

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**EDEBİYATTA VE SİNEMATOGRAFİK UYARLAMALARDA
ORHAN KEMAL KARAKTERLERİNİN KRONOTOPİK YAPISI**

Berin YOCA

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**EDEBİYATTA VE SİNEMATOGRAFİK UYARLAMALARDA
ORHAN KEMAL KARAKTERLERİNİN KRONOTOPİK YAPISI**

Berin YOCA

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Adnan GÜMÜŞ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Dilek TUNALI

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Zuhale ÇETİN ÖZKAN

DOKTORA TEZİ

ADANA / 2019

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında
DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.


Başkan: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
(Danışman)


Üye: Prof. Dr. Adnan GÜMÜŞ


Üye: Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOĞAN


Üye: Doç. Dr. Dilek TUNALI


Üye: Dr. Öğr. Üyesi Zuhale ÇETİN ÖZKAN

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2019

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2019



Berin YOCA

ÖZET

EDEBİYATTA VE SİNEMATOGRAFİK UYARLAMALARDA ORHAN KEMAL KARAKTERLERİNİN KRONOTOPIK YAPISI

Berin YOCA

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Mayıs 2019, 275 sayfa

Mihail Bahtin'in edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen, zamanla uzam arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla değişik biçimlerde kurulabilen içsel bağlar olarak tanımladığı 'kronotop', bir romanın öyküsel yapısının, temalarının, karakterlerinin ve imgelerinin analizi ve yorumlanmasında uygulanabilmektedir. Bahtin'in sadece roman için öngördüğü bu kavram, uzamsal ve zamansal göstergeleri biçimlendirerek üretimini gerçekleştiren sinema çalışmaları için de uygun görünmektedir. Bu çalışmada, anlattığı dönemin kültürel olgularını yansıtabilen ve karakterlerini toplumsal yaşamın içinde edindikleri konum bağlamında tanımlayan Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanmış romanlarında yer alan karakterlerin oluşumunu etkileyen kronotopların filmlerde nasıl kullanıldığı araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kronotop, Mihail Bahtin, anlatı, zaman-uzam, yazar-karakter ilişkisi, Orhan Kemal, sinema.

ABSTRACT**THE CHRONOTOPIC STRUCTURE OF ORHAN KEMAL CHARACTERS IN
LITERATURE AND CINEMATOGRAPHIC ADAPTATIONS****Berin YOCA****Doctoral Dissertation, Department of Turkish Language and Literature****Advisor: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN****May 2019, 275 pages**

‘Chronotope’, defined as internal ties that can be established in different ways through various societal experiments between space and time artfully expressed in literature by Mihail Bahtin, can be applied in the analysis and interpretation of the narrative structure, themes, characters and images of a novel. This concept, which Bahtin foresees only for the novel, seems to be suitable for the cinema works that realize the production the spatial and temporal indicators through structuring. This study has investigated the ways in which chronotopes are used in films which affect the formation of the characters in the cinema adapted novels of Orhan Kemal who can reflect the cultural notions of the given time periods and who describe his characters in relation to the places they take in societal living.

Keywords: Chronotope, Mihail Bahtin, narrative, time-space, author-character relationship, Orhan Kemal, cinema.

ÖNSÖZ

Edebiyat ve sinema, anlatı teknikleri açısından farklı niteliklere sahip olmakla birlikte her ikisi de üretildikleri dönemin toplumsal, tarihsel, ekonomik ve kültürel olgularından bağımsız olmayan sanat dallarıdır. Sanat yapısının özgünlüğü ve eşsizliği de bu bağlantı ile ortaya çıkmaktadır. Mihail Bahtin, kronotop fikri ile anlatısal olanakların uzam-zamansal yapılar aracılığıyla biçimlendirildiğini, bir metnin sosyal ve tarihi bağlamına dair görünümünün metnin kronotopuna sızdığını ve etkili bir belirleyici olarak metnin yapısında ortaya çıktığını savunmaktadır. Sinema diğer sanatlara oranla, tarih, toplum yapısı, kültürel olgu, ekonomi, teknoloji gibi unsurlarla daha fazla etkileşim içindedir. Bu nedenle de var olduğu dönemin koşullarından daha çok etkilenmekte ve dolayısıyla kendi zamanının tanığı olma işlevini bünyesinde taşımaktadır. Sinemaya ilişkin bu düşünce, Bahtin'in edebi yapıtların yorumu için önerdiği ve roman üzerinden örneklendirdiği kronotop kavramını sinema sanatı için uygulama fikrini ortaya çıkarmıştır.

Çalışmada kronotopların anlatılardaki yüksek etki düzeyini gösterebilmek amacıyla sinemaya uyarlanan romanlar materyal olarak seçilmiş ve anlatıların zaman-uzamsal konumu üzerinde eylemlerini gerçekleştiren karakterlerin analizi yapılmıştır. Orhan Kemal'in romanlarının uyarlama çalışmaları için tercih edilmesinde ana etken, yazarın seçtiği temalarla toplumsal yaşama tanıklık etmesi ve karakterlerini bu bağlamda konumlandırmasıdır. Çalışma kapsamına alınan romanlar da üretildikleri dönemin sosyal ve kültürel olgularını içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Nitekim yazarın kurmaca karakterleri dinamik, içinde bulundukları toplumun alışkanlıklarını yansıtan ve toplumsal ilişkileriyle kişilik özellikleri belirlenen bir yapıdadır. Bu çalışma; anlatı karakterleri ve anlatının kronotopları arasında sıkı bir bağ bulunduğu, kronotopların karakterlerin söylediklerini ve eylemlerini belirlediği düşüncesinden hareketle bir anlatının kronotopları değiştiğinde karakterlerin yapısının da değiştiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın Giriş bölümünde çalışma hakkında genel bir bilgi verilmiş, ikinci bölümünde kronotop kavramı ve bu kavramın edebi yapıttaki işlevi açıklanarak kronotopun sinemada uygulanabilirliği sorgulanmıştır. Üçüncü bölümde Kaçak, Bereketli Topraklar Üzerinde, Murtaza, Eskici ve Oğulları, Vukuat Var ve Devlet Kuşu adlı romanlar yapısal açıdan incelenerek romanlardaki kronotoplar tespit edilmiş ve bu

kronotopların filmlere aktarımının nasıl gerçekleştiği ile karakterler üzerinde ne tür değişikliklere yol açtığı bulgulanmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında gösterdiği ilgi ve sağladığı bilimsel katkı dolayısıyla değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Mustafa APAYDIN’a teşekkürü bir borç bilirim. Ufuk açıcı öneri ve eleştirileriyle çalışmaya katkı sağlayan Tez İzleme Komitesi’nde yer alan hocalarım Prof. Dr. Adnan GüMüş’e ve Dr. Öğr. Üyesi Bedri AYDOğAN’a ayrıca teşekkür ederim.

Berin YOCA



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi

BÖLÜM I**GİRİŞ**

1.1. Problem.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Yöntemi	2

BÖLÜM II**KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR**

2.1. Zaman ve Uzam Kavramına Giriş	7
2.2. Mihail Bahtin'in Kronotop Kavramı	11
2.2.1. Temel Kronotop Biçimleri.....	12
2.2.2. Edebi Yapıtta Kronotopun İşlevi	16
2.2.3. Yazar-Kahraman İlişkisi.....	20
2.2.3.1. Bir Anlam Bütünü Olarak Kahraman.....	25
2.2.3.1.1. Gerçekleştirilmiş Eylem ve İtiraf Niteliğindeki İç Hesaplaşma	25
2.2.3.1.2. Otobiyografi ve Kahraman.....	27
2.2.3.1.3. Lirik Kahraman ve Yazar	29
2.2.3.1.4. Karşılıklı İlişki Biçimi Olarak Karakter.....	29
2.2.3.1.5. Karşılıklı İlişki Biçimi Olarak Tip	31
2.3. Sinemada ve Uyarlamalarda Kronotop.....	31
2.4. İlgili Araştırmalar	38
2.4.1. Türk Edebiyatı Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları	38

2.4.2. Türk Romanı Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları.....	39
2.4.3. Türk Sineması Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları.....	40

BÖLÜM III BULGULAR

3.1. Orhan Kemal'in Eserlerindeki Kronotopik Yapı.....	42
3.1.1. Murtaza.....	46
3.1.1.1. Olay Örgüsü	47
3.1.1.2. Zaman.....	48
3.1.1.3. Mekân.....	50
3.1.1.4. Kişiler.....	52
3.1.1.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar	57
3.1.2. Bereketli Topraklar Üzerinde	57
3.1.2.1. Olay Örgüsü	60
3.1.2.2. Zaman.....	64
3.1.2.3. Mekân.....	65
3.1.2.4. Kişiler.....	75
3.1.2.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar	90
3.1.3. Vukuat Var.....	90
3.1.3.1. Olay Örgüsü.....	93
3.1.3.2. Zaman	95
3.1.3.3. Mekân	99
3.1.3.4. Kişiler	105
3.1.3.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar	125
3.1.4. Devlet Kuşu	127
3.1.4.1. Olay Örgüsü	128
3.1.4.2. Zaman.....	131
3.1.4.3. Mekân.....	132
3.1.4.4. Kişiler	134
3.1.4.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar.....	139
3.1.5. Eskici Ve Oğulları	140
3.1.5.1. Olay Örgüsü	142
3.1.5.2. Zaman.....	144

3.1.5.3. Mekân.....	146
3.1.5.4. Kişiler.....	152
3.1.5.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar	156
3.1.6. Kaçak	157
3.1.6.1. Olay Örgüsü	159
3.1.6.2. Zaman.....	160
3.1.6.3. Mekân.....	163
3.1.6.4. Kişiler	166
3.1.6.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar.....	175
3.1.7. Roman Kahramanlarının Kronotopik Yapıya Göre Kesişme Noktaları.....	175
3.1.7.1. Fabrika Kronotopu.....	177
3.1.7.2. Şehir Kronotopu	183
3.1.7.3. Çukurova Kronotopu	192
3.1.7.4. Ev Kronotopu	196
3.1.7.5. Yol Kronotopu.....	199
3.2. Sinematografik Uyarlamalardaki Kronotopik Yapı.....	203
3.2.1. Murtaza	212
3.2.1.1. Murtaza.....	212
3.2.1.1.1. Filmin Künyesi	212
3.2.1.1.2. Zaman	216
3.2.1.1.3. Mekân	216
3.2.1.1.4. Kişiler	217
3.2.1.2. Bekçi.....	218
3.2.1.2.1. Filmin Künyesi.....	218
3.2.1.2.2. Zaman	221
3.2.1.2.3. Mekân	221
3.2.1.2.4. Kişiler.....	222
3.2.2. Bereketli Topraklar Üzerinde	223
3.2.2.1. Filmin Künyesi	223
3.2.2.2. Zaman	227
3.2.2.3. Mekân	228
3.2.2.4. Kişiler	229
3.2.3. Vukuat Var.....	229
3.2.3.1. Filmin Künyesi	229

3.2.3.2. Zaman.....	233
3.2.3.3. Mekân.....	234
3.2.3.4. Kişiler	234
3.2.4. Devlet Kuşu	236
3.2.4.1. Avare Mustafa	236
3.2.4.1.1. Filmin Künyesi.....	236
3.2.4.1.2. Zaman	238
3.2.4.1.3. Mekân	238
3.2.4.1.4. Kişiler.....	239
3.2.4.2. Devlet Kuşu.....	240
3.2.4.2.1. Filmin Künyesi.....	240
3.2.4.2.2. Zaman	242
3.2.4.2.3. Mekân	242
3.2.4.2.4. Kişiler.....	243
3.2.5. Eskici ve Oğulları	243
3.2.5.1. Filmin Künyesi	243
3.2.5.2. Zaman.....	245
3.2.5.3. Mekân.....	246
3.2.5.4. Kişiler	247
3.2.6. Kaçak	248
3.2.6.1. Filmin Künyesi	248
3.2.6.2. Zaman	250
3.2.6.3. Mekân	251
3.2.6.4. Kişiler	251

BÖLÜM IV

SONUÇ

253

KAYNAKÇA.....	270
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ	275
----------------	-----

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem

Mihail Bahtin'in kronotop kavramındaki temel düşünce; toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve uzam düzenlemelerinin bulunduğudır. Kronotop, zamanla uzam arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. Edebiyatta zaman kronotop aracılığıyla dokunulur ve görünür hale gelir; uzam yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Edebiyatta ve sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılmazlar. Daima duyguların ve değerlerin izini taşırlar. Anlatılar ancak bu zaman-uzamsal değerlerle mümkün olabilmektedir. Her anlatı onu çevreleyen tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullarla etkileşim içindedir. Sanatsal değer kazanmaları da ancak kendi zamanlarının kültürel kodlarını yansıtabildikleri ölçüde gerçekleşebilmektedir. Bahtin, somut zaman-uzamsal yapıların hayatın söylemsel imgesine şekil verdiğini, karakterleri ve anlatı olanaklarını belirlediğini açıklamaktadır. Dolayısıyla kronotop, bir anlatıdaki temel belirleyendir ve anlatının kronotopları değiştiğinde o anlatının yapısı da değişmiş olacaktır.

Bu çalışmada Mihail Bahtin'in Kronotop kavramı doğrultusunda içinde bulunduğu dönemin siyasal, ekonomik ve sosyal alandaki değişimlerini yapıtlarında yansıtan Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanan Murtaza (1952), Bereketli Topraklar Üzerinde (1954), Vukuat Var (1958), Devlet Kuşu (1958), Eskici ve Oğulları (1962), Kaçak (1970) romanları kuramsal olarak incelenecektir. Yapılan analizde tespit edilen kronotopların romanlardan uyarlanan filmlere hangi düzeylerde aktarıldığı ve karakterler üzerinde ne tür değişikliklere neden olduğu soruşturulacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanan Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Devlet Kuşu, Eskici ve Oğulları, Kaçak romanlarına özgü kronotopları saptayarak bu kronotopların hem romanlar hem de sinematografik uyarlamalarda yer alan karakterlerin yapısı üzerinde oynadığı rolü göstermeyi amaçlamaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Mihail Bahtin'in edebi çalışmaların merkezine yerleştirdiği kronotop kavramının, zaman ve mekân üzerine kurulu bir sanat olan sinemanın görsel dil ve kodları göz önüne alındığında film çalışmalarında ve analizinde çok daha işlevsel bir öneme sahip olduğu görülür. Bugüne değin yapılan sinematografik araştırmalarda kronotop kavramını kullanarak filmlerin zaman ve mekân üzerinden değerlendirildiği çeşitli çalışmalara ulaşılmıştır; ancak bu çalışma Orhan Kemal'in inceleme kapsamına alınan ve kuramsal bir analize tabi tutulan eserlerinden hareketle kronotop kavramının karakterlerin sunumu ve değişimi üzerindeki etkin rolünü göstermesi bakımından önceki çalışmalardan ayrılır. Bu bağlamda çalışmanın kronotop kavramının edebi eserlerden sinemaya uyarlanan filmlerde karakter analizlerinin kuramsal altyapısına ışık tutması itibariyle daha sonra yapılacak olan çalışmalara kaynaklık edebileceği düşünülmektedir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma kapsamına alınan romanlar tema, olay örgüsü, zaman, mekân ve karakterlerin sunumu açısından değerlendirilmiş ve bu romanlara özgü kronotoplar tespit edilmiştir. Tespit edilen kronotoplar, roman karakterlerinin oluşumunu etkileme düzeyleri açısından incelenerek merkez kronotoplar çalışma kapsamında değerlendirmeye alınmıştır. Çalışmanın sonraki aşamasında ise bu kronotopların romanlardan yapılan uyarlama filmlere hangi düzeylerde aktarıldığı ve karakterler üzerinde ne tür değişikliklere neden olduğu soruşturulmuştur.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

20. Yüzyılın önde gelen düşünürlerinden olan Sovyet dil felsefecisi, kültür ve edebiyat kuramcısı Mihail Mihailoviç Bahtin (1895-1975)'in geliştirdiği düşünce ve kavramlar günümüzde önemli kuramsal tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Bahtin kuramsal çalışmalarını disiplinler arası ve metinler arası bir yaklaşım içinde gerçekleştirmiştir. Dil felsefesi, Marksizm, filoloji, sosyal antropoloji, edebiyat kuramı, felsefe, etnoloji Bahtin'in çalışma alanları olmuştur. Çalışmalarında kendini tek bir disiplinle sınırlandırmamış olan Bahtin, çalışmalarının kuramsal çerçevesini bu disiplinlerin tamamına yayarak biçimlendirmiştir. Sanat alanında geliştirdiği kuramlarını edebiyat ve özellikle de roman üzerinden örneklemiştir. Günümüzde Bahtin'in karnaval, diyaloji (söyleşimcilik), heteroglossia (çokdillilik), polifoni (çokseslilik), merkezsizlik, kronotop gibi önemli kavramlarından kendisinin öngörmediği birçok sanat dalının çalışmalarında değerlendirme yöntemi olarak faydalanılmaktadır.

Mihail Bahtin'in ilk önemli yapıtı Dostoyevski Poetikasının Sorunları 1929 yılında yayınlanır. Dostoyevski'nin çoksesli bir sanatsal düşünme tarzı yaratarak dünya edebiyatına büyük bir yenilik getirdiğini bulgulayan Bahtin, kitapta Dostoyevski romanlarını 'diyaloji' kavramı üzerinden değerlendirir. Romanın, yazarının ideolojisine dayalı monolojik bir bütün olduğunu savunan geleneksel anlayışın aksine Dostoyevski'nin romanlarının 'diyalojik' olduğunu açıklar. Var olmak ancak 'diyaloji' ile mümkündür ve biz öteki ile iletişimde bulunduğumuz sürece var olabiliriz. Ancak 'diyaloji', sadece iki öznenin konuşması olarak anlaşılmamalıdır. Sözü edilen, öznelerin çoğulluğunu varsayan anlamlar arası bir iletişimdir. Diyalog son bulduğunda her şey de sona ermektedir. Diyalogu her türlü bilmenin önkoşulu sayan Bahtin, farklı söylemlerin birbiri ile karşılaştıkları temel mekânın dil dünyası olduğunu belirtir. Dil, yapısı gereği 'çoksesli'dir ve anlamlar arası karşılıklı etkileşimle ortaya çıkmaktadır. 'Çokseslilik'in hakkını verebilecek tek kavramsal olarak kurmacayı öne süren Bahtin, en iyi romanların 'çoksesli' olduğunu ve okurunu dar öznel görüşlerden kurtaracağını belirtir. Çünkü dil toplumdan, tarihten ve gelenekten bağımsız değildir. (Booth, 2004, s.16)

Bahtin, Dostoyevski üzerine yazdığı sanat ve edebiyat çalışmalarında bir devrim niteliği taşıyan bu kitabın ardından 1935 yılında Romanda Söylem başlıklı makalesini yayınlar. Ülkemizde 2001 yılında basılan Karnavalda Romana isimli kitabında da yer alan bu çalışma, günümüzde hala anlatı sanatı üzerine yazılan temel eserler arasında değerlendirilmektedir. Çalışmada Bahtin, dilin varlığını o zamana kadar yapılan dilbilim, biçembilim ve dil felsefesi çalışmalarından farklı olarak ele alır ve dilin geçirdiği özgül dönüşümleri gösterir. Söylemin sadece soyut biçimsel ya da soyut ideolojik yaklaşımlar şeklinde olamayacağını ve aralarındaki kopukluğun giderilmesinin diğer türlere göre söyleşimci yapıya en fazla sahip olan romanla mümkün olduğunu söyler. Bahtin'e göre her söylem ancak bir kez gerçekleşmektedir. Çünkü söylem, bir daha aynı şartlarda bir araya gelmesi mümkün olmayan çok sayıda tarihsel, sosyal ve psikolojik koşullarla yani heteroglossia ile oluşmaktadır. Dolayısıyla her söylem, eşzamanlı olarak hem tarihsel hem de estetik bir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda söylem diğer söylemlerle de diyalojik bir ilişki içindedir. Roman kendine özgü bir söyleme sahip olduğu kadar farklı söylemlerin de karşılaştığı bir yapıyı sağlamaktadır. Birbirleriyle etkileşime giren söylemleri içeren roman bu nedenle çokseslidir ve her zaman toplumsallıkla yüklüdür.

Bahtin'in 1940'da tamamladığı Rabelais ve Dünyası kitabı ancak 1965'de basılabilir. Rönesans Dönemi yazarlarından François Rabelais'in yapıtlarında Ortaçağ ve Rönesans halk mizahının köklerini araştırdığı bu çalışmasında Bahtin; karnaval, gülme ve grotesk gerçeklik gibi kavramları yazınbilim incelemelerine kazandırır. Bahtin'e göre, dilin diyalojik ve çok sesliliğinin en açık örnekleri Ortaçağ'ın baskıcı ve tek biçimli yaşam anlayışının askıya alındığı karnavallarda görülebilir. Hiyerarşik yapının ve onunla bağlantılı korku, yüceltme ve görgü kurallarının karnaval süresince askıya alınması, insanlar arasındaki mesafenin ortadan kalkmasını sağlar. Böylece insanlar arasında daha özgür ve samimi bir iletişim kurulur. Devletin ve kilisenin yılda bir kez yapılmasına izin verdiği bu karnavallarda konuşulan dil, diyalojik özellikler taşır ve Bahtin bu dile 'karnavalesk dil' adını verir. Bahtin'e göre, epikten ayrılarak yeni bir tür olarak ortaya çıkan romanın dili 'karnavalesk' bir dildir. Bahtin, Rabelais'nin romanlarındaki dili ve kavramsallaştırmaları grotesk imgeler olarak adlandırır. Çalışmalarında halk kültürüne dair verileri de değerlendiren Bahtin, bu nedenle karnaval kavramını açıklarken grotesk olana özel bir önem verir. Grotesk aşırılığı, abartıyı, hayatın olağan akışının dışına çıkmayı, sınırsızlığı, her türlü değer ve düşünceye başkaldırmayı içerir. Aynı zamanda Ortaçağın idealleştirdiği ve

kutsallaştırdığı her şeyle alay ederek onları gülünç hale getirir. Karnavallaşmaya hakikati açığa çıkarıcı ve özgürleşmeyi sağlayıcı bir önem atfeden Bahtin, hayatın özünü temsil eden ve diyalojik olan romanın karnavalesk olanı da içerdiğini söyler. Karnavalın resmi kültüre ve otoriteye karşı durarak onların üstlerindeki maskeyi sıyırması ve hakikati ortaya çıkarması gibi diyalog da hem tarihsel hem işlevsel olarak bu rolü üstlenir. (Pomorska, 2005, s.13)

Mihail Bahtin'in çalışmalarını içeren; Romanın Estetiği ve Kuramı (1978), Sözel Sanatın Estetiği (1979) ve Diyalojik İmgelem (1981) başlıklı kitapları ölümünden sonra yayımlanmıştır. Türkiye'de ise 2001 yılından itibaren, Bahtin'in çalışmalarını içeren kitaplar yayınlanmaya başlanmıştır. Siyaveş Azeri çevirisiyle 2001 yılında basılan Bir Eylem Felsefesine Doğru kitabı; tamamlanmamış elyazmalarından oluşan felsefi bir çalışmadır. Sözel Sanatın Estetiği (1979) isimli toplu denemeleri içinde yer alan 'Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman' başlıklı denemeye benzerlik gösterse de ondan çok daha geniş kapsamlı bir felsefi tasarının giriş bölümü olduğu düşünülmektedir. Bahtin, bu çalışmada estetik ve ahlak felsefesi üzerinden 'insan eyleminin dünyası' ve 'karşılık verebilme' kavramlarını tartışır. (Bahtin, 2001a, s.14) Yaşamı bir oluş olarak gören Bahtin, bu oluşun öznelerin zaman içinde ancak bir kez gerçekleştirebildikleri, tekrarlanamayacak eylemlerinden ve söylemlerinden meydana geldiğini söyler. Özneler gerçekleştirdikleri eylem dünyaları içinde hareket ederken eşsizdirler ama tamamlanmış değildirler. Tamamlanabilmeleri ancak yine kendileri gibi eşsiz ve biricik konumunda hareket eden bir diğeriyle mümkün olmaktadır. Bu da 'karşılık verebilme' ile gerçekleşebilir. Özne için bu ahlaki bir sorumluluktur ve 'karşılık verebilen davranış veya eylemden' kaçmaya hakkı yoktur. Geniş kapsamlı bir çalışmanın girişi niteliğindeki bu metinde tartışılan kavramlar, Bahtin'in daha sonraki çalışmalarında 'sanat ve karşılık verebilme' olarak geliştirilmiş ve diyaloji kavramıyla bağlantısı kurulmuştur.

Bahtin'in edebiyat kuramları ve dil felsefesiyle ilgili metinlerinin yer aldığı Karnavaldan Romana kitabı, Sibel Irzık'ın önsözü ve çevirisiyle 2001 yılında yayınlanmıştır. Kitapta, Bahtin'in söylembilim ve edebi türle ilgili kuramları, romanda kronotop, metinlerin felsefi analizi üzerine görüşleri; bu kuram ve görüşler üzerinden Rabelais ve Dostoyevski değerlendirmeleri yer alır. Bahtin'e göre her dönem ve her toplumsal durum, neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücüne sahiptir. Bu gücün tarihsel zaman ve toplumsal olarak biçimlenmiş mekân içinde tek tek sözceler olarak ortaya çıkması söylemi oluşturur. Sanat eseri ve onu olanaklı hale getiren anlam

dünyasının, sözceyle dilin, yaşanan anla tarihin birbiriyle ilişkisi vardır. (Bahtin, 2001b, s.14) Bu ilişki edebi türlerin ortaya çıkmasında rol oynar. Türler, toplumsal olgulardan etkilendiği için edebi yapıtları sadece sınıflandırmaya yarayan edilgen kategoriler değil devingen yapılardır. Bu nedenle geçen zaman içinde değişen kültürel olgulara bağlı olarak türler de değişim gösterir. Türlerin kendi kurallarının ve sınırlılıklarının olması, yapıtların hem kendi dönemi hem de edebiyat tarihindeki diğer yapıtlarla diyalog içinde olmasını sağlar.

Yazarın yarattığı karakterle kurduğu ilişkisine dair düşüncelerini içeren Sanat ve Sorumluluk kitabı 2005 yılında Cem Soydemir çevirisiyle basılmıştır. Bahtin, yazarın yarattığı kahramanla kurduğu ilişkiyi, bir tür ‘ben’in ‘öteki’ ile kurduğu ilişki olarak ele almaktadır. Bahtin yazar ve kahraman arasındaki ilişkiyi estetik algı üzerinden açıklamakla aynı zamanda çok daha genel bir felsefi sorun olan özne meselesine de bağlanarak bir özne teorisi geliştirir. Kişi kendi değerini ancak kendi dışındaki başka bir özne ile kurduğu ilişkiler dolayısıyla belirleyebilir. Ben ve öteki arasında kurulan bu ilişki diyalojik bir ilişkidir. ‘Ben’in ‘öteki’ ile ilişkisi, öznenin bir başka özneye ilişkisidir. Fakat bu ilişki aynı zamanda öznenin bir başka özne aracılığıyla, kendisiyle kurduğu ilişkidir. Bu bağlamda özne, Bahtin’e göre hem etik hem de estetik bir varlık olarak anlaşılır ve değerlendirilir. Eyleyen özne, aynı zamanda yaratan bir öznedir. Eyleyen ve yaratan özne ise sorumluluk sahibi olmalıdır. Yani özne varoluşunun sorumluluğunu fark etmeli ve bunun gereklerini üstlenmelidir. Özne ve öteki arasındaki ilişki yazar ve kahramanı arasındaki ilişkide de mevcuttur. Yazar da kendi bütünlüğünü tamamlayabilmek için kahramanı ile diyalog içinde olmalıdır. Bahtin, diyalektik bir bakışla özneyi bitimsiz bir varlık olarak tanımlar. Yaratım süreci bittiğinde hem yazar hem de kahramanı, dünyada kendi bağımsız hayatlarını sürdürme konusunda eşit haklara sahiptirler.

Yukarıda genel olarak değindiğimiz Mihail Bahtin çalışmaları, Sovyetler Birliği dışında kalan sanat çevreleri ve entelektüeller tarafından çok geç fark edilmiştir. Ancak 1970’lerden itibaren tanınmaya başlayan Bahtin’in düşünceleri büyük ilgi görmüş ve Marksizm, göstergebilim, biçimcilik ve post-yapısalcılıkla ilgili çalışmaları etkilemiştir. 1980 sonrasında ise Avrupa ve Amerika’da yapılan çok sayıda çalışmanın merkezine Bahtin kuramları yerleşmiştir.

Mihail Bahtin’in bir edebiyat kuramı etrafında şekillenmiş görünen düşünceleri tarihsel ve toplumsal referanslarla yüklüdür. Çalışmalarında sadece sanatı değil insanı ve toplumu da ontolojik açıdan ele alan geniş açılımlar mevcuttur. Bu nedenle de

günümüzde sadece sanat alanında değil, eleştiri söylemleri ve kültür çalışmalarında da Bahtin'in kavramları kullanılmaktadır.

2.1. Zaman ve Uzam Kavramına Giriş

Bütün sanatların zamanın içine yerleşmiş olması ve kurgulanabilir olma niteliği söz konusu olduğunda zaman ve sanatsal üretim birbirinden ayrı düşünülemez. Mihail Bahtin, zamanın uzam içerisinde somutlandığını öne sürerek kronotop kavramını geliştirir. Kronotop kavramını; edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içsel bağı olarak tanımlar. Bahtin heteroglossia, diyaloji, karnavallaştırma ve karnavalesk, çokseslilik gibi diğer kavramlarıyla birlikte kronotopu da roman üzerinden açıklamaya çalışır. Ancak genel olarak sanatta yer alabileceğini de belirtir. “Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır” (Bahtin, 2001b, s.316). Genelde sanat, özelde ise edebiyat farklı ölçülerde de olsa zaman-uzamsal değerler içerir. Çünkü “aslında insanın özü daima kronotopiktir” diye ekler. (Holquist, 2002, s.85)

Estetik açısından bakıldığında zaman-uzam kavramı üzerine düşünen pek çok teorisyen ve felsefeci olduğu görülür. Kant; görünüşler dünyasının ya da fenomenal dünyanın zaman ve mekân içinde birbirleriyle nedensel etkileşimde bulunan nesnelerin maddi bir dünyası olarak deneyimlendiğini öne sürer. Biz sadece görünüşler dünyasının bilgisine sahip olabiliriz. Şeyler, insan duyarlılığının öznel koşullarıyla (zaman ve mekânla) ilişki içinde ve ancak göründükleri şekilde ele alınabilir. Kant’a göre; bilginizin tamamı tecrübe ile başlar. Ama tecrübeden gelen bilgimize tecrübe öncesi akılda a priori olan unsurlar katılmaktadır. Dolayısıyla tecrübe ile başlayan bilginiz tecrübe ile bitmez. Zaman ve mekân önsel kabul etse de bilgi sürecine yeni önsel öğeler ekler. Zaman ve mekân önsel olduğu kadar, sezgiseldir de. (Turgut, 1990, s.47)

Zaman ve mekân, kendileri duyulara konu olmazlar. Duyulur fikirlere hizmet etmek için doğrudan ve aracısız olarak sezgide karşımıza çıkarlar. Bunlar sezginin önsel (a priori) kalıplarıdır.

Hegel ise ‘insansal zaman’dan söz eder. Kozmik zaman yoktur ya da olsa bile, insansal zamanla bir ilgisi olamaz. İnsanın dışında zaman mevcut değildir. Hegel’e göre; insansal zamanda gelecek belirleyicidir. “İnsansal zaman ancak olumsuzlama biçiminde (ampirik, mekansal) bir varoluşa sahip olabilir ya da, başka bir deyişle, doğal

dünyada (mekanda) ancak, verili olanın olumsuzlanması biçiminde var olabilir ve bu olumsuzlamayı gerçekleştirebilecek tek varlık da insandır” (Bumin, 1987, s.71).

Hegel, evrenin uzay ve zaman bakımından sonluluğu ya da sonsuzluğunu tartışırken “bir varlığın kendi koşulu için her zaman başka bir varlığa sahip olduğunu, yani sonlu bir varlıkla sınırlanmış” olduğunu söyler. “Belirlenmiş varlığın bir sınırı vardır, ama belirlenmiş yoklukta değil, yalnızca bir başka belirlenmiş varlıkta. Kendi kendilerini sınırlayan “herhangi şeylerin de olumlu bir karşılıklı ilişkisi vardır ve biri öbürüyle aynı belirlenimi taşır” (Hegel, 1976, s.129). Şeyler sonlu oldukları için zamanın içindedirler. Şeyler, zamanla olanın kendisidir. Yani sonlu şeylerin süreci sonsuz zamanı oluşturmaktadır. Zamanı oluşturan ‘gerçek şeyler’in sürecidir. İnsanın varlığı (dolayısıyla eylemi) ve tarihi, zamanın ta kendisidir.

Henri Bergson; Einstein’ın zaman kavramı ile bağlantılı olduğunu öne sürdüğü ‘süre’ (durée) kavramını tanımlar. Bu tanımlı yaparken ‘sezgi’ yi temel alır. İnsan, doğrudan ve aracısız olarak sadece kendi tecrübesini bilir. Dolayısıyla en iyi ve en yetkin bir biçimde kendi bilinç akışımızı ve süreyi idrak edebiliriz. Bu ise kavramsallaştırılabilen bir bilgi değildir. Akıl ve analiz yoluyla değil ancak yaşanarak sezgi yoluyla bilinebilir.

Fiziksel görüngülerin birbirleriyle olan gerçek bağlantılarını araştırmak istediğimizde, algılama ve düşünme yolumuzda bunlarla açıkça uyuşmayan ve varsa çekip ayıkladığımız gibi, psikoloji kendiyi özgün arılığı içinde görmek istediğinde, açıkça dış dünyanın damgasını yemiş kimi biçimleri elemek ya da düzeltmek zorunda olacaktır. Nedir bu biçimler? Psişik durumlar birbirlerinden yalıtılıp ayrı ayrı birimler olarak kabul edildiklerinde şu ya da bu ölçüde yeğin olarak görülürler. Sundukları sayıca çokluk içinde ele alındıklarındaysa, zaman boyunca açılıp yayılır ve ‘süre’yi oluştururlar (Bergson, 1997, s.8).

