sebeple Nâzım Hikmet'in her sözü onun için kıymetliydi. Karşılaştıkları günden itibaren artık dönüşüm onun için mecburi istikamettir.

Raşit Kemalî ve Nâzım Hikmet'in yolları 1940 yılının Aralık ayında birleşir. Nâzım Hikmet 1938 yılında orduyu ayaklanmaya kışkırtmaya çalıştığı gerekçeyle 28 yıl 4 ay hapis cezasına çarptırılır. İstanbul'da başlayan hapishane hayatı Çankırı'da devam eder. İki yıl sonra, sağlık sebebi ile cezasını tamamlamak üzere Bursa Cezaevine nakledilir. Burada onu karşılayan Raşit Kemalî ise 1938 yılının Mayıs ayında beş yıllık bir cezaya çarptırılmıştır. Suçu ise askerliğini yaptığı sırada Nâzım Hikmet'in şiirleri ile meşgul olmaktadır. Raşit Kemalî, bu cezayı almıştır fakat fikirlerinin temelini oluşturacak ciddi bir entelektüel birikime sahip değildir. Henüz yirmi altı yaşında, orta öğrenimini dahi tamamlayamamış ancak okumayı ve şiir yazmayı seven, farklı düşünmekten korkmadığı için bu yolda hüküm giymiş bir gençtir. Nitekim bunun bedelini ödemek üzere Bursa Cezaevine gönderilmiştir.(S.G.;E.T, 184-220)

O sırada hapishane kaleminin sabıka defterinde çalışmakta olan Raşit Kemalî, kâtabın, “Üstadın geliyormuş.” dediğine karşılık olarak bir üstadı olmadığını söyleyecektir. Çünkü onu, ulaşılabilecek bir üstat olamayacak kadar ulvi bulmaktadır. Gelenin gerçekten Nâzım Hikmet olduğunu öğrendiğinde ise inanması için Nâzım Hikmet'ten önce oraya ulaşmış olan nakil belgesini gözleriyle görmesi gerekecektir. Raşit Kemalî, onun Bursa Cezaevine geleceğini öğrendiği andaki hislerini şöyle ifade eder:

Kurşuni bir gündüzdü ve hapishane bahçesindeki zambakların yeşil yaprakları üzerinde kar vardı. Evimden uzak kalışımın ve kurşuni günlerin çileden çıkaran sıkıntısını, cezamın dolmasına daha yıllar oluşunun ümitsizliğini birdenbire buluttan kurtulan parlak bir güneş sanki silip süpürüvermişti. Oysa onunla ne merhabam vardı, ne de günün birinde “arkadaş” olabilme ihtimalim.(O.K.,2)

Nâzım Hikmet'in gelişine kadar geçen birkaç haftayı bu müjdeyi hapishane de sevdiği herkesle paylaşmakla geçirir. O geldiğinde ise hapishane müdürünün kapısında onun dışarı çıkmasını beklemiş ve hiç vakit kaybetmeden onunla tanışmıştır. İlk izlenimleri şöyledir:

Bir an yüz yüze geliyoruz, sonra göz göze... Mavi mavi gülüyordu. Bu gülüş kesinlikle bir çocuğu hatırlatıyor. Temiz, taze, sıhhatli ve dost.(O.K.,2)

Nâzım Hikmet, Orhan Kemal'in kendisine gösterdiği yakınlıktan etkilenir ve onunla bizzat ilgilenmeye karar verir. Nâzım'a hapishanenin üçüncü katındaki soldaki odalardan birini verirler. Raşit Kemalî, her fırsatta koğuşundan işte bu odaya çıkarak Nâzım'ı ziyaret eder. Nâzım, arkadaşı Kemal Tahir'in gençliğine benzettiği bu edebiyat heveslisine oda arkadaşı olmasını teklif eder. Hapishane yönetiminin de izniyle Raşit için belki de hayatının en mühim üç buçuk yılı başlamıştır.(SÜLKER, 10)

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e Bursa'dan gönderdiği ilk mektubunda şunları yazacaktır:

Sana burasının birçok defalar anlatmıştım, tayyare biçimi bir bina. Benim oda kuyrukta, üçüncü katta sol tarafta. Oradaki odadan biraz küçük. İçinde iki kişi yatıyoruz. Oda arkadaşımın adı Kemal. Evet, "Kemal" senin adın gibi. Sana yalnız adı benzemiyor, senin gençliğine benzeyen tarafları da var. Şiire meraklı, heyecanlı. 94. Madde'den beş yıla mahkûm. Belki de adından başka hiçbir şeyi sana benzemiyor da ben böyle bir benzetiş ihtiyacındayım. Her ne hâl ise oda arkadaşımın memnunum. Onunla senden konuşabiliyoruz. Senin vaktiyle Yedigün'de çıkan hikâyelerini okumuş. Ona seni anlatıyorum. Bu suretle seninle konuşmuş gibi oluyorum. (N.H.,s.13)

Nâzım'ın Raşit'e ilk sorduğu soru tahsilinin ne olduğudur. Eğitiminin tamamlamadığını öğrenince de ona bunun bir memuriyet düşünülmedikten sonra önemsiz bir mesele olduğunu söyleyecektir. Akabinde gelen soru ise Raşit'in yabancı dil bilip bilmediğidir. Çok az Fransızca bildiğini ifade eden Raşit'e, bu dili iletme istiyorsa ona yardımcı olabileceğini söyler. Üçüncü soru ise dünyanın genel ahvalı ve İkinci Dünya Savaşı üzerine ne düşündüğüdür. Raşit bu konudaki düşüncelerini de uzun uzun anlatır. Adeta yüksek tahsil için mülakata tabi tutulmuş bir öğrenciye benzeyen Raşit Kemalî'ye yöneltilmiş dördüncü soru ise "Felsefe deyince ne anlıyorsunuz?"dur. Felsefeye ilgisi olan Raşit, bu konuda bildiklerini de anlatır. Sıra sanata gelmiştir. Nâzım, onun şiirlerini dinlemek ister. Bu raya kadar olumlu giden bu mülakat şiirler okundukça tatsızlaşır. (O.K., 20)

Büyük bir şair olmayı hayal eden Raşit, eserlerini hayranlıkla okuduğu şaire, kendi şiirlerini okumaya başlar. Heyecanlıdır. "Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl" adlı hatıratında o gün yaşadıklarını şöyle anlatır:

Şairliğim, zorlu bir imtihan geçirecekti. Kalktım. Bavulumdan şiirlerimi alıp getirdim. O, piposuna tütün koydu, ateşledi, üst üste duman aldıktan sonra, gayet ciddi, "Evet" dedi., "Sizi dinliyorum!"

Okumaya başladım... Heceyle yazılmış şiirlerdi bunlar; taşkın hislerimi samimiyetle, insan gibi değil de, "ilahileştğini" iddia edenlerinkine benzetip onlar gibi komikleştirerek içinde dile getirdiğim şiirler...

İlk dörtlük henüz bitmemiştir:

“Yeter kardeşim, yeter... Bir başkasına lütfen...”

Hâlbuki en güvendidiklerimden biriydi... İçimde bir şeyler yıkıldı.

Bir başkası... İlk, ikinci, üçüncü mısranın yarısı.

“Berbat!”

Kanım tepeme çıktı, başım döndü ufaldım. Tekrar bir başkası...

“Rezalet!”

Gözlerim kızardı... Kızdım mı? Üçüncü şiirim ve ilk mısra...

“Peki kardeşim, bütün bu laf ebeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz. Bakın aklı başında bir insansınız... Duyduklarınızı hiçbir zaman duymayacağınız tarzda yazıp komikleştirmekle kendi kendinize iftira ettiğinizin farkında değil misiniz?

(...)

Nâzım Hikmet boyuna anlatıyordu. Sık sık “realizm” ve “aktif realizm” kelimelerinin geçtiği uzun bir konuşma yaptı. Ne yalan söyleyeyim, hiçbir şey anlamadım. İçimde muazzam bir âlem yıkılmıştı. Samimiliğine, bir türlü inanamadığım, yıkılması gereken yancı, sahte, haksız inanışlardan kurulmuş, temeli çürük bir âlem! (O.K.,21,22)

Daha sonra Nâzım Hikmet, kendi şiirlerinden okur ve onun da kendisini tenkit etmesini ister. Raşit Kemalî ise tenkit olarak sadece hayranlığını dile getirebilir.

Nâzım, azimli genç arkadaşını geliştirmek istemektedir. Bu sorular aslında gelişimin güzergâhını, eğitimin ana başlıklarını belirleyen sorulardır. Bu bahsi şöyle sonlandırır:

“Sizde” dedi, “sanat için iyi kumaş var, kesin. Demin şiirlerinize karşı fazla haşın davranmıştım... Beni hoş görün, sanat konularında hiç şakam yoktur... Bu itibarla... Evet, sizde iyi bir sanatkâr için gereken iyi bir kumaş...” (...) “Sizinle yakından ilgilenmek istiyorum... Yani kültürünüzle... Evvela Fransızca, sonra diğer kültür konuları üzerinde düzenli dersler yapacağız... Tahammülünüz var mı? (O.K.,23,24)

Bundan sonra sıkıca sözleşeceklerdir. Disiplinli bir şekilde mesaiye başlarlar. Ancak Raşit, şiir yazmaktan bir türlü vazgeçmeyecektir. Bunları Nâzım Hikmet’in değerlendirmeleri ışığında geliştirmeye de çalışacaktır. İki yıl sonra Kemal Tahir’e yazdığı mektupta bu husus üzerinde net bir karar veremediğini görüyoruz:

Düşündüm ve düşünüyorum: Ben şair mi olacağım hikâyeci mi? Hangisini hangisine tercih etmeliyim? Bu iki janrı hemen hemen aynı derecede seviyorum. Yalnız sevmek başka başarmak başkadır.(K.T.,150) Ancak Nâzım Hikmet onu daha çok hikâye, ikinci aşamada da roman yazmaya teşvik etmekten hiç vazgeçmemiştir.

Raşit Kemalî, ilk gençliğinden itibaren birtakım gazeteleri düzenli olarak alır, koleksiyonlarını yapardı. Hatta bir dönem spor gazetelerini biriktirmişti. Daha sonraları bunların yerini edebiyat dergileri aldı. Hapishanede de gardiyanlara ve ya İş Kanunu'ndan faydalanarak çalışmaya çıkan mahkûmlara para vererek edebiyat dergileri biriktirmeye devam etti. Bu dergilerden birçoğu genç şairlere ve yeni şiirin örneklerine yer vermekteydi. Nâzım Hikmet oda arkadaşı olana kadar Raşit Kemalî bu şiirlerle kendi şiirlerini kıyaslıyor ve şairliğini beğeniyordu. Es-ki oda arkadaşı İzzet'le okuduğu şiirlerle alay ettikleri bile olurdu:

Hiç unutmam, İzzet'le bu şiirler gibi yığınla “şiir” yazdığımızı sanmıştık. Sanmıştık ama bu şiirlerle yani yeni şiirin şuurlu işiyle, bizim sadece taklitten ileriye geçmeyen denemelerimiz arasındaki farkı, onlardaki dille, bizim bu yolda bilgisizliğimizden gelen kılçıklı takur tukur söyleyişimiz arasındaki farkı ancak Nâzım'la temastan sonra anlayabildim.(O.K.,42))

O günden sonra Raşit Kemalî günde yedi sekiz saat ders çalışmaya başlar. Fransızcanın yanında yazmaya da devam eder. Bir gün Nâzım Hikmet'in eline Raşit'in yazdığı bir roman başlangıcı geçer. Nâzım okuduğu bu metinden etkilenir. Bundan sonra da onun yönünü şiirden düz yazıya çevirmek konusunda karar verir. Özellikle küçük hikâye yazmasını tavsiye eder. Raşit Kemalî ise o güne kadar en az ilgilendiği edebiyat bölümünün hikâyecilik olduğunu söylediğinde Nâzım, bunun kendisi için bir avantaj olacağını söyler. Raşit Kemalî'nin tahkiye kabiliyetinden emin olan Nâzım ona, *böylece hiç kimsenin tesirinde kapılmadan, kendinize has şekli bulursunuz!* der.(O.K.,31)

Artık Raşit Kemalî'nin romancı Orhan Kemal olma yolundaki ilk kapı böylelikle açılmıştır. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e Bursa'dan yazdığı ikinci mektupta *oda arkadaşım, şiire, edebiyata meraklı, nazik bir genç* diye bahsederken yaklaşık iki ay sonra 13.2.1941 tarihli mektupta ise *Raşit Kemalî sana hikâyesini gönderecek ayrıca mektup yazacak*, diye yazar. Buradan da anlıyoruz ki Nâzım Hikmet, yetenekli gördüğü genç oda arkadaşını hikâye yazmaya kısa sürede ikna etmiştir. Kemal Tahir'in bu konuda ona kendisinden daha çok yardımcı olabileceğini düşündüğü için de ikisinin arasında bir irtibat kurmaya çalışmaktadır.(N.H.;17,43)

Orhan Kemal, Kemal Tahir'e yazdığı 1.2.1941 tarihli mektupta bir akşam, hikâye denemelerinden bazılarını Nazım Hikmet'e okuduğunu, onun da büyük bir sabırla dinledikten sonra içlerinden biri için şunları söylediğini yazar: *Bu yazı bütün yazdıklarınızın topuna muadil. Bütün şiirleriniz, tiyatrolarınız terazinin bir kefesine, bu hikâye tek başına bir kefesine!*(K.T.,54)

Orhan Kemal, Nâzım Hikmet'in insanlarla kurduğu ilişkiden de çok etkilenir. Onunla geçirdiği yılları anlattığı hatıralarında, sık sık Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelmiş birbirinden çok farklı hükümlülerin, onun hayatında ve eserlerinde nasıl yer bulduğunu dile getirir:

Çalışkan insana saygısı sonsuzdu. Hapishanede vurma vurulma, adım başında da “Allah Kitap” lı, ana avrat küfürlere rastlanırdı. Esrar, kumar, bıçak işlerinden gayri faydalı işler yapan mahkûmların atölyelerine sık sık iner, fırsat bulursa çeşitli işler görürdü: tahta rendeler, bez dokur... Bu hareketlerini herhangisi bir amaca yoranlar bulunabilir fakat bence bu yalnız ve yalnız onun İnsan’a, kıymet yaratana, üretimde gerçekten rol alana karşı duyduğu saygıdan başa hiçbir şeye yorulmamalıdır. (O,K.,40)

Bu bakış açısı romancı Orhan Kemal’in yetişmesinde, özellikle roman kahramanlarını yaratırken onları algılayışında etkili olmuştur, diyebiliriz.

Nâzım Hikmet şiir yazmanın yanında resim de yapmaktaydı. Talep eden mahkûmların portelerini yapardı. Bu sırada onların hikâyelerini dinler, samimiyetle dertlerine ortak olmaya çalışırdı. Orhan Kemal bu kişilerden bazılarının “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda nasıl yer bulduğunu hatıralarında şöyle anlatır:

Modellerinden çoğu ona bilerek ya da bilmeyerek yığınla belge vermişti.(...) Mesela, bir Yaylalar Köyü’nden İbrahim vardı ki, benim de onun da Ertuğrul’un Emin Bey’in de çok yakın dostumuzdu. Ve bir kurdu hatırlatırdı. (...) Bu adam, Nâzım’ın bir şiirindeki “Yaylalar Köylü Yakup”tur. “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda ne ismi aldı şimdi hatırlamıyorum.(...)

Nâzım, İbrahim’den dinleyip not ettiği şeyleri işledikten sonra ona okurdu. Hiç unutmam, bir gün İbrahim, Nâzım’ı dinleyip dinleyip, “Üstat be,“ demişti, “senin yazdıkların benim anlattıklarımın daha çok benzedi gerçeğe...”

“Memleketimden İnsan Manzaraları”na kimler malzeme vermemişlerdir ki? Yaylalar Köylü İbrahimler, Çorbacı Mehmetler, Laz Eyüp Ağalar, İlyas Kaptanlar, Balkanlı Muhacirler...(O.K.,73-77)

Böyle birçok örneği art arda sıralayan Orhan Kemal, Nâzım Hikmet’in gölgesi olmuştur. Oda arkadaşı olmaları, odalarının dışında da birlikte vakit geçiriyor olmaları (futbol oynamak gibi) Orhan Kemal’in iyi bir gözlem yapmasını sağlamıştır. Onun, insanların dertlerine karşı geliştirdiği duyarlık, özellikle Anadolu insanına karşı duyduğu saygı ve sevgi Orhan Kemal’i derinden etkilemiştir. Hatta onun romancı kişiliğinin oluşmasında, sıradan insanın, halkın her türlü varoluşuna karşı hassasiyet geliştirmesinde etkili olmuştur. Elbette Orhan Kemal’in halkına ve memleketin genel ahvaline karşı babasında da gördüğümüz doğal bir alaka var olagelmıştır. Yani Nâzım Hikmet’le karşılaştığında, halka ait maddi ya da hissî her türlü bilginin edebî eserde kendine yer bulabileceğine inandıysa bunda hazır bulunuşluğunun etkisi göz ardı edilemez. Ancak Nâzım Hikmet’in bu gelişmiş insani yönünün Orhan Kemal üzerinde sadece duygusallık olarak bir kanal oluşturduğunu düşünmek doğru olmaz. Çünkü bu hassasiyet “realizm” zemini üzerinde edebî metin olarak şekil bulacaktır. Nâzım Hikmet,

realizm üzerinde sık sık konuşmaktadır. Sohbetleri sırasında adeta edebiyat bahsi realizmden ayrı düşünülemez gibidir. Aslında onun ideolojisi hayata, insanlara ve edebiyata bakışını belirlemiştir. Bugün “toplumcu gerçekçilik” (sosyalist gerçekçilik/aydınlık gerçekçilik) olarak isimlendirilen bu duruş, Orhan Kemal’in romancılığının temelleri atılırken yanı başında olan Nâzım Hikmet tarafından dantel gibi işlenmiştir. Memleketinin insanına karşı olan duyarlılığı, realizm hatta toplumcu gerçekçiliktir diyebiliriz.

Orhan Kemal ile Nâzım Hikmet arasındaki ilişkinin boyutları zaman ilerledikçe derinleşecektir. Bir dostluğun tabii hâline bürünecektir. Orhan Kemal, 5.4.1943 tarihli notunda şöyle yazmıştır:

Herkeste keçi boynuzundaki bal kadar ender bulunan bu şiir nesnesi, bu adamda kilo kilo, ton ton.(...) Bunları ona kompliman olsun diye değil, tam tersine, kendimi bütün zorlamama rağmen yazıyorum. Çünkü aramızdaki ilişki “üstat-çömez” ilişkisi değil sadece. Zaman zaman onunla kavga ederiz, birbirimize ağırca laflar söyleriz, günlerce konuşmayız, birbirimize kızarız, yani Nâzım Hikmet değil, gelişigüzel insanla nasıl çekişilir, kavga edilir, dargın durulursa biz de onunla zaman zaman öyleyiz.(...) Ona en kızdığım zamanda bile nazarımda o erişilemeyecek kadar büyük, erişilemeyecek kadar kocaman bir şiir makinesiydi.

Bunları yazmaktan amacımın ne olduğunu bilmem. Sadece çok iyi bildiğim şu: Bir ağabey, bir hoca, bir, ne bileyim, üstat falandan çok daha başka türlü. Örneğin, bu sevgide babama, anama, kız kardeşlerime, kızıma karşı duyduğum sevgi cinsleri de dâhil, kocaman bir sevgi çığı taşıyorum. (O.K., 108)

Nâzım Hikmet, Orhan Kemal’in sadece yazdıklarında değil okuduklarında da etkili olmuştur. Hapishane şartlarından dolayı ellerine geçen kitapların ve süreli yayınların sayısı sınırlıdır. Bu sebeple dışarıdan istetilerle ziyaretçiler aracılığıyla getirtilen ya da Kemal Tahir tarafından gönderilen her kitap, dergi ve gazete ikisi tarafından da okunmuştur. Nitekim Orhan Kemal’in Kemal Tahir’e yazdığı 5/6.5.1942 tarihli mektupta ayer verdiği şu anekdot okuma yelpazesi ve kitap alışverişleri ile ilgilidir:

Nâzım Hikmet Mayakovski’nin kitabını elinden bıraktı. Halide Edib’in “İngiliz Edebiyatı Tarihi”ni aldı.”Bunu ben okuduktan sonra sen de oku!” dedi. Elbette bu okumalardan sonra eser üzerinde verimli tartışmalar da yapıyorlardı.(K.T.,113)

Orhan Kemal, 26 Eylül 1943’te hapishaneden çıkar. Beş buçuk yıllık mahpusluğu son bulurken kırk günlükken bıraktığı kızına kavuşacağı için ne kadar mutluydu Nâzım Hikmet’ten ayrıldığı için o kadar üzgündür. Ayrılmadan önce Nâzım’ın onun şiirlerini beğenmediğini bile bile “Komik Hürriyet” ve “Nâzım Hikmet’e” isimli iki şiirini takdim eder. “Nâzım Hikmet’e” isimli şiirindeki “Unutabilir miyim seni hiç? / Dünyayı ve insanları sevmeyi senden öğrendim,/ hikâye, şi-

ir yazmayı/ ve erkekçe kavga etmeyi senden!” mısraları ile bu üç buçuk yılın bir nevi özetini yapan Orhan Kemal, kendi hayatındaki Nâzım Hikmet’in önemini de vurgulamıştır. Yine bu şiirin içindeki bir mısra da *her hafta mektup yazacağız* şeklindedir. Bundan sonra aralarındaki ilişki mektuplarla devam edecektir.

Orhan Kemal ile Nâzım Hikmet’in dostluklarının belgeleri olarak kabul edebileceğimiz mektupların sayısı yirmiye geçmemektedir. Bunlardan on bir tanesi “Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl” isimli hatıratın içinde yer almaktadır. Diğerleri ise Kemal Sülker’in “Bilinmeyen Mektuplarıyla Nâzım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu” isimli çalışmasının içindedir ki bu mektuplar kitabın içinde kaynak bildirilmeden dağınık ve genellikle tarihsiz olarak kullanılmıştır. Bu dostluğu belgeleyen diğer mektuplar ise çoğunluğu Orhan Kemal ve Nâzım Hikmet’in Bursa Cezaevinde aynı koğuştaki paylaştıkları dönemde Orhan Kemal’in Kemal Tahir’e yazdığı mektuplardır. Orhan Kemal’in Nâzım Hikmet’e yazdığı mektuplar ise elimizde mevcut değildir.

Nâzım Hikmet, mektuplarda çoğunlukla kendi ahvalini özetleyerek hasretlerini bildirip ona hayat ve edebiyatla ilgili öğütler verir. Bu öğütlerden belki de en dikkat çekici olanları ‘yazma’ ile ilgilidir:

Sen yazı yazmayı reca ederim ihmal etme. Her fırsatta değil, mümkün meretebe, fedakârlıklar pahasına da olsa, muntazam ölçülerle yazı yaz. Seni çok göresim geldi. İyi arkadaş, iyi dost, mükemmel kardeş ve yaratmasını bilen insan, hapisanede hapis adam için hürriyetin yarısıdır.(O.K.,116)

1946’da gönderilen bu mektuptaki teşvik ve hasretin ifadesi bir diğer mektupta şu şekildedir:

Yıldız (Orhan Kemal’in en büyük çocuğudur. Nâzım Hikmet onu sadece Orhan Kemal’in mektuplarından tanımaktadır.) dehşetli bir kız, çok akıllı bir insan olacak. Kuzum şunu kucakla ve benim tarafımdan bol bol öp –ama canını acıtmadan-. Senin çalışma bilanço mükemmel, pek sevindim. Unutma Raşit, dünya ölçüsünde muharrir olmak lazım. Uçak asrında, memleket ölçüsünde muharrir olmak yetmez. (O.K.,117)

Yazıldığı tarihin belli olmadığı başka bir mektupta ise Nâzım Hikmet’in, “*Gelelim senin roman meselene. Derhal başla. İstersen ilk önce dar ölçüde küçük bir romana başla, fakat hemen başla.BAŞLA!!!!*” (O.K.,117) diyerek Orhan Kemal’e bir anlamda roman yazmayı emrettiğini görüyoruz.

Elbette ikisinin de başından hiç eksilmeyen bir diğer mesele ‘geçim derdi’dir. Bu bahis mektuplarda doğal olarak edebî meselelerden önce yer bulur: *İşinden çıkartılmana canım sıkıldı. Şimdi ne yapacaksın? Lokanta projesi ne oldu?* Bu ifadelerin yanında aynı mektupta yine Nâzım Hikmet, Orhan Kemal’i öğrenmeye ve yazmaya teşvik eder: *Fransızca’yı ihmal etme.(...) Sen de sanatkar malzemesi, yapısı, soluğu mükemmeldir. Sana doludizgin güveniyorum.* (O.K.,118)

Adana’da Orhan Kemal bir yandan iş arıyor bir yandan da yazmaya devam ediyordu. Nâzım Hikmet de mektuplarıyla ona roman konusunda tavsiyeler vermeye devam ediyordu. Karşılaştırmalı dünya edebiyatı dersi niteliğinde Tolstoy, Zola, Şoholov ve Marlo’nun kitaplarını karşılaştırarak iyi romanın ne olduğu üzerine görüşlerini bildirdikten sonra Orhan Kemal’in eserlerinde dikkate aldığı-
nı anladığımız şu noktaları salık veriyordu:

Yalnız ne olursa olsun unutulmaması gereken bir şey var; eseri, alakamızı bir an için kaybetmeden ve sıkıntıya düşmeden okumalıyız. Yani bir okuyucu olarak karın ve ben okuyabilmeliyim. Çünkü en modern teknikle yazılmış da olsa bir eser için, bir amele olan karınla, bir ileri muharrir olan ben ölçüyüz.

(...)

Ne kadar çok hayata girersen, ne kadar çok insan tanır ve onların işlerine fal olarak karışırsan, bu yirminci asırda o kadar iyi ve kuvvetli romancı olma imkânın artar.(SÜLKER;78,79)

Orhan Kemal 3. 6. 1944 tarihli mektubunda Nâzım Hikmet’e bir nakliyat şirketine ambar müdürü olarak işe girdiğini, kendisine bir yazıhane verildiğini okumak ve yazmak için iyi bir imkânâ sahip olduğunu bildirir. Nâzım Hikmet buna sevinir. Ancak onu, alkol almaması, vaktini entelektüel anlamdaki gelişimi ve yazarlığı için doğru olarak kullanması konularında uyarır. Ayrıca Adana’daki gazetelerde hikâyelerini yayımlatmasını bunun da hangi ön koşullarla gerçekleşmesi gerektiğini belirtir. Ve her fırsatta vurguladığı gibi yine ona duyduğu güveni dile getirir. Aynı tarihlerde Orhan Kemal’in oğlu Nâzım dünyaya geliştir. Bu haber Nâzım Hikmet’i pek memnun eder. Sadece yeni doğan bebeğe kendi isminin verilmesi değildir onu mutlu eden Orhan Kemal’in hayatındaki her güzel şey gibi bu da onu mutlu etmiştir. Hatta bu sebeple hapishanede bayram havası estirmiştir. (SÜLKER;92,93)

Orhan Kemal, 29 Ekim 1946’da askerlik borcunu Çorum’da tamamlayarak terhis olur. Askerlikten önce olduğu gibi askerliği takip eden aylarda da çeşitli işlerde çalışır. Ama ya işi kendisi bırakır ya da bıraktırılır. Bu düzensiz hayat, ge-
çim derdi onu yormuştur. Kemal Sülker’e gönderdiği mektupta Nâzım Hikmet’le ilgili olarak şunları yazar:

Ustayla ara sıra mektuplaşıyoruz. Ne hikâye ne de romanlarımdan haberdar değil. Onu yeni roman ve hikâyelerimle şaşırtmak istiyorum.

1947 yılında gönderildiği anlaşılan Nâzım Hikmet’in Orhan Kemal’e yazdığı mektuptan, seyreden mektuplardan dolayı bir kırgınlığın gelişmediğini, Nâzım’ın durumu anlayışla karşıladığını anlıyoruz. Ailece bir fotoğraf çektirip göndermelerini isteyen Nâzım Hikmet’in mektuptaki son cümleleri şöyledir:

*Sen kim bilir ne güzel şeyler yazıyorsundur, geçenlerde hikâyeni okudum ifti-
har ettim. Romanının neşredildiği haberini bir bayram müjdesi gibi bekliyorum.*

Seni, kızımı ve torunlarımı bağrıma basarım canım sevgili insanlarım. (O.K.;120,121)

1949'da "Baba Evi" basılır. Nâzım Hikmet, bu güzel haberle ilgili olarak Orhan Kemal'e yazdığı mektupta romanı defalarca okuduğunu belirttikten sonra 15.02.1949 tarihli mektubunda eleştirilerini sıralar. Kurgu ile ilgili teknik eleştirilerine "*Lisanına bayıldım. Sen artık Türkçemizi en güzel yazan muharrirlerden biri oldun. Aferin sana. Ellerin nur olsun evladım.*" cümlelerini eklemeyi ihmal etmeyecektir.(O.K.;121-123)

Orhan Kemal 1950 Nisanı'nda ailesi ile birlikte İstanbul'a yerleşir. Nâzım Hikmet ise 14 Temmuz 1950'de çıkan Af Yasası ile 28 yıllık cezasının neredeyse yarısını yatmış olduğundan serbest bırakılır. O da 15 Temmuz 1950'de İstanbul'dadır.(S.G.;E.T, 274). O dönemde gerçekleşen görüşmeleri Kemal Sülker şöyle özetler:

Nâzım'ı ben de, Raşit de, başka arkadaşları da annesi Celile Hanım'ın Kadıköy'de Cevizlik'teki evinde ziyaret ettik. Küçük Moda'da tuttuğu evde akşam yemekleri yedik, biricik öz oğlu Memet'in resmini çektim, arkadaşlık Nâzım'ın İstanbul'dan ayrılmasına kadar sürdü.(SÜLKER, 140)

Bu görüşmeler 1951 Haziranı'nda Nâzım Hikmet'in Türkiye'den ayrılmasıyla son bulur. Dostluk bakidir. Elbette bu dostluk Orhan Kemal'in eserlerinde Anadolu insanına karşı özel bir duyarlık, edebî metne yansıyan entelektüel biririm, Türkçenin doğru kullanımı, toplumcu gerçekçi bir bakış gibi önemli ayrıntılarda kendini hissettirmeye devam edecektir.

1940 yılının Aralık ayında bu iki sanatkâr ruh karşılaşmasaydı Türk romanlığı için ne değişirdi bilinmez. Ancak bu çalışma bize gösterdi ki Raşit Kemal Ögütçü için çok şey değişirdi.

KAYNAKLAR

Kemal Tahir, *Notlar/Mektuplar*, Bağlam Yay., 1993

Kemal Sülker, *Bilinmeyen Mektuplarıyla Nâzım Hikmet Orhan Kemal Dostluğu*, Amaç Yay.,1988

Nazım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapushaneden Mektuplar*, Adam Yay.,1990

Orhan Kemal, *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Everest Yay., 2007

Saime Göksu; Edvard Timms, *Romantik Kominist*, Doğan Kitap, 2001

Not: Bu araştırma sırasında ziyaret ettiğimiz Orhan Kemal Kültür Merkezi'nde misafirperverliği ve zarif tavırlarıyla bize yol gösteren Işık Ögütçü'ye teşekkür etmek isteriz.

MEHMET ÖZTUNÇ

BİR DÖNEMİN RUHU: ORHAN KEMAL'İN MEKTUPLARI

Yaşadıkları zamana ilişkin yaptıkları şiddetli vurgularından dolayı bazı yazarların ‘dönem(inin) yazarı’ şeklinde değerlendirildiği malum. Söz konusu iddiayı çok belirgin bir biçimde üzerlerinde taşımalarına rağmen bu değerlendirmenin dışında kalan yazarların varlığı da yadsınamaz bir gerçek. Orhan Kemal, yaşadığı zamana ilişkin yaptığı “gerçekçi” tanıklık ve bu tanıklığın ışığında geniş zamanlara seslenen yapıtlarıyla dönem(inin) yazarı olduğu kadar bütün zamanların yazarı olmayı da başarmıştır. Yazdığı çok önemli roman, hikâye, oyun ve diğer edebi eserlerin yanı sıra mektuplarıyla da yaşadığı zamana olduğu kadar geniş zamanlara dokunmayı başarmıştır. Mektupların güncelle kurduğu ilişkiyi göz önünde bulundurduğumuzda, mektubun bir yandan zamanına ait olması öte yandan zamanını aşması görece daha zorlu bir süreci ima eder. Mektup biçiminde yazılan romanlara baktığımızda romanın geniş zamanlı karakterinin, mektubun güncel performansı ile kurduğu ilişkide “metnin ritmi” anlamında bir dengenin gözetildiğine fark ederiz. Elbette bu yargıyla roman ve mektup ilişkisini didiklemek niyetinde değilim. Aradığım, izini sürdüğüm daha çok mektubun zaman karşısında tutumu, direnci. Bu direnç ve tutum en çok mektupta kullanılan dil söz konusu edildiğinde sorunsallaşabilir. Çünkü mektup diğer yazınsal türlere kıyasla konuşma diline yakın bir dille yazılır. Yazarın içtenlik uğruna göstereceği özensizlik de hesaba katıldığında -ki içtenlik daha önceliklidir- dil enikonu sorunsallaşabilir. Bu görece sorunlu dil, mektubun zamana direnebilme, zamana tutunabilme gücünü zaafa uğratar. Ve bu durum da mektubu daha dönemsel kılar.

Yazarın Meselesi Yaşadığı Çağ Belirler

Her ne kadar bir yazarın mektuplarından yola çıkarak onun kurmaca eserleri etrafında değerlendirmelerde bulunmayı doğru bulmuyor olsak da söz konusu mektupların bazen bu eserlere cılız da olsa önemli ışıklar düşürdüğünü, bazı kör noktaları aydınlattığını da belirtmemiz gerekiyor. Ama bizim edebiyatımızın gelişim süreci, bizzat yazarlar tarafından yapıtlarının kuramsal özelliklerinin, yaklaşımlarının anlatıldığı yapıtlarla çok nadir karşılaştığımızı gösteriyor. Bu yapıtların eksikliğini de bazen söz konusu yazarların mektuplarında yakaladığımız bazı noktaların izini sürerek kapatmaya çalışıyoruz. Bu durum elbette edebiyatın estetikle kurduğu ilişkinin siyasal ve ideolojik olanla kurduğu ilişkiye kıyasla daha zayıf olmasıyla ilişkilidir. Zaten belirttiğim çizginin dışında kalan yazarlara baktığı-

mızda genellikle bunların siyasal ya da ideolojik söylemi zayıf ya da zarif yazarlar olduğunu görürüz. George Orwell “Neden Yazıyorum” adıyla dilimize kazandırılan yapıtında, “Geçmişimle ilgili tüm bu bilgileri veriyorum çünkü bir yazarın dürtülerinin ilk gelişime dair bir şeyler bilinmeden değerlendirilebileceğine inanmıyorum.”¹ diyor. Orwell yazarın dönemi ile kurduğu zorunluluğu ilişki bağlamında ise iddiasını şu sözlerle derinleştiriyor, “Yazarın meselesi yaşadığı çağ tarafından belirlenecektir- bu en azından bizimki gibi hareketli ve devrimci çağlar için geçerlidir- fakat yazar daha yazmaya başlamadan, hiçbir zaman tamamen kurtulamayacağı duygusal bir tutum edinmiş olacaktır. Kuşkusuz, coşkusu dizginlemek ve olgunlaşmamış bir aşamada, sapkın ruh halinde takılıp kalmaktan kaçınmakla yükümlüdür; fakat erken dönem etkilerinin hepsinden birden kaçtığında, yazma itkisini de öldürmüş olur.”² Orwell’in bu saptamasını özellikle alıntıldım çünkü Orhan Kemal’in mektuplarına baktığımızda “[...] üç, beş yahut on sene sonra, babamı, onun siyasi kanaatlerini iyice terk edip ‘materyalistçe’ yazmam lazım gelecek.”³ cümleleriyle karşılaşıyoruz ki bu da yazarın meselesinin çağı tarafından belirlenmesi kadar yazma itkisiyle kurduğu ilişkiyi de gösteriyor.

Yukarıda mektup biçiminde yazılmış romanlara, roman ve mektubun zamanla kurdukları ilişki bağlamında değindim. Bu doğrudan ilişki bir yana ama yazarın birbirinden bağımsız kurmaca eserleri ile mektupları arasında da dolaylı ilişkiler kurulabileceğinden söz edilebilir. Ama buradaki dolaylı sözcüğünü bile ihtiyatla kullandığımı belirtmek isterim. Çünkü son savım ilişki olduğu iddiasından çok olabileceğine yakın durur. Bu da ancak dikkatli ve titiz okumalarla ortaya konulabilir. Ahmed Arif’in Leyla Erbil’e yıllar önce yazdığı mektuplar “Leylim Leylim” adıyla kitap olarak basıldığında Leyla Erbil’in “Mektup Aşkları”na daha farklı bir gözle baktığımızı, kitabın gözümüzden kaçan kuytularının, dip akıntılarının fark edildiğini belirtmem gerekiyor. Ama nedense bu ilişkinin kurulabilmesi olasılığına şiddetle karşı çıkanlar, mektuplar ilgili yazara ait olmasına karşın, yazarın aile albümü sayılması gereken külliyatına dâhil etmek istemiyorlar. Burada belirginleşen tutum ve tarafgirliğin yönünün daha çok romana dönük olduğunu belirtmeme sanırım gerek yok. Bu da önümüze, mektubun yazınsal türler arasındaki yerini ve önemini tartışmaya açacak yeni bir pencere aralar.

Mektuplar ve Edebiyatımız

Yazar mektupları etrafında düşünür, tartışır, yazarken daha özgün edebi bağlamların açılması gerekiyor. Çünkü bugün bile çok önemli yazarlarımızın diğer yapıtları üst üste baskılar yapar ve sürekli okunurken mektuplarının ya basılmadığını ya da basılmış olsa bile layıkıyla sunulmadığını görüyoruz. Birçok yazarımızın mektupları ise hâlâ iki kapak arasında toplanmış bile değil. Oysa Servet-i Fünun’la birlikte artık edebiyatımızın yönünü döndüğü Batı edebiyatında yazar-

ların mektupları temel eserlere dâhildir. Yazarların yürüdükleri yola tanıklık etmek, yazar olmanın niteliklerini ilk elden görmek için mektupların önemi ortadadır. Yazarların mektuplarındaki dil ve düşünce sorunları bazen yazarın özgünleşmesi bağlamında ortaya çıktığı için yeni imkânlar var ettiklerini düşünenlerdenim. Bu elbette çizdiğim çerçevenin dışında kalan sorunların görülmemesi anlamına gelmiyor. Yıllar önce bir yazarıma yeterlilik fiilinin olumsuzunu bilmek eylemiyle çekimlediği için bir elektronik posta atmıştım. O da bana bir türküdeki benzer bir kullanımdan hareketle yanıt vermiş ve “sırf bu dil kuralından dolayı söz konusu türküyü yanlışa mı sayacağız?” diye sormuştu. Dilin ve düşüncenin özerkleşmesi, kişiselleşmesi anlamında bu sorunlara ihtiyatlı yaklaşılması gerektiğine inanıyorum.

Orhan Kemal’den Kemal Tahir ve Fikret Otyam’a Mektuplar

Orhan Kemal’in mektuplarına baktığımızda yazık ki büyük yazara yakışır biçimde okurla buluşmadığını görüyoruz. Bursa Cezaevi’nde Nazım Hikmet ile yattığı zaman Kemal Tahir’e, Reşit Kemali adıyla gönderdiği mektuplar, Bağlam Yayıncılık tarafından basılan “Kemal Tahir Notlar/ Mektuplar” kitabında yer almaktadır. Diğer mektuplar ise Orhan Kemal’in dostu Fikret Otyam’a gönderdiği mektuplardan oluşmaktadır. Her iki kitapta yer alan mektuplara baktığımızda kaba bir genellemeyle Kemal Tahir’e gönderilen mektuplarda daha çok henüz işin başında şair mi yazar mı olduğuna karar vermemiş, edebiyat bilgisine aç, önerilere açık bir Orhan Kemal görürken Fikret Otyam’a gönderilen mektuplarda ise edebiyat ve sanat tartışmalarına kadar iki dost, arkadaş arasındaki günlük meseleler, memleket ahvali üzerine dertleşmelerine tanıklık ediyoruz. Kemal Tahir’e yazılan daha ilk kalem dokunuşlarını yapan bir ruhun, kalbin heyecanını yansıtması; Fikret Otyam’a yazılanlar ise büyük bir ustanın bir metne dokunması, zaman zaman önerilerde bulunması gibi özelliklerden dolayı önümüze çok zengin okuma bağlamlarının açıldığını söyleyebiliriz. Orhan Kemal, Kemal Tahir’e yazdığı bir mektubunda Nazım ve Tahir’le kurduğu ilişkiyi şu sözleriyle anlatır, “Kemal kardeşim; Mükemmel mektuplarını istifade ile okumaktayım. (Tip yaratmak) ve alelumum (insan) yazmak meselelerinde ben de mütereddidim. Mesela Shakespeare’in ve Balzac’ın neden dolayı lâyetut tipler yaratabildiklerini, Don Kişot’taki tiplerin hayatta yaşamadıkları halde- nasıl olup da realist olduklarını halledememişimdir. Bu gün bunları aşağı yukarı kafamda halletmiş olmakla beraber şu mahut realizm ve natüralizmin de ne demek olduğunu, birbirinden hangi sınırlarla ayırdıklarını bir hayli biliyorum.”⁴ Orhan Kemal, Orhan Ase- na’nın “Simavnalı Bedreddin” oyunu üzerine Fikret Otyam’a şu değerlendirmelerde bulunur, “[...]Oyunu, yayınlanan kitabından okudum. Zamansız konuşmak istemem ama gözüm pek tutmadı. Neden tutmadı? Çünkü baştanbaşa Bedred-

din'in fikirleri orada dönen. Bu fikirler aksiyonla iyice hal-i hamur edilmemiş gibi geldi bana. İnsanlar, bildiğimiz insanlar değil. Bedreddin'in fikrinin, daha doğrusu felsefesinin kuklaları. Ne kadınlar gerçek kadın, ne erkekler gerçek erkek. O devirdeki kocaman bir halk hareketi kolayına verilmiş, gelişme de anlam yoluyla, nakil yoluyla yansıtılmış. [...]”⁵ Mektuplar, gerek dönemin edebiyat ortamını yansıtmaları bakımından gerekse de yazarların kendi aralarındaki ilişkileri görmemiz açısından da paha biçilmez bir değer taşıyor. Orhan Kemal, “1969 Sait Faik Hikâye Armağanı” aldığı zaman yaşanan tartışmaları bir mektubunda şu sözlerle Fikret Otyam’a açar, “Memet Fuat’ın ‘Yeni Dergisi’ni gördün mü bilmem? Daha çok benim 1969 Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanışım dolayısıyla bir kampanya açıldı. Nedendir bilmiyorum ama kestirmek zor değil. Kampanya dedim, sözün gelişi. Aslında bir bardak suda fırtına... Ama Rauf Mutluay’la Tahir Alangu’nun cevapları beni doyurdu. En çok öten de Leyla Erbil denen hatun. Elli Beş’ten sonra ne gereği varmış bana ödül’le paranın? Elli Beş’ten sonrakileri tanımadığı anlaşılıyor. Tanışırsak kanısını değiştirir sanırım. Çünkü ne varsa Elli Beşlerden sonrakilerde var.” Orhan Kemal mektubun devamında ise kendisini şu sözlerle savunuyor, “Dün ‘Önce Ekmek’ kitabını benim değil de bir başka hikâyecinin kitabı gibi okudum. E biraderi Tahir de haklı, Rauf da. Çok sıkı hikâyeler. Sen söyle yanılıyor muyum? Yeni ses ne demek? Her sanatçı hayatında bir kez, bir ses bularak kişiliğini ortaya kor ve hep kendi sesiyle konuşur. Her kitapta ayrı ses olmaz ki? ‘Önce Ekmek’teki ses, benim alışılmış gelmiş sesimden bir hayli farklı.”⁶

Mektuplardaki Roman Değİnmeleri

Orhan Kemal’in yazar olma fikri daha çok Bursa Cezaevi’nde Nazım Hikmet’le aynı koğuşta kaldığı yıllarda pekişir. Hal böyle olmasına karşın Kemal, öykü ya da roman yazarı mı, şair mi olduğuna bu Cezaevi’ndeyken henüz karar vermiş değildir. İki büyük ustaya, Nazım Hikmet ve Kemal Tahir’e karşı daha çok bir “tılmız” konumundadır. Onların kıymetli fikirlerine, eleştirilerine açık çalışmalar yazar. Ama Nazım’ın babacan ve şefkatli eleştirileri Orhan Kemal’i yüreklendirse de Kemal Tahir’in zaman zaman kendisine yönelttiği sert eleştirilere daha çok kıymet verdiğini görüyoruz. Aslında Orhan Kemal henüz işin başında olan bir yazar olarak Kemal Tahir tarafından daha çok ciddiye alındığını sezercesine ısrarla ondan yazdığı şiir ya da hikâyelere karşı eleştiri talep etmektedir. Fikret Otyam’a yazdığı mektuplarda ise artık Türkiye’nin en büyük yazarlarından biri olarak daha tok ve kendinden emin bir üslupla konuşmaktadır. Hatta Otyam’ı bir yazısından dolayı azarlarken “kim senin kafanın içindeki bilecek” yollu tavsiyelerde de bulunur. Ama iki farklı Orhan Kemal’e, iki farklı döneme tanıklık edebilmek açısından gerek Kemal Tahir’e gönderilen mektuplar gerekse de Fikret Otyam’a gönderilen

mektuplar karşımıza iki farklı Orhan Kemal fotoğrafı çıkarıyor. Otyam, kendisine gönderilen mektupların aslında Orhan Kemal'in hep yazmayı düşlediği "Romancının Romanı"nın bir kesiti gibi olduğunu söyler. Otyam sözleri ile devam edeceksek, "Gemicilerin seyir defteri gibi, 'yazarın seyir defteri' ya da onun 'rotası'.⁷ Romancının romanı, demişken Orhan Kemal'in Otyam'a yazdığı mektuplarda roman sanatına ilişkin ya da kendi romancılığı çerçevesinde serdettiği bazı fikirleri de paylaşmak isterim: "Ne olursa olsun, roman konusunda hâlâ ilk zamanların heyecanı içindeyim. Öldürmeyip süründürüyorsa da 'romancılık' mesleğini seviyorum. Hem de deli gibi. Zaten işin içinde 'delilik' olmasa, elalem, it, köpek yani, para kırkarken yüzlerce sayfa yazı yazılır mı?"⁸ "Otuz hatta kırk yaş Roman yazabilmenin yaşıdır."⁹ "Eskici ve Oğulları"ndan başka iki kuvvetli roman mevzuu kafamı karıştırtıp duruyor. Hani şöyle vaktim olsa da, ağır ağır, isteye isteye, seve seve çalışabilsem, gerçekten de kendimi tatmin edeceğim bir şeyler yapabileceğime inanıyorum. 'Eskici ve Oğulları'ni geri bırakışımın sebebi bu. Bir taraftan da Stendhal'in şu sözüne kulak vermiyor değilim: "En iyi roman üslubu, zabıt kâtibinin yazdığı zabıtlardaki kuru üsluptur." Öyle... 'Büyük romancıların hepsi böyle çalışmış derken; kendimi bunlara katmaya kalkmayacak kadar 'zeki' olduğumu bilirsin... Balzac'ta, Dostoyevski'de başkalarında da çalakalem hakim."¹⁰ "Hasta, anormal, deli tipleri işlemek kolaydır da, normal, hiçbir özelliği göze batmayan insanları yazmak zordur."¹¹ "Romancılıkta yaş ve tecrübenin payı gerçekten büyük, insan zamanla daha iyi anlıyor ne yapacağını, ne yapmasını gerektiğini. Klasik, gözünü sevdiğim klasik. 'Süleymaniye' gibi filan roman, romanlar yazabilmek!"¹² "Roman, roman, roman! Hani baktım desem inan. Başka ne gelir elimden? Yazı'nın çeşitli türleri."¹³ Otyam'ın mektuplarının bir diğer önemi de 'yangından kurtarılmalarından' kaynaklanır. Otyam, Yön dergisinde Orhan Kemal'in mektuplarından yaptığı uzun bölümlerle bir yazı yazar. Dönemin kolluk güçleri sözü edilen mektuplarda işlerine yarayacak bir şeyler bulma hesabıyla Otyam'ın evini basmayı, mektuplara el koymayı planlar. Ama içlerinden biri, bir şekilde Otyam'a haber gönderir ve ondan mektupları saklamasını söyler. Otyam da mektupları saklar. Dönemin TİP Milletvekili Çetin Altan da Akşam'daki yazısında isim vermeden söz konusu planı yazınca hesap suya düşer ve mektuplar kurtulur. Ama 9 Temmuz 1974'de de Mar-mara Ereğlisi'ndeki evde çıkan bir yangından mektuplar bir kez daha kurtarılır. Otyam, kendisine yazılan mektuplara ilişkin herhangi bir olumsuz sayılabilecek bir değerlendirmede bulunmazken Orhan Kemal'in Kemal Tahir'e yazdığı mektupları yayına hazırlayan Nimet Yazoğlu şu saptamada bulunur, "Orhan Kemal'in Kemal Tahir'e yazdığı mektuplar altına, arkasına ya da yan taraflarına Nazım Hikmet'in eklemelerine de rastlıyoruz. Mektuplardan, yazarların ilgili dönemde Türkçeyi kullanma biçimi hakkında da bir fikir sahibi olabiliyoruz. Türkçenin o dönemde, mektuplarda yazılı olduğu biçimde kullanılmış olması, yazarlarının Türkçe ya-

zım kurallarını bilmediklerini değil, ilgili dönemde yazılı Türkçenin bulunduğu yeri bize gösterir. Türkçeyi en iyi kullanan yazarlarımızın bile alfabe değişikliğinin toplumumuza getirdiği bocalamanın dışında kalmadığını gösterir. Bu tarihi olguyu her hangi bir gerekçe göstermeden dönemin mektuplarını yayınlamaya kalkanlar, taşlara, abidelere oyulmuş yazıların da günümüz yazım kurallarına nasıl aktarılabileceğini de açıklamak zorundadırlar. Tarihi belgeye müdahale ile sahibinin kaleminden çıkmış bir mektuba müdahale arasında hiçbir fark yoktur.”¹⁴ Otyam’a yazılan mektupların Nimet Yazoğlu’nun bahsettiği sorunlardan azade olması hem Reşit Kemalî’nin Orhan Kemal olması ile billurlaşan süreçle hem de Türkçenin kat ettiği mesafeyle ilgilidir.

Yapıtları Karşısında Orhan Kemal

Orhan Kemal Fikret Otyam’a yazdığı mektupların bazılarında eserlerine ilişkin söz açar ki kanımca özellikle bu bölümler mektupların yazınsal önemini aktırır nitelikte. Söz gelimi bir eleştirmenin Müfettişler Müfettişi’ni Gogol’un Müfettiş’inden aşırı esinlendiği iddiasına karşısında kendisini şu sözlerle savunur, “Şurada sana belgelik niteliğinde itiraf edeyim ki, Gogol’un Müfettiş’ini hâlâ doğru dürüst okumuş değilim. Kaldı ki ikisi arasında hiçbir benzerlik olmadığı herkesçe belli... Neyse... Şimdi yine Gogol’la yeni bir paralellik olmak üzere. Onun malum ve meşhur bir “palto”su var. Ben de sırtımdaki sayın bay paltosuyla ilgili bir hikâye yazacağım. Soytarı eleştirmenlerden biri bu sefer de bilmem hangisi gene beni Gogol’dan esinmiş gösterecek.”¹⁵ Orhan Kemal “Suçlu”ya ilişkin olarak ise şu sözlerle konuşur. “Suçlu, insanların bozduğu dünyayı gene insanların düzene koyacağına inanan bir yazarın romandır her şeyden önce. ‘Suçlu’da insanların insanlara yardım vardır, arkadaşlık vardır. Aydınlık bir gerçekçiliktir o. Basit bir gözlemcilik değil. Gerçekten aldığı malzemeyle ‘olması gereken’i verir. Kitap belki de ‘romantik gerçekçi’ bir havayı taşıyor.”¹⁶ Yeni roman heyecanı da Orhan Kemal’in kaleminden söze dökülmektedir, “Yeni olarak (93 ve Eskici Oğulları’ndan başka) isminin ‘Ateş Çemberi’ olacağını sandığım yepyeni bir romanım var. Ağır ağır çalışıyorum. Öz ve biçim bakımından apayrı bir şey olacak. Öyle ki, düşündükçe kendi kendime heyecanlanıyorum.”¹⁷ Üzerinden dört yıl geçmesine rağmen romanın müsveddelerini okuyan Orhan Kemal romanın gücünü ve tazeliğini kendi sözleriyle teyit eder, “Dün Remzi Kitabevi’nden ‘Hanımın Çiftliği’nin müsveddelerini tekrardan aldım. Kitap, ‘Vukuat Var’la birlikte tek cilt halinde ve ‘Vukuat Var’ ismiyle yayınlanırsa çok kuvvetli olacak. Dili de pek öyle eski sayılmaz. Üzerinden koca dört yıl geçtiği halde kitap, gücünü yitirmemiş. Buna sevindim. Yazarı ben olduğum halde beni aldı götürdü.”¹⁸ “Hani her zaman söylerim ya, ben şahsen roman’a yeni geçeceğim.

Evet. Evet, ‘Bereketli Topraklar Üzerinde’ye, Murtaza’ya, Cemile’ye rağmen ‘Vukuat Var’la, ‘Hanımın Çiftliği’ filan roman sayılabilirse de, ‘Eskici ve Oğulları’, ‘Romancının Romanı’ asıl roman anlayışıma uygun olacağı kanısındayım.”¹⁹ Orhan Kemal, Eskici ve Oğulları etrafında ‘namuslu verim’ bağlamını açar, “Eskici ve Oğulları’na kendimi nasıl verdim, kendi kendimle nasıl barışık haldeyim, nasıl çalışıyorum, yaptığım işin namuslu veriminden nasıl memnunum tasavvur edemezsin. Roman o senin bildiğinden çok başka bir biçimde başlayıp genişliyor. Esas aynı olmakla beraber, başlayış, imajlar, şiir şu bu değişti.”²⁰ Dünya Evi’nin beğenilmeme ihtimalini ise kinayeli bir dille eleştirir, “Kim bilir, ‘Dünya Evi’ni belki de roman olarak zayıf buldular. Basmak istemiyorlardır diye düşünmeye başladım. Ne yapalım? Ustamızın adı Hıdır, elimizden gelen budur. Biz henüz Nobel’lik romanlar yazamıyoruz. Böyle romanlar üstün romancılık, üstün kabiliyet, çok üstün kültür isteyen şeyler.”²¹

Diğer Yazarlara İlişkin Görüşleri

İşin henüz başında iken takdir ettiği dahası örnek aldığı Kemal Tahir, yıllar sonra en çok eleştirilen, zaman zaman romancı bile sayılmayan bir isim olarak karşımıza çıkar, “Kemal Tahir’in romanı iyi başladı, iyi gidiyor. Doğru, gerçek. Ama Kemal Tahir’in de, hele hele Tahir Alangu’nun da anlayamadıkları, galiba yaşamlarının sonuna kadar da anlayamayacakları şey, sel roman yazmak, birtakım projelerinin gerçekleştirmekle ‘romancı’ olunmaz. Ne olursa olsun, roman bilime paraledir. Bilimin ışığında gider. Bilime ışık tutabilirse de, bizzat bilim yapmaz, yapamaz..Tahir Alangu’ya kalırsa, Kemal Tahir şimdiye kadar Türk romanında- yüz bulurlarsa dünya romanında da diyebilirler-yapılmamış bir sel roman meydana getirmekteymiş.”²² “Kemal Tahir üzerinde hiç durma. Bu adam baştan aşağı kıskançlık kumkuması. [...]Yüz yüze geldiğimiz zaman benimle nasıl konuştuğunu görsen; sonra da arkamdan atıp tutmalarını işitsen, şaşar, küçükdilini yutarsın...”²³

Yaşar Kemal’i eleştirse de eleştirilerinin içinde hep bir şefkat hissi vardır, “Yaşar Kemal gelmişti. Fakat hemen belirtiyim ki ‘Teneke’ gerçekten nefis.”²⁴ “(Yaşar Kemal) ‘Senin bütün hikâyelerinin konularını, kuruluşlarını aldım, köye tatbik ederek işledim.’ Yani okumuş bizim hikâyeleri, üzerinde yaptığı etkiye dayanarak, aynı konuyu köye tatbik, pardon uygulamış. Ne olursa olsun, hiç hoş değil.”²⁴

Kemal Tahir ve Yaşar Kemal’i aynı noktadan eleştirir, “Yaşar Kemal de Kemal Tahir de yaşadıkları devirden, günlerden kaçıyorlar. Mazi mazi. Bunu anlamayan, anlamak istemeyen eleştirmencilerin de suratlarına tüküreyim.”²⁵

İnce Memet’in çevrilmesine ise gönül koyduğu bellidir, “İnce Memet’in çevrilmesine gelince. Eh, ne yapalım? Herifçioğulları ‘öyle şaheserler’ dururken, seni beni çevirecekler değil ya!”²⁶

Sürekli para sıkıntısı çekerken Rıfat Ilgaz'ın aldığı ücret onun sıkıntılarına tuz biber ekmiştir, "Rıfat Ilgaz, 'Hababam Sınıfı' gibi üçüncü planda bir oyundan 185 bin lira kazanmış..Ben neden kazanamayayım?"²⁷

Eleştirmen Fethi Naci'nin kendisiyle ilgili olumlu değerlendirmelerde bulunacağı konusunda umutludur, "Fethi Naci son Dost'taki yazısını okudum. Yavaş yavaş hizaya geliyor... Roman kişileri üzerine ettiği laflar elbette gerçek. O, galibayla konuşuyor. F. Naci, gün gelecek, yerdiği 'Devletkuşu'nu da anlayacak."²⁸

Bitlis asıllı W. Saroyan'ı dostlukla anar, "W. Saroyan'la buluşup konuşmak güzel..."²⁹

Sait Faik'i Nazım'a rağmen sevdiğini belirtir, "Sait Faik'in Şahmeran adlı hikâye kitabını okudum. Nazım bey (Hikmet), 'Son Fransız edebiyatının mukallidi, kötüsü' dedi. Ben Fransız edebiyatını bilmediğim için Sait Faik hoşuma gidiyor."³⁰

"Panait Istrati'nin Kira Kiralyasını okuduğum zaman o kadar tesiri altında kalmıştım ki hâlâ ondan kurtulamadım."³¹

Piyer Loti'yi ise eleştirdiği noktalar kadar beğendiği noktalarla da tartışır, "Şimdi Piyer Loti'nin Bir Siyahinin Romanını okumaktayım. Kitabın ellinci sayfasındayım. Onu bir noktadan beğeniyorum. Herif ressam gibi. Buna mukabil tipler hiç de canlı değil. (Bir aşkı anlatıyor. Fakat ben bu aşkı hissetmiyorum, sade müellifin basmakalıp sözlerinden Fransız delikanlısının çılgınca sevdiğini anlıyorum ki zamanla aklımdan çıkmıyor. Belki roman bitene kadar keyfiyet değişir."³²

Madam Bovary belki de en çok etkilendiği romandır, "Madam Bovary ile şimdi okumakta olduğum Germinalde dehşetli bir meraka kapılmıştım ve kapılıyorum. Hele Madam Bovary bittiği zaman Emma'yı karım kadar, karımın hususiyetlerini bildiğim kadar biliyordum. Emma'nın ölümü (bütün metanetime rağmen) beni ağlatmıştı. Şu satırları yazdığım zaman bile Emma gözlerimin önünde."³³

Şiiri ve şiirin işlevini yaşlı şair Faruk Nafiz üzerinden tartışır, "Yedigün Mecmuasında Faruk Nafiz'in 'Devler' adlı bir şiiri var. Lisan berbat. Fakat muhteva ne güzel. İhtiyar şairler de mi acaba ruhların ve istikbalin mühendisi olmaya başladı."³⁴

Nazım Hikmet gözündeki en büyük şairdir, "Nazım Hikmet'in şiirlerinden aldığım zevki Orhan Veli'nin, Oktay Rıfat'ın veya Sefer Aytekin'in şiirlerinden tadamıyorum."³⁵

Mehmet Akif ile Nazım Hikmet'in birbirlerinin tam karşıtı olduklarını söyler, "Mehmet Akif, Nazım'ın felsefe ve ideoloji itibariyle tam aksi."³⁶

Son Bölüm

"Edebiyat artık 'er meydanı' olmaktan çıktı. Tavsiye mektupları hısım akrabalık, yalancılık, sahtekârlık gibi bayağılıkların tenekeleri altın, platin gibi yutturduğu bir alan oldu sanat edebiyat alanı."³⁷ diyen Orhan Kemal döneminin edebiyat ortamına ilişkin sert bir eleştiride bulunmuş olsa da çağının koşulları içinde has

edebiyatı var eden, büyük bir yazar olma niteliği de kazanmıştır. Sanırım bugünün edebiyat ortamını görse ve yaşadığı zamana geri dönme imkânı bulsa hiç tereddüt etmeden dönerdi. Çünkü günümüz edebiyat ortamı, yazarlarının kendi aralarındaki ilişkilerin niteliği, yazmanın içeriği, yapının değer ölçütleri artık edebiyat dışı ölçütlerle belirlenir durumda. Orhan Kemal'in mektupları, belki de en çok dil, içerik ve biçim yönüyle Türk edebiyatının karakter kazandığı en verimli dönemine tanıklığı açısından oldukça önemli bir başvuru kaynağı niteliğinde.