Bergson, bilimsel bilginin en önemli bilgi türü olmasına karşıdır. Nesnelerle doğrudan ve aracısız olarak temas kuran başka bir bilgi türü daha vardır: Sezgi. Sezgi, gerçekliğin kopyasını değil, kendisini bilme olanağını verir.

Bilmenin iki yolu vardır. Birincisi: Analiz, İkincisi: Sezgi. Analiz yoluyla elde ettiğimiz bilgi, bizi bilinecek nesnenin çevresinde hareket ettirir. Nesneyi gözlemlediğimiz bakış açısına bağlıdır. Elde edilen bilgi, görelî bir bilgidir. Sezgi yoluyla sağlanan bilgi ise; nesneyle doğrudan temas içinde olma ve nesneye nüfuz etme olanağı sağlar. Dolayısıyla herhangi bir bakış açısının sınırlaması yoktur. Nesne gerçekte olduğu şekliyle kavranır.

Bergson, maddeye karşı yaşamı, uzama karşı zamanı savunur. Kendi içimize baktığımızda tecrübe ettiğimiz şey değişimin bizzat kendisi, süre ve yaşamdır. Bilimin varsaydığı gibi gerçeklik madde değildir. Doğa sadece mekân içindeki maddi cisimlerden oluşmaz. İnsanlar mekânla düşünmeye çalıştıkları için maddeciliğe eğilimlidirler. Bütün gerçekliğin özü zamandır, süredir. Gerçeklik süredir ve bunu yalnızca sezgi kavrayabilir.

Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda tutan bir bilinç dışında, sözcüğün sıradan anlamını benimsersek, anlar birbirinin peşi sıra gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlardan önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi uzama yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peşpeşelik getirmek demektir (Bergson, 1997, s.9).

Süreyi yaşayabilmenin koşulu ise bellektir. Bellek zaman aralıklarını yener, geçmiş şimdi olarak yaşanır. Süreyi bütünlüğü içinde yakalayan ise sezgidir.

Heidegger’de zaman; insanın varoluş sürecini gerçekleştirdiği temel yapıdır. Zaman, insan varlığının anlamını belirler. İnsan, varoluş sürecini korku, kaygı, sıkıntı, kuşku içinde yaşayarak gerçekleştirmektedir. Bu yaşantılar ise zaman içinde olurlar. Zaman kendi içinde geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşur. Dolayısıyla gelişmeyi de içerir.

Zaman, içinde bir şimdi noktasının keyfi olarak saptanabildiği bir şeydir; öyle ki, iki farklı zaman noktasından biri önce diğeri sonradır. Ama zamanın şimdi - noktalarından hiçbirisi bir diğeri göre ayrıcalıklı değildir. Herhangi bir şimdi-noktası, ‘şimdi’ olarak, daha sonraki birinin muhtemel öncesidir; ‘sonra’ olarak da daha önceki birinin sonrasındır. Bu zaman bütünüyle tek düzedir, homojendir. Zaman ancak homojen olması koşuluyla ölçülebilir. Öyleyse zaman, aşamaları birbirine göre önce ve sonra ilişkisi içinde olan bir açılamdır (Heidegger, 1997, s.31).

Zamanı süre olarak ölçmeye kalktığımızda ve ölçü birimi olarak da saat kullandığımızda ise; saat bir olayın şimdideki açılımını yapar. Saatin yaptığı şey bir sürenin uzunluğunu göstermek değil, şimdinin özgül saptanışını belirlemektir.

Heidegger, zamanın ne olduğu sorusunu açıklamaya çalışırken Dasein kavramını öne sürer. Dasein; varlığın açığa çıkması, dünya içinde olma halidir. “...eğer Dasein’den, insan yaşamı olarak bildiğimiz Varlığı içindeki o kendiliği anlıyorsak. Bu kendilik, kendi varlığının özgüllüğüdür, her birimizin olduğu şeydir, her birimizin şu temel önesürümde bulunduğu şeydir: Varım. Bu önesürüm, insan Dasein’ına ait Varlığın

yerindedir” (Heidegger, 1997, s.32). Heidegger’in Dasein’ı eyleyen, etkileyen ve tamamlayandır. Dünya ile ilgilenendir. Düşünür, karşılaştırır, sorgular ve belirlemede bulunur. Dasein’ın dünyada oluş hali aynı zamanda başkalarıyla birlikte olmaktır. Başkalarıyla aynı dünyaya sahip olmak, birbiri için olma tarzında birbiriyle birlikte olmaktır. Dünyada birlikte olmanın ise kendine özgü bir ontolojik belirlenimi vardır. “Var” olmanın özgüllüğü Dasein’ı oluşturan şeydir. Dasein her durumda kendisinin ve kendisi olarak özgüldür. Dasein’ın ulaşabileceği en uç olanak ise ölümdür. Öleceğinden emindir ama bu emin oluş aynı zamanda tam bir belirsizlikle nitelenmiştir. Dasein, bu belirsiz kesinliğe doğru ilerler. “İlerleme içindeki Dasein kendi geleceğidir, öyle ki bu gelecek oluş içinde kendi geçmişine ve mevcut durumuna geri döner. En uç Varlık olanağı içinde kavranan Dasein zamanda değildir, zamanın kendisidir” (Heidegger, 1997, s.36).

Belirsiz geçmişe doğru ilerleyerek geleceğe ilişkin olmanın özgüllüğü içindeki Dasein zamandır. Dasein kendi geçmişine doğru ilerliyorsa kendine ait otantik bir zamana sahiptir. Dolayısıyla da birçok zaman vardır. Zamanın kendisi ise anlamsızdır. Çünkü zaman geçicidir.

Bir başka filozof Gaston Bachelard, Uzamın Poetikası’nda yaşanan zamanın sadece mekânla ilişkili olarak anlam kazandığını söyler. Mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izler zamana yaşanmışlık niteliği katar. Bellekte saklanan anılar ancak bir mekâna yerleştiğinde zamansal olarak anlam taşır. “İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitik zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını ‘durdurmak’ isteyen varlığın, istikrarına ilişkin uzamlara bir dizi saplantıdır yalnızca. Uzam, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Uzam buna yarar” (Bachelard, 2008, s.43).

Kişisel geçmişimizi ancak kendi imge dünyamızda kurabiliriz. Çünkü bellek somut süreyi kaydetmez. Yaşanıp bitmiş olan süreler tekrarlanamaz. Biz ancak bu süreleri düşünebiliriz. Derinlikten yoksun bir zaman çizgisinde soyut olarak yer alırlar. Bu soyut düşünceleri uzamla ilişkilendirdiğimizde somut hale gelirler. Bellek ve imgelem, anılarımızı birlikte oluşturur.

Bahtin’in ‘uzam-zaman’ terimini ödünç aldığı Einstein’ın Görelilik Teorisi’nde ise; uzay ve zaman bir algıdır. Gözleyene bağlı olarak farklı algılanabilir. Mutlak zaman diye bir şey yoktur. Uzay ve zamanı algılama biçimimiz, nerede bulunduğumuza ve nasıl hareket ettiğimize bağlıdır.

2.2. Mihail Bahtin'in Kronotop Kavramı

Kronotop (zaman-uzam), genel olarak edebiyat teorisi ve eleştirisinde özel olarak ise kurgulanmış yapıtların anlamlandırılmasında kullanılan önemli bir kavramdır. Kökeni Eski Yunan'dan gelen kronotop kavramı iki sözcükten oluşur; Kronos: zaman ve Topos: yer. Bu tanımdaki zaman geçiciliği, yer ise kalıcılığı anlatır.

Bahtin, kronotop kavramını Einstein'ın Görelilik Teorisinden ödünç aldığını, ancak teorinin içinde barındırdığı özel anlamın kendi amaçları için önem taşımadığını belirtir. “Bizim için önemli olan uzam ve zamanın (uzamın dördüncü boyutu olarak zaman) birbirinden ayrılmaz olduğunu ifade etmesidir. Kronotopu edebiyatın biçimsel yapısını kuran bir kategori olarak kabul ediyoruz, kültürün diğer alanlarındaki kronotopla ise ilgilenmiyoruz” (Holquist, 2002, s.84).

Edebi bir yapının sanatsal bütünlüğü kronotop sayesinde gerçekleşir. Zaman, uzamda tanımlandığında anlam kazanır ve sanatsal görünümüne kavuşur. Aynı şekilde uzam da zamanla ilişkilendirildiğinde dramatik bir yapı ve geçmişe sahip olur. Bu kesişme sanatsal kronotopu ortaya çıkarır.

Bahtin, kronotoptan yola çıkarak romana ait tür çeşitlemeleri de yapmıştır. Kronotop kavramını oluşturan zaman ve uzam kendilerine özgü toplumsal özellikler taşırlar. Dönemin toplumsal ve tarihsel özgüllüğünü taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemeleri mümkündür. Bazı mekânlar (şato, salon, arena...) toplumsal gelişmelerin ve kültürel belirlenimlerin bir sonucu olarak bazı dönemlerde öne çıkabilir. Toplumdaki farklı sınıflara ait kişilerin, mekânı kullanışları ve zamanı algılayış biçimleri farklıdır. Dolayısıyla çok çeşitli zaman-uzam kesişmelerinde yer alabilen insanın farklı türler içinde ifade ediliş biçimleri de çok fazla çeşit içerir.

Bahtin, Eski Yunan'dan başlayan ve Rabelais romanlarıyla sona eren dönemde insanın görülebilen ve duyulabilen bir varlık olarak bütünlüklü bir biçimde yansıtıldığını vurgular. Çünkü, halk kültürüne ait insan kendi doğasına özgü tüm özellikleriyle birlikte var olmak ister. Ancak kendi doğal ortamında özgür olabilir. Kendini tam anlamıyla gerçekleştirebilmek için de zaman ve mekân talep eder. Sadece bu ortam içinde var olabilir ve kendini rahat hisseder. Başka bir ortamda kendini yabancı ve yalnız hisseder. Düşünsel ve fiziksel boyutlar arasında bilerek yapılan bir karşıtlık halk kültürüne tamamen yabancıdır. (Holquist, 2002, s.150)

Ortaçağ'a ait şövalye romanslarında ise zaman, maceranın sıralanması amacıyla kullanılır. Zaman ve mekân kesişmesi adeta teknik bir biçimde düzenlenmiştir. Zaman ve mekân simgesel bir anlam kazanır. Ortaçağ Romanslarında kahramana dair her şey mucize olma özelliği taşır. Ait olduğu soy, doğumu, çocukluğu ve gençliği, görünümü vs. Bu mucize dünya, onun evidir (hatta evinde olmasa bile). Kahraman bu mucize dünyanın eti-kemiğidir, onun temsilcisidir. Şövalye romanslarının bu özellikleri onu Eski Yunan romanslarından ayırır ve epiğe yaklaştırır. Erken dönem şövalye romanslarına ait manzumlar epik ve roman arasındaki sınırdaki yeri alır. Bu durum roman tarihinde belirleyici bir nitelik taşır. Bahtin bu romanslarda tespit ettiği zaman-mekan kullanımını “mucizevi dünya kronotopu” olarak adlandırır. (Holquist, 2002, s.154)

2.2.1. Temel Kronotop Biçimleri

Bir edebiyat yapıtının sanatsal tamlığının gerçeklikle ilişkisi onun kronotopu tarafından belirlenir. Sanatta ve edebiyatta zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz. Soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı ‘şeyler’ olarak kavrayıp onlara yüklenen duygu ve değerlerden ayrı olarak algılayabilir. Ancak sanatsal algılama bu tür ayırmalar yapmaz. Zaman-uzamı eksiksiz bir bütün olarak kavrar. Sanat ve edebiyat çeşitli zaman-uzamsal değerlerle doludur. Bu açıdan bütün sanat yapıtlarının her motifi ayrı bir değer taşır.

Karşılaşma kronotopu, zamansallık ögesinin ağır bastığı bir kronotoptur. Yüksek derecede duygu ve değerler taşıması belirleyici özelliğidir.

Yol kronotopu ise karşılaşma ile bağlantılı olarak ortaya çıkar. Ancak daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğu söz konusudur. Bir romanda karşılaşmalar genellikle yolda gerçekleşir. Kendi yollarından gelen (farklı toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, ırkların, çağların temsilcileri olan) çeşitli insanlar yolda (anayol) karşılaşırlar. Yolları tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Normal koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan bu insanlar raslantısal olarak bir araya gelirler. Bu karşılaşmada zıtlıklar ortaya çıkabilir ya da çok farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. İnsanların yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, birbirleriyle farklı şekilde birleşirler. Diğer yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla daha karmaşık ve daha somut bir hal alırlar. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların çıkış noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman uzamla kaynaşır ve yolu biçimlendirir. Bu durum yol imgesine zengin eğretileme

olanakları katar. Bir yaşamın seyri, yeni bir seyrinde yol almak, tarihin seyri... Yolun eğretilmeye dönüşme şekilleri çok çeşitli ve katmanlıdır. Ancak temel koşulun ‘zamanın akışı’ olduğu unutulmamalıdır. (Holquist, 2002, s.243)

Yol, özellikle rastlantısal olayların betimlenmesine uygundur. Örneğin; Ortaçağ şövalye romanslarının kahramanları yola çıkarlar. Romandaki tüm olaylar yolda gerçekleşir ya da yolda yoğunlaşır.

Bir romandaki kahramanın çıktığı yolculuk kolayca yol eğretilmesine, yaşamın veya ruhun eğretilmesine dönüşebilir. “On altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasındaki sınır çizgisinde, Don Kişot kürek mahkûmlarına kadar tüm İspanya ile karşılaşmak üzere yola çıkar. O devirde artık yol derin ve yoğun bir biçimde, tarihsel dönemin seyrinin, zamanın ilerleyişinin izleri ve göstergelerinin, çağın işaretlerinin damgasını taşıyordu” (Bahtin, 2001b, s.318).

Bahtin, yol ve yoldaki karşılaşmaların tarihsel romanda da önem taşıdığını vurgular. Bazen yoldaki bir karşılaşma romanın bütün olay örgüsünü belirler. Örnek olaraksa Zagoskin’in Yury Miloslavsky’sini verir. Yine Kaptanın Kızı’nda Grinev’in bir kar fırtınasında yolda Pugachev ile karşılaşması romanın olay örgüsünü belirler. Gogol’un Ölü Canlar’ında ve Nekrasov’un Rusya’da Kim İyi Yaşar’ında da romanın bütününde yolun önemli bir unsur olduğunu görürüz. (Holquist, 2002, s.245)

Yol, çok önemli bir özellik daha taşır. Yol, sadece egzotik ve bize yabancı bir dünyadan değil bildiğimiz bir dünyadan da geçer. Burada söz konusu olan bildik bir dünyanın daha önce tanışmadığımız başka bir yüzüdür. Açığa çıkan; kişinin kendi ülkesinin toplumsal tarihsel heterojenliğidir. Bahtin bu noktada eğer bir egzotiklikten söz edilecekse bunu ancak ‘toplumsal egzotiklik’ olarak adlandırabileceğimizi söyler. Toplumsal egzotiklik gecekondular, alt tabaka, yasadışı olanın dünyası vs. gibi ait olmadığımız bir dünyayı içerir. Radischev’in Petersburg’dan Moskova’ya Yolculuk’u yolun bu işlevine tipik bir örnektir. ‘Yol’ un bu özelliği, bu işlevsellik üzerinden yazılan romanları antik seyahatnameler, Yunan Sofist romanı, 17.yy’ın Barok romanı gibi romansı düzyazı türlerinden ayırmaya da yarar.

On yedinci yüzyılın sonuna doğru romansı olayların geçtiği yeni bir yer ortaya çıkar: Şato. İngiltere’de ‘Gotik’ veya ‘kara’ roman olarak adlandırılan roman tipinde şato olayların geçtiği bir yer olarak oluşturulur ve pekiştirilir.

Şato bu anlamda ilk kez Horace Walpole tarafından Otranto Şatosu’nda ve daha sonra ise Radcliffe, Monk Lewis ve diğerlerince kullanılmıştır. Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato

feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (ve bunun sonucu olarak da, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri mimarisinin değişik bölümlerinde, mobilyalarda, silahlarda, ataların portre galerisinde, aile arşivlerinde ve insan ilişkilerinin özel bir parçasını içeren ve babadan oğula bir hak olarak geçen hanedanlık imtiyazında görünür biçimde düzenlenmiştir (Holquist, 2002, s.245-246).

Şatonun her köşesinde efsanelerin ve geleneklerin izleri görülür. Şatolara özgü anlatı tipini doğuran ve Gotik romanda da işlenen bu niteliktir.

Şatonun zamanının tarihsel oluşu, tarihsel romanının gelişiminde de oldukça önemli bir rol oynamıştır. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatar, yönelimi geçmişe doğrudur. Şatoda zamanın izleri müze gibi bir çeşit antik özellik taşır. Şato ve çevresindeki zamansal-uzamsal boyutların tarihsel yoğunluğu tarihsel romanın gelişimindeki farklı aşamalarda üretken bir imge kaynağı olarak etkili olmuştur.

Stendhal ve Balzac'ın romanlarında misafir odaları ve salonlar, yeni bir uzam olarak ortaya çıkar. Romansı olayların açılanmasında bu uzam daha önce de görülmüştür. Ancak romanın temel uzamsal ve zamansal sahnelerinin kesiştiği yer olarak tüm önemini Stendhal ve Balzac metinlerinde kazanır. Anlatısal ve kompozisyona dair bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yer bu mekânlardır. Misafir odaları ve salonlarda entrika ağları örülür, olaylar gerçekleşir ve bir sonuca bağlanır. Kahramanların karakterini, fikirlerini ve tutkularını ortaya çıkaran diyaloglar burada gerçekleşir. Anlatı ve kompozisyon açısından bu uzam önemlidir. Çünkü Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayatın ve iş dünyasının nabızı atar. Politikanın, toplumsalın, iş dünyasının, edebiyat dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır. Kariyerler başlar ve sona erer. Yüksek politika ve yüksek finans dünyasının kaderi burada belirlenir. Bir yasa tasarısının, bir bakanın, bir kitabın, bir piyesin başarısı veya başarısızlığına burada karar verilir. Yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada bulunmaktadır. Yani tek bir zamanda ve tek bir yerde bir araya getirilir. Somut ve görünür biçimler burada sergilenir.

Buradaki en önemli nokta ise; tarihsel ve toplumsal-kamusal olayların hayatın son derece kişisel ve mahrem yönüyle, yatak odasının gizleriyle birlikte işlenmesidir. Küçük, özel entrikalar siyasal ve finansal entrikalarla iç içe geçer. Yatak odası sırlarıyla devlet sırları, gündelik ve biyografik sahnelerle tarihsel sahneler birlikte dokunur. Tarihsel zamanla birlikte biyografik ve gündelik zaman birbirleriyle olabilecek en sıkı

bağlarla bağlanmış, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla dönem sadece gözle görünür (uzam) olmakla kalmaz anlatsal olarak da görünür (zaman) olur.

Büyük gerçekçi yazarlar, Stendhal ve Balzac için zamansal ve uzamsal sahnelerin tek kesişme yeri sadece misafir odaları ve salonlar değildir. Bunlar, bu tür kesişme noktalarından sadece birini temsil eder. Balzac'ın uzamda zamanı 'görme' becerisi olağanüstüdür. Bunu kanıtlamak için Balzac'ın somutlanmış tarih olarak yaptığı muhteşem ev betimlemelerini zaman ve tarih tarafından işlenmiş oldukları düzeyde betimlenen sokakları, kırları, kentleri hatırlamamız yeterli olacaktır (Holquist, 2002, s.247).

Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde eylem yeri olarak hizmet veren 'taşra kasabası' zamansal ve uzamsal sahnelerin başka bir kesişme noktasına örnek verilebilir. Durağan yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası 19.yy romanları için uygun bir ortam niteliği taşır. Bu tür kasabalar pastoral de dâhil olmak üzere birçok anlatı çeşidinde görülür. Bu tür kasabalar gündelik hayata ait zamanın alanlarıdır. Burada yeni hiçbir olaya rastlanmaz. Her gün tekrarlanan gündelik bir hayat söz konusudur. Zaman burada ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim içermez. Günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının döngüsü olarak dar bir şekilde ilerler. Basit olarak bir gün sadece bir gündür, bir yıl sadece bir yıldır, bir yaşam ise sadece bir yaşamdır. Her gün aynı faaliyetler yapılır. Aynı konuşmalar, aynı sözcükler, aynı konular yinelenir. Böyle bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, sıradan ilişkiler kurar, küçük entrikalar çevirir, dükkanlarında veya bürolarında oturur, kağıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan ve gündelik bir zamandır, bu. Zaman burada olaydan yoksundur. Hiçbir buluşma, hiçbir ayrılma gerçekleşmez. Bu nedenle de zaman uzama yapışmış gibi hareketsiz sıkıcı ve boğucudur. Romanın asıl zamanı işlevini görece nitelikten yoksundur. Romancılar bu zamanı, döngüsel olmayan diğer zamansal sahnelerle birlikte kullanılabilecek yardımcı bir zaman olarak kullanırlar. Genellikle hareket ve olayla yüklü sahnelerle tezat oluşturmak işlevini görürler. (Holquist, 2002, s.248)

Yüksek ölçüde duygu ve değer taşıyan bir başka kronotop ise; eşik kronotopudur. Yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak tanımlanabilir. 'Eşik' sözcüğü günlük kullanımda yeni bir yaşama başlama, yaşamı değiştiren bir karar, bir dönüm noktası, bir başlangıç anlamlarıyla yer alır. "Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama daha sıklıkla da örtük bir biçimde daima eğretilmeli ve simgesel olarak kullanılır" (Holquist, 2002, s.248). Bahtin, eşik kronotopuna Dostoyevski'nin

metinlerinden örnekler verir. Dostoyevski’de eşik ve eşikle ilgili merdiven, ön hol ve koridorlar ve bunları açık havaya taşıyan sokaklar ve meydanlar temel eylem yerleridir. Bir insanın yaşamını belirleyen krizler, düşüşler, dirilişler, yenilenmeler, karar anları buralarda gerçekleşir. Eşik kronotopunda zaman ansaldır. Hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. Dostoyevski’de bu karar anları daha büyük bütünü kapsayıcı olan muamma ve karnaval zamanı kronotoplarının bir parçası haline gelirler. Dostoyevski’de bu zamanlar birbirleriyle son derece özel bir bağla bağlıdır. Ortaçağ ve Rönesans’ın kamusal alanlarında birbirlerine karışmalarına benzer şekilde iç içe geçerler. Dostoyevski’nin kitlesel olan, sokaklarda geçen yani dışarıda olan sahnelerinde ve misafir odası yani içeride geçen sahnelerinde antik kamusal alanın karnaval ve muamma ruhu yeniden canlanmaktadır. Çünkü kültürel ve edebi gelenekler tek bir bireyin öznel belleğinde veya kolektif bir bilinçte yaşamaz. Daha çok kültürün dil ve sözlü konuşma biçimleri gibi nesnel görünümünde yaşatılır. Bireylerarası ve öznelerarasıdır. Dolayısıyla da toplumsaldır. Bazen yazarın öznel bireysel belleğine aldırmadan edebi yapıtlara girerler.

Tolstoy’daki kronotop Dostoyevski’den oldukça farklıdır. Soyluların konak ve malikânelerinin iç uzamlarından akan biyografik bir zamandır. Tolstoy’da da krizler, dönüm noktaları, düşüşler, ruhsal yenilenmeler ve dirilişler vardır. Ancak, bunlar ansal değildir. Biyografik zamanın seyri dışına çıkmazlar. Hatta biyografik zamana sıkı sıkıya tutturulmuşlardır. Bahtin, İvan İlyiç’in bilinçlenmesinin, Pierre Bezukhov’un ruhsal yenilenmesinin tümüyle biyografik olduğunu örnek olarak verir. Tolstoy, ‘an’ a asal bir değer yüklemeyiz. Önemli bir olayın habercisi veya belirleyicisi olarak kullanmaz. Tolstoy süreden, zamanın uzamasından hoşlanır. Tolstoy biyografik kronotoptan sonra en fazla önemi doğa, pastoral-aile ve pastoral-emek kronotoplarına verir. (Holquist, 2002, s.249)

2.2.2. Edebi Yapıtta Kronotopun İşlevi

Kronotoplar öyküleme açısından önemlidirler. Romanın temel anlatısal olaylarını düzenleyen anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği bir merkezdir. Bu zaman-uzamların sahip olduğu anlam, anlatıyı biçimlendirir.

Kronotopun temsil gücü çok önemli ve aynı zamanda da etkileyicidir. Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, ete-kemiğe büründürür ve onlara bir yaşam kazandırır. Zaman, görünür hale gelir, mekân bir tarih kazanır. Bir olay, geçtiği yer ve

zamana dair bilgiler içeren iletilebilir bir bilgiye dönüşür. Olayların gösterilebilirliğini temsil edilebilirliğini sağlayan, ortamı oluşturan kronotoptan başkası değildir. Zaman belirteçlerinin yoğunluğuyla kimlik kazanan uzamsal alanlar olayların yapılandırılmasını olanaklı kılar. Kronotoplar bir romandaki sahnelerin açmlandığı temel nokta olma işlevini görür. Zaman-uzamdan uzakta konumlanmış olan diğer olaylar ise yalnızca kuru bilgi düzeyinde kalır. Kronotop, uzamdaki zamanı cisimleştirerek temsili somutlaştırma merkezi haline gelir ve tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romana dair felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler neden-sonuç analizleri vs. gibi soyut öğeler kronotop aracılığıyla ete kemiğe bürünür ve sanatçının işini yapmasına olanak sağlar.

Kronotoplar, tür biçimlerini ayırt edici özelliğe de sahiptir. Biçimlenmesi ve gelişmesi yüzlerce yıl devam etmiş olan roman türünün özel çeşitlerine kaynaklık etmiştir. “Zaten edebi imgelerin her biri kronotopiktir. Bir imge hazinesi olan dil de aslında kronotopiktir. Bir sözcüğün iç biçimi sayesinde uzamsal kategorilerin kök anlamlarının zamansal ilişkilere taşındığı dolaylı belirteçler de kronotopiktir” (Holquist, 2002, s.251).

Bahtin, edebi imgede kronotopdan söz eden ilk kişinin Lessing olduğunu belirtir. (Holquist, 2002, s.251) Lessing, edebi imgenin zamansal niteliğini saptar. Uzamda durağan olan şeyler durağan olarak betimlenemez. Öykülenecek olayların zaman dizisiyle bütünleştirilmesi gerekir. Lessing, İlyada’da Homeros’un Helen’in güzelliğini betimlemek yerine bunu yaşlıların tepkileri aracılığıyla dile getirdiğini söyler. Güzellik durağan bir betimleme yerine dinamik bir öykünün konusu olarak olaylar zinciri içindeki yerini alır.

Yukarıda sözü edilen kronotop türleri Bahtin’in örnekler vererek açıkladığı temel kronotoplardır. Ancak kronotop sınırsız sayıda çoğaltılabilme özelliğine sahiptir. “Her bir kronotop kendi içinde çok sayıda küçük kronotoplar barındırabilir. Herhangi bir motif kendine özgü bir kronotopu da içerebilir” (Holquist, 2002, s.252).

Tek bir yapıtta veya tek bir yazarın tüm edebi ürünlerinde farklı kronotoplar bulunabilir. Bu kronotoplar arasında birbirini etkileyen karmaşık bir yapı olabilir. Biri diğerini içerebilir veya daha belirgin bir biçimde öne çıkabilir. Kronotoplar karşılıklı olarak kapsayıcı bir nitelik taşır. Bir arada var olup, iç içe geçebilirler. Birbirlerinin yerini alabilir veya birbirlerine ters düşebilirler. Birbirleriyle çelişip çatışma içine girebilirler. Ya da bunların dışında daha karmaşık etkileşimler içinde olabilirler. Burada unutulmaması gereken önemli bir nokta; kronotoplar arasındaki ilişkilerin, kronotoplar

içindeki özel ilişkilere dâhil olamayacağıdır. Bir yapıtta yer alan kronotopları doğru tespit edebilmek için bu her zaman hatırlanması gereken bir düsturdur.

Bahtin, kronotoplar arasındaki etkileşimlerin genel özelliği olarak ‘diyaloji’ yi gösterir. Etkileşim içinde bulunurlar, çünkü diyalojiktirler. Ancak, kronotoplar arasındaki diyalog yapıtta temsil edilen dünyaya veya bu dünyada temsil edilen zaman-uzamlardan herhangi birine dâhil değildir. Temsil edilen dünyanın dışında, ama bir bütün olarak yapıtın dışında değildir. Bu diyalog, yazarın ve okuyucuların dünyasına - ki bu dünyalarda kronotopiktir- girer.

Yazarın ve okuyucunun zaman-uzamları, yapıtın dışsal maddi ve varlığında konumlanır. Ama yapıtın bu maddi dışsal varlığı da ölü değildir. Konuşur, göstergeler içerir. Okur, ondan gelen sesleri sürekli işitir. Okura sunulan metin uzamda belli bir yere sahiptir. Onunla tanışmanız ve anlamlandırmanız ise zaman aracılığıyla gerçekleşir. Metnin içine girdiğimizde genel olarak kültür özel olarak ise edebiyat alanına dâhil olan ‘insan’ la karşılaşırız.

Metinle buluştuğumuz gerçek yaşam zaman-uzamında hem gerçek bir kişiyi - metnin olduğu kadar sözlü konuşmanın da kaynağı olan- hem de metni işiten ve okuyan gerçek insanları buluruz. Bu gerçek kişiler yüzyıllarla ve büyük mesafelerle birbirinden ayrılmış farklı zaman-uzamlarda konumlanmış olabilirler. Ancak hepsi de gerçek, bütünlüklü ama henüz tamamlanmamış tarihsel bir dünyada yer alırlar. Bu tarihsel dünya metinde temsil edilen dünyadan keskin ve kategorik bir sınırla ayrılmıştır. Bahtin, sözü edilen tarihsel dünyayı ‘metni yaratan dünya’ olarak adlandırır. Çünkü; metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazar ve metni yeniden yaratan okuyucular metinde temsil edilen dünyanın yaratımına eşit ölçüde katılırlar. Temsil kaynağı olan tarihsel dünyanın edimsel zaman-uzamlarından, yapıtta temsil edilen dünyanın yansıtılan ve yaratılan zaman-uzamları doğar. (Holquist, 2002, s.257)

Temsil kaynağı olan edimsel dünya ile yapıtta temsil edilen dünya arasında keskin ve koşulsuz bir sınır çizgisi bulunduğu asla unutulmamalıdır. Aynı şekilde bir yapıtın yazar-yaratıcısını da bir insan varlık olarak yazarla karıştırmamak gerekir. Metni yeniden yaratan ve bu yolla yenileyen değişik dönemlerin okuyucusu da kişinin kendi zamanının pasif okuyucusu değildir. Bütün bunlar karıştırılırsa yorum ve değerlendirmede dogmatizm ortaya çıkar. Gerçek ve temsili dünyalar arasında koşulsuz bir sınır çizgisi olmasına rağmen bu iki dünya birbirine kopmaz bir şekilde bağlıdır.

Sürekli ve karşılıklı bir etkileşimde bulunurlar. Yapıt ve yapıtta temsil edilen dünya, gerçek dünyanın parçası haline gelir ve onu zenginleştirir. Gerçek dünya ise

okuyucuların yaratıcı algılamaları sayesinde yapıtın sürekli yenilenmesini sağlar ve yapıtın bundan sonraki yaşamının bir parçası olarak yapıtın dünyasına dâhil olur. Ayrıca, bu sürecin kendisi de zaman-uzamsaldır.

Yapıtın yaratıcısı olarak yazar ve etkinliğine kronotop açısından baktığımızda, yazarın iki ayrı konuma sahip olduğunu görürüz. Birincisi; kendi biyografik yaşamını sürdüren bir insan olarak yapıtın dışındaki konumu. İkincisi ise; yapıtında temsil edilen zaman-uzamların dışında yer almasına rağmen aynı zamanda bu zaman-uzamlara teğet konumdaki yapıtın yaratıcısı olarak yazar. Bu anlamda yazarın etkinliğiyle en çok yapıtın kompozisyonunda karşılaşırız.

Kuşkusuz, yapıtına ait kompozisyonu yazarın kendisi kurar. Ama bunu, temsil edilen zaman-uzamları doğrudan yansıtmadan yapar. Yazar kendi zamanında serbestçe hareket eder. Bir olayı sondan, ortadan veya herhangi bir anından başlayarak öyküleyebilir. Ama bunu zamanın nesnel akışına zarar vermeden yapar. Burada, temsil eden ve temsil edilen zaman arasında yer alan keskin bir ayırım söz konusudur.

Yazar, betimlediği olaylara tüm karmaşıklığı ve çözülmemişliğiyle oluşumunu hala sürdürmekte olan kendi zamandaşlığından bakar. Konumlandığı bu yer geniş anlamıyla kültür, dar anlamıyla ise edebiyat alanıdır. Ancak bu edebiyat alanı yalnızca kendi zamanına ait edebiyatı değil kendini yenileyerek hala yaşamayı sürdüren geçmişteki edebiyatı da içerir. Çünkü yazar, çeşitli edebiyat ve kültür fenomenleriyle diyalojik bir ilişki içindedir.

Bilim, sanat ve edebiyat zamansal ve uzamsal belirlenimlere bağlı olmayan anlamsal öğeler de içerir. Soyut kavrayışımızın birer nesnesi olarak zamansal ve uzamsal fenomenleri ölçmek için bu tür öğelerden faydalanırız. Bunlar uzamsal ve zamansal belirlenimler taşımaz. Ama anlamlar yalnızca soyut kavrayışta değil sanatsal düşüncede de mevcuttur. Tüm fenomenleri uzamsal ve zamansal varoluş alanına dâhil edebildiğimiz gibi anlam bilimsel bir alana da dâhil edebiliriz. Bu anlamlar ise toplumsal deneyimimizin parçası olabilmek için işitip görebileceğimiz bir gösterge biçimine bürünmelidir (bir hiyeroglif, matematiksel bir formül, sözel veya dilsel bir anlatım, bir çizim vs.). Bu tür zaman-uzamsal anlatımlar olmadan soyut düşünce bile mümkün değildir. Dolayısıyla anlamlar alanına girebilmek ancak kronotopun kapısından geçerek başılır.

2.2.3. Yazar-Kahraman İlişkisi

Bahtin, özneyi roman kahramanı olarak yazarından bağımsız, ayrı bir bütün olarak görür. Kahraman, yazarın duygu ve düşüncelerinin sözcüsü olmadığı gibi, yazar da kahramanın esiri değildir. Aralarında daima dinamik ve üretken bir ilişki vardır. Yazar ve kahraman aynı kişiler değildir. Aralarında, metin boyunca süregiden diyalogsal bir etkileşim söz konusudur. Gerçek hayatta kişilere ve onların farklı görünümlerine verilen tepki, roman kahramanına da verilmelidir. Yazar, “kahramanının her parçasını ve her kişilik özelliğini, hayatının her olayını, gerçekleştirdiği her eylemi, tüm düşüncelerini ve duygularını tonlandırır” (Bahtin, 2005, s.16). Ancak bizim gerçek hayatta çevremizdekilere verdiğimiz tepki ile yazarın kahramanına verdiği tepki arasında önemli bir fark vardır. Gerçek hayatta bir insanın bütünüyle ilgilenmeyiz. Bizi özel olarak ilgilendiren belirli eylemleriyle ilgileniriz. Bir insanı tanımlarken kullandığımız terimler, onunla ilgili takındığımız pratik tavrı ifade ederler. Oysa yazar, kahramanın bütünlüğüne tepki göstermelidir. Kahramanın belirli eylemlerinin tümü onun bütünlüğünü oluşturan öğeler olarak ele alınmalıdır. Bizim gerçek hayattaki görünümlere verdiğimiz tepkiden farklı olarak yazarın kahramanına tepkisini estetik kılan da budur. “...ancak bu, somut, sezilebilir bir bütün olmanın yanı sıra anlamlı bir bütün de olmalıdır” (Bahtin, 2005, s. 17).

Yazarın kahramanına gösterdiği bu tepki, zorunlu bir ilkeye dayanır ve zorunlu bir ilkeye dayanan her ilişki gibi yaratıcı ve üretken bir nitelik taşır. Gerçek hayatın pratikliğiyle ve bilişimizle belirlediğimiz şey, kendi niteliğini onunla deneyimlediğimiz ilişki sonucu kazanır. Bunun dışında bir belirlenim söz konusu değildir. Zorunlu bir ilkeye dayalı bu ilişki dışına çıktığımızdaysa nesne bize yabancı ve bağımsız hale gelir. Nesnenin kesinliği bizim için kaybolur. Yazar da zorunlu bir yaratma ilkesine dayanan bir kahraman bulamaz karşısında. Keza, kahramanın bütünü de yazarın kahramanla olan bütünlüklü değerlendirici ilişkisinden kaynaklanmamıştır. Yazar, belirli ve değişmez bir kahraman imgesine ulaşabilmek için çaba göstermek, çeşitli aşamalardan geçmek zorundadır. Bu aynı zamanda kendisiyle giriştiği bir mücadeledir. Kahraman bir bütün olarak ortaya çıkıncaya dek, yazara çeşitli oyunlar oynayacaktır. Değişik isteklerde bulunacak, kendini gizlemeye çalışacak, beklenmedik eylemlere girecek ve yazarı yanlış yollara sevk edecektir. Yazar, bu zorlu sürecin içinden başarıyla çıkabilmek için mücadeleden asla vazgeçmemelidir.

Bu mücadele süreci de ancak yazarın yapıtında görülebilir. Kendi yaratıcı etkinlik sürecine dair anlattıklarında değil.

Yaratma süreci, yaratılan üründedir. Bir yazar yapıtını yaratırken, kahramanıyla çeşitli deneyimler yaşamış ve yaşadığı bu zorunlu ilişkiyi kahramanın bütününe katmıştır. Deneyimlenen bu ilişkisi ise biriciktir, tekrarlanamaz. Sanat yapıtının tekrarlanamaz oluşu gibi. Eğer yazar kahramanlarından söz ediyorsa, onların sanatsal bir imge olarak şu anki durumlarından söz ediyordur. Yazar, kahramanı için çoktan herhangi biri konumuna düşmüştür. Çünkü yaratma süreci bittiği an hem yazar, hem de kahraman birbirinden bağımsızlaşmıştır. Yazar, yapıtına bakarken diğer yorumcularla eşit düzeydedir. Diğerlerinden daha çok bilgiye ve açıklamaya sahip değildir. Bu anlamda; bir metin yaratmak, yazar için onu bir üst düzeye çıkaracak bir eylem değil, bir ilk okumadır. Yapıt bittikten sonra ancak daha etkili okumalar gerçekleştirilebilir. “Sonuç olarak, iki dünya karşı karşıya gelir; kesinlikle hiçbir biçimde iletişemeyen, geçişemeyen iki dünya: Kültür dünyası ile yaşam dünyası, içinde yarattığımız, kavradığımız, yorumladığımız, yaşamımızı yaşayıp öldüğümüz; etkinliğimizin eylemimizin nesnelleştiği dünya ile içinde bu eylemlerin ancak ve ancak bir kez başlatılıp sonuca ulaştırıldığı dünya” (Bahtin, 2001a, s. 21).

Bahtin, yaratma sürecinde gerçekleşen deneyimleme eylemini; “iki yüzlü Janus”a benzetir. Kültür alanının nesnel birliği ile gerçekten deneyimlenen yaşantının asla tekrarlanamazlığı birbirine bakar. Her iki yüzün üzerinde de birbirlerini belirleyebilecekleri tek ve ayrılmaz bir düzlem bulunmamaktadır. Ancak, bu eylemin kendini her iki yüze de yansıtabilmesi için ortak bir düzlem bulması gerekmektedir. Bu da ancak kahramanın bütünlüklü görünümünde gerçekleşebilir. Kahraman, iki yönlü karşılık verebilmenin ve sorumluluğun birliğini kendinde taşımalıdır. Ayrı birer bütün olan sanat ve hayat arasındaki birlik ancak bu sayede sağlanabilir. Yazar bu sorumluluğu; kahramanını aktif bir yapıda kullanarak (imge yapısında, kahramanın ifade edişinde, belirleme yapısında, anlamlı özelliklerini seçmede) yerine getirebilir. Yazar kahramana, onu bir bütün olarak ortaya çıkarabilecek zorunlu, kavrayıcı ve yaratıcı tepki vererek yaklaşmalıdır.

Bahtin, yazar-kahraman ilişkisinin ve kahraman tanımlamalarının edebiyat tarihi açısından tam bir karışıklık içinde olduğunu vurgular. Yazarın kahramana yönelik tutumu sonucu ortaya çıkan olumlu ve olumsuz kahramanlar; otobiyografik ve nesnel kahramanlar; idealleştirilmiş ve gerçekçi kahramanlar; yergi, mizah, ironi; epik,

dramatik, lirik kahraman; karakter, tip, kişilik; romantik serüven kahramanı... (Bahtin, 2005, s. 21)

Bahtin'e göre; bütün bu sınıflandırmalar düzenli ve birbiriyle ilişkileri sonucu ortaya konmamıştır. Ayrıca bu sınıflandırmalarda eleştirel bir bakış açısı da yoktur. Kahramana belirli bir ilke temelinden yaklaştırmaya çalışan biyografik ve sosyolojik yöntemler bile yeterli değildir. Çünkü bunlar da yazarın kahramanı ile ilişkisinde temel olan yaratış ilkesine yetecek biçimsel-estetik anlayışa sahip değildirler. Bu temel yaratış ilkesini bazı pasif psikolojik ve toplumsal ilişkilerle gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu durumda da kahraman ve yazar, sanatsal bir bütün olan yapıtın bileşenleri değil, psikolojik ve toplumsal hayatın yazınsal bütünlüğünün bileşenleri olurlar. Edebi metine yazarın biyografisinden yola çıkarak yaklaşmak veya edebi metinden biyografik özellikler çıkarmak yanılgısı da çok sık görülür. Bu yaklaşımda yazarın ve kahramanın ayrı birer bütün olduğu kabul edilemez. Kahramanın, yazarın fikirlerinin sözcülüğünü yaptığı düşünülür. Oysa yazar ve kahraman arasında teorik uyuma mümkün değildir. Tabii ki, yazarın etik veya teorik fikirlerini kahramana söylettiği, kendi düşüncesinin propagandasını yapmak amacıyla kahramanı kullandığı durumlar da mevcuttur. Ancak bu ilişki, kahramanla estetik olarak kurulan üretken bir ilişki değildir. "Kahramanı yaratıcısıyla birleştiren göbek bağı kesilip atılmazsa, o zaman sahip olduğumuz şey bir sanat yapıtı değil, kişisel bir belge olur yalnızca" (Bahtin, 2004, s. 103). Ayrıca böyle bir durumda, yazar bilinçli olarak istemese de çoğunlukla görülen şey; yazarın fikirlerini kahramana uyacak şekilde değiştirmek zorunda kalmasıdır. Çünkü yazarın belirtmek istediği dünya görüşü, kahramanın bütünü oluşturan öğelerden sadece bir tanesidir.

Yazar, tamamlanmış bir bütünü olan kahramanın ve yapıtın sorumlusudur. Yoğun ve aktif bir bütünlüktür bu. Ancak bu bütünlük kahramana yetmez. Deneyimlerinde ve eylemlerinde, yazarın yaratıcı bilincinden çıkan bu bütünlükle hareket etmez. Çünkü yaşayabilmesi ve edimde bulunabilmesi için tamamlanmamış olması gerekir. Kahramanın kendi olabilmesi için-hayatını oluşturan özsel öğeler açısından-sapabileceği açık yollara ihtiyacı vardır. Kendine sunulan hazır bilinci kabul etmemek ve kendi bilincini oluşturabilmek amacındaki kahraman, yazarla mücadele içindedir.

Yazarın bilinci, kahramanın bilincini ve hislerini her taraftan kuşatmıştır. "Kahramanın kendi yaşanmış hayat olayıyla hayati (bilişsel-etik) ilgisi, yazarın kahramana ve kahramanın hayatına olan sanatsal ilgisince kuşatılmıştır" (Bahtin, 2005, s. 28).

Bilişsel ve etik nesnellik, evrensel geçerliliği temel alan tarafsız bir değerlendirmedir. Estetik nesnellikte ise kahramanın yaşanmış hayat olayının bütünü merkezdedir. Etik ve bilişsel değerler de bu bütüne tabi olmalıdır. Estetik nesnellik, bilişsel-etik nesnelliği kapsar konumdadır. Kahramanın hayat bütünü tamamlama işlevinde etik ve bilişsel ögeler yetersiz kalır. İşte bu noktada yazara düşen görev, kahramanın gördüğü ve bildiğinden daha fazlasını bilmektir. Yazar, kahramanla estetik açıdan üretken bir ilişki kurabilmek için kahramanın bütünü oluşturacak ögeler açısından, kahramanın dışında yer alan bir konuma sahip olmak zorundadır. Ancak bu konum sayesinde yazar; kendi içinde dağılmış olan kahramanın toparlanmasına yardımcı olur. Kahramanın tek başına ulaşamadığı dış görünüş ve arka plan gibi ögeleri sağlayarak, onu haklı zemine oturtacak tamamlanmayı olanaklı kılar. Böyle bir ilişkide kahramanın yazarın karşısında yer alması veya onunla özdeş olması gibi handikaplar da engellenmiş olur. Yazar, kahramanın tek başına doğmaya gücünün yetmeyeceği bir var oluş düzleminde yeni bir varlık olarak ortaya çıkmasını sağlamış olur.

Bahtin, yazarın kahramanı ile olan ilişkisini bir tür ‘ben-öteki ilişkisi’ olarak ele alır. Ben-öteki ilişkisi, öznenin bir başka özneye ve öznenin bir başka özne aracılığıyla kendisiyle ilişki kurmasıdır. Bu gerçek hayatta da yapılan bir şeydir. Kendimizi başkalarının bakış açısından değerlendiririz. Bilincimizi aşan şeyleri, başkaları aracılığıyla anlamaya çalışırız. Kendi hayatımızın başka insanların bilincindeki yansımalarını gözleriz. Bunu yaparken hayatımızın kendisini ötekine nasıl bir nitelikte sunduğunu da tespit olanağı buluruz. Hayatımızın, öteki aracılığıyla farkına vardığımız tüm bileşenleri bilincimize içkinleşir. Ancak bilincimizde cisim kazanamazlar ve kendilerine yeterli hale gelemeyiz. Gelecekte gerçekleşecek olan bir hayatın bütünlüğünü bozmazlar. Kendimizi ötekinin bilincinde tamamlayabilen bu bileşenler, bilincimizde öngörülürler. Böylece tamamlama güçlerini kaybederler ve bilincimizi sadece kendi doğrultularında genişletirler. Yani son söz yeni kendi bilincimize ait olur. “Kendimize bir başkasının gözünden baktıktan sonra-hayatta-daima kendimize döneriz ve nihai olay, deyim yerindeyse yinelenebilir olan olay, kendi hayatımızın kategorilerinde kendi içimizde gerçekleşir” (Bahtin, 2005, s. 32).

Sanatsal yaratım sürecindeyse yazarın kahramandaki estetik nesnelleşmesi durumunda kişinin kendine dönüşü gerçekleşmemelidir. Öteki olarak yazar için kahraman bir bütün olarak kalmalıdır. Kahramandan tamamen ayrılmalı ve kendini öteki için tanımlamalıdır. Çünkü yazarın yaşamının arka planının bilince içkinleşmesi, kahramanın bilincinin bir arka planla estetik kaynaşması birbirinden çok farklıdır.

Estetik kaynaşmada arka plan kahramanın bilincinin bütününi biçimlendirmek zorundadır. Kahramanın bilinci tüm dünyayı fark edip, onu kendinde içkinleştirse bile yazar, kahramanın estetik olarak tamamlanabilmesi için, ona onun bilincinin dışında bir dayanak bulmalıdır.

Yazar, kahramanın estetik olarak tamamlanabilmesi için gerekli dayanağı bulamazsa yazar-kahraman ilişkisi genel olarak üç şekilde görülebilir:

- 1- Kahraman yazarı ele geçirir. Kahramanın duygusal-iradi tutumu ve bilişsel-etik konumu, yazar üzerinde çok baskındır. Dolayısıyla yazar, nesneler dünyasını kahramanın gözüyle görür ve kahramanın hayat olayını ancak kahramanın bilincinde deneyimleyebilir. Yazar kahramanın dışında inandırıcı ve sağlam bir dayanak bulamaz. (Bahtin, 2005, s.33)
- 2- Yazar kahramanı ele geçirir. Yazarın kahramana kattığı tamamlayıcı öğeler yazar-kahraman ilişkisini, kahramanın kendi kendisiyle ilişkisi haline getirir. Kahraman, yazarın dublörü olarak işlev görür. (Bahtin, 2005, s.36)

Bu tip kahramanlar kendilerinin değil, yazarın dünyayla ilgili etik fikirlerini ifade ederler. Ya da eğer kahraman otobiyografik ise; yazarın düşüncesini kendisi sahiplenir ve bunu kendi deneyiminin parçası haline getirerek, yazara üstün hale gelir. Bu tip kahramanlar yazar için tamamlanamazlar ve sonsuzdurlar.

- 3- Kahramanın kendisi kendi yazarıdır. Kendi hayatını estetik açıdan biçimlendiren kendisidir. Bu tip kahramanlar konumundan memnun, tamamlanmış kahramanlardır. (Bahtin, 2005, s.37)

Bahtin, yukarıda sıraladığımız üç genel sonucun karşılıklı ve demokratik bir ilişkiye dayanmayan, yani diyalogsal olmayan yaratım süreçlerinde ortaya çıktığını vurgular. Bu tip oluşumların estetik bir olay olarak adlandırılmayacağını söyler.

Estetik bir olay ancak hali hazırda iki katılımcı olması durumunda gerçekleşebilir; estetik olay, örtüşmeyen iki bilinç öngerektirir. Kahraman ve yazar örtüştüğünde veya kendilerini paylaştıkları bir değer karşısında yan yana veya hasım olarak karşı karşıya bulduklarında, estetik olay son bulur ve etik bir olay başlar (polemik, risale, manifesto, suçlama veya övme, minnet bildirme, küfür, iç-hesaplaşma niteliğinde itiraf vb.) (Bahtin, 2005, s.39).

2.2.3.1. Bir Anlam Bütünü Olarak Kahraman

Bahtin, estetik görmede dünyanın arkitektonik birliğe sahip bir yapıdan oluştuğunu savunur. Ancak bu birlik içinde sadece zamansal ve uzamsal biçimler değil, anlamca yönlendirilen bir biçim daha vardır. Hem zamansal ve uzamsal, hem de anlamsal birliğe sahip bu arkitektonik yapının merkezindeyse insan yer alır. Bu dünyadaki her şeyin önemi, değeri ve anlamı, insanla ve insansal olanla karşılıklı ilişkisi sonucu tanımlanabilir. “Olanaklı Varlık, olanaklı anlamın tümü merkez ve salt anlam olarak insanın çevresinde düzenlenmiştir; her şey (burada estetik görmenin sınırı yoktur) insanla karşılıklı ilişkiye girmelidir, insanal hale-gelmelidir” (Bahtin, 2001a, s.101). Ancak bu saptama yapının kahramanını iyi-güzel ve benzer olumlu sıfatlarla tanımlayacağımız anlamına gelmemelidir. Aksine kahraman kötü, başarısız, ezik ve benzeri olumsuz sıfatları taşıyan biri de olabilir. Yazarın taraflı ilgisi her iki durumda da -yapıtını en iyi şekilde kurabilmek için- öznesini bütün değerlerin merkezine alır.

Bahtin, bu noktada bir Rus atasözüne gönderme yaparak; “Bir kişiyi iyi olduğu için seviyor değilsinizdir, o iyidir çünkü siz onu seviyorsunuzdur” der. Estetik görmenin özgün karakterini oluşturan temelin ise bu bakış açısında yattığını belirtir. (Bahtin, 2001a, s.102)

Kahramanın estetik açıdan tamamlanabilmesi için, onu yönlendiren anlam özelliklerinin belirlenmesi ve seçilmesi gerekir. Bu seçmeyi yapabilmek de ancak kahramanın bütününe büründüğü çeşitli biçimleri görebilmekle mümkündür.

2.2.3.1.1. Gerçekleştirilmiş Eylem ve İtiraf Niteliğindeki İç Hesaplaşma

Her insan yaşamı boyunca sürekli eylemler gerçekleştirerek, bu dünyada kendini aktif olarak konumlandırır. Edimleri sayesinde yaşar ve kendini oluşturur. Kişi edimleri aracılığıyla nesneler ve anlam bakımından geçerlilik taşıyan bir şeyi gerçekleştirebilir, ama belirleme bağlamında kendini gerçekleştiremez. Çünkü eylemlerini belirleyen şey önceden varolan geçerli bir bağlamda gerçekleşir. Her edim pratik amaçlar, toplumsal değerler, siyasal inançlar, bilişsel geçerlilikler, estetik değerler ve etik değerler dünyalarında gerçekleşir. Her edim kendine uygun etik bir düzlemde (iyi ve kötü ile dolaysız bir ilişkide) yer alır. Eylemci için eylemin bütünsel değerini belirleyen de bu nesne dünyalarıdır.

Bilinç eylemde bulunabilmek için kendisini düzenleyen ve anlamını belirleyen değerlere ihtiyaç duyar. Ama eylemi için bir kahramana ihtiyaç duymaz. Eylemin niteliği ve haklılığı için kendine sorular sorarken, kendi niteliğiyle ilgili sorular sormaz. Eylemi gerçekleştiren özne-kahraman değil, nesnel ilişki biçimleridir. Bu nedenle gerçekleştirilmiş her eylem nesnel olarak açıklanabilir. Eylem, “henüz var olmayan şey tarafından, bir görev olarak nesnel ve ereksel şekilde ortaya koyulmuş şey tarafından belirlenmiştir; kaynağı, gerisinde değil berisinde, var olan şeyde değil henüz var olmayan şeyde yatar” (Bahtin, 2005, s.181). Bahtin’e göre özne; devam etmekte olan bu olaya karşılık verme sürecinde oluşur. Bahtin’in sanatsal düzlemde arzuladığı özne olabilmesi için öznenin, “karşılık verebilecek biçimde” güdülenmiş olması gerekir. Ancak Klasisizm türü yaratımda bulunanlara göre; eylem, kahramanın karakterinin belirliliğince güdülenir. Nesnel bir zorunluluktan ve eyleme ihtiyaç duyduğundan değil, kendisi öyle biri olduğu için eylemde bulunur. “Edim onun konumu veya içinde bulunduğu durum kadar karakteri tarafından da belirleniyordur; her ne kadar edimde bulunan kahramanın kendisi için değil, ama daha çok kahramanın dışında konumlanmış olan yazar-temaşa eden için olsa da elbette, karakterinin durumunu ifade eder” (Bahtin, 2005, s.180).

Özneye dair bu klasik bakış açısı, estetik ve etik düzlemleri birbirine karıştırarak gerçekliği öznenin eylemlerine indirger. Burada eylem içinde ve henüz sona ermemiş özne yerine eylemleriyle özünü açığa çıkaran sona ermiş özne ortaya çıkar. Dolayısıyla gerçekleştirilen her eylem öznenin gerçekleşme aşamaları olarak sunulur. Özne, eylemlerinin bir sonucu olarak görülür. Böyle bir bakış açısının Bahtinci anlamda kahramana gereksinimi yoktur.

Kişinin eylemi olması gerektiği gibi düzenlendiğinde, nesnelerini iyi ve kötü olarak ayırabildiğinde yani etik bir eylem olduğunda, kişinin eylemine dair düşünce ve açıklamaları kendisini de belirlemeye başlar. Kişinin kendisini etik olarak saptamaya çalıştığı noktada ortaya çıkan itiraf niteliğindeki iç hesaplaşmadır. Bu biçimin kurucu ögesi “ben’in kendisiyle olan katışıksız ilişkisidir.” Bir başkasının estetik yaklaşımı ve gerekçelendirmesi bu saflığı bozabilir. Burada “...kendimi yargıladığım şekilde, estetikleştirmeden, yargılanması gereken yargılayıcı biri olarak ötekine ihtiyaç duyulabilir” (Bahtin, 2005, s.183).

Bir iç hesaplaşma olarak itirafta dil ve biçim sorunu ortaya çıkar. Kullanılan dil ve biçimler, ötekinin değerlendirici bilincinde temellenmiş estetik öğeler içerirler. Dışavurum diliyle dıştaki biçimler arasında sürekli bir çatışma olur. Bu çatışma devam

ettiği sürece kişi kendisi hakkındaki son sözlerini asla söyleyemez. Söylediği son söz onu tamamlayan bir söz değildir. Çünkü kişinin kendi sözü, kendisinin gerçekleştirdiği bir eylemdir. Kendiyle ilgili sözleri olayların bütüncül ve benzersiz düzlemindeki eylemleridir. Bu nedenle tamamlanamazlar, sonları açıktır. “İtiraf niteliğinde iç hesaplaşma, kendisini bu bütünlüklü varlık olayından ayıramaz; bu sebeple, potansiyel olarak sonsuzdur” (Bahtin, 2005, s.184).

İtiraf niteliğindeki iç hesaplaşma, gerçekte kişinin kendisiyle örtüşmeme edimidir. Gerekçelendirilmiş hiçbir son tanımayan değer-kuramsal bir kişinin kendi ötesine geçmesi edimidir. Bu edim aynı zamanda kişiyi kendisiyle örtüşmeye zorlayacak tüm değer-kuramsal güçleri tek tek alt eder. İtiraf niteliğindeki iç hesaplaşmada, karşılıklı ilişkilerini gerçekleştirebilecekleri değer-kuramsal olarak konumlanan hiçbir konum olmadığından, kahraman ve yazar yoktur. Yazar ve kahraman bir bütün olmuştur. Kahraman olmadığı için okur-kahraman ilişkisi de ortadan kalkmıştır.

2.2.3.1.2. Otobiyografi ve Kahraman

Bahtin, otobiyografi ile biyografi arasında farklılık olduğunu kabul etse de, özsel olarak belirgin bir ayrımın olmadığını savunur. Çünkü ikisinde de kendim-için-ben (kendimle ilişkim) biçimin kurucu ögesini yansıtmaz. Bahtin, yazarın kahramanla örtüşmesini; “*contradictio in adiecto* (terim ile ona ilave edilen şey arasındaki tezat)” olarak tanımlar. Yazar sanatsal bütünün kurucu ögesidir ve bu işlevinden dolayı sanatsal bir bütün içinde, bütünün başka bir kurucu ögesi olan kahramanla örtüşemez. Temel unsur; “Ben kimim?” sorusuna karşılık “Kendimi nasıl imgeleştiririm?” sorusunu sormaktır. (Bahtin, 2005, s.194) Bu bağlamda Bahtin, otobiyografik unsurlarla biyografik değeri geçerli olduğu sürece ilgilenir.

Biyografik değer, diğer sanatsal değerlerle karıştırıldığında özbilinci en az aşan değerdir. Yazarın kahramana en yakın olduğu yerdir ve kolayca birbirleriyle yer değiştirebilirler. Sanatsal bir bütünün sınırları dışında yazarın ve kahramanın birbirleriyle örtüşmesini olanaklı kılan da budur. Biyografik değer, bir başkasının hayat öyküsünü düzenlerken kişiye kendi hayat öyküsünü düzenleme olanağı da sunar.

Biyografik değerler -pratik edimleri ulaşmaya çalıştıkları amaçlar sıfatıyla belirleyebildiklerinden- hayatın ve sanatın ortaklaşa paylaştığı değerlerdir. Yaşanmış hayatında kişiyi ele geçirme olasılığına en çok sahip olan kişi (öteki) biyografi

yazarıdır. Kişinin edimlerini, değer yargılarını, kendine bakışını, kendi kendi-için-ben'yle birlikte belirleyen olası ötekidir. Kişinin dışsal hayatının aktif olabildiği bilinçteki ötekidir. Kişinin geçmişine dair sıradan anılarında aktif olan çoğunlukla ötekidir ve onun değer tonlarıyla kendini hatırlar. Geçmiş huzurlu bir şekilde anımsayabilmek için onu bir şekilde estetikleştiririz. “Geçmişe dair her türlü anı, bir şekilde estetikleştirilecektir; geleceğin anısı ise daima etiktir” (Bahtin, 2005, s.196).

Otobiyografi veya biyografideki kişinin kendi hakkındaki yorumları, başkalarının kendi hakkındaki yorumlarıdır. Çünkü kişinin “ben”i her zaman ötekinin “kişinin ben”i hakkındaki yorumları dolayısıyla oluşmaktadır. Öteki, ben tarafından üretilmiş bir öteki değil, “ben”in varlığını belirleyen değer-kuramsal bir güçtür. “Bu öteki, ötekinin failliğinin ürettiği ben değildir, bilakis bende değer haline gelmiş ötekidir, bende başka bir insan varlıktır” (Bahtin, 2005, s.197). Bu durumda kahraman ve yazarın yer değiştirmesi kolayca gerçekleşebilir.

Bahtin, biyografide yazar ve kahraman ilişkisini aşağıda sıraladığımız şekilde formüleştirebilir:

1. Yazar, kahramanı ve dünyasını yaratırken, kahramanın kendi hayatını yaşarken izlediği değerlerin yönetimindedir. Bahtin, bunu Dostoyevski Poetikasının Sorunları’nda “kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendi kendisine nasıl görüldüğüdür” diye açıklar. (Bahtin, 2004, s.97) Ancak burada bir karşıtlık söz konusu değildir. Çünkü, biyografi uzlaşımçı niteliğe sahiptir.
2. Biyografide yazar naiftir; kahramanla bir tür akrabalık ilişkisi vardır. Her ikisi de ötekidir ve ötekilerin tek ve aynı değer-kuramsal dünyasına aittir.
3. Biyografide ötekinin dünyasının sınırlarının dışına çıkamayız. Yazarın yaratıcı etkinliği kahramanın naif pasifliğinde kahramanla dayanışma içindedir. Biyografi tek taraflı bir edimdir. İki bilinç olmasına rağmen, değer bakımından iki farklı konumu temsil etmezler. Ben ve öteki olarak ayrılmamışlardır. İki öteki olarak var olurlar.
4. Biyografi yazarı, kendisini tamamen biyografiye teslim etmez. Kendisine, verilmiş olanın sınırları dışına geçebileceği içsel bir kaçış payı bırakır. Bu fazlalık sayesinde canlı kalır. Yazarın fazlalığı kahramana ve dünyasına aktarılır ve onları kesin olarak tamamlanmaktan kurtarır.

5. Biyografi üretilmiş bir yapıt değildir. Değer-kuramsal bir dünyada gerçekleştirilen estetikleştirilmiş naif bir edimdir.
6. Biyografinin amacı; kendisiyle aynı ötekilik dünyasına katılan okuyucuyla bağ kurmaktır. Bu tip bir okuyucu biyografiyi sanatsal bir biçimlendirmenin ve tamamlanmanın malzemesi olarak algılar. Yazarın konumunu bütünler ve onu aşan daha özsel ve tamamlayıcı öğeler katar.

2.2.3.1.3. Lirik Kahraman ve Yazar

İçsel insanın lirik nesnelleştirilmesinde kahraman ve yazar birbirine yakındır. Ama yazar kahramanı özsel olarak aşan daha fazla ögeye sahiptir. İçsel hayat lirik değildir. Lirik biçim, ötekinin deneyimleyen ruh ile değer-kuramsal ilişkisi sonucu dışarıdan etkilenir. “Bu, yazarın lirik nesneleştirmedeki değer-kuramsal dışarıdalık konumunu, özsel olarak zorunlu ve değer-kuramsal olarak yoğun hale getirir; yazar, kahramanın dışında olma ayrıcalığını sonuna kadar kullanmalıdır” (Bahtin, 2005, s.212).

Biyografide yazar, güçlü ve yetkin bir kahraman karşısında onunla uzlaşmak zorunda kalırken, lirik yapıtta bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Kahraman yazara karşı durabileceği bir güce sahip değildir. Yazar, kahramanın neredeyse tamamına hakimdir. Kahramanın içselliği yazara dönüktür ve yazar tarafından şekillendirilir.

Lirik yapıt, insanın uzamsal ifade edilmişliğini dışlar. Kahraman bütününü dış dünyaya yerleştirerek sınırlamaz. Ayrıca lirik yapıt, bitmiş ve kesin bir öykü ile kahramanın yaşanmış hayatının sınırlarını belirlemez. Lirik yapıtın bir diğer özelliği ise, kahraman için bitmiş bir karakter üretmeye çalışmamasıdır.

Lirik yapıtın bu özellikleri, kahramanın içsel yanını yazar karşısında önemsiz hale getirir. Lirik yapıtta, iki değil tek bir bütünlük var gibidir. Yazarın ve kahramanın alanları kaynaşmış ve merkezleri kesişmiştir. Yazar güçlü ve yetkin bir konumdadır.

2.2.3.1.4. Karşılıklı İlişki Biçimi Olarak Karakter

Bahtin’in karakteri; belirli bir kişilik olarak bir kahramanın bütününü üretme görevini gerçekleştiren, yazar ve kahramanın karşılıklı ilişki biçimidir. Kahraman, sanatsal tasavvurun merkezindedir. Baştan, belirli bir bütün olarak verilmiştir ve yazar etkinliğini onun özel sınırlarında sürdürür. Kahraman ile ilgili bütün bileşenler,

karakterin oluşumunda gerekli olan kurucu işleve sahiptir. “... her şey ‘Kahraman Kimdir?’ sorusuna indirgenir ve bu soruyu yanıtlamaya hizmet eder” (Bahtin, 2005, s.220).

Bahtin, karakteri iki değer-kuramsal düzlemde tanımlar: 1-) Kahramanın ufku ve bu kapsamda her bileşenin kahraman için taşıdığı bilişsel-etik değer, 2-) Tüm bu bileşenlerin karakteristik hale geldiği yazar/temaşa eden bağlamı. Yazar, burada kahramana karşı son derece eleştirel yaklaşır. Kahraman da en bağımsız, en canlı, en farkında ve en kalıcı halindedir. Yazar, kahramanın bu kendi hayatını yaşama etkinliğini estetik dile çevirir. Kahraman yaşama etkinliğinin her bileşeni için onu aşan bir sanatsal belirlenim üretir.

Klasik karakter ve romantik karakter olarak ayrılabilen iki türlü karakter yaratımı vardır. Klasik karakterin kuruluşu “sanatsal yazgı” değerine göre gerçekleşir. Yazgı, kişinin hayatının tüm olaylarını önceden belirleyen şeylerin hayat olarak yaşanmasıdır. Yazgı bireyselliktir. Bir kişinin tüm hayatını ve edimlerini belirleyen varoluşunun özsel belirliliğidir. Bu bağlamda klasik karakter oluşturulmaz, zaten vardır. Yazgısında belirli olan edimleri hayatının akışı içinde gerçekleştirmek zorundadır. Ancak bu zorunluluk yerine getirilecek bir görev olarak anlaşılmamalıdır. Yazgı, kahramanın var oluşudur. Ona verilmiş bir şey olarak sahip olduğu biçimdir, yani kendisidir. Dolayısıyla klasik karakter bütünüyle bir yazgı olarak kurulur. Baştan belirli hale gelmiştir ve tamamlanmıştır. Klasik karakter geçmişte yorumlanır ve herhangi bir keşif mümkün değildir.