¹ George Orwell Neden Yazıyorum Sel Yay. İst. 2013 s. 10

² age s. 10

³ Kemal Tahir Notlar/ Mektuplar, Haz: Cengiz Yazoğlu Bağlam Yay. İst. 1993 s.143

⁴ age s.35

⁵ Fikret Otyam Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları Aksoy Yay. İst. 1999 s. 365

⁶ age s. 343

⁷ age s. 8

⁸ age s. 76

⁹ age s. 46

¹⁰ age s. 52

¹¹ age s. 130

¹² age s. 199

¹³ age s. 213

¹⁴ age s.8,9

¹⁵ age s. 283

¹⁶ age s. 103

¹⁷ age s. 112

¹⁸ age s. 119

¹⁹ age s. 128

²⁰ age s. 140

²¹ age s. 159

²² age s. 225

²³ age s. 324

²⁴ age s. 270

²⁵ age s. 132

²⁶ age s. 84

²⁷ age s. 122

²⁸ age s. 129

²⁹ age s. 208

³⁰ Kemal Tahir Notlar/ Mektuplar, Haz: Cengiz Yazoğlu Bağlam Yay. İst. 1993 s.77

³¹ age s.77

³² age s.91

³³ age s.99

³⁴ age s.103

³⁵ age s.104

³⁶ age s.104

³⁷ Fikret Otyam Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları Aksoy Yay. İst. 1999 s. 201

CANAN OLPAK KOÇ

ORHAN KEMAL'İN HAPİSHANE GÜNLERİ

Ne denli yaşama sevincine asılsıysam alıp alıp bir yerlere götürdüler. Çoğu hapishaneye, sorgu suale götürdüler. Bu kez ufak bir değişiklik oldu. Hapishane yerine hastaneye geldik.” (Öğütçü, 2012; 312)

Kazak şiirinin büyük isimlerinden Şahanov, Aytmatov’la söyleşilerinden oluşan Şafak Sancısı kitabında Aytmatov’un büyük bir yazar olabilmek için gerekli vasıfları taşıdığını Hemingway’in tespitinden yola çıkarak belirtir. Buna göre bir yazarın mutsuz geçmiş bir çocukluk dönemi geçirmesi, iyi bir eğitim alması ve yetenekli olması gerekir. (Aytmatov-Şahanov, 2002;26) Tanzimat’tan Milli Edebiyat’a gelinceye değin modernleşme yolu yazarlarının bu saça ayağından daha çok iyi bir eğitim almış olmak kısmında öne çıktıkları söylenebilir. En azından eğitim alma şansına sahip olabilmişlerdir. Ahmet Haşim, Halit Ziya, Tevfik Fikret gibi birkaç isim istisna tutulursa diğerleri zaten zengin yahut devlet adamı bir babanın çocuklarıdır; eğitim alma şansına da zaten bu yüzden sahiptirler. Yetenek noktasında ise tüm iyi niyetlerine rağmen biraz noksandılar ve bu eksiklik onları zaman zaman etkilenmenin ötesinde taklide götürecek çalışmalara sürükler.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı okura çocuklukları zorluklarla geçmiş yazarları tanıtır. Durumun böyle olması dönemin bir eleştirilecek bir yönü değil aksine övülecek bir özelliğidir. Zira artık maddi sıkıntılar çeken, zor koşullar altında yaşayan kesimlerin de eğitim alması sağlanmış, böylece onların da edebiyatta temsilleri sağlanmıştır. Yine de evrensel mahiyette kalemlerin çıkmamasının önünde aynı eğitim baş sorun durumundadır. Gerek Birinci Dünya Savaşı’nın aydın katliamı, gerek yeni kurulan devletin tüm memleketi kapsayıcı politikasına eldeki yetişmiş insan donanımının cevap verememesi; eğitimi çoğunlukla okuma yazma ve biraz da çarpım tablosu öğretmekten ibaret kılar. Alt kesimin edebiyattaki temsilleri yeteneklerini eğitimden ziyade kendi becerileri, şartların zorlaması, şanslı karşılaşmalar gibi unsurlar sayesinde geliştirirler.

1937 Donanma Davası muhtemelen siyasi oluşum aşamasındaki Türk soluna vurulmuş en önemli darbelerden birisidir. Fakat dava aynı zamanda Türk Edebiyatına milat sayılabilecek katkılar sağlar. Kemal Tahir, Kerim Korcan gibi isimleri edebiyata kazandırması yanında Nazım Hikmet şiirini zirveleştirir. Dolayısıyla kurgusal yönleri ağır basan bir dava ve sonrasında cezaevine konulmuş gençleri yazabilecekleri, yeteneklerini geliştirebilecekleri bir ortama iter. He-

mingway'in tespitinden hareket edilecek olursa söz konusu isimlerin yazarlık yeteneklerinin gelişmesinde çocukluk dönemlerinden veya almış oldukları eğitimden ziyade şartların zorlaması etkileri daha fazla olmuştur.

Gerçi insanı tanımayı öğretmek en ileri eğitim sistemlerinin bile başlıca çıkarımlarındandır fakat Türk romancılığında Anadolu insanını yapay bir gerçekliğin ötesinde algılayan ve bu algıyı üstün bir kurgu yeteneğiyle ifade edebilen Kemal Tahir anlattığı insanı ancak cezaevi ortamında tanıyabilmiştir. Cezaevi hikâyeciliğinin en başarılı örneklerini vermiş, Tatar Ramazan gibi bir eseri yazmış olan Kerim Korcan'da hapis sürecinde elde ettiği gözlem gücü tüm realiteyle kendini gösterir. Orhan Kemal de bu anlamda şanslı olanlardanır. Doğrudan Donanma Davasından tutuklanmasa da Bursa'da cezaevinde kaldığı süreçte koğuştaki arkadaşları yahut hocası Donanma Davası tutuklularından Nazım Hikmet olacaktır.

Orhan Kemal 1938'de gittiği askerde, terhisine az bir zaman kala Nazım Hikmet'in kitaplarını okumaktan Kayseri'de beş yıl hapis cezasına çarptırılır. Yurt dışında sürgün olan babasının 1939 yılında Türkiye'ye dönüp Bergama Ağır Ceza Mahkemesi Reisliği'ne atanmasından sonra, önce Adana sonra Bursa Cezaevi'ne nakledilir. (Gültekin, 2011; 16) cezaevine girmesinde askerlik sırasında konuşmaları da etkili olmuştur. Gençlinin ilk yılları futbol aşkıyla geçen Orhan Kemal'i yakınları tarafından 'yola getirmek' için yurdun öbür ucuna, Trakya'ya göndermek denemesi edebiyata karşı daha büyük bir tutkuyla sonuçlanır. Çorlu'da gittiği akraba evinde Orhan Kemal zengin bir kitaplık ve Nazım Hikmet'i şahsen tanıyan birisiyle tanışır. Hür fikirli oluşu ile her yerde ün kazanır ama bunun bedelini pek pahalı öder. Askerdeyken yaptığı konuşmalardan dolayı, mahkûmluğu beş yıllık hapisle cezalandırılır. (Öğütçü, 2012; 423)

Karacınlar'ın aktarımına göre Orhan Kemal, yani asıl ismiyle Mehmet Raşit Öğütçü, bir onbaşının küfrüyle başlayan olaylar sonucu hapse girer. Karacan, yirmi dört yaşında askere alınmış Orhan Kemal'in bedelli askerlerden olduğunu ifade eder. Bir miktar para ödeyerek askerlik süresini kısaltmıştır. O dönem erlere gösterilen kaba tavırlara canı sıkıldığı için “-Yeter artık! Biz buraya anamıza avradımıza (1937'de evlenmişti çünkü) sövdürmek için gelmedik. Tanrı yok be!” diyerek başkaldırır. Birkaç gün sonrasında sorguya alınır. Yargılamada aynı tavrı sürdürmeye devam eder. Bu yüzden, “Yabancı rejimler lehine propoganda ve isyana muharrik” suçundan beş yıl hüküm giyer. Orhan Kemal süreci “Bir kel onbaşının olur olmaz biçimde ana-avrad sövmesi olayın başlangıcı olmuştur.” şeklinde özetler. (Karacınlar, 1977; 36-37)

Cezaevine girmeden henüz üç yıl önce evlenmiştir. Babası Abdülkadir Bey'in 1930'dan beri sürgünlüğü münasebetiyle aile parçalanmıştır. Orhan Ke-

mal de bir müddet yurt dışına çıkacak, aileye destek olmaya çalışacaktır. Baba otoritesinin olmayışı münasebetiyle rahat bir gençlik geçirse bile hayatının sonraki dönemlerinde her an hissedeceği maddi sıkıntıları, yine aynı sebepten o günlerde hissetmeye başlayacaktır. Evliliği, işe girmiş olması, tam o sıra askere alınmasına rağmen hayatının yoluna oturmaya başlamasına dalalettir. Ne var ki böyle bir anda cezaevine girişi, bir anlamda her şeyi alt üst edecektir. İlerleyen yıllarda kalp krizi nedeniyle hastaneye kaldırıldığında bu duruma işaret eder:

“Ne zaman sıcak yaşamalarda, ne zaman sıcak yaşamaların sevincine bulansam bir yerden bir çelme gelir. *Arkadaş Islıkları* romanına asılmış çalışıyordum. Güçlü gidiyordu, gönülümce gidiyordu çalışma. Bir gece hafif olsun diye bir şişe bira, beyaz peynir, kavun yedim. Eve geldim. Daktilom ile oynaşmaya başladık. Bir bindi kalp ağrısı tepeme. Aldılar getirdiler bir büyük kapıdan içeri soktular beni. Hep böyle olmuştur. Ne denli yaşama sevincine asılıysam alıp alıp bir yerlere götürdüler. Çoğu hapishaneye, sorgu suale götürdüler. Bu kez ufak bir değişiklik oldu. Hapishane yerine hastaneye geldik.”(Öğütçü, 2012; 312)

Hüküm giydikten sonra ilk olarak Kayseri 19. Piyade Alayı cezaevinde yatmıştır. Babası Abdülkadir Kemali Bey ile burada görüşme olanağı bulur. Karacanlar’a bu görüşmeyi anlatır:

“Suratı korkunç derece asıktı. Beni görünce bağırmağa başladı: ‘Eee, bu komünistlik de ne oluyor? Komünistlik ha? Olacak şey değil, benim oğlum bir komünist olsun...’ canı sıkıldığı zamanlar yaptığı gibi, elini kolunu sallıyordu: ‘Beni dinleyin,’ dedim. ‘Beni suçlayacağınız hiçbir şey yok. Davranışımı böyle değerlendirdiler.’ Öfkesi yatışmadı. Birbirimizi sevmezdik. Bana inanmazlıkla baş salladı ve derin bir karamsarlık davranışıyla çekip gitti.” (Karacanlar, 1977; 37)

Orhan Kemal sadece Türkiye’de değil tüm dünyada belki tarihin en zor koşullarının yaşandığı bir dönemde, II. Dünya Savaşı yıllarında cezaevine girmiştir. II. Dünya Savaşı, sadece ölümleri, soykırımları, trajedileriyle değil, savaşın getirdiği yokluğu, açlığı, sefaletiyle de etkisini tüm dünyada hissettirir. Gerçi Türkiye bu savaşa aktif olarak katılmamıştır ve bu nedenle ölüm, yaralanma gibi yıkımlardan kurtulmuştur. Öte yandan yoksulluktan, açlıktan, sefaletten ve buna benzer zorluklardan nasibini almıştır. Ekmeğin karneyle verildiği bu karartmalı yıllarda, toplum hayatının olumsuz tarafının aynası olan cezaevlerine de tüm o zorluklar, belki de en ağır şartlarıyla yansiyacaktır. Dışarıda yaşanan savaş koşulları yeni suçluları yaratacak, o suçluların doldurduğu cezaevi koşulları da başka suçların işlenme mekânı olacaktır. Yani şartlar suçlular yanında suçluları da taşıyacaktır toplumsal huzuru bozanların cezalandırıldığı ve suçların engellenmeye çalışıldığı cezaevlerine. (Olpak Koç, 2011; 126)

Orhan Kemal o dönem cezaevi şartlarını hikâyelerinde, özellikle de Dünyada Harp Var ve 72. Koğuştaki gözleme dayalı realiteyle yansıtır. Mahkûmların pislik, hastalık, farklı suçlardan ceza almış mahkûmların bir arada tutulmasından kaynaklanan sorunlar, cezaevi idaresiyle zora dayalı ilişkiler, kumar gibi çok kötü bir cezalandırma süreci olduğu bu hikâyelerde görülür. Fakat en büyük sıkıntı açlıktır. Dışarıda bile ekmeğin karneye bağlandığı, şeker ihtiyacı dolayısıyla pasta yapımının yasaklandığı bir dönemde mahkûmlar, değil sağlıklı beslenme, en kıt karın doyurma ihtiyacından bile yoksundurlar. Orhan Kemal, “Dünyada harp, cezaevinde ölümü hatırlatarak dolaşan açlığın çıplak ayakları!” (Kemal, 1963; 28) cümlesiyle özetlediği şartları, 72. Koğuştaki ayrıntılı bir şekilde tasvir eder:

“Adembabalar ekmek ticareti yapan bezirganlara sattıkları ekmeğin kirli beş liralığıyla koşuyorlardı kumar postlarına. Beş, on olabilir, yirmi olabilir, Arapları gülerse, elli, yüz, beş yüz olabilir. Olmuyordu ama. Çok değil birkaç zar da iflahları kesilip, enselerini kaşıyarak dönüyorlardı 72’nci koğuşa. Artık koca bir yıl tek tayın almamacasına yaşayacaklardır. Hiçbir yerden hiçbir gelirleri olmadığı gibi, umutları da yoktur. Aç açına yaşıyacaklardır. Görünüşe göre böyle olması lazımdır ama, olur mu? Olabilir mi? Canlıdırlar, delinmiş bir boğazları vardır, yaşıyacaklardır. Yaşamalarının yurda, ulusa herhangi bir faydası olup olmadığını düşünmeden, yurdu, ulusu hatırlarından geçirmeden, bir bit, bir solucan, bir hamam böceği, herhangi bir tek hücreli gibi bir yosun gibi yaşıyacaklardır yaşayabildikleri yere kadar. Bunun için de, cezaevinin alacakaranlık dehlizlerinde korkak, haysiyetsiz, rezil, kepaze birer birer gölge, birer insan iskeleti halinde dolaşır, sahipsiz bir tencere, bir kenara bırakılmış bir parça ekmek, süprüntü tenekelerine atılmış zeytin çekirdekleri, kokmuş yiyecekler kolanır. Arada, küçük maltızlardan biri üzerinde kaynayan bir tencereye usulca sokulularak kaşla göz arasında kapak kaldırılır, içleri kir dolu uzun tırnaklı el kaynayan yemeği şöyle bir karıştırır, ya bir avuç fasulye, ya da kocaman bir et parçası kapıldığı, zayıf bacakların olanca gücüyle dehlizin alaca karanlığında silinip gidilir.” (Kemal, 1975; 21)

Bu anlamda Orhan Kemal nispeten şanslı bir mahkûmiyet süreci geçirir. Bursa Cezaevi’nde kaldığı koğuştaki Raşiti Kemal imzasıyla Kemal Tahir’e gönderdiği 15-16.01.1941 tarihli mektupta tasvir eder. Mektupta belirttiğine göre koğuş realitesini tasvir etmek vazifesi Nazım Hikmet tarafından verilmiştir:

“Birinci kısmın en üst katına çıkmak için, altmış yetmiş metrelik karanlık bir malta boyunca bir baştan bir başa yürümek, beton merdivenlerden kıvrılarak ikinci kata çıkmak lazımdır. İkinci kata ayak basar basmaz 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 matlasında” da bir miktar yürümek lazımdır. Bizim koğuşumuz bu kısımdaki münferit tertibatlı hücrelerden birisidir ve üst katın en iyi koğuşudur. Kapımızı açıp içeri giren insan bir adım atınca hemen solunda kapalı bir kapı görür. Bu kapıyı itip içeriye bakınca buranın yüznumara, çeşme ve mutfak tertibatını haiz olduğunu anlar. Kapıyı kapatın. Bir buçuk metre murabbai tahmin olunan beton zemin üzerinde ve arkanız kapıya dönük durun. Sağınızdan başlayıp, mutfak kapısının hemen solunda biten ve yerden bir buçuk metre yükseklikte bulunan tahtalar vardır. –Ki bu tahtalara PAT diyoruz- pat’ların sağında benim ve üstad’ın meşin ve tahta bavullarımızla, gene üstad’ın yarı ikmal ettiği portreler, tahta parçaları, kaplar, mecmua, eskileri, (Metelik) denilen ve bütün teferruatı hapishanede imal edilmiş olan tahta saplı teneke bıçaklar, çay ve su bardakları karmakarışık bir şekilde 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 –ki her ihtimale karşı kaydıyla- iddihar edilmiş erzakla doludur. Ne olur olmaz deyip bir aylık zahiremizi birden aldık.” (Tahir, 1993; 49-50)

Günümüz cezaevi koşullarıyla karşılaştırıldığında 1940’lı yıllarda mahkûmların cezaevi içinde daha fazla serbestiye sahip olduğu Orhan Kemal’in bu tasvir cümlelerinden anlaşılabilir. Özellikle hapishanede imal edilmiş bıçaklar, mevcut şartların çok uzağındadır. Elbette bu serbestinin olumsuz yönleri ortaya çıkacaktır. Nitekim Orhan Kemal, bu olumsuzluğu anlatır:

“Hapishanede her gün en az bir tane bıçaklama oluyordu: Balıkçı Nezirler, Çamur Şevketler, Antepli Tekkol Hasan’lar, Feriköylü İsmail’ler, Konyalı Deli Mehmet’ler ve onların taraftarları, gün geçmiyordu ki kumar, esrar ticareti yüzünden herhangi bir insana pusu kurup kallesçe vurdurmasınlar.. Evet, vurduruyorlardı. Onlarda para vardı, para için de bir başka insana bıçak atmaya hazır parasızlardı...” (Kemal, 2000; 14)

Orhan Kemal dönem şartlarına göre daha uygun bir koğuşta daha ayrıcalıklı serbestiliklere sahip olarak kalır. Bu durumda Nazım Hikmet’in orada oluşunun etkisi büyüktür. Apartman kirası gibi gelirleri yanında Nazım Hikmet, cezaevinde tezgâh açtırarak para kazanır. Kemal Tahir’le mektuplaşmalarında Nazım Hikmet’in başka cezaevlerinde yatan mahkûmlara da parasal destek sağladığı görülür. Ekonomi yanında koğuşun fiziki durumunda da Nazım Hikmet’in etkisi vardır. Ali Fuat Cebesoy’un yeğeni olması münasebetiyle bazı ayrıcalıklar tanınmıştı. Mesela hastalık bahane edilerek hamama gidiyor gösterilmiş ve eşi Piraye ile otelde buluşması sağlanmıştır.

Orhan Kemal de serbestlik anlamında birtakım ayrıcalıklara sahiptir. Dışarıda bir işte çalıştığını, az önce şarap içmekten geldiğini Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda anlatır. Hatta R.K. İmzalı bir mektupta, bugün son kez dışarıda işe çıkacağını, dışarının serbestisine alışınca çalışmanın kabil olmayacağını (Tahir, 1993; 108) söyleyerek dışarı çıkmaktan yakınıyor. Yine 12.11.1942 tarihli mektubunda, Kemal Tahir'in Malatya Cezaevi'nde Tözey Hanım'la ilişkisine tavsiye verirken "Ben de burada boş durmuyorum, bizim kadın hapishanesi de erkek hapishanesinin içinde. Senin gibi ben de bir kadın tarafından sevildim." (Tahir, 1993; 148) bir aşk ilişkisini anlatır. Kadınla dışarı çıktıklarını, kocası mahpus bir kadının evinde dört saat yalnız kaldıklarını aynı mektupta belirtir.

Nazım Hikmet'in etkisi sadece serbesti ve koşulların iyileştirmesi noktalarında değildir. Asıl etki Orhan Kemal'in yazar kimliğini kazanmasındadır. Bu anlamda, Necip Fazıl'ın, "Hapishane, cemiyet marazlarının, mikrop saklayıcı astar nahiyesinden bir köşe... Ve her kötülüğün illet bakımından en şahsiyetli tipleri, şehir ve kasabalarının istidadına göre, hapishanelerde... Ya buraya yarı deli girerler; ya burada, yarı deli kıvranırlar." (Kısakürek, 1983; 234) şeklinde tasvir ettiği hapishane, Orhan Kemal'in yazarlık yeteneğini kazanması ve geliştirmesinde okul vazifesi görmüştür. Kendisi de "Hapishane benim için bir çeşit üniversite oldu diyebilirim. Hikâyeci, romancı kabiliyetim orada keşfedildi ve gelişme yoluna girdi." (Öğütçü, 2012; 249 ifadesiyle bu tespiti doğrular. Belki bu olumlu etkiden hareketle Orhan Kemal, mahkûmları da kapsayacak genellemesinde Necip Fazıl'ın tespitlerinin tam tersi bir yaklaşım sergiler:

"Memleketimin insanları içerisinde en kötülerin bile suçsuzluğuna inanmaktan kendimi alamıyorum. Bu, yalnız benim kendi öz memleketimin insanları için değil, bütün bozuk düzenli memleketlerin insanları için böyle. "Suçlu kişi"nin suçluluğunu "deliliği"ne, "anormalliği"ne bağlayamıyorum sadece. Suçluluk, anormallik de gene bozuk düzenden gelir." (Öğütçü, 2012; 255)

Nazım Hikmet'in Bursa Cezaevi'ne nakil olayını ilk öğrendiği günü anlarında anlatır:

940 yılının kışı... Hapishane kaleminde, sabıka defterlerinde çalışıyordum.

Bir sabah Katip, yeni gelen evrakları karıştırırken:

-Oooo... dedi, gözün aydın!

Ona hayretle baktım:

-Üstadın geliyormuş!.

Büsbütün şaşırdım. Benim üstadım falan yoktu...

Katip:

-Numara mı yapıyorsun? Dedi.

-Yooo... dedim, benim üstadım filan yok ki...

-Canım, Nazım işte... Senin de üstadın sayılmaz mı?

İnanmadım. Elinde tuttuğu belgeyi uzattı. Aldım, çabucak gözden geçirdim, sahiden geliyordu: "...siyatiklerinden rahatsızmış. Banyolardan istifade etmesi için..."

Kurşuni bir gündüzdü ve hapishane bahçesindeki zambakların yeşil yaprakları üzerinde kar vardı. Evimden uzak kalışın ve kurşuni günlerin çileden çıkaran sıkıntısı, cezamın dolmasına daha yıllar oluşunun ümitsizliğini birden bire buluttan kurtulan parlak bir güneş sanki silip süpürüvermişti. (Kemal, 2000; 7)

Orhan Kemal daha o gün koğuştakilere bu müjdeli haberi yetiştirecektir. Fakat diğer mahkûmların çoğu herhangi bir sevinç hissi göstermezler. Yalnız İstanbul Hapishanesi'nde Nazım'la birlikte kalmış Sarıyerli Emin Bey sevinerek onunla ilgili anılarını anlatır. Nihayet haftalar sonra Nazım Hikmet gelir. Orhan Kemal, daha ilk günden onunla tanışır. Aynı günlerde bir mahkûmla atıştığı için koğuşunun değiştirilmesini istemiş, başgardıyan da onu hapishane disiplini bozanların konulduğu tecritlerden birisine yerleştirmiştir. Nazım, geldiği gün yalnızlığı hiç sevmeyişi söyleyerek onların koğuşunda kalmak istediğini söyler. Böylece koğuş arkadaşlığı başlamış olur.

Edebiyat macerasının başlangıcı hakkında "Birçokları gibi bu işe şiirler başladım, ama itiraf edeyim çok kötü bir şairdim. Fakat ben bunun farkında değildim. Tesadüfen tanıdığım, ünlü şair Nazım Hikmet bana bunu kabul ettirdi. Dost olduk onunla ve beni hikâye yazmağa itti." (Öğütçü, 2012; 211) diyen Orhan Kemal, o sıralar şiire meraklıdır. Doğal ki bu şiirler Nazım Hikmet tesiri taşır. Nazım Hikmet'e bu şiirleri okur. Bir nevi büyük şair tarafından imtihana tutulur.

"Şairliğim zorlu bir imtihandan geçecekti. Kalktım. Bavulumdan şiirlerimi alıp getirdim. O, piposuna tütün koydu, ateşledi, üst üste duman aldıktan sonra, gayet ciddi:

-Evet dedi, sizi dinliyorum!

Okumaya başladım... Heceyle yazılmış şiirlerdi bunlar; taşkın hislerimi samimiyetle, insan gibi değil de, "ilahileştiği" iddia edenlerinkine benzetip onlar gibi komikleştirerek içinde dile getirdiğim şiirler...

İlk dördlük henüz bitmemişti:

-Yeter kardeşim, yeter... Bir başkasına lütfen...

Halbuki en güvendiklerimden biriydi... İçimde bir şeyler yıkıldı.

Bir başkası... İlk, ikinci, üçüncü mısranın yarısı.

-Barbat!

Kanım tepeme çıktı, başım döndü, ufaldım.

Tekrar bir başkası...

-Rezalet!

Gözlerim kızardı... Kızdım mı? Üçüncü şiirim ve ilk iki mısra..

-Peki kardeşim, bütün bu laf ebeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi ne lüzumu var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz? Bakın, akli başında bir insansınız.. Duyduklarınız, hiçbir zaman duyamayacağınız tarzda yazıp komikleştirmekle kendi kendisine iftira ettiğinizin farkında değil misiniz?" (Kemal, 2000; 28-29)

Sonraki okumalarda da Nazım Hikmet'in tavrı değişmez. Bazı şiirlerinde yapıcı eleştirilerde bulunsa da genel olarak onu bir şair olarak kabul etmez. Ne var ki bir gün Orhan Kemal'in bir roman başlangıcı Nazım Hikmet'in eline geçer. O sıra hapishane avlusunda bulunan Orhan Kemal'in yanına ayaklarında takunya, koşarak, heyecanla gelir. Adeta soluk soluğa sorar:

"-Siz mi yazdınız bunu?

Çekinerek:

-Evet... dedim.

-Birader, dedi, neden bahsetmediniz bundan. Siz düz yazı yazın düz yazı!" (Kemal, 2000; 39)

İşte o günden itibaren Nazım Hikmet adeta bir öğretmenliğe terfi edecektir. Orhan Kemal'i tam bir öğrenci yetiştirir gibi yetiştirecektir. Fransızca öğrenmesi için teşvik edecek, hikâyelerini değerlendirmesi için Kemal Tahir'le mektup aracılığıyla tanıştıracaktır. Gerek Nazım Hikmet'le cezaevi anılarında gerekse Kemal Tahir'le mektuplaşmalarında bu süreci takip etmek mümkündür. Yine de Orhan Kemal, kendisine büsbütün haksızlık etmez. Çok sonraları Rıfat Ilgaz'la yaptıkları bir söyleşide bu duruma değinir:

"Nazım, beni hemen hemen yetişkin bir kişi olarak bulmuştu. Bana dünyaya bakmayı, görmeyi bir metod çerçevesi içinde öğretti. Ben el yordamıyla St. Simon'a kadar gelmişim. Bu tren, o istasyonda kalmayacaktı. Marks ve Engels istasyonuna elbet ulaşacaktı. Şunu bilhassa belirteyim; cahilden bir şey çıkmaz. Bu bakımdan, modern çağlarda yaşayan, çevresini görebilen herkes, içinde yaşadığı dünyadan etkilenir. Bütün mesele, bakmasını bilmektir. Bakmasını bileceksin ki, görülmesini gerekeni görebilesin. İşte Nazım, bana bunu öğretti! Ne dersin?"

"Ya nazım'a hiç rastlamasaydın?"

"Vallaaa Rıfat, laf aramızda, ben er ya da geç yolumu bulacaktım. Er geç, varacaktım varacağım yere!" (Öğütçü, 2012; 331)

Yine aynı söyleşide "*Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl* adlı kitabımda, bütün içtenliğimle belirttiğim gibi, benim gerçek öğretmenim, şüphesiz Nazım Hikmet olmuştur. Ama bu demek değildir ki, Nazım, huni ile kafama sanat ve kültür cevherini akıtmıştır." (Öğütçü, 2012; 337) diyerek Nazım'ın etkisinin daha çok teknik düzeyde olduğunu belirtir.

Tabi zamanla kısıtlı bir alanda olmanın birtakım sıkıntılar getireceği muhakkaktır. Yine de cezaevinden çıkarken özgürlüğe kavuşacak olmanın mutluluğunu, Nazım Hikmet'ten ayrılacak olmanın üzüntüsü nedeniyle tam olarak hissedemez. Kemal Tahir'e yazdığı 28.8.43 tarihli mektupta duygularını ifade eder:

“Yatağında sık sık hastalanıp koca bir çocuk gibi şikâyetleriyle oflayan, ağlayan, meydan bulsa aşırı naz etmeye fevkalade mütemayil bulunan Nazım Hikmet'ten balki gına geldi. Arasıra birbirimize dik dik laflar çaktığımız oluyor, fakat bütün bu beşeri noksanlar haricinde ondan ayrıldığıma daha doğrusu ayrılacağıma dair hüküm gününün yaklaşması içime fena halde dokunuyor. Ben Nazım Hikmet'te anamı, babamı, ağabeyimi, küçük kardeşimi, bunlardan sonra da evvela ilkokul öğretmenimi, arkasından ortaokul ve lise hocalarımı, hatta üniversite profesörlerimden daha yüksek birisini buldum.” (Tahir, 1993; 162)

Orhan Kemal, 5 yıllık hapis hane sürecinin ardından 26 Eylül 1943'te tahliye olur. 1944'te Varlık Dergisi'nde ilk hikâyesi, 1949'da Varlık Yayınları tarafından ilk romanı Baba Evi yayınlanır. İstanbul'a taşınır ve hayatını kalemiyle kazanmaya çalışır. Üretken bir kalemdir, birbiri ardına kitaplar yayımlar. Ne var ki kitapları satsa bile çoğu zaman hakkını alamaz. 1966'da cezaevi koşullarına bir kez daha dönecektir. “Hücre faaliyeti ve komünizm propagandası” iddialarıyla tutuklu kaldığı Sultanahmet Ceza ve Tevkif Evi'nde aynı soruşturmada beraat etmiş Fikret Otyam'a yazdığı 23 Mart 1966 tarihli mektupta, cezaevini yadırgamadığını söyler:

“Haaa. Cezaevini hiç yadırgamadım. Sanki 1943'ün 26 Eylülü'nde Bursa Cezaevi'nden tahliye olunmadım da, ceza hiç aralıksız sürüp gidiyor. (Otyam, 1999; 255-256)”

Yine 6.4.1966 tarihli mektupta, tutuklama kararı verenleri sorgular:

“Bir şeye dikkat ettim bu sefer, siyasi polisten itibaren çeşitli makamlar bize yakıştırılan “suç”un ilmi tarifi ile birlikte pek çok özelliklerini bilmiyorlar. Bilmedikleri, cahil oldukları bir mesele üzerinde beni nasıl muhakeme edebileceklerini merak ediyorum. İster misin bu “macera” bana yeni, yepyeni bir “konu” versin de hikâye veya roman olup çıksın. (Otyam, 1999; 256-257)

Orhan Kemal, 4 Haziran 1944'te Sofya'da hayatını kaybetti. Bir dönem ideolojisi yalnız onu değil, birçok aydını düşünceleri yüzünden cezaevi koşullarına tıkıştırmıştı. Aslında cezaevine değil hapis hane koşullarına, katilinden hırsızına, tecavüzcüsüne her türlü suçluyla aynı seviyede görerek... “Hapis hane” çünkü cezaevi insan bilincine, işlenen bir suçun doğal cezasının çekildiği yer anlamını yerleştirecektir. Oysa yasaklanan birçok düşünce sonraki dönemlerin doğruları haline gelmiştir. Bu anlamda Orhan Kemal adıyla bilinmiş Raşit Kemal'in 1938-1943 yılları arasında düşünceleri yüzünden devlet tarafından hapis tutulduğunu

söylemek daha doğru olacaktır. Düşüncenin suç kabul edilmesi ve cezalandırılmasının bir yazarı öldüremeyeceğini Orhan Kemal şu ifadelerle çok güzel özetler:

“Yazarı halk severse, yazarı halk tutarsa bu o yazar için sevinçlerin en büyüğüdür. Yaşama sevincidir. Ben her hapisaneye düşüşte, bu kez hastaneye düşüşte biraz daha uzun ömürlü olduğuma inanıyorum...”(Öğütçü, 2012; 314)

KAYNAKÇA

- AYTMATOV Cengiz-ŞAHANOV Muhtar, **Şafak Sancısı**, da Yayıncılık, İstanbul 2002.
- GÜLTEKİN Mehmet Nuri, **Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat**, Everest Yayınları, İstanbul 2011.
- KARACANLAR, Y. Kenan, Tüm Yayınları, İstanbul 1977.
- Kemal Tahir, **Notlar/Mektuplar**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 1993.
- KISAKÜREK Necip Fazıl, **Cinnet Mustatili**, Büyük Doğu Yay. İst. 1983.
- OLPAK KOÇ Canan, **Cumhuriyet'ten Bugüne Türk Edebiyatında Cezaevi Hikâyeleri**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2011.
- Orhan Kemal, **Dünyada Harp Vardı**, Ataç Kitapevi, İstanbul 1963.
- _____, **72. Koğuş**, Cem Yay., İstanbul 1975.
- _____, **Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl**, Tekin Yayınevi, İstanbul 2000.
- OTYAM Fikret, **Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 1999.
- ÖĞÜTÇÜ Işık, **Zamana Karşı Orhan Kemal Eleştiriler ve Röportajlar**, Everest Yayınevi, İstanbul 2012.

HİLMİ UÇAN

TANIK DEĞİL MÜDAHİL OLMAK İSTEYEN
BİR ROMANCI: ORHAN KEMAL

GİRİŞ

Anılar, bir insanı, bir sanatçıyı daha yakından tanımamızı sağlayan yazınsal bir türdür. Diğer türlerden farklı olarak doğallığı, içtenliği, duygusallığı ile de okuma arzusunu artırır. Birçok sanatçı, siyasetçi anılarını yazdıktan sonra bazı gerçekler gün yüzüne çıkar.

Orhan Kemal'in doğrudan 'anı' adını vererek yazdığı *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl* kitabı var. Bunun yanında çok sık görüştüğü, tavla oynadığı, çilingir sofralarında bulunduğu arkadaşlarının da Orhan Kemal'den söz eden, Orhan Kemal'in bilinmeyen yönlerini açıklayan *Arkadaş Anılarında Orhan Kemal, Beş Romancı Tartışıyor*, Orhan Kemal'in otobiyografik romanlarından, *Önemli Not* adlı kitabından alıntılar içeren *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi* ve benzeri kitaplar var, otobiyografik romanları var. Sanatından, teknik yanından söz eden inceleme/çözümleme yazıları da az değildir.

Anılarda ve biyografik romanlarında geçen birçok isim ya edebiyatımızda önemli bir yere sahip kişilerdir veya Orhan Kemal'in yaşamında önemli bir yer tutan, dost canlısı arkadaşlardır: Nazım Hikmet, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Muzafer Buyrukçu, Çetin Altan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Cemil Sait Barlas, Mehmet Barlas, Abdülbaki Gölpınarlı, Fethi Naci, Nadir Nadi, Fikret Otyam, Sait Faik, Lütfi Akad, Memduh Ün... Arap Talat, Yelfe İhsan, Topal Mustafa, hapishane arkadaşları...

Biz bu yazıda daha çok anılardan hareketle Orhan Kemal'in kişiliği, düşünce dünyası, romancı tavrı, yaşam karşısındaki duruşu ve yazı macerası üzerinde duracağız.

TANIK DEĞİL MÜDAHİL OLMAK İSTEYEN BİR ROMANCI

Orhan Kemal yaşamı seyretmeyen, gerçekçi bir tutumla betimleyen, yorumlayan bir sanatçıdır. Sadece yaşamak, gözlemek, gözlediğini yazmak istemez. Okuyucusuna bir rota, bir yön de göstermek ister. Şöyle der: "Ben sadece tanık olmayı yeterli bulmuyorum. İnsanı anlayacak, savaşını anlayacak, buna katılacak, buna karşı duracaktır. Bir yerine bini filizlenecektir. Tanık olmak namusluluktur. (...) Ama yeter şart değildir. Tanıklığı aşabilmekse, teorik hazırlanmada kalmayıp hayatı insanlarla birlikte yaşamakla mümkündür" (Uğurlu, 2002: 378).

Orhan Kemal'in romanlarından bir kısmının (*Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Murtaza...*) kendi yaşamından kesitler içermesinin nedeni de budur belki. Orhan Kemal, yaşadığı, tanık olduğu, iyi bildiği bir konuyu yazmak ister.

Tarık Aziz'i, R.Garaudy'yi, Slobadan Miloseviç'i, Çakal Carlos'u, Çad devlet Başkanı İdris Déby'yi ve benzeri davaları savunan Jacques Vergès, *Savunma Saldırıyor*^(*) adlı kitabında iki tür savunmadan, başka bir deyişle iki farklı dünya yorumundan söz eder: Kopuş Savunması, Oluş Savunması. Kopuş savunması dediği düzenin, suçun reddidir. Suçlandığı konuda inandığını dillendirmektir: 'İnanıyorum; bu yaptığımı inanıyorum, bu nedenle böyle yaptım' demektir. Oluş savunması ise sistemin içinde kalarak yapılan bir savunma biçimidir: Kurallar kabullenilir; 'şu nedenlerle böyle yaptım' denilir, vehmedilen bir gelecek adına inanılan kuraldan vazgeçilir, ceza alınmayabilir. Birincisinde dava kaybedilebilir, onur kurtarılır; ikincisinde dava kazanılabilir, onur kaybedilebilir. İlerleyen zamanda kopuş savunması yapanlar hem davayı kazanırlar hem onurlarını kurtarırlar. Sokrates davayı da onurunu da kurtaranlardandır.

Orhan Kemal sisteme, içinde yaşadığı ortamın kurallarına Marksist estetik adına muhalefet eder, kurallardan ayrılır, kopar. Ne adına koptuğu üzerinde konuşmak ayrı bir yazının konusu olabilir. Orhan Kemal, inancını yaşamında ve eserinde dillendiren kişidir, yaşadıklarını yazar. Dünya görüşünü onaylamak ya da onaylamamak okuyucunun bileceği bir iştir.

Gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik adı verilen bir romancılık anlayışına bağlı olan, bu anlayıştan hareketle yazdığını söyleyen bir yazar, toplumun içinden hareket etmek zorunluluğunu duyar. Başka bir deyişle yazdıklarının toplum içinde yaşanan olay ve olgularla örtüşmesini, çelişmemesini gözetmek ister. G.Flaubert, Emma'ya arsenik içirmeden önce arsenik'in ne olduğunu, E.Zola, madencileri yazmadan önce maden ocaklarını inceler. Kimi zaman bu gerçekçilik, ideolojinin hizmetine sokulur. Toplum içinde her zaman gösterilebilecek kötü örneklerden yola çıkılır, genellemeler yapılır, bağlı olunan ideolojinin haklılığının kılıfı hazırlanır. Bu tutum, çoğu zaman sanat ürününü teknik açıdan zayıflatır, yazılanların toplumsal gerçekliklerle örtüşmesini engelleyebilir. Sabahattin Ali'nin her öyküsüne kötü bir karakter olarak bir 'din adamı' yerleştirmesi bunun tipik bir örneğidir. Yakup Kadri'nin *Yaban*'ındaki Şeyh Yusuf Efendisi, Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'sindeki Eyüp Hoca'sı, Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanındaki Hoca Fettah Efendi... bu tutumun örnekleridir. Orhan Kemal'in Kabak Hafız tiplemesi de buna örnektir. Bunun nedeni de şudur: Din, ona göre, onun dünya görüşüne göre zararlıdır. Ne var ki genellemeler insanı gerçeklikten uzaklaştırır, yanlış yargılara götürebilir.

Orhan Kemal, yaşadıklarını, toplum içinde gördüklerini sanatçı kimliğiyle yeniden yazar. Bildiklerinden çok gördüklerini ve yaşadıklarını kaleme alır.

Köylü, esnaf, çiftçi, mensucat fabrikasındaki işçi, ırgat... onun bir arada yaşadığı insanlardır. Bulaşıkçılık, amelelik, matbaa işçiliği yapar, futbol oynar, sebze nakliyeciliği, kâtiplik yapar, hapis yatar. “Ben köydeki köylüyü değil, çok iyi bildiğim köylüyü yazdım. (...) Evet, ben tanıdığım insanları yazdım. Tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtımı sıvazlayan insanları yazdım. Ben bu insanları inceledim, araştırdım. Ağa oğlu olarak, namuslu bir vatandaş olarak inceledim. Hikâyelerimde ve romanlarımda şunları belirttim: Halkım sömürülüyor, eziliyor (Uğurlu, 2002: 45-46). Orhan Kemal bağlı olduğu ideolojinin diliyle konuşur, sömürünün kalkmasını, her türlü çirkinliğin başı olarak nitelediği yoksulluğun yok edilmesi için yazar.

ORHAN KEMAL’İN GERÇEKÇİLİĞİ: İNSAN KÖTÜ DEĞİLDİR

Orhan Kemal iyilerin çok iyi olduğu, kötülerin de çok kötü olduğu bir anlatı tutumunu sevmez. İnsanı olduğu gibi, hem iyi hem kötü yanlarıyla vermek ister. Çok kötü bir insanda bile iyi bir yanın bulunabileceğini ya da tersini düşünür. Bu tutuma da *aydınlık gerçekçilik* adını verir. İnsanı sever. “Ben halkımı, köylümü, bütün köylüleri, bütün fakir fukarayı seven bir yazarım. Belirli birtakım şartlar yüzünden geri, bilgisiz, görgüsüz, pis kalmış insanların, imkâna kavuştukları zaman değişip gelişeceklerine, ileriliği benimseyeceklerine, uygarlaşacaklarına inanıyorum” (Uğurlu, 2002: 63) der. Orhan Kemal’in gerçekçilik anlayışı “içinde yaşadığı topluma yer yer ayna tutmaktan ibaret değildir. 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”tır (Uğurlu, 2002: 44).

Ona göre insan kötü değildir. İnsanı kötü yapan toplumsal şartlardır. O.Wild sosyalizmin penceresinden insan ruhunu açıklamaya çalışırken “günümüzde suçlu denilen hiç kimse gerçek anlamda suçlu değildir. Modern suçun anası günah değil aklıdır” (Wild, 2013: 27-28) der. Orhan Kemal için de bu kural geçerlidir. Sözgelimi bir insan, istismar ederek, belki yalan söyleyerek dilense bile bunun suçlusu, onu bu duruma düşüren toplumdur. Bu nedenle de hangi insan tipini gündeme getirirse getirsin, okuyucu onda bir insanı, insan sıcaklığını bulur. *İstanbul’dan Çizgiler* adlı kitabında *Dümen* adlı anlatısında iki dilenciye betimler. Dilenciler yalan da söyler. Ama yine de dilenciler haklıdır. Onların dilenmesini engellemeye çalışan kahve müşterilerinden birisine, yine yaşlı bir başka kahve müşterisi şunu sorar: “Rızıkla oynamak doğru mu?” Hırsıza, dilenciye sahip çıkar; hırsız değil, dilenci değil, hırsız hırsızlığa, dilenciye dilenmeye iten ‘bozuk düzen’i eleştirir.

Orhan Kemal’in, hırsızın ve dilencinin insan yanını görmeye, göstermeye çalışan bir biçemi vardır. ‘Orhan Kemal bakışı’ denilen bakış budur. Ona göre bir

sanatçı insanın iyi yanını görmeli, gündeme getirmelidir. Şöyle diyecektir: “Bir sanatçı olarak ben adamın bu anormal yanlarıyla birlikte, sözünü ettiğim ve gözlerimi yaşartan yanını, asıl bu yanını vermeyi kendime yol edinmişim” (Uğurlu, 2002: 40). Böyle bir bakışa, yoksula merhamet gözüyle bakmak da denilebilir. Yoksa, insanın yaratılış gereği iyi olduğu söylenemez. İnsanda hem bir iyilik damarı hem bir kötülük damarı vardır. Hangi damarı beslenirse, şu veya bu nedenle harekete geçirilirse, o yanı işlerlik kazanır.

Kemal Tahir, Marksist estetiği de sorgulayan bir romancıdır. Osmanlı/İslam uygarlığının temellerini görmeye çalışır. Orhan Kemal ise yaşam içinde olanları, yaşadığını yazmak ister. Orhan Kemal’de derin bir düşünce, bir özeleştir, bir inanmak/inanmamak, gelenek vb. sorunlar yoktur. Bu nedenle Kemal Tahir’i eleştirir, Kemal Tahir’i sevmez, onu kuramsal kalmakla suçlar. Onun hakkında şu sözleri söyler: “Eğitimi ne okulu ne? yahu diyorum, bırak bu iktisatçı, sosyolog, felsefeci pozlarını. Herkes kendi işini yapsın. Sen roman yaz roman diyorum. Fakat roman yaşanarak yazılır. Tek bir yaşantısı yok. İşte bu boşluğu gidermek için felsefeden, sosyolojiden, tarihten yardım umuyor. Yaşamamış efendim. Olmaz” (Kemal, 1998: 10-11). Kemal Tahir’in, bu toprakların insanını iyi tanımadığını, bu insanların iyi yanlarını göremediğini, bu insanlara güvenmediğini düşünür. Romancının, insanın bu yanını, iyi damarını görmesi gerektiğini söyler. Şunları da ekler:

“Ama sen tut, Kemal Tahir gibi, insanların bu yanlarını görme, yalnız gavatlık, deyyusluk, pezevenklik daha bilmem nelerini kendine konu al, yaz da yaz!.. Romanı bitirip kapayınca, okuyanda şu etki kalsın: ‘İşte bu yurdun köylüsü, kasabalısı, şehirlisi. Hepsi gavat, hepsi deyyus, hepsi aşağılık küfürbazlar. Bunlar adam olmazlar. Bunlarla hiçbir kurtuluşa gidilmez... Hepsine gazyağı döküp yakmalı!.. Ben böyle roman, hikâye ne bileyim daha başka sanat türlerini değil evime sokmak, elime bile almam. Unutmamak gerekir ki Kemal Tahir, Mustafa Kemal’i de çokluk bu duruma düşürmek istemiştir. (...) Yok arkadaş ben böyle bir adamla birlikte, bir dünya görüşü içinde olamam. Ben köydeki köylüyü yazmadım. Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım... Kemal Tahir gibi yaşamadan yazmadım! Kemal Tahir’in romanları, köyde yaşamadığı için, köyü görmediği için, nazari yazılmış romanlardır. Kemal Tahir köyü bilmez!.. Hele köylüyü hiç bilmez!.. Hele köylüyü hiç sevmez. Sevmez onları!.. Çankırı, Malatya, Çorum hapishanesinde tanımışım köylüyü” (Uğurlu, 2002: 40-45).

Orhan Kemal, suçlamalarını bir adım daha ileri götürerek Kemal Tahir’e ‘hain, ‘kâse yalayıcısı’ sıfatlarını yapıştırır: “Her şeyi cin gibi bil, sonra da bunu bilmezden gel. Yurduna, yurdunun insanlarına ağız dolusu söv! Yok arkadaş, ben bu tür bir yazara hain derim, kâse yalayıcısı derim” (Uğurlu, 2002: 41).

Gerçekçilik konusunda Orhan Kemal, Kemal Tahir'i, insanları kötü görmek, kötü göstermekle suçlar. Kemal Tahir ise edebiyatın bir kurgu olduğunun, yazınsal ürünün bire bir durumda yaşanmış olmasının gerekmediğinin farkındadır. "Goriot Baba, ömründe çocuk babası olmamış Balzac'ın meydana getirdiği bir babadır ki üç yüz tane çocuğu olan babalardan çok daha canlıdır" der. Bu söze Orhan Kemal, "senin en az konuşacağın, en az yetkili olduğun saha" burasıdır. Çünkü ben babayım, sen baba değilsin" der; Kemal Tahir'i babalık duygusunu bilmemekle suçlar. Orhan Kemal bunları söylerken edebiyatın kurgu olduğunu unutmuş gibidir. Baba olmak insanın kendi elindeymiş gibi, nezaket ölçülerini de aşarak birkaç yerde onu nazari olmakla suçlar; "sizin baba anlayışınız nazari" der. Kemal Tahir bu sataşmaya, "*Suç ve Ceza*'daki adamı anlayabilmek için katil mi olacağız? Allah Allah, gidip adam mı öldüreceğiz, katil romanı yazmak için..." yanıtını verir ve şunları ekler: "Romancının vazifesi, drama düşmüş insanı vermektir" (Tükel, 1960: 20-36). Kemal Tahir yapılan bu hakaretleri hak eden bir romancımız değildir. Orhan Kemal'in bu yargıları ideolojik bir reddedişin, bir ön kabulün yansımalarıdır. Ne var ki zaman Kemal Tahir'i haklı çıkaracaktır.

İNSAN VE SANATÇI OLARAK ORHAN KEMAL

Orhan Kemal sanat yaşamına şiirle başlar. Medrese görmüştür. Amme cüzünü biliyor. Babasına çöpçü olacağını söylüyor, bir ton dayak yiyor. 1939 yılında hapse girer. 1943 yılında hapisten çıkar. 1914 doğumlu olduğuna göre 25 yaşında hapse girmiş. Komünist Partisi üyesidir. Yaşamının sonuna kadar da bu üyeliğe sadık kalır.

Babası Abdülkadir Kemali Bey ittihatçı. Hukukçu. Bu baba, Talat Paşa'yı çok seviyor. Orhan Kemal'den sonra doğacak çocuğuna Talat adını vereceğini söylüyor. "Ya kız olursa?" diyorlar. "Fark etmez" karşılığını veriyor ve doğan kızına Talat adını veriyor. Kastamonu milletvekilliği, kısa süreli Adliye Vekilliği de yapmış. İstiklal Mahkemesi'nde başkanlık da yapar, sanık da olur. Bir malkesinden dolayı 6 ay hapis yatıyor. Cumhuriyet Halk Fırkasını suçlar; Şeyh Said ayaklanmasını kışkırttığı ileri sürülerek Şark İstiklal Mahkemesi'nde yargılanır. Suriye'de, Beyrut'ta yaşamak zorunda kalır. 1939 yılında yurda döner. Bu kez oğlu Orhan Kemal içeriye alınır. Oğlunun avukatlığını yapar.

Çocukluk anıları, annenin izi, aile içinde yaşananlar kolay kolay silinmez. Orhan Kemal, annesinin "kendinize yapılmasını istemediğiniz bir muameleyi başkalarına da yapmayın! Bu insan değil, isterse tavuk olsun" sözünü unutmaz. Şehir onun için "fiskufücur yatağıdır, ruhsuz"dur (Uğurlu, 2002: 35). Orhan Kemal, şehirde her türlü hinliğin olduğunu düşünür. Köyü daha güvenli bulur. Köyü, annesinin öğütlerini aklından çıkarmaz.

Yazı konusunda yer seçmez. Her yerde yazabilir. İyi bir gözlem yapar. Bu gözlemden sonra masaya oturdu mu artık yazmak kolaydır. “Kendi kendimle barışksam, yani moralim düzgünse, çalışırken yanımda top atsalar vız gelir. Çoğu kere kahvede, bir masaya oturur, başlarım yazmaya. İnsanlarla birlikte, onların gürültülü havası içinde yazmak ne güzel!” (Uğurlu, 2002: 63). Orhan Kemal her gün normal olarak sekiz saat çalışıyor. Ama kimi zaman “üç gün beş gün sırt sırta avarelik edip, iki gün yirmişer saat çalıştığı” da oluyor. Sabahın dördünde uyanıyor. Yazarken kendini kaybediyor: “Hikâye ve romanın konusunu bulup, sonra da konuya uygun biçimi ayarladım mı? Tamam. Başlarım yazmaya. Heyecanla, kendimden geçercesine... Böyle zamanlarda dünya gözümden silinir. Bakarım, görmem. Söylenirim, duymam. Ne acıkırım ne de susarım, ben bir yazı ırgadıyorum” (Uğurlu, 2002: 128-135). Gözlemlerini yazarken düzeltmeler yapar: Yazarken “ayıklar, düzeltir seçerim. Bunun dışında fotoğraf makinesi objektifi bağlılığı mümkün değildir” (Uğurlu, 2002: 149). Romanın hayatın içinden doğduğunu, ama sonuçta bir kurgu, bir dil işçiliği olduğunu bilir, bu bilinçle yazar.

Orhan Kemal, inanarak, hissederek yazan bir romancıdır. Romanını yazarken ağladığını söylüyor. *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanını yazarken Köse Hasan’ın vasiyetini yazmak istediğinde şöyle bir ruhsal duruma bürünür: “Bir an Köse Hasan oldum sanki. Elimde kızım için aldığım saç tokası. Hemşerilerime bunu kızıma götürmelerini vasiyet ediyorum. Öyle dokundu ki başladım ağlamaya. Çevremde insanlar. Görmelerinden çekiniyorum. Hemen kâğıda kaleme sarılıp o pasajı notladım” (Kemal, 2007:328). Orhan Kemal, duyarak, hissederek yazılan bir yazı ya da söylenen sözün okuyucuda karşılık bulacağını bilincindedir.

Orhan Kemal’de para sıkıntısı her zaman var. Hak ettiği “parayı almak için saatlerce işverenlerin muhasebe kapılarında” bekler. Orhan Kemal bir de siparişe yazdığı yazılardan söz eder, reçete yazarlığı der buna: “Bir de benim reçete üzerine yazarlığım var... Reçete demek, yani bir konu veriyorlar, sonra ticari unsurlar dedikleri özelliklerin gramajını da ayarlıyorlar. Artık o ne dereceye kadar benim yazım, benim senaryom oluyor, Allah bilir!..” Şunları da ekler Orhan Kemal: “Kalemimden başka geçim imkânım yok. Ama kalemimi hiç mi hiç daha iyi geçim için araç olarak kullanmadım, satmadım. Sanat çabalarım yeniyi, doğruyu, ileriye bulmak, kendimi aşmak içindir. Halka dönük, halktan yana bir yazarım!..” (Uğurlu, 2002: 91-92). Yaşamı boyunca ekmek parasının peşinde koşmuştur. Orhan Kemal yalnız kalemiyle geçinmiş bir yazardır. Geçim sıkıntısı da çekmiş. Çukurova, Ceyhan, Lübnan, Suriye’de dolaşmış, top oynamıştır. Bir yüksekokul mezunu da değildir. “Ekmek parası derdinden göz açamıyorum ki! Çocukların sünneti ayrı bir külfet. (...) Bu sünnet işi de, şu dar zamanda tuz birber ekti. (...) Kurban Bayramı onu “gene meteliksiz” yakalar. Kahır çeken, hâl-

den anlayan, Mensucatta işçi bir karısı vardır. Karısı için “O bir melek mi?” diye soracaktır. “957 Türkiye’sinin pahalılığı ile alay eder gibi dördüncü çocuk babası olarak güne” (Kemal, 2002: 46-51) başlayacaktır.

Yazarlık para kazandırmaz, meslektan sayılmaz. Sait Faik’e, pasaport almak için emniyete gittiğinde, ‘mesleğin nedir?’ diye sormuşlar. Yazar deyince, not olarak mesleksiz (sans profession) yazmışlar. Orhan Kemal de mesleksizdir. Yıllarca iş arar. Yaptığı işe “yazıcılık mesleği” der. “Yazıcılık mesleğini seviyorum. Hem de deli gibi. Zaten işin içinde delilik olmazsa, yüzlerce, binlerce sayfa yazı yazılır mı?” Bu meslektan başka bir iş bulamaz. “Bulamadım. Bundan sonra da bulacağımı sanmam. Ama ölecek değilim tabii. Bütün iş, mademki kalemimle çalışmak zorundayım, velinimetime sınıksız sarılmakta. Her şeye rağmen ekmeği oradan çıkarmaktan başka çare yok”tur (Uğurlu, 2002: 88). Birçok yazar gibi Orhan Kemal’in de borçları var. M.Ali Cimcoz’a, S.Eyüboğlu’na, Edip Cansever’e... Toplam 1770 TL. “Belki fazla değil ama beni çok üzüyor. Kitaplarımı satınca öderim belki. Kitapçılar da çok isteksiz. Şaşılacak şey. Güya tanınmış, sevilen, aranan imzayım. Yazarla okuyucu arasında o kadar çok lüzumsuzlar var ki! Yazarın sırtına binmiş hepsi. Hepsi yazarın zararına kazanıyor” (Kemal, 2002: 45).