Romantik karakter, aktif ve değerler karşısında inisiyatif yüklü olması açısından, klasik karakterden farklıdır. Hayatın dizilişini başlatma sorumluluğuna sahiptir. Yazara düşen görev ise; kahramanın anlam ve değerler bakımından aktif konumunu yenmek ve estetik açıdan tamamlamaktır. Romantik kahramana birlik ve bütünlük kazandıran şey, bir amaca güdümlenmiş olmasıdır. Kahraman, amacına ulaşabilmek için gerçekleştirdiği eylemleri sonucu, belirli bir kişi haline gelir. Ancak ulaşmak istediği noktayı kesinlik olarak kavrayamaz. Bu da ona tamamlanmamışlık katar. “Romantizm bir sonsuz kahraman biçimidir: Yazarın kahraman hakkındaki düşüncesi, kahramanın içine yerleşir ve onu yeniden yapılandırır; kahraman, kendisini aşan tüm belirlemeleri yazarın elinden alır ve kendi gelişimi için ve kendi kendisini belirlemek için kullanır, bunun sonucunda, kendi kendisini belirlemesi bir sonsuzluk kazanır” (Bahtin, 2005, s.228).

Klasik kahramana kıyasla, yazarın romantik kahramanın dışındaki konumu daha istikrarsızdır. Bu konum zayıfladığında karakter çözülmeye, sınırlar gevşemeye başlar. Değer merkezi, kahramanın hayatının bilişsel-etik yönelmişliğine kayar.

2.2.3.1.5. Karşılıklı İlişki Biçimi Olarak Tip

Tip, karakter ile ilişki içindedir. Ama bu ilişki, karşıtlık anlamında bir ilişkidir. Karakter plastik, tip ise resimseldir. Karakter oluşumu bir dünya görüşünün değerleriyle ilişkilidir. Bir insanın dünyadaki bilişsel-etik duruşunu ifade eder. Buna karşı tip, dünyanın sınırlarından uzaktadır. Bir insanın, belirli bir dönem ya da toplumsal çevrede somutlaşarak belirlenmiş olan değerlerle ilişkisini ifade eder. Zaten varlık haline gelmiş anlamla ilişkili bir duruş içindedir. Karakter geçmişteyse, tip şimdidedir. “Tip kolektif bir kişiliğin pasif bir konumudur” (Bahtin, 2005, s.230).

Tip yaratan yazarın kahraman karşısında sağlam, mesafeli, güvenli ve yetkin bir dışarıdalık konumuna sahip olması gerekir. Yazar, imgeleştirdiği dünyaya içsel olarak katılmamalı ve bu dünyaya uzak bir mesafeden bakmalıdır. Yazar için değer-kuramsal olarak bir değer taşımamalıdır. Her bakımdan kesin bir açıklığa sahiptir ve hiçbir yetkinliği yoktur. Yazarın karşısına değer-kuramsal olarak bir şey koyamaz ve kahramanlarının bilişsel-etik konumu da kabullenilmez. Bu durum yazarın kendi kendine sürdürdüğü bir etkinliktir. Bir insana insan olarak yöneliş söz konusudur. Estetik olanı sağlayan da budur.

Tip bir bütün değildir, ama belirli bir çevrenin zorunlu bir bileşenidir. Her koşulda -toplumsal sistemin, ortak yaşamın belirli bir düzenlenişinin, günlük hayat tarzının oluşturduğu- belli bir nesnel bütünlüğün ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bütünlük tarafından yaratılmıştır ve bu haliyle imgeleştirilir. Tip, yazarın kahramana üstünlüğünü ve kahramanın dünyasındaki değerlere tamamen uzak olmasını önceden tespit eder. Böylece yazar tamamen eleştirel bir konumda olabilir. Tipte kahraman bağımsız değildir. Kahramanı oluşturacak unsurların hepsi kahramanla bağlantılı olarak gelişirler, ama kahramanda gelişmezler. Yaşanmış bir hayatın bilişsel-etik bütünlüğünün taşıyıcısı kahraman değil, yazardır.

2.3. Sinemada ve Uyarlamalarda Kronotop

Mihail Bahtin’in edebi çalışmaların merkezine yerleştirdiği kronotop kavramının, sinemanın görsel dil ve kodları göz önüne alındığında film çalışmalarında

ve analizinde çok daha işlevsel bir öneme sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bahtin, zaman ve uzam kavramlarını romanın temel belirleyici göstergeleri olarak tanımlamışken, sinema bizatihi zaman ve mekân üzerine kurulu bir sanat olarak üretimlerini gerçekleştirmektedir. “Sinema filmsel mekân ve zamanı sağlama sanatıdır” (Onaran, 1986, s.21). Gerçek zaman ve mekanın hareket de katılarak, filmsel imgeler olarak dönüştürülebilmesi sinemasal yaratının özüdür.

Bir anlatı sanatı olarak sinemanın öykü anlatabilmesi için, diğer dramatik sanatlarda olduğu gibi yer, zaman ve olayın film içinde yer alması gerekir. Sinema, zamanı ve mekânı bir araya getirerek kendi yapısını oluşturur. En basit öyküde bile zamansal ilişkilerin organize edilmesi zorunludur. Filmde mekân, zamana bağlı olarak düzenlenir. Mekânın bu düzeni değiştiğinde ise zamanın da değiştiği algısı oluşur. Yani mekân, zamansal yapının parçası haline gelirken, zaman da bu yapı içinde mekânsal bir nitelik kazanmaktadır. (Demir, 1994, s.11) Dolayısıyla, bir filmde zaman ve mekânın birbirine bağımlı olarak yer aldığını söyleyebiliriz.

Sinema, teknik olanakları sayesinde zaman ve mekân üzerinde sınırsız bir şekilde hareket edebilir. Kendinden önce gelen sanatlarda olduğu gibi devinimsiz değildir. “Resim, heykel ve mimaride sanatçılar zamanı kendi sanatlarının ağırbaşlılığı içinde bir tür devinimsizlik biçiminde kullanır. Bu yapıtlar bir zaman anıtı gibidir, sanatçı zamanı yakalar ve dondurur” (Carriere, 1995, s.121). Oysa sinemada bir zaman evresinden diğerine özgürce geçilebilmektedir. Gerçek yaşamda kronolojik olan zaman; geriye döndürülemez, dondurulamaz ve tekrarlanamaz. Sinemada ise geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman aynı anda izlenebilir. Yönetmen, sahneler arasında ileri ya da geri giderek zamansal sıçramalar yapabilir. Seyirciyi geçmiş ve gelecek, bellek ve tahayyül arasında bir yolculuğa çıkarabilir.

John Harward Lawson, sinemada anlatının geniş bir zaman içerisinde gelişme gösterdiğini, söyler. “Film geniş bir zaman örgüsü içinde gelişir. Ancak ne roman gibi bir anımsama sanatıdır, ne de tiyatro gibi bir merak (suspense) sanatıdır. Roman ne olduğu ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Perde ise ne oluyorsa onu bize anlatması ve soyutlanmış olması nedeniyle çok önemlidir. Geçmiş ve gelecek onun parçasıdır” (Akt. Demir, 1994, s.22).

Sinemanın fiziksel zamanı kesintiye uğratarak gerçek zaman ve uzam bütünlüğünü bozması, sadece perdede izlenebilen filme özgü bir zamanı ortaya çıkarır. Jean Mitry; sinemada tek bir zamanın olduğunu, o zamanın da ‘şimdiki zaman’ olduğunu söyler. Tıpkı nesnel gerçeklikte olduğu gibi bir eylem gerçekleşir

gerçekleşmez yok olmaktadır. Belleğe kaydedilerek anımsanabilen, geçmişe dair bir anı haline gelmektedir. Anımsanan geçmişin ya da izlenilen sahnenin tekrar edilmesi, sinema perdesinde somut görüntü olarak ve şu anda gerçekleşen bir eylem olarak karşımıza gelmesi demektir. “Olayı anımsarız, geçmiş yalnız bizim için vardır. Hem öznel gerçeklik hem de bir gerçek olmayandır. Nesnel olarak bir eylem bir diğerini izler, bir durum diğer bir durumu izler, vs. Olabilecek olan henüz olmamış her şey olası ya da olmaya aittir. Geçmiş artık yoktur, gelecekse henüz ortada yoktur. Yalnızca şimdiki zaman vardır” (Mitry, 1989, s.130).

Gerçek zamanda kamerayla kaydedilen görüntülerin bir anlam bütünlüğü oluşturmak üzere farklı kurgu teknikleri yoluyla birleştirilmesi ‘filmsel zaman’ı meydana getirir. Eldeki çekimlerin kesilerek tekrar birleştirilmesi o filme özgü yeni bir zamanı oluşturur. Ortaya çıkan bu yeni zaman dizgesi, yönetmenin bakış açısını da içeren estetik bir yapıya sahiptir. Sözünü ettiğimiz zaman, “alıcının önünde meydana gelen, olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır” (Pudovkin, 1995, s.90).

Filmsel zamanın izleyici tarafından algılanması ancak mekânla mümkün olabilmektedir. Daha basit bir söyleyişle, ifade biçimi görüntü olan sinemanın öykü anlatabilmesi için mekân kullanması zorunludur. “Çünkü sinema somut görüntüler aracılığıyla öyküler anlatır. Düşlenemeyen bir düşünce ya da duygunun somut bir görüntüsünü verebilmek imkansızdır” (Adanır, 1987, s.104).

Bir filmin olay örgüsü mekân üzerinde gelişir ve karakterler mekân üzerinde eylemlerini gerçekleştirirler. Gerçek yaşamda insan ilişkilerinden bağımsız olmayan mekân; filmde de karakterlerin kişilik özelliklerini, psikolojik durumlarını ve karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini yansıtacak biçimde tasarlanır. Onların olay örgüsü içindeki eylemlerini tamamlar ve hareket olanağı sağlar. Filmde kullanılan gerçek veya kurgu mekânlar, sinemasal bir imge olarak belirsizlikleri ortadan kaldırır ve seyirciyi izlediği şeye ikna eder. “Kişilerle mekânlar arasındaki uyum, öykünün gerçeğe benzerliğini en çok etkileyen olgudur. Kişilerle mekânlar arasında fizyolojik ve psikolojik bir denge kurma zorunluluğu vardır” (Adanır, 2006, s.38).

Mekân ve kişiler arasında doğru kurulan bir denge, olaylara ve karakterlere gerçeklik duygusu verirken kullanılan mekâna da bir kimlik kazandırır. Mekân, içinde yer aldığı zamansal yapıyla bütünleşir. Çünkü filmsel mekân aynı zamanda gerçekliğin mekânıdır. Burada sözünü ettiğimiz mekân; toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde

yaşandığı genel ortam, yeryüzü, coğrafik, sosyolojik, psikolojik açımları ile beraber, gündelik yaşam deneyimleri ile birlikte düşünülmelidir. (Akbal Süalp, 2004, s.91) Mekân bu bağlamda, içinde yer aldığı toplumsal üretimin bir temsili olarak perdeye yansır. Film yaratma sürecini de dâhil edersek bu temsiliyet iki türlü gerçekleşmiş olur. Teknolojiye bağımlı, kolektif üretilen, yapımı için yüksek bütçeler gereken ve kitle sanatı olduğu için denetim mekanizmalarının yaptırımlarına maruz kalan bir sanat olarak sinema; yarattığı filmsel dünyada, gerçek yaşamın toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik ilişkilerini de temsil eder.

Filmsel mekân; dekor ve oyuncular aracılığıyla sette oluşturulan mizansen, kamera açısı, aydınlatma, renk, ses, çekim, kurgu vb. sinemasal araçlar yoluyla tasarlanmış bir mekândır. Bu tasarım, anlatının türü ve olay örgüsü dâhilinde yapılsa da esas olan yönetmenin bakış açısıdır. Filmde kullanılan mekânlar, fiziki dünyada hazır bulunan gerçek mekânlar ya da yönetmen ve ekibi tarafından düzenlenen kurgu mekânlar olabilir. Yapılan şey; mekânların farklı çekim planlarında kaydedilmesi ve çekim sonrasında parçalı halde bulunan bu mekânların zamansal bir sırayla kurgulanarak tekrar birleştirilmesidir. Çekimlerin zaman içindeki düzenini, sırasını ve aralarındaki ilişkiyi belirleyen yönetmen o filme özel yeni bir mekân ve atmosfer oluşturur. Yönetmenin yaklaşımına bağlı olarak yaratılan filmsel mekân; filme basit bir fon sağlayabilir ya da doğrudan filmin biçim ve içeriğini etkileyen önemli bir sinemasal öge olabilir.

Zamanı ve mekânı kurgulayarak filme özgü yeni bir zaman-uzam yaratabilen sinema, bir sanat formu olarak hem yaratıcısının bakış açısı hem de içinden çıktığı kültürün bakış açısından dolayı kendi dönemini yansıtır. Kendi zamanına ait toplumsal hayatın biçimleri, değerleri, ideolojileri, idealleri filmin bünyesinde yer alır. Tarihsel olarak dönemi niteleyen özellikler, filmin türünü ve yönetmenin üslubunu etkiler. Bahtin metodolojisini ilk kullanan kuramcılardan biri olan Robert Stam; Bahtin'in düşüncelerinden yola çıkarak sinemanın, "kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu ve belirli bir dönemin tüm kültürel bağlamının bütünü [ve] ... bir dönemin ideolojik ufkunu oluşturan sosyo-kültürel hayatın dışında anlaşılamayacağını" söyler. "Tarz, ideoloji ve tarih girift bir biçimde bağlantılıdır. Göndermeli anlam dahi tarih ve yorum topluluklarının çemberinin dışında tutulamaz. İzleyicisel 'şemalar' tarihsel olarak şekillendirilir. Tarih sinemada akseder ve sadece güncel tarih değil geçmişin tüm ağırlığı sinema metninde 'saklıdır'" (Stam, 2014, s.208).

Bahtin; zaman-uzamı, romanın temel anlatısal olaylarının örgütlendiği merkez olarak tanımlar. Anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yer, zaman-uzamdır. Anlatıdaki olaylar zaman-uzamla somutlanır, hayat bulur. Zaman görünür hale gelir. Kronotop, zamanı uzamda maddeleştirir. Mekân, zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır. Anlatısal olay iletilebilir hale gelerek kişi, olayın geçtiği yer ve zamana dair bilgi verir. “Romanın tüm soyut ögeleri –felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri– zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir” (Bahtin, 2001b, s.325). Bahtin, romanı göz önüne alarak edebi imgelerin hepsinin zaman-uzamsal olduğunu söyler. Böylelikle ortaya çıkan her imge bir temsil özelliği kazanır. Geçmiş zamanda üretilen bir yapıt, üzerinden çok zaman geçse de bu temsil özelliğini yitirmez. Temsil ettiği geçmişteki dünya, dinleyicilerin ve okurların ‘yaratıcı algılamaları aracılığıyla’ sürekli yenilenerek bu günkü dünyaya dâhil olur. Yapıtın kendisi de bugünkü dünyaya dâhil olur ve yaşamaya devam eder. Yapıtın üretildiği ve tüketildiği tarihsel dönem, yapıtın kendisine içkinleşir. Bahtin, ayrıca bu karşılıklı iç içe geçme sürecinin de kronotopik olduğunu belirtir. Yapıt ‘tarihsel olarak gelişmekte olan toplumsal dünyada’ gerçekleşir, ama yine de ‘değişen tarihsel uzamla’ temasını yitirmez. (Bahtin, 2001b, s.329) Bahtin’in bu yaklaşımı sinemada; hem film türlerinin belirlenmesini hem de sinema salonunda film izleyen seyircinin perdede gördüğü hep ‘şimdiki an’ da gerçekleşen olaylarla kurduğu ilişkiyi tanımlar. Andrey Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman kitabının insanların film izleme arzusundan söz ettiği satırlarında; insanların ‘yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman’ yüzünden sinemaya gittiğini söyler. İnsanlar, film izlediklerinde olgusal deneyimleri zenginleşir ve derinleşir. (Tarkovski, 1986, s.68) Tarkovski, gerçek yaşamın maddeselliği geçip giderken sinemanın ‘kaydedilmiş zaman’ının fiziki dünyayla olan bağına hatırlatır. Bir film, yönetmeninin bilinçli olarak ona yüklediği anlamdan daha fazlasını taşır. Bünyesinde kendi zamanını taşıyabilen bir filmin kendisi de akıp giden zaman içinde yaşamaya devam eder. “Bu tür bir film, kendini yaratıcısından sıyrarak seyircinin kişiliğiyle karşı karşıya geldiğinde hem biçimsel hem düşünsel alanda değişen bağımsız bir hayat sürmeye başlar” (Tarkovski, 1986, s.127).

Bahtin’in bir önceki paragrafta değindiğimiz anlatı kurgusunun yapısına girmiş tarihsel zaman ve yapıtın temsil özelliği savları, bizi sinemada film türleri ile ilgili yapılan tanımlamalara götürür. Andrew Tudor filmsel türün, göreceli olarak sabit bir kültürel kalıp olduğunu ve fiziki, tarihi çevreleri olduğu kadar, moral ve toplumsal

dünyayı da içerdiğini söyler. (Akt. Abisel, 1995, s.23) Nilgün Abisel bu düşünceye, filmlerin ‘temsil’ etmek üzere kurulmuş ‘inşa’lar olduğu, görüşünü ekler.

Tek tek film türlerinin, bunların hep birlikte oluşturduğu türsel rejimin açıklanması için, türsel değişimlerin dönüm noktalarına ilişkin tarihsel ve kültürel verilere gereksinim vardır. Toplumsal ve kültürel süreçler aracılığıyla, sinemaya ve onun içinde de türe ilişkin tüm süreçler daha kapsayıcı ve sağlıklı biçimde ele alınabilir. Örneğin, auteur çalışmalarında bile artık, yönetmenin endüstri içindeki ilişkileri, sansür ve otosansür gibi konular da ayrıntılı biçimde değerlendirilmek zorundadır (Abisel, 1995, s.39).

Her dönemin kendi kronotoplarını ortaya çıkarması gibi filmsel türler de verili bir kültürde belirli gereksinimleri karşılamak için ortaya çıkar. Kültür değiştiğinde ve o türe artık ihtiyaç kalmadığında, türler de değişime uğrar veya ortadan kaybolur.

Robert Stam; zamanın sanatsal olarak görünür olması ve uzamın hikâyenin ve tarihin hareketlerine duyarlı hale gelmesi durumunun edebiyattan çok sinemaya uygun olduğunu açıklar. “Çünkü edebiyat sanal, sözcüklerden oluşmuş bir uzam içinde kendisini tamamlarken, sinematik kronotop oldukça gerçekçi, belirli boyutlardaki bir perde boyunca tam olarak kendisini tamamlar ve tam zamanda (genellikle saniyede 24 kare) kendini serimler” (Stam, 2014, s.214). Bir yapıt içindeki kronotoplar sürekli bir etkileşim halindedirler. Bir arada var olurlar, iç içe geçebilirler, kendi aralarında yer değiştirebilirler ama birbirleriyle ters düşüp çatışabilirler de. Ancak bu çoklu etkileşim, kronotopların kendi içlerindeki ilişkileri değiştirmez. “Sinemada bir kayıta yapılan herhangi bir değişiklik diğerinde de değişiklikleri gerektirir: Hareket eden nesnenin daha yakın çekimi o nesnenin aşikâr olan hızını artırır, zamansal araç olan müziğin varlığı bizim uzam izlenimimizi farklılaştırır vs.” (Stam, 2014, s.215).

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara kronotop kavramı açısından baktığımızda, kronotopun hem tür hem de kullanılan araç açısından işlevsel olduğunu söyleyebiliriz. Bir romandaki zaman, mekân, karakter, aksiyon ve roman anlatısının sinema diline uygun hale dönüştürülme sürecinin öncelikle kendisi kronotopiktir. Romanın uyarlamasının yapıldığı tarihsel dönemdeki sosyal, kültürel ve estetik normlara göre yeniden işlenmesi, o romanın yeni bir bağlamda yaşamaya devam etmesidir. Uyarlama, “...kaynak bir roman alt metnini bir dizi karmaşık işlemler dizisiyle -seçme, vurgulama, somutlaştırma, güncelleştirme, eleştiri, benzetme ve popülerleştirme yoluyla dönüştürme meselesidir. Bu anlamda kaynak roman, bir medyada, belli bir tarihi bağlamda dönüştürülmüştür” (Çetin Erus, 2005, s.17).

Temel yapısal kronotopların farklı edebi türlerin oluşumu ile bağlantılı olduğu göz önüne alındığında kaynak metin ve uyarlamayı olanakları açısından karşılaştırabiliriz. Edebiyattan ödünç alınmış veya sinemaya özgü türsel modelleri yeniden etkinleştiren filmin, bu modele ne kadar uyduğu veya uymadığı tespit edilebilir. Kaynak metnin içinde yer aldığı türsel modele dair özelliklerin uyarlama filme aktarımı, beklentileri karşılamayabilir. Film, uyarlamanın yapıldığı döneme özgü tür değişikliklerini içerebilir. Bahtin'e göre; tür, kendini oluşturan biçimsel özelliklerini daima korur ve tarihin herhangi bir döneminde farklı şekillerde ortaya çıkabilir. "Tür 'edebiyatın gelişimindeki en kalıcı, en değişmez ve ezeli eğilimleri', yani 'nesnel geçerlilik'e taşıyan yönleri muhafaza eder. Bu nedenledir ki, bir tür (janr) her zaman hem eski hem yenidir, çünkü aynı özellikler yeni şekillerde, yenilenmiş ve 'zamana uygun hale gelmiş' olarak ortaya çıkarlar" (Brandist, 2011, s.207).

Anametnin daha önceki metinle ya da altmetinle (hypotext) ilişkisinin kurulduğu, Gerard Genette'in anametinsellik (Hypertextualité) kavramını çıkış noktası olarak aldığımızda belirli bir alt türdeki filmlerin de karşılaştırmalı olarak değerlendirmesini yapabiliriz. Anametnin bu ilişkide bir değiştirme ve dönüştürme işlemi gerçekleştirir. (Rifat, 2005, s.148) Bizim burada sözünü ettiğimiz şey; sadece kaynak bir metnin sinemaya uyarlanması değildir. Aynı kaynak metinden yola çıkarak farklı zamanlarda üretilmiş filmlerin kendi aralarında kronotoplarının karşılaştırılarak analizinin yapılmasıdır. Robert Stam, yapılan her uyarlama filmin sadece kaynak metni değil aynı metinden yapılan diğer uyarlama filmleri de anımsattığını söyler. "Anametinsellik sinema adaptasyonları ile onların önceki altmetinlerden türetilmiş olan, seçilme, yükseltme, somutlaştırma ve gerçekleştirme işlemleri ile dönüştürülmüş şimdi ise anametnin olarak görülen kaynak kitapları arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Madame Bovary'nin farklı sinemasal adaptasyonları (Renoir, Minnetli, Chabrol, Mehta) aynı altmetin tarafından tetiklenmiş farklı anametinsel 'okumalar' olarak görülebilir. Aslında dizide görece 'geç' gelen sinemacı için önceden yapılmış çeşitli adaptasyonlar eldeki altmetnin bir bölümünü oluşturabilir" (Stam, 2014, s.219).

Bahtin kuramcısı Caryl Emerson, anlatısal (diegetic) aktarımlarda zamansal-mekânsal çerçevelemenin uyarlamanın doğasını yeniden oluşturduğunu söyler ve kronotopun önemine değinir. Emerson'a göre; ortam (trans-media) ve türsel (trans-generic) adaptasyonları kronotopların kullanımına bakarak ayırt edebiliriz. Kronotop açısından düşündüğümüzde, medium (ortam, araç) türünde bir değişiklik olmasının etkisi azdır. Bir anlatıdaki önemli değişiklikler, ortam değiştiğinde değil, kronotop

değiştğinde gerçekleşir. Yeni bir kronotop içinde olaylar aynı olabilir, ancak belirli bir şekilde gerçekleşen olayların olasılığı ve önemi değişmiş olacaktır. Yorumlayanın bakış açısıyla yeniden ortaya çıkan anlatının etik niteliğinde bir değişiklik gerçekleşir. (Akt. Collington, 2010, s.183) Bu savdan destek alarak uyarlamaya sadece bir aracın değişmesi açısından değil, aynı zamanda aynı araç içinde değişen zamansal çerçeveler açısından da bakmamız gerektiğini söyleyebiliriz. Baskın kronotopun değişmesi, kronotopların üst üste gelmesi veya aynı hikâyenin sonraki versiyonlarında yeni bir kronotopun tanıtılması, farklı kültürel düşünceleri yansıtır.

Uyarlama yapılırken kaynak metindeki kronotopları değiştirmek anlatının sadece zamansal- mekânsal çerçevesini değiştirmekle kalmaz. Aynı zamanda kurgusal dünyanın temsili ve olayların anlatımı ile ilişkisini de farklı biçimlendirir. Yeni bir kronotop içerisinde olayların süresi, sıklığı, açılımı (gelişimi) ve anlamı değişebilir. Kronotopların değişmesi karakterlerin sunumunu da etkiler. Karakterlerin tecrübeleri ve dolayısıyla eylemleri de değişikliğe uğrar.

2.4. İlgili Araştırmalar

Bu çalışma bağlamında merkeze alınan kronotop kavramının kullanımı ile ilgili kaynak taraması yapıldığında Türkiye’de Mihail Bahtin’in diyaloji, karnaval, heteroglossia kavramlarının yaygın olarak çalışıldığı; ancak kronotop üzerinden yapılan incelemelerin sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Türkiye’de Bahtin’den ve kronotoptan söz edilen ilk çalışmanın Jale Parla’ya ait olduğu sanılmaktadır. (Oktay, 2001, s.47) Jale Parla, 2000 yılında yayınlanan Don Kişot’tan Bugüne Roman adlı kitabında Michael Holquist’in yayına hazırladığı Mihail Bahtin’in metinlerinden oluşan The Dialogic Imagination: Four Essays adlı kitabın 1981 basımını kaynak göstererek kronotop kavramını tanımlamakta ve kronotopun roman ile olan ilişkisini açıklamaktadır. Nitekim bu tarihten itibaren Mihail Bahtin’in fikirlerine karşı bir farkındalık oluştuğu ve 2001 yılında Türkçe çevirisi basılan ilk kitaplarından sonra Bahtin ile ilgili yapılan çalışmaların sayıca arttığı gözlenmiştir.

2.4.1. Türk Edebiyatı Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları

Zeynep Tek (2013), Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi isimli makalesinde Ziya Osman Saba’nın şiirlerinde zamana ve mekâna dair duygu değerlerinin sıkça kullanıldığını dolayısıyla Saba’nın şiirlerinin kronotop

kavramı üzerinden okunmasının şiirleri anlamlandırmada büyük bir fayda sağlayacağını ifade eder. Şairin şiirlerinde geçen ev, oda, dolap, çekmece, bahçe, kapı, eşik gibi birçok kronotopta zaman, mekân ve duygu değerlerinin iç içe geçtiği ve farklı temsil değerleri olduğu sonucuna ulaşır.

Senem Gezeroğlu (2015), Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Nezihe Meriç'in öykülerinde sıklıkla kullandığı zamansal-uzamsal kesişimleri inceleyerek bunların işlevlerini tespit eder.

Nihayet Arslan (2015), Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi adlı makalesinde Nazlı Eray'ın anlatılarında batıl inanç motiflerinin kurgusal işlevi olduğu ileri sürülmekte; bu motiflerin doğal olanla doğaüstü arasında geçişi sağladığı, geçişler sayesinde farklı çevrelerin ve sınıfların söylemlerinin aynı düzlemlerde bir araya getirilerek toplumsal hiyerarşinin kırıldığı önermesi Bahtin'in karnaval ve kronotop kavramlarıyla açıklanmaktadır.

Hanife Özer (2017), Anar Rızayev'in O Gecenin Sabahı Adlı Öyküsünü Zaman Mekan Birlikteliği Yöntemiyle Okuma Denemesi başlıklı makalesinde ele aldığı öyküde odak unsurların zaman ve mekan olduğunu tespit etmekte; bu unsurların, gerçek tarih ve coğrafyaya göndermeler yapmak suretiyle kronotop haline getirildiğini ve bireyler üzerindeki etkisinin öne çıkarıldığını bildirmektedir.

2.4.2. Türk Romanı Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları

Nüket Esen (2002), Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı başlıklı makalesinde Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş romanında yer alan köle ticareti olgusunu Bahtin'in kronotop kavramıyla ilişkilendirerek bir tarihi romanın hem içinde anlatılan zamanı ve mekânı, hem de romanın yazıldığı zaman ve mekânı yansıttığını bildirir.

Betül Coşkun (2011), Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma adlı çalışmasında yazarın romanlarında temel olarak şehir ve karşılaşma kronotoplarını kullandığını tespit eder. Şehir kronotoplarının Osmanlı'nın yıkıldığı Cumhuriyet'in kurulduğu tarihsel süreci yansıttığını, karşılaşma kronotoplarının ise psikolojik, kozmik bir zamanı içerdiğini ifade eder. Halide Nusret Zorlutuna'nın romanları üzerinden yapılacak bir kronotopik incelemenin, hem romanlardaki karmaşık olay örgüsünü ve karakterleri anlamayı kolaylaştıracağını hem de mekân üzerinden

dönemin tarihi izlerini, yazarın biyografisini, psikolojik ve kozmik zamanı okumayı sağlayacağını bildirir.

Tülin Arseven (2012), *Kassandra Damgası'nda Kronotop Kavramı* adlı makalesinde kronotop kavramını temel alarak Cengiz Aytmatov'un *Kassandra Damgası* adlı eserinde yazarın kişisel yaşantısının metne sızdığını, bu nedenle de ele aldığı konu ve kurgusu bakımından yazarın diğer romanlarından ayrıldığını ileri sürmektedir.

Mustafa Apaydın (2016), *Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı Romanının Kronotopik Yapısı* adlı makalesinde Cengiz Aytmatov'un yol, köy, yayla, karşılaşma, şenlik (karnaval) gibi kronotoplarla romanın kurgusunu oluşturduğunu ve romandaki ana çatışmanın da kronotoplar sayesinde cisimleştiğini bildirmektedir. Makalenin yazarı, romanda tespit ettiği kronotopları imleyenler olarak iki karşıt gruba ayırmakta ve romanın bu karşıtlığın temsili şeklinde kurgulandığı sonucuna ulaşmaktadır.

İlknur Ay (2017), *Refik Halit Karay'ın İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kronotop Yapı ve İşlevi* başlıklı makalesinde ele aldığı romanı kronotop yapıdan hareketle başlangıç konumu (kronotop hali), değişen konum (kronotop halinin bozulması, ayrışmalar) ve aranılan konum (konumlar arası mukayese ve kronotop haline, bir dengeye ulaşma isteği) şeklinde üçe ayırarak inceler ve romanın yapısının bu kalıp üzerine kurulduğu sonucuna varır.

2.4.3. Türk Sineması Üzerine Yapılan Kronotop Çalışmaları

Mustafa Sözen (2008), *Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema* isimli makalesinde kronotop kavramından yola çıkarak farklı kültürlerle ve farklı öykülemelere sahip üç örnek film üzerinden kronotopların doğru kullanımıyla kültürel kodların da doğru yansıtılabileceğini bildirmekte ve bu durumun eserlerin sanatsal değeri ile olan bağına dikkat çekmektedir.

Özden Öncül Durgut (2013), *Tayfun Pirselimoglu Üçlemesinde Mekan ve Kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)* adlı doktora tezinde örnek olarak aldığı filmleri kent çalışmaları, mekan sosyolojisi ve felsefesi, kimlik, beden gibi konuların yanı sıra kentin temsili ve görme pratikleri açısından da değerlendirmekte ve yöntem olarak kronotop kavramını kullanmaktadır.

Dilek Tunalı (2014), *Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da* isimli makalesinde Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde taşra/kasaba kronotopunun sıkıcı bir döngüsellik tanımladığını ifade eder. Yönetmenin

bu kronotop üzerinden yarattığı anlamın; kısıtlanma, kısıtılma, aidiyet, an'ın ve şimdinin tasavvufi ve varoluşçu yansımaları, geleceksizlik, belirsizlik, suç ortaklığı ve benzeri zihinsel, duygusal ve geleneksel/kültürel yansılardan hareketle 'Türkiye'nin bütünü' ve 'kasabalılık hali'ni tanımladığını bildirir.

Bahar A. Erişen (2015) Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı İle İncelenmesi başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini Mihail Bahtin'in kronotop kavramından hareketle yol/karşılaşma, taşra/idillik, eşik ve salon örnek kronotoplarını kullanarak incelemektedir. Kronotop kavramının özellikle taşra örneği üstünden Yeni Türkiye sinemasında kanon oluşturabilmesine katkı sağlayabileceğini önermektedir.

B. Gülçin Özdemir (2018), Beş Vakit'in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar adlı makalesinde Reha Erdem'in Beş Vakit filminde odak merkezdeki mekân ve zaman öğelerinin karakterlerle ilişkilerini anlatıbilim üzerinden değerlendirirken kullandığı yöntemlerden biri de kronotop kavramıdır. Çalışma, filmde yer alan çocuk karakterlerin zaman ve mekan algısı üzerinden reel dünyanın kronotopları dışında kendi yarattıkları kronotoplarda düşündüklerini ve davrandıklarını öne sürmektedir.

BÖLÜM III

BULGULAR

3.1. Orhan Kemal'in Eserlerindeki Kronotopik Yapı

Orhan Kemal; yazdığı eserlerde kullandığı anlatım tekniği, dili ve bakış açısı ile Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Öykü, şiir, roman ve senaryo gibi farklı alanlarda çok sayıda eser üretmiştir. 1930'lı yılların sonundan öldüğü 1970 yılına değin hiç aralıksız yazmayı sürdürmüştür. Yazdığı otuza yakın roman ve üç yüz öyküde sade, akıcı, derinlikli bir anlatım sergilemiştir. Eserlerindeki belirgin özellik ülkemiz toplumsal yaşamının değişim dönemlerini anlatmasıdır. Konu olarak tarım ve fabrika işçilerini, yoksul ve ezilen insanları seçmiş, bunların hikâyelerini toplumsal yapıyla olan bağlarını koparmadan bütünlüklü olarak yansıtmıştır. Kendisi de geçimini sağlamak için çırcır fabrikalarında işçilik, dokumacılık, kâtiplik, ambar memurluğu, hamallık gibi pek çok işte çalışmış, yaşamının sonuna dek para sıkıntısı çekmiştir. Eserlerinde konu edindiği insanların içinde yaşamış, onlarla aynı sorunları paylaşmıştır. Babasının sürgünlüğü nedeniyle bir yıl Suriye ve Lübnan'da yaşamak zorunda kalmıştır. Politik görüşlerinden dolayı Adana, Kayseri ve Bursa cezaevlerinde beş yıl hapis hayatı yaşamıştır. Bu zorlu hayat deneyimi ve yaşadığı yerler yazarlığını besleyen kaynaklar olarak eserlerine yansımıştır. Yazar, deneyimlediği ve gözlemlediği bu gerçekliği kurgulayarak eserlerinde ortaya çıkarmıştır.

Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan yazar, 1914 yılında Adana'da doğmuştur. Edebiyat hayatına şiirle başlamış, ilk şiiri hapishanede bulunduğu 1939 yılında yayınlanmıştır.

Bursa Cezaevi'ne nakil olunan Orhan Kemal, 1940 yılında aynı hapishaneye gelen Nazım Hikmet'le tanışır. Bu buluşma Orhan Kemal'in yazarlığına büyük katkı sağlar. Şiirlerini başarılı bulmayan Nazım Hikmet'in yönlendirmesi ile düzyazıya geçer. Nazım Hikmet, Orhan Kemal'in eğitimiyle yakından ilgilenir. Ona Fransızca, edebiyat, felsefe, ekonomi ve politika dersleri verir. (Eliuz, 2004, s.7)

Orhan Kemal, 1943 yılında tahliye olur ve Adana'ya döner. Babası Abdülkadir Kemali Bey'in siyasi geçmişinden dolayı iş bulamaz. Bu nedenle Karataş'ta toprak taşıma işinde bir süre amelelik yapar. Daha sonra Milli Mensucat Fabrikası'nda memur olarak, 1944 yılında ise Devlet Demiryollarında hamallık yaparak geçimini sağlamaya çalışır. Yarım kalan askerliğini tamamlamak üzere 1945 yılında tekrar askere alınır.

Askerlik sonrasında Adana'ya döner. Burada, İstanbul'a gittiği 1950 yılına dek çeşitli işlerde çalışır. Her girdiği işten siyasi geçmişi nedeniyle çıkarılır. Bu arada ilk öykü kitabı Ekmek Kavgası ve ilk romanı Baba Evi 1949 yılında Varlık Yayınları tarafından basılır.

İstanbul'a göçün ardından Orhan Kemal, tüm mesaisini yazmaya harcar. Geçimini yazarak kazanmaya çalışması ekonomik olarak çok sıkıntı yaşamasına neden olur. Bu nedenle çok çalışır Orhan Kemal. Ailesinin geçimini sağlayabilmek için hızlı yazmak, yazdıklarını bir an önce satmak ve parasını almak zorundadır. İstanbul'a taşındıktan sonra öyküleri dergilerde daha sık yayınlanmaya başlar. Romanları gazetelerde tefrika edilir ve kitap olarak basılır. Yine para kazanmak amacıyla dönemin Yeşilçam sinemasına çok sayıda senaryo yazar.

Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (2. cilt) adlı çalışmasında Tahir Alangu'nun Orhan Kemal romanlarını üç kısma ayırdığını aktarır. 1- Otobiyografik romanlar, 2-Adana ve Çukurova'da fabrika ve tarımda çalışan işçilerin dünyasını anlatan romanlar, 3-İstanbul'da küçük insanların yaşamını sergileyen romanlar. (Moran, 2005, s.75)

Otobiyografik özellikler taşıyan “Küçük Adam” dizisi Baba Evi (1949), Avare Yıllar (1950), Cemile (1952), Dünya Evi (1960) ve Arkadaş Islıkları (1968) isimli romanlarından oluşur. Yazarın doğumundan gençlik yıllarına kadar geçen hayatını işleyen bu romanlar 1914-1940 yılları arasını kapsar. Baba Evi'nde yazarın çocukluk dönemi, babasının sürgünlüğü nedeniyle Suriye'ye göç edilişleri ve Lübnan'da yaşadıkları yoksulluk günleri anlatılır. Orhan Kemal'in henüz on yedi yaşındayken Lübnan'dan Adana'ya dönüşü ve tek başına hayat mücadelesi vermesinin öyküsü Avare Yıllar'da yer alır. Cemile'de evleneceği kız üzerinden işçi mahallelerini ve fabrikalarda yaşanan ağır çalışma koşullarını anlatır. 'Dünya Evi'nde ise gençlerin toplumsal koşulların tüm olumsuzluklarına rağmen mücadele ederek sürdürdükleri evliliklerini öyküler.

Orhan Kemal'in Çukurova'daki tarım işçiliğini, toprak mülkiyetini, toplumsal ilişkileri anlattığı romanları Bereketli Topraklar Üzerinde (1954) ile başlar. Vukuat Var (1958), Hanımın Çiftliği (1961), Eskici ve Oğulları (1962), Kanlı Topraklar (1963) ve Kaçak (1970) ile devam eder. Bu romanlarında Tek Parti Dönemi, Demokrat Parti iktidarının toprak politikası ve bunun köylü üzerindeki etkileri, gülünç modernleşme çabaları, geleneksel ilişkilerin çözülmesi, egemen yapıların dönüşmesi süreci anlatılır.

1950’li yıllar ülkemizde iç göç olgusunun başladığı yıllardır. Demokrat Parti’nin çıkardığı Köylüyü Topraklandırma Kanunu, büyük toprak sahiplerini daha da zenginleştirirken, küçük toprak sahibi köylüyü daha yoksul hale getirir. Bundan sonra köylünün köyden kente göç hareketi başlar. Sanayileşme girişimleri ile açılan fabrikalar yoksullaşan köylü için büyük kentleri umut kapısı haline getirir. Köylünün kentte tutunma çabaları, ortaya çıkan gecekondu mahalleleri, gelenek ve göreneklerdeki çözülme Orhan Kemal’in romanlarında da yansımaları bulur.

Gurbet Kuşları (1962) aldığı göçle birlikte gecekondulaşmaya başlayan İstanbul’u dönemin politik ortamını, bu ortamın yarattığı toplumsal yapıyı işler.

Devlet Kuşu (1958) yoksul mahallelerdeki değişimi, apartman olgusunu, evlilik yoluyla sınıf atlama düşlerini anlatır.

Murtaza (1952)’da çizdiği gece bekçisi tiplmesi güç ve otorite karşısındaki sonsuz itaati, kutsallaştırdığı görev anlayışı ve trajikomik kişiliğiyle edebiyatımızın en çok bilinen kahramanlarından biri olmuştur. Gerek başarılı karakter yaratımı gerekse dramatik yapısı dolayısıyla Orhan Kemal’in en başarılı romanlarından biri sayılır.

Anılarına ve gözlemlerine dayanarak yazdığı öykü kitabı 72.Koğuş (1954)’da II. Dünya Savaşı yıllarının zor koşullarında cezaevlerinde bulunan mahkûmların yaşantısını konu edinir.

Orhan Kemal, yazdığı çok sayıda roman ve hikâyenin dışında senaryo yazımı üzerine de bir kitap yazmıştır. Senaryo Tekniği isimli kitap, 1963 yılında yayınlanmıştır.

Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl (1965) adlı kitap ise Nazım Hikmet ile Bursa Cezaevi’nde geçirdiği tutukluluk yıllarına ait anılarını ve her iki yazarın sanat anlayışına dair bilgileri içerir.

Orhan Kemal, Türk edebiyatında 1950’lerde başlayan Toplumcu Gerçekçi eğilim içinde konumlandırılır. (Türkeş, 2005, s.3) O ise kendini Aydınlik Gerçekçi olarak tanımlar. Yazara göre; insanları tamamen kötü, olumsuz ve düşkün olarak göstermek yanlıştır. Çünkü en kötü, en suçlu görünen insan bile aslında masumdur. Onu bu hale getiren toplumun kendi düzensizliğidir. Bu nedenle de kötü insanların yanında sağlam, diri, kötülüklerle savaşılan, başkaldıran insanları da anlatmak gereklidir. Karanlığın yanında mutlaka bir ışık vardır. Bunları bir arada verebilmek ise Aydınlik Gerçekçilik olarak tanımlanabilir. “... Memleketimin insanları içinde en kötülerin bile suçsuzluğuna inanmaktan kendimi alamıyorum. Suçlu kişinin suçluluğunu deliliğine, anormallğine bağlayamıyorum sadece. Suçluluk anormallik de gene bozuk düzenden

geliyor... Orhan Kemal'in insan sevgisi bir bütündür. Sevmek için değil, en kötü, en suçluda bile, asıl sebebin, asıl suçluluğun toplum düzensizliğinden geldiğini görmek, görebilmek insanı suçlayamamasındandır" (Uğurlu, 2002, s.446-447).

Orhan Kemal, gerçekçiliği olayları olduğu gibi aktarmak olarak algılamaz. Yazarın olayları ve olguları seçerek bir kurgu çerçevesinde yansıtması gerektiğini belirtir. "... ayıklar, düzeltir, seçerim. Bunun dışında, yani fotoğraf makinesi objektifi bağıllığı mümkün değildir. Gerçekler karşısında yüzde yüz objektif kaldığını ısrarla ileri sürenler bile aslında konusunu ayıklar, düzeltir, seçer, yani değiştirirler" (Uğurlu, 2002, s.149). Sanatçının, eserin içeriğini öne çıkarıp biçimi göz ardı etmesini doğru bulmaz. "... eserin estetik, sanat değeri yoksa, sırf toplumsal bir konudur diye de değerlendirilemez. Eser, gerçekten bir sanat eseriye, özü kadar biçiminin estetiği de göz önünde tutulmuş demektir. Yani, öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir, bence..." (Uğurlu, 2002, s.149).

Orhan Kemal'in kahramanları yaşayan, dinamik, içinde doğdukları topluluğun alışkanlıklarını taşıyan, bu topluluk içindeki ilişkileri ve konumlarıyla kişilik özellikleri belirlenen kişilerdir. Kahramanlarını düşsel alanın ve bilinçaltının gizemli yolculuklarına çıkarmaz. Onları gündelik hayatın içinde, dış mekanda edindikleri yer bağlamında bir bütün olarak tanımlar. Kahramanlarının kim olduğunu, ne yaptığını bilir. Kahramanları üzerindeki hâkimiyeti onlar hakkında çok fazla bilgiye sahip olduğunu gösterir. Kahramanlarını iyi tanıyor olması, Orhan Kemal edebiyatının en belirgin özelliklerinden biri olan güçlü diyaloglarla da kendini gösterir.

... hikaye ve romanlarımda bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışıyorum. Yani roman kişilerimin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum... Bunun için de konuşmanın diyalektiğine başvuruyorum. Ve şive ayrılıklarını korumak zorunda kalıyorum. Ben şahsen tiplerime yoğunluk verdiğim, yani bir çeşit kabartma sinema tekniği kullandığım için böyle hareket etmek gereğini duyuyorum... Yani yazar olarak kendimi, aradan çekip, okuyucuyu roman kişisiyle baş başa bırakıyorum. Ve okuyucu benim 'şerhü izah'ım olmaksızın da anlayabilmektedir. Ama bu şekil yazmak çok yorucu, zordur da... Dozu kaçırılır, tam oturtulmazsa sırtır. Tatsız olur!... Sonra konuştuğum insanları çok iyi bilmek, biraz da onlardan, onlar gibi olmak gerekir. Yani hayatı onlar gibi yaşamış, acılarını onlar gibi çekmiş olmak gerekir. Bir kelimeyle, onları çok iyi tanımış olmak... (Uğurlu, 2002, s.66).

Yazarın anlatımını diyaloglar üzerine kurması, kahramanlarının kendilerini ifade etmelerinde hareket özgürlüğü tanır. Bir durumu, bir davranışı ya da sorunu sergilerken karşılıklı konuşma tekniğinden yararlanır. Kişilerin ruhsal durumlarını iç konuşmalarla yansıtır. Metin içinde karşılıklı konuşmanın ağırlıklı olarak yer alması aynı zamanda anlatıma akıcılık ve devinim kazandırır. Atmosfer yaratırken sayfalar süren mekan ve çevre tasvirlerine girişmez. Kendine özgü kısa ve özlü bir anlatım tercih eder.

3.1.1. Murtaza

Murtaza, uzun bir öykü biçiminde ilk kez 1952 yılında Vatan gazetesinde tefrika olarak yayımlanmıştır. Hikâyenin büyük ilgi görmesi üzerine aynı yıl Varlık Yayınları tarafından kitap olarak basılmıştır. Kitabı bu haliyle roman olarak adlandıramayan Orhan Kemal, hikâyeyi genişleterek tekrar yazmış ve kitap yeni haliyle 1969 yılında tekrar basılmıştır. (Uğurlu, 2002, s.207)

Murtaza, gerek başarılı karakter yaratımı gerekse dramatik yapısı dolayısıyla Orhan Kemal'in en başarılı romanlarından biri sayılır. Romanda gece bekçisi Murtaza'nın öyküsü anlatılır. Murtaza, 1927 yılındaki azınlıklar mübadelesinde Yunanistan'dan Türkiye'ye gelir. Kendi gibi mübadeleyle gelen hemşerilerinin birçoğu, memleketlerindeki mal varlıklarını fazla göstererek binlerce dönüm tarla alırken o bunu yapmaz. Dürüst davranır. İskân dairesi şehire yakın köylerden birinde on dönüm tarla verir. Çiftçilik yaparak geçinmeye çalışan Murtaza ve ailesi hiçbir zaman iyi kazanç elde edemezler. Daha çok yoksullaşırlar. Köyde tutunamayan, sıtma olunca da kente göçen Murtaza bir hemşerisinin yardımıyla mahalle bekçiliği yapmaya başlar. Daha sonra da fabrikada gece bekçisi olarak çalışmaya başlar. Fabrikanın olduğu gecekondu mahallesinde altı çocuğuyla birlikte yaşar. Karısı ve çocuklarından üçü de yine aynı fabrikada işçi olarak çalışır. Yoksul bir yaşam sürerler. Murtaza, işi konusunda çok titizdir ve çalışanların en küçük ihmalini bile bağışlamaz. Bu nedenle işçiler tarafından sevilmez. Fakat amirleri için ideal bir memurdur. Çünkü güç ve otoriteye karşı itaati sonsuzdur. Onun için görev kutsaldır. Öyle ki fabrikadaki ağır çalışma koşullarından yorgun düşüp uyuya kalan kızına bile acımaz. Ölümüne sebep olur. Murtaza'ya göre toplumun sıkı bir disipline ihtiyacı vardır. Herkes amirlerine kayıtsız şartsız itaat etmelidir. Çevresindekilere karşı bu tutumu, onu herkesin alay konusu yapmıştır.

Orhan Kemal, otoriteye koşulsuz bağlılığın temsilcisi olarak kurguladığı Murtaza'yı trajikomik bir hikâyenin başkişisi yaparken, sadece bir roman kahramanı yaratmamış her zaman güncelliğini koruyacak ve yaşayacak bir tip oluşturmuştur.

Orhan Kemal'in diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da klasik öykü düzeni uygulanır. Romanın belli bir konusu vardır ve bu konu olaylar yardımıyla anlatılır. Olayların geçtiği zaman ve mekân bellidir. Olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi kurularak birbirine bağlanır.

Romanda, başkişi Murtaza'nın öyküsü üç bölüm halinde anlatılır.

3.1.1.1. Olay Örgüsü

Birinci Bölüm

- Gece bekçiliği yapan Murtaza'nın görevine tutkuyla bağlı oluşu, katı sorumluluk anlayışı, sınıf bilincinin olmayışı, yöneten sınıfa koşulsuz itaat etmesi, üniforma aşkı, görev yaptığı mahallede yaşayan insanların her şeyine karışması, mahalleliyi disipline etmeye çalışması ve insanların Murtaza'dan rahatsız olmaları romanın giriş bölümünde yer alır.

- Murtaza'nın 1927 yılında mübadele yoluyla Yunanistan'dan Türkiye'ye gelir. Diğer hemşerileri gibi yalan söyleyip hak ettiğinden fazla mülk edinmek yerine dürüst davranır. Bu dürüstlük yüzünden annesi ve kardeşiyle birlikte yoksulluk çekerler. Anneleri yokluk içinde ölür. Kardeşi de Murtaza'dan ayrılarak zengin tanıdıklarından birinin yanına sığınır.

- Murtaza, karısı ve çocuklarıyla birlikte bir gecekondu mahallesinde yaşar. Dört kızı ve iki oğlu vardır. Dayısı Kolağası Hasan Bey'e benzeyen bir erkek evlat yetiştirmek ister.

- Mahallelinin Murtaza'dan şikâyetçi olması sonucu gece bekçiliğinden ayrılıp fabrikaya kontrol memuru olur.

İkinci Bölüm

- Fabrikadaki görevine başlayan Murtaza, gece bekçiliği sırasındaki görev anlayışını burada da sürdürür.

- Baskıcı tutumu onu gülünç durumlara düşürür. Fabrikada çalışanlar ve ailesi ile çatışma yaşar.

- İşçilere değer vermez (fabrikada çalışan insanların sadece statü sahibi olanlarına değer verir, onlarla kendini aynı statüde görür).

- İşçi lokantasında, işçiler Atatürk ve siyaset hakkındaki konuşurlar. Murtaza, lokantada hâkimiyet kurmak isteyince işçiler onunla alay ederler.

- Fabrikadaki ustalar, Murtaza'yı Fen müdürüne şikâyet ederler. Müdür, Murtaza'dan yana tavır alır.

- Murtaza'nın kardeşi, Murtaza'nın evine ziyarete gelir. Evlilik için Emine'ye talip çıktığını söyler.

- Murtaza, fabrikada çalışırken yorgunluktan uyuyakalan Firdevs ve Cemile'yi yakalar. Firdevs'i döver.

- Firdevs ölür.

Üçüncü Bölüm

- Fabrikadaki işçilerin büyük çoğunluğu Demokrat Parti yandaşıdır. Halk Partili olan Murtaza ile işçiler arasında tartımlar yaşanır. İşçiler Murtaza'nın istifasını ister. Fen müdürü ise Murtaza'yı korur.

- Nuh'un fabrikadan ayrılışı nedeniyle işçiler galeyana gelir. Nuh, tıpkı bir kahraman gibi Demokrat Parti binasına götürülür.

- Murtaza ile Azgın Ağa kavga eder. İşçiler Murtaza'ya karşı tekrar ayaklanır. Murtaza'nın büyük oğlu Hasan da onların arasında yer alır.

- Büyük oğlunun da kendisine karşı olmasına, Murtaza çok üzülür. Dayısı Kolağası Hasan Bey gibi bir evlada ancak küçük oğlu sayesinde kavuşabileceğini düşünür ve bütün ümidini ona bağlar.

- İşçi kahvesinde Murtaza ile alay ederler. Küçük oğlunun bakkaldan ekmek çaldığı haberini alır.

- Hâkim karşısına çıkan Murtaza, küçük oğlunun suçlu olduğunu bu nedenle de hapse atılması gerektiğini söyler.

3.1.1.2. Zaman

Murtaza romanında öykü ve öyküleme zamanı arasında mesafe yoktur. Olayların geçtiği zaman ve anlatma zamanı kronolojik olarak kurgulanmıştır. Murtaza'nın mübadele ile Türkiye'ye gelişi, diğer hemşerileri gibi açgözlü davranmayıp hakkı olandan fazlasını almaması, dürüstlüğü nedeniyle yoksulluk çekmesi, annesini yokluktan kaybetmesi, kardeşi ile yollarının ayrılması, şehre göç etmesi, mahalle bekçiliği, evlenmesi ve çocuklarının olması, fabrikada kontrol memuru olarak çalışmaya başlaması, görev anlayışı nedeniyle fabrikada çalışan diğer işçilerle çatışması, kızı

Firdevs'i uyurken yakalaması ve dövmesi, Firdevs'in ölümü, Demokrat Parti'nin işçiler arasında yükselişi ve Murtaza'nın Halk Partili oluşu nedeniyle fabrikada istenmemesi, küçük oğlu Hasan'ın bakkaldan ekmek çalması vb... Olay örgüsünün aksiyonlarını oluşturan bu eylemler zamansal bir sıra izlerler.

Romanda geçen öykü zamanı 1941-1947 yılları arasındır. Murtaza'nın üçüncü çocuğu Firdevs 1928 yılında doğar. (Kemal, 2008a, s.16) Öykünün başlangıç zamanında 13 yaşında olması bize yılın 1941 olduğunu gösterir. Romanın üçüncü ve son bölümü, zamanın 1946-47'ler olduğunu belirterek başlar. "1946-47'lerde yurdun her yanı 'Demokrasi' naralarıyla köpük köpük çalkalandığı günlerde fabrika da kendini bu sarhoşluğa kaptırmış, Murtaza unutulmuştu" (Kemal, 2008a, s.294). Romanda zamana dair yapılan bu vurgu hem öykü zamanını tespit eder hem de siyasal arka plana gönderme yapar. Romandaki kişilerin de dâhil olduğu Demokrat Parti ile Cumhuriyet Halk Partisi yandaşları arasındaki çekişmeler 1946'da kurulan Demokrat Parti ile başlayan Çok Partili Döneme geçiş sürecine aittir.

Romanın başkahramanı Murtaza ise; içinde yaşadığı öykü zamanının dışında bir zamana daha sahiptir. Kendine örnek aldığı ve yaşamının her anına yerleştirdiği dayısı Kolağası Hasan Bey, Murtaza'nın bir yanıyla geçmişte yaşamasına neden olur. Murtaza, Balkan Savaşında şehit düşen dayısı Kolağası Hasan Beyi hiç görmemiştir. Kendisine anlatıldığı kadarıyla tanır. "Yok idi tarlalarımız, konaklarımız amma, var idi arslan yavrusu arslan dayım Hasan Bey Kolağası. Hatırlamam ben, anlatır büyüklerim, dökmüş mübarek kanını kutsal vatan topraklarına Balkan Harbinde. Yeter bu şeref hem da şan bana, ne lazım tarla? Ne lazım konak? Ne lazım at, araba? Dolaşır benim de damarlarımda şükür, dayım Hasan Bey'in mübarek kanı!" (Kemal, 2008a, s.9). Çocukluğunda anlatılan ve belleğinde yer eden bu bilgi Murtaza'nın bütün kişiliğini ve dolayısıyla hayatını belirler. Şehit dayısını bir kahraman olarak idealize eder ve kendisine gurur kaynağı yapar. Hayattaki tek amacı (hatta yaşama nedeni bile diyebiliriz); dayısı gibi kahraman olabilmek, imgeleminde yarattığı dayı figürüne erişebilmektir. Ancak yaşadığı kendi zamanında bir savaş kahramanlığı yapma olanağına sahip olmadığı için bu durumu günlük yaşam pratiğinde içselleştirir. Fabrikadaki görevini gerçekleştirme sürecinde, çalışma arkadaşlarıyla ilişkilerinde, eşi ve çocuklarına karşı olan davranışlarında, diğer insanlardan beklentilerinde, günlük yaşamında yüz yüze geldiği her durumda bu kahraman dayıya layık olabilmek güdüsü vardır. İdealize edilmiş bu dayıya erişebilmek güdüsüyle eylemde bulunması geçmiş zamana ait bir figürü kendi zamanına taşımasına neden olduğu gibi kendisinin de

geçmiş zamanda yaşamasına neden olur. Dolayısıyla Murtaza için olayların yaşandığı öykü zamanı ile birlikte kendine ait bireysel bir zamana daha sahip olduğunu söyleyebiliriz.

3.1.1.3. Mekân

Orhan Kemal'in Murtaza romanı için 'açık mekan' olarak seçtiği şehir Adana'dır. Öyküyü oluşturan olayların geçtiği yer ise fabrikanın da içinde yer aldığı yoksul işçi mahallesidir. Murtaza'nın evi, işçi lokantası, kahvehane, mahalle bakkalı gibi yerler romanın 'dar' mekânlarıdır.

Romanda yer alan en önemli mekân kuşkusuz fabrikadır. Fabrika çalışanlarıyla birlikte tasvir edilir. Canlı bir organizma olarak yer alır. Çevresinde konumlanan işçi mahallesinin ve bu mahallede yaşayan insanların varlık nedenidir. Yoksul işçi mahallesinin kalbidir. Derme çatma, eski tenekelerden yapılmış, eğreti, yıkılıverecekmiş gibi duran evlerin ve çamurlu sokakların ortasında dimdik durur. Güçlü ve sağlamdır. Kadın, erkek, genç, yetişkin, çocuk, herkes fabrikaya tabiidir. En temel güdülerini olan karınlarını doyurabilmek, fiziksel varlıklarını sürdürebilmek için fabrikaya muhtaçtırlar. Fabrika, onlara emeklerinin karşılığını vermez. İnsani koşullar içinde yaşamalarını sağlayacak ücreti alamazlar. Ancak hayatta kalabilmelerini sağlayacak bir bedel için çalışırlar. Aynı şekilde fabrikanın varlığı da yine bu insanlarla mümkündür. Üretimin ve karın sürekliliği bu insanların işgücüne bağlıdır. Fabrika, çalışanların emeklerini sömürerek sahiplerini daha da zenginleştirirken işçilerin bedenlerini tüketerek onları daha da güçsüzleştirir.

Romanda fabrikanın bir diğer işlevi ise Murtaza'nın kişiliğinin yansıtılmasına alan sağlamasıdır. Hayatı algılayış biçiminin gösterilmesine, kişilik özelliklerini ortaya koyabilmesine, olayların gelişmesine imkan sunar. Murtaza'nın katı ödev anlayışı, disiplin hayranlığı, güç temsilcisi olmaya çalışması, sabit fikirli oluşu, çalışkanlığı, üniforma tutkusu fabrikadaki görevi dolayısıyla ortaya çıkar. Kendisini yetki sahibi görmesi, zaten ağır çalışma koşulları altında ezilen işçilere hiç göz açtırmamasına neden olur. Kendisiyle aynı konumda çalışan diğer kişiler ve işçilerle olan ilişkileri öykünün ilerlemesini sağlarken aynı zamanda Murtaza'nın kişiliğinin yapıtaşlarını da açığa çıkarır.

Romanda yer alan diğer önemli mekân, yoksul işçi mahallesidir. Fabrika ile birlikte işçilerin evleri, kahvehane, bakkal, lokanta gibi hikâyenin geçtiği diğer yerler de

bu mahallededir. İşçiler paslı tenekelerden yapılmış harap, yıkık dökük evlerde barınırlar. “Yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş ya da tam yuvarlanacakken bir yana tutunuvermişe benzeyen harap evler kalabalığından ibaret mahallenin birbirini kesen, çamur içindeki sokaklarından birinde dehşetli bir sarhoş narası karanlıkları ürpertti” (Kemal, 2008a, s.1).

Evler de tıpkı içlerinde barınan insanlar gibi yorgun, bezgin, mutsuz ve harap bir görünüme sahiptir. Bu evler insanlara sağlıklı yaşam koşulları sunacak durumda değildir. Evden daha çok, fabrikanın tüm gücünü sömürdüğü yorgun bedenlerini bir sonraki çalışma vardiyasına kadar dinlendirdikleri yerdir. Bir yaşam alanı değil barınak işlevi görürler. Bu döküntü, eğreti evlerin ortasında sağlam yapısıyla yükselen fabrika daha güçlü daha ezici görünür.

Ancak mahallenin bol ışıklı, temiz asfaltlı caddelerden, güzel evlerden oluşmuş bir de diğer yakası vardır. “Caddenin iki yanında kırmızı kiremitli evler, ağaçlarla çiçeklere gömülü köşkler ya da toprağa bir eski zaman derebeyi heybetiyle bağdaş kurmuş apartmanlar diziliydi” (Kemal, 2008a, s.18). Zengin mahallesi temiz ve ışıltılıdır. Evler dimdik ayaktadır. İçlerinde yaşayan insanların maddi gücünün simgesi olarak yer alırlar. Orhan Kemal, yoksul işçi evlerinin yanı sıra bu evlerin de tasvirini yaparak sosyo-ekonomik çelişkiye vurgu yapar. Romanda vurgulanan evler ve içinde yaşayanlar arasındaki bu farklılık, Murtaza’nın zengin ve güçlü olanı diğer insanlardan üstün saymasını da göstermeye yarar.

Hiç gereği yokken, ilikli yakasını kontrol etti. Ceketini iki yanlara çekti. Çalıştıkları için Cenab-ı Allah’ın bol bol verdiği sevgili kulların asfalt caddesine çıkacaktı. Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu. Onlar sabahlara kadar oturabilir, oyun oynar, kahkahalar atar, ya da çalgı çalabilirlerdi. Yoktu ekmek düşünceleri. Sonra onlar bilirlerdi Allahlarını da, peygamberlerini de. Bunun için de Allah’ın sevgili kullarıydılar. Arka sokaklarda oturan “muzır vatandaşlar” Allah’ın sevgili kulları olsalardı, onlar da oturur, keyif çatarlardı böyle köşklere apartmanlarda (Kemal, 2008a, s.18).

Fen Müdürü’nün evinin tasvir edilmesi de, yaşanan mekânın sınıf çatışmasının bir göstergesi olarak kullanılmasına başka bir örnektir. “Fen Müdürü’nün evi şehrin dışında, yüksek, sağlam demir parmaklıklarla çevrili, limon, portakal ağaçlarına gömülmüş, tahta saçaklarıyla pancurları tahin renkte boyalı, bembeyaz bir köşktü. Birkaç yıl önce dayısı, bir İtalyan mimara yaptırıp yeğenine hediye etmişti. Bahçesinde yan yatmış kocaman bir arslan heykeli bulunduğu için halk, ‘Arslanlı Köşk’ adını

takmıştı. İrili ufaklı geyik, kurt, karaca, kız, oğlan heykellerinin süslediği bahçede çiçek tarhları, daha geride kırmızı topraklı bir tenis kortu, bir dans pisti bulunuyordu. Bazı geceler verilen ziyafetler sabahlara kadar sürer, irili ufaklı lüks lambalarıyla ampullerin bol ışığı altında çılgınlar gibi eğlenilirdi” (Kemal, 2008a, s.260-261).

Döneme özgü bir yapılanma olan kooperatifler ise bir başka sömürü aracı olarak işlev görür. Kooperatif hisselerinin dörtte üçü fabrika sahiplerinin, kalanıysa fabrika ustaları ile gözde memurlar arasında paylaştırılmıştır. (Kemal, 2008a, s.275) İşçilere avans olarak kooperatif markası verilir, nakite ihtiyacı olan işçi bu markayı fabrika veznesinden paraya çevirir. Firdevs’i doktora götürmek için Murtaza da marka almak ve paraya çevirmek zorundadır. “Memurdan beş liralık marka avans aldı. Bu markalar, kırk paradan iki yüz elli kuruşa kadar boy boy, alüminyum tekerleklerdi ki, yalnız kooperatif bakkalı, manavı ve kasabından alışveriş etmeye, kooperatif berberinde tıraş olmaya, terzisinde giysi diktirmeye yarardı. Avanslarda işçiye avans yerine bu markalardan verilir, bu suretle işçi sadece kooperatiften alışverişe zorlanırdı” (Kemal, 2008a, s.274). Fabrikada uzun saatler ve ağır çalışma koşulları altında çalışan işçiler zaten emeklerinin karşılığını alamazken, aldıkları parayı da kooperatif yoluyla fabrika patronlarına geri vermiş olurlar. Orhan Kemal, fabrika kooperatifini sadece bir mekân olarak kullanmamış, işçilerin dört koldan sıkıştırıldığını göstermek için sömürü sisteminin bir ayağı olarak işlevselleştirmiştir.

3.1.1.4. Kişiler

Murtaza; romanın başkişisidir. Hikâyenin merkezinde Murtaza yer alır ve aksiyon onun eylemleri etrafında gerçekleşir. Murtaza görevine tutkuyla bağlı, disiplin ve düzen hayranıdır. Vatan ve millet ülküsüne yürekten bağlıdır. Herkes vatani için yaşamalı ve çalışmalıdır. Bu nedenle görev başında yapılan küçük bir yanlış bile vatan hainliği olarak değerlendirir. İnandığı ilkelerden asla ödün vermez. Fikirlerinde esnek değildir. Komik ya da acınacak bir duruma bile düşse kendi bildiğinden şaşmaz. Kendisinin hiç görmediği ama çocukken kahramanlık hikâyelerini dinlediği dayısı Kolağası Şehit Hasan Bey’den çok etkilenmiştir. Vatanı uğruna Balkan Harbinde şehit düşmüş bu kahraman dayıyı kendine rol model almış, ona çok fazla değer atfetmiştir. Doğruluk, dürüstlük, cesaret, vatanseverlik, adanmışlık, çalışkanlık, devlete ve sisteme bağlılık gibi kendi gözünde ne kadar yüce değer varsa, bunların hepsini bu şehit dayıyla ilintilendirmiştir. Yaşadığı sürece bu dayıya layık olmaya çalışmış, onun gibi olmak

istemmiştir. Bütün hayatını bu hayranlık belirlemiştir. Üniforma tutkusu da yine, dayısı gibi olmak isteğinden kaynaklanmaktadır. İlk kez bekçi olduğunda aldığı giysi onu Dayısı Kolağası Şehit Hasan Bey’e biraz daha yaklaştırmıştır. “Murtaza urbasını giyip, kasketini başına geçirince coştı. O coşkununla geçti aynanın karşısına. Kendini öyle beğendi, öyle beğendi ki, terzinin boynuna heyecanla sarıldı: ‘ Yaşsa arslan yavrusu arslan! İşte şimdi oldum Kolağası Şehit Hasan Bey!’” (Kemal, 2008a, s.14).