Orhan Kemal ile Sait Faik’in ortak yanı toplum içindeki ‘küçük adam’ı ele almaları, onları ekmek peşinde, istek ya da şehvet peşinde koşturmalarıdır. Her ikisi de bu küçük adamın sefaletlerini, acizyetlerini, umutlarını dile getirirler. İkisi de burjuva sıfatını hak eder. Orhan Kemal de bu sıfatı kabullenir: “Ben tam deyimimle bir küçük burjuvayım. Ama küçük burjuva olmam benim birtakım küçük çıkarlarımı da ön plana almamı gerektirmez. Bundan dolayı da kendimi namuslu sayıyorum” (Tükel, 1960: 5). Her ikisi de ‘mesleksiz’dir. Ama Sait Faik’in para sıkıntısı yoktur, babasının mirasını yer. Orhan Kemal ise ‘küçük burjuvayım’ dese de paradan yana yüzü gülmez.

Orhan Kemal bir romanını Nadir Nadi’ye verir. Telif ücreti olarak 1000 TL alır. Yaşar Kemal gülerken Orhan Kemal’e takılır: “İlahi moruk! Bin liraya kocaman roman. Sen aklını peynir ekmekle mi yedin?.. Nadir Bey iste demiş, üç bin iste, beş bin iste!” (Uğurlu, 2002: 67-68). Yaşar Kemal, Cevat Fehmi ile giderler, Nadir Nadi’den üç bin daha alırlar. *Baba Evi* romanında da Varlık’tan 50 TL alır. Orhan Kemal, daha sonra, bu “elli liranın mutluluğunu bugün binlerce liraya değişmem” (Uğurlu, 2002: 125) diyecektir. Bir yayıncı, basacağı kitabın kaç bin basacağını, kaç baskı yapacağını, basacağı kitabı ne kadar ucuza mal edileceğini düşünür. Bir yazarın, şöhreti yakalamamışsa yazdıklarından büyük paralar kazanma olanağı yoktur.

Orhan Kemal kendisini yarı “aydın”, “küçük burjuva”, “vıdı vıdı tabiatlı” olarak niteliyor. Orta üçten tasdiknamelidir. Nazım Hikmet ona tahsiliniz? diye

sorduğunda “buz gibi oldum ve müthiş utandım” (Kemal, 2007: 20-28) der. Nazım Hikmet onu teselli eder: “Adaaaaam siz de! Devlete memur olmaya niyetiniz yoksa ... Ben şahsen, hayatımda hiç ihtiyaç duymadım buna...” (Kemal, 2007: 20-26). Nazım Hikmet’e hayrandır. Onu çok samimi bulur, ondan sanat ve düşünce adına çok şey öğrenir. Nazım, onun için “ruhların mühendisi”dir (Kemal, 2007: 109). Nazım, cezaevinde Orhan Kemal’i Fransızcadan imtihan eder. *Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl* adlı anı kitabı baştan sona bir Nazım övgüsüdür. “Nazım’ın yanında bulunuyordum. Dehşetli etkisi altındaydım” der. Onun sesiyle yazmaya başlar. Nazım ona, “kendi sesini bul” (Uğurlu, 2002: 19-20) diye bağırır. Futbol oynarken Nazım’dan yediği tekme için, “bir gün esaslı bir tekmesini yemiştım, hani laf aramızda çok nefis bir tekmeydi...” (Kemal, 2007: 45) der.

Orhan Kemal, Nazım Hikmeti cezaevinde tanır. Üstelik Nazım Hikmet’i övdüğü, ondan övgüyle söz ettiği için cezaevine düşer. Nesir yazarlığı, romancılık, düşünce adına, ondan öğrendiği çok şey vardır. İçtenlikle Nazım’ın gerçek öğretmeni olduğunu söyler ve şunları ekler: “Ama bu demek değildir ki, Nazım hıni ile kafama sanat ve kültür cevherini akıtmıştır. Hayır!.. Ben daha çok önceden okul programları dışında, çağımın çok üstündeki eserleri okumak eğilimindeydim. (...) Nazım beni hemen hemen yetişkin bir kişi olarak bulmuştu. Bana dünyaya bakmayı ve bir metot çerçevesinde görmeyi öğretti. (...) Bütün mesele bakmasını bilmektir. Bakmasını bileceksin ki görülmesi gerekeni görebilesin. İşte Nazım bana bunu öğretti” (Uğurlu, 2002: 29).

Orhan Kemal, Nazım’ın inanan, inancının gereğini yapan insana saygısı olduğunu söyler: “Herhangi bir davaya inanmış kimselere saygısı vardı. Mehmet Akif’e saygısı bundandır. Mehmet Akif’i fikirlerinin doğruluğundan değil, davasına inanmış karakter sahibi bir insan olduğundan dolayı takdir ederdi. İnsanlar vardır kuramcıdırlar, birtakım ilkeler, kurallar peşinde koştuklarını iddia ederler. Fakat pratikte kuramlarıyla taban tabana zıttırlar. Nazım pratikte ve teorikte aynı olmaya çalışırdı” (Kemal, 2007: 40).

Orhan Kemal, hapishanede bayramların bir başka olduğunu söylüyor. Düşman olanlar bile o gün barışır. Herkes, “üç bayram gününde kardeş sevgisi içindedir” (Kemal, 2007: 36). Bayramlar, insan inanmasa da bir sevinç günü, af günüdür.

Orhan Kemal, Nazım ile birlikte dokuma tezgâhı alıp çalışıyorlar. Orhan Kemal’in bu işin ne tasarımında ne sermayesinde bir katkısı olmadığı halde bir pay ona, “bir veya iki pay Kemal Tahir’e, bir pay Ertuğrul’a, bir pay kendisine, iki pay da Piraye Yenge”ye (Kemal, 2007: 48) ayrılır.

Orhan Kemal’e şiiri bıraktıran öyküye yönlendiren de Nazım Hikmet’tir. Onun, çok okuyan birisi olduğunu, ama şiirlerinin “berbat” olduğunu belirttiikten

sonra şu şekilde uyarır: “Duyduklarınızı, hiçbir zaman duyamayacağınız tarzda yazıp komikleştirmekle kendi kendinize iftira ettiğinizin farkında değil misiniz?” Şunları da ekler: “Sizde iyi bir sanatkâr için gereken iyi bir kumaş var” (Kemal, 2007: 21-22). Orhan Kemal her gün 7-8 saat çalışır, ama şiirlerini Nazım Hikmet’e göstermekten utanır. Çünkü şiirleri hep “traş” edilmektedir. Orhan Kemal’in ilk yazdığı, ilk müsveddem dediği bir gençlik macerasını okuyan Nazım şöyle der: “Bırak şiiri miiri birader, hikâye yaz, roman yaz sen. Şiirle ne uğraşıyorsun?” Orhan Kemal’i hikâye yazmaya yönlendiren bir başka isim de Sabahattin Ali’dir. Sabahattin Ali onun hikâyeleri ile ilgili övgü dolu sözler söyler, “ısrarla şiiri bırakıp kendini düzyazıya” (Uğurlu, 2002: 25) vermesini ister.

Bazı eserlerin dilinin iyi olmadığı söylenir, ama edebiyat dünyasında kendine önemli bir yer de edinir. Bunun nedeni eserdeki öz’dür. Sözelimi, Balzac’ın dili de eleştirilir, Halide Edip’in dilinin iyi olmadığı söylenir, ama bu yazarlar bugün de vardır. Orhan Kemal, sanat ürünüde, ‘öz’ün ‘biçim’i belirlediğini düşünür (Uğurlu, 2002: 78). Onun gözünde bir eser “geçekten sanat eseriye, özü kadar biçiminin estetiği de göz önünde tutulmuş demektir.. Yani öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir” (Uğurlu, 2002: 149) ona göre. Orhan Kemal, yazınsal üründe öze, başka bir deyişle ideolojik içeriğe öncelik verir.

Orhan Kemal, eleştirmen’in de sanat uzmanı olmasını ister. Eleştiri ve eleştirmen ile ilgili şöyle diyor: “Sanatçı gibi eleştirmen de istese de istemese de yan tutmak zorundadır. Bu yan tutmada, çok az nesnel kalabilen kişi bana göre iyi bir eleştirmendir!.. Yahya Kemal’in Osmanlılığına karşıyım, ama şiir tarihimiz içindeki yerine ve şiirlerinin estetik yanına karşı değilim. (...) İş övücülüğe döken pespayeler bir yana (...) benim istediğim eleştirmen tecrübeli, anlayışlı, bir kelimeyle işin uzmanı, sanat uzmanı olmalı” (Uğurlu, 2002: 91).

Tanzimat’la birlikte başlayan aşağılık kompleksi, ‘eski’ düşmanlığı, dilde de yapılır. ‘Eski sözcükleri atıp yerine ‘yeni’ sözcükler konmak istenir, bu konuda da ifrat ve tefrit hâlleri yaşanır. Dil, doğal seyrini takip etmelidir. Nazım Hikmet’in “dilde ölçü halk olmalıdır. Halkın yadırgadığı, her günkü konuşma dilinde kullanmadığı kelimeleri almamaya dikkat etmeli; (...) Halkın kendi dil kurallına uydurduğu, kendi dil bünyesinin şekil verdiği -Arapça, Farsça- kelimelerin atılıp yerlerine Fransızca, Çağatayca, bilmem nece veya ‘uydurmasyonca kelimeler’(Kemal, 2007: 42-43) konulmaması görüşüne katılır.

Her şey edebiyatın konusu olabilir. Nazım Hikmet’in, annesiyle resim sanatını tartışırken söylediği “demek istiyorum ki güzel bir kadının resmi şüphesiz güzeldir, ama Orta Anadolu’nun sıtmalı bir köyünde, bir deri bir kemik, fevkalade çirkin, hatta iğrenç Fatma Kadın’ın okkalı bir portresi de güzeldir” (Kemal, 2007: 71) sözü Orhan Kemal için de estetik bir kuraldır. İnsanların içinde yaşa-

dıkları toplumda var olan çirkinin güzelliğinin de betimlenmesini ister. Sosyal endişe ile sanat endişesini birbirinden ayırmaz.

Orhan Kemal sanatçının “kimin arabasına binerse onun düdüğünü çalan bir soytarı” olamayacağını söyler (Uğurlu, 2002: 40-41). Sanata ve sanatçıya dünya görüşünden hareketle bir görev verir. İnsana, topluma, uygarlıklara, sözgelimi Kemal Tahir gibi eleştirel, şüpheli gözlerle bakmaz. Orhan Kemal’e göre insan iyidir. Bu millet adam olmaz mantığından çok bu millette gördüğü kimi özellikleri yüceltir, insani damarı bulmaya, göstermeye çalışır. Dilencilerin yaptığı işi rızık aramak olarak görür. Suçlanacak olan, insanı ekmeksiz bırakanlardır. Emek, ekmek parası ve cinsellik onun önemli izlekleri arasındadır. Orhan Kemal ekmek, emek, yoksulluk, rakı ve cinsellik sözleri ile özetlenebilir. İnsanlar bunun için mücadele etmektedirler. Hele hele ekmek onun için her şeyden önce gelir.

Orhan Kemal, her türlü sıkıntının, yapılan yanlışlıkların nedenini yokluk olarak görür. Varlık olsa bunların olmayacağına inanır. Bozuk düzen insanı bozmakta, onu insan gibi davranmaktan uzaklaştırmakta, birçok alçaklıklara sürüklemektedir. İnsan böyle bir düzenin ya da düzensizliğin meyvesidir. “İnsanoğlu doğal olarak fena değildir, kötü değildir. Onu toplumun sosyal şartları kötü yapıyor. Hırsız yapıyor, katil yapıyor...” (Tükel, 1960: 52). Onların içinde ikinci bir insan vardır. Orhan Kemal bu ikinci insanın kurtulmak için çaba gösterdiğine inanır. “Onları, istemedikleri şartlar içinde yaşatan, istemedikleri sıkıntılara hedef yapan şey yokluk... Daha iyi bir yaşayışa ulaştıkları zaman, yani maddi sıkıntıdan kurtulur kurtulmaz, dün çalıştıkları yerlerin alçakça saldırılarını nefretle anacaklar. (...) Yahu, bir hırsız ihtiyacından dolayı çalar. Bir orospu ihtiyacından dolayı orospuluk yapar. (...) Bir hırsıza hırsız, bir orospuya orospu dendiği zaman kızması, yaptığı şeyi saklaması, onun, yani insanoğlunun özündeki iyilikten gelir. Demek oluyor ki, insanlar aslında iyidirler. Onları bozan toplum düzensizliği”dir (Uğurlu, 2002: 42-43).

Orhan Kemal yaşadığı dönemde siyasetçiler tarafından hep “muzır” olarak görüldüğünü söylüyor: “Ben CHP devrinde muzır, DP devrinde muzır, şansa bak ki Milli Birlik Komitesi devrinde bile... Sonra devr-i Süleyman!.. Hoş, ben Cibalî’de oturmaya razı geldikten, yarı aç yarı tokluğa razı olduktan sonra, iktidara kim gelirse gelsin vız gelir!..”(Uğurlu, 2002: 94). Yokluğa katlanmayı bildikten, yoksulluğu göze aldıktan sonra, ya da kanaat sahibi olduktan sonra insan çok daha cesur duruma gelir. Orhan Kemal de bunu göze alır. İktidara yağ çekmek yerine bildiklerini söyler. İsmet Paşa’yı aslında sever. Ama ona da yaranamaz. Onun döneminde de sorgulanır. Orhan Kemal de “1938 yılında Niğde’de askerken ve komünizmin ne olduğunu bilmediğim bir sırada sırf Nazım Hikmet’in kitaplarını okuyorum diye (...) beş yıl ağır hapse mahkûm edilmişim” (Uğurlu,

2002: 243) der. 1960 devriminden sonra sorgulanır. İsmet İnönü Başbakan, Cevdet Sunay da Cumhurbaşkanıdır. İsmet İnönü'nün büyük boy bir resmi, altında şu yazıyor: "İsmet Paşa'nın şöhreti aklından fazladır" Sorgu yapıyor askerler tarafından. Sorgulananlardan biri de Orhan Kemal. 'Bunu kim bastı? Hangi matbaada?' sorularına Orhan Kemal "bilmiyorum, bu resmi ben ilk defa sizin elinizde görüyorum" (Uğurlu, 2002: 328) der.

Orhan Kemal, Demokrat Parti'yi sevmez. Ona göre bu dönem kapitalizmin geliştiği, kentsoyluların yerlerini sağlamlaştırdığı, "millî çıkarın emperyalizme peşkeş çekildiği, memleketin gırtlığına kadar borçlanması hesabına, yeni palazlanan, vurgunlar vuran türemişlerin devlet hazinesini soyduğu, gıcır gıcır yeni baskı enflasyon paralarının eli nasırlılara" düşmediği dönemdir. Demokrat Parti döneminde hedef milyoner olmaktır. Bu dönemde milyoner olmak hevesine kapılan yığınla vurguncu, devlet eliyle zengin yapılan insanlar, araçlar, komisyoncular vardır. "Göz açıp kapayıncaya kadar dikilen apartmanlar, binalar, hanlar, arabalar.." (Uğurlu, 2002: 65).

Yaşar Kemal'de, Orhan Kemal'de esnaf bir yan da var. Daha cesurlar. Orhan Kemal 37 yaşında, Yaşar Kemal 28 yaşlarındadır. İstanbul'a gideceklerdir. "Gerekirse bir çekçek alır, öne Yaşar arkaya ben geçer Eminönü, Fatih, bilmem nelerde domates, biber, soğan" satarız derler. Orhan Kemal "bir de işittim ki Yaşar atlamış gitmiş, sonra da ben tabii. Çoluğu çocuğu topladığım gibi, bir üçüncü mevki tren kompartımanından tuttum İstanbul'un yolunu" (Uğurlu, 2002: 89) der.

Sait Faik ile Orhan Kemal içki içmede yarışıyorlar. Sait Faik hasta, Orhan Kemal sağlıklı. Sait Faik'e içki yasak. Orhan Kemal "rakı dolu kadehini Sait Faik'e gösterip içiyor. Sait Faik bozuluyor, sövüyor" (Uğurlu, 2002: 366). İkisi arasında küfrü bol olan bir arkadaşlık var. Muzaffer Buyrukçu, Orhan Kemal'e, Sait Faik'in başka bir yanından söz etmek istediğini söyler. "Orhan Kemal gülerken anlat bakalım Buyrukçu, Sait Faik'in bu yanı hangisi?" der.

Buyrukçu: "Sait Faik, birçok hikâyesinde, dünyasını erkek çocuklarla dolduran, onlara duyduğu özlemi, onları elde edememenin sıkıntısını, onların kendisini aldatmalarını ve şehvet sarsıntılarının bozduğu birtakım cinsi sapıklıkları anlatır. Belki de hikâyelerinde en gerçek olan, Sait Faik'in gerçeği, sorun budur. (...) İnsan kötülüğünü bu kadar güzel, bir iyilik biçimine sokarak anlatan ve kötülüğü sevdirmeye bu kadar ısrarla çalışan bir yazar karşısında ürküntü duyar... Mademki ortada böyle bir gerçek vardır Sait Faik bunu niye anlatmasın diyeceksiniz. Anlatsın ama o çocuklara saldıranların yanını tutarak değil. Onların yanını tutuyor ve oğlan sevme edebiyatı yapıyor. Çoklarının Sait Faik'teki insan sevgisi dediği anlamadıkları ya da açıklamaktan çekindikleri insan sevgisi bu sevgidir" (Uğurlu, 2002: 368-369). Orhan Kemal, Muzaffer Buyrukçu'yu bir noktaya

kadar dinler, bir küfür patlatır, lafı keser, Buyrukçu'yu fazla konuşturamaz, şöyle der: “Sen hikâye yazmayı bir yana bırak, otur önce Sait Faik'i, sonra Sabahattin Ali'yi, hatta daha eskilerden Refik Halit'i, Memduh Şevket'i, Sadri Ertem'i iyice okumalısın, öğrenmelisin” (Uğurlu, 2002: 370). Ona, kendinden önceki bir hikâyeci için yapacağı konuşmanın böyle olmaması gerektiğini, önce hikâye okumasını, hikâyeyi öğrenmesini önerir; deyiş yerindeyse azarlar.

Kızı, Orhan Kemal'e “Baba, Sait Faik ölmüş” der. Orhan Kemal: “Sarsılmıştım. Ama bekleniyordu. Beklendiği hâlde gene de fena sarsmıştı. Galiba iki gün önce Kemal Tahir bir de Sait'i seven başka arkadaşla Marmara Kliniği'nde, ziyarete gitmiştik ama laf olsun diye. (...) Ölüvereceğine nedense inanmıyorduk. Klinikten içeri girdik, kapıda el yazısıyla bir notu: ‘Beni sevenler, beni ziyarete gelmesinler! Sait Faik’” (Kemal, 2007: 262-263) yazıyor. Kâğıda kısa bir selam yazıp klinikten ayrılırlar. Orhan Kemal, her zaman olduğu gibi Sait Faik'in de insan yanını görür. Sait Faik'in, gizli kapaklı bir yanı kalmadığını, herkesçe bilinen bir insan olduğunu söyler, şunları ekler: “İnanmazsanız, kitaplarından birini rastgele açın, eminim, onun çarpan yüreğinin sesini duyacaksınız” (Uğurlu, 2002:372). 1954 yılında ölen Sait Faik'in bugün de okunmasının nedeni küçük insanı bu zayıflıklarıyla görebilmesidir.

Muzaffer Buyrukçu birine âşıktır. Bunalımda. Orhan Kemal, “Bir insanı seviyorsun, bundan âlâ bir şey var mı?” dedikten sonra Lenin'den şöyle bir söz aktarıyor: “Birçok büyük istidat kadınların etekleri altında kaybolmuştur” (Buyrukçu, 1984: 24).

Orhan Kemal Hüseyin Rahmi'yi de sevmiyor. Hüseyin Rahmi'den söz edilince “geç” der. Niçin? diye sorulur. Şu yanıtı verir: “Çünkü Hüseyin Rahmi realizmi, bugünün realizmi değildir. Hüseyin Rahmi çoğu kere insanlarla alay etmiştir. (...) Realiteyi değil de kendi tasvirlerini edebiyat sanmış kişilerin iddialarını boş ver!..”(Uğurlu, 2002: 381). Hüseyin Rahmi, toplumsal eleştiriler yaparken olgucu bir mantıktan yola çıkar, insanların bireysel yaşamlarındaki kötü din algılarını genelleştirir, kötümserdir. Orhan Kemal ise insanı yüceltir, ona toz konurmaz. Yanlış yapsa da okuyucu, Orhan Kemal kişisine sadece acır.

1958 Yunus Nadi Ödülü'nde Orhan Kemal jüri üyesidir. Yakup Kadri de jüri üyesidir ve jüri başkanıdır. Bu yıl Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* adlı romanı birincilik, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı da ikincilik alır. Orhan Kemal *Aylak Adam* romanını çok sever. Ama ideolojik bir tercih yapar: “*Yılanların Öcü* ağırlığı, meselesi olan bir roman” der ve jüriyi de etkiler. Konuşmasını yaparken Yakup Kadri'nin bu romanları okumadığını anlar: “Laf aramızda Yakup Kadri Bey bunlardan hiçbirini okumamış. Ben konuşuyordum, o başıyla evet, olur diyordu ama neye, niçin diyordu bilmiyorum.” Diğer jüri üyeleri arasında Nadir

Nadi, Sabahattin Eyüboğlu, Yaşar Kemal de vardır. Jüri'nin kararından sonra "Orhan Kemal kızgın ve sinirli İkbâl'den içeri girip köşesine otururken Muzaffer Buyrukçu "ne oldu kirve" diye sorar. "Namusumuzu kurtardık" der. Arap Talat adındaki arkadaşı "Kimin namusunu?" der. Orhan Kemal: "Kimin olacak ulan Arap" der. "Kendi namusumuzu. Fakir'i" (Uğurlu, 2002: 413-415).

15 Ocak 1966 tarihli Varlık dergisinde "felsefi görüşünüz nedir? sorusuna şu yanıtı verir: "Toplumcu bir yazar, materyalist bir felsefeye sahiptir şüphesiz. Ama bu materyalizm, metafizikçi yönü de bulunan bir materyalizm olmayıp, bilimsel materyalizmdir. Bundan hareket eden müessir yani yazar, eserleriyle de bu hareket noktasına paralel olacaktır" (Kemal, <http://www.halksahnesi.org.yazilar>).

SONUÇ

Uygarlığımız, edebiyatımız Tanzimat'tan beri hep savunmadadır. Yazının başında 'kopuş savunması' ve 'oluş savunması' şeklinde iki kavramdan söz etmiştik. Bizim yakın tarihimiz bu tür savunmalarla, ardından özürlerle dolu bir tarihtir. Her iki savunma türünün örneği de çoktur. Kendimizi zaman oldu Batı'ya karşı, zaman oldu içimizdeki batıcılara karşı savunduk. Sözelimi, 1925 yılında Şark İstiklal Mahkemesi'nde Eşref Edip Fergan, Sadri Erten, Velit Ebuzziya gibi gazeteciler kendilerini savundular; tutuklandılar. Bu gazetecilerin arasında Abdülkadir Kemali (Öğütçü) de vardır. Abdülkadir Kemali hem sanık hem başkanlık yapmış bu mahkemede. Orhan Kemal de, babası gibi politik bir meseleden dolayı tutuklandığı için gurur duyar, "kendimi devletin uğraştığı önemli bir adam gibi görmeye başlamıştım" (Kemal, 2007: 136) der.

Kemal Tahir kardeşine bir kitap hediye eder -Sabahattin Ali'nin bir öykü kitabı- 13 yıl hapis yatar. Yine Orhan Kemal Maksim Gorki'yi okuduğu için yargılanır. Nazım Hikmet yazdıklarından dolayı 35 yıl hapis cezası alır. Necip Fazıl boynunda hapis cezası asılı olarak vefat eder. Bediuzzaman 35 yıl sürgün ve hapis hayatı yaşar. İskilipli Atıf Hoca devrimlerden önce *Frenk Mukallitliği ve Şapka* isimli 32 sayfalık bir risale yazar. Suçlanır. Kendini savunmaz. Çünkü yaptığının doğru olduğuna inanır, ilahi adalete güvenir. Asılır. Mehmet Akif Mısır'da gönüllü sürgüne gider. Eşref Edip (Fergan), Şeyh Said'i isyana teşvikle suçlanır, tutuklanır. Mezarlıktan bozma, içinden kafatasları çıkan "gökyüzünün görünmediği, rutubetli toprak yığınlarıyla kaplı" (Can, 2005: 42-44) bir hücrede aylarca tutulur. Yassıada'da mahkûm edilenlerden özür diledik, Nazım Hikmet'ten özür diledik. Şimdi köy, yerleşim yerlerinin isimlerini değiştiriyoruz... Geçmişimizde ne kadar utanılacak işler, ne kadar çok günah varsa, özür dilenencek eylemlerimiz çoksa o kadar kötü yaşamışız demektir. Bizim yakın tarihimizde özür dilenen çok olay vardır.

Bu bağlamda düşündüğümüzde Orhan Kemal'i nereye koymamız gerekir? Orhan Kemal inandığını kalemiyle yazıya döken, anlatan samimi bir romancıdır. Anı türündeki yazılanlarda da görüleceği gibi marksist estetiğe inanır. Bu anlayışta insan insana karşı sorumludur. "Dünyayı seviyorum ve bu dünyada yapacak çok işim olduğuna inanıyorum" (Kemal, 2007: 105) diyen Orhan Kemal ne yapmak istiyordu? Orhan Kemal, ezilen olmasın, açsız, ekmeksiz insan kalmasın istiyor. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, toplumcu gerçekçiler şöyle bir dünya resmi çizmeye çalıştılar: İnsan yoksul değil, zengin olacak, parası olacak, mutsuzluk bitecek. Ne kadar doğrudur bu sav? Mutsuz, umutsuz insanlar mahşeri içinde yaşamıyor muyuz? Parası çok olan mutlu mu? Orhan Kemal her durumda insanı haklı görür, insanın, insanlığın tükenmediğine inanır. İnsan dilense de hırsızlık, fahişelik de yapsa 'iyi'dir. Ona göre hırsız da fahişe de ihtiyaç nedeniyle hırsızlık veya fahişelik yapar. Her şeyi yoksulluğa bağlamak evreni, varlığı açıklamaya ne kadar yeter? İnsan ne yapsa yapsın haklıdır demek ne kadar doğru bir bakıştır, doğru bir insan yorumudur?

Orhan Kemal, sanat etkinliklerindeki amacını da insanın mutluluğu olarak belirler. İnsanı insana karşı sorumlu tutar, Kemal Tahir gibi. Ama bu mutluluğun nasıl sağlanacağı konusunda önerisi ne kadar sağlıklıdır bilinmez. Berlin duvarı yıkıldı. Paylaşmak güzel. Orhan Kemal'in inandığı düşünce, her şeyi eşit olarak pay etmeyi önerdiği için çekici. Bu düşünceye inanan insan paylaşmayı biliyorsa o zaman değerli bir insan hâline geliyor. Şöyle diyor: "İnsan sevdiklerinin refahını ister. İstemekle de kalmaz, bu refah ve mutluluğun çarelerini arar. Bulur. Açıklar. Ben de bunu yapıyorum. Yurdumun ve yurdumun insanların mutluluğu benim de ve çocuklarımın da mutluluğu demektir..." (Uğurlu, 2002: 82-83).

Orhan Kemal'e göre "Türk halkı da kabiliyetlidir, bilgiye, yapıcı emeğe ilerleyişe susamıştır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında "daha iyi hayat isteği anlatılmaktadır. (...) Roman bu umut, bu kesintisiz mutluluk arayışı konusu etrafında cereyan etmektedir" (Tatarlı-Mollof, 1969:109). İnsanın mutluluğunu sadece iktisatla açıklamak yeterli olmaz.

Orhan Kemal ve arkadaşlarının içki sofrasında, bayramı bile iktisatla, üretim ve tüketim ile açıklamaya çalışmaları ne kadar doğru? Orhan Kemal, Muzaffer Buyrukçu ve arkadaşları içki sofrasında bayramı, Kurban Bayramı'nı, dini bayramların iktisadi kökenini tartışıyorlar. Orhan Kemal, "büyük toprak, bağ bahçe sahipleri, sürü sahipleri, saltanatlarını müemmen kılmak maksadıyla iç sirkülasyonu aksatmamak mecburiyetindedirler. İhracat imkânı kısıtlı olduğundan, mallarını mahalli piyasada tüketmek çarelerini ararlar ve irili ufaklı bir sürü bayram icat ederler. (...) Bütün dinler bayramların kutlanmasını teşvik ederler. Sınıflı toplumlarda bayramlar bir göstermeliktir. İnanılmayan bir şeyle, bir yalanla

avunmaktır.” Bir de çözüm önerisi: “Demek ki sınıflı toplum meselesi halledilirse, bayram kavramı, hüviyet değiştirecek..” (Buyrukçu, 1984: 14-15). Bunlar zorlama açıklamalar. Buna, inanca ekonomik bir açıklama, ekonomik bir kılıf bulmanın zoraki çabası, insanın kendi düşüncelerini meşrulaştırma çabası denilebilir. İnsan yaşamının üretim ve tüketimle açıklanamayacağını; üretim ve tüketime, insan yaşamının sadece bir parçası olduğu nasıl bilinmez, görülmez?

Aslında yeni bayramlar icat eden düşünce liberal-kapitalist düşüncedir. Bu düşünce, her güne bayram, ‘gün’ diyerek tüketimi artırmak ister. Dinsel bayramlar ise çok azdır. Sözelimi İslam inancında iki bayram vardır bir yılda: Ramazan ve Kurban Bayramları. Hristiyanlıkta da Mart ayında kutlanan Paskalya ve Aralık ayının sonunda kutlanan Noel bayramları var. Tam tersine bu bayramlar insanların almayı değil, karşılıksız vermeyi düşündüğü günlerdir.

İnsan hırslı bir varlık değil mi? İki vadi dolusu altını olsa üçüncüsünü isteyen bir yaratık değil mi? İnsan haset eder, cimrilik yapar, bencildir. İnsanın iki belirgin gen çizgisi var ki bunlar insanı tanımlar: Biri hırs, diğeri haset. Hırs, insanın bütün menfaatleri kendine tahsis etmesidir, her şey benim olsun demesidir. Haset ise başkalarında var olan nimeti kıskanmaktır; ben de yok onda da olmasın demektir. Çok sade bir söz ile içinde yaşadığımız dünyada, kutuplaşarak varlıklarını sürdürebilen iki sistem için, komünizm ve kapitalizm için şunu söylesek, iki sistemi özetlemiş oluruz ve sanırım yanlış bir yargıda bulunmuş olmayız: Hırsan kapitalizm, kapitalizme bir tepki olarak hasetten de sosyalizm doğmuştur. Hırs da haset de iki uç noktadır; biri ifrat diğeri tefrittir; her ikisi de bir dengesizlik durumudur. Yüzeysel doğrular, sistemdeki yanlışları bir durum tespiti olarak ortaya koymak bir sorun çözümü, başka bir sistemin haklı, doğru olduğu anlamına gelmiyor. Dirilişi getirecek bir önerinin bir tezin olması, hırsan da hasetten de uzak bir sistem önerisi gerekiyor.

İnsanlar doğal olanı bozmak pahasına doğaya egemen oldu. Yaşam biçimleri büyük ölçüde değişti. Doğrusu kapitalist-liberal anlayış, başkalarını sömürerek sosyalizmi alt etti, insana, insanlığa bir konfor önerdi, her şey insan için dedi, her şeyi insanın hizmetine sundu. Günümüzde insan, tüketim peşinde meselesiz, sorunsuz, dertsiz, ruhsuz bir heykele dönüşüyor. Herkesin parası var. Çılgınca bir dizi tutkusuna sahip bir insanlık komedyası. Birkaç erkek ve ya da birkaç kadınla bir arada olmanın veya olamamanın gerilimini yaşayan insanlık. Televizyon karşısında veya internette belki en çok oturan, daha çok refahı, daha çok hazzı arayan hedonist bir toplumsal yapı oluştu.

İlerleyiş, ilerleme, ilerilik, ilerici... efsane sözcükler bunlar. Orhan Kemal de ‘ilerlemek’ için çalışır. Bu sözcüğün içerisinde dünyayı elde etmek, elde edilen dünya nimetleriyle mutlu olmak anlamı vardır hep. İnsan geriye doğru da ilerleyemez

daha da kötü duruma düşemez mi? İlerlemek ne demek? İnsanı, insanlığı ilerlemek, üretmek, tüketmek, haz almak gibi kavramlarla açıklamak kısır bir döngüdür.

Batı ancak bizim özgün olan yanımıza, kendinde olmayan değerlere dikkatle bakabilir. Kendinde olanları gördüğünde niçin dikkat kesilsin? Maupassant, Cezayir camilerinde kendinden geçer. A. Malraux ve R.Barthes Uzak Doğu'da kendinden farklı bir uygarlığı görünce çarpılır. Doğu'nun da Batı'nın düşünce yönteminin de kendine göre bir disiplini var. Bu disiplin taklidi kaldırmaz.

Orhan Kemal'in derdi var. "Kafam bir türlü çözemediğim sorunlarla yara olmuştu" (Kemal, 2002: 30) der. Derdi olana saygı gösterilir. Yaşar Kemal 1963 yılında Avrupa'ya gider. Orhan Kemal ile haberleşirler. Orhan Kemal, Edip Cansever, Muzaffer Buyrukçu, bir araya gelirler, Yaşar Kemal'in yazdıkları üzerine konuşurlar. Batı'ya "ilk giden ya da gidenler, Batı'dan aldıkları şeyleri ya tam anlamamışlar, ya tam anlasalar bile yanlış aktarmışlar. Tam aktaran da kendilerine vergi olanı değil ancak Batı'nın çeşitli alanlarındaki bir kopyacılığından başkasını yapmamışlar. Örneğin bizde, Tanzimatçılar, daha sonrakiler..." (Uğurlu, 2002: 421).

Günümüzde de bu çok fazla değişmiş değil. Yeni diye ürettiklerimiz "Batı için neden orijinal olsun? O kadar ki, anayurdunda yeni, ileri geçinen sanat ürünleri, Batı dillerine çevrildiği zaman, Batı'nın karşılığı şu oluyor: 'Kötü değil yazdıklarınız ama bizde böyleleri çok! Açık konuşmak gerekirse, çeşitli yazın türleri, çeşitli fikirler, en soldan en sağa kadar, her şeyde öykünmeden ileri geçemiyoruz, geçemeyeceğiz de. (...) Sen suyunun suyu, onun yüzyıl önce söylediklerini yüz yıl sonra söylemeye kalkıyorsun (...) Batı'yı Batı yapan ilkeler, bizim ilkellerimizden o kadar ayrı ki, en batılıımız bile, gerçek bir batılı olamaz" (Uğurlu, 2002: 422-423). Bu yargılar doğru ve haklı yargılardır.

Yeni/eski, ilerici/gerici kavramlara izafi kavramlar. Ne yeni ne eski? Kim ilerici kim gerici? İlerici olmak bir üstünlük müdür? Her yeni güzel midir? Her eski kötü müdür? Bu soruların yanıtları öznel yargı ve tutumlarla dayatılabilecek sonuçlara götürüldüğünde buradan sağlıklı bir düşünce çıkmayacaktır. Orhan Kemal'ler de yeni/eski yerine, ileri/geri kavramlarını kullanmayı önerirler. İki tane Batı'nın varlığından söz ederler. Biri sömüren Batı'dır; diğeri yine bu Batı'nın içinden çıkan, ama Batı'yı eleştiren "kurtulmaya çalışan insan ve insan topluluklarının çıkarına uygun **Yeni Batı**'dır. Yeni Batı'nın gidişine ayak uydurmak zorundayız. Bu Yeni Batı'ya uymaktan başka kurtuluşumuz yok" (Uğurlu, 2002: 427) der.

Çok tutarsız bir mantıkla Eski Batı/Yeni Batı gibi bir paradokstan hakikat üretilmeye çalışılıyor. Yeni Batı/Eski Batı ayrımı ne kadar sağlıklıdır? Bu eleştirel bir açıklama biçimi olabilir, ama bir tez, bir öneri değildir. Bu tür bir bakış açısı yerli değildir, son tahlilde batıcıdır, batılıdır; Batı'yı kabulden sonra Batı'dan hareket ederek üretilen, önerilen bir çözüm yoludur. Bir taraftan 'Batılı olamayız'

deniliyor, ardından Yeni Batı'dan söz ediliyor ve 'bu Yeni Batı'ya uymaktan başka kurtuluşumuz yok' deniliyor. Bu Yeni Batı'yı kabullenene modern, ileri, ilerici, çağdaş vb. sıfatlar verilirken, kabul etmeyenler de ilkellikle suçlanıyor. İlkel kim, ilkellik ne? İlk olan, Batı'ya bulaşmamış olan kötü mü? Erdemsiz mi?... Lévi-Strauss Amerikan yerlilerinde insan sıcaklığını görür. Bunların hepsi de görece kavramlardır. Yeni olan çirkinliğe mahkûm olabilir ya da tersi geçerli olabilir.

Bu yorumlarda Batı karşısında bir aşağılık kompleksi, yanlış bir duruş hemen seziliyor. İslam uygarlığı için feodal uygarlık deniliyor, küçümseniyor; şiirimiz küçümseniyor: "Batı'nın dümen suyuna girdik. Ondan önce sanatımız yok muydu? Vardı. Şiirimiz vardı. Vardı ama bu şiir, içinden doğduğu feodal uygarlığın istediği ya da istemediği biçimde gelişmiş dar bir sanattı. Roman, hikâye yoktu. Varsa bile Batı'dan aldığımız kalıplar içinde değil. Dede Korkutlar örneğinde masalımsı şeylerdi" (Uğurlu, 2002: 526). Tanzimat'ta ve Cumhuriyetin ilk yıllarında da nev-yunanilik, Grek-Latin kültürüne dönmek gerekir deniliyordu. Bu dönüşü batılı düşünürler de öneriyor. Bu dönüş onlar için asıl olana, özgün olana dönüştür. Bizim için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Batı'da roman Rabelais ile Don Kişot ile başlar. Ondan önce epik şiirler (Chanson de Geste'ler, Chanson de Roland) vardır. Neden önce biz romanı bulmadık diye üzölmek gerekmez sanırım. Romanla ya da yazınsal bir türle ne yapıldığı daha önemli değil midir? Yoksa kutsal bir yazınsal tür mü var?

İnsan ve insanı ilgilendiren her şey edebiyatın konusudur. Orhan Kemal de 'insan'dan hareket eder, insanı anlatır. İnsanın mutlu olmasını ister. İnsan nasıl iyi bir insan olur? Hangi öğreti insanda var olan kötü düşünceleri, sözgelimi hırısı, hasedi, Orhan Kemal'in sözleriyle gammazlamayı, alçaklık ve adilikleri, alavere dalavereyi önleyebilecek? Asıl sorulacak soru bu olsa gerek. Kendimizden utanmadan, kendi uygarlığımızın değer yargılarına, mutluluk anlayışına bakarak bu önemli sorunun sağlıklı bir yanıtını bulma çabasını göstermek aydına düşen ilk sorumluluktur.

Kirli bir mülkiyetle dünyada sefa süren saygıyı hak etmez. Öldüğünde mal varlığı: Daktilo, pikap, radyo, palto. Orhan Kemal zengin değildir. Orhan Kemal'in, askerden terhis olduğunda memleketine gidecek parası yoktur cebinde: "Çorum'dan Çerikli'ye otobüs param yok!" (Kemal, 2002: 33).

Orhan Kemal tüberkülozdan Sofya'da ölür. Türkiye'ye getirilirken Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Çetin Altan gibi yazarların yanında İkbâl Kahvesi müdavimleri, kadeh arkadaşları ve işçiler vardır. Orhan Kemal, ölmeden önce doktordan kâğıt kalem istiyor. Son cümleleri şöyledir: "Eşe dosta selam... İnandığım doğruların adamı oldum. Böyle yaşadım, karınca kararınca bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kursağımdan hakkım olmayan bir tek

kuruş dahi geçmemiştir” (Uğurlu, 2002: 477). “Neler bildiğin önemli değil. Neler yaptığın önemlidir” (Kemal, 2002:5) diyen Orhan Kemal bildiğini, inandığını yaşadı; inandıklarını, bildiklerini eyleme dönüştürmeye çalıştı. Onun mirasından çıkarılacak sonuçlar olsa gerek.

Orhan Kemal kitapla bilgili bir dostu eşit tutar. Onun için, bilgili dost kitap kadar değerlidir. “Ben yararlanacağımı umduğum herhangi bir dosttan bana bilmediklerimi öğretmesini rica etmekten çekinmem” (Uğurlu, 2002: 89) der. Yaşasaydı, her insan gibi, öğreneceği, göreceği çok şey vardı şüphesiz.

Orhan Kemal, “Sovyetler Birliği’ne heyecanla girdim, Bu yüce ülke...” (Kemal, 2002: 63) diyor. Yaşasaydı, şu an Suriye’de 100 binlerce insanın ölümünden bu ‘yüce ülke’yi sorumlu tutmaz mıydı? Berlin duvarının yıkıldığını, Çin’in kabuk değil gen değiştirdiğini, kapitalistleştiğini, dünyayı sömürmeye yöneldiğini gördük. Orhan Kemal yaşasaydı liberal olur muydu diye düşünmeden edemedim. Bundan sonra sorulması gereken soru ne olmamız gerektiğine değil ne olmamız gerektiğine inandırıcı açıklamalar getirebilmektir.

KAYNAKÇA:

- BUYRUKÇU, M. *Arkadaş Anılarında Orhan Kemal*, Milliyet Yay. İstanbul, 1984.
 F.CAN (Haz.) *Eşref Edip İstiklal Mahkemelerinde*, Beyan Yay. İstanbul, 2005.
 KEMAL, O. *İstanbul’dan Çizgiler*, İletişim Yay. İstanbul, 1998.
 KEMAL, O. *Yazmak Dolu Dizgin*, Tekin Yayınları, İstanbul, 2002.
 KEMAL, O. *Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl*, Everest Yay. İstanbul, 2007.
 KEMAL, O. *Önemli Not*, (Haz. Işık Öğütçü), Everest Yay. İstanbul, 2007.
 KEMAL, O. http://www.halksahnesi.org/yazilar/orhan_kemal_sanatanlayisim.htm
 04.09.2013.
 TATARLI, İ-MOLLOF, R. *Marksist Açısından Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul
 TÜKEL, T. (Haz.) *Beş Romancı Tartışıyor*, Düşün Yay. İstanbul, 1960.
 UĞURLU, N. *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, Örgün Yay. İstanbul, 2002.
 VERGİS, J. *Savunma Saldırıyor*, Metis Yay. İstanbul, 2012.
 WILD, O *Sosyalizm ve İnsan Ruhu* (Çev. F.Sevimay), Aylak Adam Yay. İstanbul, 2013.

İSHAK YETİŞ

İKBAL KAHVESİ

On yedinci yüzyılda Paris'te Marquise de Rambouillet edebi toplantılara ev sahipliği yapar. Kadınlı erkekli topluluklar seçkinlerin evlerinde toplanıp konuşurlar, tartışırlar. On sekizinci yüzyılda böyle yerler artar. On dokuzuncu yüzyıl bu anlamda zirvedir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da da konaklar, köşkler, tekeler, dergâhlar, kahvehaneler insanların buluşup sohbet ettikleri yerler olur. O dönem İstanbul kahvehaneleri buluşma, görüşme, konuşma, okuma mekânları olmuştur. Buralarda aynı zamanda düşünsel, edebi konuşma ve tartışmalar da yapılmıştır. Kahvehanelerin yazarların buluşma, konuşma mekânları olması geleceği günümüze dek sürmüştür.

Nurer Uğurlu, Orhan Kemal'in hayatını, dünya görüşünü, sanat anlayışını, kitaplarını anlattığı kitaba *Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi* adını vermiştir. Yazara göre: "İkbâl Kahvesi Orhan Kemal'in hayat hikâyesidir."

Salâh Birsâl *Kahveler Kitabı*'nda İstanbul kahvelerini, kahve müdavimlerini anlatır. Kitapta İkbâl Kahvesi'nden şöyle söz eder: "Sultanahmet'teki Köşe Kahvesi, Akademi ise Nuruosmaniye caddesinin bitiminde sol köşede Cami karşısındaki İkbâl Kahvesi de Akademidir. Buraya İkbâl Kırathanesi de denir. Burası da hemen hemen her kuşağı barındırmıştır. Çok geniş ve loş bir yerdir. Babiali'ye, Cağaloğlu'na yakın olduğu için edebiyatçılar kadar gazetecilerin de uğrağıdır." Kahvenin tarihi Birinci Dünya Savaşı öncesine dayanır. Dönem dönem çok canlı olmuştur İkbâl Kahvesi.

"Buranın yeniden dirilik kazanması 1951 yılında Orhan Kemal'in Adana'dan İstanbul'a göç etmesiyle başlar. Artık İkbâl Orhan Kemal ve arkadaşlarının kahvesidir. Orhan'ı buraya bağlayan nedenlerin başında kahvenin ocakçısı, garsonları ve telefonu gelir. Kahvenin, Babiâli'nin ortalık yerinde bulunuşu da bunlara eklenmelidir.

Orhan'ın arkadaşlarıyla Kahvetü'l- İkbâl adını taktıkları, bu kahveye ısınmasının bir nedeni de babasının burayla ilgili bir anısıdır. Meşrutiyetin ilanını babası Abdulkadir Kemali Bey burada, kahvenin bahçesinde -o zamanlar kahvenin bahçesi de vardır- kaşar peyniri ve simitle çayını yudumlarken içtiğiştir." (s.327)

Nurer Uğurlu İkbâl Kahvesi'nde Orhan Kemal'le buluşarak onun ağzından hem yaşam öyküsünü dinler, hem de dünya görüşünü, sanata, edebiyata ilişkin görüşlerini öğrenir, onun günlük yaşantısını izleyerek notlar alır. Orhan Kemal'in ölümünden sonra da bu kitabı yayınlar. Kitabı yazarken Orhan Kemal'in

günlüklerinden de yararlanır. Orhan Kemal üzerine yazılanlardan, Orhan Kemal’le ilgili anılardan da söz eder kitapta.

Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi’nde en sık bulunduğu, bir arada olduğu iki kişi vardır: Biri Muzaffer Buyrukçu, öteki Talat Kılıç’tır, bir arada üç ahab çavuş gibidirler. Buyrukçu günlüklerinde bu buluşmaları ayrıntılarıyla anlatır. Yine 1970 yılına ait bir günlükte Nurer Uğurlu’dan da söz eder.

İkbal Kahvesi’ne gelişini Orhan Kemal şöyle anlatır: “... ‘Kahvetü’l- İkbal’... Beni bu kahveye bağlayan sebeplerin başında havası, suyu, kahvesi, çayından çok, ocakçısı, garsonları, telefonu, Babiâli’nin hemen hemen merkezi bir yerinde olması. Sabahın dördünde kalkıp yedi buçuk, sekizine kadar çalışma huyum beni sabahın en geç sekizi civarında evden çıkmaya zorlar. Yıllardır böyledir bu. Dörtten yedi buçuğa kadar sıkı bir çalışma, her gün çalışma, durmamacasına çalışma, bir ayda, kocaman bir roman hacminde yazı yazma imkânı verdiğinden günün öbür saatlerinde sokaktayım. Zamanımın yarısı hemen hemen İkbalde geçer.

...İkbal Kahvesi bizde, daha çok da yaz günleri, “Sabahiyye” ile başlar. Yaz sabahlarının saat altısında, pek pek yedisinde, mermer masalarda toplanır, şimşek gibi çakan esprilere ya da yapılmak istenen esprilerin beceriksizliğine kahkahalarımızı atarız.” (s.384) Zaman zaman da tavla ve kâğıt oyunları oynarlar.

Orhan Kemal yazmak zorundadır. Yazması yaşamak, yaşaması yazmaktır. Yazmazsa yaşayamazdı. Belki de yazmaya bu tutkulu tutunuş yazdıklarını gerçek, sahici ve diri yapıyor, onu beğenilen bir yazar katına ulaştırıyordu. “*Yazıcılık* mesleğini seviyorum. Hem de deli gibi. Zaten işin içinde delilik olmazsa yüzlerce, binlerce sayfa yazı yazılır mı?” (s.88) der.

Başlangıçta Orhan Kemal kitapla, edebiyatla çok ilgili değildir. “...Okulda roman, hikâye, genellikle edebiyattan nefret ederdim...Varsa futbol, yoksa futbol!.. Edebiyat sevgisi bende çok sonra, hayata atılıp Hanya’yı Konya’yı anladıktan sonra başladı.” (s.100)

Orhan Kemal yazma serüvenini şöyle anlatır: “İllâ ki sabahın dördünde uyanıp, kahvemi kendi elimle pişirip sonra yazı makinemin başına geçerim. Artık hikâye mi olur, roman mı, senaryo mu? En az üç dört saat çalışırım. Çalışmadım mı, o gün kendi kendimle barışık değilimdir. Çok kötü bir şey yapmışım, çalışanlara haksızlık etmişim, kaytarmışımdır... İçinde gezip dolaştığım o günü yaşamaya, gönül rahatlığıyla yaşamaya hakkım yoktur.” (s.458)

O yazım anlayışını da şöyle anlatır: “Önemli olan, (bir şeyin) gerçekten olmuş olması değil, olabilir olamamasıdır.” (s.136)

Yine başka bir gün nasıl çalıştığını, yazdığını şöyle anlatır: “Hikâye ve romanlarımda bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışıyorum. Yani roman kişilerinin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum... Bu-

nun için de konuşmanın diyalektiğine başvuruyorum. Ve şive ayrılıklarını korumak zorunda kalıyorum.” (s:66)

“Hikâye ve romanın konusunu bulup, sonra da konuya uygun biçimi ayarladım mı? Tamam. Başlarım yazmaya. Heyecanla, kendimden geçercesine... Böyle zamanlarda dünya gözümden silinir. Bakarım, görmem. Söylenir, duymam. Ne acıkırım, ne de susarım.” (s.128) der.

Orhan Kemal gerçekte, kendi deyimiyle bir “küçük burjuvadır”, politikacı, milletvekilliği, bakanlık yapmış, Ahali Fırkası’nı kurmuş bir babanın oğludur. Ancak bunlar onun işçiyi, köylüyü anlatmasına engel değildir. “İşçi sınıfı, köylü benim kaynağım, dayanağım olmuştur. Burjuvalaşmış teknik karşısında ezilen, yok olan insanlar benim insanlarım olmuştur. Onların acıları, onların ekmekleri, benim ekmeğim, benim acım olmuştur. Köyün, köylünün sosyal, ekonomik ve tarihsel çelişkileri, köy işçilerinin, ırgatların direnişleri, çalışma ve yaşama koşulları benim yaşama ve çalışma koşullarım olmuştur. Köylümün, işçimin, bütün fakir fukaranın amansızca sömürülmesi, soyulması, ezilmesi; insan kişiliğini öldüren, yok eden, insan onurunu ayaklar altına alan, insanın kendini, bedenini ortadan kaldıran çalışması, yaşama koşulları benim kendi dramım olmuştur.” (s.116) der.

Hikâyelerinde, romanlarında anlattığı köylüler tanıdığı, bildiği köylülerdir. “Ben köydeki köylüyü yazmadım. Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım.” (s.45) der.

Orhan Kemal hikâyelerinde, romanlarında acıklı, dokunaklı hikâyeler anlatır. Bunlar yakınında yaşadığı, tanık olduğu, dinlediği hikâyelerdir. Adana’da fabrikada çalışmıştır. Adana’da, İstanbul’da işçilerle, yoksullarla aynı mahallelerde yaşamış, onlara komşuluk etmiştir. Acılarla, yoksulluk içinde, yoksunluk içinde yaşayan bu insanlar yine de kötümserlik içinde değillerdir. “İnsanlar aslında iyidirler. Onları bozan toplum düzensizliği... Gerçekçi bir yazar da içinde yaşadığı toplumu yazarken bu gerçeği görmemezlikten gelmemelidir.” (s:43)

Orhan Kemal’i anlatan tam da budur. Genel olarak Türk edebiyatının temelinde bu vardır: Merhamet, iyimserlik. Dostoyevski’deki merhamet bize göre biraz daha marazidir sanki.

“İnsanoğlunun mayasında mevcut iyilik, nerede, hangi şartlar altında olursa olsun mahvolmaz. En kötü insan bile, kendisine yapılmış bir iyiliği unutmaz.” (s.291)

“En kötülerin bile suçsuzluğuna inanmaktan kendimi alamıyorum.” (s.446) der.

“Her romanda olumlu kişi bulunur. Bu doğrudan doğruya romancının kendisidir... Yani dünya görüşüdür. Aynı zamanda, dünya görüşü içinde kendi yurdunun geleceğidir. Olumlu kişi, romancının kendisi, yurdu ve dünyası hakkındaki görüşüdür. Yurdunun ve genellikle insanlık üzerindeki düşüncesidir!.. Bu benim soyum. İnsan soyu. Yüz yıl önce, bin yıl sonra gelmiş olabilir. Ben, insana inanıyorum. Onun gücüne, onun emeğine saygı duyuyorum... Romancı olarak benim olumlu kişim bu.” (s.66-67)

Kemal Tahir'i de bu yüzden eleştirir. "Karamsar olmak için sebep ne? Ne pis, ne iğrenç bir kendini beğenmişlik, ne aşağılık bir "çıkar" düşkünlüğüdür ki insanı, hele sanatçıyı böylesine alçaltabiliyor. Sanatçı ancak ve ancak "hak" bellediği, "doğru"luğuna inandığı şeylerin düdüğünü çalar. Bu düdüğü kendi düdüğüdür!.. Malıdır!.. Toplumun yüksek çıkarıdır!.. Yoksa kendi öz çıkarları için çeşitli arabalara binen, önüne gelenin düdüğünü çalan, eski saray soytarları gibi efendilerinin karşısında bel kırıp, avuç açan kişi sanatçı bile olsa, "has sanatçı" değil, pek pek bir "soytarı" dır. Ama sen, Kemal Tahir, her şeyi cin gibi bil, sonra da bunu bilmezden gel. Yurduna, yurdunun insanlarına ağız dolusu söv!.. Yok arkadaş, ben bu tür bir yazara "hain" derim, "kase yalayıcı" derim. Bilmem bunları demekle, böyle düşünmekle haksızlık mı ediyorum?.." (s.40-41)

Bursa hapishanesinde Nâzım Hikmet'le tanışır, onunla aynı odayı paylaşırlar. "Benim gerçek öğretmenim Nazım'dır. Bana dünyaya bakmayı ve bir metot çerçevesinde görmeyi öğretti. Cahilden bir şey çıkmaz..... Bu bakımdan modern çağlarda yaşayan, çevresini görebilen herkes, içinde yaşadığı dünyadan etkilenir. Bütün mesele bakmasını bilmektir. Bakmasını bileceksin ki görülmesi gerekeni görebilesin. İşte Nâzım bana bunu öğretti..." (s.29) der.

"Nazım'ın yanında bulunuyordum. Dehşetli etkisi altındaydım. Onun sesiyle yazmaya başlamıştım. Nazım kendi sesini bul diye bağırdı." (s.19-20)

Orhan Kemal: "Sanatçı düşünür olmalıdır." (s.206) der. Kendisi ülke sorunları üzerinde düşünür, kendince tanı da kor. Tanzimatla başlayan Batı kopyacılığını bırakıp, Batı etkisinden kurtulup kendi kendimizi bulabilmemiz gerektiğini düşünür. (s.363)

"Yarım yüzyıl önceki tarihimizin karanlıkları ardında kalan altı yüz yıllık bir imparatorluğun mirasçısıyız... Hele roman, hikâye yazan yazarlarımız için, milletimizin geçmişini bilmeye şiddetle lüzum vardır." (s.373) Yine bir gün: "Batı'yı Batı yapan ilkeler, bizim ilkelerimizden o kadar ayrı ki, en Batılıımız bile, gerçek bir Batılı olamaz. Nedenleri kısaca meydanda. Batı, Hristiyan bir geleneğe dayanır." der.

Bütün bunları söyledikten sonra çözümü yine Batı'da görür: "Batı iki tane... Biri dejenere olmuş Batı, öteki bu Batı içinden çıkıp kurtulmaya çalışan insan ve insan topluluklarının çıkarına uygun yeni Batı... Bu yeni Batı'ya uymaktan başka kurtuluş yolumuz yok..." der. Dönemin zincirlerini tam kıramamış tipik aydınının, yazarının konumlanışı. O sorunu kavramış, tanıyı doğru koymuş, ancak önerdiği çözüm yerli bir çözüm değildir.

"Ortası yeşil ibrişimle dikili bir Amme Cüzü vardır." Ancak o "dehrin sitemini çekmeye gelmiştir." Yirmi yaşındadır. Kafası bir türlü çözemediği sorunlarla yara olmuştur.

İsmail Ustanın hediye ettiği kitapları okur: *Serseriler, Stepte, Benim Üniversitelerim, Madam Bovary, Jerminal... Umumi Tarih, Fransız İnkılabı Tarihi...*

“Ona metafiziğin ne olduğunu sordum. Önce dikkatle, sonra küçümseyerek, daha sonra da.... Sana nasıl anlatmalı bilmem ki?” Demek bana laf anlatmak bu kadar zor!.. Kitapçı dükkanına koştum. Zırlı bir felsefe kitabı satın aldım. Başladım okumaya. Yalnız felsefe mi? Hayır. Elime ne geçerse...” (s.100)

“Metafizikle bağlantısının hemen hemen hiç olmadığını” itiraf eder.(s.8)

Büyük ölçüde kendi gençliğini anlattığı *Avare Yıllar* romanında bu noktaya değinir bir yerde: “Allah ve onun meseleleriyle çevrili bir başka çember, ateş çemberi! Kaçacak üçüncü bir yerim yoktu..... Yaratılış esrarının kör olmuş düğümünü çözmemeye imkân yok” der. Konuyu orada dondurur, bırakır.

Karınca dikkatini çeker. “Çalışma aşkına hayran oldum.” der ve galiba karınca gibi çalışmaya yazgılıdır. (s:59)

Onun ömrü çalışmakla, yazmakla, koşuşturmakla geçmiştir. “Keseden yemek! Ben bu keseden, hazır yemeği elli küsur yıllık yaşamımda hemen hemen hiç tanımadım.” der.

Yine: “His var mı bu alemde nekahet gibi tatlı... demiş şair! Bilmem ben bu “his”in tadına hiçbir zaman varamadım.” der.

Babası Beyrut’tan ayrılırken şöyle der: “Gitme oğlum. Benim yerime seni hırpalarlar, seni hapsederler. Gitme. Nasıl olsa bu diktatörlük yıkılacak:” (s.213) Dinlemez, gelir. Hapis de yatar, hırpalanır da.