Hem mahalle bekçiliği yaparken hem de fabrikaya kontrol memuru olduğunda sürekli üniformasıyla gezer. Şehit dayısı gibi subay olamamış, kanını vatan topraklarına akıtamamıştır ama, sırtındaki üniformasıyla o da dayısına benzemiştir. Kendi yaptığı iş de yine memleketin iyiliği içindir ve her vatani görev gibi kutsaldır.

Kolağası Şehit Hasan Bey’in kanından gelmek bir ayrıcalıktır. Sadece kendisi değil, başkaları da böyle bir kahramanın değerini bilmeli, ona layık olmaya çalışmalıdır. Bu nedenle ismiyle müsemma Murtaza (Murtaza, isim olarak ‘seçilmiş, beğenilmiş kişi’ anlamındadır), herkesi kendi değerlerine uymaları için disipline etmeye çalışır. Bunu kendine görev bilir. Ancak bu bakış açısı kendinden daha üst konumdakiler için geçerli değildir. Zengin ve güçlü olana saygı duyar. Onların çalışarak bu duruma geldiklerini ve ‘Allahın sevgili kulları’ olduklarını düşünür. Hiyerarşik olarak kendinden üstte olan herkese koşulsuz biat eder. Emredileni uygularken sorgulamaz. Sınıfsal aidiyet bilinci yoktur. Kendisi ile aynı sınıfsal konumda olan kişilerin, yeterince çalışmadıkları için, yaşadıkları hayatı hak ettiklerini düşünür. Onlara karşı kuralları uygularken katıdır. Küçük bir yanlış karşısında bile affedici değildir. Murtaza’nın hayat karşısındaki bu sabit fikirli bakış açısı, uygulamada kendisi ve yakınları için de geçerlidir. Çocuk yaştaki kızlarının uzun çalışma saatlerine dayanamayıp uyukladıklarını gördüğünde acımasızdır. “İki kızının ince omuzlarıyla sarsılarak uyukladıkları makinelere dehşetle baktı bir an, gördü. Görünce de kıl diplerine kadar kıpkırmızı kesilerek sarsıldı. Sonra tüm kanı çekilmişçesine sarardı. Ve hiç beklenmedik biçimde, bir atmacayı hatırlatarak koştu. Cemile, babasının yıldırım gibi geldiğini görünce makinesinden atlayıp kaçtı. Firdevs hala uyumaktaydı. Murtaza kızı saçlarından desteleyip havaya kaldırdı, sonra da yere çarptı. Uykusu başına sıçrayan kızıdan sadece vahşi bir çığlık, bir korku çığlığı yükseldi. Murtaza hıncını alamamıştı. Küçüğün ardına düşmek için hamle ettiyse de bırakmadılar” (Kemal, 2008a, s.247). Kendi kızlarının görev başında uyuması, Murtaza için her şeyden daha fazla utanç vericidir. ““Öööl be Mürteza, gebber be Mürteza, gel kurşunlara be Mürteza”” (Kemal, 2008a, s.248).

Murtaza, bu uyuklama olayından duyduğu utançla Fen Müdürü'ne gider ve cezalandırılmasını ister. Murtaza'nın kendisinden vazgeçecek kadar göreve adanmışlığı, kara dayalı sistemin temsilcisi müdürü bile şaşırtır. (Kemal, 2008a, s.270)

Murtaza'nın hem işyerinde hem de özel yaşamında, göreve adanmışlığı ve insanları disipline etme gayreti alay konusu olur. İş arkadaşları onu sevmez ve dışlar. Kendi arkadaşlarını kollamak yerine idarenin çıkarlarını gözetmesi eleştiri konusu olur. Çevresindekiler tarafından bu konuda uyarılır. Ancak o kimseyi dinlemez. Kendi bildiği gibi davranmaya devam eder. Doğruluktan, dürüstlükten, görev ahlakından asla ödün vermez. Bunları yaparken ise; hiçbir çıkar gütmmez. Maddi kaygısı yoktur. Sadece görev duygusu hâkimdir. Görevini en iyi şekilde yapabilmek güdüsü bireysel çıkarlarından ve kendi öz benliğinden daha önemlidir.

Murtaza'nın öyküsünün geçtiği dönem; Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda olduğu Tek Parti Dönemi yılları ve 1946'da kurulan Demokrat Parti ile başlayan Çok Partili Döneme geçiş sürecini içerir. Romanda geçen zaman, 'tek parti' düşüncesinin hâkim olduğu, otoriter bir yönetimin uygulandığı 1938-1950 yılları içinde yer alır. Bu dönemde 'tek millet, tek bayrak' gibi sloganlarla milliyetçilik duyguları kışkırtılırken, 'tek parti, tek yönetici' gibi söylemlerle de sistemin devamı garantiye alınmak istenir. Murtaza, bu söylemlerin en ateşli savunucusu ve uygulayıcısıdır. 'Devletin bekası' için herkes Murtaza gibi çalışmalı ve yaptığı her eylemde devletini düşünerek hareket etmelidir. Kendini devletin organik bir parçası gibi görür. "Yukarda Allah, Ankara'da Devlet hem de Hükümet, burda da Murtaza'ydı!" (Kemal, 2008a, s.2). Devleti kendinde simgeleştiren Murtaza, baskıcı rejimin bir uygulayıcısı olarak halkı disipline etmek görevini üstlenir. Kadın, erkek, çocuk, herkes gerektiğinde canını verebilecek kadar devletine bağlı birer nefer olmalıdır.

Murtaza'nın kendini hükümetin ve devletin sadık bir 'kul'u olarak görmesinin tek nedeni düzen ve asayiş meraklısı olması değildir. Göçmen olarak bu ülkeye gelmesi de önemli bir etkidir. Türkiye'ye gelmesini sağlayan CHP Hükümeti ve İsmet İnönü'ye ihanet etmek istemez. "Başıbozuk sütsüzler toplanıyor, İsmet Paşa'ya da, partisine de veryansın ediyorlardı. Buysa insanlık değildi. Bir acı kahvenin kırk yıl hatırı varsa, koskoca İsmet Paşa'nın neden olmasını? Kurtarmış idi çan sesi dinlemekten, kavuşturmuş idi şükür ezan-ı Muhammedi'ye" (Kemal, 2008a, s.296). Murtaza, İsmet İnönü'ye sadakatile bağlıdır. Bu nedenle de CHP'ye ve İsmet İnönü'ye karşı kurulan Demokrat Parti yandaşlarıyla anlaşamaz. Mehmet Narlı, Murtaza'nın İsmet Paşa'cı olmasını 'sadakat ve vefa borcu' olarak değil, 'bürokratizmin ve elitizmin

yıkılacağı korkusu' olarak görmek gerektiğini söyler. “O, sıradan adamların, disiplinden nasibi olmayanların, yoksulların, idareye talip olan Demokrat Parti'nin yanında yer almasına tahammül edemez. Bu insanların hürriyete kavuşması demek, memleketin düzeninin allak bullak olması demektir” (Narlı, 2002, s.572).

Özellikle romanın üçüncü bölümünde, CHP ve Demokrat Parti arasındaki çekişmelerin halka yansması yoğun olarak işlenir. Demokrat Parti'nin halk arasında yükselişe geçmesi fabrikada da etkisini gösterir. İşçilerin çoğunluğunun Demokrat Parti'yi desteklemesi, işçiler ve Murtaza arasında kavgalara neden olur. Kendisi de Demokrat Partili olan Fen Müdürü, Demokrat Parti'nin iktidara geleceğini varsayarak, Murtaza'yı işçilerin önünde eskisi kadar desteklemez. “Anlıyordu, gayet iyi anlıyordu bütün bunların nedenini. Bütün bunların nedeni, ‘Demokratçılık’ tı. Vazife bir sırasında millet işini gücünü bırakıyor, birtakım meydanlarda bayraklar, çiçekler, dallarla donatılmış kürsülerden İsmet Paşa'ya, onun partisine sövüp sayanlara alkış tutuyor, avazı çıktığıınca ‘Yaşaa!’ diye bağıırıyordu; hem de gırtlaklarını yırtı yırtı, avuçlarını patlata patlata” (Kemal, 2008a, s.295).

İşçiler, CHP ve İsmet Paşa taraftarı olduğu için Murtaza'ya daha çok düşman olurlar. Murtaza'yı istememe nedenlerini farklı partili oluşuyla birleştirirler.

Helâ bekçisinin barakası önünde başlayan galeyan, alev dokunmuş ispiroto gibi bütün fabrikayı sarıverdi. Murtaza'nın sert disiplininden yıllar yılı usanmış, cezaya çarptırılmaktan imanları gevremiş kadınlı erkekli işçilerle, fırsattan faydalanmasını bilen ustalar, usta yardımcıları falan sırt sırta vermişlerdi:

“İstemiyoruuuuuz!”

“CHP'li, İsmet Paşa'cı kontrol istemiyoruuuuuz!”

“Cehenneme kadar yolu var, defolsun fabrikadan.”

“Bu fabrika Demokratların kalesi!” (Kemal, 2008a, s.298).

Murtaza'nın istifasını isteyenlere karşı Fen Müdürü, ikiyüzlü davranır. Murtaza'nın çalışkanlığından ve sadakatinden sonuna kadar faydalanmak ister. “Evet evet, Murtaza'ya bırakmalıydı fabrikayı. Fabrikada, yani iş hayatında particilik istemiyordu. İş işti, particilik de particilik. Sonra daha önemlisi Demokrat Parti iktidara geçmemişti, geçeceği de şüpheliydi. Madem şüpheli İsmet Paşacı da olsa, disiplini sıkı birini fabrikasında tutmakta fayda vardı. Demokrat Parti iş başına geçerse, Murtaza'yı neden tuttuğunu anlatır, maksadın sırf gönül eğlendirmek olduğunu ileri sürerek yedirirdi” (Kemal, 2008a, s.325).

Murtaza ve Demokrat Partililer arasındaki çekişmeler ilerleyen sayfalarda da devam eder.

Murtaza'nın çocukluğundan bu yana rol model olarak aldığı ve her türlü edimini belirleyen şehit dayısı Kolağası Hasan Bey'i, romanda yer alan kişiler arasında sayabiliriz. Romanda, fiziksel olarak yer alıp eylemde bulunamasa da Murtaza dolayısıyla varlığını sürdürür. O, kahramanlığın ve kutsallaştırılan vatan sevgisinin temsilcisidir.

Fen Müdürü; romanda yer alan bir diğer karakterdir. Orhan Kemal, Fen Müdürü'nü kapitalist sistemin temsilcisi olarak kullanır. İçinde bulunduğu sınıfın değer yargılarına uygun olarak hareket eder. Onun gözünde, işçilerin insan olarak bir değeri yoktur. Üretimin sürmesi ve fabrikanın kar etmesi amacını taşır. Bu amacın gerçekleşmesi için de çalışanlarına karşı ikiyüzlü davranmaktan ve yalan söylemekten çekinmez.

Nuh; fabrikada, Murtaza ile birlikte kontrol memurluğu yapar. Murtaza'ya tezat özellikler taşıyan bir kişidir. Murtaza'nın gelişi ile birlikte fabrikadaki düzeni bozulur. Hemşerisi olan Fen Müdürü'nün yanında bile itibarı düşer. Fabrikada çalışan diğer kişiler ile birlikte Murtaza'ya karşı bir cephe oluşturur. Onun görevini yapmasına engel olmaya çalışır. Kendi çıkarlarını düşünen bir kişidir. İşten ayrıldıktan sonra, siyasi bir kimlik olarak Demokrat Parti içinde yer alır.

Azgın Ağa; Murtaza'nın temsil ettiği değerlerin karşısında yer alan tuvalet bekçisidir. Romanda, Murtaza'ya zorluk çıkaran karakterlerden bir diğeridir. Onun düzeni de Murtaza'nın fabrikaya gelişi ile birlikte bozulur. Otoritesini kaybeder.

Murtaza romanına baktığımızda oldukça kalabalık bir kadroya sahip olduğunu görürüz. Orhan Kemal, Murtaza'nın içinde yaşadığı sosyal ortamı doğru verebilmek adına çok sayıda karakter kullanmıştır. Hem evde hem de fabrikada hiç dinlenmeden sürekli çalışan Murtaza'nın karısı, büyük bir yoksulluk içinde yaşamını tüketmektedir. Firdevs ve Cemile'nin çocuk bedenleriyle fabrikada çalışıp eve ekmek getirmek zorunda kalmaları yine bu yoksulluğun sonucudur. Murtaza'nın diğer çocukları, akrabası Akile Hala ve Murtaza'nın kardeşi, Murtaza'nın ev ve aile yaşamının somutlaşmasına yardımcı olurlar. Murtaza'nın katı ödev anlayışıyla bir yandan dalga geçen diğer yandan bunu kullanan Emniyet Müdürü ve Komiser; kendi düzenlerini bozduğu için Murtaza'yı istemeyen mahalle halkı; fabrikada çalışan işçiler, ustabaşılar, kâtipler, fabrika doktoru; Demokrat Parti İl Başkanı gibi kişiler sosyal ortamı belirleyen diğer karakterlerdir.

3.1.1.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Fabrika: Hem romanda gerçekleşen aksiyonlara mekân olur hem de kapitalist sistemin simgesi olarak yer alır.

Kahvehane: Uzun çalışma saatleri süresince günlerinin büyük bir bölümü fabrikada geçen işçilerin tek sosyalleşme mekânı olma özelliği taşır.

İşçi mahallesi: Fabrika çevresinde kurulan mahallelerde yine fabrikada çalışan işçiler ve yoksul insanlar barınmaktadır.

Göçmenlik ve mübadele: Romanda tespit edilen diğer kronotoplardır. Murtaza, 1927 yılındaki azınlıklar mübadelesinde Yunanistan'dan Türkiye'ye gelir. Romanda, mübadeleyle ülkeye gelen göçmenlerin burada yeni bir yaşam kurmalarına dair bilgiler de yer alır.

Ev: Murtaza'nın evi fabrika dolayısıyla kurulan işçi mahallesindedir. Murtaza'nın sosyal yaşamda görünmeyen kişilik özelliklerini mahrem bir mekân olarak gösterme işlevi taşır.

Kooperatif: Romanın olay zamanına özgü bir yapılanmadır. Romanda sadece bir mekân olarak yer almaz, işçilerin sıkıştığı sömürü sisteminin bir parçası olma niteliği taşır.

Yol: Murtaza'nın bir göçmen olarak Türkiye'ye gelmesi dolayısıyla romanda yer alır. Bu yolculuk sonrasında Murtaza, öngöremediği yeni bir hayata başlar.

3.1.2. Bereketli Topraklar Üzerinde

“Yazmalı...şu yorganı sırtlarında Çukurova'ya inen, kamyonlara, arabalara toslayan ırgatları. Onların dramını. Onlar gibi yaşayarak, onlar gibi, yakan güneşin altında söylenen bir türkü gibi. Çukurova'nın destanı, insanın destanı olur anama avradıma” (Uğurlu, 2002, s.98).

Orhan Kemal, Adana'da Nadir'in kahvesinde otururken çalışmak için Çukurova'ya gelen ırgatları görünce bu sözleri söyler. Orhan Kemal, o dönemin Çukurova'sında her yıl şahit olduğu, içini acıtan bu insanlık dramını yazmaya böyle karar verir. Hemen orada romanı kurgulamaya başlar. “Taa Anadolu içlerinden alıp, trene bindirip ovaya indirmeli. Fabrikaya işçi, tarlaya ırgat etmeli. Patron, işçi. Ağa, ırgat dramını” (Uğurlu, 2002, s.98).

Orhan Kemal, pamuğun tarladan çıktıktan sonra geçirdiği süreci çok iyi bilir. Orhan Kemal'in kendisi de ekmek parası kazanmak için senelerce dokuma fabrikalarında çalışmıştır. “Diyorum ki, fabrikayı biliyorum. Depo’da, Mağaza’da, İplik’te, Sulama’da çalıştım. Ama tarlayı? Çocukluğumda, babamın Ceyhan’daki çiftliğinde, onu da şöyle böyle hatırlıyorum ama yetmez. Gidip bir ırgat gibi Kalekapısı’nda dikilmeli ha? Irgatbaşından iş istemeli. Sonra bir ağanın tarlasında kazmaya, pamuğa başlamalı ki yazacakların sahici olsun!..” (Uğurlu, 2002, s.99).

Irgatlarla birlikte tarlada çalışmasa da onları iyi tanır. Arkadaşları arasında tarlada çalışan traktör ustaları vardır. Onların anlattığı hikayeler vardır, ki bunlardan bazılarını Bereketli Topraklar Üzerinde romanında kullanır. Sürekli halkın içinde yaşayan (daha doğrusu, hep geçim sıkıntısı çektiği için kendisi de onlarla birlikte ekmek parası peşinde koşan) biri olarak, ırgatlarla yakın temas içinde olduğu zamanlar olmuştur. Onların kente gelişlerine, kentte geçirdikleri değişime, kentte tutunuşlarına ya da yok oluşlarına yakından tanıklık etmiştir.

...her yıl binlerce ırgat Kuzey, Güney ve Orta Anadolu’dan bereketli Çukurova topraklarına iner. Onlar, fabrikalarda, köy ekonomisinde ya da nerede olursa olsun iş ararlar. Binlerce, on binlerce emek ırgatı ekmek kapısı dedikleri büyük şehirde aç, acı çekerek ve ümitsiz gezerler. Ve sonunda, her şeye rağmen bir iş düşerse, emek şartları, mesken, yemekler o derece kötüdür ki, çoğu dayanamaz!.. Onlara elini uzatacak bulunmaz. Doktor yok, ilaç yok!.. Onlar, köyleri ve orada bıraktıkları akrabaları için çektikleri acıları gözlerine derin derin sindirerek, kendilerine yer bulunmayan bu dünyayı ya erken terk ederler ya da bir deri, bir kemik kalarak garip bir hayatı sürerler!.. (Uğurlu, 2002, s.96).

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, ilk kez 1953 yılında, Dünya Gazetesi’nde tefrika biçiminde okurlarla buluşur. 1954 yılında Remzi Kitabevi tarafından 288 sayfalık bir roman olarak ilk basımı yapılır. 1964 yılında roman ikinci kez basılır. Geçen süre içinde Orhan Kemal, romanda bazı değişiklikler yapmış, eklemelerle birlikte roman 427 sayfaya ulaşmıştır.

Romanda, Orta Anadolu’nun yoksul bir köyünden çıkıp Çukurova’ya çalışmak için gelen üç köylünün Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan’ın öyküsü anlatılır. Roman, çocukluklarından beri arkadaş olan bu üç kişinin köyden çıkışlarıyla başlar. Köyün pek çok erkeği gibi onlar da ekmek parası kazanmak için başka bölgelere

çalışmaya giderler. Bu üç arkadaşın hedefinde Çukurova vardır. Amaçları, şehirde bir iş bulup kazandıkları parayla köye geri dönmektir. Hasan ve Ali daha önce köyden hiç ayrılmamışlardır. Yusuf ise daha önce Sivas Cer Atölyesi'nde iki ay hamal olarak çalışmıştır. İstasyonda tren beklerken ve yolculuk sırasında, bu tecrübesine dayanarak arkadaşlarını şehrin kötülüklerine karşı sürekli uyarır. Bu uyarıları yaparken sadece kendi tecrübelerini aktarmaz, çünkü kendi tecrübesi de yetersizdir aslında. Daha çok emmisinin öğütlerinden yararlanır. Yusuf'un emmisi, uzun zaman şehirde çalışmış ve şehir konusunda deneyim sahibi olmuştur. Yusuf, emmisinin şehir ve şehirliyle ilgili öğütlerini tekrarlayarak, arkadaşlarına şehirde nasıl davranmaları gerektiği konusunda yol gösterir. Adana'ya indiklerinde köylerinde ismini duydukları, kendileriyle aynı yöreden olan, 'hemşehrimiz' dedikleri kişinin fabrikasına giderler. Ancak, fabrikaya gittiklerinde hayal kırıklığı yaşarlar. Fabrika kapısında kendileri gibi iş bekleyen çok sayıda insan vardır. İş bulmak, özellikle de fabrikada iş bulmak zordur. Yusuf, fabrikanın sahibini görebilmek için kapıcıya yalvarmak, rüşvet vermek gibi çeşitli yollar dener. Başarılı olamayınca son çare olarak fabrika sahibinin arabasının önüne atlar. İstedikini bu şekilde elde eder ve fabrikada işe başlarlar. Üç arkadaş, Adana'ya çalışmaya gelen işçilerin kaldığı ahırdan bozma bir yerde yaşamaya başlarlar.

Şehirde tutunmak kolay değildir. Kendileri gibi sahipsiz, tecrübesiz, ekmek parası peşindeki yoksul insanların emeğini sömüren pek çok kişi vardır. Gittikleri her yerde bunlarla karşılaşır. Yalanı, hileyi, haksızlığı, birbirlerini ezerek ayakta kalmaya çalışan insanları, düşmanlığı, acımasızlığı görürler. Sefalet içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Ağır çalışma koşulları sonucu Hasan hastalanır. Yusuf ve Ali ise ırgatbaşına haraç vermedikleri için işten kovulurlar. İnşaatta çalışmak üzere kaldıkları yerden ayrılırlar. Hasta olduğu için Hasan'ı yanlarında götürmezler. Bir süre sonra Hasan, açlıktan ve hastalıktan ölür. Yusuf, çalıştığı inşaattaki duvar ustasından duvarcılık öğrenir. Ali ise inşaatta çalışanlardan birinin karısıyla kaçır ve tarlalarda ırgatlık yapmaya başlar. Ali'nin ırgat olarak çalışmaya başlamasıyla roman, Çukurova'daki tarım işçilerinin zorlu çalışma koşullarını ve yaşam mücadelesini merkeze alır. Şehirdeki emek sömürü düzeni, kırsal yaşamda da aynı şekilde devam etmektedir. Ali, tehlikeli bir iş olan patoz işçiliği yaparken makineye kapılır ve ölür. Duvar ustası olarak para kazanan Yusuf, romanın başında almayı hedeflediği gazocağını da alarak köyüne tek başına geri döner.

Yoksulluk nedeniyle köylerinden ayrılıp gurbete çalışmaya giden üç arkadaşın öyküsü, ülkemizin sosyo-ekonomik anlamda önemli değişimleri yaşadığı bir dönemde

geçer. Öykü zamanı olarak belirlediğimiz 1946-1950 yılları; tarım reformunu gerçekleştiremeyen Türkiye'de, geleneksel köy ekonomisinin parçalandığı yıllardır. Kırsalda yaşayan topraksız ya da az toprak sahibi insanların geçimlerini sağlayamadıkları için gurbete çıkmaya başladıkları bir dönemdir. Aynı zamanda kentlerde sanayileşmenin hız kazandığı yıllardır. Köyden kente gelenler, sanayi sektöründe iş bulmak umudunu taşırlar. Adana, pamuk üretiminin yapılması ve sonrasında da pamuğun işlenmesi için fabrikaların kurulması nedeniyle, o yılların cazibe merkezidir. Tarımın gelişmediği Orta ve Güneydoğu Anadolu'nun yoksul insanları için, ekmeklerini kazanacakları 'bereketli topraklar'dır. Ancak, öykünün geçtiği yıllar; iş güvenliğinin ve çalışma koşullarının yasalarla güvence altına alınmadığı, işçilik bilincinin gelişmediği ve işçi örgütlerinin işlerlik kazanmadığı bir dönemdir. Romanın baş kişileri; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali yoksulluk nedeniyle köylerinden ayrılırlar. Amaçları şehirde kalıp işçi olarak çalışmak, şehre yerleşmek değildir. Para kazanıp köylerine geri döneceklerdir. Romanda, üç arkadaşın öyküsü dolayısıyla hem sanayi sektöründe hem de tarım sektöründe çalışan insanların ağır çalışma koşulları altında emeklerinin sömürülmesi ve yaşam mücadeleleri konu edilir. Bu insanlar daha önce hiç bir bilgi ve görgüye sahip olmadıkları, kendilerine yabancı bir dünyanın içine girerler. Tanıştıkları bu yeni dünyada ezilirler. Arkadaş olmak, hemşehri olmak, birbirlerine sahip çıkmak gibi kendileri için değerli olan manevi duygularını yitirirler.

Orhan Kemal, toplumsal bir sorunu gözlemlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak romanlaştırır. Berna Moran, romanın gerçekçi bakış açısının masalsı bir yapıyla sunulduğunun, tespitini yapar. Roman tıpkı masallardaki gibi, çeşitli tehlikelerle karşılaşılan bir yolculuk üzerine kurulur. Romanın kahramanları da masal kurgularında olduğu gibi bir hedefe ulaşmak için bilmedikleri bir dünyaya doğru yola çıkarlar. Yoksuldurlar. Elde etmek istedikleri şey ise paradır. Paranın bulunduğu yere, şehre giderler. Şehirde türlü güçlüklerle karşılaşır. Yenilmemek için bir savaşım verirler. İçlerinden ikisi ölür, biri savaşı kazanır, elde ettikleri ile birlikte köyüne geri döner. (Moran, 2005, s.50)

3.1.2.1. Olay Örgüsü

Roman, otuz bölümden oluşur. Bölümleri tek tek incelediğimizde aşağıdaki gibi bir yapı ortaya çıkar.

1- Orta Anadolu'nun Ç. Köyünden üç arkadaş; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali Çukurova'da iş bulma umuduyla yola çıkarlar. İstasyonda tren beklerken Yusuf, Ali ve Hasan'a şehir hayatının kötülükleri hakkında uyarılarda bulunur.

2- Tren yolculuğu sırasında kendileri gibi Çukurova'ya çalışmaya giden motor ustası Yunus ve Veli ile tanışır. Hiç bilmedikleri şehir hayatı, tarım işçiliği, ağa, ırgatbaşı, traktör, patoz vs. hakkında fikir edinirler.

3- Adana'ya geliş. Sırtlarında yorganları, ellerinde torbaları ile ekmek peşinde Çukurova'ya gelen yüzlerce ırgatla beraber trenden inerler. Fabrikaya geldiklerinde kendileri gibi iş bekleyen çok sayıda kişiyle karşılaşır. İçeri giremezler ve 'hemşehrimiz' dedikleri fabrika sahibiyle görüşemezler.

4- Yusuf, fabrika sahibinin arabasının önüne atlayarak kendilerini tanıtır. İşe alınırlar. ırgatbaşı, onların yevmiyelerinden haraç ister.

5- İflahsızın Yusuf, tarladan toplanan pamuğun geldiği ilk yer olan 'Kırlı Koza'da çalışmaya başlar. Burada pamuk çırçırlara gönderilmek üzere kabuğundan ayrılır. Köse Hasan, pamukların yıkandığı 'Sulu Koza' ya verilir. Görevi ıslatılan pamukları bir yerden başka bir yere taşıyarak hamallık yapmaktır. Burada çalışan işçiler, taşıdıkları pamuğun suyundan sıırsıklam olur, iyi korunmayan pencereden gelen soğukla da üşüyerek hasta olurlar. Pehlivan Ali, pamuğun kabuklarının kırılıp temizlendiği yer olan 'Kırma Makinesi' nde çalışır.

Kalmak için ahırdan bozma bir yer bulurlar. Burada yaşayan, kendileri gibi başka illerden Çukurova'ya çalışmaya gelen sekiz ırgat daha vardır. Burayı ırgatlara kiralayan kişi, Köse Topal isimli bir Çanakkale gazisidir. Para karşılığı orada kalanlara yemek yapar, çamaşır yıkar.

6- Köse Topal, parasının çalınacağından korkmaktadır.

7- Çalışmaya başladıktan on beş gün sonra, sağlıksız çalışma koşullarına dayanamayan Köse Hasan hastalanır, yatağa düşer. Yusuf ve Ali'ye hasta arkadaşlarına bakmak zor gelir.

Yusuf ve Ali, yevmiyelerinden haraç alan ırgatbaşı Macir Durmuş'u şikâyet ederler. Fabrika sahibinin odacısı durumu ırgatbaşına bildirir.

8- ırgatbaşı Yusuf ve Ali'yi işten kovar. Laz Taşeron'un inşaatında çalışmak üzere anlaşır. Orada da Amele çavuşu, alacakları paradan haraç ister.

Yusuf ve Ali, arkadaşları Köse Hasan'ı kaderine terk ederek ahırdan ayrılırlar.

Ağır hasta olan Köse Hasan'a, ahıra gelen Hidayet'in oğlu yardım eder. Onu tuvalete götürür, yemek yedirir.

9- İnşaatda yoz ilişkiler yaşanmaktadır. Şantiye şoförünün karısı Hayriye, inşaatta çalışan pek çok erkekle ilişki içindedir. Laz taşeron, amele çavuşu ve şantiye şoförü Ömer Zorlu'nun karısı Fatma ile de ilişkiye girmek istemektedir. Fatma'ya Pehlivan Ali de gönlünü kaptırır.

10- İşçiler kendi aralarında kumar oynarlar. Kumar oynayan Ömer Zorlu, Ali'den borç para alır.

11- Yusuf, Ali'yi Fatma'dan vazgeçmesi için uyarır. Ali, onu dinlemez. Yusuf, yatağını Ali'nin yatağının yanından alır, duvarcı Kılıç Usta'nın yanına serer. Kılıç Usta'dan duvar örme işini öğrenmek için çaba gösterir.

Ali, Ömer Zorlu ve Fatma'nın odasına taşınır.

Yusuf, işçilerden birine ahıra Hasan'a bakmaya gittiğini ve Köse Topal'ın öldürüldüğü haberini aldığını, anlatır.

12- Fatma, Hayriye'nin aracılık etmesi sonucu, Laz Taşeron ile para karşılığı birlikte olur. Aynı gece önce Ali sonra da kocasıyla ilişkiye girer.

13- Taşeronla arası bozulan Kılıç Usta inşaattan ayrılır. Kılıç Usta'nın yerine Yusuf, usta olarak çalışmaya başlar.

Hidayet'in oğlu şantiyeye gelir. Yusuf'a Köse Hasan'ın öldüğünü söyler. İnşaatda çalışabilmesi için Yusuf'un aracı olmasını ister. Yusuf, ona yardımcı olmaz.

14- Doğu ve Orta Anadolu'dan binlerce insan ırgatlık yapmaya Çukurova'ya gelir. Günlerce, haftalarca iş için beklerler. Elciler onlara iş vermek için, en düşük ücretle çalışmaya razı olacak denli muhtaç duruma düşmelerini bekler.

15- Ali ile Fatma birlikte kaçarlar. Çalışmak için bir çiftliğe gelirler. Ali tarlada çapa yaparken, Fatma çiftlikte ev işlerine yardımcı olur. Çiftlikte çalışan Kâtip Bilal, Fatma'yı ayartmaya çalışır.

16- Pehlivan Ali tarlada birlikte çalıştığı Aptal kızı ile birlikte olmaya başlar.

17- Ali ile Fatma Aptal kızı yüzünden tartışırlar.

Kâtip Bilal, Ali'yi patozda çalışmak üzere harman yerine gönderir.

18- Harman yerinde de diğer yerlerde olduğu gibi ırgatlar ağır koşullarda çalıştırılır. Paydos saatleri çok kısa verilir. Yemeleri için verilen ekmeklerden kurt çıkar. İşçiler huzursuzdur, ama seslerini çıkaramazlar. Irgatbaşı, işçileri ayaklandıracağı düşüncesiyle Kürt Zeynel ve Halo Şamdin'den korkar.

19- Pehlivan Ali ve Hidayet'in oğlu çalışmak için harman yerine gelir.

Öğle paydosunda ırgatlar kumar oynar.

20- Akşam iş bittiğinde harman yerindeki ırgatlar, ırgatbaşının ön ayak olmasıyla kumar oynayıp esrar içerler.

Patoz ustası, Kürt Zeynel 'e Kemal Cesur'un onları ırgatbaşına ispiyonladığını söyler. Dikkatli olmaları gerektiği konusunda uyarır.

21- Kürt Zeynel, Kemal Cesur'u tehdit eder. Irgatları ırgatbaşına karşı kışkırtmasını ister.

22- Irgatlar yorgun bedenlerini dinlendirmeden günde en az on sekiz saat sürecek yeni bir iş gününe başlarlar.

23- Irgatlar bir haftalık işi beş buçuk günde bitirirler. Haftalıklarını almak için uzaktaki şehire yürüyerek giderler.

Ali, Fatma'yı şehire giden ırgatların arasında bulmayı ve tekrar barışmayı planlar. Fatma'yı bulamaz. Oysa Fatma, Ali'ye oldukça yakın bir yerdedir. Sıtma olmuştur. Hasta haldeyken bile erkekler onun bedeninden faydalanmaktadır.

24- Kemal Cesur, Irgatbaşı ve Kürt Zeynel'i ağaya şikâyet eder.

25- Ali ve Hidayet'in oğlu, Yusuf'u bulmak için inşaata giderler. Yusuf'un usta olarak Ceyhan'a gönderildiğini öğrenirler.

Kürt Zeynel ve Halo Şamdin işten atılır. Irgatbaşı onların yerine Ali ve Hidayet'in oğlundan patoz makinesinde koltukçuluk yapmalarını ister. Ali işten atılan birinin yerine çalışmak istemez. Ancak Kemal Cesur ve Hidayet'in oğlunun ikna etmeleri sonucu işi kabul eder.

Hidayet'in oğlu ve Kemal Cesur, Ali'yi geneleve götürürler. Ali ile ırgatbaşının genelevde çalışan kızı Selvi birbirlerine âşık olurlar.

26- Irgatbaşı, Zeynel ve Şamdin'e haber vermeden ırgat kafilesini tekrar harman yerine götürür.

27- Ali ve Hidayet'in oğlu patozda çalışmaya başlar. Yeni gelen patoz ustası, koltukçuluk işinde acemi kişilerin çalıştırılmasını istemez.

Küçük ağa ve ırgatbaşı, işi daha da hızlandırmak için tempo tutarlar. Bu tempoya yetişemeyen Ali patoz makinesine düşer. Patoz ustası, küçük ağadan bacağı kopan Ali'yi hastaneye götürmesini ister. Küçük ağa Ali'yi arabasına almaz. Öfkelenen ırgatlar küçük ağanın üzerine yürürler. Ağa korkarak kaçar. Ali kan kaybından ölür.