Sofya’da, hasta yatağında konuşamaz hale gelince kâğıt, kalem ister, uzatılan kâğıda şunları yazar: “İnandığım doğruların adamı oldum, böyle yaşadım, karınca kararınca bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kurşağıma hakkım olmayan bir tek kuruş dahi girmemiştir...” (s.477)

Orhan Kemal’i, döneminin yazarlarını, insanlarını en güzel tanımlayan belki de ‘o’ romanının adıdır: *Gurbet Kuşları*.

TARIK DENİZ

ORHAN KEMAL'İN ÖTEKİ İSTANBUL'U

“Bulgari Oteli’nin 169’ncu odasında tek başımayım. İstanbul için içim yandı. Ama ayrılalı çok az oldu. Bugün on iki gün.”

ORHAN KEMAL

(Günlükler, 17 Mayıs 1970)

Uçsuz bucaksız sapsarı bir bozkır gibi.

Büyük.

Acıklı.

Ve görkemli biyografi.

Mehmet Raşit Ögütçü’den kitap kapaklarına taşıdığı Orhan Kemal’e uzanan çizgide Cibali’de her gün sabahın üçünde buz gibi odasında daktilosunun başına oturup çoğalttığı harfleriyle hapishanelerinde yattığı çok sevdiği coğrafyasının yoksul, umarsız insanların hikâyesini sade ve sonuna kadar gerçekçiliğiyle bir zamanlar Adana Milli Mensucat Fabrikası’nda koca koca pamuk balyalarının üzerine Garibaldi mavisıyla yazılmış numaraları koçana işleyen bir katipten Bereketli Topraklar Üzerinde, Müfettişler Müfettişi ve Murtaza’ya ulaşan çitsiz, korkuluksuz, tekensiz yolunda bir milim olsun geri adım atmaya aklının ucundan bile geçirmeden savaş sahnelerinden mürekkep benzersiz panoramaya yolculuk.

Bizim Gorkimiz, Panait İstratimizdi Orhan Kemal.

‘İstanbul’dan Çizgiler’ kitabını, çizeri Ferit Öngören ile eski İkbal Kahvesi’nde tasarlayacaklardı; “Benim bir İstanbul çalışmam var, sen de İstanbul’u çiyiyorsun, bir kitap çıkaralım. Yazıları benden, çizgileri senden. Var mısın?” demesiyle Orhan Kemal’in.

Aylardan Şubat, yıllardan 1965’tir.

Kısa bir sürede bitirebileceklerini umdukları çalışmalarının beş yıl süreceğini ve Orhan Kemal’in yaşarken yayımlanmamış tek kitabı olacağını nereden bilebilirlerdi ki!

Başladıkları gezilerinde Ferit Öngören Kasımpaşa’da karşılaştıkları çöpçünün fötr şapkalı, sakız gibi beyaz gömlekli Orhan Kemal’i karşısında görünce kaymakam ya da müfettiş sandığını hatırlayacaktı sonraları. Mülki erkanı çağırıştıran bir duruşu, görünüşü de yok değildir yazarın. Tek beyaz gömleğini bayramlarda kullanan Anadolu babalara benzemektedir! Ferit Öngören’e göre ‘İstanbul’dan Çizgiler’ “*Orhan Kemal hikayelerinde, romanlarında insana, topluma, kediye ve İstanbul’a bakışına benimle kesiştiği yerden vermek, deniz kıyısından*

biçimli taşlar devşirmek gibisinden, İstanbul içinde dolaşıp anlamlı motifler yakalamak, sonra bir istife gitmek”tir.

İstanbul’dan Çizgiler’e çalışırken çizer Ferit Öngören’in tuttuğu kısa notlarında en çok vurguladığı, İstanbul’u hallaç pamuğu gibi atarlarken iflah olmaz bir kahve tutkunu olan yazarın uğradıkları yerlerdeki kahvehaneler *ona bir sıla yeri-dir*. Birlikte İstanbul’u keşfe çıktıkları yerlerde işçiler, gecekonducular ve ezilenler başı çekmektedir. Yazarın altını kalın çizgilerle çizdiği ise onun İstanbul’unun donmuş, dondurulmuş bir şehir değil, yüzleşeceği bir İstanbul olduğudur.

Yazarın içinde taşıdığı, unutamadığı ilk gidişindeki karşılaştığı İstanbul’dur. Bu yolculuğu da eksiksiz bir hikayedir aslında. Adana’da futbol maçlarını sürdürse de zayıf düşmesi ve fabrikada çalışmasını bir türlü içine sindiremeyen ba-baannesinin İstanbul’da yaşayan kızına mektup yazarak yeğenini yanına almasını isteyecektir. Sonunda beklenen mektup ulaşır Adana’ya. Uzak İstanbul’daki hala para gönderir. Arkadaşı Gazi ile hemen bir plan yaparlar. İki de sevgililerinden kendilerini beklemlerini isterler. İstanbul önceleri hayallerine dokunabilecekleri pırıltılar saçan bir şehirdir gözlerinde. Arkadaşıyla İstanbul’a gidecek büyük futbol kulüplerinde top koşturacak, zengin ve ünlü olacaklardır. Trenle önce Mersin’e, ardından kocaman bir vapurla hayallerinin kalbi İstanbul’a ulaşacaklardır dokuz gün süren deniz yolculuğunun bitiminde. Fakat evdeki hesap çarşıya uymayacaktı. Kömür ameliği, Galata kahvelerinde garsonluk, simitçilik ve ikişer buçuk lirasına maçlar yapan mahalle takımlarında boğaz tokluğuna futbolculuktan, yarı aç yarı tok günlerden sonra geriye dönmekten başka çareleri kalmadığı gerçeği çıkacaktı karşılırlarına. *“İstanbul şehrinin yoktur menendi! Ve bir sabah köprüsü, tramvayları, kirli denizi, Galatası, Beyoğlusı ve kalabalık caddeleriyle güzel kadınlarını İstanbullulara bırakıp yarı aç bindik vapura. Elveda İstanbul”* diye yazacaktı Avare Yıllar’da Orhan Kemal.

Bir milattır 17 Nisan 1950 tarihi yazarın hayatında.

Adana’dan İstanbul’a doğru üçüncü mevkide trenle yola çıkışının birincisinden farkı ise yanında eşi ve üç çocuğunun da olmasıdır. Sirkeci’de ucuz bir otele inerler çoluk çocuk. Ertesi gün Bursa Hapishanesi’ndeki arkadaşının Kasımpaşa’daki evine taşınırlar. Arkadaşının sekiz, yazarın ailesi de beş kişidir.

Üç ay misafirlik!

Bu süreçte bir fabrikada iş bulan eşi Nuriye’nin anlattıkları akıllara ziyandır: *“Karı koca sabahın erken saatinde yola çıkardık. Beni fabrikaya bırakırdı Raşit; sonra bütün gün hikayelerini satabilmek için Babıali” de dolaşır, akşam yine beni almaya gelirdi çok geç olurdu eve dönüşümüz.”*

Şehirde kışın ayak sesleri duyulurken Fener’deki kira evine taşınırlar. Sonraları o koyu yoksulluğu her hatırlayışında yazdıkları o günlere tutulmuş yürek burkan sahneleri gösteren bir aynadır. : *“Ne günlerdi onlar? Ekspres gazetesin-*

de İstanbul notları yazıyordum, kaç paraya biliyor musun? Tam iki buçuk papele, iki buçuk! Elli kuruşluk gaz yağı, iki ekmek gerisi yol parası. Fener’de tek odada çoluk çocuk, gaz ocağında ısınırdık, ekmeği katıksız kıvırıp!”

Çektikleri yoksulluk yıldıramayacaktır yazarı. İşte tam bu noktada. “*Orhan Kemal insanlara hep umutla, iyimserlikle bakar, Türk romanında bir Orhan Kemal bakışı vardır. O, her insanda, her şeye rağmen aydınlık bir yan, temiz, insani bir yan bulunabileceğine inanır* tespitini yaparak eseri ile yazarın ortak bir çizgide buluştuklarını yazacaktı Bereketli Topraklar Üzerinde için her ne kadar yıldızları hiç barışmamış olsa da eleştirmen Fethi Naci.!

İstanbul’dan Çizgiler’de yazar, Bankalar caddesinde memur olan hemşehrisinin tek odadan ibaret evinde misafir olur. Ev dökülmektedir aynı basma örtülü perdeler ve sedir, açılır kapanır bir masa, paslı çalar saat ve duvardaki çerçevenin içinde kiremitli bir köy evi ile kıyıya çekilmiş bir sandal resmedilmiştir. İstanbul’dan bıkmış usanmış hemşehrisinin en büyük hayali olur ya günün birinde eline piyangodan falan bir para geçerse tıpkı duvarda asılı tablodaki gibi bir yere gitme düşüncesidir. ! Orhan Kemal ve hemşehrisi birlikte kiralık bir ev bulabilmek üzere düşerler yollara sabahın köründe. Unkapanı, Cibali, Küçükmustafapaşa, Fener, Balat, Ayvansaray semtlerini tarayarak bir bir! : “*Renk renk Eyüp oyuncaklarını geçtik caminin karşısında elma, armut sarı kehribar üzüm salkımları, kış kavunları hatta iri iri karpuzlar yüklü mavnaların arasına sıkışmış kalabalık bir kahvenin önündeki iskemlelerdeki birer çaylık moladan sonra ver elini Sütlüce’den Kasımpaşa’ya kadar kirli Haliç’in pis pis kokan karşı kıyıları...*” Genellikle geçtikleri yerler yıkıldım yıkılacak harabeler toplamıdır açıkçası. Kiralık ev ararken İstanbul kazan onlar kepçedir. Ne Tepebaşı, Aynalıçeşme, Kuledibi, Galata ne Tophane, Taşlıtarla, Yenikapı, Kumkapı, Samatya, Taksim, Tepebaşı, Şişhane, Azapkapı, Unkapanı, Yenikapı ve Cerrahpaşa’ da ayak basmadıkları mahalle kalmamıştır.

Kaldırımlarını çiğnediği, hep farklı bir gözle baktığı kahvelerinde oturduğu vapurlarına, travaylarına bindiği görenleri büyüleyen şehir üzerine yazılar kaleme almış yazarlarınkine benzemez hiç mi hiç onun bakışı İstanbul’a !. Orhan Kemal’in İkbâl Kahvesi’ni yazan Nurer Uğurlu’ya; “*Kulak asma... İstanbul, İstanbul un sadece adaları, deniz, göğü, Beyoğlusu, içkisi, motoru ve sandalı olmaz İstanbul’u derinlemesine yoksul semtler, çalışan irili ufaklı insanlarıyla onların koşulları, acılarıyla bilmek, tanımak demektir. Yoksa bir takım peyzajlardan öteye geçilmemiş realiteyi değil de kendi tasvirlerini edebiyat sanmış kişilerin iddialarına boş ver.*” deyişinin altının çizilmesi gerektiğinin yanı sıra gerçekçiliğe bakışının da göstergeleri, ipuçlarıdır. ! Onun sıkı sıkıya bağlandığı, gerçekçilik içinde yaşadığı toplumun insanlarına ayna tutmak değil, *eriyip mahvolmamış kurtulmak için çaba gösteren yanlarının var olduğuna inandığı gerçekçiliktir.*

Orhan Kemal'in gözünde İstanbul'un göz kamaştırıcı eserleri, benzersiz güzelliği değil; yağmurların adeta erittiği toprak duvarlar, paslı teneke kaplı evler, kuvvetli rüzgarlarla uçup gitmesin diye kocaman kocaman taş ağırlıklar konulmuş teneke damlar, pencereleri perdesiz evler eğri büğrü sokaklar, tekrar duvarlar, duvarcıklar vardır gözlerinin önünden hiç gitmeyen ! Gördüğü, gezdiği yerlerde eski yeni, güzel çirkin, harap mamur çarpışması hüküm sürmektedir. Tanık olduğu bu tuhaf savaş, ağırlıklı biçimde kendine Taşkasap ve Şehremini çevresinde daha belirgin bir biçimde sürmektedir gözlemlerine göre : “İstanbul ‘ un kıyı köşe yoksul semtlerine yerleşen insanlar işte ah İstanbul, vah İstanbul, ocağın yana İstanbul bize ne oyunlar ettin!” diye dövünmektedirler. Bu şehre niçin geldikleri sorusuna verdikleri karşılık ise üç aşağı beş yukarı, “imrendiğimiz için ya, tabi. Ha dedik biz de İstanbul’ da yaşayan cennetlikler gibi olalım dedik. Ne işimiz vardı İstanbul’ da?” etrafında dönmektedir.

Eski İstanbul’u olanca gücü ile yansıtan daracık bir sokağın kararmış tahtalı, yıkıldım yıkılacak evlerinin arasından geçerken karşısına çıkan Anadolu’nun ücra köşelerinden varsa el kadar çifti, çubuğu satıp fabrika deyip, iş yeri deyip çocuk çocuk İstanbul’a gelmişlerdir. Katlandıkları onca sıkıntı bir yana o sıralarda gazetelerde okudukları: “İstanbul’ a taşradan gelenlerden İstanbul’ u kurtarmak için ayakbastı parasından başka işsiz güçsüzler geldikleri yerlere geri yollanacak.” yollu haberler de üstüne üstlük onları daha da sıkıntıya sokmakta, dertlerine dert eklemektedir. Onca iç karartıcı sahneden sonra birazcık olsun yorgunluklarını unutmak için adım attıkları kahvede yazarın ocakçıya “ yap üç zariif!” diye seslenişi işin tuzu biberi gibidir bata çıkan güç bela ilerledikleri çamur deryası yollardan, dışarıdaki soğuk ve yağmurdan sonra !.

Orhan Kemal ve çizer arkadaşının az gidip uz gittikten sonra, daracık vıcık vıcık sokaklardan geçip paslı teneke duvardan yola bakan mezar taşlarının arasından üç yanı açık mezarlık çıkar karşılına. Burası dirilerin de gezip dolaştıkları, günlük hayatlarını sürdürdükleri bir barınaktır aynı zamanda! Daha açıkçası katı gerçek ölümler ve diriler bir aradadırlar. İkişer üçer yaşında kızlı oğlanlı yarı çıplak çocuklar tavuk, kedi ve köpeklerle birlikte oynamaktadırlar: “Mezar taşlarına ipler geriliydi kadın, erkek çocuk donları, gömlekleri kuruyordu. Çocuklar mezar taşları arasında kovalamaca oynuyor, devrilmiş mezar taşlarına ata biner gibi biniyorlardı.” diye aktaracaktı bir fotoğraf makinası objektifi gerçekçiliği ile bu iç acıtıcı tanıklığını Orhan Kemal.

Bu arada İstanbulluların veled-i zina dedikleri Şubat ayı da gelip çatmıştır ama bu odunu kömürü olanlar için, evlerinin tavanı akmayanlar, kısacası tuzları kurular içindir. “Hele dere içinde incecik tahta duvarlar arasında yaşadın mı, kışın serti, mülayimi olmaz elbette!”. Dışarıda mosmor gökyüzü ile soğuk bir Be-yoğlu’nun hüküm sürdüğü İstiklal caddesine uzanan sokaklar farklı pırıltılar saç-

maktadır.! Sağlı sollu manavlar, radyo onarım evleri, şık zarif ayakkabıcı dükkanları, bakkallar uzayıp gitmektedir.

İstanbul’u köşe bucak dolaşırken Orhan Kemal’in karşılaştığı Çukurova yöresinden bu devasa şehre çalışma umudu ile gelmiş birkaç kişi ile Tarlabası’nda bir kahvede otururlar. Çaylar söylenir konuşma ilerledikçe tümünde Unkapanı kahvelerinin ardındaki bekar odalarında kaşık kalıbı da denilen balık istifi yatan yoksul insanlar olduğu çıkar ortaya. Paraları olamadığı için memleketlerine de dönemiyorlardır. İçlerindeki sarı benizli olanı geceleri ‘kayfede’ millet yatıp, el ayak çekilince koynundan kalemini çıkarıp ‘yaz ha yaz’ alışkanlığını “*Benimki, eh işte, iki çizzik*” diye açıklaması da çok şaşırtacaktı yazarı!

Su katılmamış bir tanıklık olan İstanbul’dan Çizgiler kitabının Beyoğlu hayatına şöyle bir dokunup geçtiği kısacık bölümü hayli hüzünlü bir metnin de habercisidir! Ağacamii ile Lüks Sineması ve Galatasaray Postanesi’nin önüne kadar uzanıp sonra ara sokaklardaki kocaman salonun da ışık ve renk cümbüşü içindeki mekana oturur yazar. Masaların hepsi dolmuştur çoktan. Localar da. Eski görkeminden, gösterişinden hiçbir iz kalmamış gibidir artık bir bakıma buranın! Bet sesli bir kadın fasıl heyeti önünde mikrofonda “*kalacak sanma bu çağın /bu güzellik solacak*” şarkısını okumaktadır kederle...

Taşlıtarla, Orhan Kemal’de oldukça zengin çağrışımlarla çıkar karşımıza. İstanbul’un sarı sıcakta kavrulmasına karşılık semt sarı, çiğ güneş altında püfür püfüdür. Sıra sıra barakalar, arada apartmanlar, apartman yavruları, dükkanlar... dükkanlarda sandık sandık üzümle domatesler, kırmızı biber, karpuz dizi dizidir. Orhan Kemal’in yolu ne zaman Taşlıtarla’ya düşse Amerika’nın ünlü Teksas’ını hatırlar ve bir kovboy filminden fırlamış insanlarla yüz yüze getirir okurlarını. Amerika’nın kuruluş yıllarında kocaman tabancalı kovboylarının filmlerdeki gibi sıra sıra tahta barakalardan oluşan küçük bir kasaba görüntüsünü animatör ona! : “*İşinde gücünde sakin insanlar. Birden bire kasırga gibi atlılar dolar kasabaya, ortalığı darmadağın ederle, silahlar patlar adamlar vurulur çokluk da dantelli elbisesi salkım salkım şapkasıyla güzel bir Mis, süslü arabasından indirilerek bileğinden bir atın terkisine atılıp doludizgin kaçarılır.*”

Taşlıtarla’dan sonra gittiği kahvede yanına yaklaşan kara kuru bir şoförle, seyyar esansçı sorunlarını yazacağını söyleyen yazara önce kuşku ile yaklaşırlarsa da, sonradan dilleri çözülecektir yaşadıkları sıkıntılar karşısında: “*Önce ekmekti ekmek. Hiç tükenmeyecek iş yani, sonra barınak. Dam akmayacak rutubetsiz, kirası az, suyu elektriği bol barınaklar. Daha sonra mahalle aralarındaki çamurlu sokaklar, gece yarıları evlerine dönerlerken dizlerine kadar batmayacakları çirkefsiz, lağım çukursuz sokaklar. Ama asıl su, su derdi dertlerinin başında geliyordu.*”

Yıldıztabya’ya uzanan cadde üzerinde Kanarya sokağında mavi göğün rüzgarı, hırçın ağaçları, meydanlıkta koşuşan çocuk ayaklarıyla göz alıcı güneşin kay-

naştığı şık bir berber dükkanının yanındaki kahvesindedir yazar. Semt sakinleriyle konuşmaya başlar başlamaz ortaya çıkan fotoğrafta toz toprak, su sırası, dökülen gecekondu, eğri büğrü kapılar, acı güneş, kir, pas, içindedir bu 978 evlik mahallede. Bu arada gözüne binlerce karasineğin dalgalar halinde inip kalktığı bakkal dükkanı takılır gözüne.

Beştelsizler mahallesi her zamanki gibi kocaman radyolu kapısında kafeste ötmeyen kuşlu köy kahvesi ve semiz karasineklerden ibarettir. Çeşme, sokak lambaları, kanalizasyon, bekçi, sineklerle mücadele ve umumi telefon en başta gelen sorun yumağıdır! Sarı saçları kırılmış çocukları, tavukları, horozları, evleri, boy atmış mısırları ile bir köyden farksızdır; damlarındaki kırmızı kiremitler hariç tutulursa Beştelsizler’de!

Orhan Kemal kimi zaman da; bakışları mavi, kara, ela, ayakları yalınayak, saçları sıfır numara traşlı, uzun saçları kurdele demeye bin şahit isteyen bezlerle bağlanmış çocuklarla karşılaştığında içinden geçenler “*Sonra kitap defter, kalem, okul önlüğü, kızlara tarak, saç tokaları, şık şık ayakkabılar, oğlanlara keza kitap defter, futbol topu, top ayakkabısı dağıtmak, dağıtabilmek! Bir masal dünyası içine atıvermek onları, onları bu masal dünyası içindeki sevinçleriyle baş başa bırakıp gitmekti*” diye yazarken bire bir tanık olduğu ürkütücü gerçekleri bütün çıplaklığı ile gözler önüne sermekten kaçınmayacaktı zorlu yazarlık hayatında hep.

Beştelsizler’den dönüş yolunda inen akşamla Nuri Paşa, Sümer, Yenidoğan, Zeytinburnu’nda: “*Yol boyunca doktor tabelaları aydınlık eczaneler, kuru sistem estetik temizleme evi, emlak komisyoncusu, bakkal, manav, gene bakkal, gene manav ve bir sinemanın avaz avaz bağırarak hoparlörü*” karşılayacaktı onu!

Feriköy, Darülaceze dolaylarında tepelerden birinin sert bir meyille ta aşağılardan dereye inen yüzüne yapılmış kümesler; “*İstanbul’u İstanbul yapan Taksim, Elmadağ, Osmanbey, gibi ünlü semtleri hızla geçip geldikleri sokağın bile bulunmadığı yerde yıllarca insafsızca yıkılmış evlerin kırılıp ezilmiş enkazı*”dır yalnızca. Orhan Kemal’i ister istemez bir karşılaştırmaya itecektir İstanbul’un estetiğine uygun düşmese de! İsyanını, “*Mavi gökleri kurşun hızıyla yırtıp geçen füzelerin yarattığı bir dünyada insanoğlu böyle barınaklarda sözümler, barınmamalı ama ne gelir elden! Hisselerinin bu kadarcığına razılar. Tek burardan da kaldırılıp atılmasınlar.*” satırlarıyla sessizlerin çığlığını, onlara reva görülen çağdışı uygulamalara karşı çıkmaktadır harfleriyle, sözcükleriyle, cümleleriyle ve sıcak insan yüreğiyle!

Yazarın İstanbul’da hiç de yabancı olmadığı yerlerden biri ise tarihin cilvesi midir bilinmez 2000 yılında kurulmuş Orhan Kemal’in adını taşıyan üç katlı, ücretsiz ziyaret edilebilen müzesinin bulunduğu Beyoğlu’dur. Daha çok da arka sokaklarının birinde sinema makinistleri, macera düşkünleri ve figüranlarının; “*çokluk tavla, domino, pişpirik oynadıkları, duvarları aynalarla süslü*” kahvedir.

Hatta bu kahvenin şaşırtıcı müdavimleri arasında eli yüzü düzgün zarif bir cep tiyatrosu açma hayalleri içinde insanlara rastlamak bile imkânsız değildir.

“İstanbul’dan Çizgiler” de film senaryoları yazdığı Yeşilçam’a da; “*Bizim Hollywood ya da Sine-sita demek olan Hava sokağı Yeşilçam’da filmci yazihanelerine uğramış Anadolu Pasajı’ndaki rejisör, ağırlıklı olarak da artist adaylarının uğrak yeri; dosttur, arkadaşdır, ahabaptır*” dediği tavra, kâât oyunlarının gırla gittiği Mehdi Baba’da orta şekerlisini keyifle içmekten de vazgeçmeyecekti Orhan Kemal.

Bazen de ödenmemiş elektrik, su makbuzları, kömür, odun, biriken kira borçları aklından geçerken Adana’dan çocuğu çocuğu eşi ile üçüncü mevki trenle gelip, bin bir zorlukla yerleştiği Haliç’te oturduğu evin açık penceresinden İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni’nin Yolcu filminin unutamadığım finalinde dondurduğu son karede dakikalarca yalnızca sokakta oynayan çocuk seslerinin odasına dolan cıvıltılarında; “*Bufola Bil, Devey, Kroket, Vil Boney, Rancır, Doktor Konyakçı, Bil Kikkuk, Beyaz Tüy, Sü*“ adlarının geçtiği kızılı oğlanlı şamataları, yaygaraları da; *Kovboy*lar başlığı altında açık seçik sözcükleriyle anlatır, hele içlerinde bir tanesi vardır ki; “*tıpkı kovboyların kemerlerindeki gibi iki yanında tenekeden çift mantar tabancası ile kovboyculuk*” oynamaktadır.

Orhan Kemal’in sevgili yazar arkadaşı Muzaffer Buyrukçu ‘nun; “*Cibali*’ye giden daracık, bozuk kaldırım taşları bir mısır koçanını üstündeki seyrek mısırlar örneği duran sokağa girdim. Tahtaları kararmış, çürümüş, bel vermiş, iki üç katlı evler sıralanmıştı yanlarda. Eski İstanbul küfür, kavga ve yokluk kokuyordu. İktisadi koşulların baskısıyla yerleştiği bu semt, Orhan Kemal’in Adana kaynaklı yapıtlarında olduğu gibi hikayelerinin, romanlarının da doğal dekorunu oluşturmuştu, ince bıyıklı aydınlık yüzünü hayallemiş ve heyecanlandım” diye yazdığı yazarın oturduğu mahalleyi de tam on ikiden vuran ayrıntılı, güzel yazı örneği günlüklerine de konu olacaktı.

Aklına estiğinde sabah altı sularında yavaş yavaş giyinip Unkapanı, Bozdoğan Kemer, Vefa, Beyazıt yolu ile yaya olarak Beyazıt Camii’nin arkasındaki devasa kestane ağacının altında Muzaffer Buyrukçu ve başkaları ile de buluşup çay, kahve bazen de nargile içtiğini büyük bir sevinçle Fikret Otyam’la Mayıs 1957 tarihli mektubunda paylaşıyordu.

Her daim olmasa da işlerini tıkırında gittiği İstanbul’daki günleri de yok değildir yazarın; “*Bir romanını Vatan gazetesine vermiş Remzi Kitabevi’nden küçük bir avans almış yaşar Nabi’ye bir hikayesini satmış, Rüknettin Resuloğlu Yelken dergisi için bir yazı istemiş yolda gördüğü Hüsamettin Bozok’la Çamaşırcının Kızı için ikinci baskı pazarlığını şöyle bir ayak üstü yapmış, keyfi yerinde, orta şekerli kahvesini söylemiş...*”ken içindeki sevincini de saklamayacaktır çevresindeki dostlarından.

Yukarıdaki satırlarda resmin ters yüz olduğu, kendi kendisiyle barışık olmadığı, attığı taşın istediği kuşu vurmadığı, kuvvetli bir konu yakalamış ama bunu gönlünde beyaz kağıtlara düşürememişse içinde giderek büyüyen öfkesiyle kalemi bir yana bırakıp kendine İstanbul'un sokaklarında bulunduğu zamanlarda bekler yazarı kimi günler.! İşte böyle zamanlarda “*vapurla dolmuşla, parası yoksa eğer tabana kuvvet Fener, Balat, Ayvansaray yoluyla Defterdar’a, Eyüp’e hatta hızını alamayıp Kağıthane’ye kadar uzandığım olur. Kimi zaman Kazlıçeşme’ye giderim. Ne bileyim İstanbul kazan, ben kepçe*” olarak nitelendirecekti içinde bulunduğu haletiruhiyeyi.

Orhan Kemal’i yakından tanıyanlar onu gündüzleri İstanbul sokaklarında sürekli ve sonsuz bir biçimde bir yerlerden bir yere giderken görürler. Bu gidiş gelişlerinde mevsimin yaz ya da kış olması onu durdurmaz. Nedeni de çok erken yataktan fırlayıp sabah akrep ve yelkovan saat dokuzu gösterdiği vakte kadar yazıdan, kağıtlardan başını kaldırmamasıdır. İstanbul’un farklı semtlerdeki gezmelerinin gerekçesi ise yazarın “*yazmak için yaşamak, halkın içinde kalabilmek, halkın değişimini algılamak ve eskimemek*” içindir.

Gözlemlerine göre, topraksız köylülerden oluşan *yorganlılar* kuşluk treni ile vagon, vapur, kamyon dolusu İstanbul’un taşı toprağı altın diye gurbete çıkmaktadırlar yol, yıkım, yapım üzerine iş bulabilmek için; “*İstanbul’un eğri büğrü daracık sokaklarına çil yavrusu gibi dağılırlar*” sa da ırgat pazarlarında büyük şehirlilerin elinde oyuncak olmaktadırlar. Yazar bunlara bir de milyoner olma hayalleri kuran “*vurguncuları, mal bulmuş mağribileri, komisyoncuları, göz açıp kapayıncaya kadar dikilen apartmanları*” da eklemekten alamaz kendini bütün gün koşuşturduğu, İstanbul’un farklı bir yüzünü daha ortaya koymak kaygısıyla.

Orhan Kemal’in ilk gençliğinde Adana’dan başlayıp İstanbul’a yerleştikten sonra da sürdürdüğü kahve dünyası tutkusu kendini büyük bir var olma savaşının tam ortasında bulunduğu büyük şehirde de dokunulmaz bir yerde duran kahvelerdi, özellikle de önce Meserret ve İkbâl kahveleri. Günün birinde Meserret Kahvesi de yerini Meserret Baklava ve Kebapçısı’na bırakacaktı. Bu kahveler Orhan Kemal’in İstanbul’un ve gündelik hayatın ritmini avuçlarının içinde tuttuğu mekanların başında geliyordu İstanbul’da. Bir bakıma içinden dışa açılan büyük bir kapı saydığı kahvelerle olan vefalı birlikteliğinin hayatında nasıl vazgeçilmez bir yer kapladığının büyük adresi İkbâl’in kapısına kilit vurulmasından sonraki duygularını “İkbâl Öldü” dediği sevgili kahvesinin ardından yazdıkları bir ağıttır aslında. : “*Masalar, iskemleler, duvardaki aynalardan temizlenmiş, bomboş bir kahve eskisi artık... Karanlık camlarıyla mahzun, bakıyor artık tanı-mıyor bizi. İkbâl Kahvesi bizde ömrümüzün sonuna kadar tatlı bir anı olarak kalacak*” diye anlatacaktı kişisel tarihindeki bu dramı Orhan Kemal.

Nurer Uğurlu'nun üzerine bir de kocaman kitap yazdığı İkbâl Kahvesi, Orhan Kemal'in gözde mekanlarının başında gelir İstanbul'da. Kimler yoktur ki İkbâl Kahvesi'nde eski politikacılar aynalı duvarlara bakmaktan usanmayan şairler, jentonlu telefon için kuyruğa giren hikayeciler pulu kırık tavla başındaki çevirmenler, bilyarda pike çekmenin yasak olduğunu akıllarına bile getirmeyen ressam-lar valesiz kağıtla oyunlarını sürdüren yayıncılar, eleştirmenler ve bıçkın memur-lar...! Kısacası otuz altı kısım tekmili birden bir mekandır İkbâl Kahvesi.

Orhan Kemal'i İkbâl Kahvesine bağlayan nedenler saymakla bitmeyecek kadar çoktur. Neredeyse bir kahvede aradığı bütün özellikleri kendinde toplamıştır İkbâl Kahvesi. Havası, suyu, çayı, ocakçısı, telefonu Babîâli'ye yakın oluşuyla hiç aksatmadan yıllar yılı sürdürdüğü sabahın çin vaktinde kalkıp evden çıkaca-ğı sekiz sularına kadar uğraştığı roman, hikâye, senaryo metinlerinin ardından kendini İstanbul sokaklarına atışı ve gününün yarısını İkbâl'de geçirmesinden daha beklendik olamazdı hiçbir şey yazarın gözünde Ayrıca gözden uzak tutul-maması gereken bir önemli nokta da, arayanların günün her saatinde yazarı elle-riyle koymuş gibi bulabileceği, telefonla görüşebilecekleri, bırakılan notların ulaştırılabileceği bir mekan olduğundan bazen kendine evinden bile daha yakın hissettiği sevdiği yerlerin başındadır İkbâl yazar için.

Unutmadan, İkbâl Kahvesi bir yönü ile de yazara Ahali Fırkası kurucusu ba-bası Abdulkadir Kemali Bey'in anılarından hiç de yabancıdır. Tanıdık. Meşrutiyetin ya da Kanuni Esasi'nin ilanını o zamanlar kahvenin arka bahçesin-de simitle çay içerken öğrenmiştir babası Abdulkadir Kemali Bey.

Yaz geldiğinde İkbâl halıcı, turistik eşya satan bir mağazaya dönüştürölme sürecinin ardından; *"Acem'in köşe başındaki harap, çoğunluğu işsiz insanların doldurduğu kahvede toplanıp"* içlerine hiç sinmeyen bu yerden Divanyolu'nda-ki Şehir Kırathanesi'nin yolunu tutarlar bir süre daha.

Sonunda yazarın yaşam defterini 1970'de kapatmasından sonra büyük bir ih-timalle aklının ucundan bile geçirmediği, adına Akarsu Yokuşu Sokağı'nda üç katlı bir müze kurulacağı Beyoğlu'nu; *İleride Amerikan gemicileriyle taşralı ha-ciağalarının kesildiği barlar, lokantalar, yüksek apartmanlar, sokağa korku ile bakan pencereleri. Gündüzleri zarif cıvı cıvı kadınların gelip geçtiği nispeten sakin bir sokak; geceleri barlardan al, yeşil, mor, sarı, caz müziği melodileri ile coşar. Az ilerideki köşenin ta dibinde Beyoğlu Emniyet Amirliği. Yalnız bu soka-ğı değil, hemen hemen tekmil Beyoğlu'na aydınlık pencereleri ile hırslı bakar"* betimlemesi ile dile getirecekti romanı Gurbet Kuşları'nda! Üç katlı Orhan Ke-mal Müzesi'nin girişinde İkbâl Kahvesi'ndeki son ziyaretçinin de ayrılmasıyla devasa lacivert kanatlarıyla şehirlerin kraliçesinin üstünü usulca örten gece ile birlikte Müfettişler Müfettişi yazarından geride kalanların kendi aralarında fısıl-

daşma vakti geldiğinde içlerinden hangisi büyük yazarın hayli zorlu geçmiş hayatından kimi sahneleri anlatmaya başlayacaktı önce?

Fötr şapkası mı?

Kitaplarının özgün baskıları mı?

Kırçılı paltosu mu?

Duvarları süsleyen Ara Güler'in küçük Leica'sıyla açtığı siyah beyaz paran-tezin içinde ölümsüzleştirdiği, yaşadığı yılların İstanbul'undan silinmez izler taşıyan usta işi fotoğrafları mı?

Sofya'da öldüğünde yüzünden alınan alçı maskı mı?

Onsuz neredeyse sokağı adımını atmadığı kravatı mı?

Haliç kıyısındaki Cibali'de kirasını bir türlü denkleştirip vaktinde ödeyemediği kışları odun kömür almakta çok zorlandığı evin buz gibi odasında gün daha ışımadan şekerli kahvesini pişirip başına oturduğu, birlikte dolu dizgin acı tatlı uzun yıllar geçirdiği grilere meyyal hayatında yalnızca yazıya tutunduğunu, onun yorgun parmaklarının Orhan Kemal alfabesinin insan sevgisi ile dolu harflerini simgeleyen tuşlarında yeniden gezinerek dünyanın değişmez ritüeli ölümün zamansız araya girmesiyle yazamadığı *93'ten Bu Yana, Murtaza'nın* ikinci cildi, *Bir Başka İnsan* ve *Üç Kağıtçı'yı* bitirmesini, kendisi ile dertleşmesini çok özlediğini anlatacaktı sessiz müzede diğerlerine gün geçtikçe içinde büyüyen kederli sözcükleriyle artık yapayalnız kaldığı köşede markası kayıp yeşil daktilosu.

"Eşi menendi olmayan" dediği İstanbul'dan Çizgiler'inde de, tıpkı bütün kitaplarındaki gibi "bir istidacı nasıl yazarsa, gördüğünü yaz"mak değil miydi zaten hep Orhan Kemal'in "Fikrinin İnce Gülü?"

KAYNAKÇA

BUYRUKÇU, Muzaffer, Sıcak İlişkiler, Adam Yayınları, İstanbul 1992

KEMAL, Orhan, İstanbul'dan Çizgiler (Çizen Fikret ÖNGÖREN), İletişim Yayınları, İstanbul 1999

KEMAL, Orhan, Yazmak Doludizgin / Günlükler ve Şiirler (Haz. Işık ÖĞÜTÇÜ), Tekin Yayınları, İstanbul 2002

KEMAL, Orhan, Avare Yıllar, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2005

KEMAL, Orhan, Bir Filiz Vardı, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2011

KEMAL, Orhan, Gurbet Kuşları, Everest, İstanbul 2007

NARLI, Mehmet, Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002

OTYAM, Fikret, Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000

UĞURLU, Nurer, Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi, Örgün Yayınevi, İstanbul 2002

YÜCEL, Tahsin, Alıntılar, YKY, İstanbul 1997

DOĞAN HIZLAN

ORHAN KEMAL'İN HATIRLATTIKLARI

Orhan Kemal adı bugün neyi çağrıştırıyor?

Benim için ne anlam taşıyor, genç kuşak onun metinlerini ve hayatını nasıl yorumluyor?

Orhan Kemal gerçekçiliği benim için ayrı bir özellik taşıır. Çünkü gerçekçiliğe yeni, daha insancıl bir boyut katmıştır. Onun gerçekçiliği, yaşadığının öyküde ve romanda yansımasıdır.

Tarıklıklarını edebiyata dönüştürmüştür.

Siyası inançlar babasını sürgüne sürüklerken, Orhan Kemal'i de sosyalist anlayışı hapishanelere götürmüştür.

Bazı yazarlar var ki, onları tanıdığınızda, onlarla konuştuğunuzda, yakından gözlemlediğinizde, eseri ile kişiliği arasında hemen bir balantı kurarsınız. Hatta daha ileriye giderek, yazdıklarına nasıl malzeme topladığını, bu ham maddeyi nasıl işlediğini kitaplarını okuduğunuzda anlardınız.

Orhan Kemal de bu yazarlar arasında, ilk akla gelendir. Onu Cağaloğlu'ndan Nuruosmaniye'ye giderken, İkbal Kahvesi'nde otururken görürdünüz.

Şakalar yapardı, her daim gülyüzüne sevgiyle bakardınız.

Onu çoğu zaman takım elbiseyle gördüm, benim gençliğimde de yazın bile takım elbise giyilirdi. Gömlekler uzun kolluydu. Yaz sıcaklığında dolaşırken, ceke-ti astarı dışarda kalacak şekilde katlar, sol kolunuzda taşırdınız.

Orhan Kemal'in de belleğimdeki silinmez portresi budur.

Yaşamını kendi kaleminden okuyabilirsiniz ama otobiyografik kitaplarını okumadan diğer eserlerini okumaya başlamayın. Çünkü o koşulları öğrenmeden, onun gerçekçilik anlayışı konusunda dair yorumlara varamazsınız: Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Dünya Evi, Orhan Kemal'in otobiyografik romanlarıdır...

Zamanın okur ilgisini çeken, gazetelere tiraj kazandıran tefrika roman da onun ustalığını yansıtan türlerden biriydi.

O koşullardaki bir yazar, başka türlü yazsaydı, inandırıcılığını kaybederdi.

Alçakça yapılan, insanlık dışı davranışlardan başı belâya girmiş kişilere bile kurtarıcı bir iyimserlikle yaklaşmıştır. Çukurova'yı ustaca anlatan, bitmez tükenmez hırsları, oyunları sergileyen bir Orhan Kemal, İstanbul'un, yoksulların, zavallıların da onları en iyi anlatan kalemlerinden biri olmuştur.

Yazarlarla mektuplaşmıştır, yakın zamanda onlar da yayınlanacak.

Yalın anlatımın, söz oyunları yapmadan yazınca ne kadar etkili olduğunu ispatlamıştır. Gerek toprak ağaları, gerek şehirdeki kapitalistler bütün oyunbazlık-

larıyla, alçaklıklarıyla, roman ve öykülerine girmiştir ama onları teşhir ederken bile nefret dolu bir dil kullanmaz.

İnsan sevgisi her kahramanının üstünde şeffaf bir örtü gibi örtülmüştür.

Kitabından dolayı yargıç karşısına çıktığında, neden hep bu kişileri yazıyorsunuz, sorusuna verdiği yanıt, bütün edebiyat görüşünü özetler: “Çünkü ben varlıklı insanları değil, yoksulları tanıyorum,” der.

Sanırım bu özel sayı ile birlikte, Ahmet Ümit ile Işık Öğütçü’nün hazırladıkları Orhan Kemal kitabı da, onun yeniden okunmasını sağlayacaklardır.

TALÂT S. HALMAN

“ORHAN KEMAL’İN EMANETİ”

1969 Şubatında İstanbul’un ayazının ciğerleri deldiği bir gündü. Uzun süre New York’ta kaldıktan sonra memlekete dönmüştüm. Her gelişimde olduğu gibi, Cağaloğlu Yokuşu No.40’taki Varlık Yayınevinde Yaşar Nabi Nayır’ı ziyaret ediyordum. Sayın Nayır, 18 yıldır süren dostluğumuzu canlı tutuyordu – tüm zarafetiyle. Kültür, edebiyat, yayıncılık konularında sohbet ettik. Sonra her ziyaretimde olduğu gibi, yazı masasının sağ tarafındaki orta çekmecenin kilidini açıp beyaz bir zarf çıkardı. “Size bir miktar borcumuz birikti yine,” dedi. “Takdim edeyim.” Telif haklarımı ve vergi kesintilerini özenle hesap etmişti, makbuzu bana imzalatarak, hakkımı nakit olarak ödedi. Biraz daha konuştuk.

Kapıda bir tıkırtı oldu. Yaşar Nabi Bey “Buyrun,” der demez bir “Anadolu prensi” girdi kapıdan. Resimlerinden tanır gibi oldum. Yaşar Nabi “Hoş geldiniz,” diye ayağa kalktı. Ben de kalktım. Sayın Nayır, “Bilmem, tanışıyor musunuz?” dedi. “Orhan Kemal... Talât Halman...” El sıkıştık. İnceydi eli – Abidin Dino’nun uzun, yaratıcı parmakları gibi.

Buz kesmişti o el. O zaman farkına vardım ki Orhan Kemal’in sırtında palto yoktu, yağmurluk bile yoktu. Titremiyordu ama, ayaz herhâlde ciğerine işlemişti.

Kibar bir tebessümle “Benim bir hikâyemi İngilizceye çevirip yayınlamıştınız,” dedi. “*Tarlada Doğan Çocuk*,” dedim. “Dilimizin en güzel, en sarsıcı hikâyelerinden biri...”

“Oturmaz mısınız?” dedi Yaşar Nabi Bey. Masasının önünde iki sandalye vardı. “Kalamayacağım,” dedi Orhan Kemal. Oturmadı. “Çok işim var bugün.” Sonra, kaygılı bir ifadeyle sordu: “Bir emanetim olacaktı. Var mı?”

Yaşar Nabi Bey zorlandı cevap vermekte... Yutkundü. “Yok,” dedi. “Birşey bırakmadılar. Mümkün değilmiş.”

Orhan Kemal’in gözlerinde kara bulutlar belirdi. Belli ki o “emanet”e bel bağlamıştı. Neydi ki? Telif hakkı mı? Avans mı? Borç mu?

Orhan Kemal “Yazık,” dedi sadece.

“Bir çayımızı içseydiniz,” dedi Yaşar Nabi. “Sağolun,” dedi Orhan Kemal. “İçmiş kadar oldum. Hakkım baki kalsın.”

Ve en güzel nice öykünün, romanın, oyunun yazarı, elleri donmuş, omuzları ansızın çökük, İstanbul’un ayazına döndü.

O tek karşılaşmadan sonra hiç rastlaşmadık. Bir buçuk yıl sonra, 1970 Haziranında, tedavi için gittiği Sofya’da beyin kanamasından öldü 56 yaşına varmadan. Edebiyatımıza olağanüstü değerli yapıtlar, şaheserler “emanet” etmişti.

Yaşasaydı 2014 Eylülünde 100 yaşında olacaktı. Kültür dünyamız, 100. yılında Orhan Kemal’in emanetlerini hak ettiği gibi değerlendirecek mi?

OĞUZ DEMİRALP

KALVEN MURTAZA

Hece dergisi Orhan Kemal ile ilgili bir iki sayfa yazmamı önerince gittim birkaç kitabını yeniden karıştırdım bu ününü hak eden yazarımızın. Ne kadar çok yazmış! Ne güzel yazmış! *Bereketli sayfalar* üzerinde hızla olsa da gezinmekten büyük keyif aldım.

Bir Filiz Vardı romanında şu tümceye rastladım: “Konuşur gibi anlaşılmayacak tümcelerin şak şak vurmadiğı sade mi sade bir anlatı.” Orhan Kemal’in hem anlam hem de biçim anlayışını özetleyen bir tümcedir bu. Bir zamanlar pek beğenmezdim yazında bu tür sadeliğı. Basitlik sanırdım. Yaşım ilerledikçe sadeliğın erdemini anlar, değerini bilir oldum. Postmodernlik kisvesi altında tatsız tuzsuz romanlar ortaya çıktıkça sade yazmanın ne denli güç olduğuna daha çok aydım. Gerçi biraz önce andığım romanın ne denli sade olduğu tartışılabilir. Çünkü bu romanda bir “mise en abyme” denemesi görülür. Filiz’e vurgun Romancı betisi yoluyla yazara gönderme yapar anlatıcı. Ancak “sadelik basitlik değildir” diyerek böyle bir tartışmayı büyümeden kesmek de olanaklıdır. Kaldı ki, andığımız biçimsel özellikler romana derinlik kattığı gibi ne sadeden ne de sadeden uzaklaşıyor.

Madem bu roman üzerinden girdik söze, bu roman üzerine de bir iki lâf edelim. Değerli toplumumuzda kadının konumu konusunda yazın yapıtı arayanlara yetkin bir örnek işte! Onaltı yaşında bir kızın çevresinde kuzu görmüş kurt gibi dört dönen erkek müsveddeleri bir yanda, ona gönül veren yaşlıca Romancı öbür yanda. Ya Filiz betisi! O yüksek topuklu ayakkaplarıyla unutulmaz bir küçük kadın. Dişiliğini bir yandan vurguluyor, öbür yandan savunuyor. Bu roman üzerinden tartışılacak çok şey var namuslu erdemli dünyamızda. Yeri değil elbette. Gel gelelim, sade anlatım aynı zamanda gerçekleri yüzümüze vurmak için o denli etkili bir yol ki insan zor tutuyor kendini, dilini. Neyse!

Sakin bunları okuyup Orhan Kemal’in olumsuz tablolar çizdiğini sanmayın. Tersine: en olumsuz şeyleri anlatırken bile bir sıcaklık, bir içtenlik duyumsuyorsunuz satırların arasında. İnsan dediğimiz varlığa acıma, onu hoşgörüp bağışlama, kendini aşma gizilgücüne inanmayı görüyorsunuz. Hümanizma dediğimiz yaklaşım bu işte, Orhan Kemal’i halk adamı, halk yazarı yapan duygu, duyarlık ve düşünce dünyası bu. Daha da ileri itersek bu gözlemimizi, *Compassion, mitleid* gibi Türkçeye aktarmakta güçlük çekeceğimiz kavramlar geliyor aklımıza. Aslında bundan daha fazla bir şeyden söz ediyoruz. Bu kez Türkçe bizi bir adım ileri götürebilir elbette: yazın bir mağfiret duasıdır, bağışlanma için yakarıştır.

Özellikle *Murtaza*’yı düşünüyorum bu lâfı ederken. Orhan Kemal’in birçok yapıtını yeniden kapı kapı dolaşırken, en uzun *Murtaza*’da takıldım. Asıl bu roman üzerine ukalalık etmek istiyorum. En çok tanınan romanıdır Orhan Kemal’in. Ancak en başarılı romanıdır demekte güçlük çekerim doğrusu. Kurgusu pek güçlü değil. Mizah, kara mizah derken Yunan tragedyasına dönüşen bir öykü. Anlatım, romanın gülmecelik bölümlerinde başarılı. Örneğin, Murtaza’nın sokak kedileriyle didiştği bölümler olağanüstü. Ne ki, öykü ilerledikçe izlek düzeyinde öne çıkan trajik boyut anlatımda, biçimde aynı güçle duyumsanmıyor. Gene de, yazarın çok büyük bir başarısını barındırıyor bu roman: Murtaza adını verdiği kahraman ya da kurmaca kişiyi yaratması. Devlet, düzen, yasa gibi kavramları eleştiriye hiç pay bırakmadan en katı, giderek saltık biçimde içselleştirmiş bir bekçidir Murtaza. Bütün mahallede düzeni sağlamanın onun görevi olduğuna inanır, görevini yerine getirmek için dur durak bilmeden çalışır. Herkese önce görev der, uykularına, eğlencelerine, özel ilişkilerine karışır, sokak kedilerini bile adam etmeye çalışır.

Aklıma Calvin geldi doğrusu. Dünyayı gerçekten değiştirmiş olan bu eli dili sopalı kişinin döneminde Cenevre’de yaşam kışla yaşamı gibiymiş. Herkes aynı saatte yatar, aynı saatte kalkarmış. Tavernalara gitmek, kağıt oynamak, eğlence düzenlemek, Noel’i kutlamak bile yasakmış. Ahlak zabıtası gibi çalışan bir kurul da oluşturmuş Calvin. İş, kilise ve okul dışında yaşamak olanaksız gibiymiş. “Dalgacılara ölüm!” sloganıyla özetlenebilecek bir sıkı düzen. Calvin’in yardımcısı Theodore de Beze’in kayıtlara geçmiş bir sözü var. Bir öğrenci velisine söylüyor: “Oğlunuzun adam olacağı yok. Bütün uyarılarıma karşın günde ondört saatten fazla çalışmak istemiyor.” Herkes görevinin, işinin başında olacak, çalışacak da çalışacak. Bir manastırda pineklemele Tanrı’nın gözüne girilmez, Calvin’e göre, herkes toplumda yerini bilecek, görevini yerine getirecek.

Murtaza görev adamı tipinin trajik bir karikatürü. Elbette Murtaza’nın temsil ettiği anlayışı Türkiye çerçevesinde algılamak, açıklamak, bu romanı siyasal ve kültürel tarihimizin bir bölümüne bakarak okumak olanaklı. Ne ki, görev ve görevini yapmak için ölesiye çalışmak bizim ürettiğimiz kavramlar değil. Calvin’den başlayarak Batı uygarlığının sürükleyicisi olmuş bir anlayıştan söz ediyoruz. Görev kavramının filozofu Pufendorf “Öyle olması zorunluluğunu dayatan yasalara tam olarak uygun bir insan eylemidir görev.” demiş. Batı güle oynaya gelişmemiştir. İnsan ruhunun çoğu zaman zorla biçimlendirilmesinin tarihidir Batı’nın gelişmesi. Bu çerçevede görev anlayışı kıvamında olduğu zaman toplumları ilerletmiş. “arbeit macht frei” örneğinde olduğu gibi ölçüyü kaçırınca da tiranlıklara, felaketlere açmış.

Günümüzde görev adamı kavramını anlamak güç elbette. Gilles Lipovetsky’nin olağanüstü bir kitabı var, 1992 çıkmıştı: *La Crepuscule du Devoir*. Başlığını “Görev kavramının günbatımı” diye Türkçeye taşıyabileceğimiz bu ça-

lışmasında Lipotevsky kendi ülkesinde Fransız Devriminin devindircilerinden olan görev anlayışının tüketim toplumunun öne çıkmasıyla nasıl gerilediğini anlatır. Hak ve çıkar kavramlarının egoizm ve hedonizm ile işbirliği yaparak iktidarı ele geçirdikleri bir kültür ortamındayız artık. Lipotevsky *postmoralist* dönem diyor yaşamakta olduğumuz döneme.

Amacımız Murtaza'yı postmoralist döneme karşı yüceltmek ya da savunmak değil. Murtaza'yı Türkiye'den çok daha geniş bir çerçeveye, Calvin'den başlayarak tüketim toplumlarının egemenliğine, yani otuz kırk yıl öncesine değin uzanan bir tarihsel bir döneme oturtmak. Böyle bakınca Murtaza'nın evrensel bir kurmaca kişi olduğu görülür. Murtaza yalnızca tek bir ülkenin değil, evrensel tarihin ürünüdür. Mahallesinin Calvin'i olmaya kalkışmıştır. Ne ki, kantarın topuzunu kaçırmıştır

O kendini ilter kişi sayasana dursun, kızının ölümüne yol açtığı için ilenmesi gereken bir adamdır Murtaza. Körü körüne ve hiç sorgulamadan içselleştirdiği katı görev anlayışı nedeniyle Wilhem Reich'in küçük adamlarının temsilcisi, otoriter rejimlerin ülküsel bendesidir. Ne ki, ondan kurtulmak isteyen mahalle halkı ve fabrika işçileri de, özgürlük, kişisel özerklik gibi fantezilerin değil, işlerini daha kolayca kayratmak, aktöreye, yasaya aykırı orostopollukları daha rahatça yapabilmek peşindedirler. Romana bakılırsa, zenginler Murtaza'dan hoşnut. Ancak, Orhan Kemal'in başka bir romanına gönderme yaparsak, herkesin müfettişin gelmesinden korktuğu bir ortam. İnsanı gülmekle ağlamak arasında götürüp getiren bir tabludur bu. Gel gör ki, geleceğin içinden çıkacağı tablo da budur. Orhan Kemal geleceğin iyi olacağı inancındadır. Yeter ki, koşullar değişsin, insancıklara doğru yol gösterilsin. Çünkü özünde insanın iyi olduğunu düşünür. Adem ile Havva elmayı dişledilerse, içlerinde Şeytana ulanma yetisi olduğundan değil, saflıklarından, bir anlık arzularına yenilmeyecek denli güçlenmemiş olduklarındandır. İnsanları başışlamak gerekir. Oysa Calvin'e göre, birkaç seçilmiş dışında insanlar sonsuza dek kargışlanmışlardır. İçlerindeki şeytani öldürmek için *çalışmaktan* ve yargı gününü beklemekten başka umarları, çıkış umudları yoktur. Gökler sessiz kalmayı sürdürmekte, insan tarihinin bu iki anlayışın birbirini yığurmasıyla akışını yargı gününe değin izlemeyi seçmiş görünmektedir.

Balzac Ondokuzuncu Yüzyıl Fransız toplumunu İnsanlık Komedyası diye anlatmıştır. Orhan Kemal de bir bakıma Türkiye'nin İnsanlık Komedyasını yazmıştır. Her ikisi de yazına, yazarlığa bir görev yakıştırmışlardır. Balzac kendini tarihin ve toplumun sekreteri olarak görmüştür. Orhan Kemal ise yazının insanlara, toplumlara doğru yolu bulmalarında bir araç olacağına inanmış, doğru yolu göstermeye çalışmıştır. Balzac gibi Orhan Kemal de görevini başarıyla yapmıştır.

ADNAN ÖZYALÇINER

EDEBİYATIMIZIN USTABAŞI

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Orhan Kemal, edebiyatımızın ustabaşlılarındandır. Edebiyatımızın toplumcu gerçekçi yazarlarından Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi yazı ustalarının oluşturduğu zincirin kopmaz halkalarına sağlam bir halka da o eklemiştir.

Bilindiği gibi Orhan Kemal Sait Faik'in çağdaşı bir yazarımızdır. Sait Faik bize büyük kenti, çocukları, yaşlıları, balıkçıları, memurları, esnafı, işçileri, serserileri, aylakları, işsizleri, yoksulları ile hem gerçekçi hem toplumsal bir gözle ele alarak anlatmıştır. Sait Faik genelde bu öykülerinde bir görgü tanığıdır. Orhan Kemal'e gelince o da önce Adana sonra İstanbul gibi iki büyük kenti, her iki kentin kenar mahallelerinde yaşayan yoksul insanlarını anlatmıştır. Ama Orhan Kemal'in roman ve öykülerinde Adana'nın pamuk ırgatlarıyla bu pamuğu işleyen, İstanbul'un da genellikle fabrika işçilerinin yaşamlarıyla sorunları büyük bir yer tutar. Kendisi de onlardan biridir çünkü. O da onlar gibi fabrika işçiliği, dokumacılık, katiplik yapmıştır. Çoluk çocuk İstanbul'a gelişinde işçiliğini yazı emekçisi olarak sürdürmüştür..

Orhan Kemal, bir işçi olarak emeğin sömürülmesine karşıydı. Bir yazı emekçisi olarak kendisinin de emeğinin tam karşılığını alamadığı, eksik aldığı, hiç almadığı, aldatıldığı, sömürüldüğü olmuştur. O zaman aç kalmış, evine ekmek götürememiştir. Ama yazarlığından ödün vermeyi aklından geçirmemiştir. İnsanlık ve yazarlık onurunu her şeyin üstünde tutmayı bilmiştir. Onun için okurunu aldatmamıştır hiç. Sapmamış, saptırmamıştır. Bu yönüyle örnek bir yazar, örnek bir insan, örnek bir emekçidir.

Orhan Kemal'in anlattığı kişiler için "Önce Ekmek" gelir. Kitaplarından birinin de adıdır bu. Ama ekmeğe ulaşmak o kadar kolay değildir. Bu konuda yoksullar kavga verir. Dişe diş bir kavga. Bunun adı: Orhan Kemal'in ilk kitaplarından birinin de adı olan "Ekmek Kavgası"dır.

Edebiyatımızda işçiler, fabrikalar çalışma yaşamında karşılaşılan Orhan Kemal'in romanlarıyla öykülerinde yoğun bir biçimde yer almıştır. 1947'de yazdığı bir öyküde Adana'daki bir dokuma fabrikasında sekiz saatlik iş günü için direnişe geçen işçileri anlatır. "Grev" adını verdiği bu öykü 1968'de yayımladığı öykü kitabının da adı olur. Belki de ilk kez bir işçi direnişinin anlatıldığı "Grev" öyküsünün yanı sıra öykülerinde bugün de sorun olan çocuk işçilerin dramatik yaşamlarına değinir. "Harika Çocuk", "Uyku" bu tür öykülerin başlıcaları arasındadır. "Uyku" öyküsünde hafta tatilinde de çalıştırılan çocuk işçilerin dramını anlatır. Bu yasadışı durumla birlikte çocuklara acıdığından yetkililere durumu haber vermek is-

teyen bir ustanın para karşılığı susturularak işçilerin kişisel çıkarları açısından nasıl sömürüldüklerini de vurgular. Bütün bunlara ekmek parası için katlanılmaktadır. Ekmek kavgasının bir yüzü de budur. Benzer bir olay, Refik Halit Karay'ın "Memleket Hikâyeleri" adlı kitabında yer alan "Hakk-ı Sukut" (Sus Payı) öyküsünde de görülmektedir. Refik Halit Karay'ın 1909 yılında yazdığı bu öyküde Bursa'da bir ipek imalathanesinde çalışan/çalıştırılan genç kızların acıklı yaşamı anlatılmaktadır. Kızlar, altı ayın sonunda, elverişsiz çalışma koşulları yüzünden, koza tozundan etkilenerek verem olup ölmektedir. Bu ölümlere sesini çıkarmayan Hasip Usta, sevdiği kız Fotika da aynı nedenle hastalanıp ölünce patrona durumu yetkililere bildireceğini söyler. Patron, Hasip Ustanın aylığına zam yaparak onu susturur. Hasip Usta da ekmek parası uğruna bu duruma katlanır. Edebiyatımızda sanırım ilk kez bir iş yeriyle işçilerin sömürülmesinin anlatıldığı bu öyküde, işverenin tutumunun nasıl değişmediğinin/değişmeyeceğinin, işçinin yoksulluğundan ne denli yararlandığının/yararlanacağını çarpıcı bir örneği verilmektedir.

Orhan Kemal emeği ile geçinen yoksul insanları anlatırken işçi kadınları, yaşamlarını karşılaştıkları sorunları da dile getirir. "Bir Ölüye Dair" adlı öyküde, geçim derdi yüzünden kendisini asan iplikhane işçisi Zehra'nın acı sonu anlatılır. "Önce Ekmek" adlı öyküde de ailenin geçim zorlukları yüzünden okulu bırakıp trikotaj işçiliğine başlayan Ayten'i anlatır.

Orhan Kemal, dış gözleme önem veren bir yazardır. Onun öyküleriyle romanlarında karşılıklı konuşmalar ağırlıktadır. İlk bakışta kolaycı bir yöntemmiş gibi görünen bu yazış biçimi aslında kişilerini davranışlarıyla çizmeyi yeğleyen Orhan Kemal'in dikkat edilmesi gereken önemli bir özelliğidir. Çünkü anlattığı kişilerle olaylarla bütünleşir bu tutum. Orhan Kemal, karşılıklı konuşmalarla bir durumu, bir davranışı, bir çelişkiyi, belirlemekte ustaca kullanmıştır dış gözlem yöntemini. O, yazarın kendine özgü bir söyleyişe sahip olması gerektiğine inanırdı. Onun için yalın bir anlatımla karşılıklı konuşmalara dayalı bir biçim yakalamıştır. Bu yolla uzun uzun ruh çözümlemeleri yapmak yerine karşılıklı konuşmalarla kahramanlarının ruhsal durumunu ortaya koyduğu gibi karakterlerini de belirtir.

Orhan Kemal, bildiği konuları, birlikte yaşadığı insanları öyküleriyle romanlarında yansıtmıştır. 1956'da "Arka Sokak" adlı kitabı dolayısıyla yargılandığında yargıcın : "Bu ülkede varlıklı insanlar da var. Neden onları anlatmıyorsun?" sorusuna verdiği karşılık, onun kimdin yana olduğunu açıkça belirtir: "Ben gerçekçi yazarım. En iyi bildiğim konuları alırım. Varlıklı yurttaşların yaşayışların yaşayışlarını bilmiyorum, nasıl yaşadıklarından haberim yok."

Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi Orhan Kemal, toplumcu gerçekçi ustalarından el alarak tarlaların, fabrikaların, kentlerin kenar mahallelerinin, emeğin emekçinin bunlara bağlı yaşamların, yaşananların, yaşatılanların yoğunluk kazandığı romanlarıyla öykülerinde, toplumcu gerçekçi bir yazar olarak, alınının te-riyle edebiyatımızın ustabaşı olmaya hak kazanmıştır.

KEMAL GÜNDÜZALP

ORHAN KEMAL'İN YAZINDAKİ YERİ

Orhan Kemal, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıl doğmuş. Babası Abdülkadir Kemali Bey, milletvekilliği ve bakanlık yapmış. Üstelik o günün koşullarında annesi eğitilmiş sayılır, ortaokul mezunu bir kadın. Savaşı saymazsak, aslında uygun bir ortamda dünyaya gelmiş. Araya babanın siyasal gerekçelerle Suriye serüveni girince her şey değişiyor: Öğrenciyken birdenbire kendini başka bir ülkede bulaşıkçı olarak buluyor. Genç bir insan için zor bir dönem. Bir yıl sonraki dönüş, ardından kendi ülkesinde işçilik ve bir işçi kadınla evlilik, aslında hayatının yönünü de belirliyor bir bakıma.

Böyle başlayan bir hayattan çok fazla yanlış bir kişilik çıkmaz. Üçkağıtçı olmaz örneğin bu insan. Dürüst olur. Haksızlığa karşı gelir. Yoksuldan, emekten yana çıkar. Tam da öyle olmuş.

Bazen girilen yolun dışında yan etkenler de kişinin düşüncelerinin oluşmasında ve seçimlerinin belirlenmesinde etkili olur. Kuşkusuz Maksim Gorki ve Nâzım Hikmet okumak, bu yolun ve seçimin bir gereğidir. Ancak demokrasi sorunu olan bir ülkede, bu masum eylemin sonunda gidilecek yer ne yazık ki hapishane olmuştur. Hapiste, okumaktan dolayı düştüğünüz insanla tanışıp yan yana gelince, yürünen yolun sonunda yapılan seçimi pekiştirmek son derece doğaldır. Hayat kendi doğrularını dayatarak öğretmiştir.

Bu hayatın içindeki bir insanın onca fabrika işçiliğinin ardından, geldiği noktada sosyalist görüşleri benimsemesi ve bundan sonraki hayatını o doğrultuda yaşamayı seçmesi gerçekten de normaldir. Başlangıçtaki gelişmeler nasıl kişiliğini oluşturmuşsa, bu yaşananlar da düşünce yapısını belirlemeye başlamıştır.

Burada asıl önemli olan, Nâzım Hikmet'in görüşlerinden etkilenmesi, ondan dersler alması değildir bence. Kişiliğinde saklı olan yeteneğin ortaya çıkması bakımından Nâzım Hikmet'in onu şiir yerine düzyazıya, öykü ve romana yönlendirmesi daha önemlidir. Çünkü Orhan Kemal'i Orhan Kemal yapan bu yönlendirme sonucunda yazdıklarıdır.

Araya askerlik ve hapislik girmesine karşın Orhan Kemal'in 1938-1957 yılları arasında dört çocuğu olur. O dönemin koşullarında belki çok yadırganan bir durum değildir bu. Ancak amelelik ve hamallık yapsa da genellikle işsiz olan bir insan için aileyi geçindirmek ve bu çocukları büyütmek epeyce zor bir iş. Bu durumda asıl yükün Nuriye Ögütçü'nün sırtına bindiği bir gerçektir.

1950 yılında yazmak ve hayatını bu yoldan kazanmak için İstanbul'a yerleşince asıl kavgasının kitabı da yazılmıştı zaten: *Ekmek Kavgası* (1949). Daha sonra

gelecek yazınsal yapıtları bir yana, şu anda ne yazık ki ikisi de elimde olmayan, ama 1970’li yılların başında/ ortasında okuduğum Nurer Uğurlu’nun *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi* ve *Fikret Otyam’a Mektuplar*’ından yaşadığı bu kavganın ne denli gerçekçi ve zor olduğu anlaşılabilir. Sonuçta ekmeğini yazarak kazanmak dışında bir seçenek kalmamıştır, o da onu dener. Acele de yazar, belki yeterince özenmemek bağlamında “kötü” de yazar, ama odun-kömür parası çıkarmak için sabaha kadar paltosuna bürünerek bir roman yazıp ertesi gün yayınevine götürüp üç kuruş telifte sattığı da bilinmektedir. Zaten bundandır ki, en büyük dileği bir gün “*bütün yazdıklarını yeniden yazmak*” olmuştur. Kısmet olmadı.

Bütün bu süreç dikkate alındığında Orhan Kemal’in sosyalizme inanması, sosyalist görüşleri savunması ve toplumcu gerçekçi bir çizgide yazınsal etkinliğini sürdürmesi kadar doğal ve normal bir şey olamaz gibi geliyor insana. İnanın kişiliği biraz da böyle oluşuyor.

Orhan Kemal, kenarda kıyıda kalmış *küçük insanı* anlatırken, öyküde aydınlık bir gerçekçiliğin de imlerini verir. Sabahattin Ali’yle başlayan toplumsal gerçekçilik, onun deyişiyle *aydınlık gerçekçi* bir yön daha kazanmıştır. Öyküde yerelliğin yanı sıra evrensel bir duyarlılık söz konusudur artık. Çünkü sanatın, yazının ve elbette öykünün olmazsa olmaz ilkelerinden biri de yerelden eylemle evrensel olabilmektir. Öykünün yanı sıra romanda da yoğunlaşan Orhan Kemal, Çukurova çıkışlı bir ses olmakla yetinmez, anlattığı insani durumları evrensel boyuta taşıyan bir yazar olacaktır.

Svetlana Uturgauri’nin “*Türk Gerçekçiliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama*” başlıklı yazısındaki şu saptamaları yazarın yazınsal konumunu belirlemek bakımından çok önemlidir: “*Orhan Kemal’in yapıtlarında bugün yaygın olan yabancılaşma sorununa ya da yalnızlık felsefesine değinilmiyor. Yazar, kendini biçimsel deneylere de kaptırmıyor. Bu düzyazı yazarının geleneksel gerçekçilik yaklaşımıyla yazdığı tüm yapıtlarında Türk emekçisinin, sönük, gündelik yaşamından, onun yoksulluklarla dolu çevresinden, devrimci, ilerici bir sanatçının bilincinden ve ruhundan yükselen bir gerçeklik var.*”

Orhan Kemal’in bütün yapıtları içinde bana göre en önemli ve temel yapıtı, *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanıdır. Kente gelen ve ekmeek parası kazanmaya çalışan üç köylü çevresinde örülen romanda, Köse Hasan hastalıktan, Pehlivan Ali iş kazasından ölürken, İflahsız Yusuf ise köye yalnızca bir “gaz lambası”yla döner. Yazar bu emekçilere karşı sevgiyle yaklaşır. Bütün bu olumsuzluklara karşın Orhan Kemal’in köylüleri “*yaşamlarına sabır ve teslimiyetle boyun eğmiyorlar.*” Hatta Kürt Zeynel, bu insanlık dışılığı ve aletsizliğe “isyan” eder.

Orhan Kemal hayatın çirkinliklerini yazarken, bu hayatın içindeki olumlu yanları da göstermiştir. Buna karşın genel anlamda ve tüm boyutlarıyla “olumlu kahraman” peşinde değildir. Ancak olumsuzluklardan eylemle de olumluya va-

rılabileceği görülebilir. Örneğin *Murtaza*'da olumsuz bir insan yaratarak belli bir noktaya varılmasını beklemiştir. Murtaza, bana kalırsa bir çelişkiler yumağıdır, ama en başarılı tiplerden biri olduğu da rahatlıkla söylenebilir.

Orhan Kemal'in belirgin özelliklerinden birisi de çok ayrıntılı betimlemelerden uzak durmasıdır. Bunun yerine daha çok diyaloglara ağırlık vermiştir. Bu yöntemle neredeyse kişilerinin ruhsal çözümlemelerini bile konuşmalara yedirir. İç ve dış konuşmalarla kişinin sınıfsal durumunu, içinde bulunduğu yeri netleştirir. Orhan Kemal, bu temel üzerinde yansıttığı gerçekçiliğinin yanı sıra yazdıklarında dürüst ve elbette iyimserdir.

Böyle bir soruşturma bağlamında Orhan Kemal'in tüm yapıtlarının ana özelliklerine değinmek hiç kuşkusuz mümkün değildir. Belki toplamda şunlar söylenebilir: Toplumsal gerçekçi öyküde yeni bir öncü olarak Orhan Kemal'in öykü ve romandaki yeri önemlidir. Halkın günlük yaşamından seçtiği konuları gerçekçi bir anlatımla işlemiştir. Kahramanları genellikle ezik, sömürülen, yoksul insanlardır. Bunları yansıtırken kinsiz, sevgi dolu bir yaklaşım sergilemiştir. Öykü ve romanlarında toplumsal yapıdaki çelişkileri gösterdi. Sanayileşmenin, kırsal kesimden kentlere göçün, işçi-işveren ilişkilerinin ve geçim kavgalarının yol açtığı sorunları güçlü gözlem gücüyle ve özgün, yalın anlatımıyla ortaya koydu. Hızlı bir devrimin görüldüğü ve konuşmaların büyük bir ağırlık taşıdığı yapıtlarında, öncelikle ağız özelliklerine de geniş biçimde yer verdi. Kitaplarında güç yaşam koşulları içindeki küçük insanları canlandırır. Ancak yazın anlayışı tanıklık etmeyi aşmıyor, halkın daha iyi bir yaşama ulaşmasına yardımcı olacak uyarıcı, yönlendirici bir gerçekçilik yolunu izlemiştir. Toplumsal gerçekçilik biraz da böyle anlaşılmalıdır.

Orhan Kemal'in dönemsel gelişmeler karşısında bir ara geri alanda kalması, öncü, kendi içinde yenilikçi olan yazarın yazdıklarını önemsizleştirmez bana kalırsa. Onun yazdıkları, farklı biçimlerde hâlâ yaşanıyor, sınıflar arası ilişkilerde ve mülkiyet dizgesinde bir değişiklik söz konusu olmadığına göre, yapıtlarıyla yaşayacak ve okunacaktır. Çünkü bazı kitapları (*Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Murtaza* gibi) çoktan “ölümsüz” yapıtlar arasına girmiştir. Bu nedenle Orhan Kemal'in yazındaki yeri sapasağlam duruyor.

VEYSEL ÇOLAK

ORHAN KEMAL: KANADIKÇA YAZDI, YAZDIKÇA KANADI

Orhan Kemal yaşanmışlıklar biriktiren ve bunları hikâye ve romanlarında anlatan bir yazar. Hayatın getirdikleri karşısında yazmayı bir direniş biçimi olarak ölünceye kadar sürdürdü. **Orhan Kemal** için yazmak, daha çok insana, topluma, hayata sahip çıkmak, yaşama tutunabilmek içindi. Onca gerçekçi olması-na karşın duygu kırgını bir romantikti; olumlayıcı bir romantizmdi onun yaşadığı. Kanadıkça yazdı, yazdıkça kanadı. Bu diyalektik işleyiş içerisinde yüzleşen ve yüzleştiren eserler koydu ortaya. Hayatın dili, onun yazarlık dili oldu. Bilindiği gibi hikâyeler, romanlar, şiirler... kurgulanır, tasarlanır ve bu ön çalışmaların sonrasında yazılır. Elbette **Orhan Kemal** de bunu yapıyor; ama kendi kurgusuna göre biçimlemiyor yaşanılanları. Hayatın doğal akışını, hayatın kurgusunu alıp romanlarının, hikâyelerinin kurgusu yapıyor. Hayat kadar dağınık, hayat kadar örgütlü bir yapıda oluşturuyor eserlerini. Daha çok tanıklıklarını yazması, gözlem yeteneği, hayatı doğrudan yansıtıyor olması; eserlerine doğalcı bir karakter de kazandırmış. Hayatı okumak, hayattan öğrenmek; böylece öğrenilenleri anlatmak da denilebilir **Orhan Kemal**'in yazarlığı için. Bireysel ve toplumsal hayat; insanı yazmaya, anlatmaya zorlar. Bunun tipik örneğidir **Orhan Kemal**. Bir anlamda yazmaya yazgılıdır. Daha çocuk yaştayken hece ölçüsüyle şiirler yazıp dergilerde yayımlaması; onun yazma tutkusunu imliyor olmalı. Bu tutku, acıyoğun bir yaşanmışlıkla örtüşünce; yazmak için gerekli olan maya da oluşmuş oluyor. **Orhan Kemal**, 1920-1923 yılları arasında milletvekili olan babasının, 1930'da Adana'da kurduğu Ahali Fırkası derneği ve yayımladığı Ahali ve Toksöz dergileriyle siyasi iktidara karşı geliştirdiği muhalefet nedeniyle, ailesiyle birlikte Suriye'ye kaçır. İki yıl Antakya, Hama ve Beyrut'ta sürgünde yaşar. Öğrenimini sürdüremez. Bu travma, maksim Gorki'de, P. Istirati'de olduğu gibi, onun bilincini de belirlemeye başlayacaktır. Çukurova'yı yazdığı yıllarda, onlarla bir kan bağı oluşturacaktır. 1932'de Adana'ya döndüğünde bir çocuk işçi olarak çırcır fabrikalarında işçilik, pamuk tarlalarında hamallık, çırcır fabrikalarında kâtiplik... yapacaktır. Futbol oynadığı günlerde ise yaşama sevinci üretir **Orhan Kemal**. (1932-1937) Bu dönemi yakın arkadaşı **Nurer Uğurlu**, '**Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi**' (1972) adlı anı-roman özellikli kitabında ayrıntılı anlatır. 1938'de Ceza Yasasının 94. Maddesine aykırı davranıştan beş yıl ceza alacak ve eksiksiz yatacaktır bunca yılı. Henüz yirmi dört yaşındadır. Enkazlarla dolu bir geçmişin üzerine böylesine bir yıkım gelmiştir. Kayseri, Adana cezaevlerinde

yatıktan sonra Bursa Cezaevine gönderilecek ve orada **Nâzım Hikmet**'le karşılaşacaktır. Bu buluşma örnek alınacak bir usta-çırak ilişkisinin verimlerini ortaya koyacaktır. **Orhan Kemal** burada da heceyle şiirler yazmayı sürdürür. Hemen sonrasında **Nâzım Hikmet**'e öykünen şiirler de yazar. Bu alanda yeterince başarılı olmadığını gören **Nâzım Hikmet, Orhan Kemal**'i hikâye ve romana yönlendirir. Bu yönlendirme Türk edebiyatında karşılığını bulur. Yaşanmışlıklar biriktirmiş biri olarak onun için yazmak kolaydı, denilebilir. Bu birikim tutkuyla beslenip **Nâzım Hikmet** gibi bir ustanın yönlendiriciliğiyle buluşunca **Orhan Kemal** de peş peşe hikâyeler yayımlamaya başlar. 1943'te hapisten çıkınca gene Adana'ya dönecek, Verem Savaş Derneği'nde kâtiplik yapacak, sebze nakliyesiyle uğraşacaktır. 1950'li yıllarda siyasi düşünceleri nedeniyle işsiz kalacak, İstanbul'a taşınacaktır. Peşi bırakılmayacak, sürekli polis tarafından izlenecektir. Bunun getirdiği tedirginlik, bir hançer gibi hep içinde dolaşacaktır. Böyle de olsa yazmak için, bu süreçte de gene yaşanmışlıklar biriktirecektir. Böylesi bir hayatın ürünüdür **Orhan Kemal** yazdığı romanlar, hikâyeler, tiyatrolar. Bir hikâyeci olarak belirginleşince ve yazmak kaçınılmaz olunca; **Orhan Kemal** toplumsal hayatı yazmak üzere, izellikle, gözlemeye başlamış; çektiği fotoğrafları bire bir eserlerine yerleştirmiştir. Hangi romanına, hikâyesine bakılırsa, bu karakteristik özellik kolayca görülür. Örneğin, çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadıklarını, o günlerin insanlarını, toplumsal ilişkileri, yaygın yoksulluğu, yakın çevresini, bitmez tükenmez sorunları '**Baba Evi**' ve '**Avare Yıllar**' adlı romanlarında **Maksim Gorki, P. Istrati** duyarlılığıyla orta koyar. Tüm eserlerini hayattan yola çıkıp gene hayata dönen bir anlayışla yazmıştır **Orhan Kemal**. Her eseri bu anlayışın tipik bir yansıması ve açıklamasıdır. Hayattan öğrendikleriyle yazmıştır. '**Bereketli Topraklar Üzerinde**' adlı romanını yazarken, **J. Steinbeck**'in '**Gazap Üzümleri**'ye buluşması; ayrıca başlangıçta **Maksim Gorki** ve **P. Istrati** ile benzer yolu yürüyor olması; bir etkilenmeden daha çok, birbirinden çok uzak yerlerde çıkan yaşantıları farklı yazarların anlatması olarak değerlendirmek gerekir. **Spartaküs**'ü beş ayrı romancının yazması gibi bir buluşma bu. **Orhan Kemal**, bu tutumuyla dünya edebiyatıyla kurduğu ilgi önemlidir; çünkü bireysel ve toplumsal sorunların, sınıfsal sürtüşmelerin, üretim ilişkilerinden doğan uzlaşmaz çelişkilerin ne denli evrensel olduğunu ortaya koymaktadır. İçerik bu olunca, doğal olarak **Orhan Kemal** bir dünya yazarı olarak belirmektedir. Birçok dile çevrilisinin etkeni de bu olsa gerek.

MAHMUT TEMİZYÜREK

NÂZİM OKULU'NDAN ORHAN KEMAL

Nâzım Hikmet edebiyat okulu üç büyük yazar yetiştirdi: Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal. Nâzım mapusaneden S. Ali'ye 1943 yılında yazdığı bir mektupta “okul”un durumuna dair şunları diyecektir: “Hikâye ve romanda bugün sen varsın, senden sonra Kemal Tahir var, sonra Orhan Kemal var, Suat Derviş var. Kemal Tahir ile Orhan Kemal biri daha ilerde, biri henüz civciv, fakat deşetli vaatlerle dolu bir civciv, biri yazdıklarını neşretmek imkânsızlığı içinde, ötekisinde bu imkân henüz belirmemiş, Suat Derviş'e gelince galiba artık yazmıyor, velhasıl büyük Türk hikâye ve romanının tek bayrağı bilfiil sensin!” (F. A. Laslo- A. Özkırmı, Sabahattin Ali, sf. 187. Cem y. 1979).

Bu üç yazarın edebiyat akımları içinde yöneldiği yolun adı geniş anlamıyla “gerçekçilik”ti. Yapıtlarında somutlaşınca üçünün de gerçekçilik algısı, birbirinden epeyce farklı olmuştu. Ne idi bu farklar?

Son ikisi, Nâzım'ın “dam” arkadaşıydı. Kemal Tahir ile Çankırı'da, Orhan Kemal ile Bursa'da sabah akşam birlikte, yeni bir edebi okul kurucu gibi çalışmıştı Nâzım. Sabahattin Ali ise, 1930'da “Bir Orman Hikâyesi” adlı öyküsünü, Resimli Ay mürettephanesinde Nâzım'a getirdiği günden başlayan ve katline kadar süren bir dostluğu mektuplaşarak ya da görüş günlerinde sürdürmüştü. Sabahattin Ali, içerdeki Nâzım ile değil ama Sinop cezaevinde yatarken Nâzım'ın yoldaşlarıyla, yani sosyalist gerçekçilik savunucularıyla yatmış, onların düşüncelerinden etkilenme fırsatı bulmuştu. Öğrenim için gittiği Almanya'da başlayan sosyalizm ilgisinin edebiyatındaki karşılığı daha çok Alman ve Rus edebiyatının etkileri üzerinden oldu. Ama asıl Alman romantik yazarların etkisine daha yakın bir üslupla yazmıştı. Nâzım, Sabahattin Ali'nin edebi çizgisine klasik anlamda “devrimci gerçekçilik” demeyi yeğleyecekti.

Türkiye'de birçok yazarın okuludur hapishaneler. Hapishaneyi bir toplum laboratuvarı olarak görüp “kader mahkûmları”nın yaşantılarını edebiyatlarının temel malzemesi kılan başka yazarlar da oldu ama Nâzım, Kemal Tahir ve Orhan Kemal kadar hapishanelerin bu “olanaklarından” yoğun biçimde yararlanan çıkmadı. (Tatar Ramazan'ın yazarı Kerim Korcan'ı da saymalıyız ama onun bu okulla ilgisi daha dolaylıdır.) Üçünün de sınıfı, geldikleri kentsoylu kültür, yoksulların yöreden yöreye çeşitlenen kültürlerine az çok yabancıydı. Anadolu'nun çok kültürlü coğrafyasında halkların değişik sınıf ve kültürlerinden insanı tam da dertlerinin içindeyken tanımak, gece gündüz birlikte yaşamak, onların sorunlarıyla hemhal olmak, devlete ya da mahkemelere sunacakları arzuhallerinin yazıcılığını üstlenmek, kendilerine verilen

haksız siyasi cezaların edebi telafisi niteliğindeydi adeta. Yoksulluğun şamarını şu ya da bu şekilde yemiş, çaresizliğin kör damarında sıkışıp kalmış Anadolu insanı, çıplak gerçekleriyle üç yazarın da bulunmaz “edebi nimet”i olmuştu. Doğrusu, “gerçekçilik” yandaşlığı bu koşullardan daha iyi bir olanak zor bulurdu. Nâzım diyordu ki Orhan Kemal’e: “Hayat Kemal, ne kadar çok hayata girersen, ne kadar çok ve çeşitli insan tanır ve onların içlerine faal olarak karışırsan, bu yirminci asırda o kadar iyi ve kuvvetli romancı olman imkânı artar. (...) Realiteye karşı hassaslığına hayranım. (...) Cesursun. Bilgin biraz noksanıdır. Onu da bir taraftan telafi ederken, bir taraftan da en çıplak realiteye her gün burun buruna olman bu eksikliğini giderecektir.” (Nazım Hikmet, Sanat ve Edebiyat Üstüne, Haz: Azizi Çalışlar, Bilim ve Sanat, 1987.)

Nazım ile yaklaşık üç buçuk yıl aynı koşullarda yaşayan Orhan Kemal, çıktuktan sonra da kahramanlarıyla birlikte yaşamının çileli ama edebi bereketi yoğun şansını bulmuştu. Ekmek kavgası, işçilerin olduğu kadar onun da kavgasıydı. Kardeş payı, Kürt hamalın olduğu kadar onun da arzusu, ütopyasıydı. Cemile, sonradan bütün hayatını paylaştığı balkan göçmeni bütün fabrikasında işçiydi; eşi, hayat arkadaşı oldu. Bereketli Çukurova’nın insan kanıyla sulanan topraklarında geçti yaşamının büyük bölümü. Kült nitelik kazanmış yapıtları bu kanlı coğrafyanın sert mi sert gerçeğinden doğdu. Bekçi Murtaza’nın fabrikadaki hallerinin en yakın gözlemcisi, modern zamanın proleterleştirdiği Eskici ve oğullarının komşusu, sokak çocuklarının anlayışlı ağabeyi, amele pazarında iş arayan işçilerin, işsiz lümpenlerin, toprak ağalarının, marabaların toplumsal yaşamlarının tanıdığı olarak sürdürdü dışarıdaki hayatını. Onun için gerçeği yazıyla yansıtmaktan daha büyük yazarlık sorumluluğu yoktu. Yazısının amacı her okuyanda, kendi gözlemleriyle, deneyimleriyle gerçekliğini sınayıp inandığı gibi inanılan bir şey olmalıydı. Onun yaşadığı zaman diliminde Türkiye’nin çalışan ve çalışmayan sınıflarının feodalizmden arınmamış çarpık kapitalizm içinde debelenircesine sürdürdükleri hayatları için abartılı edebi sanatı değil, gerçeklik önemliydi; gerçek abartmaya gerek olmayacak kadar edebi bir imkânı zaten. Gerçekçilik okulunun görüşünce, gerçeklerden daha büyük bir devrimci yoktu. Yaşananların abartısız, kibirsiz, süslerden arınmış kayıtcısı olmak, inandıkları davaya hizmet etmenin en kesin, en vazgeçilmez yolu yordamı olarak algılandı bu yazarlarca; özellikle de Orhan Kemal’ce. Batıda edebi gerçekçilik, modern bilimsel bilgilerin birikiminin imkân verdiği natüralizmden de güç alarak gelişmişti. Bu akım, batıda 1900’lerin ortalarına doğru işlevini yerine getirmiş, dönemini tamamlamışken ve artık bireyin “iç gerçekliği” edebiyatın başat gündemi olmuşken, (Türkiye’de Vüs’at O. Bener ile başlayan 1950 kuşağının yönelimdir bu) edebiyat, toplumun aynası olma görevini yavaş yavaş sinemaya, yani, hareketli aynaya devretmekteydi. İtalya’da, sinemada başlayan ve sonra bütün dünyada önemli bir çılgır açan “Yeni gerçekçilik” akımı, edebiyatın bıraktığı bu alana hızla nüfuz etmekteydi. Bu akımın Türkiye’deki yansıması, Orhan Ke-

mal'in Yeşilçam sinemasındaki gerçekçi akıma katkı niteliğindeki senaryo çalışmalarıyla olmuştur. Ama sinema, Orhan Kemal için önce “medarı maişet motorunu” döndürmek için bir araç niteliğindeydi; geçim için edindiği yan bir zanaattı.

Yukarıda aynı okulun üç büyük yazarı arasındaki edebi farkı sormuştuk: “Ne idi bu farklar?”

Kemal Tahir için de gerçekçilik kaydında benzer nitelermeler yapabilir miyiz? Kemal Tahir, inandığı dava içinde kişisel kimliğini belli bir tarih içinde akıp giden bir bilinçlilik kimliği olarak oluşturmıştı. 15 cildi bulan “Notlar”ı bu yargının kanıtı niteliğindedir. Kemal Tahir’de romandan önce tasarlanmış tez vardır: roman adeta kuramsal bir tasarımıdır, yaşadığı ülke insanını, içiyle ve dışıyla, ideolojisiyle ve gerçekliğiyle anlayıp betimleme ve bu betimlemeden çıkacak bütünlüklü bir toplum bakışı, bu bakışı gerçek olaylar kurgusu içinde canlandırma tasarımıdır ondaki yazma güdüsü. Kemal Tahir’in bir tarih tezi, bu tarih içinde oluşmuş özgün bir toplum görüşü vardır; bu düşünsel yapı içinde en tipik olanların birer kahraman olarak canlanışdır onun yazısını güdüleyen. Bütün bir tarih içinde bütün bir toplum, bütün bir ideolojiler dünyasında kendi çıkarımlarıyla kendine yer bulmuş her sınıftan bireyler, onun asıl ilgilendiği kahramanlardır. Bir nehrin akışı gibi kurguladığı roman tasarımları, köylü ya da kentlinin algı dünyası, dil yapılarının iç ve dış gerçekliği, bireylerin düşünce oluşumlarındaki sınıfsal saikler, adlarıyla ve ideolojileriyle kendini ortaya koymuş olan rakipler mücadelesinin alt üst olup giden akışının kurgulanmasıdır. Yansıtmaktan çok irdeleyicidir; öylesine biricik bir özgünlük kurar ki, sanki insanı değil de gerçekliği kolayca değişmeyecek olan doğayı betimliyor gibidir. İnsan gerçeği katıdır; insan kötüdür Kemal Tahir’de. Aydınlanmış iyilerse daima onurlu yenilginin müzmin mahkûmudurlar. Kurt kanunudur toplumun kanunları; bir tür Leviathan’dır. Orhan Kemal ise insanda, en kötü insanda bile bir iyi bulmayı gözetir; kötülük henüz içselleşmiş, kesinleşmiş, kemikleşmiş değildir. Toplumsal koşullar değişse insan da değişecektir. Kötülük üretim ilişkilerinin cendereye dönüşmüş yapısında, verili koşullar içinde insanı insanın kurdu yapan “ekmek” kavgasıdır, yani üretilenin paylaşım kavgasında. Yansıtıcı aynasını belirli bir ortama kurar ve dilde, özellikle diyaloglarda biçimlenmiş birey ve toplum gerçeğini, olabildiği kadar görünenden yana kurar. Görünenin ardındaki gerçeğin algısı okura bırakılmıştır.

Orhan Kemal yoksulların, mağdurların yazarı olma ısrarından hiçbir dönemde vazgeçmedi, açlık çektiği zamanlarda bile yazarlık yeteneğinden başka şeyler yazarak geçinmeye çalışmadı. Bu ısrarındaki süreklilik, ısrarına denk yeteneğiyle bütünleştğinde Nâzım’ın güvendiği o delikanlı daha ilk yapıtlarında parlayarak ortaya çıktı: “Sende sanatkâr malzemesi, yapısı, soluğu mükemmeldir. Sana doludizgin güveniyorum.” Orhan Kemal, Nâzım’ın gerçekçiliğe özenli bir önem verdiği okulunun en güçlü yazarlarından biri oldu; hocasının duyduğu güven, yazdığı her eserle biraz daha somutlaştı ve toplumuna kavuştu, toplumda güçlü bir karşılık buldu.

EMİN ÖZDEMİR

ORHAN KEMAL'İN ANIMSATTIKLARI

Ne zaman Orhan Kemal'in yazınsal eylemi, yazınsal bırakısı ya da yazımımızdaki yeri üstüne düşünsem Melih Cevdet Anday'ın şu dizelerini anımsarım: *Uyuyamayacaksın / Düzelmeden memleketin hali / Düzelmeden dünyanın hali / Gözüne uyku girmez ki... / Uyuyamayacaksın / Bir sis çanı gibi gecenin içinde / Ta gün ışıyuncaya kadar / Vakur metin sade / Çalacaksın.*

Diyebilirim ki Orhan Kemal, yazarlık yaşamı boyunca “bir sis çanı gibi” çalıp durmuştur. Yokluğun, yoksunluğun karanlığında debelenen, ekmek kavgası içinde tükenen insanların sorunlarını öyküleştirilmiş, romanlaştırmıştır. Bunları oluştururken, eleştirel gerçeklikle toplumsal gerçekliğin kesiştiği bir yerde konumlanmıştır; ne var ki hiçbir zaman bir araç gözüyle bakmamıştır kişilerine, onları bütünselliği içinde algılamış, bütünselliği içinde yansıtmıştır.

Kimlerdir Orhan Kemal'in kişileri? Irgattırlar, işçidirler, memurdurlar, ustabaşıdır, bekçidirler, çöpçüdürler, fahişedirler, yaşamadırlar; ama öncelikle insandır onlar. Acı çekerler, sevinirler, düş kurarlar; umutları, özlemleri vardır. Yalan söylerler, birbirlerini kıskanır, birbirlerini ezmeye çalışırlar, kavgaya eder, cana kıyarlar. Ne var ki bu insan hallerinin hiçbirini, hazır bir giysi gibi kahramanların üstüne geçirmemiştir Orhan Kemal. Kahramanlarının kişilik kumaşlarını, onları belirleyen toplumsal koşulların tezgâhında dokumuştur. Kişilerinin de, onların içinde soluk alıp verdikleri dünyaların inandırıcılığı da buradan geliyor işte; yaşamla iç içeliklerinden, yaşamın zenginlikleriyle, renkleriyle beslenmelerinden.

Çok söylenmiştir, yazınsal yaratıların kaynağı yaşamdır; yaşamdan beslenmeyen yazınsal bir yaratı düşünülemez. Düşlemsel (fantastik) ürünler, bilimkurgular için de böyledir. Orhan Kemal'i öykülerinde, romanlarında belirgin bir biçimde görüyoruz bunu; yaşamın soluğu, daha doğrusu ruhu sinmiştir onlara. Bu ruha ulaşmayı yazmanın, yaratmanın baş koşulu sayıyor Orhan Kemal, şöyle diyor bir konuşmasında: “... Yazmak için yaşamak, duymak, halkı algılamak gerekir Bir yazar için çok gereklidir halkın içinde kalabilmek...Ve halkın değişimini algılamak...Eskimemek için...Hatta değişimi yakalamak, bu değişimin dışına düşmemek gerekmektedir.”

Orhan kemal, bu gerekliliğe bağlı kalmıştır. Anlattığı insan ve toplum gerçeğine, dıştan değil, içten bakan bir yazardır o. Kendi gözlem ve yaşantı alanına giren insanların dramını anlatır öncelikle. İlk öykülerinin, romanlarının (*Baba Evi, Avare Yıllar, Ekmek Kavgası, Cemile*) odağında çocukluğu, gençlik yılları, aile ve arkadaş çevresi vardır. Özyaşamöyküsel nitelikli yapıtlardır bunlar

Daha sonra yazarlığında yeni bir evrenin başladığını, konusal ve izleksel alanının genişlediğini, çeşitlendiğini görüyoruz. Bunları ayrıntılarıyla anlatacak değilim. Soruşturmanın sınırları içinde kalarak şu kadarını söyleyeyim Orhan Kemal'in romancılığımızdaki yerini bu evrede yazdıkları belirler. Bunlarda (*Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Eskici ve Oğulları*, *Murtaza*, *Hanımın Çiftliği*, *Kanlı Topraklar*) Köyden kente göç olgusunun savurduğu gurbetçiler, onların kent varoşlarında sürdürdükleri ilkel yaşam koşulları anlatılır. Aynı zamanda Çukurova'daki sömürü düzenin, tarımda makineleşmeye geçişin, toplumsal yaşamdaki gelişme ve değişmelerin insan ilişkilerini nasıl olumsuz yönde etkilediği anlatılır, yozlaşma ve çürümüşlüğün insan doğasını nasıl kirlettiği anlatılır Hemen söyleyeyim, bunları anlatırken yazınsallığın sınırları dışına çıkmaz, yazdıklarının roman, öykü olduğunu unutmaz. Toplumbilimcilerin işini, toplumbilimcilere bırakır.

Başta da değindim, Orhan Kemal'i yaşar kılan yönlerinin başında insana ve gerçeğe bakışı gelir. İnsandan umudunu kesmez. Ne denli kötü olursa olsun, hangi çirkinliğin batağına saplanırsa saplansın yine de o insanda kirlenmemiş bir yanın bulunduğu inanır. Bu yanı er ya da geç kurtaracaktır onu, kötülüklerini, çirkefe batmışlığını unutturacaktır. Böyle derken *Avare yıllar*'daki İzzet usta, *Vukuat Var*'daki Muhsin Usta, 72. *Koşuş*'daki Ahmet Kaptan ya da Berbat Tefik geliyor aklıma.

Orhan kemal için bir çelişkiler yumağıdır insan. Bekçi Murtaza'yı anımsayalım. Köpeksi bir görev ahlaki içindedir. Kendi kızının ölümüne yol açacak kadar. Kendine, ailesine, çevresine yabancılaşmış, düşlerinin çekim alanı içinde mutsuzluğunun, acınası hallerinin ayırımına varmayan biridir, bir tür Don Kişot. İki sinin de yaşamında birbirini anıştıran yanlar vardır; ikisi de düşle gerçeğin çatışmasından kaynaklanan acıklı, gülünç durumların çevrintisinde dönenip dururlar.

Şu soruyu sorsam, “Orhan Kemal, *Murtaza* dışında hiçbir roman ya da öykü yazmasaydı, kalıcı bir yazar olur muydu yine de?” Başkaları soruyu nasıl yanıtlar bilemem. “Olurdu” diyorum ben. Yanlış anlaşılmasın, öteki yapıtlarının değerini yadsımıyorum; onları birbiriyle ölçüştürecek de değilim. Her birinin, Orhan Kemal'in yazın haritasında ayrı bir yeri olduğuna inanıyorum, kimileri bu haritanın dağlarını, tepelerini oluşturur; kimileri de yaylalarını, ovalarını...

Yazınsal yaratıların işlevi, insanı insana anlatarak, onun düş, düşlem, duygu ve düşünce evrenini zenginleştirmedir. Bu işlevi yerine getirmeye çalışan yazarlarımızdan biridir Orhan Kemal. Ezilenlerin, yokluğun, yoksunluğun karanlığında çırpınıp direnenlerin sesi olmuştur; elbette umudun ve aydınlığın da...

ÖMER ÇELİK*

SINIRLARI AŞAN ORHAN KEMAL

Yaşadığı dönemin sosyal ve tarihsel olgularını özgün bir dil ve anlatımla okurlarına ulaştıran Orhan Kemal, konu ve üslup bakımından zamanının sınırlarını aşmanın yanında, yarattığı evrensel yazın evreni ile ülkemiz sınırlarının ötesine geçmeyi de başarabilmiş bir yazardır. 2014 yılında doğumunun ardından 100 yılı geride bırakmış olacağımız Orhan Kemal, bugün hala hem Türk hem de yabancı okurlar tarafından artan bir ilgiyle takip edilmektedir.

Sona eren bir İmparatorluğun ardından kurulan genç Cumhuriyetin kuruluş yılları, tek partili seneler ve çok partili yaşama geçiş dönemi... Bu süreçlerin hepsi Türkiye tarihinin dönüm noktası niteliğindeki bir döneminin köşe taşlarıdır. Bu dönemde, siyasi ve sosyal yaşamdaki köklü değişimlerin edebiyat yaşamımızda da derin etkileri görülmüş ve yine bu süreç çağdaş edebiyat tarihimizin kilometre taşları olan birçok yazarın ortaya çıkışına sahne olmuştur.

Bu yıllarda yaşanan köklü değişim elbette insanların yaşamını da derinden etkilemiş; siyasi ve ekonomik düzenden günlük davranış biçimlerine, geleneklerden benimsenmiş ahlaki değerlere kadar her unsur değişime uğramaya başlamıştır. Bu süreçte ortaya çıkan sosyal bunalımları, toplumun bu derin değişim ve dönüşüm karşısındaki reflekslerini ve sıkışık ruh halini anlatan birçok değerli yazarımız vardır. Fakat bunların arasında işçiyi, köylüyü ve dar gelirliyi ilk defa yazının ana malzemesi yapan ve temayı çalışanın gözünden aktarmayı seçen Orhan Kemal olmuştur.

Orhan Kemal'i farklı kılan en önemli husus “en iyi bildiği”ni yazmasıdır. Yazdıkları en iyi bildiğidir çünkü içerden yazar Orhan Kemal, yaşadıklarını yazar. Orhan Kemal “ekmek kavgası” veren amele olarak, hamal olarak yazar ya da çıırçı fabrikasında bir işçi bir kâtip olarak yazar. Orhan Kemal, 1914'te başlayıp 1970 yılında sona eren yaşamının gençlik dönemlerinde hamallık da yapmıştır, Adana'daki Milli Mensucat Fabrikası'nda işçilik ve kâtiplik de... Tam da bu nedenledir ki ülkede o dönemde meydana gelen değişimlerin çalışan kesimler üzerinde yarattığı yoğun baskıyı ve sıkışmışlık halini keskin bir gerçeklik hissi yaratacak şekilde okurlara sunabilmiştir. Kurguya ek olarak, kullandığı dilin de okur için bu kadar cezbedici olması, içinden geldiği halkın özelliklerini tam bir gerçeklikle yansıtırıyor olmasındandır.

Orhan Kemal, köyden şehre göçenleri, şehirde işçileşen köylüleri, dar gelirli-
leri, tepeden tırnağa tüm yaşamla mücadelelerini anlatır hikâye ve romanlarında. İnsanları gözlemle değil aralarından, içerden bakarak anlatmasındandır ki yazdı-

ğı her satır bize dokunur. Kahramanları bizim gibi yaşar, bizim konuştuğumuz biçimde konuşur, hayatla ve sorunlarla bizim gibi mücadele eder, biz gibi sever, bizim kavga ettiğimiz gibi kavga eder...

Hep işçiyi hep köylüyü anlatması ne bir saplantı ne bir inat ne de safi politik yöneliminin bir sonucudur. Bu, gerçekçi bir yazar olarak en iyi bildiğini yazması gerektiğini düşünmesindendir. “Baba Evi”nde, “Ekmek Kavgası”nda, “Eskici ve Oğulları”nda, Gurbet Kuşları”nda, “Hanım’ın Çiftliği”nde, “Bereketli Topraklar Üzerinde”de neyi ve nasıl anlattığını anlayabilmek için Orhan Kemal’in kendisini çağdaşlarından farklı kılan bu yaklaşımının farkında olmak gerekir. Nitekim edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenlerine göre Orhan Kemal’in eserleri konu, üslup ve anlayış bakımından devrimsel özellikleri ve ilkleri bünyesinde barındırmaktadır.

Orhan Kemal’in edebiyatımıza bıraktığı mirası ve zamanının ruhunu yansıtan ve günümüzde karşılık bulan anlatısı, belli ki sadece bizi etkilemekle kalmamış. Eserlerinde anlattıklarıyla ve anlatış biçimiyle edebiyat araştırmacıları ve okurları tarafından çağdaşlarından farklı bir mertebeye çıkarılmış olan Orhan Kemal sadece zamanının sınırlarını aşmamış, ülkemizin sınırlarını da çok önce aşmayı başaran isimlerden biri olmuştur.

“Murtaza”sı 1979 yılında Almancada yayımlanmıştır. “El Kızı” adlı eseri Rusça olarak 1980’de Azerbaycan’da, “Nazım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl”ı 1981’de Yunanistan’da, “Yalancı Dünya”sı 1984’te Bulgaristan’da okurlarıyla buluşur. Sonrasında ise çeşitli eserleri Kazakistan, Gürcistan, Litvanya ve Rusya gibi ülkelerde yayımlanmıştır. Orhan Kemal’in ülkemiz sınırlarını aşarak dünya okurlarıyla buluşmasında, Bakanlığımız tarafından 2005 yılında başlatılan bir çeviri ve yayın destek programı olan TEDA (Türk Edebiyatı’nın Dışa Açılımı Projesi) bir milat özelliği taşır.

Türkçeden toplam 1456 eserin 58 farklı ülke ve 54 dilde yayımlanması için maddi destek sağlayan ve Türk edebiyatının dışa açılımı için Bakanlığımızın son yıllarda yürüttüğü en önemli projelerden biri olan TEDA Çeviri ve Destek Programı kapsamında Orhan Kemal’in toplam 56 eserinin 18 farklı ülkede 15 farklı dile çevrilmesi için destek verilmiştir. Orhan Kemal’in eserleri TEDA kapsamında; Yunanca, İtalyanca, İspanyolca, İbranice, Arapça, İngilizce, Arnavutça, Almanca, Çince, Bulgarca, Urduca, Rusça, Sırpça, Hırvatça ve Rumence dillerine çevrilmesi için desteklenmiştir.

Orhan Kemal, 56 destek sayısı ile TEDA Programı kapsamında yurtdışında çevirisi ve yayımı desteklenen yazarlarımız arasında ikinci sırada yer almaktadır. Yabancı yayınevlerinin ve editörlerinin kendi ülkelerindeki okur alışkanlıkları ve tercihlerini yakinen takip ederek TEDA’ya başvuru yaptığı göz önünde bulundurulduğunda Orhan Kemal’in sınırlarımız dışındaki okurlar nezdinde en çok talep edilen yazarların başında geldiği görülmektedir.

Ülkemizin Bakanlığımız koordinatörlüğünde hazırlanan programlar kapsamında katılım sağladığı uluslararası kitap fuarlarında da Orhan Kemal’in Türkçede yayımlanmış ve yabancı dillere çevrilmiş eserleri tanıtılmaktadır. Bu eserler ulusal stantlarımızda en çok ilgi çeken ve hakkında en çok soru sorulan eserler arasında yer almaktadır. Türk edebiyatının dışa açılımı çalışmaları ve TEDA Programı kapsamında Orhan Kemal’e yönelik son dönemde gözle görülür şekilde artan ilgi, Türk edebiyatının bu önemli yazarının gelecek dönemde de ülkemiz sınırlarını aşan bir merak ve alâkaya mazhar olacağını ve daha fazla sayıda eserinin yabancı dillere çevrilerek dünyanın başka köşelerinde de yayımlanacağını bizlere göstermektedir.

Anlaşılmaktadır ki Orhan Kemal’in özgün dil ve anlatım özellikleri sadece Türkiye’deki okurları etkilemekle kalmamış, çalışan dar gelirli insanların yaşamlarına keskin bir gerçeklik penceresinden bakan hümanizmi ve umut aşılayan üslubuyla oluşturduğu edebiyat evreni, evrensel bir ilgiye mazhar olmuştur. Öte yandan Orhan Kemal; kültürlerin buluşma noktası, emeğin, bereketin ve cömertliğin kenti ve aynı zamanda eserlerinin ana mekânı olan Adana’yı cezbedici bir canlılıkla tasvir etmiş ve Adana’nın çok katmanlı kültürel dokusunu ve yerel özelliklerini geliştirdiği üslupla evrenselleştirmeyi başaramış bir yazardır.

Toplumumuzu oluşturan bireylerde, Orhan Kemal’in roman ve hikayelerinde geçen birbirlerinin kökenini irdelemeksizin, çocuksu bir masumiyet ve merhamet ruhuyla bir arada yaşayan kahramanlarına ait bir fıtrat mevcuttur. Bu yüzden de, tıpkı Orhan Kemal’in eserlerindeki gibi Türk, Kürt, Arap, Boşnak, Laz, Arnavut, Gürcü ve diğer tüm unsurlar birbirinin kimliğini sorgulamaksızın yüzyıllar boyunca huzur ve barış içinde yaşamayı başaramıştır. Şuna inancım tamdır ki Üstadın “Cemile”sinde satırlara döktüğü gibi bir türküyü hep bir ağızdan söyleyebilmiş bu toplum ebede kadar bu şarkıyı söyleyecektir:

“Boşnakça bir halk türküsüydü bu. Bu türküde bir Avşar kilimindeki renklerin cümbüşü vardı. Bu türküde hasret vardı, bu türküde arzu, bu türküde aşk.. Bu türkünün motifleri Hint’de, Çin’de, Kazablanka’da, New York’da, Po Vadi-si’nde, Güney Amerika Bozkırları’nda, Orta Anadolu’da da vardı. Bu türkü insanlığın hasretlerini, arzularını belirten nakışlarla işli bir türküydü...”

* Kültür ve Turizm Bakanı

IŞIK ÖĞÜTÇÜ

ORHAN KEMAL BİZİ AYDINLATMAYA
DEVAM EDİYOR...

Orhan Kemal'in yapıtlarının güncel, akıcı olması, okuyanı kitabın içine çekmesi bir tesadüf müdür? Yoksa üstat biz daha uykudayken insanımızı severek onu gözlemleyerek onun sorunlarını kağıda döküp bizim görmemizi sağlayarak, çağımızın ve geleceğin insanı olmayı başardığından mı?

Ülkemizin insanlarını, toprağını, suyunu her türlü canlısını tanımaktaki üstün gücü karşısında bize sadece yarattığı eserlerine hayranlık duymak kalıyor. Kendi payıma hem oğlu, hem sıkı bir araştırmacı/okuyucusu olarak onu çok yakından tanıdığım için, yazarken üstüne titrediği yaşayan karakterlerini/insanlarını daha fazla kucaklamak fırsatım doğuyor.

Yapıtlarındaki insanlara bakışının ipuçlarını aramak için, kendisinin yazdığı mektupları okumak, satırlarının izini sürmek, bulunmamış bir ilacı keşfetmek veya henüz gidilmemiş yıldızlara ulaşmak kadar heyecan verici serüven olmakta :

“Ben milletimi, köylümü, bütün fakir fukarayı seven bir yazarım. Belirli şartlar yüzünden geri, cahil, görgüsüz, pis kalmış insanların, imkâna kavuştukları zaman değişip gelişeceklerine, ileriliği benimseyeceklerine, medenileşeceklerine inanıyorum.”

İnsanları hor gören, suçlayan, onlara güvenmeyen ve “bunlarla hiçbir şey olmaz” diyen sanatçıların davranışlarını, söylemlerini hoş karşılamaz, böyle düşünenlerin karşısında durur :

“Benim yazdıklarım gurbete düşmüş, fabrikalarda çalışan köylüler. Bunlar da yakından tanıdığım insanlar. Hepsine sevgim var elbette. İmkân verilirse kabalıklarından sıyrılıp, bizlerden daha iyi olacaklarına inanıyorum. Yani, yüzyıllar boyunca süregelen sınıflı cemiyet, onları ihmal etmiş. Hâlâ öyle. Bir gün hatırlanırlar da medeniyetin nimetlerinden faydalanırlarsa memleketlerine, dünyalarına kıvanç verecek insanlar olurlar.”

Orhan Kemal'in insanları, onun gözündeki her şeye layık olan kimselerdir. Toplumsal unutulmuşluk bu küçük insanları çaresiz duruma düşürmüş olsa da, üstat onları unutmamış ve tüm ülkede görülmelerini sağlamak için sayfalar dolusu öykülerini yazmıştır. Halkı da onu çok iyi anlamaktadır :

“Yaşasın halk! Vallahi halk, fakir fukara yani; beni çok daha iyi anlıyor.”

O daima inanır :

“Fakir, ezilmiş, zavallı, hor görülmüş halkımı ayak altına alacak romanlara milyon verseler benim için önemli değil. Halka, halkıma inanıyorum. Her türlü

geriliği, zaman zaman hainliğine rağmen, suç onun değil. Yüzyıllar boyunca ona ne verilmiş ki ne isteniyor.

Oy'unu, kurtlarına veriyorsa suç onun mu? 'Akrep gibisin kardeşim' de denebilir. Doğrudur ama, onlar gene, her zaman, her şeye rağmen haklıdırlar. Geç, güç, lakin akıllarını yavaş yavaş da olsa başlarına toplayacaklar ve bizzat kendilerinden başka onlara yar olanın bulunamayacağını anlayacaklar bir gün.

Ben buna inanıyorum..'

Üzerine uygulanan ekonomik baskılar, çektirilen sıkıntılar, önüne çıkarılan zorluklar, sonunda onu isyan bile ettirir :

"Dünyanın hiçbir tutunmuş romancısı, dünyanın hiçbir yerinde bu vaziyete düşmez. Düşerse hapse düşer, yoksa işsiz kalmaz, bırakılmaz."

Sıkıntılar çekse de onlar için yazmaktan kendini alamaz :

"İnsanlara kızmamaya alışın. İnsanlar kızılmaya değil, acınmaya ve sevilmeye muhtaçtırlar. Hastasına kızmayan bir doktor olmaya çalışın."

Doğumunu müjdeleyen "Ben de dehrin sitemin çekmeye geldim dehre" diye yazan bu telgraf hayatının bir gerçeği olarak, ömrünün sonuna kadar boynunda asılı kalmış, halkın sanatçısı olma sorumluluğu ona çileli bir yaşam sürdürmüş, ama kadirbilir halkı da onu hiçbir zaman unutmayarak, cenazeyi taşıyan arabanın üzerine şu pankartı asmıştır:

"Biz işçiler senin hatıran önünde saygıyla eğiliriz."

Son olarak şunları yazmak istiyorum: Geçen gün notlarımı karıştırırken Adanalı hemşerimiz Turan Altuntaş'ın bir mesajı elime geçti.

"Halkı adına acı çekmiş, sağlığından, canından, memleketinden olmuş insanları unutmak vefasızlıktır. Çağından sorumlusyan kadir kıymet bileceksin. 'Kadir kıymet bilmeyen toplumlarda, kıymeti bilinecek insan az yetişir' demiş Hasan Ali Yücel. Kendi değerlerini unutan toplumlar 'Şizofrenik' toplumlardır. Halkının daha mutlu yaşaması için kavga veren insanları anmak görevimizdir. Bunlardan biri de Orhan Kemal'dir. Bu dürüst yaşamın savaşıncısını, ölüm yıldönümünde anmak bir kadir bilirliliktir..."

Hey, Koca Adanalı Orhan Kemal!

Şekerkamışı, turuncu, limonu, portakalı, bicibicisi, şalgamı bol Adana'dan selam sana!

'Küçüksaat'teki işçiler,ırgatlar, patozcular, çırçır fabrikaları, Yüreğir'in Bereketli Toprakları, Arkasızlar-Hırkasızlar unutmadılar seni... Unutamazlar da, onların tek 'kıyakçısı' sendin.

'Kara Sofu'da rakı içen akşamcılar, Hurmalı Mahallesi'ndeki eski arkadaşların şerefine kadeh kaldırıyorlar.. Bir 'fırt' da senin için çekiyorlar."

100. Yaşında geleceğe bıraktığın eserlerin ışığında aydınlanmaya devam ediyoruz...

ADALET AĞAOĞLU

İstanbul, 16 Aralık 2013

Çok Sayın ve Sevgili Hüseyin Su.

HECE dergisinin Ocak Sayısı'nı Orhan Kemal Özel Sayısı için ayırdığınızı, bu amaçla benim de bir yazımla katkıda bulunmamı istemiştiniz. Epeyce oluyor, yazımı en geç 15-20 Aralık tarihleri arasında tarafınıza göndermemi istemiştiniz.

Hüseyin bey, size bir telefon açıp da bunu yapıp yapamayacağımı bile söyleyemedim. Benim çok sayıp sevdiğim Üç Kemal'imizin en başındakinin Orhan Kemal olduğu halde... Evet öyle. Çünkü Orhan Kemal taşradan, köyden büyük kente göçmek zorunda kalan ailelerin dramını ve kırılmalarını çok güzel anlatmıştır. Çünkü bu hemen hemen taşranın köye göçtüğü tragedyanın ilk göze serilmesidir. Böylece bu kentlere göç dramında yaşananların, yaşanacakların en büyük göstergesidir onun zamanları.

Soruşturma mektubunuzu aldığım günlerden bu yana hayatımın nasıl altüst olduğunu bir bilseniz: Önce kendim hastaneye kaldırıldım; meğer zatürre geçiriyormuşum; serumlar takıldı falan, gözümü açıp eve çıkarıldım; hemen beklediğiniz yazıya sıvanacağım; bu sefer de eşim hastanelik oldu: Yaşlılığın getirip götürmeleri... Yeni ve herhalde son romanıma bile el süremedim; Halim'i eve taşımamızın herhalde 5. gününde falan dolandırıcıların bankadaki birikimimize el attıkları haberiyle karşılaştık; tam 10 gün sürdü Polis'in bizi uyarıp da dolandırıcıların parayı "Avlayışları..."

Romanım zaten Dert Dökmeler üstüne, çünkü hayatlarımız hep şikâyetlerimizle dolu; buyrun size, bunları dışa vurmaya çalışmanın cezasını! Katmerli tarafından...

Çok, hem de çok fazla istediğim halde sona kalan şu 3 gün içinde dileğinizi yerine getiremiyorum.

İnanın sizin üzüntünüzden daha fazlası bende.

Orhan Kemal Özel Sayısı'nı sabırsızlıkla bekliyorum.

Dostlukla
Adalet Ağaoğlu

ABDÜLKADİR BUDAK

SAFLIĞIN ROMANINI ÖZLEMEK VE...

Ülkü Tamer, yakın sayılacak bir tarihte yazdığı yazılardan birine “Saflığın Şiirini Özledim” başlığını koymuştu. Buna bakılarak “saflığın romanını özledim” denilebilir mi? Şiirde olduğu gibi, romanın da “dil içinde dil”e dönüştüğü bir zamanda bu bekleyiş beyhude gelebilir. Bir okur olarak bu tür “yeni” romanlar okumayı özlediğimi söyleyebilirim.