28- Zeynel, ırgatbaşıyla hesaplaşmak için gece yarısı harmana gelir. Irgatbaşını bulamaz. Yerde bir ceset olduğunu görür. Harmanı ateşe verir.

Küçük ağa ve ırgatbaşı, jandarmalarla birlikte harman yerine gelir. Patoz ustası olanları anlatır. Kemal Cesur, ağanın lehine şahitlik yapar. Jandarmalar ırgatları toplayıp karakola götürürler.

29- İflahsızın Yusuf, köyüne gitmek üzere Adana garına gelir. Sivas'a gidecek treni beklerken Hidayet'in oğluyla karşılaşır. Ali'nin öldüğünü öğrenir.

30- Yusuf, Hasan ve Ali ile birlikte çıktığı köyüne tek başına döner.

3.1.2.2. Zaman

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında olayların geçtiği zamana ait herhangi bir tarih yer almaz. Ancak biz, Orhan Kemal'in biyografisinden yola çıkarak öykü zamanının 1946-1950 yılları arasında geçtiğini söyleyebiliriz. "...Bereketli Topraklar Üzerinde, CHP'nin iktidarda bulunduğu 1946-1950 yılları döneminden kısa bir zaman kesimini kapsar. Bu kesimin sınırlarında toplumun ekonomik, sosyal ve tarihsel çatışmaları..." (Uğurlu, 2002, s.95).

Referans olarak aldığımız bu kitaptan yine, Orhan Kemal'in bu romanı ne zaman yazmaya karar verdiğini, kimlerden esinlendiğini de tespit edebiliriz. Birlikte kahve sohbetleri yaptığı arkadaşları; İsmail Usta'dan fabrikayı, Yunus Usta'dan ameleleri, Ali Şahin'den ırgatları, Dayı Remzi'den çiftlikler ile ilgili bilgi alır. Romanda da bu kişilerden bazılarının ya isimleri geçer ya da hikâyeleri yer alır. (Uğurlu, 2002, s.99) Roman bittiğinde de sözü edilen bu kişilere romanını okur, onların fikirlerini alır. Bu dönem Orhan Kemal'in İstanbul'a gittiği 1951 yılı öncesinde yaşanır.

Romanda geçen sosyo-ekonomik verilerden yola çıkarak tarımda makineleşmenin başladığını ancak hala yoğun olarak insan emeğine dayalı olduğu bir dönemin yaşandığını anlayabiliriz. Romanın 18. bölümünden 28. bölümüne kadar olan sayfalarda traktör, patoz makinesi, otomobil gibi teknik araçların tasvirlerinin yapılması, insanların bu araçlara hayranlık duymaları, motor ustalarının ayrıcalıklı kişiler olarak yer almaları, ağaların motor ustalarına muhtaç olmalarının vurgulanması bizi dönem konusunda bilgilendirir. Yusuf, Ali ve Hasan daha önce ne otomobil ne de traktör görmüşlerdir. Romanın ikinci bölümünde trende birlikte yolculuk yaptıkları Yunus Usta ve Veli'den traktör, otomobil, patoz makinesinin ne olduğunu öğrenirler.

Romanda anlatılan olaylar yaklaşık olarak bir yıl içinde gerçekleşir. Romanda Yusuf, Ali ve Hasan'ın yola çıktığı mevsim sonbahardır. "Üç arkadaş gece yarısı vardılar istasyona. Kaba bir rüzgâr ortalığı altüst ediyordu. Yukarda da öfkeli, kapkara

bulutlar” (Kemal, 2008b, s.2). Fabrika ve inşaatla çalıştıkları dönem ise kış aylarına denk gelir. Köse Hasan'ın çalıştığı 'sulu koza' bölümü anlatılırken mevsime dair de bilgi sahibi oluruz. “...cam yerine ıslak çuval geçirilmiş pencerelerden vuran ayaz, içerisini buzdolabına çevirdiği için, burada çalışanlar çoğu zaman kötü kötü öksürmeye başlar, çok geçmeden de zatürreeye yakalanırlardı” (Kemal, 2008b, s.55). Ali, Fatma'yı kaçırdığında mevsim bahardır. “Bahar patlamıştı. Şimşek yüklü bulutları, aydınlık yağmuru, kancık kokusu almış eşek anırtılarıyla Çukurova baharı harikadır” (Kemal, 2008b, s.161). Ali'nin patozda çalıştığı dönem ise harmanlar biçildiğine göre yaz mevsimidir. Ayrıca hava çok sıcaktır, sivrisinekler vardır ve insanlar sıtma olur. Romanın sonunda Yusuf, köyüne dönerken mevsim tekrar sonbahardır. “Çukurova'nın mavi göklerinde hafif, beyaz bulutların telaşla geçmeye başladığı sonbaharın fırtınalı günlerinden birinde, İflahsızın Yusuf tahta bavuluyla Adana garına, Ceyhan'dan gelen trenden indi” (Kemal, 2008b, s.359).

3.1.2.3. Mekân

Romanın açık ve geniş mekânı Adana'dır. Romanda geçen istasyon, Dört Yol, İnönü Meydanı, Seyhan Nehri, Kuruköprü, Kalekapısı, Taşköprü, Ötegeçe (Yüreğir), fabrika, Nadir'in kahvesi, Giritli'nin kahvesi, Çiftçi birliği, inşaat, kahramanlarımızın kaldığı ahırdan bozma ev, Taşçıkan sokağı gibi yerler şehir merkezindedir. Çiftlik, tarla ve harman yeri ise şehir dışında yer alır.

Adana, romanın geçtiği yıllarda tarım ve sanayi sektöründe gelişmelerin yaşandığı bir şehirdir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Adana'da pamuk üretiminin teşvik edilmesi, yüzyılın sonu itibariyle şehri yeni bir yapılanmaya götürür. 20. yüzyılın başında tarımsal üretimi modernize etmek amacıyla yabancı sermaye bölgede yatırımlar yapar. Pamuğu işlemek için iplik ve dokuma fabrikaları kurulur. 1947 yılında Marshall Planına dâhil olan Türkiye, aldığı yardımları tarım teknolojisinin gelişmesi için kullanır. Romanın öykü yıllarına geldiğimizde Adana, sadece bulunduğu bölgenin değil çevre bölgelerin de zenginlik merkezi olmuştur. Bölgenin değişen ekonomik yapısı, sınıfsal katmanları da değiştirmiştir. Adana'da yarı şehirli yarı köylü, henüz burjuva olamamış, burjuva olmaya çalışırken feodaliteyi de beraberinde taşıyan yeni zenginler ortaya çıkmıştır. Şehirde ekonomik gücü elinde tutan bu kişilerdir. Sözünü ettiğimiz yıllarda Adana'da on binlerce hektar arazide pamuk ekimi yapılmaktadır. Pamuk hasadı için gereken işgücü, dağlık bölgelerde yaşayan insanlardan ve tarımsal üretimin yerli halkı

besleyemediği civar illerden sağlanır. Bu insanlar mevsimlik işçi olarak Adana'ya gelirler. Bunun için şehirde ırgat pazarı kurulur. İşverenler, her hafta bu pazara gidip ırgatbaşıyla ücret pazarlığı yaparak gerekli sayıda kişiyi tarlasına götürür.

Romanın kahramanları için şehir; umutlarını gerçekleştirecekleri yerdir. Hemşehrilerinin fabrikasında işe girecek, para kazanacak ve köylerine geri döneceklerdir. Kazanacakları paraya dair büyük hayalleri yoktur. Yoksuldurlar ve bu nedenle de öncelikleri geçim derdidir. Yusuf, bir gazocağı almak ister. Hasan, kızının istediği saç tokasıyla üstü işli bir tarak. Ali de anasına yeni giysiler alacaktır. Ancak şehirde karşılaştıkları zorluklar, şehri onlar için kendilerini ezen bir mekân haline getirir. Ağır çalışma koşulları, haksızlık, hakaret, aşağılanma, emek sömürüsü, haraç vermek gibi olumsuz deneyimleri şehirde yaşarlar. Şehir, arkadaşlar arasındaki bağı çözer, birliklerini bozar. Yusuf ve Ali, Hasan'ı hasta haldeyken kaderine terk eder. Yusuf, Ali'den inşaatta çalışırken vazgeçer. Hasan ve Ali burada hayatlarını kaybederler. Başlangıçta umut olan şehir -Yusuf dışında- onları yutan, tüketen bir yer haline gelir.

Şehir, dışardan gelenler için aynı zamanda gurbettir. Yazar, şehrin bu niteliğine henüz romanın ilk sayfalarındayken vurgu yapar. “Gurbet gibi kötü var mı? Gâvurdan beter dinime imanıma...” (Kemal, 2008b, s.3). Yusuf, Ali ve Hasan için gurbete çıkmak zaruridir, ancak memleket ve geride bırakılanlar özlenecektir. “...Bu kez sıladır içinde yaf yaf eder, burcu burcu kokar, düşlerine girer. Ah bir gitsem diye can atarsın, iple çekersin sılayı...” (Kemal, 2008b, s.7).

Şehir, köylü/şehirli karşıtlığını da simgeler. Özellikle ilk iki bölümde geçen konuşmalar köylünün şehirliye bakışını yansıtır. Hasan ve Ali köyden ilk kez ayrılmaktadır. Yusuf kısa süreliğine de olsa Sivas'ta hamallık yapmış, şehir görmüştür. Yolculuğun başında arkadaşlarını şehre ve şehirliye karşı uyarır. “...lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden dersenez, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber!” (Kemal, 2008b, s.7).

Yusufun şehir görmüşlüğü olsa da, üçü de Adana gibi büyük bir şehri ilk kez görecektir. Bilmedikleri bir yere gidiyor olmaları doğal olarak ürkütücüdür. Ancak şehri korkutucu hale getiren asıl şey, Yusufun, emmisinden aktardığı öğütlerdir. Yazar, köylü/şehirli karşıtlığını tema olarak vurgulamak amacıyla bu öğütleri bolca kullanır.

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin derdi. İnsan dediğin delinmedik kabağa girmeli. Şehirliye hımbıl görünmeyelim Ali!” (Kemal, 2008b, s.32).

“...Fukara emmim. Şehirliler beleş beleşine yaralı parmağa işemezler derdi... (Kemal, 2008b, s.33).

“Siz siz olun, şehir uşağına tav olmayın!” (Kemal, 2008b, s.50).

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin. Sizi vallaha yek ekmeğe muhtaç ederler derdi!” (Kemal, 2008b, s.53).

“...gurbete düştünüz mü siz siz olun, avrada neye kapılmayın derdi. Avrat dediğiniz bir esvaplı şeytan derdi!” (Kemal, 2008b, s.136).

“Emmim derdi ki, şehir yerine vardınız mı siz siz olun, şehirlinin ayartmasına kanmayın derdi, şehir uşağı cin derdi bir cin” (Kemal, 2008b, s.139).

Köylü/şehirli karşıtlığındaki 'şehirli' sözcüğü, sadece şehirde doğmuş ve şehrin yerlisi olanları tanımlamaz. 'Şehirli' bir kavram olarak; şehre önceden gelmiş, orada yerleşmiş, kendi düzenini kurmuş, şehirde işlerin nasıl yürüdüğünü bilen yani şehirlileşmiş olanları da içerir. Güvenilmezdirler ve köyden gelenleri her an kandırabilirler.

Berna Moran, köylü/şehirli karşıtlığının ezen/ezilen karşıtlığının somut görünümü olduğunu ve romanın ana temasının bu karşıtlıktan doğan çatışma olduğunu, belirler. İlk iki bölümden sonraki yirmi altı bölümün, bu temayı desteklemek için kurulduğunu söyler. “...Oysa bu kısma (ortadaki 26 bölüm) köylü/şehirli karşıtlığı tema'sının işlendiği ve somut örneklerle sergilendiği bölümler olarak bakmak, romanın başı, ortası ve sonu arasında kurulan bağın hakkını vermek bakımından daha doğru olur” (Moran, 2005, s.52-53).

Şehirdeki fabrika, roman kahramanları için iş kapısıdır, ekmek kapısıdır. Fabrika, tanımasalar bile kendi memleketlerinden olan, 'hemşehrimiz' dedikleri birinin fabrikasıdır. Bu fabrikayı köylerinde duymuşlar, bu fabrika için yola çıkmışlardır. 'Hemşehrilik' ilişkisi onlar için çok önemlidir. Bu nedenle de işe gireceklerinden emin olarak şehre giderler.

“...Bize yaban gözüyle bakmaz ya!”

“Bakar mı? Hemşerimiz be. Hemşerinin kötüsü mü olur? Bizi bir gördü de kim idiğimizi belledi mi...”

“Amanın hemşerilerim gelmiş diye...Bizi tutmayıp da şehirliyi ne diye tutsun?”

“Tabii canım, akıl var yakın var...”

“Hemşeri demek hısım demek. Ben kendi nefsim, hemşerim şurda dururken, yazının şehirlisini niye işime alayım? Sen olsan alır mısın Köse?”

“Alınır mı Yusuf? Hemşeri, de, dur orda...” (Kemal, 2008b, s.8).

Geleneksel kültürde yardımlaşma, dayanışma, yabancılara karşı birlik olmayı simgeleyen 'hemşehrilik' ilişkisine güvenerek fabrikaya giderler. Fabrika önünde kendileri gibi iş için gelen çok sayıda kişinin beklediğini görürler. İş bekleyenlerin çokluğunu görünce endişelenirler, ancak yine de hemşehrilerinin varlığını düşünerek işe girebileceklerini umut ederler. Fabrikaya giremeyip kapı önünde, fabrika çevresinde ya da civardaki kahvelerde günlerdir iş için bekleyenlerden, fabrikada işe girmenin güç olduğunu öğrenirler. Yusuf'un fabrika sahibinin arabasının önüne atılıp kendini tanıtmayı sonucu işe girebilirler. İlk kez gördükleri fabrika, onlar için şaşırtıcı olduğu kadar ürkütücüdür de.

Üç arkadaş şimdiye kadar hiç görmedikleri sert şakırtılı, pamuk tozları uçuşan bir hava içine girince sanki çarpılarak ürktüler. Burada hemen her şey sarsılıp sallanıyor, dönüyordu. Tahtaları kararmış basık çatıdan sarkan toz salkımları arsında ufacak ampuller sarı sarı yanıyor, yanlarındaki volanların kuvvetli sarsıntılarla çalıştırdığı çırçır makinelerinden şiddetli sesler çıkıyor, toz salkımları, tozlu duvarlar, döşeme tahtaları, havada uçuşan tozlar sarsılıyordu (Kemal, 2008b, s.49).

Üç arkadaş dönerek, sarsılarak çalışan atölyenin pamuk tozu yüklü havasında afallamışlardı. Yusuf, ırgatbaşının hemen arkasında, ötekiler daha arkada, şaşkın, ürkek. Hele Pehlivan Ali, kocaman eliyle Köse'nin cılız kolunu sımsıkı yakalamıştı (Kemal, 2008b, s.50).

Asım Bezirci, köylerinde traktör ya da araba dahi görmemiş bu insanların makine ile karşılaşmalarını “Bozkır'dan yeni inen şaşkın gurbetçilerin, ejderhalar gibi soluyan şirret makineler karşısında saf ve şaşkın bocalayışlarını anlatırken, geride kalmış bir çağın insanları ile ileri bir çağın tekniğinin karşı karşıya gelişindeki hazin ve acıklı dramı ortaya koyuyordu” (Bezirci, 1994, s.124-125), şeklinde tanımlar.

Fabrikada karşılaştıkları ilk olumsuzluk, ırgatbaşının haraç istemesidir. Bu parayı vermek istemezler ama seslerini de çıkaramazlar.

İrgatbaşı üçünü birbirinden ayırarak fabrikanın farklı bölümlerinde işe başlatır. Üçünün de çalışma koşulları ağırdır. İflahsızın Yusuf'un çalıştığı yer 'Kirli Koza'dır. “Dışarının soğuğuna karşılık koza mağazasının içi hamam gibiydi. Ellerindeki ‘yaba’ denilen kocaman kocaman tahta çatal, ya da demir tırmıklarla koza yığınının girişen on

bir ırgat, kozaların müthiş tozundan korunmak için ağızlarını, burunlarını paçavralarla sarmışlardı. Her yaba vuruşta koza dağından parçalar kopuyor ya da çürük bir duvar yıkılıyor, toz bulutları tavandaki ufacık ampulün sarı ışığını körleştiriyordu” (Kemal, 2008b, s.54).

Irgatbaşı güçlü kuvvetli gördüğü için Pehlivan Ali'yi kırma makinesine verir. Pehlivan Ali ilkin işini çok yadırgamıştı. Sarsıntı, toz, makine şakırtısı, vızıltı, uğultu... Ter içindeydi. Koza çuvallarıyla gelen işçilerin bitmez tükenmez zinciri, rahat rahat köyünü düşünmesini bırakmıyordu. Dolu çuvalıyla dayanan işçiden aldığı çuvalı makinenin dört köşe ağzından boşaltıp boş çuvalı geri verirken, yeni bir dolu çuval dayanıyordu önüne. Alıyor, boşaltıyor, geri veriyor, yenisi, sonra gene yenisi, daha daha yenileri. Bu hiç durmamacasına böylece sürüp gidiyordu.

Geniş çeneli, yuvarlak erkek yüzü terli terli parlıyordu. İçliği, bacaklarına yapışan donu su gibiydi. En çok da kötü kötü kaşınan kıllı göğsü (Kemal, 2008b, s.57-58).

Köse Hasan 'Sulu Koza'ya verilir. “Sekiz sulu kozacının sekizi de, çinko arkalıklardan sızan kirli sularla iliklerine kadar sıılsıklamdılar, titreyiyorlardı. Sulu kozacılık, bir yerden bir yere on iki saat sulu koza taşımaktan başka bir şey olmayan kaba hamallıktı. Kaba hamallıktı ama, cam yerine ıslak çuval geçirilmiş pencerelerden vuran ayaz, içerisini buzdolabına çevirdiği için, burada çalışanlar çoğu zaman kötü kötü öksürmeye başlar, çok geçmeden de zatürreeye yakalanırlardı. Çenesine doğru sıklaşan boz kıllı, kupkuru yüzüyle ötekilerden daha çok titriyordu” (Kemal, 2008b, s.56). Hasan bu çalışma koşullarına dayanamaz hasta olur. Yatağa düşüp işe gidemediğinde yerine hemen bir başkası alınır.

Ağır çalışma koşulları ve haraç alınması dışında, işçiler türlü hakaret ve aşağılanmaya da maruz kalırlar. Uğradıkları haksızlık ve onur kırıcı davranışlara hiç biri karşılık veremez. Kendilerine insan olarak değer verilmediğini, dışarıda kendilerine benzeyen binlerce işsiz ve aç insanın beklediğini bilirler. Aç kalma korkusu insanlık onuruna üstün gelir.

Irgatbaşı, makinesinin üzerinde sarsılarak uyuklayan yaşlı bir kadına gitti, omuzundan hoyratça sarstı, uyandırdı, ayıp yerlerine, babasının kemiğine filan sövdü (Kemal, 2008b, s.50).

‘...Bunlar nerde insanlık nerde. Bunlara var mı somun! Yerler! Var mı nallı Fatma? Tamam...’ (Kemal, 2008b, s.62).

Irgatbaşı, ‘İnsan suretinde hayvan,’ dedi. ‘Ne bilir bunlar kanun manun? Allah bir alttan delmiş, bir üstten, sonra da kapmış koyuvermiş!’ (Kemal, 2008b, s.63).

Yusuf ve Ali'nin, haraç aldığı için fabrika sahibine şikâyet etmek istediği ırgatbaşı durumu öğrenince Yusuf'a tokat atar ve işten kovar. “Irgatbaşının elleri arkasındaydı, sokuldu. Hiç beklemediği anda Yusuf'a bir tokat. Yusuf'un kasketi uçtu, sendeledi. Kollarıyla yüzünü kapamıştı” (Kemal, 2008b, s.94).

Romanda yer alan mekânlardan bir diğeri de 'ev' olarak adlandırılan ahırdan bozma barınaktır. “Oturdukları ‘ev’, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hala gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. Atsinekleri vızıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. Oda ekşi ekşi fişki kokuyordu” (Kemal, 2008b, s.65). Burada, kendileri gibi Çukurova'ya çalışmak için gelmiş sekiz ırgat daha kalır. Şehirde kurulan fabrikalar çoğalınca işçi sayısı artmış, binanın sahibi de ahırdan hayvanlarını çekip, işçilere kiraya vermiştir. Kaldıkları mekânın tasviri, içinde barınanların fiziksel ve ruhsal durumlarıyla örtüşür. Mekân da içinde barınan insanlar gibi harap, aciz ve çaresizdir. İnsani yaşam koşulları sunacak durumda değildir. Ağır iş şartları altında geçen uzun çalışma saatlerinden sonra tükenen bedenlere bir sığınak olabilir sadece. “...çok geçmeden iniltili, sızılı horultular ahırın dışkı kokulu havasını kapladı. Gittikçe artıyordu horultular. İnceli, kalınlı, pamuk tozunun tırmaladığı genizlerden gelen makaralı homurtular. Arada inleyenler de oluyordu” (Kemal, 2008b, s.67). İnsan bedeninin dayanabileceğinden daha uzun saatler çalıştırılan, dayak, küfür, hakaret, haraç gibi insan kişiliğini yıkıcı davranışlara layık görülen bu kişilerin, bir hayvan barınağında kalıyor olmaları; onları sömürenler tarafından algılanış biçimlerini tamamlar. Toplumdaki sınıfsal yapı yaşanan mekânda da kendini gösterir.

Romanda barınmak için kullanılan diğer mekânlar da ev olma özelliği taşımazlar. Yusuf ve Ali'nin şantiyede kaldıkları yer barakadır. “Yusuf'la Ali barakaya yadırgı yadırgı baktılar. Dürülmüş yataklar, şuraya buraya atılmış boş çimento torbaları, kırmızı tuğlalar, karyola gibi kullanılan boş şeker sandıkları...” (Kemal, 2008b, s.98). Tıpkı ahırda olduğu gibi yanlarında taşıdıkları yorganlarını yere serip üstüne yatarlar. Ali'nin Fatma ile birlikte olabilmek için yanına taşındığı Ömer Zorlu'nun odasına da ev diyemeyiz. “Ömer Zorluların odası, elci Kürt Cemşir'in göz göz kiraya verdiği, üstü saz örtülü, kerpiç denilen toprak tuğlalarla örülmüş dört evcikten en baştakiydi. Tabanında yer yer delinmiş, rengini atmış eski bir Kırşehir kilimi seriliydi. Bir sedir, şuraya buraya atılı minderler...” (Kemal, 2008b, s.141). Ali de taşınınca bu tek odada üç kişi kalmaya

başlarlar. Romanda, Ömer Zorlu ve Fatma'nın yaşadığı bu mekân aile sıcaklığının yaşandığı bir ev olarak gösterilmez. Fatma'nın Ömer Zorlu ve Ali ile yaşadığı cinsel birlikteliğe olanak sağlama işlevi taşır.

Yusuf ve Ali'nin fabrikadan kovulduktan sonra çalışmaya başladıkları şantiye, olay örgüsünün gelişmesine katkı sağlayan önemli bir mekândır. Burası, Ali'nin kadınlara olan zaafının bir kişilik özelliği olarak vurgulandığı yerdir. Daha sonra birlikte çiftliğe kaçacağı Fatma ile burada karşılaşır. Onunla birlikte olabilmek için amelelikten kazandığı parayı Ömer Zorlu ve Fatma'ya harcamaktan çekinmez. Köyden çıkarken hedeflediği yoldan burada çıkar ve kendini ölüme kadar götürecek olan yeni bir yola girer. Yusuf, Ali'yi Fatma'dan vazgeçirmek için uyarılarda bulunur. Ali, onu dinlemez. Yusuf ve Ali'nin arkadaşlık bağları burada kopar. “Yusuf baktı ki Ali'den hayır yok, ‘Kendi düşen ağlamaz!’ dedi ‘Ne halin varsa gör. Gücüm yetmez ki kulağından tutup kenara çekivereyim...’ Yatağını Ali'nin yatağı yanından kaldırdı, duvar ustası Laz Kılıç'ın oraya serdi” (Kemal, 2008b, s.133).

Yusuf, Kılıç Usta'dan duvar örmeyi öğrenir. Kılıç Usta'nın inşaattan ayrılmasıyla da onun yerine usta olarak çalışmaya başlar. Sıradan bir amele olmaktan kurtulur. Duvar ustalığı sayesinde para kazanır ve yolculuğun başında hedeflediği şeyleri alarak köyüne geri dönebilir.

İnşaatta da, fabrikada olduğu gibi amele ücretlerinden haraç alınır. İşe girdikleri ilk gün Amele çavuşu, Yusuf ve Ali'ye yevmiyelerinden pay vermeleri gerektiğini söyler. Kötü muamele ve haksızlık burada da vardır. Taşeron ve Amele çavuşu, amelelere hak ettiklerinden daha az para verirler. Çalışanlara küfür edip istediklerinde işten çıkarabilirler.

Şantiye, sosyo-ekonomik olarak en alt tabakada yaşayan, kendilerinden hiyerarşik olarak üstte bulunan herkes tarafından ezilen bu insanların, kadın-erkek ilişkisini nasıl yaşadığının yoğun olarak romana dâhil edildiği yerdir. Yazar, romanda kadın-erkek ilişkisini cinsellik üzerinden verir. Bedensel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan, duygusallık içermeyen, içgüdüsel olarak yaşanan bir cinselliktir bu. Barakada, ahırda, hendekte... Cinsler arasındaki bu ilişki her an her yerde kolayca yaşanabilir. Berna Moran, yazarın bunu, roman kişilerinin yaşadığı ahlaki yozlaşmayı daha çarpıcı ve etkili olarak anlatabilmek amacıyla, bilinçli olarak yaptığını değinir. “...yazarın, kişilerini, karın doyurmak ve cinsellik gibi iki temel içgüdüye indirgeyerek, onları en ilkel ve çıplak, hayvana en yakın yönleriyle sergilemesidir. Yalnız manen değil, maddeten de

bir hayvan yaşamıdır bu. Pis ahırlarda yatıp kalkar, fişkı üzerinde, hendeklerde çiftleşir, bitlerini kırar, kurtlu ekmek yerler” (Moran, 2005, s. 53).

Şoförün karısı Hayriye para karşılığı şantiyedeki hemen her erkekle birlikte olmuştur. Taşeron, Fatma'yı kandırması için Hayriye'ye para verir. Fatma, aynı gece taşeron, Ali ve Ömer Zorlu ile birlikte olmaktan çekinmez. Hepsinden de para alır. Satır aralarında amele çavuşu ve Bakkal Hamid Ağa ile de cinsel ilişkiye girdiğini öğreniriz. Sonrasında, Ömer Zorlu'yu bırakıp Ali ile kaçır. İlerleyen bölümlerde Ömer Zorlu'nun da şoförün karısı Hayriye ile kaçtığını öğreniriz.

Orhan Kemal, Çukurova baharının tasvirini yaparak giriş yaptığı on dördüncü bölümde; Çukurova tarlalarında mevsimlik işçi olarak çalışmaya gelen insanların, büyük bir çaresizlik içinde bekleyişlerini Ötegeçe'deki mezarlık ve Taşköprü'deki ırgat pazarını mekân alarak gösterir. Büyük toprak sahipleri, pamuk ekiminin yapıldığı bahar aylarında çevre illere elciler göndererek ırgat toplar. “Pek pek birkaç hafta sonra ‘Urumdan Şamdan’ çekilip çekilip gelen ırgat kabilelerinin akını başlar. Binlerce kadın, erkek, çoluk çocuk, genç, yaşlı, paramparça üstbaşlarıyla pis pis kokarak, Ötegeçe'deki mezarlığa yığılırlar. Kıçı çıplak çocuklar mezar taşlarına inip biner, tevekkül içindeki kadınlar, Taşköprü'nün bu geçesindeki ırgat pazarından iş ve ekmeğin sevinciyle gelecek erkeklerini beklerler” (Kemal, 2008b, s.162). Irgatın bol olması ağaları sevindirir. Çok sayıda ırgatın gelmesi haftalığın düşük olması, pamuğun ucuza elde edilmesi demektir. Irgatları hemen işe almazlar. Günlerce, haftalarca bekletirler. “Yağmurda ıslana, güneşte tüte kururlar. Torbalardaki tandır, yufka dürümleri tükenip çarşı ekmeğine verilecek son kuruşlar da suyunu çektikten sonra, aç çocukların feryadı göğe yükselir” (Kemal, 2008b, s.163). Aç ve bitkin insanlar büyük bir sabırla işe gidecekleri günü beklerler. “Günler geçer, sonra haftalar. Yaşlılarla aç çocuklar ölür. Yağmurla güneşin acıması yoktur. Çukurlarına gömülü gözleriyle kadınlar, çocuklarının feryadı ve ölüm acısına kanıksamış kadınlar çok az konuşarak beklerler” (Kemal, 2008b, s.164). Irgatlar, değil düşük ücretle, karın tokluğuna bile çalışacak duruma geldiğinde işe alınırlar. Bu bölümde yaptığı girişle Orhan Kemal, tarım işçileri üzerindeki emek sömürsünü anlatmak üzere, olay örgüsünün mekânını kırsala taşır.

Çiftlik ve tarla mekân olarak, Çukurova'ya gelen mevsimlik işçilerin kırsal alandaki yaşam mücadelesini anlatma imkânı sunar. Öykü zamanı olarak belirlenen 1946-1950'li yıllarda, Çukurova bölgesinin ihtiyaç duyduğu işgücünü büyük oranda mevsimlik tarım işçileri karşılar. Tarlalarda çapa yapmak, pamuk ya da diğer ürünleri toplamak için vasıflı olmak gerekmez. Ancak tarladaki çalışma koşulları zordur. Bu

işçilere barınmaları için yer sağlanmaz. Çalıştıkları tarla aynı zamanda barınaklarıdır. Tarla kenarında kurdukları çadırlarda ya da açıkta uyurlar. Sıcak ve sivrisinek yaşamlarını daha da zorlaştırır. Sık sık güneş çarpması, dizanteri ve sıtma olurlar. Kötü koşullarda barınmaları ve yetersiz beslenmeleri sağlık sorunlarının artmasına neden olur. Kaza ve hastalık durumlarında hiç bir güvenceleri yoktur. Çalışma saatleri ağa ya da ırgatbaşının keyfi uygulamalarına göre belirlenir.

Romana mekân olarak on beşinci bölümde giren çiftlik, kırsaldaki sömürü mekanizmasının merkezi konumundadır. Toprak sahibi ağa ve yakınları çiftlikte yaşar. Ağa ile işbirliği halinde çalışan ırgatbaşı, kâtip gibi kişiler ve çalışması için çiftlikte bırakılan işçiler de yine burada kalabilir.

Çiftlik, kadınların sadece iş gücü olarak değil cinsel bir nesne olarak sömürülmesinin de bir tema olarak gösterilmesine mekân olur. Pehlivan Ali tarlada çapa yaparken Fatma çiftlikte alıkonur. Temizlik ve yemek gibi işlere yardımcı olur bahanesiyle çiftlikte bırakılmasının asıl nedeni, cinselliğinden faydalanma isteğidir. Ağa'nın yeğeniyle birlikte olan Fatma, Kâtip Bilal'in de tacizine maruz kalır. Çiftlik işlerine bakan Senem Bacı, Bilal'e aracılık yapar. “Az beride sakız çiğnemekte olan Pehlivan Ali'nin Fatmasına, ‘Vallaha bıçaklarım,’ dedi. ‘Karışmam!’” (Kemal, 2008b, s.165). Bilal, Fatma'yı tarlaya çapa yapmaya göndermekle tehdit eder.

‘...Bugüne bugün ben buranın kâtibiyim. Irgatbaşıya desem ki Fatma'nın işi bitti, al götür kazmaya desem, bir iki etmez...’

Fatma korktu. Gerçekten de, böyle böyle dese, imansız ırgatbaşı gözünün yaşına bakmadığı gibi, zaten gözü de var, haydi bakalım...Onun için, Bilal'e yumuşakça baktı, gözden geçirdi onu (Kemal, 2008b, s.174).

Fatma, çapaya gitmemek için Bilal ile birlikte olur. Romanın yirmi üçüncü bölümünde, Fatma'nın çiftlikteyken ırgatbaşı ve başkalarıyla da yattığını öğreniriz. Romanda ağalar ve hiyerarşik olarak ondan sonra gelenler, ırgat kadınlara tacizde bulunur ya da tecavüz ederler. Bu durum kanıksanmıştır. “...çiftlik sahibi ağa, Bilal'in küçük kızını dışkının üstüne yıkmış...Yıkmıştı kızı dışkının üstüne ama, ağa iyi ağaydı. Hiçbir ırgatın santimine tenezzül etmez” (Kemal, 2008b, s.25). Yoksul insanlar üzerinde her türlü baskıyı kurabilen bu kişiler, bedenleri sadece iş gücü olarak değil zevk aracı olarak kullanmayı da kendilerine hak görürler.

Kâtip Bilal ve ırgatbaşı, Ali'yi Fatma'dan uzaklaştırmak için harman yerine gönderirler. Harman yeri, olay örgüsünün gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Hem ezen/ezilen çatışmasında başkaldırının ilk kez görüldüğü yerdir hem de romanın doruk

noktasını oluşturan kaza olayı burada gerçekleşir. Harman yerinde yapılan iş diğer tarla işlerine göre çok daha ağırdır. Biçilen buğday demetleri 'patoz' denilen harman makinesine verilir, makine buğdayla samanı birbirinden ayırır. Yapılan iş basittir, ancak zordur.