Şunun farkındayım elbet: Her şey zamanla değişir, değişmek durumundadır. Roman anlayışı ve buna bağlı olarak roman yazımı da değişti. Orhan Kemal bugün yaşıyor olsaydı, Yaşar Kemal örneğinde olduğu gibi, merkez imgeye, varoluş senbebine bağlı olmakla birlikte değişime uğrayacaktı. “İnce Memed”den, “Yer Demir Gök Bakır”dan “Deniz Küstü”ye gelen Yaşar Kemal hesabı, Orhan Kemal’in de dili yeni zenginlikler edinecek, konu haritası genişleyecekti. Roman o gün öyle yazılıyordu, ama Orhan Kemal daha içeriden yazıyordu. Bu yazar, içinde bulunduğu sınıfın dili olarak edebiyat tarihimize “fenomen” olarak geçmiştir. Daha ilk romanlarından başlayarak “ortak çevreyi paylaştığı insanların yaşam mücadelesi ekseninde küçük hayatlarını, gündelik sorunlarını konu ettiği” üstünde çok duruldu. Yoksulluğun, işçi sınıfının romandaki dili olmayı başardı. Yaşıyor gibi yazdı, yazdığı gibi de yaşadı. Yazdıkları üstüne başına yakışan şeylerdi, bu anlamda sahiciydi, samimiydi, inandırıcıydı. Edebiyatta belli tartımlarda, ölçülerde “dil cambazlığı” önemli olsa gerektir de, Orhan Kemal buna hiçbir zaman itibar etmedi. Ekmeğini çıkardığı bir işti yazarlık. Edebi değeri ekmek değeriyle eş tuttuğu zamanlar çok oldu. Ekmek ve yazı aynı şeydi bir bakıma. Aç olan ekmek seçmez, Orhan Kemal de bu yüzden seçkinci tutumlara girmede, girmede. Hayatın, “romancı” lakabıyla bir tutanakçısı gibiydi. Bütün olumsuzlukların içinde sadece romanlarıyla değil, öyküleriyle, “72. Koğuş” gibi öykü ile roman arasında kalan uzun metinleriyle, “Murtaza” gibi büyük tiplerleriyle edebiyatımızdaki sağlam yerini aldı.

Benim merak ettiğim şey, “Aşk-ı Memnu” dizisini izleyen gençlerden biri, aynı adlı kitabı raflarda görünce “Aaa bak, dizinin kitabı çıkmış” demişti ya bir arkadaşına; Orhan Kemal adı bugünün genç okurlarına, sözgelimi “Hanımın Çiftliği” dizisinin senaristi kadar olsun geliyor mu?

Son olarak: Orhan Kemal adı, saygınlığını öylesine koruyordur ki, postmodern edebiyatın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Hasan Ali Toptaş’a “Orhan Kemal Ödülü” verilmiş olsa, Toptaş seve seve kabul edilecektir.

SÜREYYA BERFE

Yıl 1962. Dile kolay 51 yıl. Orhan Kemal’le o zaman tanıştık. Cağaloğlu, Nurosmaniye Caddesi İkbâl Kıraathanesi. Sabah erkenden gelir, orada çalışırdı. Es-ki yazıyla yazardı. Bazan başından geçenleri anlatırdı: Hikâye gibi, roman gibi...

Dünyada Harp Vardı adlı hikâye kitabı (1963) üzerine bir konuşma yapmış-tım. Orhan Kemal’le. (Gözlem Dergisi) O konuşma sırasında daha iyi tanıdım.

Evet, gerçekçiydi denebilir. Ama nasıl gerçekçi? İnsanın (dolayısıyla toplu-mun) işin, ekmeğin, emeğin gerçeklerini dile getirdi. Yalın, neredeyse olduğu gi-bi, asla süsleyip püslemeden...

Yazdıklarında yaşadıklarından, tanık olduklarından, gözlemlediklerinden başka birşey bulamazsınız.

Tahsil-terbiye, mektep-medrese de yok sayılır: Orta sonndan terk. Yetenek ve çalışkanlık o zamanın pek az yazarında vardı. Bir de “Hayat Okulu” O okulun hem en iyi öğrencilerindendi hem de unutulmaz öğretmenlerinden...

Bir romancı, hikâyeci kahramanlarını nasıl olur da bu kadar sever? Kardeşi, arkadaşı, çocuğu gibiydi onlar.

Bulgaristan’dan gelen cenaze arabasını Rekin Teksoy ve Onat Kutlar’la kar-şılamıştık. Onat “Gık diyemeyeceğimiz gerçekler öksüz kaldı.” demişti. Doğru.

Bugün de ne yazık ki öyle.

YÜKSEL AKSU

ORHAN KEMAL VE SİNEMA

Orhan Kemal gibi bir edebiyat dehasına birçok açıdan yaklaşmak mümkün. Orhan Kemal benim için bir okur olarak büyük bir edebî haz aldığım, bana edebiyatı tutkusu aşıl原因 bir yazar; toplumunu çok iyi gözleyen ve eserlerinde yansıtan, benim diyen mektepliye taş çıkartacak kadar analitik, alaylı bir sosyolog-antropolog; iyisiyle kötüsüyle bu ‘bereketli topraklar’ın insanını sevmemi ve onları kötü yapan sistemi değiştirmemizi öneren, etikle politikayı bir arada gören bir düşünür-eylemci; kalbinin sesiyle toplumsal sorumlulukları arasında çıkan çatışmaları dengeleyecek bir gönül adamı ve ülke sinemasını dönüştürecek kadar önemli bir sinema insanı.

Türkiye sinemasına birçok yönetmen, birçok dönem ve birçok türde filmi Orhan Kemal’in eserlerine yaslanarak üretmiştir. Türk sinemasında biçim ve içerik olarak köşe başı diyebileceğimiz ya da iki farklı paradigmanın dışavurumu olarak ortaya çıkmış iki önemli film, Orhan Kemal’in eseridir diyebiliriz. Senaryosunu yazdığı ‘*Gurbet Kuşları*’ filmi, 1960ların başından itibaren sonraki yıllara damgasını vurmuş ve ‘ulusal sinema’ kavramı tartışmalarının neredeyse miladı olmuştur. Kemal Tahir’in ve etrafındaki dönemin genç sinemacıları (Metin Erksan, Halit Refiğ, Sami Şekeroğlu, Duygu Sağıroğlu...) ulusal sinema kavrayışını Kemal Tahir’in tezlerinden esinlenerek inşa ederken, uygulamada Orhan Kemal’in eseri ‘*Gurbet Kuşları*’ Halit Refiğ’in yönetmenliği ve peşi sıra kuramsal katkılarıyla akımın neredeyse başlangıç filmidir. Sonraki yıllarda da Yeşilçam ve konvansiyonal sinemaya gerek romanları, gerek öykü ve oyunları, gerekse doğrudan senaryo veya mahlasla yazdığı senaryolarla Türkiye sinemasına nitelik ve nitelik olarak en fazla katkıda bulunmuş yazardır, diyebiliriz. Kısa bir süre sonra (1965) Tunç Başaran’ın çektiği ‘*Bekçi Murtaza*’, sadece karaktere dayalı anlatım biçimi ile klasik aksiyon sinemasının dışında bir ürünle başka bir etki ve tartışma yaratmış; aynı eser, bir başka kuşak yönetmen Ali Özgentürk tarafından, 1986 yılında başka bir kavrayışla çekilmiş ve Venedik Film Festivali’nde yarışmaya seçilmiş ilk Türk filmi olmuştur. Erden Kıral’ın 1979 yılında çektiği ‘*Bereketli Topraklar Üzerinde*’ filmi ise geleneksel Türkiye sineması kalıplarının epeyce dışında çekilmiş bir film olarak dünyanın birçok festivalinde ilgi görmüştür. 70’ler sonu, devrimci sinema ya da sinematek sonrası Türk sineması ürünlerinden yeni bir estetik paradigma ile ortaya çıkmış olan bu film, 80’li yıllar Türk sinemasından günümüze önemli etkileri olmuştur. Aslında Türk sinemasının son yarım yüzyılında ortaya çıkmış sinemasal anlamda iki önemli entelek-

tüel akımı olan; ‘ulusal sinema’ ve ‘devrimci sinema’ akımlarının ve bu iki önemli dönem ve iki farklı paradigmanın sinemasının yaslandığı dünya, bir anlamda Orhan Kemal dünyası ve Orhan Kemal eserleridir.

Sadece düşünsel sinema alanında değil popüler sinema ve popüler tv dizisi alanında da en fazla yararlanılmış edebiyatçıdır. 80’li-90’lı yıllarda TRT de; Ünal Küpeli’nin ‘*Yalancı Dünya*’ (1983), ‘*Hanımın Çiftliği*’ (1990), ‘Fatih Arslan’ın ‘*Kopuk Dünyalar*’ (1992), yine son yıllarda özel televizyonlarda; Yusuf Kurçenli’nin ‘*Gurbet Kuşları*’ (2008), Faruk Teber’in ‘*Hanım’ın Çiftliği*’ (2009) ve Cevdet Mercan’ın ‘*Kötü Yol*’ (2011) dizileri; Orhan Kemal’in bütün zamanlarda önemli bir seyirci kitlesine sahip olduğunu kanıtlar.

Sadece romanları değil oyunlarından ‘72. Koşuş’ yüzlerce kez birçok tiyatro grubu tarafından sahnelendiği gibi iki ayrı dönem ve iki ayrı yönetmen tarafından filme alınarak tekrar yorumlanmıştır (1987 yapımı Erdoğan tokatlı ve 2010 Murat Saraçoğlu). Öykülerinden yola çıkılarak yazılmış senaryoları ve özgün senaryoları saymaya kalkarsak nerdeyse dünyada en çok filme alınmış sanatçı Orhan Kemal’dir, diyebiliriz.

Orhan Kemal’in eserlerinin çoğu kitaplaştırılmadan önce gazetelerde tefrika edilmiştir. O yıllarda gazete okurları tarafından, ertesi gün ne olacak diye büyük bir ilgi ve tecessüsle beklenen bu hikâyelerin yarattığı etki, Orhan Kemal uyarlamalarının günümüz TV izleyicilerinde neden karşılık bulduğunun cevabı gibidir. Okur, büyük bir merakla ‘*Suçlu*’nun küçük kahramanı Cevdet’in hapse girip girmeyeceğini, ‘*Devlet Kuşu*’nun Avare Mustafası’nın müteahhidin zengin ama çirkin kızıyla evlenip evlenmeyeceğini beklemektedir.

Edebî değerden ödün vermeden sağlanan bu popüler kültür başarısının sırrı, Orhan Kemal’in karakterlerinin gerçekçiliğinde, olay örgüsünün sağlamlığında, yalın ve yoğun cümlelerden oluşan dilinin görselliğinde yatar. Metinlerindeki karakterler zengindir, derindir. Hiç biri mutlak iyi ya da kötü değildir. Her karakter, içinde farklı derecelerde aydınlık ve karanlığı barındırır. İnsanlarını içgörüy-le tanıyan Orhan Kemal, prototiplerin kolaycılığına yaslanmaz. Karakterlerin ayağı yere basan diyalogları hikâyenin sahiciliğini sağlar. Ağız, gerçek hayatta nasılsa öyle kullanılır. Herkes, olması gerektiği gibi konuşur.

Kısa ama etkili cümlelerle yapılan olay –olgu ve mekân tasvirleri; okurun muhayyilesinde anlatının ete kemiğe bürünmesini, canlanmasını kışkırtır. Orhan Kemal’in betimlemeleri, Steinbeck’te olduğu gibi neredeyse bir filmin görselliğini barındırır. Okur, metne tarafsız ve mesafeli kalamaz, doğrudan hikâyenin içine girer.

Sıkı bir mimariye, olay örgüsüne ve karakterlere dayanan Orhan Kemal romanları, bugünlerde entelektüel moda hâline gelen “çok katmanlı anlatı”nın erken örnekleri gibidir sanki. Bir edebiyat eleştirmeni de bir matbaa işçisi de aynı

romanı, benzer bir zevkle okuyabilir; aynı ya da ayrı sonuçlar çıkartabilir. Bu zengin dramatik yapı ve anlam dünyası, metnin yeniden üretimine de imkân veren bir niteliktir. Başka bir şekilde ifade edecek olursam, her Orhan Kemal hikâyesi, uyarlama yapacak bir senarist için müthiş kolaylıklar içerir. Basit zaman, mekân ve karakter değiştirmeler, eklenen yan öyküler, yeni diyaloglar sağlam dramatik yapıyı yerinden oynatamaz. Bir yönetmen bir romanı esas alarak, üç farklı dönemde üç ayrı uyarlama yapabilir; ki yapılmıştır da. Mesela, Memduh Ün 1960'da '*Devlet Kuşu*'nu, '*Avare Mustafa*' adıyla romandaki akışa bağlı kalarak uyarlamıştır. Aynı eserden yola çıkarak 1967'de erkek karakter Mustafa'yı, Nazife'ye çevirerek '*Zilli Nazife*'yi yapmış. 1980'de romanın adını kullanarak Kemal Sunal'ın oynadığı bir film çekmiştir. İlk uyarlamada dram olan öykü, sonuncu uyarlamada komedi olmuştur. Ayrıca '*Devlet Kuşu*'nun '*İspinozlar*' adıyla tiyatro oyunu olarak da uzunca bir süre sahnelendiğini de hatırlatalım.

Orhan Kemal'in kimi romanlarında birkaç ana karakter vardır. Ama anlatıda daha az yeri olan roman kişileri de tip olarak değil, iç dünyaları yansıtılmış karakterler olarak zengin olay örgüsünün içindeki rollerini oynar. Kimi eserleri ise kendi sınıfsal, sosyal niteliklerini de temsil etme becerisine sahip çok sayıda ana karakter barındırır. Bu durum, sinema uyarlamalarında yönetmen için güçlü bir Arşimet noktasıdır. Çoğu eleştirmen ve okur tarafından en başarılı romanı sayılan '*Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin ekmeğini kazanmak için köyünden çıkıp Adana'ya çalışmaya giden Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan adlı üç köylüsü, neredeyse eşit ağırlıklı karakterlerdir. Şiirsel bir betimlemeyle insanı ve toprağı anlatılan Çukurova, dördüncü ana karakter gibi işlev görür.

Mekânın olaylara hükmedici özellik kazanması Orhan Kemal'in başka eserlerinde de karşımıza çıkar: "Eskici ve Oğulları"ndaki mekân, sıradan bir dükkân olmanın ötesindedir veya '*Murtaza*'nın kale gibi savunduğu fabrika, aslında bir roman kahramanıdır. Orhan Kemal'in dramatik yapısında hem hikâyenin zamanı hem de kişilerin ve mekânların zamanı çok yetkin aktarılır. Okur olarak metnin ritmine kendimizi kaptırırken arka planda dönemin siyaseti, toplumsal ilişkileri, kültürü, folkloru ve hatta tarihi öyküyü derinleştirecek şekilde sergilenir.

Ben kişisel olarak inşa etmeye çalıştığım sinemaya Orhan Kemal'i önemli kılavuzlarımdan bir olarak kabul ediyorum. Çoklu karakterler, coğrafyanın film kahramanı gibi kullanılması, zamanın temsili, hayatta nasılsa öyle olması gereken şiveli diyaloglar, yerel kültürün sinema diline sızması gibi; filmlerimde anlatımımı kuran birçok dramatik tekniği, biraz da Orhan Kemal'i erken yaşlarda okumuş olmama borçluyum.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN

ORHAN KEMAL BİBLİYOGRAFYASI (1950-2013)

Orhan Kemal (1914-1970), özellikle son yıllarda hakkında gittikçe daha çok yazılan edebiyatçılarımızdandır. Eserleri belli başlı Batı ve Doğu dillerine tercüme edilmekte, gün ışığına çıkmamış bir kısım eserleri ilk kez yayınlanmakta, yarım kalmış eserleri basılmakta, hakkında ortak kitaplar hazırlanmakta ve nihayet baskısı tükenmiş eserleri yeniden okuyucuya sunulmaktadır. Bu arada eserlerinden -yine son yıllarda- dizi film olarak çekilenleri de anmalıyız.

Bibliyografyamızı hazırlarken öncelikle internet ortamında <http://orhanke-mal.org> adresinin “Orhan Kemal Hakkında Yazılanlar” bölümünden yararlandık. Yıllara göre düzenlenmiş bulunan bu bölümde Orhan Kemal hakkında yazılanlar künyeleriyle sıralanmamış, bütünüyle alıntılanarak hangi kaynaktan yer aldığı üstüne not edilmiş durumdaydı. Söz konusu bibliyografik notların yer yer yetersiz olduğunu belirtmeliyiz; dolayısıyla buradan tespit etmeye çalıştığımız künyelerde bu durum bibliyografyamıza da yansımıştır. Bu yazıları belirttiğimiz adresten tek tek açarak künyelerini not etmeye çalıştık ve matbu dergi veya gazetelerde değil, internet ortamında yayınlanmış bir kısım makaleleri de bibliyografyamıza dâhil ettik. Fakat künyelerin veriliş şekli dolayısıyla bazen, metnin yer aldığı kaynak internet ortamında mıdır, matbu mudur; net bir karara varmak zor gözüküyordu. Dolayısıyla belki de sadece internet üzerinde bulunan bir metni matbu bir kaynak gibi vermiş olabiliriz. Fakat hemen belirtelim ki, bu adres Orhan Kemal üzerine çalışacak araştırmacılar için son derece yararlanılabilir bir birikimi bir araya toplamış durumdadır. Her ne kadar internet kullanımının yaygın olmadığı dönemlerdeki yazılar yer almıyorsa da 2000 yılından itibaren kaleme alınan yazıların kahir ekseriyeti bu adreste bulunmaktadır. Adı geçen internet adresinin, bir ‘Orhan Kemal hakkında yazılanlar antolojisi’ hükmündeki bu bölümü, bibliyografyamızda künyesi yer alan birçok yazının metnini görmek, okumak isteyen okuyucular için de çok yararlı olacaktır. Burada ayrıca “Orhan Kemal İçin Çizilenler”, “Işık Ögütçü Yazı ve Röportajları” ve “Orhan Kemal Üzerine Tezler” de yer almaktadır. Biz tespit ettiğimiz tezler için www.yok.gov.tr adresinde gösterilenleri esas aldık. orhankemal.org adresinde gösterilen tezleri *Hece*’de uyguladığımız künye verme usulüne uygun olmadığı için göstermedik; okuyucular bibliyografyamızda bulunmayan tez künyeleri için oraya müracaat edebilir. Yine Işık Ögütçü’nün Orhan Kemal’le ilgili entelektüel çabasını bütünüyle görünür kılan yazı, röportaj vb. malzemeden yararlanmak isteyecek okuyucu da buraya başvurmalıdır.

Bibliyografyamız şu bölümlerden oluşmuştur:

- A. Yazılar
- B. Kitaplar
- C. Kitaplarda Bölümler
- D. Ansiklopedi Maddeleri
- E. Özel Sayılar, Dosyalar
- F. Röportajlar
- G. Tezler
- H. Eserleri (Öykü, Roman, Oyun, Hatıra, İnceleme, Röportaj)
- I. Ödülleri
- J. Orhan Kemal Roman Armağanı
- Alan Eserler

BİBLİYOGRAFYA

A. Yazılar

- ACAR, Barış, “Orhan Kemal, Ekmek ve Toplumsal Gerçekçilik”, *Evensel*, 27 Mayıs 1999.
- AHMET HAKAN [COŞKUN], “Orhan Kemal Okumak...”, *Hürriyet*, 17 Ekim 2005.
- AKARSU, Hasan, “Arkadaş Işıkları”, *Cumhuriyet Kitap*, 13 Mart 2008.
- AKARSU, Hasan, “İstanbul’dan Çizgiler”, *Şarköy Gazetesi*, 14 Temmuz 2011.
- AKARSU, Hasan, “Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl”, *Cumhuriyet Kitap*, 20 Eylül 2007.
- AKARSU, Hasan, “Orhan Kemal’in ‘El Kızı’ yeniden...”, *Cumhuriyet Kitap*, 1 Mayıs 2008.
- AKBAL, Oktay, “Doludizgin Bir Yaşam mı?”, *Cumhuriyet*, 31 Mart 2002.
- AKBAL, Oktay, “Dostum Orhan Kemal”, *Cumhuriyet*, 1 Haziran 2000.
- AKBAL, Oktay, “Orhan Kemal Unutuldu mu?”, *Cumhuriyet*, 26 Kasım 2000.
- AKCAN SELİM, Rüçhan, “İki Dost, Bir Armağan”, *Cumhuriyet Pazar*, 17 Haziran 2007.
- AKÇAM, Alper, “Orhan Kemal’de Diyalojik Perspektif”, *Gerçek Edebiyat*, 19 Eylül 2012.

Orhan Kemal için hazırlandığını tespit edebildiğimiz en eski tarihli malzeme 1950 tarihli *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 1950 tarihli birleşik 30-31. sayısı bir “Orhan Kemal Sayısı”dır. Dolayısıyla bibliyografyamızda 1950’den 2013’e kadar hakkında yazılmış malzemenin künyeleri yer almaktadır. *Hece* dergisinin mevcut Orhan Kemal çalışmaları birikimine büyük bir katkı sağlayacak şu özel sayısındaki yazıları da hesaba kattığımızda -eksikleriyle birlikte- okuyucu ve araştırmacılara faydalı olacak bir bibliyografya çalışması ortaya koyabildiğimizi umabiliriz.

- AKILLILAR, Tevhide, “Orhan Kemal’in “Berketli Topraklar Üzerinde” Eserine Eleştiri”, *Anafilya*, Ağustos 2009.
- AKIN, Sunay, “Trenler Hiç Üzülmesin...”, *Cumhuriyet*, 2 Mart 2003.
- AKMEN, Üstün, “Kadınlarına Bırıklarını Süpürge Etmiş Erkeklerin Oyunu: “Tersine Dünya”, *Tiyatro Dünyası*, Mayıs 2009.
- AKMEN, Üstün, “Sadri Alışık Tiyatrosu’nda Bir Orhan Kemal Klasığı: ‘72. Koşuş’”, *Gözlemevi*, 17 Şubat 2010.
- AKPAK, Ünsal, “Orhan Kemal’de Büyük Aydınlık”, *Yansına*, 1972, S. 6.
- AKSARI, Muthahhar, “Orhan Kemal’in Değeri”, *Anafilya*, Temmuz 2009.
- AKSEL, Asaf Güven, “Orhan Kemal kendisi gibi olanları yazmayalı 43 yıl geçti... Ateşe değen ispirotodan çıkan renkler”, *Sol Gazetesi*, 2 Haziran 2013.
- AKSEL, Asaf Güven, “Orhan Kemal”, *Sol dergisi*, 29 Mayıs 2009.
- AKSOY, Zeynep, “Baba Evi”miz Eskici Dükânı”, *Taraf*, 28 Nisan 2008.
- AKTAŞ, Şerif, “Orhan Kemal (1914-1970)”, *Türk Dili*, Temmuz 1990, S. 463, s. 33-45.
- ALANGU, Tahir, “Hanımın Çiftliği”, *Varlık Yıllığı*, İstanbul 1962, s. 46.
- ALBAYRAK, B. Sadık, “İstanbul’dan Çizgiler”, *Aydınlık*, 29 Ekim 2012.

- ALBAYRAK, B. Sadık, "İşçiden Beethoven Yaratmak", *Birgün*, 26 Nisan 2009.
- ALBAYRAK, B. Sadık, "Orhan Kemal'de 'El Gördü'lük Din'", *Aydınlık Kitap*, 29 Kasım 2013.
- ALİ ARİF, "M. Nuri Gültekin'in Kitabında Orhan Kemal Romanlarının Sosyolojik Analizi", *Cumhuriyet Kitap*, 24 Mart 2011.
- ALPÖZ, Rana, "Özgün ve yalın üslubuyla gerçek insan hikayeleri anlatan Orhan Kemal Cihangir'deki müzesinde yeniden hayat buldu", *Alem Dekor / Sanat*, 26 Eylül 2012.
- ALPSAN, Aysel, "Orhan Kemal", *Varlık*, 15 Ocak 1966, S. 662, s. 14.
- ALTAN, Mehmet, "Işık'ın Dedesi, Orhan Kemal'in Babası Abdülkadir Bey...", *Sabah Pazar*, 18 Aralık 2005.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, "Orhan Kemal Müzesi'ni Gezerken...", *Cumhuriyet*, 5 Ekim 2011.
- ALTUĞ, Evrim, "Bener Ödülünü Aldı", *Radikal*, 2 Haziran 2003 [*İlişkiler* adlı romanıyla 32. Orhan Kemal Roman Armağanı].
- ALTUĞ, Taylan, "Orhan Kemal'in Romancılığı Üstüne Genel Notlar", *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974.
- ALTUNKAYA, Nilüfer, "Zeynep Arıkan'ın 'Bereketli Topraklar Üzerinde Romanında Kürtler' Adlı Yazısı Üzerine", *Berfin - Bahar*, Haziran 2010.
- ANAMUR, Hasan, "Dünya Tersine Dönse", *Radikal*, 21 Nisan 2007.
- ANDAÇ, Feridun, "Açılımlar: Orhan Kemal: Değişimin Romancısı", *Dünya*, 12 Ekim 2009.
- ANDAÇ, Feridun, "Daha İyi Bir Dünya İçin: Halkın Yazarı Orhan Kemal'i Doğumunun 88. Yıldönümünde Anıyoruz.", *Cumhuriyet*, 14 Eylül 2002.
- ANDAÇ, Feridun, "Hayatın Öte Yakası: Orhan Kemal'i Anımsarken", *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 2001.
- APAÇE, Özgül, "Sen Ne Utanıyorsun, Zenginler Utansın", *K dergisi*, 26 Ocak 2007.
- ARAL, İnci, "Kadın Kahramanların Yaratıcısı", *Picus*, Eylül 2004, S. 57, s.
- ARAL, İnci, "Orhan Kemâl Yaşıyor", *Radikal*, 11 Ekim 2004.
- ARAL, İnci, "Orhan Kemal'i Anma ve Roman Armağanı Töreni (02 Haziran 2005) / İnci Aral'ın Konuşması: Orhan Kemal", *Dünya Kitap Eki*, Haziran 2005.
- ARAL, İnci, "Orhan Kemal'i Anarken", *Cumhuriyet*, 31 Mayıs 2011.
- ARAL, Oğuz, "Nerede O Bizim 'Küçük İnsan'ımız", *Hürriyet Kültür ve Sanat*, 16 Şubat 2003.
- ARDIÇ, Engin, "Heyecan Verici", *Sabah*, 11 Nisan 2011 [*Kötü Yol* hk.].
- ARDIÇ, Engin, "Orhan Kemal Okuyun!", *Star*, 13 Aralık 2000.
- ARICI, Mehmet Emin, "Yazmak Doludizgin", *Milliyet Güney*, 16 Haziran 2013.
- ARIKAN, Zeynep, "Bereketli Topraklar Üzerinde Romanında Kürtler", *Sıcak Nal*, Mart-Nisan 2010, S. 1.
- ARISOY, Süleyman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Orhan Kemal", *İlgaz*, Kasım 1970, S. 110, s. 18-20.
- ARSLANBENZER, Hakan, "Orhan Kemal ilkel mi?", *Huruç*.
- ARSLANBENZER, Hakan, "Orhan Kemal Okuma Kılavuzu", *Kılavuz*, Haziran 2003, S. 3.
- ASLAN, Mustafa, "Baba Evi, Avare Yıllar Ve Hanımın Çiftliği'nde Anlatıcı- Yazar İlişkisi", *Gaziantep Hakimiyet*, 10 Mart 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Eskici ve Oğulları ve Ekonomi", *Gaziantep Hakimiyet*, Temmuz 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Gurbet Kuşları ve Hanımın Çiftliği'nde DP Dönemi", *Evrensel Kitap*, 6 Nisan 2007.
- ASLAN, Mustafa, "Hanımın Çiftliği ve Gurbet Kuşları'n DP Dönemi", *Gaziantep Hakimiyet*, 15 Nisan 2008.
- ASLAN, Mustafa, "İstanbul'dan Çizgiler", *Gaziantep Hakimiyet*, 16 Eylül 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Kırmızı Kúpeler-Babil Kulesi", *Gaziantep Hakimiyet*, 1 Nisan 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Kötü Yol", *Gaziantep Hakimiyet*, 14 Nisan 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Murtaza", *Gaziantep Hakimiyet*, 29 Şubat 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Müfettişler Müfettişi'nde Mizah", *Gaziantep Hakimiyet*, 31 Mayıs 2008.

- ASLAN, Mustafa, "Orhan Kemal'de Kimlik Zenginliği", *Gaziantep Hakimiyet*, 13 Mart 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Orhan Kemal'in Yapıtlarında "Ermeniler", *Berfin - Bahar*, Haziran 2008. Ayrıca bk. *Gaziantep Hakimiyet*, 12 Temmuz 2008.
- ASLAN, Mustafa, "Orhan Kemal'in Yapıtlarında Mustafa Kemal Atatürk", *Berfin - Bahar*, Haziran 2005, S. 88.
- ASLAN, Mustafa, "Ölümünün 37. Yılında Orhan Kemal: Antiemperyalist ve Halkçı", *Aydınlık*, 3 Haziran 2007.
- ASLAN, Mustafa, "Zamana Direnen Yazar", *Aydınlık Kitap eki*, 30 Kasım 2012 [Işık Ögütçü'nün *Zamana Karşı Orhan Kemal*'i hk.].
- ASLAN, Mustafa, "Zamana Direnen Yazar", *Aydınlık Kitap*, 30 Kasım 2012.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Eşleyici Zekâ'sıyla Orhan...", *Cumhuriyet Kitap*, 23 Kasım 2006.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Heeyt Be Orhan Kemal!", *Cumhuriyet Kitap*, 6 Ocak 2005.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Orhan Kemal'in "Önemli Not!"u", *Cumhuriyet Kitap*, 31 Mayıs 2007.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Orhan Kemal'in Öykücülüğü", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 24 Haziran 2004.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Orhan'a Açık Mektup", *Cumhuriyet Kitap*, 16 Kasım 2006.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Öykücülüğümüzde Zorunlu Bir Uğrak: Orhan Kemal", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 17 Haziran 2004.
- ASLANKARA, M. Sadık, "Yalnızlığın 'Zor'u ve Murtaza", *Kitaplık*, Mayıs 2005, S. 83, s. 115-119.
- ATASÜ, Erendiz, "Vatan yahut Istrap", *Cumhuriyet Kitap*, 4 Mayıs 2006.
- ATAY, Tayfun, "Ataerkil trafikte tek çıkış: Kötü Yol", *Radikal / Yaşam*, 29 Temmuz 2012.
- ATAY, Tayfun, "'Çirkin'i yazmak kolay, göstermek zor", *Radikal / Yaşam*, 3 Ağustos 2012 [Evlerden Biri dizi filmi hk.].
- ATEŞ, Kemal, "Orhan Kemal 99 yaşında", *Aydınlık*, 8 Ekim 2013.
- AY, Behzat, "10. Ölüm Yıldönümünde Orhan Kemal'i Anarken", *Varlık*, Haziran 1980, S. 873, s. 8-9.
- AYDIN, Serdar, "Hanımın Çiftliği", *Star*, 10 Eylül 2009.
- AYDIN, Sevdâ, "50 Yaşında Tazecik Bir Roman: Yüz Karası", *evrensel.net*, 18 Mayıs 2011.
- AYDIN, Sevdâ, "Orhan Kemal'in Büyük Eseri Oğuz Demirin Elinde Çizgi Romanlaştı: Çizgi Roman Olarak 'Kötü Yol'", *Evrensel*, 5 Mayıs 2011.
- AYDOĞAN, Bedri, "Orhan Kemal'in Öykücülüğümüzdeki Yeri ve Öykücülüğü", *Çağdaş Türk Dili*, Ocak 1998, S. 119, s. 2-8.
- AYKIN, Cemal, "Batı Toplamlarında Roman ve Sinema İlişkileri I-II", *Türk Dili*, 1983, S. 382-383.
- AYSEVER, Enver, "Kapitalizmin dili", *Cumhuriyet Dergi*, 12 Ekim 2008.
- AYSEVER, Enver, "Orhan Kemal Nasıl Armağan Verir?", *Cumhuriyet Kitap*, 17 Ağustos 2006.
- AYSEVER, Enver, "Orhan Kemal Nazım Hikmet ve Mahpusluk", *Remzi Kitabevi Gazetesi*, Ekim 2009.
- AYSEVER, Enver, "Orhan Kemal'in Sahiciliği", *Birgün*, 2009.
- AYTUĞ, Yüksel, "Ölen İnsanlığın Ardından Fatih", *Sabah*, 3 Mart 2011 [72. Koşuş hk.].
- AYTUĞ, Yüksel, "Yol Kötü, Dizi İyi", *Sabah'la Günaydın*, 9 Ağustos 2012.
- BABACANOĞLU, M. Demirel, "Orhan Kemal Öykü Ödülleri", *Aykırısanat*, Haziran 2010.
- BABACANOĞLU, M. Demirel, "Yazarın Coğrafyası", *Aykırısanat*, Mayıs-Haziran 2006.
- BAHAR, Sonat, "Yeni Sezonda Orhan Kemal Esintisi", *Sabah*, 28 Temmuz 2012.
- BALIKSIRTI, Şengül, "Hülya Meydan Okuyor", *Sabah*, 4 Mart 2011 [72. Koşuş hk.].
- BARIŞTA, Pakize, "Tevazu Edebiyatının Usta-sı Orhan Kemal 95 Yaşında", *Taraf*, 6 Eylül 2009.
- BAYAZOĞLU, Ümit, "Bir Kahraman Ölüsü", *Akşam Kitap*, 16 Nisan 2006 [Meral Demirel'in kitabı hk.].
- BAYKURT, Fakir, "Orhan Kemal Unutulur mu?", *Emek*, 3 Haziran 1979.
- BAYSAL, Aziz, "'Bekçi Murtaza' Üzerinde Analitik Bir Çalışma", *Kahve Molası*, 23 Kasım 2005.

- BEHRAMOĞLU, Ataol, "Orhan Kemal'in Nâzım'ı...", *Cumhuriyet Dergi*, 11 Ekim 2009.
- BEZİRCİ, Asım, "Orhan Kemal: Hayatı, Sanat Anlayışı, Anıları", *Varlık*, Ocak 1985, S: 928, s. 39-40.
- BEZİRCİ, Asım, "Orhan Kemal: İnceleme Değerlendirmesi", *Düşün (Bizim Belde Toplum Sanat)*, Kasım 1984, S: 8, s. 79.
- BEZİRCİ, Asım, "Orhan Kemal'in Hikâyeciliği", *Evrensel Kültür*, Temmuz 2005, S. 163, s. 9-12.
- BEZİRCİ, Asım, "Şair ve Yazarlarımızın Suçlandırılmış Eserleri", *Günümüzde Kitaplar*, Nisan 1986, S. 28, s. 9 [Orhan Kemal'in *Grev ve Arka Sokak* adlı eserleri].
- BİÇER, Tansu, "Murtaza", *tiyatronline.com*, 13 Ocak 2011.
- BİLGİNER, Berrin, "Zaman Orhan Kemal Zamanı", *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- BİNYAZAR, Adnan, "2005 Orhan Kemal Roman Ödülü Konuşması (2.Haziran.2005)", *Dünya Gazetesi - Kitap Eki/Haziran 2005*.
- BİNYAZAR, Adnan, "Orhan Kemal Öldü Murtaza'lar Yaşayacak", *Türk Dili*, Temmuz 1970, S. 226, s. 278-284.
- BORAN, Metin, "Orhan Kemal'de Mapushane", *Evrensel*, 8 Aralık 2009.
- BORAN, Metin, "Ramp Işıkları: Tersine Dünya'nın Görüntüsü", *Evrensel*, Aralık 2006.
- BORAZAN, Kerem, "Ezilenlerin Zabit Katibi; Orhan Kemal!..", *milliyet.blog*, 15 Mart 2011.
- BÖCÜ, Büşra, "Orhan Kemal'in Sosyolojik Tahlili", *Yeni Şafak Kitap*, 2 Şubat 2011, S. 51, s. 26 [Mehmet Nuri Güntekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat* hk.].
- BULUT, Yaprak Ruya, "Orhan Kemal Kitaplarında Balkan Göçmeni Karakterleri", *bal-kanskidom.com*, 22 Ocak 2009.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, "Orhan Kemal Yalnız Bu Değil", *Yeditepe*, 15 Mayıs 1958, S. 155, s. 1-2.
- BÜYÜKSIVACI, Sema, "Orhan Kemal Müzesi Gezisi", *Mart Dergisi*, 10 Mayıs 2013.
- CANTEK, Levent, "Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim*, 2001, S. 88.
- CANTEK, Levent, "Orhan Kemal'i Resmetmek", *Birgün Kitap eki*, 21 Mayıs 2011.
- CAYMAZ, Onur, "Bir Orhan Kemal Vardı", *Bugemi*, 2 Haziran 2010.
- CAYMAZ, Onur, "Orhan Kemal 94 Yaşında ya da Bir İkbal Kahvesi Vardı", *Birgün*, 17 Eylül 2008.
- CAYMAZ, Onur, "Orhan Kemal'e Bir Az Şekerli!", *Yurt Gazetesi Kültür Eki*, 26 Ocak 2013.
- CELNAROVA, Xenia, "İçerik ve Kompozisyon Açısından Orhan Kemal'in Hikayelerinin Özellikleri", çev. Meral Tamer, *Biriki*, 1996, S. 24.
- CERRAHOĞLU, Nilgün, "Orhan Kemal Ekrandaki 'Çiftliğe' Ne Derdi?", *Cumhuriyet*, 20 Haziran 2010.
- CEYHUN, Demirtaş, "Orhan Kemal'de Bir Otokritik Denemesi ya da Destan Üzerine", *Yeni Ufuklar*, Eylül 1965, S: 160, s. 26-33.
- CEYHUN, Demirtaş, "Orhan Kemal'i Anarken", *Yeni Ufuklar*, Haziran 1974, S. 249, s. 35-39.
- CILIZOĞLU, Tanju, "Muhteşem Reji, Muhteşem Oyunculuk: Sivas'ta 'Murtaza'", *Aydınlık*, 4 Mayıs 2011.
- CİVAOĞLU, Güneri, "Güllü: Atın Yerine Eşek Bağlamam", *Milliyet*, 5 Ekim 2009.
- COŞ, Nezih, "Hangi Toplumsal Gerçekçilik", *Yedinci Sanat*, 1975, S. 24.
- COŞKUN, Zeki, "Bir Başyapıt Kaça Çıkar", *Taraf*, 9 Eylül 2009 [Hanımın Çiftliği hk.].
- COŞKUN, Zeki, "Hanımın Çiftliği, yeniden", *Taraf*, 2 Eylül 2009.
- COŞKUN, Zeki, "Roman Başka, Film Başka", *Radikal Kitap*, 2003, S. 177.
- CÜCENOĞLU, Taner, "Tersine Dünya", *tiyatro.com*, 2007.
- ÇALIŞLAR, Oral, "Orhan Kemal'in Kalıcılığı", *Cumhuriyet*, 28 Eylül 2004.
- ÇAMUR, Ali Ziya, "Biri Nazım Hikmet Biri Orhan Kemal", *izedebiyat.com*, Haziran 2005.
- ÇANKAYA, Erol, "Nazım Hikmet ve Orhan Kemal", *Demokrat*, Haziran 1980, s.
- ÇAPAN Sungu, "Bekçi", *Hürriyet Gazetesi*, 6 Mart 1986.
- ÇAVDAR, Tevfik, "Adana'nın, Döşeme Mahallesi'nin, fabrikaların, emekçilerin, küçük insanların özgün sesi; Orhan Kemal", *tkp.org.tr*, 16 Eylül 2005.

- ÇAVIDAR, Tevfik, “Orhan Kemal Üzerine”, *Dost*, Temmuz 1970, S. 69, s. 4-6.
- ÇELENLİĞİL, Murat, ““Kendimizden Hiçbir Şey Katmadan Bu Şehrin Nimetlerinden İstifadeye Kalktık””, *Sinematürk*, 20 Ocak 2013.
- ÇELENLİĞİL, Murat, “Cibâli Tütün Fabrikası’nın Sabah Altı Buçuk Borusu Uzak Uzak Öterken...”, *Sinematürk*, 15 Aralık 2012.
- ÇELİK ÖZER, Tuğba, “Orhan Kemal Müzesi”, *Düş Odası*, 2 Temmuz 2010.
- ÇELİK ÖZER, Tuğba, “Orhan Kemal ve Hayat”, *Radikal Kitap*, 4 Şubat 2011.
- ÇELİK ÖZER, Tuğba, “Yitirilen Onur”, *Radikal Kitap*, 15 Nisan 2011 [Kötü Yol’un çizgi roman uyarlaması hk.].
- ÇELİK ÖZER, Tuğba, “Yüz Karası: Orhan Kemal’in Kayıp Romanı”, *Cumhuriyet Kitap*, 2 Haziran 2011.
- ÇELİK, Ayşe Sena, “Orhan Kemal Sizleri Çaya Bekliyor”, *Son Cümle*, 19 Haziran 2012.
- ÇEVİK, Çağlayan, “Zamana Karşı Orhan Kemal / Işık Öğütçü”, *Hürriyet / Keyif*, 28 Şubat 2012.
- ÇİZMECİ, Şule, “Müzmin Muhafız”, *Radikal*, 8 Nisan 2006 [Abdülkadir Kemali Bey’in yaşam öyküsü hk.].
- ÇOPUR, Yusuf, “Hayatın Kalbinden Bir Edebiyatçı: Orhan Kemal”, *Taraf Eki*, 11 Şubat 2011.
- ÇOPUR, Yusuf, “Onu Okumak ‘Hayat’ı Okumaktır”, *Radikal Kitap*, 11 Eylül 2009.
- ÇUKUR, Hüseyin, “İşçi Sınıfının Romanda Karşılaştırılması Üzerine Bir Deneme: “Bereketli Topraklar Üzerinde” ve “Umut Tarlaları””, *Sol Kültür*, 29 Mayıs 2011.
- DALKARA, Mücahit, “Tersine Dünya Beğeni Topladı”, *Ege’de Bugün*, 22 Ekim 2012.
- DEĞİRMENCİ, Mukadder, “Orhan Kemal – Ekmek Kavgası”, *Haksöz Haber*, 13 Aralık 2009.
- DEMİR, Yusuf, ““Bekçi Murtaza’ya Alkış””, *Anayurt*, 26 Ocak 2009.
- DEMİRER, Temel, “Tarihe “İnsani Boyut” Katan Yazar: Orhan Kemal”, *İvme*, 7 Eylül 2010.
- DEMİRER, Temel, “Tersine Dünya”, *Halkın Günlüğü*, 11 Aralık 2008.
- DEVİRİM, Hakkı, “Muzaffer Bey’siz Nasıl Olacak?”, *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010 [Hanımın Çiftliği dizi filmi hk.].
- DİNÇ, Aylin, “Orhan Kemal ve Romanları”, *Marksist Tutum*, Nisan 2008.
- DOĞAN, M. Mahzun, “Kursayıma hakkım olmayan bir tek kuruluş dahi girmemiştir...”, *Pencere*, Ocak-Şubat 2002.
- DÖRE, Fatma, “Orhan Kemal Eserlerinin Televizyona Uyarlanmasına Eleştirel Bir Bakış: Hanımın Çiftliği Örneği”, *Türktaşım*, Eylül-Ekim 2011, S. 201, s. 74-76.
- DORSAY, Atilla, “Kayıp Başyapıt Ülkesine Döndü: Bereketli Topraklar Üzerinde, 1981 yılında Antalya Altın Portakal Festivali’nde ödül kazanmıştı”, *Sabah*, 3 Mayıs 2008.
- DORSAY, Atilla, “Orhan Kemal Gözüyle Hapishane”, *Sabah*, 5 Mart 2011.
- DORUK, Zafer, “Orhan Kemal İnsanları”, *Ardeş Kuşu*, Haziran 2002.
- DUMAN, Sevgi, “Bereketli Topraklar”daki Yoksulluk...”, *Tavır*, Haziran 2008.
- DURBAŞ, Refik, “Orhan Kemal 90 Yaşında”, *Sabah*, 15 Ekim 2004.
- DURBAŞ, Refik, “Orhan Kemal ve Bekçi Murtaza”, *Sabah Aktüel Pazar*, 1 Şubat 2004.
- DURBAŞ, Refik, “Orhan Kemal Yaşıyor...”, *Sabah*, 10 Şubat 2002.
- DURBAŞ, Refik, “Orhan Kemal’in Kişisel Tarihi...”, *Sabah Kitap eki*, 25 Nisan 2007 [Önemli Not! hk.].
- DURBAŞ, Refik, “Orhan Kemal’in Vasiyeti...”, *Sabah*, 2 Haziran 2004.
- EFEÖĞLU, Ertuğrul, “Erken Erişilmiş Bir Bilgelik...”, *Cumhuriyet Kitap*, 17 Kasım 2005; 27 Ekim 2005.
- EFEÖĞLU, Ertuğrul, “Orhan Kemal Roman Armağanı Ödül Töreninde Ertuğrul Efeoglu’nun Yaptığı “Orhan Kemal’den Hasan Özkılıç’a” Başlıklı Konuşma”, *Çağdaş Türk Dili*, Kasım 2013.
- EFEÖĞLU, Ertuğrul, “Orhan Kemal’den Bir Çift Roman”, *Türk Dili Dergisi*, Eylül-Ekim 2009, S. 23(134), s. 36-39.
- EFEÖĞLU, Ertuğrul, “Orhan Kemal’in Babası Anlatıyor”, *Cumhuriyet Kitap*, 10 Şubat 2011 [Işık Öğütçü’nün kitabı hk.].
- EKİNCİ, Zekeriya, “Bu Kaçınıcı Koşuş?”, *Antalya Gazetesi*, 14 Mart 2011.
- ELBİSTANLI, Sıddık, “Türk Edebiyatının Maksim Gorki’si”, *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.

- ELİÜZ, Ülkü, “Orhan Kemal’in *Murtaza* Romanında Yapı”, *Turkish Studies*, Yaz 2008, S. 3 / 4, S. 904-921.
- EMEKTAR, Güler, “İşin İçinde Delilik Olmasa”, *Cumhuriyet Dergi*, 2 Haziran 2002.
- EMRE, Mustafa, “Çukurovalı Kemaller”, *Mavi Çizgi Dergisi*, 1998.
- EMRE, Mustafa, “İnsanlığın Aydınlik Yazarı: Orhan Kemal”, *Aykırısanat*, Mayıs-Haziran 2002.
- EMRE, Mustafa, “Orhan Kemal 88 Yaşında”, *Bölge* (Adana), 22 Eylül 2002.
- ERBAY, Vecdi, “Orhan Kemal: İyiliğin Kaşifi”, *Özgür Gündem*, 2 Nisan 2003.
- ERCAN, İsmet, “Karşılaşmalar” ya da “Yazmak Doludizgin”, *Her Şeye Karşın*, Haziran-Temmuz 2007.
- ERDİK, Alper, “Kemal’in Murtaza’sı”, *Radikal Genç*, 15 Mayıs 2007.
- ERGÜLEN, Haydar, “İyi Yürek”, *Radikal*, 16 Mayıs 2007.
- ERGÜLEN, Haydar, “İyiliğin Büyüsü: Orhan Kemal”, *Sabitfikir.com*, 2 Haziran 2011.
- ERGÜN, Mehmet, “Orhan Kemal ve Hikayemiz”, *Yazko Edebiyat*, Eylül-Ekim 1984, S. 47-48, s. 105-109.
- ERGÜN, Mehmet, “Orhan Kemal’de Kemal Tahir Etkisi”, *Evensel Kültür*, Haziran 2009, S. 210, s. 51-55.
- ERİKLİ, Mehmet, “Orhan Kemal’in Romanları Aynada Kendini Gördüğüdür”, *İkinci Yağmuru*, Temmuz-Ekim 2009.
- ERİŞİK, Utku, “Zenginlerimiz Utansın”, *Güney*, Nisan-Haziran 2006.
- ERKOL, Çimen Günay, “Büyük Yazarın Ardından: Orhan Kemal’in Mücadelesi”, *Cumhuriyet Kitap*, 31 Mayıs 2012.
- ERSÖZ, Yılmaz, “Orhan Kemal ve Sevgili Öğlü”, *Türk Dili Dergisi*.
- ERTAN, Özlem, “Livaneli Ödülünü Ustasından Aldı: Zülfü Livaneli, İstanbul Beyazıt’ta düzenlenen törende Son Ada romanıyla lâyık görüldüğü 2008 Orhan Kemal Roman Ödülü’nü Yaşar Kemal’in elinden aldı”, *Taraf*, 3 Haziran 2009.
- ERTAŞ, Mehmet Akif, “Kendisinin ve Ülkesinin Vicdanı Olabilmiş Bir Yazar: Orhan Kemal”, *Çini Kitap*, Mart-Nisan 2012, S. 12.
- ERTEM, Efe, “‘Yüz Karası Mı, Kuyruk Acısı mı?’”, *Zaman Kitap*, 2 Mayıs 2011.
- ERTOP, Konur, “2 Haziran 1970’te aramızdan ayrılmıştı: Orhan Kemal’i Kendi Sesinden Dinlerken / Öğreten, Düşündüren, Dostlarını Onunla Yeniden Karşı Karşıya Getiren Bir Şölen”, *Cumhuriyet Kitap*, 3 Haziran 2004.
- ERTOP, Konur, “Orhan Kemal Müzesi’nin açılışının 10. yılında: Yaşayan Orhan Kemal”, *Berfin - Bahar*, Ekim 2010.
- ERTOP, Konur, “Orhan Kemal’i Anarken...”, *Dünya*, 2 Haziran 2003.
- ERTOP, Konur, “Orhan Kemal’in Küçük Adam’ı”, *Varlık*, Aralık 1999, S. 1107, s. 29-32.
- ERTOP, Konur, “Orhan Kemal’in Romanla Tiyatroyu Buluşturan Oyunları, Çevremizde Bugün de Kaynaşan İnsanları Yansıtıyor”, *Ünlem*, Mart-Nisan 2004.
- EVREN, Kerim, “Beyaz Sayfalar, Beyazcam ve Beyazperdede Orhan Kemal”, *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, “Orhan Kemal de Gitti”, *Soyut*, Haziran 1970, S. 26, s. 10-11.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, “Orhan Kemalsiz Bir Yıl”, *Soyut*, Mayıs 1971, S. 37, s. 4-5.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, “Yeni Türk Romanının Temellendirilmesinde Orhan Kemal”, *Yelken*, Ağustos 1967, S. 126, s. 12-15.
- EZİCİ, Türel, “Vakit Gece, İşçiler Yorgun”, *Milliyet*, 19 Aralık 2002 [*Murtaza* hk.].
- FALAY, Emre, “Yeni Bir Gerçekliğin Düşünde Orhan Kemal”, *Düşle Edebiyat ve Kültür*, Haziran 2005, S. 45.
- FARHI, Moris, “Avare Yıllar”, *Cumhuriyet Kitap*, 29 Ocak 2009 [30 Ekim 2008 tarihli *The Independent Gazetesi*’nden alıntı].
- FEDAİ, Özlem, “Kendimi bir mektupta seyrettim. Büyülü bir ayna idi bu.”, *Hece*, Yıl: X, Haziran-Ağustos 2006, S. 114-116 (Mektup ö.s.), s. 346-352 [Cemil Meriç, Nâzım Hikmet-Orhan Kemal, Kemal Tahir’in mektupları].
- FETHİ NACİ, “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Cumhuriyet Kitap*, 6 Haziran 2002.
- FETHİ NACİ, “Orhan Kemal: Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Yeni Dergi*, Temmuz 1970, S. 70, s. 47-50.
- FETHİ NACİ, “Orhan Kemal’i Hatırlamak”, *Cumhuriyet Kitap*, 25 Ekim 2001.

- FETHİ NACİ, "Orhan Kemal'i Hatırlamak", *Hürriyet Gösteri*, Kasım 1999, S. 214, s. 32-33.
- FETHİ NACİ, "Orhan Kemal", *Cumhuriyet Kitap*, 6 Haziran 2002.
- FİŞEKÇİ, Turgay, "Orhan Kemal'i Özledim", *Cumhuriyet*, 17 Mart 2004.
- FİŞEKÇİ, Turgay, "Orhan Kemal'le Bir Masa-da Gibi", *Cumhuriyet*, 17 Ekim 2012.
- FOURASTIE, Jean, "Edebiyat ve Gerçek", *Cep Dergisi*, 1967, Varlık Y.
- GENCE, Hakan, "Baba-Oğul Aynı Müzede Buluştu", *Hürriyet Pazar / Keyif*, 16 Nisan 2006.
- GENÇ, Halil, "Yazmaya Orhan Kemal", *Dünyanın Öyküsü*, Nisan-Mayıs 2012, S. 2, s. 169-171.
- GENÇAY, Güngör, "'Evlerden Biri' ve Mülkiyet Tutkusu", *Evrensel Kitap Eki*, Temmuz 2006.
- GENÇAY, Güngör, "Orhan Kemal ve Tersine Dünya", *Evrensel Kitap*, 6 Temmuz 2007.
- GENÇAY, Güngör, "Orhan Kemal'in Rotası", *Evrensel Kültür*, Temmuz 2006, S. 175, s. 4-9.
- GÖKSAL, Gökçen, "Muhalif Bir Babanın Oğlu: Orhan Kemal", *Millî Gazete*, 6 Temmuz 2007.
- GÖZAYDIN, Nevzat, "Hanımın Çiftliği'nde Vukuat Var: Orhan Kemal'i Vurdular!", *Türk Dili*, Mart 2010, S. 98 (699), s. 195-203.
- GÜÇLÜ, Abbas, "72. Koşuş Neden Filme Çekildi?", *milliyet.com.tr*, 18 Mart 2011.
- GÜLEN, Taner, "Bereketli Topraklar Üzerinde - Orhan Kemal", *Düşünce ve Eylem*, 9 Temmuz 2007.
- GÜLER, Ara, "Kimler Geldi, Kimler Geçti...", *Cumhuriyet / Pazar*, 23 Ağustos 2009.
- GÜLEROĞLU, Anibal, "'Kötü Yol'un motivasyonu eksik!", *Milliyet Blog Magazin*, 30 Temmuz 2012.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Bir Aydının Portresi", *Radikal* 3 Şubat 2006 [Işık Ögütçü'nün kitabı hk.].
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Eskici Dükkânı'nın Duvarlarından Yansıyanlar", *Cumhuriyet Kitap*, 16 Şubat 2006.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Gerçekçi Edebiyatın Büyük Ustası: Orhan Kemal", *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010. Ayrıca bk. *Cumhuriyet Kitap*, 3 Haziran 2010.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Grev!", *Cumhuriyet Kitap*, 22 Kasım 2007.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Makinenin Bilgisinden Düşünsel Farklılığa: Orhan Kemal'in Romanlarında "Usta" Karakterleri", *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, Kış 2005-2006, S. 13, s. 20-31.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Murtaza Emekli Olur mu?", *Radikal*, 15 Haziran 2007.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Orhan Kemal Niçin Önemli?", *Cumhuriyet Kitap*, 17 Eylül 2009.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Orhan Kemal'in "Ağa"ları: Toplumsal Değişimi Roman Karakterlerinden Okumak", *Folklor/Edebiyat*, C. XII, Kasım-Aralık 2006, S. 48.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Orhan Kemal'in Eserlerinde Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat", *Sosyoloji Dergisi*, 2006, S. 15, s. 119-128.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Orhan Kemal'in Penceresinden Çukurova: "Vukuat Var", *Vatan Kitap eki*, 15 Mayıs 2007.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, "Orhan Kemal'in 'Önemli Not!'ları: Orhan Kemal'in Yarım Kalmış İki Romanı Yayımlandı", *Cumhuriyet*, 3 Mayıs 2007.
- GÜLTEN, Ediz, "Orhan Kemal Müzesi", *Star*, 6 Haziran 2011.
- GÜMÜŞ, Semih, "Orhan Kemal Bizi Bize Anlatıyor...", *Yeni Binyıl*, 11 Haziran 2000.
- GÜMÜŞ, Semih, "Orhan Kemal'in Önemi Anlamak", *Picus*, Eylül 2004, S. 57.
- GÜNAY, Turhan, "Orhan Kemal 95 Yaşında", *Cumhuriyet Kitap*, 17 Eylül 2009.
- GÜNAY, Turhan, "Orhan Kemal: 'Emeğin Öykücüsü'", *Cumhuriyet Kitap*, 3 Haziran 2010.
- GÜNDOĞAR, Sinan, "Orhan Kemal'le Müzesinde Buluşmak", *Evrensel*, 10 Ocak 2001.
- GÜNDOĞDU, Ayşegül, "Kötü Yol'un 'Kötü' Kadınları", *Radikal İki*, 26 Ağustos 2012.
- GÜNDÜZ, Hüseyin, "Sıcak Toprakların Yazarı", *Adana*, 2 Haziran 1998.
- GÜR, Aysen, "Bütün Yollar İstanbul'a Çıkar", *Hürriyet İstanbul*, 18 Aralık 2000.
- GÜRBÜZ, Emine, "Orhan Kemal, Edebiyat ve Siyaset", *dusle.com*, Mayıs 2006.

- GÜRELİ, Mehmet, "Orhan Kemal'in Büyülü Dünyası...", *Taraf*, 6 Ekim 2011.
- GÜVENÇ, Refik Sıla, "Bir Umuttur Orhan Kemal!", *Evrensel Kitap eki*, 6 Haziran 2008.
- GÜVENÇ, Refik Sıla, "Yarın Daima Güzel-dir!", *Evrensel*, 15 Eylül 2009.
- HACIR, Gürkan, "Edebiyat Hep Acıdan Beslenir", *Akşam*, 6 Kasım 2011.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, "Toplumculuk Üstüne", *Türk Dili*, 1963, S. 146.
- HARARLI, Demirhan, "Bu Sahne Hasta Etti", *Hürriyet*, 20 Ocak 2011 [72. Koşuş'un çekimleri hk.].
- HAYRİ, Caner, "Türk Edebiyatından Türk Sinemasına", *Hürriyet Gazetesi*, 6 Mart 1986.
- HEPÇİLİNGİRLER, Feyza, "Türkçe Günlükleri: 4 Ekim Perşembe", *Cumhuriyet Kitap*, 18 Ekim 2012.
- HIZLAN, Doğan, "Aydınlık Gerçekçilik'in büyük ustasını anıyoruz", *Hürriyet*, 30 Mayıs 2007.
- HIZLAN, Doğan, "'Devlet Kuşu' Gibi Evlatlar", *Hürriyet*, 24 Ekim 2001.
- HIZLAN, Doğan, "Doğumunun 100. Yılında Orhan Kemal İçin Ne Yapmalıyız?", *Hürriyet*, 12 Aralık 2013.
- HIZLAN, Doğan, "Dört Çocuklu Odada Roman Yazmak", *Hürriyet*.
- HIZLAN, Doğan, "Orhan Kemal Belgeseli Üzerine Eleştirel Notlar", *Hürriyet*, 6 Haziran 2011.
- HIZLAN, Doğan, "Orhan Kemal Hakkında Her Şey", *Hürriyet*, 26 Nisan 2003.
- HIZLAN, Doğan, "Orhan Kemal İki Eseriyle Gösterimde Ama Onu Yeterince Tanıyor muyuz", *Hürriyet*, 4 Mart 2011.
- HIZLAN, Doğan, "Orhan Kemal'in Kaleminden Çıkışmış Bir 3. Sayfa Haberi", *Hürriyet*, 4 Ocak 2002.
- HIZLAN, Doğan, "Orhan Kemal'in Muhalif Babası", *Hürriyet*, 10 Aralık 2005.
- HIZLAN, Doğan, "Ölümden Sonra Çok Satmak", *Hürriyet*, 19 Kasım 2004.
- HIZLAN, Doğan, "Ünlü Yazarlar Orhan Kemal'i Anlatıyor", *Hürriyet*, 2 Şubat 2013.
- HIZLAN, Doğan, "Zamana Karşı Direnen Orhan Kemal", *Hürriyet*, 13 Ekim 2012 [Işık Ögütçü'nün *Zamana Karşı Orhan Kemal'i* hk.].
- HÜLAGÜ, Ayhan, "Adana Sinema Müzesi, Akademi Olacak!", *Zaman Pazar*, 2 Ekim 2011.
- İŞİK, Işıl, "Ölümünün 27. Yılında Orhan Kemal", *Emek*, 28 Mayıs 1997.
- İŞİK, Mustafa, "Çukurova'dan Orhan Kemal Ödülleri", *Aydınlık*, 2 Ekim 2012.
- İLERİ Selim, "Sonsuza Dek Orhan Kemal", *Politika*, Ocak 1977.
- İLERİ, Selim, "İzmir Dönüşü", *Radikal Kitap*, 6 Mayıs 2011.
- İLERİ, Selim, "Orhan Kemal Şöleni", *Radikal Kitap*, 22 Haziran 2012.
- İLERİ, Selim, "Yazmaya Orhan Kemal Olacaktı", *Zaman Online*, 12 Eylül 2009.
- İMREK, Halil, "Baba ve Oğul Orhan Kemal'de Buluştu", *Evrensel*, 30 Mart 2010.
- İMzasız, "20. Yüzyılın En Büyük Futbol Maçı / Takım Kaptanları Haldun Taner ve Orhan Kemal ve de Büyük Maçın Hakemi Halit Kıvanç", *Bütün Dünya*, Eylül 2001.
- İMzasız, "2008 Orhan Kemal Roman Armağanı", *Hece*, Yıl: XII, Şubat 2008, S. 134, s. 13.
- İMzasız, "2008 yılı Orhan Kemal Roman Armağanı'na Ayşegül Devocioğlu'nun "Ağlayan Dağ Susan Nehir" adlı romanı değer görüldü", *Milliyet Sanat Dergisi*, 16 Mayıs 2008.
- İMzasız, "40 yıl sonra Orhan Kemal'i Anmak", *Sabah Kitap/Edebiyat*, 2 Haziran 2010.
- İMzasız, "42. Orhan Kemal Roman Armağanı Hasan Özkılıç'ın 'Zahit' Romanına: İnsanlığı Sorun Edinmek", *Cumhuriyet*, 17 Mayıs 2013.
- İMzasız, "72 No.'lu Koşuşta Yaşanan Çaresizlik", *Yeni Şafak*, 13 Kasım 2011.
- İMzasız, "72. Koşuş Kadın Filmi Oldu", *Radikal*, 4 Mart 2011.
- İMzasız, "72. Koşuş: Orhan Kemal'in '72. Koşuş' yapıtından uyarlanan filmin başrollerini Kerem Alışık, Hülya Avşar ve Yavuz Bingöl paylaşıyor.", *Radikal*, 2 Mart 2011.
- İMzasız, "'Âdemoğlu'nun Dibe Vurduğu An", *Radikal Kitap*, 7 Mart 2011 [72. Koşuş hk.].
- İMzasız, "Baba Evi", *Türk Forum*, Mayıs 2007.

- İMzasız, “Başkente ‘Orhan Kemal’li Günler”, *Milliyet Ankara*, 5 Nisan 2013.
- İMzasız, “Başvurular 10 Ocak’ta Sona Eriyor: ‘2010 Yılı Orhan Kemal Roman Armağanı’”, *Cumhuriyet*, 9 Kasım 2009.
- İMzasız, “Binyazar’a Orhan Kemal Ödülü”, *Milliyet*, 18 Mayıs 2005.
- İMzasız, “Bir ‘Özel’ Müze”, *Türkiye Gazetesi*, 25 Ekim 2010.
- İMzasız, “Çekim Yapacak Toprak Yol Bula-madılar”, *Türkiye Gazetesi*, 16 Haziran 2011 [Hanımın Çiftliği çekimleri hk.].
- İMzasız, “Çinliler Orhan Kemal’in Romanını Sevdii”, *Star*, 8 Eylül 2012.
- İMzasız, “Çinliler Orhan Kemal’le Tanıştı”, *Olay Bursa*, 19 Ekim 2011.
- İMzasız, “Çinliler, Orhan Kemal’i Sevdii”, *Cumhuriyet*, 7 Eylül 2012.
- İMzasız, “Çukurova Edebiyatçılar Derneği (ÇED)’nin düzenlediği 5.Orhan Kemal Öykü Yarışması’nı kazanan eser sahiplerine ödülleri verildi”, *Ortadoğu*, 1 Ekim 2012.
- İMzasız, “Dünyanın Ters Düzü Aynı”, *Zaman*, 20 Kasım 2006.
- İMzasız, “Eskici Dükkanı KKTC Turnesinde”, *Taraf*, 27 Haziran 2008.
- İMzasız, “Evlerden Biri’nde Aşk Var”, *Yeni Şafak*, 1 Ağustos 2012.
- İMzasız, “Hanımın Çiftliği’ne Özel Hürriyet Gazetesi Nasıl Yaratıldı?”, *Medya Faresi*, 4 Eylül 2009.
- İMzasız, “Hayatı Anlatan Usta Romancı”, *Bursa Olay*, 2 Haziran 2012.
- İMzasız, “Işık Ögütçü ‘Bereketli Topraklar-da’”, *Çukurova Press*, 1 Ekim 2011.
- İMzasız, “Kemal’in ‘Müfettişler Müfettişi’ Arapça’da”, *Birgün*, 10 Haziran 2009.
- İMzasız, “Kemal’in ‘Dünya Evi’”, *Türkiye Gazetesi*, 17 Ekim 2001.
- İMzasız, “Kemal’in ‘Cemile’ si Makedon-ya’da”, *Cumhuriyet*, 7 Ekim 2008.
- İMzasız, “Konak’ta Küçük Dünyaların Büyü-k Yazarı”, *Ege Telgraf*, 28 Mart 2013.
- İMzasız, “‘Murtaza Başka Ülkede Klasik Olurdu’”, *Cumhuriyet*, 3 Haziran 2009.
- İMzasız, “Murtaza’ Makedonya’da”, *Cumhu-riyet Kitap*, 17 Aralık 2009.
- İMzasız, “Murteza’nın Anıları Kurtuldu”, *Akşam*, 9 Ocak 2005.
- İMzasız, “Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl Pakis-tan’da”, *Aydınlık*, 20 Ekim 2012 [Urdu dilin-de çevirisi: *Nâzım Hikmet kê Sâth Ceyl*, çev, İcaz Ahmed Rana, Cumhûrî Y.].
- İMzasız, “‘Nazım Hikmet’le 3,5 yıl’ İngilizce Yayımlandı”, *Cumhuriyet Kitap*, 17 Kasım 2008.
- İMzasız, “Orhan Kemal <1914-1970>”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz, 1970, S. 9, s. 3-4.
- İMzasız, “Orhan Kemal 100 Yaşında”, *Adana Günaydın*, 24 Aralık 2013.
- İMzasız, “Orhan Kemal 3 kitabıyla Çin’de”, *Aydınlık Kitap / Edebiyat*, 20 Ekim 2011.
- İMzasız, “Orhan Kemal Armağanı”, *Hece*, Yıl: XIII, Aralık 2009, S. 156, s. 11.
- İMzasız, “Orhan Kemal Bulgarca’da”, *Taraf*, 2 Şubat 2011.
- İMzasız, “Orhan Kemal Çalıştayı: Ankara Hukuk Fakültesi”, *Hürriyet*, 1 Nisan 2013.
- İMzasız, “‘Orhan Kemal’ Devcioğlu’nun”, *Taraf*, 16 Mayıs 2008.
- İMzasız, “Orhan Kemal Güzel Sanatlar Fa-kültesi”, *Gerçek Hayat*, 23 Eylül 2013.
- İMzasız, “Orhan Kemal Londra’da Anıldı”, *Londra Gazete*, 13 Haziran 2008.
- İMzasız, “Orhan Kemal Ödülü Romancıları Bekliyor”, *Zaman*, 8 Kasım 2011.
- İMzasız, “Orhan Kemal Ödülü Hasan Özkı-lıç’ın”, *Zaman*, 30 Mayıs 2013.
- İMzasız, “Orhan Kemal Öykü Yarışması”, *Hece Öykü*, Yıl: I, Ekim 2004, S. 5, s. 7.
- İMzasız, “Orhan Kemal Roman Armağanı 1972”, *Dost*, Temmuz 1972, S. 93, s.5.
- İMzasız, “‘Orhan Kemal Roman Armağanı’ Bu Yıl, Hasan Özkılıç’ın ‘Zahit’ Adlı Ro-manına Verildi”, *Yeni Şafak*, 15 Mayıs 2013.
- İMzasız, “Orhan Kemal Roman Armağan’ı İçin Başvurular Başladı”, *Hece*, Yıl: X, Aralık 2006, S. 120, s. 13.
- İMzasız, “‘Orhan Kemal Roman Armağanı’ Hıfzı Topuz’un”, *Milliyet*, 1 Haziran 2007.
- İMzasız, “Orhan Kemal Roman Armağanı, Hasan Ali Toptaş’ın”, *dergibi.com*, 2 Hazi-ran 2006.
- İMzasız, “Orhan Kemal Roman Armağanı’na Başvurular Başladı”, *Hece*, Yıl: XII, Aralık 2008, S. 144, s. 10.
- İMzasız, “Orhan Kemal Roman Armağanını İnci Aral, Epsilon Yayınevi’nden Çıkan

- “Mor” Adlı Kitabıyla Aldı”, *Dünya Kitap*, 4 Haziran 2004.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal Roman Ödülü İnci Aral’ın”, *Türkiye Kitap*, Haziran-Ağustos 2004, S. 8, s. 4.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal Roman Yarışması...”, *Gazete Kadıköy*, 17 Kasım 2006.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal Yok Satacak”, *Radikal*, 12 Eylül 2004.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal, Eserleriyle Pakistan’da”, *Star*, 10 Ocak 2012 [Urdu Diline çevrilen eserleri hk.].
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal, Kendisini Anlatıyor...”, *Sol Haber*, 17 Eylül 2013.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal: Emekçilere Mal olmuş Toplumcu Bir Sanatçı”, *Ekim Gençliği*, Eylül 2003.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal: Ölümünün 15. Yılında Orhan Kemal”, *İmece* (Sivas), Ağustos 1985, S. 6, s. 13-17.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal: Sinemamızda Konu”, *Yeni İnsan*, Mart 1964, S. 3, s. 28-29.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’i Artık İngilizler de Okuyacak”, *Taraf*, 6 Haziran 2008.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’i Resmetmek”, *Birgün Kitap eki*, 22 Mayıs 2011.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Çocuk Kitapları”, *Milliyet Pazar*, 2 Ağustos 2009.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Kitapları Yunançada”, *gtrnews.com/tr*, Haziran 2005.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Unutulan Romanı Yayınlandı”, *Hece*, Yıl: XV, Mayıs 2011, S. 173, s. 11.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal”, *Garanti Dergisi*, Ekim 2003.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal”, *Yeni Konya*, 2 Haziran 2013.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Bilinmeyen Romanı”, *Yeni Şafak*, 12 Nisan 2011 [Kötü Yol hk.].
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Cemile’si İspanya’da”, *Yeni Şafak*, 26 Haziran 2010.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in Cemile’si Mısır’da”, *Zaman Online*, 21 Ocak 2009.
- İMZAŞIZ, “Orhan Kemal’in İzinde”, *Günaydın*, 30 Eylül 2011.
- İMZAŞIZ, “Yazar Orhan Kemal’in “Baba Evi” Adlı Romanı, İsrail’i Sifriat Maariv Yayınevi Tarafından Yayımlandı”, *Hürriyet*, 5 Mart 2008.
- İMZAŞIZ, “Yazar Orhan Kemal’in İlk Kez 1952 Yılında Türkiye’de Yayımlanan ‘Cemile’ Adlı Romanı, Mısır’da Da Yayımlandı”, *Star*, 15 Ocak 2009.
- İNCE, Özdemir, “Adana Milli Mensucat Pavlisesi Sadece Bir Fabrika Değildir!”, *Hürriyet Pazar*, 23 Ocak 2005.
- İNCE, Özdemir, “Kapitalist İlk Birikim Olarak Sünnet Düğünü”, *Hürriyet*, 4 Ağustos 2006 [Orhan Kemal’in Babası Abdülkadir Kemal’in Anıları hk.].
- İNCE, Özdemir, “Orhan Kemal ‘Yumurta Topuk’ Giyer”, *Hürriyet*.
- İNCE, Özdemir, “Vazife Sırasında Orhan Kemal”, *Radikal*.
- İNCEOĞLU, Deniz, “Orhan Kemal’in Eseri *Eskici Dükkanı*, İstanbul Şehir Tiyatroları’nda”, *Hürriyet / Keyif*, 11 Kasım 2006.
- İNCESU, Kadir, “Değeri Bilinmeyen Yazar Orhan Kemal Anıldı”, *Evrensel*, 3 Haziran 2009.
- İNCESU, Kadir, “‘Namuslu, Yiğit Adam, Büyük Sanatçı’: Orhan Kemal”, *Evrensel*, 3 Haziran 2010.
- İNCESU, Kadir, “Orhan Kemal Ödülü ‘Sırrımın Sırdışı’na”, *Evrensel Net*, 3 Haziran 2011 [Kamuran Şipal’in Orhan Kemal ödüllü alan kitabı].
- İNCESU, Kadir, “Orhan Kemal: Babam Bütün Çocuklara Evladı Gibi Bakardı”, *Bigün / Pazar*, 20 Eylül 2009.
- İPLİKÇİ, Müge, “Orhan Kemal 99 Yaşında”, *Gazete Vatan*, 21 Eylül 2013.
- İZ, Fahir, “Orhan Kemal Çağrışımı”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, S. 9, s. 20-21.
- KABOĞLU, Gizem, “Evlerden Biri Dizisi Tutar mı?”, *TelevizyonGazetesi.com*, 22 Temmuz 2012.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Bereketli Topraklar Üstünde - Murtaza, Orhan Kemal”, *Radikal*, 31 Ekim 2003.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Orhan Kemal ve Romanı Unutmak”, *Sabah*, 7 Haziran 2009.
- KAKINÇ, Tarık Dursun, “Hikâyemizin Ana Damarları: Orhan Kemal”, *Yeni Düşün*, Kasım 1987, S. 43, s. 66-70.
- K[AKINÇ], Tarık Dursun, “Nerede O Bizim ‘Küçük İnsan’ımız?”, *Dünya Gazetesi*, 25 Ekim 2001.

- K[AKINÇ], Tark Dursun, “Yazarlar Külhanı: Orhan Kemal”, *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1991, S. 130, s. 26-27.
- KANIPAK, Süreyya, “Dünyada Harp Vardı” ve Orhan Kemal”, *Yelken*, Kasım 1963, S. 81, s. 6-9.
- KARABURÇ, Harun, “Yarım Asır Geciken Dost: Yüz Karası”, *Yeni Şafak Kitap*, 4 Mayıs 2011.
- KARACA, Alâattin, “Orhan Kemal’in Vukuatlı Romanı Vukuat Var”, *Kitap-lık*, Nisan 2008, S. 115, s. 114-117.
- KARACA, Emin, “Dizicilerin Orhan Kemal Saygısızlığı”, *Haber Rüzganı*, 10 Ekim 2010.
- KARACA, Emin, “Orhan Kemal’i Kahreden Magazin Dergisi...”, *Bizim Gazete*, 21 Mayıs 2011.
- KARADAYI, Aşkın, “Orhan Kemal’den Günumüze...”, *Çukurova Bayram Gazetesi*, 1996.
- KARATAŞ, Esra, “Kuşluk treniyle gelen ‘Gurbet Kuşları’”, *Birgün Kitap eki*, 1 Mayıs 2007.
- KARATAŞ, Şerif, “Orhan Kemal ve Nâzım Hikmet Yaşıyor, Yaşayacak!”, *Evrensel*, 26 Ocak 2010.
- KARSAN, Haydar, “Sefil” Memur Sahnede!”, *TakaOnline.com*, 25 Ocak 2012.
- KARSAN, Nalan, “Bu Müzede Ölümsüzlüğün Sırrını Bulacaksınız...”, *Ataköy Aktüel*, Haziran 2003.
- KARSAN, Nalan, “En Sevdığım Orhan Ve En Sevdığım Kemal: Orhan Kemal”, *Cumhuriyet Kitap*, 3 Haziran 2004.
- KARSAN, Nalan, “İki Yatak, İki Adam, İkisi de Kemal”, *Hürriyet.yenibir.com*.
- KART, Uğur, “Orhan Kemal’in *Çikolata*’sı”, *Fayrap*, Haziran 2012, S. 52, s. 17-18.
- KART, Uğur, “Orhan Kemal’in Mirası”, *S tar*, 31 Mart 2007.
- KARTAL, Numan, “Orhan Kemal’in Yapıtları”, *İlgaz*, Ağustos 1977, S. 191, s. 11 ve 16.
- KAŞ, Cihan, “Orhan Kemal’in Öykücülüğü”, *Her Şeye Karşın*, Haziran-Temmuz 2007.
- KAYA, Banu, Altın Aslı Şimşek, Semiha Şahin, Bircan Akgül, Nihal Barak, Burcu Toker, “Orhan Kemal’in “Murtaza” Adlı Romanı ve Hukuki Pozitivizm”, www.ivrturkey.org.
- KAYA, İ. Güven, “Orhan Kemal’in Romanlarından Kesitler – 1”, *Varlık*, Haziran 1979, S: 861, s. 16-17.
- KAYA, İ. Güven, “Orhan Kemal’in Romanlarından Üç Kesit – 2”, *Varlık*, Temmuz 1979, S. 862, s. 13-14.
- KAYA, İ. Güven, “Orhan Kemal’in Romanları I-II-III”, *Varlık*, Haziran, Temmuz, Ağustos 1979. Ayrıca bk. *Çevren*, Mart, Haziran, Eylül 1983.
- KAYIRAN, Cem, “Gelecek Nesillere Orhan Kemal”, *BahçeşehirHaber*, 22/28 Mart 2010.
- KESER, Turgay, “Cibali’de Bir Orhan Kemal Yaşadı..”, *Evrensel*, 2 Haziran 2004.
- KESER, Turgay, “Osmanlı’ya Çomak Sokan Adam”, *Evrensel Kitap*, 3 Mart 2006.
- KESER, Turgay, “Yüzbin Orhan Kemal! ”, *Evrensel*, 30 Eylül 2004.
- KILIÇ, Şehabettin, “Gerçeğin, Yalnızca Gerçeğin Yazarı Orhan Kemal”, *Varan: Yol Boyunca Dergisi*, Kasım 2004.
- KILIÇOĞLU, Mehmet, “Orhan Kemal’in Ben-de Çağıştırdıkları”, *AykırıSanat*, Mayıs-Haziran 2006.
- KIRAÇ, Rıza, “Don Kişot’la Kanundışı Yaşamak...”, *Radikal Kitap*, 27 Ocak 2012.
- KIRCA, Ali, “Arkadaş Işıkları...”, *Sabah*, 16 Ağustos 2005.
- KIVILCIM, Gönül, “Unkapanı’nda bir Sokak”, *Radikal*.
- KIZIL, Mustafa, “‘Gurbet Kuşları’ Efsanesi ATV’de Yeniden Doğacak!”, *Sabah*, 18 Ağustos 2008.
- KİRKİL, Tolga, “Orhan Kemal Müzesi”, *blogspot*, 6 Mayıs 2011.
- KOCABAŞ, Dilek, “Orhan Kemal İngiltere’de!”, *Birgün*, 6 Haziran 2008.
- KOÇAK, Kıvanç, “Küçük Hayatları Yazdı”, *Radikal*, 2 Haziran 2002.
- KOLOĞLU, Sina, “Hanımın Çiftliği Ne Zaman Bitiyor?”, *Milliyet Cadde*, 17 Mart 2011.
- KOLOĞLU, Sina, “‘Kötü Yol’ Neden ‘Fatmagül’ Olamadı?”, *Milliyet Cadde*, 25 Eylül 2012.
- KOLOĞLU, Sina, “Orhan Kemal Dizilerine Ne Oldu?”, *Milliyet*, 29 Ekim 2012.
- KOPARAN, Ergin, “Çok Yaşa Orhan Kemal”, *Varlık*, Haziran 1986, S. 945, s. 3-4.

- KOZANOĞLU, Ercan, “Orhan Kemal İçin”, *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet, “Orhan Kemal”, *İlgaz*, Ağustos 1970, S: 107, s. 5.
- KÖKSAL, Sırma, “Küçük Benzer Şeyler: Orhan Kemal’in ‘Evlerden Biri’ adlı kitabı ‘babalı’ bir evken, Leyla Erbil’in edebiyatında ‘baba’ hep uzaklarda, neredeyse yok”, *Radikal*, 10 Ocak 2005; *Radikal Kitap*, 7 Ocak 2005.
- KÖSE, Zafer, “Muhbir Kişilik Üzerine”, *Birgün*, 25 Mart 2012.
- KUBURLU, Ceyhan, “Hanımın Çiftliği’ne 1.8 Milyon Lira Yattı 1950 Adana’sı Canlandı”, *Hürriyet*, 5 Eylül 2009.
- KURDAKUL, Şükran, “Orhan Kemal’in Romanlarına Bakışlar”, *Bilim ve Sanat*, Haziran 1982, S: 18, s. 30-33.
- KUYAŞ, Ahmet, “Orhan Kemal’in Babası Abdülkadir Kemali Bey’in Anıları”, *Vatan Kitap*, 14 Aralık 2005.
- KÜÇÜK, Oğuz, “Orhan Kemal’i Anarken”, *Yeni Adana*, 2 Haziran 2001.
- KÜÇÜKOSMANOĞLU, Ercan, “Orhan Kemal Romanları”, *Yeni Çizgi*, 12 Şubat 2013.
- KÜPELİ, Lütfi, “Babasının Yazdığı Yerde Dolaştı”, *Sabah Güney*, 3 Ekim 2011 [Orhan Kemal’in oğlu Işık Ögütçü’nün Ceyhan gezisi].
- LOĞMANOĞULLARI, Merve, “Orhan Kemal’in Romanları İngiltere’de”, 5 Haziran 2008.
- MAKAL, Mahmut, “Orhan Kemal’e Ağıt”, *Ayırkırısanat*, Mayıs-Haziran 2006.
- MAKAL, Oğuz, “Sinemada Kemal Tahir ve Orhan Kemal”, *Ünlem*, Kasım 2004, S. 8.
- MASDAR, Funda, “Orhan Kemal Uyarlamalarında Çukurova Gerçeğinin Yansımaları”, *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2012, S. 7/4, s. 2387-2400.
- MATER UTKU, Çiğdem, “Bir Dev Yeni-den Doğuyor”, *Akşam Pazar Eki*, 26 Eylül 2004.
- MERİÇ, Tolga, “Orhan Kemal’in ‘yeni’ kitabı ‘Önemli Not’ ilk baskısını yaptı!”, *Vatan Kitap*, 15 Mart 2007.
- MERT, Necati, “Köy, Kent ve Sanayi Öykülerinde Toplumsal Değişim”, *Hece Öykü*, Yıl: II, Aralık 2004-Ocak 2005, S. 12, s. 99-100 [değini].
- MERT, Necati, “Ölüm Korkusu ve Kaygısı Etrafında Öykülerimiz”, *Hece Öykü*, Yıl: III, Haziran-Temmuz 2006, S. 17, s. 58 [değini].
- METİNER, Mehmet, “Türkiye’yi ‘72. Koğuş’ta tutmak isteyenler”, *Star*, 6 Aralık 2009.
- MİLLAS, Herkül, “Orhan Kemal ve ‘Öteki’”, *Cumhuriyet Kitap*, 15 Mart 2012.
- MİSKİOĞLU, Ahmet, “Orhan Kemal’in ‘Cemile’ ile İlgili Bir Mektubu”, *Türk Dili Dergisi*.
- MORAN, Berna, “Bereketli Topraklar Üzerinde: Orhan Kemal’in Aynı İsimli Romanı Üzerine”, *Hürriyet Gösteri*, Şubat 1986, S. 63, s. 4-8.
- MORAN, Berna, “Orhan Kemal’in ‘Eskici Dükkanı’na Farklı Bir Yaklaşım”, *Hürriyet Gösteri*, Mayıs 1988, S. 90, s. 7-17.
- MUHTAR, Reha, “Nazım Hikmet; Orhan Kemal’in Şiirlerine ‘Berbat’ Deyince...”, *Vatan*, 26 Ocak 2013.
- MUNYAR, Vahap, “Simavi’ye İlk Hürriyet’i İmzalattı, Orhan Kemal Parasız Kalınca Sattı”, *Hürriyet*, 22 Haziran 2011.
- MUTLUAY, Rauf, “Orhan Kemal’in Hikayelerinde Çocuk”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, S. 9, s. 11-14.
- MÜFTÜOĞLU, Berna Güler - Elif Hacısalihoğlu, “Bereketli Topraklar Üzerinde” ile Emekçilerin Gözüyle ‘40-’50’li Yıllara Bakış”, *Evrensel Kültür*, Şubat 2008, S. 194.
- NARLI, Mehmet, “30. Ölüm Yıldönümünde Orhan Kemal ve ‘Murtaza’”, *Varlık*, Temmuz 2001, s. 68 (1126), S. 69-74.
- NARLI, Mehmet, “Orhan Kemal Romanında Mizahı Oluşturan Unsurlar”, *Türk Dili*, Temmuz 2002, S. 84 (607/Özel Sayı: TDK’nin 70. Yılı), s. 303-311.
- NARLI, Mehmet, “Orhan Kemal’in Romanları ya da Bitmeyen ‘Ekmek Kavgası’”, *Der-gâh*, Eylül 2003, S. 163.
- NÂZİM HİKMET, “Nazım Hikmet’ten Orhan Kemal’e”, *Hece*, Yıl: X, Haziran-Ağustos 2006, S. 114-116 (Mektup ö.s.), s. 429.
- NECATİGİL, Behçet, “Orhan Kemal”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, S. 9, s. 7-10 ve 27-30.

- NUTKU, Özdemir, "72. Koşuş'un İnsanları", *Cumhuriyet Gazetesi*, 6 Şubat 1967.
- OKTAY, Ahmet, "Orhan Kemal Üstüne", *Dost*, Temmuz 1970, S. 69, s. 7.
- OLCAYTO, Turgay, "Orhan Kemal Gerçeğin Gözüyle", *evrensel.net*, 21 Mayıs 2012.
- OLGUN KARACA, Mediha, "Orhan Kemal Bir Kez Daha Ölüyor: Ünlü yazarın esin kaynağı olan ve bir süre de memurluk ve katiplik yaptığı Adana'daki fabrika çürümeye terk edildi", *Halka ve Olaylara Tercüman*, 20 Aralık 2004.
- OLGUN KARACA, Mediha, "Orhan Kemal'in 'Bekçi Murtaza'sı evsiz kaldı", *Akşam*, 20 Aralık 2004.
- ONAT, Zehra, "Hem Reytingde Hem de Dışa Açılmada Önde", *Zaman.com.tr*, 28 Temmuz 2012.
- ORAL, Haluk, "Orhan Kemal", *Hürriyet Gösteri*, Mayıs 2002, S. 237, s. 26-31.
- ORAL, Sibel, "40 Yıllık Yoksulluk Bu: Roman ve hikâyelerinde toplumsal gerçekçi tarzıyla yaşamı boyunca yazarak ekmek kavgası veren Orhan Kemal bugün ölümünün 40. yılında anılıyor", *Taraf*, 2 Haziran 2010.
- ORAL, Sibel, "İnsanlar Ey, Neredesiniz", *Taraf*, 3 Haziran 2011.
- ORAL, Sibel, "'Orhan Kemal Türkiye'dir': Orhan Kemal Kütüphanesi'nde düzenlenen bir törenle Şeytan Minareleri adlı romanıyla Hidayet Karakuş'a verildi", *Taraf*, 3 Haziran 2010.
- ORAL, Sibel, "Yaşam Kavgasıyla 95 Yıl: Orhan Kemal", *Taraf / Pazar*, 27 Eylül 2009.
- "Orhan Kemal'in Kemal Sülker'e Mektubu", *Hece*, Yıl: X, Haziran-Ağustos 2006, S. 114-116 (Mektup ö.s.), s. 432-434.
- ORHAN, Selçuk, "Sokağın Kayboluşu", *Hece*, Yıl: XIV, Ekim 2010, S. 166, s. 101-107 [Orhan Kemal, Oğuz Atay, Kenan Hulusi, Sait Faik hk.].
- OTYAM, Fikret, "2 Haziran 2005 Tarihinde Orhan Kemal'i Anma Töreninde Okunan Fikret Otyam'ın Mektubu", *Dünya Kitap Eki*, Haziran 2005.
- OTYAM, Fikret, "A be Nuriye Yoğurasan bi Çiğköfte Atsak Orhan'la İki Tek!", *Aydınlık*, 4 Haziran 2006.
- OTYAM, Fikret, "Arkadaşım Orhan Kemal", *Bütün Dünya*, Şubat 2002.
- OTYAM, Fikret, "Hey Orhan Ağa, Yazıyla da Olsa Buradayım Meraklanma Neden Gelmedi Diye - 2", *Berfin - Bahar*, Haziran 2009.
- OTYAM, Fikret, "Gelecek Yıl Orhan Kemal 100 Yaşında", *Aydınlık*, 21 Eylül 2013.
- OTYAM, Fikret, "Orhan Kemal'i Sistem kabullenmedi", *Yeni Adana*, 1 Kasım 2000.
- OTYAM, Fikret, "Orhan Kemal'in Son Günleri", *Berfin - Bahar*, Haziran 2005, S. 88.
- OTYAM, Fikret, "Ölümünün 28. Yılında Orhan Kemal", *Adana Basını*, Haziran 1998.
- OTYAM, Fikret, "'Türkiye Ilımlı İslam Cumhuriyeti' mi?: Bu Canın Çok Değerli Dostu, Türk Yazınının Yüz Akı Orhan Kemal", *Aydınlık*, 21 Temmuz 2012.
- ÖCAL, Güngör, "Orhan Kemal Üzerine", *Hissar*, Ekim 1971, S. 94, s. 25-26.
- ÖĞÜT, Hande, "Tüm Zamanların Yazarı Orhan Kemal", *Varan: Yol Boyunca*, Nisan 2009.
- ÖĞÜTÇÜ, A. Kemal, "Yaşamın İçinden: Orhan Kemal", *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- ÖĞÜTÇÜ, Abdülkadir Kemali, "Babam, Orhan Kemal", *Bütün Dünya*, Şubat 2002.
- ÖĞÜTÇÜ, Işık, "35 Yıl Sonra", *Berfin*, Haziran, 2005, S. 88.
- ÖĞÜTÇÜ, Nazım K., "Babamın Ağladığı Gün...", *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- ÖĞÜTÇÜ, Yıldız, "Babamı İlk Gördüğümde...", *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- ÖNDER, Mehmet, "Nazım Hikmet ve Orhan Kemal", *Arkadaş*, Mayıs-Haziran 2009.
- ÖNGÖREN, Ferit, "Murtaza Anadolu'dur", *Ünlem*, Mart-Nisan 2004.
- ÖZAFACAN, Nigâr, "Bir Toplumun Aynası: Orhan Kemal", *Bakırköy Gündemi*, Ekim 2007.
- ÖZBİL, Sami, "İşçi Romanında Bir Doruk: Orhan Kemal", *Sanat ve Hayat*, Temmuz-Ağustos 2006, S. 22, s. 49-54.
- ÖZCAN, Mustafa, "Orhan Kemal'de Aydınlık Gerçekçilik", *Yeditepe*, Mayıs 1974, S. 211, s. 6.
- ÖZDEMİR, Aslan, "Taksici Hikâyeleri ve Her Daim Okunan Yazarlar", *Kaçak Yayın*, Aralık 2004, S. 20, s. 22-23.
- ÖZDEMİR, Seza, "Orhan Kemal Roman Armağanı Sahibini Buldu", *Aydınlık*, 6 Haziran 2010.

- ÖZDEMİRCİ, Resul, “Orhan Kemal Öyküleri; Kemalist Estetikten Radikal Kopuş”, *us-lup.org*, 20 Ocak 2008.
- ÖZDENÖREN, Rasim, “Orhan Kemal’i Okurken”, *Yeni Şafak*, 13 Haziran 2002.
- ÖZER, Kemal, “Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Yedinci Sanat*, Mayıs 1973, S. 3.
- ÖZGÜR DURMAZ, Tuğba, “Orhan Kemal’in Kaleminden Nazım’ı Okuyacaklar”, *Hürriyet*, 16 Ekim 2012 [Nâzım Hikmet’le 3,5 Yıl hk.].
- ÖZKARTAL, Miraç Zeynep, “Kitaplarını okuduktan sonra aynı kalamadık”, *Milliyet*, 3 Haziran 2008 [2008 yılı Orhan Kemal Roman Armağanı’nı alan Ayşegül Devocioğlu hk.].
- ÖZLEM, Canan Zehra, “Nuran’ının Aksine Münevver’in Ölüm Düştü Payına...”, *Birgün*, 26 Temmuz 2009.
- ÖZMEN, Mustafa, “72. Koşuş Okuması”, *insanokur.org*, 8 Şubat 2012.
- ÖZTEMİR, Neşe, “Kimler Geldi, Kimler Geçti... Orhan Kemal”, *Time Out İstanbul*, Eylül 2010.
- ÖZTÜRK, Emre, “Ödül Usta’nın Elinden: Livaneli, Büyük Ödülü Yaşar Kemal’in Elinde Aldı”, *Gazete Vatan*, 2 Haziran 2009.
- ÖZYALÇINER, Adnan, “Orhan Kemal’in ‘Ekmek Kavgası’”, *Evrensel*, 5 Haziran 2000.
- ÖZYALÇINER, Adnan, “Orhan Kemal’in Gerçekliğinin Önemi”, *Evrensel*, 2 Haziran 2002.
- ÖZYALÇINER, Adnan, “Orhan Kemal’in İnsanları ve Cemile”, *Evrensel*, 23 Ekim 2004.
- ÖZYÜREKLİ, Timuçin, “Bereketli Topraklar Üzerinde: Unutulmaz Yazarımız Orhan Kemal’in Yapıtları Yeni Baskılarıyla Okur Karşısında”, *Cumhuriyet Kitap*, S. 639.
- ÖZYÜREKLİ, Timuçin, “Unutulmaz Yazarımız Orhan Kemal’in Yapıtları Yeni Baskılarıyla Okur Karşısında – Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Cumhuriyet Kitap*, 16 Mayıs 2002.
- PAMİR, Balçiçek, “Erkekçe Kavgaya Etmeyi Senden Öğrendim”, *Sabah: Cumartesi Eki*, 25 Eylül 2004.
- PARUŞEV, P., “İnsan ve Yazar Orhan Kemal”, çev. T. Acaroğlu, *Yeni Gazete*, 6 Ekim 1970.
- PEKTAŞ, Deniz, “Orhan Kemal”, *Picus*, Eylül 2004, S. 14.
- POLAT, Yazgı, “Bir Yazarın Hayatı: Orhan Kemal Müzesi”, *yenisafak.com.tr*, 21 Mayıs 2011.
- POYRAZOĞLU, Ali, “Semaver Kaynıyor Düşünceler Fokurduyor!...”, *Sabah*, 26 Ekim 2003.
- PULUR, Hasan, “‘Bekçi Murtaza’”, *Milliyet*, 12 Ağustos 2010.
- PULUR, Hasan, “Hanımın Çiftliği”, *Milliyet*, 15 Ekim 2009.
- PULUR, Hasan, “Hasan Âli’yi Bilmeyen, Orhan Kemal’i Bilir mi?”, *Milliyet*, 15 Mart 2006.
- PULUR, Hasan, “Hayırlı Evlat, Hayırlı Torun”, *Milliyet*, 11 Mart 2006 [O. Kemal – Işık Ögütçü hk.].
- PULUR, Hasan, “Orhan Kemal Dosyası ...”, *Milliyet*, 9 Ekim 2004.
- PULUR, Hasan, “Orhan Kemal’in Yarım Kalan Romanları...”, *Milliyet*, 2 Nisan 2007.
- SAGIR, Aysel, “Anlatılan senin hikâyendir”, *Cumhuriyet Kitap*, 15 Aralık 2005.
- SALMAN, Nil, “Dedem Orhan Kemal”, *Alkış*, Mayıs-Haziran 2010.
- SANCAR, Nuray, “Hanımın Çiftliğinde Vukuat Var”, *Evrensel*, 3 Eylül 2009.
- SAV, Sema, “Orhan Kemal’in Anısına; Bereketli Topraklar Üzerinde Bir Yolculuk”, *Sol Dergisi*, Temmuz 2001, S. 143.
- SAVAŞTA, Ayşegül, “Bazılarının Ölüm Düşer Payına”, *Cumhuriyet kitap*, 13 Eylül 2007 [Kötü Yol hk.].
- SAVAŞTA, Ayşegül, “Mahpushaneden İnsan Manzaraları”, *Birgün Kitap*, 28 Temmuz 2007.
- SAY, Ahmet, “Yazarlıktaki ilk öğretmenim Orhan Kemal”, *Cumhuriyet Kitap*, 10 Nisan 2008.
- SAYIN, Nermin, “Bıyığım Uzunmuş, Aklım Kısa”, *Dünya*, 27 Nisan 2007 [Tersine Dünya hk.].
- SCOGNAMİLLO, Giovanni, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, *Yeni Sinema*, 2001, S. 9.
- SELÇUK, İlhan, “‘Orhan Kemal’in İkbâl Kahvesi...’, *Cumhuriyet*, 4 Haziran 2002.
- SELÇUK, İlhan, “Zamanın Ortaklığında Yaşamak...”, *Cumhuriyet*, 17 Mart 2002.

- SELÇUK, Kemal, "Zamana Direnen Usta Kalem", *Bursa Olay*, 30 Ekim 2012 [Işık Öğütçü'nün *Zamana Karşı Orhan Kemal*'i hk.].
- Semercioğlu, Cengiz, "Halit Kıvanç Hakem, Orhan Kemal Forvet", *Hürriyet*, 16 Eylül 2010.
- SEVİNÇLİ, Efdal, "Yaman Bir Muhalif: Abdülkadir Kemali (Öğütçü)" İçin Notlar", *Ünlem*, Mart-Nisan 2004.
- SEZER, Sennur, "Hazıranda Ölümsüzleşmek", *Evrensel*, 2 Haziran 1996.
- SEZER, Sennur, "Kardeş Payı'ndan Bugüne", *Evrensel*, 1 Aralık 2002.
- SEZER, Sennur, "Murtaza Yaşıyor!", *Evrensel*, 21 Ekim 2003.
- SEZER, Sennur, "Orhan Kemal, Unutmak, Değiştirmek", *Evrensel.net*, 2 Eylül 2001.
- SEZER, Sennur, "Orhan Kemal'den Senaryo Tekniği", *Evrensel*, 30 Kasım 2003.
- SEZER, Sennur, "Orhan Kemal'in Kahramanları", *Ünlem*, Mart-Nisan 2004.
- SEZER, Sennur, "Orhan Kemal'i Özlemek", *Radikal Kitap*, 4 Haziran 2010.
- SEZER, Sennur, "'Yazmaya Orhan Kemal Olacaktı'", *Evrensel Kültür*, 1 Mart 2013.
- SEZER, Sennur, "Yüzüncü Yaşa Erken Kutlama", *Akşam Kitap*, 15 Mart 2013.
- SİNGEZ, Asmin N., "Diyarbakır Notları: Orhan Kemal - 72. Koşuş ve Sivas Devlet Tiyatrosu", *tiyatrodunyasi.com*, Şubat 2011.
- SİRMEN, Ali, "Orhan Kemal 95 Yaşında", *Cumhuriyet*, 20 Eylül 2009.
- SİRMEN, Ali, "Semaver Kumpanya'da Ölümsüz 'Murtaza'", *Cumhuriyet*, 26 Ekim 2003.
- SORGUN, Hüseyin, "Eskici Dükkânı Satılır; Ama...", *Zaman*, 6 Kasım 2006.
- SÖĞÜT, Furkan, "Kötü Yol Dizisi İçin Kötü Seçim!", *TelevizyonGazetesi.com*, 26 Temmuz 2012.
- SÖLEZ TAN, Umran, "Orhan Kemal ve Maksim Gorki", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Ekim 2012.
- SÖNMEZ, Necati, "Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı", *Varlık*, 1996, S. 1060.
- SÖNMEZ, Sevgül, "Orhan Kemal'in Öykülerinde İstanbul'daki Taşralılar", *Birgün Kitap eki*, 1 Mayıs 2007.
- SÖNMEZ, Tekin, "Orhan Kemal'de N. Hikmet Dönemeci", *Yansına*, 1972, S. 6.
- SÖZMEZLER, Kenan, "Bizim Steinbeck", *Halka ve Olaylara Tercüman*, 11 Ekim 2004.
- SU, Hüseyin – Ömer Lekesiz, "Öykücüler ve Öykü Kitapları Sözlüğü-17 / Orhan Kemal", *Hece Öykü*, Yıl: III, Ekim-Kasım 2006, S. 16, s. 171-173.
- SÜLKER, Kemal, "Orhan Kemal'e Dair", *Hürriyet Gösteri*, Mayıs 1985, S. 54, s. 108-111.
- SÜLKER, Kemal, "Orhan Kemal'in 1951 Öyküleri", *Bilim ve Sanat*, Haziran 1981, S. 6, s. 14-17.
- SÜLKER, Kemal, "Orhan Kemal'in Gerçek Yaşamı (Mehmet Raşit Öğütçü)", *Varlık*, Haziran 1983, S. 909, s. 10-11.
- SÜLKER, Kemal, "Orhan Kemal'in Şairliği", *Yazko Edebiyat*, C. I, Aralık 1980, S. 2, s. 29-39.
- ŞAHAN, Halil, "Orhan Kemal'in Tipleştirme Yöntemi", *Dost*, Aralık 1971, S. 85, s. 24-25.
- ŞAHİN, Gülizar, "'2014, Orhan Kemal Yılı Ol-sun'", *Aydınlık*, 23 Eylül 2013.
- ŞAHİN, Osman, "Yazmak Doludizgin", *Cumhuriyet Kitap*, 6 Haziran 2002.
- ŞENER, Şiar Can, "Orhan Kemal'in Söyleyecekleri Var!", *Evrensel Kültür*, Haziran 2007, s. 186, S. 61.
- ŞENGÜL, Yüksel, "Ekranada Orhan Kemal Şöleni", *Hafta Sonu*, 18 Temmuz 2012.
- ŞENTEKİN, Derviş, "Bir Şehir Efsanesi Daha...", *Radikal Kitap*, 23 Ekim 2009.
- ŞENTÜRK, Nazır, "İkbal Kahvesi", *Bizim Gazete*, 30 Temmuz 2002.
- ŞİLKAN, Tahir, "Gerçek Bir Yaratıcı Yazar: Orhan Kemal", *Evrensel*, 2 Haziran 2013.
- ŞİLKAN, Tahir, "Orhan Kemal ve Nâzım Hikmet Yaşıyor, Yaşayacak!", *Evrensel*, 4 Haziran 2008.
- ŞİLKAN, Tahir, "Orhan Kemal'in Yazı Kaynakları", *Evrensel Kültür*, Temmuz 2008, S. 199, s. 29-31.
- ŞİLKAN, Tahir, "Orhan Kemal", *Evrensel.net*, 8 Ocak 2000.
- TALU, Umur, "Gelecek Biraz Uzun Sürer", *Haber Türk*, 15 Aralık 2012.
- TAMER, Ülkü, "'Dünya Pırıl Pırılmış... Bana Ne!'", *Sabah*, 12 Mart 2007 [Önemli Not! hk.].

- TAMER, Ülkü, “‘Dünya Pırl Pırlmış... Bana Ne!’”, *Cumhuriyet*, 12 Kasım 2011.
- TAMER, Ülkü, “Benim Yazarlarım: Orhan Kemal”, *Radikal*.
- TAMER, Ülkü, “Doludizgin Yazdı... Yoksullukla Savaşarak”, *Milliyet*.
- TAMER, Ülkü, “Tiyatromuz Neler Gördü Neler Yaşadı”, *Sabah*, 14 Nisan 2006.
- TAŞ, Hakkı, “Bir Özgürlük Aşığı: Işık Öğütçü’nün, Dedesi Abdülkadir Kemali’nin Anılarından Hareketle Yayına Hazırladığı Kitap (...)”, *Milliyet Kitap*, 13 Ocak 2006.
- TAYDAŞ, Nihat, “Emeğin Öykücüsü ve Romancısı: Orhan Kemal”, *Cumhuriyet Kitap*, 3 Haziran 2010.
- TAYDAŞ, Nihat, “Orhan Kemal’in Oyunları”, *Cumhuriyet Kitap*, 13 Ekim 2005.
- TEKSOY, Pekin, “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1980.
- TELESİYEJ, “Hanımın Çiftliği’nin ‘Overdose’ Dekoratif Ruhul”, *Taraf*, 9 Eylül 2009.
- TELESİYEJ, “Star TV’nin Yeni Dizisi Bir Orhan Kemal Uyarlaması: ‘Evlerden Biri’”, *Taraf*, 6 Ağustos 2012.
- TELESİYEJ, “Yine Bir Edebiyat Uyarlaması, Bana Yine Hüsrân Var: ‘Kötü Yol’”, *Taraf*, 30 Temmuz 2012.
- TEMİZYÜREK, Mahmut, “Orhan Kemal Bakışı”, *Radikal Kitap*, 21 Eylül 2007.
- TEZKAN, Mehmet, “72. Koşuş”, *Milliyet*, 27 Şubat 2011.
- TEZKAN, Mehmet, “Bekçi Murtaza Meclis’e Girerse Ne Olur!”, *Vatan*, 25 Mayıs 2007.
- TEZKAN, Mehmet, “Okumayı Sevdiren Yazarı, Orhan Kemal’i Anıyoruz...”, *Sabah*, 1 Haziran 2002.
- TEZKAN, Mehmet, “Orhan Kemal 1941 Yılında 2000’i Nasıl Hayal Etmişti!”, *Vatan*, 3 Şubat 2008.
- TEZKAN, Mehmet, “Osmanlı’nın Gerçek Yüzü”, *Vatan Kitap*, 16 Haziran 2009.
- TEZKAN, Mehmet, “Yazarlarımızda ‘Aydın’: Orhan Kemal”, *Sanat Olayı*, Aralık 1981, S. 12, s. 45-47.
- TONBUL, Gürol, “Katılmayanlar Anlayamaz Bunu”, *Akşam*, 8 Aralık 2007 [Eskici Dükkanı hk.].
- TOSUN, Necip, “Sokağa Açılan Pencere ya da Kırık Hayatlar: Orhan Kemal Öykücülüğü”, *Hece*, Yıl: IX, Temmuz 2005, S. 103, s. 117-122.
- TUĞLU, Alpay, “Orhan Kemal Roman Armağanı Kamuran Şipal’in: Ölümünün 41. yılında Orhan Kemal’i anma ve ‘40. Orhan Kemal Roman Armağanı’ ödül töreni yapıldı”, *Aydınlık*, 4 Haziran 2011.
- TUNALI, Sedat, “Trabzonspor! 72. Koşuş’un Ahmet Kaptanı’dır!”, *HTSpor*, 25 Mart 2009.
- TURA, Vildan Ç., “Kanlı Topraklar”, *Cumhuriyet Kitap*, 24 Nisan 2008.
- TURA, Vildan Ç., “Müfettişler Müfettişi”, *Cumhuriyet Kitap*, 26 Mart 2009.
- TURA, Vildan Ç., “Orhan Kemal’in Gurbet Kuşları”, *Cumhuriyet Kitap*, 29 Mayıs 2008.
- TÜLEYLİOĞLU, Orhan, “Kitap Sevgisiyle Başlayan Çile”, *Cumhuriyet Ankara*, 27 Eylül 2012.
- TÜMER, Gülden, “Tasavvuf, Orhan Kemal ve Nurseli İdiz?”, *Yeni Şafak*, 1 Ağustos 2012.
- TÜRENÇ, Tufan, “Orhan Kemal, Nâzım Vüzdünden Şair Olmadı”, *Hürriyet*.
- TÜRKCAN, Volkan, “Evlerden Biri Dizisi Yaparak Dökümü’nün Başarısını Yakalar mı?”, *televizyondizisi.com*, 2 Ağustos 2012.
- TÜRKER, Yıldırım, “Orhan Kemal’in Çocukları”, *Radikal*, 6 Şubat 2010.
- TÜRKEŞ, Ömer, “Erkekler Jr, Kadınlar Sue Ellen: Hanımın Çiftliği”, *Radikal Kitap*, 30 Ekim 2009.
- TÜRKEŞ, A. Ömer, “İşçi Romanları Neden Yazılmadı, Neden Hâlâ Yazılmıyor?”, *Birgün Kitap Eki*, 1 Mayıs 2006.
- TÜRKEŞ, A. Ömer, “İşte Bu Bizim Hikayemiz”, *Virgöl*, Haziran 2005.
- TÜRKEŞ, Ömer, “Romanın ‘Zenginleşen Dünyası’”, *Toplum ve Bilim*, 2001, S. 89.
- TÜRKEŞ, A. Ömer, “Türk Romanı Orhan Kemal’in Yokluğunu Çekiyor”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Mart 2007.
- UĞURLU, Nurer, “Sevginin Yazarı Orhan Kemal”, *Yeni Düşün*, Haziran 1987, S. 38, s. 29-31.
- USLU, A. Didem, “Romanının Başlığını Kadın İsmi Koymuş Erkek Yazarlarımızdan: Orhan Kemal ve Cemile’si”, *Sözcükler*, Kasım-Aralık 2010.
- USLUCAN, Fikret, “Öncü Roman” Kavramı Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hece*, Yıl: VI, Mayıs-Temmuz 2002, S. 65-

- 67 (Türk Romanı ö.s.), s. 622-641 [Orhan Kemal'in kitabı hk.].
- UYGUNER, Muzaffer, "Orhan Kemal Öykücülüğüne Kısa Bir Yaklaşım", *Ardıç Kuşu*, Haziran 2002.
- UYGUNER, Muzaffer, "Orhan Kemal'in Öykücülüğü Üzerine ", *Türk Dili*, Temmuz 1975, S. 286 [Türk Öykücülüğü ö.s.], s. 104-114.
- UZUNER, Buket, "Babamın Ayakkabıları ve Orhan Kemal", *Vatan Kitap*, 5 Şubat 2009.
- ÜLKÜ, Özlem, "'Hanımın Çiftliği' Yayınlanmadan Rekor Kırdı", *Vatan*, 1 Eylül 2009.
- ÜLSEVER, Cüneyt, "Normal Yurdum Seyircisi Gözüyle 72. Koşuş!", *Hürriyet*, 27 Şubat 2011.
- ÜMİT, Ahmet, "Edebiyatımızın Ağır İşçisi: Orhan Kemal", *Us Düşün ve Ötesi*, 2005, S. 9, S. 169-173.
- ÜMİT, Ahmet, "Unutturulmaya Çalışılan Bir Yazar Orhan Kemal: Edebiyatımızın Ağır İşçisi", *Binyıl Kitap*, 2 Haziran 2000.
- ÜMİT, Ahmet, "Yeniden Hoş Geldin Usta ", *Radikal*, 11 Ekim 2004.
- ÜNAL, Mecit, "Kazmayı Derin Vuran Ferhat...", *Aydınlık*, 7 Haziran 2011.
- ÜNAL, Mecit, "Orhan Kemal 99 Yaşında: Emeğin Kavgasının ve Sevdasının Romancısı", *Aydınlık Kitap*, 13 Eylül 2013.
- ÜNLÜ, Ceren, "Taşköprü'den Bakış: Orhan Kemal'in 'Yağmur Yüklü Bulutlar/ Dünyada Harp Vardı'daki Öyküleri Yazarın Renkli Dünyasına Dalmak İçin Keyifli Bir Fırsat", *Radikal*, 3 Şubat 2006.
- ÜSTER, Celâl, "Birden Görünmez Olan Yazarlar", *Radikal*, 11 Ekim 2004.
- ÜSTER, Celâl, "Orhan Kemal Roman Armağanı Ödül Töreninde Konuşulanlar ve Aklından Geçenler", *Radikal*, 13 Haziran 2005.
- VESEK, Mazlum, "Adem Babalar Cennete Gider", *Ege'de Bugün*, 7 Mart 2011 [72. Koşuş hk.].
- VESEK, Mazlum, "Bir İşçi Öyküsü Olarak 'Kardeş Payı'", *Cumhuriyet Kitap*, 30 Mayıs 2013.
- VESEK, Mazlum, "Ceyhan, Beyrut, İstanbul, Sofya; Orhan Kemal Yaşıyor", Ekim 2006.
- VESEK, Mazlum, "Çocuklar da Orhan Kemal Okusun", *Ege'de Bugün*, 20 Eylül 2012.
- VESEK, Mazlum, "Doludizgin Bir Ömrün Satırları...", *Berfin - Bahar*, Şubat 2011, S. 156.
- VESEK, Mazlum, "Duydunuz mu arkadaşlar kim girdi içeri / Orhan Kemal", *Ege'de Bugün*, 1 Haziran 2012.
- VESEK, Mazlum, "Hatıran Önünde Saygıyla Eğiliriz", *Özgür Gündem*, 2 Haziran 2013.
- VESEK, Mazlum, "Kapitalizmin Hapsettiği Aile: Orhan Kemal'in Ölümsüz Eseri 'Evlerden Biri'", *Cumhuriyet Kitap*, 3 Mayıs 2012.
- VESEK, Mazlum, "Kötü Yol'u İzlemek ve Okumak", *Taraf Kitap*, 14 Eylül 2012.
- VESEK, Mazlum, "Nâzım Hikmet'le 3.5 Yıl", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Eylül 2008.
- VESEK, Mazlum, "Orhan Kemal'in Grev Öyküsü 60 Yaşında: 'Grev mi Dediniz? Dehşet!'", *Vatan Kitap*, 15 Eylül 2007.
- VESEK, Mazlum, "Önce Ekmek", *Cumhuriyet Kitap*, 7 Şubat 2008.
- VESEK, Mazlum, "Önemli Not!", *Cumhuriyet Kitap*, 4 Ekim 2007.
- VESEK, Mazlum, "Senaryo Yazmayı Orhan Kemal'den Öğrenin", *Star*, 14 Nisan 2011.
- VESEK, Mazlum, "Sosyolog Gözüyle Orhan Kemal", *Cumhuriyet Kitap*, 15 Aralık 2011.
- VESEK, Mazlum, "Unuttuğumuz Bir Yüz: Abdülkadir Kemali Bey", *İlkhaber Gazetesi*, Ekim 2006.
- VESEK, Mazlum, "Yazıları Benden, Çizgileri Senden", *Ege'de Bugün*, 25 Ocak 2013 [Orhan Kemal'in Ferit Öngören tarafından resimlenen *İstanbul'dan Çizgiler*'i hk.].
- VESEK, Mazlum, "Yüz Sayfada Yüz Akı Bir Roman: Yüz Karası", *Ege'de Bugün*, 10 Ekim 2011.
- WALLS, D. W., "Orhan Kemal", *Varlık*, 15 Haziran 1963, S. 600, s. 7.
- WENSIEN, Martin, "'Der Mann mit Filzhut und Kaschmirmantel' von Achim", *SWO.de*, Ekim 2005.
- YAĞCI, Öner, "Orhan Kemal İçin Notlar", *Berfin - Bahar*, Haziran 2005, S. 88.
- YALÇINKAYA, Fisun, "Orhan Kemal Hâlâ Halkın Yazarı", *Sabah*, 2 Haziran 2011 [Kamuran Şipal'in Orhan Kemal ödülü alan kitabı hk.].

- YALÇINOVA, Ömer, “Sait Faik, Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Oğuz Atay Arasında Nezihe Meriç’in Halka Yaklaşımı”, *Fayrap*, Eylül 2012, S. 55, s. 31-34.
- YALVAÇ, H. Hüseyin, “Biz İşçiler Senin Hatıran Önünde Saygı ile Eğiliriz”, *Berfin - Bahar*, Haziran 2005, S. 88.
- YALVAÇ, H. Hüseyin, “Orhan Kemal - Önemli Not (1)”, *Berfin - Bahar*, Temmuz 2007 Sayı: 113.
- YANIK, Mustafa, “Orhan Kemal ve Öykücülüğümüz”, *Akdeniz*, Kasım 1983.
- YANTIR, Okan Can, “Orhan Kemal’in Keşfi”, *Sabah*, 22 Ağustos 2012.
- YARDIM, Mehmet Nuri, “Orhan Kemal’in Yeniden Doğuşu mu?”, *Sanat Alemleri*, 8 Haziran 2010.
- YAŞAR KEMAL, “Orhan Kemal Üstüne Anılar”, *Ünlem*, Mart-Nisan 2004.
- YAVUZ, Hilmi, “Kant ile Murtaza”, *Picus*, Eylül 2004, S. 57.
- YAVUZ, Hilmi, “Kant ile Murtaza”, *Zaman*, 8 Mayıs 2002.
- YAVUZ, Hilmi, “Murtaza ve Ödev Ahlakı”, *Yeni Ufuklar*, C. XXII, 1974, S. 249, s. 23-26.
- YENER, Mavisel, “İnsanların Büyük Gerçekleri...”, *Cumhuriyet Kitap*, 10 Eylül 2009 [Büyüklü Fener Yayınları’nın resimleyerek bastığı Orhan Kemal’in üç kitabı: *Aslan Tomson*, *Elli Kuruş* ve *Uyku*].
- YILDIRIM, Barış, “Orhan Kemal Ödülü Zülfü Livaneli’ye”, *Milliyet*, 3 Haziran 2009.
- YILDIZ, Murat, “Kimsesizlerin Sesi: Orhan Kemal”, *Ekspres Gazetesi*, 26 Eylül 2011.
- YILMAZ, Arif, “Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Orhan Kemal’in Hikâyeleri”, *Hece Öykü*, Yıl: I, Ağustos 2004, S. 4, s. 86-91.
- YILMAZ, Gökçen, “Orhan Kemal Müzesi’nde Yoksulların Aydınlik Yüzleriyle Gizemli”, *Eski Dergisi*, Aralık 2001.
- YILMAZ, İhsan, “İstanbul’dan Çizgiler, Orhan Kemal, Ferit Öngören, İletişim Yayınları”, *Hürriyet Gösteri*, Haziran-Temmuz 1998, S. 205, s. 15 [tanıtma].
- YILMAZ, Meltem, “Karakterleri Aramızda”, *Cumhuriyet*, 3 Eylül 2012.
- YILMAZ, Servet, “Hanımın Çiftliği Adana’da kuruldu”, *Hürriyet*, 4 Eylül 2009.
- YURDAKUL, Aydın, “Orhan Kemal Müzesi”, *İstanbul İstiklâl Gazetesi*, 19 Temmuz 2013.

- YURTSEVEN, Yurdakul, “Orhan Kemal ve 72. Koşuş”, *Tiyatro Dünyası*, 4 Kasım 2009.
- YÜCEL, Tahsin, “Orhan Kemal Yapıtları”, *Milliyet Kitap*, Nisan 2007.
- YÜZGÜLLER, Serap, “Orhan Kemal Yeniden Halkın Arasında... Orhan Kemal müzesi büyük ustanın ölümünden 30 yıl sonra açıldı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Kasım 2000.
- ZEYNEP ALİYE, “Bir Savaşçı: Orhan Kemal”, *Evrensel Kültür*, Haziran 2008, S. 198, s. 56-58.

B. Kitaplar

- Abdülkadir Kemali’nin Anıları*, hazırlayan: Işık Ögütçü, Epsilon Yay., İstanbul 2005, 326 s.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, *Hikâye Yazarı Orhan Kemal*, Yazko Y., İstanbul 1983, 196 s.
- Beş Romancı Tartışıyor: Fakir Baykurt, Kemal Tahir, Mahmut Makal, Orhan Kemal, Talip Apaydın*,
- BEZİRCİ, Asım, *Orhan Kemal: Hayatı, Sanat Anlayışı, Hikâyeleri, Romanları, Oyunları, Röportajları, Anıları*, Evrensel Basım Y., İstanbul, ?, 271 s.
- DEMİREL, Merâl, *Tam Bir Muhallif: Abdülkadir Kemali Bey*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Y., İstanbul 2006, 454 s.
- GÜNTEKİN, Mehmet Nuri, *Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, Ürün Y., Ankara, ?, 270 s.; Everest Y., İstanbul 2011, 272 s.
- NARLI, Mehmet, *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, T.C. K.B. Y., 1. b., Ankara 2002, XV + 625.
- OTYAM, F., *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, 1975.
- ÖĞÜTÇÜ, Işık, *Zamana Karşı Orhan Kemal: Eleştiriler ve Röportajlar*, Everest Y., 1. bs., İstanbul 2012, 448 s.
- UĞURLU, Nurur, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, 1973.

C. Kitaplarda Bölümler

- AHTER, Mes’ud Şeyh, “Orhan Kemâl”, *Türkî Kê Biherîn Afsâna*, Dost Y., İslâmâbâd 2002, s. 31-32; “Meçhulî / Orhan Kemâl”, s. 143-148; “Vîgen Mîn”, s. 149-154 [Urduca].

- AKBAL, Oktay, *Temmuz Serçesi*, Çağdaş Y., İstanbul 1978, s. 52 [Cemile hk. değini].
- AKINCI, Gündüz (haz.), "Orhan Kemal (1914), *Süpürgeci*", *Dil Devriminden Bu Yana Düzyazı Örnekleri*, TDK Y., Ankara 1964, s. 80-87.
- ALANGU, Tahir, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. II, 1964, s. 375-418.
- ALPAT, İnönü, "Orhan Kemal", *Popüler Türkiye Solu Sözlüğü: Solun Yüzyıllık Öyküsü*, 7 Mayıs Y., 2. b., İzmir 2003, s. 213.
- ANDAÇ, Feridun, "Buluştuğumuz Anlar", *Günün Gölgedeki İzi*, Dünya Kitapları Y., 1. b., İstanbul 2004, s. 42-46.
- ARIK, Şahmurat, "Orhan Kemal, *Baba Evi*", *Türk Romanında Önsözler*, Bizim Büro B.evi, Ankara 2005, s. 550.
- ARTAN, Gündüz, "Orhan Kemal (1914-1970)", *Takma Ad - Soyadı - Rumuz Dizinleri (Tanzimattan Günümeze)*, Türk Kütüphaneciler Derneği İçel Şubesi Y., İçel 1994, s. 28.
- ATAÇ, Nurullah, "23", *Dergilerde*, TDK Y., Ankara 1980, s. 149-156 [Orhan Kemal'in şive taklidi konusundaki görüşleri hk.].
- BATUR, Enis, *Suya Seng: İçbükeyler 2002-2007*, Sel Y., 1. b., İstanbul 2008, s. 115 [değini].
- B AYDAR, Mustafa, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, 1960.
- BEK, Kemal, *Anlatıdan Eleştiriye*, Donkişot Y., İstanbul 2005, s. 13, 17, 240 [değiniler].
- BERKSOY, Naci Çelik, "Tükeniş", *Defter 1: Romanda Hesaplaşma*, Türkiye Defteri Y., 1. b., Ankara 1971, s. 106-108.
- BİRKİYE, Atilla, "Orhan Kemal / Müfettişler Müfettişi'nden", *Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatından Seçmeler*, Eti Y., 2. b. İstanbul 2004, s. 99-112.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, *Arkadaş Anılarında Orhan Kemal*, 1983.
- CEVDET KUDRET [SOLOK], "Orhan Kemal: Hikâyeler / Romanlar", *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-III*, İnkılâp K.evi Y., İstanbul 1990, s. 267-308 [*Baba Evi*, *Murtaza*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*].
- ÇALIŞLAR, Aziz (ed.), "Orhan Kemal (1914 Ceyhan - 1970 Sofya)", *Türk ve Dünya Edebiyatçıları-III*, Remzi K.evi Y., İstanbul 1987, s. 290-292.
- ÇAVDAR, Tevfik, "Ezilenler, Sömürülenler, Yoksullar Romana Nasıl Yansıdı?", *Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı*, Yazılama Y., 1. b., İstanbul 2007, s. 60-61.
- ÇELİK, Naci, bk. BERKSOY, Naci Çelik.
- ÇERİ, Bahriye, *İstanbul Edebiyat Haritası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Y., İstanbul 2010, S. 15, 24, 35, 63, 79.
- ÇETİN, Nurullah, "Öğütçü Mehmet Raşit (1914-1970)", *Takma - Müstear İsimler Sözlüğü*, Edebiyat Otağı Y., 1. b., Ankara 2006, s. 86.
- ÇORUK, Ali Şükrü, "Gavurun Kızı", *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi Y., İstanbul 1995, s. 100-101; "Yalancı Dünya", s. 103-105; "Sokaklardan Bir Kız", s. 108-109; "Beyoğlu'nda İkamet Eden Roman Kahramanları: Kamran, Barba Komyanos, Evdoksia", s. 191-193; "Leyla, Nurran", s. 195-196 vd.
- DAYIOĞLU, Gülten (ed.), "Çikolata, Orhan Kemal", *Cumhuriyet Dönemi Çocuk ve Gençlik Öyküleri Seçkisi-II*, haz. Meral Alpay - Hülya Dilek - Fatih Erdoğan, T.C. KB. Y., Ankara 1999, s. 149-154.
- DOĞAN, Mehmet [H.], "Köylü-İşçi Yazarı Orhan Kemal", *Tekrarın Tekrarı*, Dost Y., Ankara 1972, s. 84-89.
- ECEVİT, Yıldız, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Y., 1. b., İstanbul 2013, s. 133, 141, 224 [değiniler].
- ESEN, Nüket, "Orhan Kemal, *Evlerden Biri*", *Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Y., Ankara 1991, s. 180-187.
- FETHİ NACİ [KALPAKÇIOĞLU], "Kişisiz Romanlar", *İnsan Tükenmez*, Adam Y., 1. b., İstanbul 1982, s. 128 vd. [değiniler].
- FETHİ NACİ [KALPAKÇIOĞLU], "Orhan Kemal (1914-1970): Bereketli Topraklar Üzerinde & Eskici ve Oğulları", *Yüzyılın 100 Romanı*, Adam Y., 1. b., İstanbul 1999, s. 317-342.
- FETHİ NACİ [KALPAKÇIOĞLU], *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, 1990, s. 343-349.
- GÖKSU, Saime - Edward Timms, "Bursa Cezzaevi 1940-1950", *Romantik Komünist: Nâzım hikmet'in Yaşamı ve Eseri*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 2011, s. 216-228.

- GÜMÜŞ, Semih, "Orhan Kemal Bizi Bize Anlatıyor", *Puslu Ada*, Türkiye İş Bankası Y., 1. b., İstanbul 2002, 97-99.
- GÜMÜŞ, Semih, "Orhan Kemal (1914-1970): İki Buçuk & Parkta", *Türk Yazınından Seçilmiş Kısa Öyküler*, Adam Y., 1. b., İstanbul 1992, s. 62-67.
- GÜMÜŞ, Semih, "Orhan Kemal (1914-1970): Köpek Yavrusu", *Türk Yazınından Seçilmiş Hayvan Öyküleri*, Adam Y., 1. b., İstanbul 1993, s. 54-56.
- GÜMÜŞ, Semih, "Uyku" ve "Teber Çelik'in Karısı"nda Orhan Kemal Öyküsü", *Öykünün Bahçesi*, Adam Y., 1. b., İstanbul 1999, s. 127-129.
- GÜNYOL, Vedat, "Bir Orhan Kemal Vardı", *Çalاکalem*, Türkiye İş Bankası Y., 1. b., İstanbul 1999, s. 107-109.
- GÜRSEL, Nedim, "Türk Yazınında Öykü", *Bozkırdaki Yabancı: Türk Edebiyatı Üzerine*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 1994, s. 101-102 [değini].
- GÜRSON, Eser, "Küçük Adamın Notları, Baba Evi, Âvare Yıllar", *Edebiyattan Yana*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 2001, s. 107-114.
- HIZLAN, Doğan, "Ölümünden Sonra Çok Satmak", *Edebiyat Daima*, Doğan Kitap Y., 1. b., İstanbul 2006, s. 360-361 [Cemile hk.].
- İŞİK, İhsan, "Orhan Kemal", *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi-VII*, Elvan Y., 1.b., Ankara 2006, s. 2711-2715.
- İŞİK, İhsan, "Orhan Kemal", *Yazarlar Sözlüğü*, Risale Y., 2. b., İstanbul 1998, s. 459.
- İLHAN, Attilâ, "Orhan Kemal Diye Bir Nehir!..", *Hangi Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Y., 1. b., İstanbul 2002, s. 54-56.
- İMzasız, "Orhan Kemal 1914-1970", *Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Y., İstanbul 1976, s. 97-106.
- KABAKLI, Ahmet, "Sosyal Gerçekçi ve Köycüler / Orhan Kemal 1914-1970", *Türk Edebiyatı-V (Hikâye ve Roman)*, Türk Edebiyatı Vakfı Y., İstanbul 1994, s. 345-355.
- KAPLAN, Mehmet, "Orhan Kemal / Uyku", *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Y., 5. b., İstanbul 1994, s. 230-239.
- KAPLAN, Mehmet, "Türk Edebiyatında İstanbul", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-II*, Dergâh Y., İstanbul 1987, s. 58 [değini].
- KARAALİOĞLU, Seyit Kemal, "Orhan Kemal (1914-1970) / Bereketli Topraklar Üzerinde", *Özetli Örnekli Türk Romanları*, Yelken Matb., İstanbul 1983, s. 277-286.
- KARPAT, Kemal, *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Y., 2. b., İstanbul 1971, s. 72 [değini].
- KESKİNER, Arif, "Çukurova'nın İki Yazı Ustası: Yaşar Kemal ve Orhan Kemal", *Binbir Renk Binbir Çiçek: Yaşar Kemal'li Anılar*, Doğan Kitap Y., 1. b., İstanbul 2013, s. 185-209.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir, "Orhan Kemal", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Y.evi, Ankara 1964, s. 816.
- KOLCU, Ali İhsan, "Orhan Kemal", *Cumhuriyet Edebiyatı II (Hikâye ve Roman)*, Salkımsöğüt Y., Erzurum 2008, s. 181-196.
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet – İbrahim Minnetoğlu, "Orhan Kemal", *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar?*, Minnetoğlu Y., İstanbul, t.siz, s. 285-287.
- KURDAKUL, Şükran, "Orhan Kemal", *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Anka Ofset 5.b., İstanbul 1989, s. 468-470.
- KUTLU, Şemsettin, *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Romanları*, 1970.
- KUTLUK, İbrahim (haz.), "Orhan Kemal (1914-1970) / "Baba Evi"nden", *Cumhuriyet Yazınından Örnekler*, Türk Dil Kurumu Y., Ankara 1974, s. 175-179.
- MEMET FUAT [BENGÜ], "Bellek Yanılmaları", *Özgünlük Açı*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 1996, s. 198-203, 267, 81 [değiniler].
- MEMET FUAT [BENGÜ], "Ben Halkım", *İki Yönlü Yozlaşma*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 1995, s. 69, 108, 173 [değiniler].
- MEMET FUAT [BENGÜ], *Biçemden Biçeme*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 1999, s. 16, 108, 199 [değiniler].
- MEMET FUAT [BENGÜ], *Gölgede Kalan Yıllar*, Yapı Kredi Bankası Y., [7. b.], İstanbul 2013, s. 91, 223, 424-478.
- MEMET FUAT [BENGÜ], "Orhan Kemal (1914-1970)", *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 2002, s. 260.

- MEMET FUAT [BENGÜ], “Öykücülüğümüz”, *Duyumsanmayan Karanlık*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 1998, s. 193-194 ve 203-204, 267, 218 [değiniler].
- MORAN, Berna, “Bereketli Topraklar Üzerinde Köylü Şehirli Çatışması”, *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2. Şabattın Ali’den Yusuf Atılgan’a*, İletişim Y., 3. b., İstanbul 1994, 36-57; “Eskici ve Oğulları”, s. 58-77.
- MUNGAN, Murathan (haz.), “Orhan Kemal, *Çikolata*”, *Murathan Mungan’ın Seçtikleriyle Büyümenin Türkçe Tarihi*, Metis Y., 4. b., İstanbul 2010, s. 43-50.
- MUTLUAY, Rauf, “Orhan Kemal Armağanı”, *Yaz Dersleri, İyi Şeyler Y.*, 1. b., İstanbul 1997, s. 108-110; “Kendini Yetiştirenler”, s. 114-116.
- MUTLUAY, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, 1973.
- NÂZİM HİKMET, *Kemal Tahir’e Hapishane-den Mektuplar*, 1968, s. 53
- NECATİGİL, Behçet, “Bugünkü Hikâyemiz, Romanımız”, *Düzyazılar 2: Konuşmalar Konferanslar*, haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz, Cem Y., İstanbul 1983, s. 620 [değini].
- NECATİGİL, Behçet, “Orhan Kemal”, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Y., 12. b., İstanbul 1985, s. 248- 250.
- NECATİGİL, Behçet, “Arkadaş ıslıkları”, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Y., 2. b., İstanbul 1979, s. 37; “Avare Yıllar”, s. 43; “Baba Evi”, s. 53; “Babil Kulesi”, s. 55; “Bereketli Topraklar Üzerinde”, s. 69; “Bir Filiz Vardı”, s. 78; “Cemile”, s. 111; “Çamaşırcının Kızı”, s. 120; “Devlet Kuşu”, s. 165; “Dünya Evi”, s. 165; “Dünyada Harp Vardı”, s. 165; “Ekmek Kavgası”, s. 174; “Eskici ve Oğulları”, s. 178; “Evlerden Biri”, s. 181; “Grev”, s. 201; “Gurbet Kuşları”, s. 202; “Hanımın Çiftliği”, s. 214; “İşpinozlar”, s. 245; “İşsiz”, 247; “Kanlı Topraklar”, s. 257; “Küçücük”, s. 314; “Murtaza”, s. 339; “Müfettişler Müfettişi”, s. 341; “Önce Ekmek”, s. 364; “Sokaklardan Bir Kız”, s. 419; “Suçlu”, s. 425; “Üç Kağıtçı”, s. 470; “Vukuat Var”, s. 475; “Yalancı Dünya”, s. 481; “72. Koşuş”, s. 502.
- NUTKU, Özdemir, “Elli Yılın Türk Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış”, *Yaşayan Tiyatır, Çağdaş Y.*, İstanbul 1976, s. 111 [değini].
- ÖZÇELEBİ, Hüseyin, “Genç Romancılar ve Hikâyeciler”, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri 1939-1950*, Kültür Bakanlığı Y., 1. b., Ankara 1998, s. 210-217.
- ÖZDEMİR, Emin, *Türk ve Dünya Edebiyatı (Kavram-Dönemler-Yönelimler)*, T.C. KB Y., 1. b., Ankara 19945, s. 62, 178, 188, 192, 195.
- ÖZLÜ, Demir, *Samuel Beckett’in Terzisi*, Dünya Kitapları Y., 1. b., İstanbul 2003, s. 85 [değini].
- PAMUKÇU, Ebubekir, “Orhan Kemal”, *Ozanlar ve Yazarlar*, Piya Y., 2. b., İstanbul 1979, s. 206-208.
- PARLATIR, İsmail – İnci Engintün vd., “Orhan Kemal / Cemile”, *Güzel Yazılar: Romanlar*, TDK Y., Ankara 1999, s. 201-218.
- REYNA, İshak (derl.), “Orhan Kemal / Nasıl Yazıyorlar?”, *Yazarın Kuramı: “Eserimi Nasıl Yazdım?”*, İletişim Y., 1. b., İstanbul 2010, s. 309-311.
- SEYDA, Mehmet, “Orhan Kemal (1914-1970): Köpek Yavrusu”, *Türk ve Dünya Edebiyatından Seçmelerle Korku ve Şiddet Hikâyeleri*, Varlık Y., İstanbul 1975, s. 240-243.
- SÖNMEZ, Sevgül, “Orhan Kemal”, *A’dan Z’ye Sait Faik*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 2007, s. 144-146.
- SU, Hüseyin, *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Y., 1. b., Ankara 2000, s. 227, 251 [değiniler].
- TANER, Haldun, “İkbalde Sabah Kahvesi”, *Düz Yazıları 4. Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Bilgi Y., 4. b., Ankara 1998, s. 141-146.
- TATARLI, İbrahim – Rıza Mollof, *Marksist Açıdan Türk Romanı*, 1969.
- TİMUROĞLU, Vecihi, “Orhan Kemal’de Emekçiler”, *Yazınımızdan Portreler*, Başak Y., Ankara 1991, s. 296-304.
- TOPLU, Erhan Sezai, “Orhan Kemal / Elli Kuruş”, *Türk Edebiyatından Seçme Hikâyeler-2*, M.E.B. Y., İstanbul 1993, s. 74-80.
- UTURGAURİ, Svetlana, “Orhan Kemal’in Yaptıkları: Türk Gerçekçiliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama”, *Türk Edebiyatı Üzerine*, Cem Y., İstanbul 1989, s. 73-103.
- ÜNLÜ, Mahir - Ömer Özcan, “Anadolu ve Köy Gerçeklerine Yönelenler / Orhan Kemal (Öğütçü)”, *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı, C. IV: Cumhuriyet Yeniler Dönemi 1940-1960*

- II, İnkılâp K.evi Y., İstanbul 1991, s. 311-346 [Ekmek Kavgası, Baba Evi, Bereketli Topraklar Üzerinde hk.].
- YARDIM, Mehmet Nuri, "Sürgün Babanın Oğlu Orhan Kemal", *Romancılar Konuşuyor*, Kaknüs Y., 1. b., İstanbul 2000, s. 43-45.
- YAVUZ, Hilmi, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Bankası Y., 1. b., İstanbul 2005, s. 37, 63 [değiniler].
- YAVUZ, Hilmi, *Yazın Üzerine*, Bağlam Y., İstanbul 1987, s. 43 [değini].
- YILDIRIM, Tahsin, "Öğütçü, Mehmet Raşit (Adana 1904-1970)", *Edebiyatımızda Müstezar İsimler*, Selis Y., 1. b., İstanbul 2006, s. 333.
- YÜCE, Can Bahadır (haz.), *Şiirim Gibi Yaşadım: Hilmi Yavuz'la Söyleşi*, Dünya Kitapları Y., 1.b., İstanbul 2006, s. 45 [değini].
- YÜCEL, Tahsin, *Salaklık Üstüne Deneme*, Yapı Kredi Bankası Y., 2. b., İstanbul 2001, 164 s.
- D. Ansiklopedi Maddeleri**
- "Baba Evi. Roman (Orhan Kemal, 1949)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-I*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 272.
- BAGLI, E., "Öğütçü, Mehmet Raşit (1914-1970)", *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi-VII*, Atatürk Kültür Merkezi Y., Ankara 2007, s. 88-90.
- BERKSOY, Naci Çelik, "Avare Yıllar. Roman (Orhan Kemal, 1950)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-I*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 228.
- BERKSOY, Naci Çelik, "Cemile. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1952)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-II*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 41.
- BERKSOY, Naci Çelik, "Devlet Kuşu. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1958)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-II*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 278.
- BERKSOY, Naci Çelik, "Dünya Evi. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1960)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-II*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 397.
- BERKSOY, Naci Çelik, "Ekmek Kavgası. Hikâyeler (Orhan Kemal [Öğütçü], 1949)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-III*, Dergâh Y., İstanbul 1979, s. 17.
- BİZDEN, Abdullah, "Evlerden Biri. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1966)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-III*, Dergâh Y., İstanbul 1979, s. 122-123.
- CANBERK, Eray, "Orhan Kemal", *İstanbul Ansiklopedisi-VI*, KB & Tarih Vakfı Y., İstanbul 1994, s. 136-137.
- "Çamaşırcının Kızı. Hikâyeler (Orhan Kemal, 1952)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-II*, Dergâh Y., İstanbul 1977, s. 113.
- "Gurbet Kuşları. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1962)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-III*, Dergâh Y., İstanbul 1979, s. 380-381.
- "Hanımın Çiftliği. Roman (Orhan Kemal [Öğütçü], 1961)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-IV*, Dergâh Y., İstanbul 1981, s. 98-99.
- IŞIK, İhsan, "Orhan Kemal", *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi-II*, Elvan Y., gnşl. 3. b., Ankara 2004, s. 1365-1367.
- KUTLU, Mustafa, "Öğütçü, Mehmet Raşit (Orhan Kemal)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-VII*, Dergâh Y., İstanbul 1990, s. 172-174.
- "Murtaza. Roman (Orhan Kemal, 1952)", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-VI*, Dergâh Y., İstanbul 1986, s. 444.
- "Orhan Kemal (1914 -)", *Hayat Küçük Ansiklopedi*, Hayat Y., İstanbul 1968, s. 870-871.
- "Orhan Kemal (1914-1970)", *Masa Ansiklopedisi*, Risale Y., İstanbul 1988, s. 322.
- "Orhan Kemal (1914-1970)", *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, C. VIII, Anadolu Y., İstanbul t.siz, s. 4307-4309.
- "Orhan Kemal (asıl adı: Raşit Öğütçü)", *Türk Ansiklopedisi-XXV*, MEB Y., Ankara 1977, s. 482.
- "Orhan Kemal (Ceyhan 1914-Sofya 1970)", *Yeni türk Ansiklopedisi-VII*, Ötügen neşr., İstanbul 1985, s. 2766-2769.
- "Orhan Kemal (Ceyhan/Adana 15 Eylül 1914-Sofya/Bulgaristan, 2 Haziran 1970) Öykücü, Romancı", *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçıları Ansiklopedisi-II*, Yapı Kredi Bankası Y., 3. b., İstanbul 2010, s. 780-783.
- "Orhan Kemal (Mehmet Raşit Öğütçü - denir)", *Meydan Larousse-IX*, Meydan Y., İstanbul 1972, s. 590.

“Orhan Kemal, asıl adı: Mehmet Raşit Ögütçü”, *AnaBritannica*-XVII, Ana Y., İstanbul 1989, s. 153.

“Orhan Kemal, Ögütçü (1914 -)”, *Türk ve Dünya Meşhurları Ansiklopedisi*, Altın Kitaplar Y.evi, [İstanbul] 1962, s. 241.

E. Özel Sayılar, Dosyalar

“Orhan Kemal”, *Güney*, Temmuz 1970, S. 34, s. 2-5 ve 10-13.

“Orhan Kemal”, *NTV Tarih*, Haziran 2009, S. 5, s. 68 .

“Orhan Kemal”, *Seçilmiş Hikayeler*, C. IV, 1950, S. 30-31, 90 s. [ö.s.].

“Orhan Kemal”, *Türkiye Defteri*, Ağustos 1970, S. 10, 120 s. [ö.s.].

“Orhan Kemal”, *Ünlem*, Mart-Nisan 2004 [Sen-nur Sezer, Konur Ertop, Yaşar Kemal, Ferit Öngören ve Efdal Sevinçli].

“Orhan Kemal”, *Yazko Edebiyat*, Eylül-Ekim 1984, S. 47-48, s. 95-120.

“Orhan Kemal”, *Yeditepe*, Yıl: XXI, Temmuz 1970, S. 171, s. 6-9 ve 14-15.

“Orhan Kemal”, *Yeni Edebiyat*, C. I, Temmuz 1970, S. 9, 30 s. [ö.s.].

“Orhan Kemal de Geçti Bu Dünyadan”, *Yelken*, Temmuz-Ağustos 1970, S. 161-162, s. 3-16.

“Orhan Kemal Dosyası”, *Üçüncü Öyküler*, 1999, S. 4.

“Orhan Kemal Özel Bölümü”, *Berfin - Bahar*, Haziran 2005, S. 88 [Mustafa Aslan, Fikret Otyam, Öner Yağcı, H. Hüseyin Yalvaç].

“Orhan Kemal Özel Sayısı”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970.

“Orhan Kemal Sayısı”, *Seçilmiş Hikâyeler*, 1950, S. 30-31.

“Orhan Kemal’in Anısına Saygı”, *Dost*, C. XXII, Temmuz 1970, S. 69, s. 1-9 ve 28-30.

F. Röportajlar

ACARI, “Orhan Kemal ile Konuşma”, *Dost*, Haziran 1958, S. 9, s. 16-22.

ARICI, Mehmet Emin, “Orhan Kemal’in Oğlu Işık Ögütçü İle Sohbet: Bir Orhan Kemal üniversitesi istiyorum”, *Milliyet Güney*, 25 Kasım 2012.

“Atıf Yılmaz’la Söyleşi: “Sendikalar kurarak hak ve haysiyetleri sermayedara karşı savunmak lazım!” / Orhan Kemal”, *Mesele*, Eylül 2007, S. 10, s. 62 [alıntı].

AYYILDIZ, Faruk, “[Işıl Kasaoğlu ile:] Bekçi Murtaza ilk defa kendi memleketinde”, *Evrensel*, 10 Ocak 2012.

BAŞ, Yahya Kemal, “Orhan Kemal Müzesi Sorumlusu ve Orhan Kemal’in Oğlu Işık Ögütçü: “Paradan çok, dik duruşu miras kaldı”, *Sarmaşık*, Haziran 2005.

ERTEN, Özgül, “Orhan Kemal’e Sorduklarım”, *Varlık*, Ağustos 1970, S. 755, s. 10.

“Genç Neslin En Kuvvetli Romancılarından Orhan Kemal ile”, *Yeni İnci*, 20 Şubat 1954.

GÜRSU, Uğur, Ayşe Nur Karlıkaya, İfak Şahin, “Orhan Kemal’in Kız Kardeşi Uğur Gürsu Hanımefendi ile Bir Söyleşi”, *HÜ. Dil Dergisi*, 31 Ağustos 2010.

HIZLAN, Doğan, “Orhan Kemal ve “Murtaza” İsimli Eseri Üzerine Bir Konuşma [Ali Özgentürk - Işıl Özgentürk - Müjdat Gezen], *Hürriyet Gösteri*, Ekim 1984, S. 47, s. 37-39.

HIZLAN, Doğan, “Orhan Kemal’le Konuştum”, *Yeni Edebiyat*, Temmuz 1970, S. 9, s. 18-19.

OĞUZCAN, Ü. Y., “Ümit Yaşar’ın Orhan Kemal ile Yaptığı Bir Konuşma”, *Güney*, Temmuz 1970, S. 34, s. 11.

“Orhan Kemal Açtığımız Ankete Cevap Veriyor”, *Yeryüzü*, 1 Aralık 1951, S. 4, s. 1.

“Orhan Kemal, Orhan Kemal’i Anlatıyor”, *Yeni İnsan*, Nisan 1965, S. 4, s. 11-12.

“Orhan Kemal’e Sorduk”, *Yelken*, Kasım 1969, S. 153, s. 18-20.

“Orhan Kemal’le Bir Konuşma”, *Varlık*, Mart 1970, S. 750, s. 10-11.

ÖZCAN, Beril, “Tiyatroda para yok ama sanat için bir araya geldik”, *Vatan*, 10 Ekim 2009 [Yavuz Bingöl ve Azra Akın’la 72. Koşuş dizi filmi üzerine].

ÜSTER, Celâl, ““Son Ada” romanıyla ‘Orhan Kemal Roman Armağanı’nı kazanan Zülfü Livaneli: ‘Siyasetle hayat etle kemik gibi’”, *Cumhuriyet*, 2 Haziran 2009.

VESEK, Mazlum, “Orhan Kemal, hak ettiği noktada değil”: Gültekin’le Kitabını ve Orhan Kemal’i Konuştuk”, *Ege’de Bugün*, 5 Aralık 2011.

G. Tezler

ELİUZ, Ülkü, *Orhan Kemal’in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. d. lı, DT., 2004.

ERENSOY, Aysen, *Orhan Kemal'in Eserlerinde Aynı Kök Tekrarları*, Türkiye Enstitüsü, İstanbul 1971, XVI + 86 S.

EYİĞÜN, Rahşan Yıldız, *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri Ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı Sinema-TV Programı ab. dalı, YLT., İstanbul 2006, XI + 180 S.

GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, *Orhan Kemal'in Eserlerinde Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, Sosyoloji ab. dalı, DT., 2005.

GÜMELİ, Turgay, *Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç ve Yoksulluk*, Sosyoloji ab. dalı, YLT., 2006.

HACISALİHOĞLU, Elif, *1945-1960 Döneminde Türkiye'de Çalışma Yaşamının Orhan Kemal Romanlarında Temsili, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri* ab. dalı, YLT., 2008.

KANTARCI, Aşlı, *Orhan Kemal'in Hikayelerinde Çocuk Tipleri*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. dalı, YLT., 2006.

KILIÇ, Latife, *Orhan Kemal'in Hikayelerinde Şahıslar Kadrosu*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. dalı, DT., 1996.

MASDAR, Funda, *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek*, DT., 2011.

NARLI, MEHMET, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. dalı, DT., 2000.

PITIR, Zeynep, *Orhan Kemal'in Eserlerinde Folklorik Unsurlar*, YLT., 2012.

ŞAHİNER, Seray, *60'lar Türk Sinemasında Orhan Kemal Senaryolarında "Zenginlik" Teması, Sahne Ve Görüntü Sanatları* ab. dalı, YLT., 2011.

TÜRK, Emek, *Orhan Kemal ve Romanları*, Türkiye Enstitüsü, İstanbul 1968, III+254 s.

USLUCAN, Fikret, *Orhan Kemal'in Romanlarında Aile Olgusu*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. dalı, YLT., Samsun 2003, 532 S.

ÜNLÜESER, Aşlıhan, *Orhan Kemal'in Baba Evi, Avare Yıllar; Cemile Romanlarında Tasarlama Kiplerinin Anlam Açısından İncelemesi*, Türk Dili ve Edebiyatı ab. dalı, YLT., 1998.

H. ESERLERİ

Öykü:

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 (ölümünden sonra) 1971.

Önemli Not! Öykülerinden yapılan derlemeler Bilgi Yayınevi'nce dört cilt olarak yayınlandı:

1. Yağmur Yüklü Bulutlar 1974;

2. Kırmızı Küpeler 1974;

3. Oyuncu Kadın 1975;

4. Serseri Milyoner/İki Damla Gözyaşı 1976.

Roman:

Baba Evi 1949,

Avare Yıllar 1950,

Murtaza 1952,

Cemile 1952,

Bereketli Topraklar Üzerinde 1954,

Suçlu 1957,

Devlet Kuşu 1958,

Vukuat Var 1958,

Gavurun Kızı 1959,

Küçücük 1960,

Dünya Evi 1960,

El Kızı 1960,

Hanımın Çiftliği 1961,

Eskici ve Oğulları 1962 (Eskici Dükkanı adıyla 1970),

Gurbet Kuşları 1962,

Sokakların Çocuğu 1963,

Kanlı Topraklar 1963,

Bir Filiz Vardı 1965,

Müfettişler Müfettişi 1966,

Yalancı Dünya 1966,

Evlerden Biri 1966,

Arkadaş Işıkları 1968,

Sokaklardan Bir Kız 1968,

Üç Kağıtçı 1969,

Kötü Yol 1969,

Kaçak 1970,
Tersine Dünya 1986.

Oyun:

İşpinozlar 1965,
72. Koğuş 1967

Hatıra:

Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl, 1965.
Orhan Kemal in Jail with Nazım Hikmet, çev.
Bengisu Rona, Orhan Kemal Kültür Mer-
kezi Yay.

İnceleme:

Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili
Notlar 1963

Röportaj:

İstanbul'dan Çizgiler 1971 (Resimleyen: Ferit
Öngören).

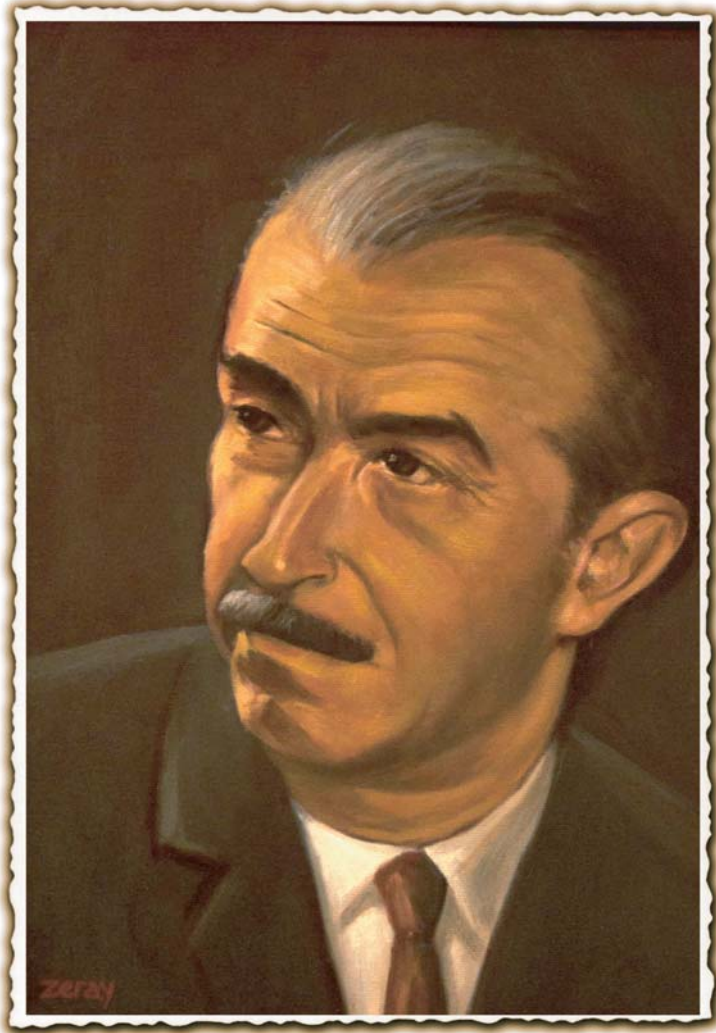
I. Ödülleri

1958 Sait Faik Hikaye Armağanı *Kardeş Payı*
ile.
1967 Ankara Sanatseverler Derneği Yılın En
İyi Öykücüsü ödülü.
1969 Sait Faik Hikaye Armağanı *Önce Ekmek*
ile.
1969 Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü *Önce Ek-
mek* ile.

J. Orhan Kemal Roman Armağanı
alan eserler

1972: Yılmaz Güney, *Boynu Bükük Öldüler*.
1973: Çetin Altan, *Büyük Gözaltı*.
1974: Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vak-
ti*.
1975: Erdal Öz, *Yaralısn*.
1976: Vedat Türkali, *Bir Gün Tek Başına*.
1977: Hasan İzzettin Dinamo, *Kutsal Barış*.
1978: Fakir Baykurt, *Kara Ahmet Destanı*.
1979: Mehmet Başaran, *Mehmetçik Mehmet*.

1980: Adalet Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*.
1981: Verilmedi.
1982: Rifat Ilgaz, *Yıldız Karayel*.
1983: Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*.
1984: Tarık Dursun K., *Kurşun Ata Ata Biter*.
1985: Mehmet Eroğlu, *Geç Kalmış Ölü ve İs-
sızlığın Ortasında*.
1986: Yaşar Kemal, *Kale Kapısı*.
1987: Şemsettin Ünlü, *Yukarı Şehir*.
1988: Ahmet Yurdakul, *Kahramanlar Ölmeli*.
1989: Samim Kocagöz, *Eski Toprak*.
1990: Demir Özlü, *Bir Yaz Mevsimi Romansı*.
1991: Peride Celal, *Kurtlar*.
1992: Talip Apaydın, *Köylüler*.
1993: Tahsin Yücel, *Peygamberin Son Beş Günü*.
1994: Faik Baysal, *Sarduvan*.
1995: Necati Cumalı, *Viran Dağlar*.
1996: Erendiz Atasü, *Dağın Öteki Yüzü*.
1997: Yıldırım Keskin, *Ölümü Bekleyen Kent*.
1998: Kemal Bekir, *Hücre 1952*.
1999: Ahmet Karcılılar, *Yağmur Hüznü*.
2000: Oktay Akbal, *Bütün romanları*.
2001: Oya Baydar, *Sıcak Külleri Kaldı*.
2002: Selim İleri, *Bu Yaz, Ayrılığın İlk Yazı*
Olacak.
2003: Erhan Bener, *İlişkiler*.
2004: İnci Aral, *Mor*.
2005: Adnan Binyazar, *Ölümün Gölgesi Yok*.
2006: Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*.
2007: Hıfzı Topuz, *Başın Öne Eğilmesin: Saba-
hattin Ali'nin Romanı*.
2008: Ayşegül Devecioğlu, *Ağlayan Dağ Susan*
Nehir.
2009: Zülfü Livaneli, *Son Ada*.
2010: Hidayet Karakuş, *Şeytan Minareleri*.
2011: Kûmuran Şipal, *Sırrımsın Sırdaşımsın*.
2012: Kûmuran Şipal, *Heyulanın Dönüşü*.
2013: Hasan Özkılınç, *Zahit*.



VII. BÖLÜM

Orhan Kemal
(1914-1970)

ALBÜM



Orhan Kemal, Talat Temizsoy, Sıtkı Öğütçü (1919)



Orhan Kemal, Sıtkı Ögütçü, Talat Temizsoy, Türkan Atağan (1921)



Orhan Kemal, Sıtkı Ögütçü (1922)



Orhan Kemal ve Ailesi (1922)



Orhan Kemal-Beyrut, 16.04.1932



*Orhan Kemal, Türkan Atağan, Talat Temizsoy, Uğur Gursu, Azime Öğütçü
(Adana, 1934)*



Orhan Kemal, Abdülkadir Kemali Öğütçü, Sıtkı Öğütçü (1934)



Orhan Kemal (06.08.1938)



*Oturanlar: Soldan Sağa; Azime Öğütçü, Abdülkadir Kemali Öğütçü, Yıldız Öğütçü
Ayaktakiler: Soldan Sağa; Uğur Gürsu, Nuriye Öğütçü, Orhan Kemal, Talat Temizsoy,
Sıtkı Öğütçü, Türkan Atagan (Orhan Kemal'in ailesi-1941)*



Nâzım Hikmet-Orhan Kemal (Bursa Cezaevi, 1941)



Nuriye Öğütçü, Yıldız Öğütçü, Orhan Kemal (1944)



Orhan Kemal (1952)



Piyerloti Kahrvesi; Soldan Sağa: Mehmet Barlas, Talak Kılıç, Muzaffer Buyrukçu, Orhan Kemal, Doğan Can, Haluk Akgün (1952)



Soldan Sağa: Fikret Otyam, Adalet Cimcoz, Orhan Kemal (1953)



Mustafa Baydar, Orhan Kemal (1954)



Fikret Otyam, Orhan Kemal (1954)



Orhan Kemal, Sait Faik Abasıyanık, Fikret Otyam (1954)



Hıfzı Topuz, Orhan Kemal (15.01.1955)



Soldan Sağa: Salih Tozan, Orhan Kemal, Muzaffer Buyrukcu, Mücap Ofluoglu, Samim Kocagöz, Hüsamettin Bozok (1957)



Orhan Kemal (Ankara, 1958)



Orhan Kemal, Işık Öğütçü (Unkapanı, 1959)



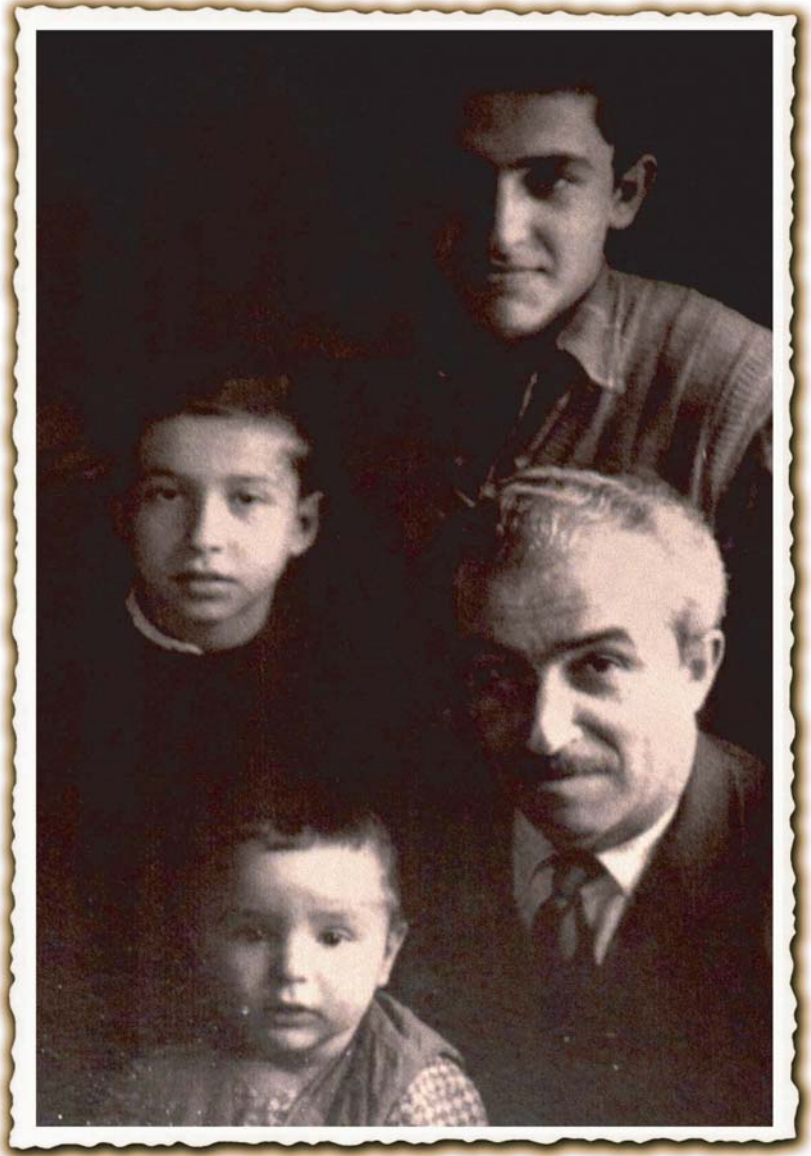
Orhan Kemal (Unkapanı, 1959)



Orhan Kemal (1959)



Orhan Kemal (1959)



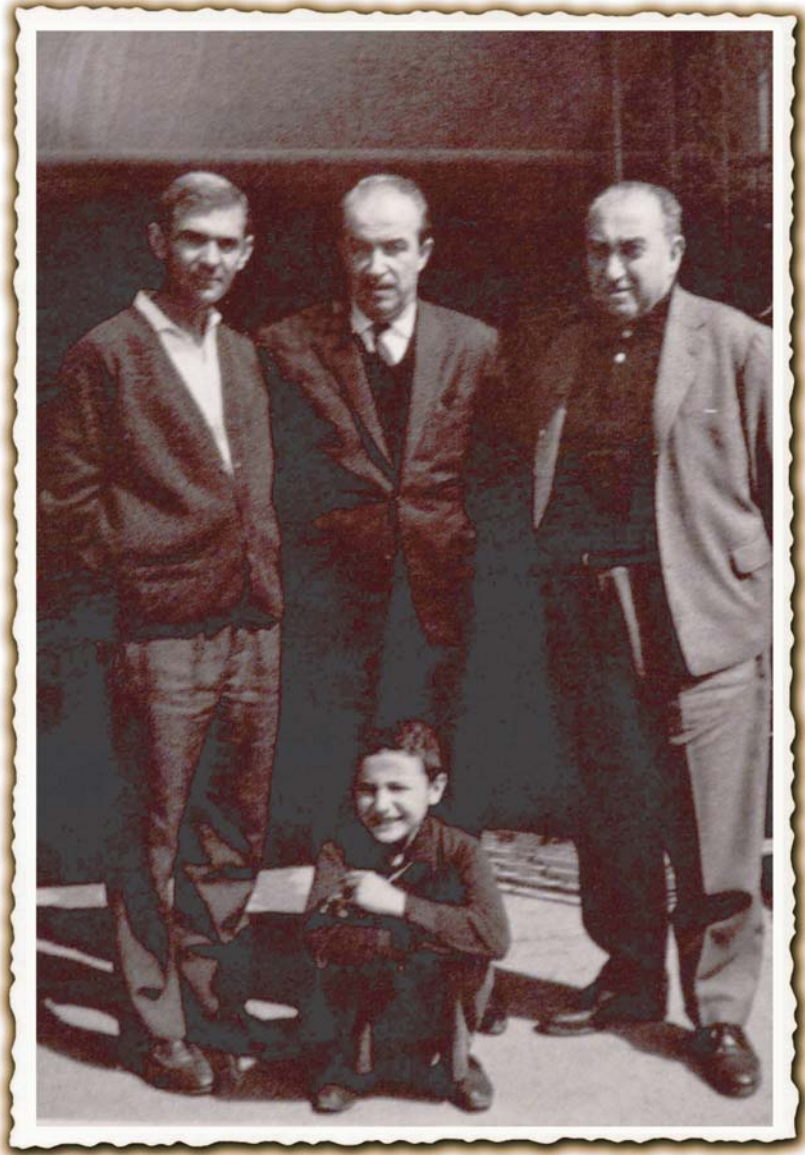
Nazım Öğütçü, A. Kemali Öğütçü, Işık Öğütçü, Orhan Kemal (1959)



Fikret Otyam, Orhan Kemal (1963)



Orhan Kemal, Halit Kıvanç, Haldun Taner (08.06.1964)



Orhan Kemal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Işık Öğütçü (1964)



Orhan Kemal'in kişisel eşyaları (Orhan Kemal Müzesi, İstanbul)

Tevkîfhanesi 9/3/1966

Karşığın ve nergil: çocukların;

Birgünün geçteler nizi dekte de-
nizcek habire de de ne de kutak an-
mayın. Hepsini mülklerle. Okulda ki-
dın 9. en mülk ceza kütünü birer ter-
kife deleyi gümüşler. İsteri mülk
3. en deleyi ceza mülküne deleyi
İsteri deleyi ve terki edilecek. Birgün ölü-
mülk terki edilecek. nergil deleyi. nergil
ceza mülküne nergil deleyi. nergil deleyi
İsteri mülküne mülküne deleyi.

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

* İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

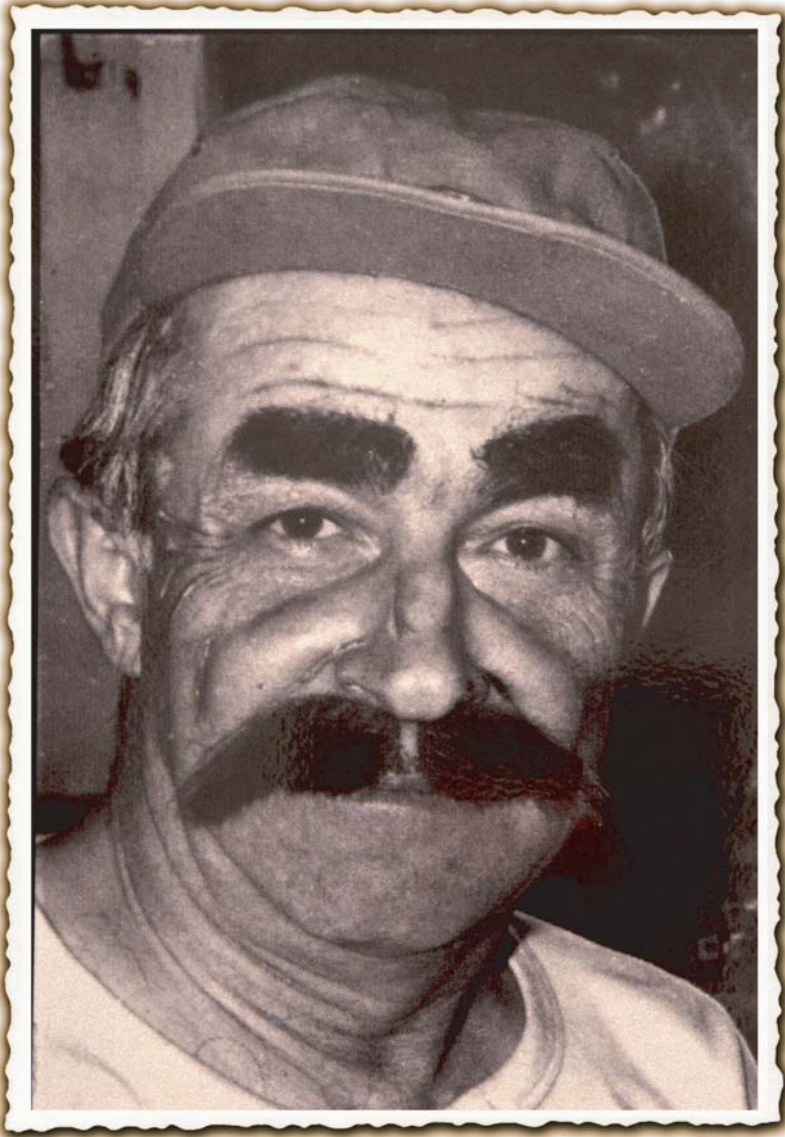
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi
İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

İsteri mülküne deleyi. İsteri mülküne deleyi

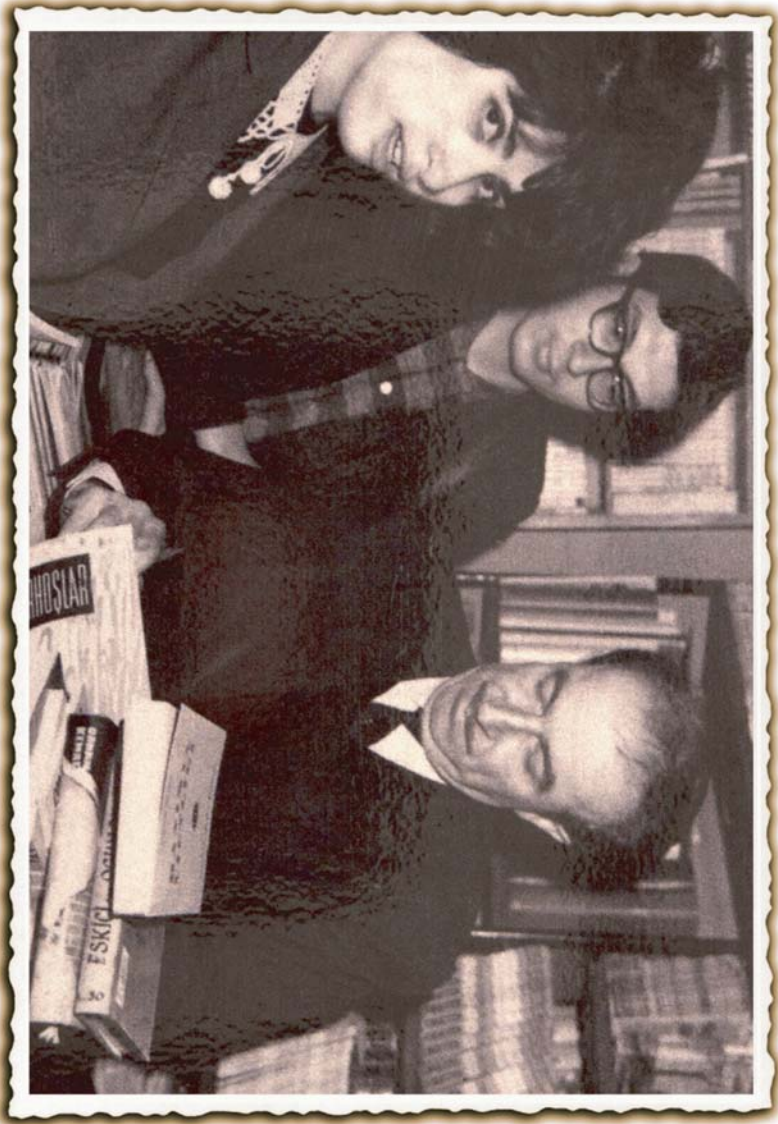
Karşı ve çocuklarına yazdığı bir mektup (Tevkîfhanesi, 9.3.1966)



Orhan Kemal, Yalova Kaymakamı Oyununda "Boyacı Bayram" rolünde (1966)



Soldan Sağa: Orhan Kemal, Mehmet Şahin, Mustafa Kutlu, Yaşar Kemal
(İstanbul Adliyesi Mart 1966)



Orhan Kemal İmza Günü (Ankara Sergi Kitabevi, 11.12.1967)



Orhan Kemal, Işık Öğütçü, Nuriye Öğütçü (Cerrahpaşa Hastanesi, 1967)



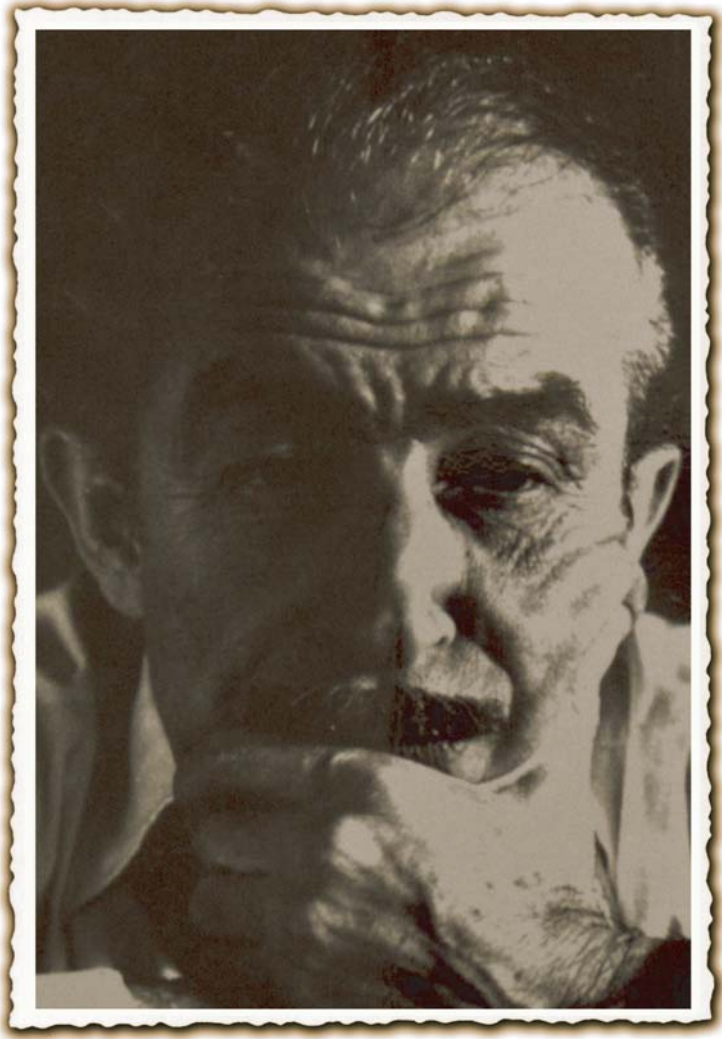
*Soldan Sağar, Selim Salıman, Yıldız Yorgancıoğlu, Orhan Kemal, Nuriye Öğütlü,
Işık Öğütlü, Alev Alıgil, Nil Salıman (1968)*



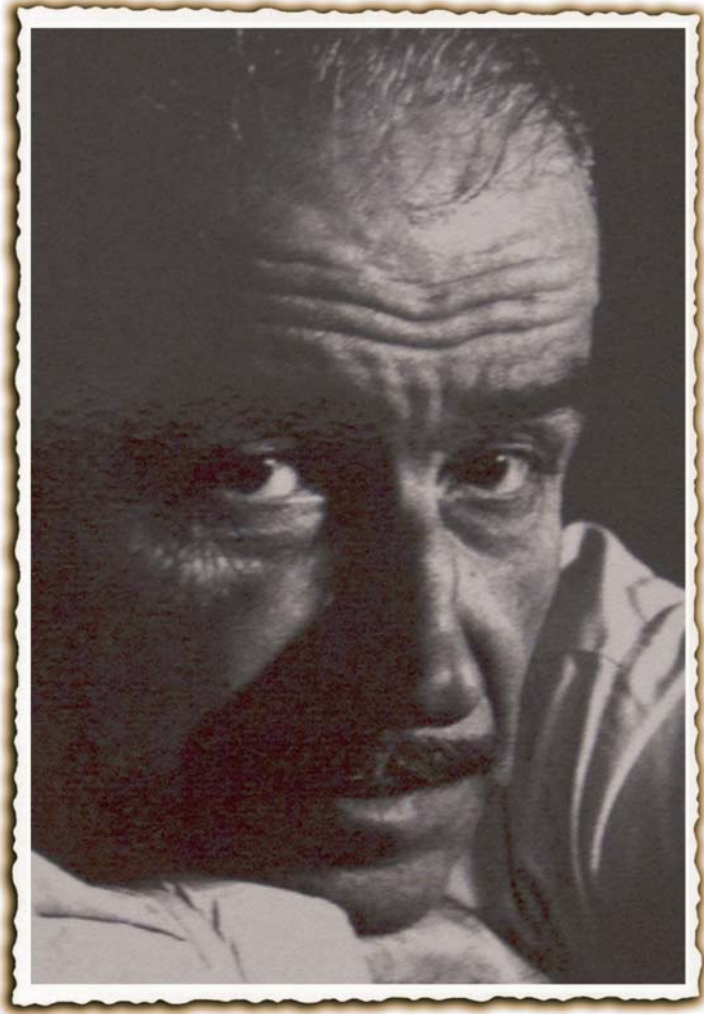
Orhan Kemal, Vera Feonova, Nuriye Ögütçü (Moskova Gezisi, 1969)



Nezhat Üstün, Orhan Kemal, Ahmed Arif, Fikret Oğyan
(Türk Dil Kurumu, 1969)



Orhan Kemal (1969)



Orhan Kemal (1969)



Cenaze Korteji (Şişli, 07.06.1970)



Orhan Kemal'in mezarı

'İnandığım doğruların adamı oldum, böyle yaşadım, karınca kararınca bu doğruların savaşını daha çok sanatımda yapmaya çalıştım, kursağıma hakkım olmayan bir tek kuruş dahi girmemiştir.'

Orhan Kemal