Yirmi desteci harman makinesinin doymak bilmeyen ağzına buğday destelerini koşar adım, hücumla taşırlarken, daha şimdiden kan tere batmışlardı. Gecenin birinden beri durup oturmadan didinen toprak yüzlü bu insanlar, zırıl zırıl terlemekten kupkuru kalmışlardı sanki. Çoğunun çatlak dudakları irin bağlamıştı beyaz beyaz. Gözlerinin akları damar damar kızarmış, tükürükleri ağızlarında koyulaşmıştı (Kemal, 2008b, s.206).

Destecilerin taşıdığı demetleri, 'koltukçu' denilen işçiler alır, makinenin ağzına verir. Koltukçuluk, destecilerin yaptığından daha ağır bir iştir. Saman tozundan korunmak için, koltukçuların yüzleri ve boyunları bezlerle sarılıdır. Gözlerine toz gözlükleri takarlar. Buna rağmen terli vücutlarına yapışan tozlar kaşıntı yapar.

Koltukçuların kaşınmayla vakit geçirmeye hakları yoktu!

Bir an, hücumla deste taşıyan destecilerin desteleri almalarındaki bir anlık gecikme, hemen iş dengesini bozuyor, her şey alt üst oluyordu. Böyle anlar korkunç kazalara da yol açtığı için koltukçuların bir makine düzeniyle çalışmaları gerekiyordu. Ne kaşınmak, ne düşünmek, ne de başka şey!... (Kemal, 2008b, s.207).

Yazar, koltukçuluğun dikkat isteyen tehlikeli bir iş olduğunu özellikle vurgular. Bu nedenle koltukçuluk yapanların iş konusunda tecrübeli olmaları gerekir. Irgatbaşının keyfi uygulamaları ise harman işinin zorluğunu daha çok artırır. Çalışma saatlerini uzatarak (gece birde başlayan işin akşam dokuzda bitirilmesi gibi) bir haftalık işi beş günde bitirir, erken biten her iş için ağadan para alır. Kırk beş kişi çalışması gerekirken otuz iki kişi çalıştırır ve aradaki on üç kişilik haftalığı kendi alır. Harman yerindeki işçilerin kumar oynamasını ve esrar içmesini sağlar. Kumar oynayan işçileri borçlandırır, sonra da bu parayı haftalıklarından keser. İşçilerin esrar içerek uyuşturulması yapılan ağır işe dayanmaları için özellikle yapılan bir uygulamadır. Pehlivan Ali'nin kumar oynamadığını, esrar içmediğini öğrenen ağa, bunun gerekli olduğunu söyler. “Esrar içmemesi iyi değil. Esrar içmeli ki o ağır işe dayanabilsin.” (Kemal, 2008b, s.308). Kurtlu yemek verilmesine, çalışma saatlerinin uzunluğuna, yapılan hakaretlere rağmen işçiler itiraz etmeyi düşünmezler. Kürt Zeynel'in karavanaları devirip, başkaldırmak önerisine hiçbiri katılmaz. Bunun işe

yaramayacağını, düzenin aynı şekilde devam edeceğini düşünürler. “...Koskoca bir ağa mesela...Ağaların ırgada ne eyvallahı olacak? Seni, beni atar, yerimize başkalarını alır. Buraya ne diye geldik? Karavana devirek diye mi? Yoksa üçün beşin yoluna bakak diye mi?” (Kemal, 2008b, s.278). Kürt Zeynel, çalışma koşullarına itiraz eden tek kişidir. Irgatları haklarını aramaları konusunda kışkırtacağından korkulduğu için işten atılır. Onun yerine Ali koltukçu yapılır. Acemi birinin bu işi yapması zordur. Küçük ağa ve ırgatbaşının tempo tutarak hızlandırdıkları işin ritmine yetişemez. Bacağını makineye kaptırır, hastaneye götürülmediği için kan kaybından ölür. Bu ölüm karşısında işçiler ilk kez hareketlenir ve ağanın üzerine yürürler. Irgatbaşına hesap sormak için, gece harman yerine gelen Kürt Zeynel, harmanı ateşe verir.

3.1.2.4. Kişiler

Pehlivan Ali; romanda olay örgüsünü başlatan üç kişiden biridir. Ancak, taşıdığı karakter özellikleri yazarın ele aldığı temaları işlemesi adına daha geniş bir açılım sağlamıştır. Bu nedenle Pehlivan Ali için romanın başkişisi diyebiliriz. Ali, köyünde iyi güreş tuttuğu için 'Pehlivan' lakabını almıştır. Uzun boyu, iri yapısıyla lakabına uygun bir vücut yapısına sahiptir. Fiziksel gücüne rağmen edilgen bir yapıya sahiptir. Kendine yapılan hakaretlere karşılık vermez. Irgatbaşı, fabrikada Yusuf'a tokat attığında “...Sana tokat attığında ona şöyle bir karakucak girmek vardı ya, neyse...Kalk haydi kalk, oldu bir sefer!” (Kemal, 2008b, s.96), dese de bunu hiçbir zaman eyleme geçirmez. Şantiyede çalışırken amele çavuşunun “İşine baksana sen lan, i..e!” (Kemal, 2008b, s.115), harman yerinde çalışırken ırgatbaşının “Vaziyet al karşımda, i..e!” (Kemal, 2008b, s.235), “Omuzuna bir sopa, bir sopa daha: ‘Kerhaneci. Vaziyet almayı bilmiyor daha!’ (Kemal, 2008b, s.236), “Irgatbaşının gene dikkatine çarptı. ‘Ne gülüyorsun lan, ayı?’ diye bağırdı” (Kemal, 2008b, s.236), “Irgatbaşı gene yakalamıştı konuştuklarını: ‘Lan lan hayvan oğlu hayvanlar...Varırsam yanınıza eğri dininizden başlarım ha!’” (Kemal, 2008b, s.246), türünden onur kırıcı davranış ve sözler karşısında susar. Bu tavrın nedeni; köyden ilk kez çıkıp bilmediği bir dünyada var olmaya çalışması kadar, romanın başından itibaren sürekli aşağılanmaları ve sindirilmeleridir. Yoksulluk, ekmek parası için çalışıyor olmak, çaresizlik ve cahillik irade göstermesine engeldir. Maruz kaldığı şiddet devam ettikçe Ali'nin de kişiliğinde çözümler olur ve bu davranışları kanıksar. Fabrikada, şantiyede ve çiftlikte çalışırken edindiği tecrübeler, ezen tarafından kişiliğinin bir değer taşınamaması (bedeni de sadece işe yararken bir değer taşır, kaza

geçirdiğinde, ağa onu hastaneye götürmez), bu değersizleştirmeyi içselleştirmesine yol açar. Pehlivan Ali, her söylenene inanır ve kolay kandırılır. Duygularına göre yaşar. Ali'nin saflığı, romanın diğer kahramanları tarafından da bilinir. Fatma, Yusuf, Hidayet'in oğlu, Irgatbaşı vs. onun bu özelliğini zaman zaman vurgularlar. Ali'nin hayalleri vardır. Para kazanacak, anasına giysi ve Yusuf'tan duyduğu gazocağından alacak, sonra da köyüne geri dönecektir. Genelevde tanıştığı Selvi'ye âşık olunca, bu hayale Selvi de dâhil olur.

Ali, kadınlara karşı zaafıdır. Köyde bir sözlüsü vardır, ama şehre geldiğinde onu unuttur. Kadınlara cinsel açıdan yönelir. Birlikte olma imkanı bulduğu, kendine kur yapan her kadına gönlünü kaptırır. Şantiyede çalışırken Fatma ile birlikte olur, tarlada çapa yaparken Aptal Kızı ile. Genelevde Selvi ile birlikte olduktan sonra ikisini de unuttur. Onları tarif ederken ya da beğenisini bildirirken dişilikleri üzerinden tanımlamalar yapar. Hayatına giren kadınlar arasında kıyaslamalar yapar. “Pehlivan Ali hala kadınlardan yana bakıyordu. Lakin ne avrattı ya! ‘Daha on altısında yokmuş...’ diye geçirdi...Köyde bıraktığı sözlüsü geçti içinden ama, o nerdeydi bu nerde...” (Kemal, 2008b, s.113), ““ Fatma gibi avrat var mı? Yusufun emmisinin avradı da ne ki?...” (Kemal, 2008b, s.130), “...Yalnız alışamadığı, Fatma'nın yokluğu! İçi yanıyordu. Daha çok da gece, kaynaşan yıldızlara bakarak Aptal Kızı'nı da düşünmüyor değildi ama, Fatma'nın tadı daha başkaydı...” (Kemal, 2008b, s.236), ““...Fatma'dan da zorlu anam avradım olsun, Aptal Kızı'ndan da. Şimdi biri bana dese ki, Fatma'yı mı istersin, Aptal Kızı mı, yoksa allıyı mı? Bir iki demem, allıyı derim...” (Kemal, 2008b, s.345). Ali kumar, alkol, esrar gibi yozlaştırıcı unsurlardan uzak dururken kadınlarla ilişkisinde zayıf ve bağımlı bir kişilik sergiler.

Ali, yaşadığı zor hayatı ve kendini ezen bu düzeni anlayacak bilinç düzeyine sahip değildir. Başına gelenlerin tek sorumlusu olarak şehri görür. Katip Bilal ve ırgatbaşının onu Fatma'dan ayırmak için plan yaptığını öğrendiğinde bile kişileri değil şehri suçlar. ““Vay şehir,’ diye geçirdi. ‘...Gözün çıksın şehir. Kırdın kanadımı kolumu şehir, vay şehir, vay kahpe şehir...” (Kemal, 2008b, s.243).

Ali'nin kişiliğindeki olumlu yanlar ve gurbette tutunabilmek güdüsü zaman zaman birbiriyle çelişir. Köse Hasan'ın hastalanmasına üzülse de, onu hasta yatağında bırakıp gider. ““Hepimizinki de bir ekmek derdi. Gözü çıksın. Yurdumuz yuvamızı ne diye teptik yoksa?” (Kemal, 2008b, s.101). Hasan'ın ölümünü öğrendikten sonra bazen onu düşünür ve üzülür. “Akli Köse Hasan'a kaymıştı. Onu hasta hasta bırakıp inşaata gittikleri günü hatırladı. Gerçekten de...Hasta hasta bırakıp gitmişlerdi fukarayı.

Gitmeseler ya da alıp birlikte götürselerdi...” (Kemal, 2008b, s.279). Bu şekilde vicdan muhasebesi yaparken hemen arkasına “Taşeron istemezdi ki!” diyerek kendini rahatlatır. Benzer şekilde, Irgatbaşı, Kürt Zeynel'in yerine koltukçuluk işini ona teklif ettiğinde işi önce kabul etmez. İşten atılan birinin yerine geçmek istemez. ““Yiğit adamın yerinde çalışmam ben arkadaş. Yiğit ölür, namı kalır. Çalışmam ben!”” (Kemal, 2008b, s.315). Ali, kendini koltukçuluk yapması için kandırmaya çalışan Hidayet'in oğluna Kürt Zeynel'in, aç kaldıklarında ekmek verdiğini de hatırlatır.

Hidayet'in oğlu'na:

‘Vermedi mi? Yolda verdi de yemedik mi?’

‘Verdi vermesine, yedik a, kupkuruydu!’

‘Kupkuru olmasa vermezdi,’ dedi Kemal Cesur.

‘Kupkuru mupkuru, verdi ya. Başkaları onu da vermedilerdi...’ (Kemal, 2008b, s.315).

Ali, bu sözleriyle Kürt Zeynel'in daha önce ona verdiği bir parça kuru ekmeğin değerini bildiğini gösterir. Ancak, Kemal Cesur ve Hidayet'in oğlu işi kabul etmesi için onu ikna ederler. İş kabul etmesinde koltukçuluk işinin sıradan bir patoz işçiliğinden daha yüksek mertebede bir iş olarak görülmesinin de etkisi vardır. İflahsızın Yusuf'un duvar ustası olması gururuna dokunur. Bir gün köye geri döndüklerinde onun yanında mahcup olmak istemez. ““Duvar ustası oldum diye fort atarken üstüne ben gelmeliyim, demeliyim ki, ne fort atıyon lan? Duvar ustalığı bir iş mi? Ustalık, koltukçuluk. Ben koltukçuluk yaptım!...”” (Kemal, 2008b, s.318). Gurbetten eli boş dönmek, gurbette başarılı olduğunu göstermek Zeynel'e karşı hissettiği vefa duygusuna üstün gelir.

Ali, koltukçuluk yapmaya karar vererek kendi trajik sonunu da hazırlamış olur. Acemisi olduğu bir işte, yoğun tempoyla ve uzun saatler çalıştırılması kaza geçirmesine neden olur. Hastaneye götürülmediği için de kan kaybından ölür.

Ali, yaşadığı haksızlıkların ve ezildiğinin farkındadır, ancak dahil olduğu bu sistemin bilincine varamaz. Bu nedenle de eylemlerinde her hangi bir iradi güç gösteremez. Maruz kaldığı haksızlıklara karşı koyamadığı gibi sistemin kurallarına uyup ayakta da kalamaz.

İflahsızın Yusuf; gurbete çalışmaya giden üç arkadaştan en şanslı olanı İflahsızın Yusuf'tur. Hem sağ salim evine dönmeyi başarır hem de öğrendiği duvar ustalığı sayesinde nitelikli bir insan haline gelir. Yusuf'un Çukurova'ya gitme amacı diğer iki arkadaşıyla aynıdır. O da, kendini ve ailesini artık doyuramayan köyünden, yoksulluk nedeniyle ayrılmıştır. Daha önce Sivas Cer Atölyesi'nde iki ay hamallık yaptığı için

Pehlivan Ali ve Köse Hasan'a göre şehir konusunda daha tecrübelidir. Kısa süren bu şehir tecrübesini, emmisinin öğütleriyle bütünler. Şehir hayatına yabancı üç arkadaş olarak yola çıktıklarında Yusuf, sürekli emmisinin öğütlerine dayanarak arkadaşlarına uyarılarda bulunur. Olay örgüsü ilerledikçe ve başlarına gelen her olayda Yusuf, emmisinin öğütlerinden yola çıkarak saptamalarda bulunur. Sağlığında sık sık gurbete çalışmaya giden, şimdi yaşamayan bu emmi, roman boyunca İflahsızın Yusuf'a adeta bir yol gösterici olarak eşlik eder. Yazarın, romanda bir tema olarak ortaya koyduğu köylü/şehirli karşıtlığı 'emmi öğütleri' ile daha belirgin hale gelir.

Adana'ya geldikleri ilk gün; Pehlivan Ali ve Köse Hasan'ın şaşkınlığını gören Yusufun ilk uyarısı yine emmisinin öğüdüyle olur. “Emmim derdi ki, siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin derdi. İnsan dediğin delinmedik kabağa girmeli. Şehirliye hımbıl görünmeyelim Ali!” (Kemal, 2008b, s.32). Fabrikanın yolunu sordukları biri onları terslediğinde “Şehirli değil mi? Fukara emmim. Şehirliler beleş beleşine yaralı parmağa işemezler derdi...” (Kemal, 2008b, s.33), diyerek yargıda bulunur. Yusuf, 'hemşehrimiz' dedikleri fabrika sahibi için olumsuz konuşan bir başkasının yüzüne karşı gerçek düşüncesini belirtmez. “Yolda Pehlivan Ali ‘Hemşehrimiz tırnaksız mı?’ dedi. Yusuf: ‘Kendi tırnaksız. Niye tırnaksız olsun?’ ‘Kendi tırnaksız da, çember sakallının niye yüzüne demedin?’ ‘Demem.’ ‘Niye?’ ‘Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin derdi.’” (Kemal, 2008b, s.35). Fabrika sahibini görebilmek için kapıcıya rüşvet olarak iki paket sigara vermek ister. “Şehir adamı yeyime alışkın olur. Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirliye yeyimi eksik etmeyin derdi” (Kemal, 2008b, s.37). Kapıcı rüşveti reddeder, fabrika sahibini yine göremezler. Yusuf, bu kez kapıcıya yalvarmayı önerir. “Emmim derdi ki, geminizi yürütmeye bakın derdi. Adam köprüyü geçene kadar gavura bile dayı der. Sabredenin koyununu kurt yemezmiş. Ben yine gidip yalvaracam bir iki şu imansız kapıcıya!” (Kemal, 2008b, s.40). Kapıcı, itip tekmelediğinde bile Yusuf pes etmez. “...Gurbette insan derdi emmim, sudan çıkmış balığa döner. Sabırlı olun, aman sabır. Sabredenin koyununu kurt yemezmiş!” (Kemal, 2008b, s.41). Fabrikadaki ırgatbaşı haraç istediğinde ve fabrikada düzenin bu şekilde yürüdüğünü söylediğinde, Yusuf ırgatbaşayı onaylar. “...El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı. Emmim derdi ki...” (Kemal, 2008b, s.51). Yusuf, romanın sonunda köyüne dönmek için tren beklerken istasyon memuruna, şehirliyi artık çözmüş olmanın gururuyla, yine emmisinin öğütlerini aktarır. “Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirlinin sakalına göre tarak vurun derdi. Şehirlinin merakı, partial atmak...Koltuğuna koltuğuna

ver, essah beller, şişer ha şişer. Emmim derdi ki, şişsinler bırak derdi, enayiler şiştiler mi işiniz düze çıkar derdi.””(Kemal, 2008b, s.361).

Yusufun emmisinin öğütlerinden anlarız ki; köylünün bakış açısına göre şehirli alt edilmesi gereken bir düşmandır. Köylüyü kandırmaya çalışır ve ona her türlü kötülüğü yapabilir. Şehirliden korunmak için gaflete düşmeyip, sürekli uyanık olmak gerekir. Ancak Yusufun emmisi, şehirli karşısında ezilmemek için karşı koymayı ve dik durmayı öğütlemeyi. Şehirliye dost görünüp kendi işini yürütmeyi, ikiyüzlü davranmayı şehirliyi alt etmenin yolu olarak gösterir. Yusuf, emmisinin ahlaksal olarak doğru olmayan, insan onuruna yakışmayan bu 'yol gösterici' öğütlerine uyar. Bazen aşağılanır, hor görülür, bazen tokat yer, ama asla pes etmez. Yusuf, uyanık olduğu kadar azimli ve kararlıdır da. “...Şöyle bir vurdum zihnime, Yusuf dedim, köyden şehre ne demiye indin? İş güç sahibi olup iyi kötü üçün beşin yoluna bakmak için. Köye varınca köylünü kendine güldürme. Yemin ettim, duvar ustalığını belledim!” (Kemal, 2008b, s.361). Yusuf, hedefine ulaşmak için; emmisinin ona öğütlediği gibi el etek öpmekten çekinmez. ““Bana duvarcılığı Kılıç Usta belletti, malayı elime o verdi lakin, durup dururken değil! Sakalının altına bir girdim, tamam. Namaz mı kılacak? Koşturdum seccadesini, serdim kibleye. Elini ağzını mı yuyacak? Koşturdum ibriğini. İbriğini sıçmaya giderken bile koşturduğum oldu...”” (Kemal, 2008b, s.361). Yusuf, ikiyüzlü ve çıkarıcı bir tutumla gerçekleştirdiği hedefe yönelik eylemleri sayesinde istediğini elde eder. Hem şehirde ayakta kalmayı becerir hem de her zaman işine yarayacak bir meslek sahibi olur. Vasıfsız bir işçiden nitelikli bir işçiye dönüşmesi ona gurur verir. Hedeflerine ulaşması, Yusuf’un gözünde şehirliyi yenmiş olması demektir. Romanın başında Adana istasyonuna ilk kez inen Yusuf’la, romanın sonunda yine aynı istasyonda, köyüne geri dönmekte olan Yusuf arasında büyük fark vardır. Daha önce şehirliden ““...Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar...”” (Kemal, 2008b, s.2), diye söz eden Yusuf, köyüne dönerken şehirliyi alt etmenin gururuyla ““...Diyeceğim, bu şehirli kısmı pek enayi oluyor sözüm meclisten dışarı...”” (Kemal, 2008b, s.361), diyerek küçümser. Duvarcılığı öğrenebilmek için türlü dalkavukluk yaptığı Kılıç Usta’yı beğenmez, ondan daha iyi bir usta olmakla övünür. ““...Şehirli mehirli vızırtı gelir gayri. İsterse Kılıç Usta çıksın karşıma, bir iki demem imtihan olurum. Kılıç Usta da ne? Vızırtı. Acemiler benim ibriğimi taşısin...”” (Kemal, 2008b, s.361). Çocukluğundan bu yana kendine örnek aldığı, yaptığı her eylemde öğütlerinden faydalandığı emmisini de beğenmez artık. ““...Gözümü açtım emmimi gördüm ya, şimdi emmimi mümmümü geçtim teknil. Karşıma geçse de böyle böyle dese, sus emmi

derim. Sen gurbette eline mala alamadıydın, bak, ben aldım, seni geçtim.” (Kemal, 2008b, s.364). Yusuf, karakter olarak bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm sadece şehir/şehirliye karşı değil hayata bakışını da değiştirir. Okuma öğrenmeye başlar, çocuklarını da okutmayı planlar. Artık ezik, çaresiz, yoksul bir köylü değil istediğini elde etmiş, kendine güvenen, duvar ustası olarak statü sahibi olmuş bir insandır. Sohbet ettiği istasyon memuru Yusuf’u terslediğinde, bozalsa da umursamaz. Kendine güveni tamdır. Birlikte yola çıktığı diğer iki arkadaşı Pehlivan Ali ve Köse Hasan başaramamış, gurbete yenilmiştir. Kendisi başarmıştır. Bunun simgesel kanıtı da çantasındaki gazocağıdır. “Birden tahta bavuldaki gazocağını hatırladı. Pırıl pırıl sarı bir ışık geçti kafasından. Güneş yanığı, kupkuru yüzü yumuşadı. Hatta bu kavruk, çirkin yüz çocuksu bir hal aldı, sevimlileşti” (Kemal, 2008b, s.365). Gazocağı bir motif olarak romana, henüz birinci bölümdeyken girer. Yusuf, şehirde iyi para kazanırsa, köyüne dönerken bir gazocağı alacağını söyler. Gazocağının nasıl bir alet olduğunu öğrenen Hasan ve Ali de birer tane almak isterler. Olay örgüsü ilerlerken de bu isteği zaman zaman dile getirirler. Arkadaşlarının sahip olamadığı ancak Yusuf’un elde ettiği bu nesne bir başarı kanıtı olarak simgeleşir ve Yusuf’a gurur verir.

Yusuf, bir karakter olarak romanda bireysel kurtuluşun temsilcisi olarak da yer alır. Romanın başında yola çıkarlarken, Yusuf “...Lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden dersenez, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber!” der. (Kemal, 2008b, s.2). Ancak, gelişen olaylar karşısındaki tavrı alıntılanadığımız sözlerinden çok daha farklı olur. Köse Hasan hastalanıp işe gidemediğinde bencil bir tavır gösterir. “...Hepimizin de bir ekmek derdi mesela. Sen çalışacaksın, ben çalışacağım, o yatacak, olmaz...” (Kemal, 2008b, s.79). İnşaatta çalışmak üzere Köse Hasan’ı aç ve hasta bir haldeyken terk edip gittiklerinde vicdanını rahatlatmak için “...Biz hasta etmedik a. Allah’tan gelen bir şey mesela...” (Kemal, 2008b, s.101), diyerek sorumluluğu daha büyük bir güce havale eder. Pehlivan Ali’yi Fatma’dan vazgeçirmek için uyarır. Ali onu dinlemeyince kendi haline bırakır, peşine düşmez. Romanın sonunda Hidayet’in oğlundan Pehlivan Ali’nin öldüğünü öğrenir. İki arkadaşının ölümüne de çok üzülür, ağlar. Kendini sorumlu hisseder. “İkisini de şehre ben kandırıp getirdiydim...Ali’yi hele, anası bana emanet ettiydi. Ben olmasam tövbe salmazdı!” (Kemal, 2008b, s.370). Hasan’ın karısına ve kızına, Ali’nin anasına ne diyeceğini düşünür. Ölümünün sorumluluğunu Ali’nin yanlış davranışına bağlayarak kendini rahatlatmaya çalışır. “Bana ne anam derim, oğlunu ben

öldürmedim ya. Deli kafasının dikine gitti. Allah vermeye kendir kement zapt mı ediyordu? Karınca kanatlanmazsa zeval bulmaz derdi emmim. Doğru. Ali de kanatlanmayaydı...” (Kemal, 2008b, s.371). Geleneksel yapıdaki arkadaşlık, hemşehrlik gibi değerlerin çözülüşüne neden olan kapitalist üretimin değıştirici gücü Yusuf karakterinde yansımaları bulur.

Köse Hasan; yoksulluk nedeniyle köyünden ayrılıp gurbete çalışmaya giden üç arkadaştan biridir. Fabrikadaki sulu koza bölümüne verilen Köse Hasan, soğuk ve ıslak bir ortamda çalıştığı için zatürre olur. İşe gidemediği için yerine bir başkası alınır. Herhangi bir sosyal güvenceye sahip olmaksızın çalışan diğer işçiler gibi Köse Hasan da hastalandığı için hem işinden olur hem de sağlık hizmeti alamaz. Tedavi edilse iyileşecek olan Hasan, bakımsızlıktan ölür.

Köse Hasan karakteri, yoksul ve çaresiz insanların yaşam karşısındaki kaderci tutumunu gösterme işlevi taşır. Bu insanlar, kendilerine kimsenin sahip çıkmayacağını bilirler. Allahtan başka sığınabilecekleri bir makam yoktur. Dertlerinin sebebini de çaresini de Allahtan bilirler. Çalışma koşulları yüzünden hastalanan Hasan’ın aklına işvereni suçlamak gelmez. “Köse Hasan’ı kara bir düşüncedir almıştı: Demek iki gün hastalanınca yerine adam alıvermişlerdi? İyi ama keyfinden mi hastalanmıştı? Allah’ın bir derdi, illeti.” (Kemal, 2008b, s.78). Hasta yatarken ilaç almayı teklif eden Köse Topal’ı reddeder ve hastalığıyla ilgili son kararı Allaha bırakır. “Vardı, yirmi beşi vardı ya, boş yere masraf olacaktı. Allah’ın bileceği bir şeydi hastalık. Cenab-ı Allah gurbet ellerde ruhunu teslim alacaksa Gripinin mırıpının ne hükmü olurdu? Almayacaksa, boşuna yirmi beşi gidecekti” (Kemal, 2008b, s.93). Hasan’ın hastalığı süresince takındığı tavır, adeta; Anadolu köylüsünün yüzlerce yıllık sabrının, tevekkülünün bir yansımasıdır. “...Ölüm Allah’ın emriydi. Allah emretmeden kuş kanadını oynatamaz, karınca adımını atamazdı” (Kemal, 2008b, s.93).

Köse Hasan, arkadaşları Ali ve Yusuf’un onu terk edip gidişlerine anlayış gösterir. “Köse Hasan neden sonra yüzünü öteye çevirdi. Bu, onun bırakıp gitmek için öteberilerini toplamaya başlayan hemşerilerini görmemekle birlikte, bakışlarıyla onları rahatsız etmemek içindi...” (Kemal, 2008b, s.102). Ali ve Yusuf’un gidişine kızan Köse Topal’a onları savunur. ““Ne yapsınlar? Onları de ekmek derdi, geçim derdi. Gözü çıksın.”” (Kemal, 2008b, s.103). Böylece, ekmek parası kazanma mecburiyetinin insan hayatının önüne geçmesi bir kez daha vurgulanmış olur.

Fatma; romanın en önemli kadın kahramanıdır. Romanda, olay örgüsüne dâhil olduğu dokuzuncu bölümden itibaren kadının cinsel nesne olarak kullanımının bir

simgesi olarak yer alır. Anlatı süresince pek çok erkekle birlikte olur. Ancak bunu cinsel özgürlük bilincine sahip olduğu için yapmaz. Maddi kaygılar ve en önemlisi varlığını sürdürebilmek içgüdüğü buna neden olur. Gözlerini dünyaya açtığı çevrede, kadın olarak doğmanın erkek güdümüne girmek olduğunun görgü ve bilgisini almıştır. Kendisinden beklenen ve talep edilen tek şey bedenini kullanıma sunmasıdır. Fatma da bunu yapar. Hem şantiyede hem de çiftlikte erkekler Fatma'ya sadece dişiliğinden faydalanmak amacıyla yaklaşırlar. Kişilik olarak saf ve duygusal bir yapıya sahip Pehlivan Ali'yle olan ilişkisinde bile Fatma'nın konumu değişmez. Ali onu genç, güzel, cilveli vs. gibi özelliklerinden dolayı ister. “...Bir insan bacısına kötü gözle bakar mıydı hiç? Baksa bile, tükenecek değil ya Fatma. Fatma, taş gibi Fatma, hep o Fatma'ydı. Fatma gibi avradı nerden bulacaktı bir daha?...” (Kemal, 2008b, s. 274). “...Bilal milal...Avrattı bu, taş gibi avrat. Ne olurdu avrada? Genç, taze, körpecik...” (Kemal, 2008b, s. 283).

Fatma, kendi yolunu çizebilen iradi bir karakter değildir. İçinde bulunduğu durum ve ortamda güçlü olanın baskısına boyun eğer. Bu güç bazen para bazen de ağır işte çalıştırılmak tehditi olabilir. Şantiyede para için erkeklerle birlikte olur. “Lakin şu taşeron...Parası batsındı...İyi para veriyordu evet ama, parası batsındı. İçi bulanıyordu hala soluğundan” (Kemal, 2008b, s. 151). Çiftlikte, önce ağanın yeğeniyle birlikte olur. Daha sonra ise Katip Bilal'in tarlaya gönderme tehditlerine karşı koyamaz. ““Seni gene kazmaya savayım da gör. Güneş vurunca nasıl hastalandıydın?...’ Fatma korktu. gerçekten de, böyle böyle dese, imansız ırgatbaşı gözünün yaşına bakmadığı gibi, zaten gözü de var, haydi bakalım...Onun için, Bilal'e yumuşakça baktı, gözden geçirdi onu” (Kemal, 2008b, s.174).

Fatma karakterinin işlevi yirmi üçüncü bölümde sona erer. Sıtma olmuştur ve çok hastadır. Buna rağmen karşısına çıkan erkekler hala onun kadınlığından faydalanmak ister. “Fatma direnmeden kalktı. Böyle şeylere öylesine alıştırmıştı ki çiftlikte, bileği hep uzun kuru adamın avucunda, mezarlıktan çıktılar...” (Kemal, 2008b, s.285).

Fatma gibi, diğer kadın karakterler de hem erkek egemenliği üzerine kurulu toplumsal yapının hem de adaletsiz sınıfsal yapılanmanın birer kurbanı olarak romanda yer alırlar. Şantiyede Hayriye, çiftlikte ev işlerine bakan Senem Bacı, tarlada çalışırken doğuran Hürü, genelevden çıkıp tarlada çalışan Aptal kızı, babaları tarafından geneleve satılan Selvi ve Seyran kardeşler.

Hidayet'in oğlu; romanın en önemli karakterleri Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan ile farklı olaylar içinde birlikte yer alır. Arkadaşları tarafından hastayken terkedilen Köse Hasan'a bakar. Pehlivan Ali ile birlikte patozda çalışır. Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin ölümüne tanıklık eder. İflahsızın Yusuf inşaatta çalışırken yanına iş istemeye gider. Romanın sonunda Yusuf'un köyüne geri dönerken istasyonda karşılaştığı son kişi ise yine Hidayet'in oğludur. Yazar, romanda beşinci bölümden itibaren yer verdiği Hidayet'in oğlunu, okura “Bir ara ahır kapısına genç irisi yılışık bir delikanlı geldi, durdu. Çokluk işsiz dolaşır, hemşerilerinin sırtından geçinir, şurda burada kumar oynar, yutarsa alır, yutulursa vermez, mızıkçı, kavgacının biriydi” (Kemal, 2008b, s.66), nitelemesiyle tanıtır. Para ya da yemek istemek için sık sık hemşehrisi Köse Topal'ın yanına ahıra gelir. Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan ile de yolları burada kesişir. Aylaktır, kumarbazdır, hatta parası için Köse Topal'ı boğarak katil de olur. Ancak yazar, ilerleyen olay örgüsü içinde onun kişiliğindeki merhamet duygusuna vurgu yapar. Yerinden kalkamayan Köse Hasan'ı tuvalete götürür, Köse Topal'dan tehditle aldığı yemeği ona yedirir. “...Hasan kaşığı kullanamıyordu. Elinden aldı, sabırla yedirmeye başladı. Hasta adam, sıcak yemeğin midesine inmesiyle canlanır gibi oluyor, kendini gittikçe daha iyi hissediyordu. Yemek bitti. Hidayet'in oğlu gene ceketinin eteğiyle yağlı ağzını silip yatırdı, yorganının ucuyla güzelce bastırdı” (Kemal, 2008b, s. 110).

Tarlada ırgatlık yapmaya başladığında Pehlivan Ali ile karşılaşır. Onunla arkadaşlık eder. Daha saf ve tecrübesiz olan Ali'yi korumaya çalışır. Birlikte patozda çalışırlar. Harman yeri yandığında Ali'nin cesedini yanmaktan Hidayet'in oğlu kurtarır. “Hidayet'in oğlu birden Ali'nin ölüsü yanında belirdi. Ablak yüzü, yangın alevlerinden turuncuya bulanmıştı. Ucu tutuşan iplik çula ayağıyla basıp ateşi söndürdü. Sonra cesedi kucakladı, ateşin ulaşamayacağı uzağa taşıdı” (Kemal, 2008b, s.356).

Hidayet'in oğlu olumsuz eylemlerde bulunur, ama onun da iş sahibi olmak, evlenmek, çocuk yapmak gibi herkesinkine benzer hayalleri vardır. Yazar, başta onu aylak biri olarak tanıtsa da Hidayet'in oğlu inşaatta iş bulmak için İflahsızın Yusuf'tan yardım ister. Yusuf, ona yardım etmez. Tam tersine taşeronu Hidayet'in oğlunu kötüler. Hidayet'in oğlu da çok daha ağır koşullarda tarlada çalışmak üzere ırgat olur. Diğer çalışanlar gibi o da ekmek parası peşinde, hayatta kalabilmek için mücadele etmektedir. Romanın sonunda, Hidayet'in oğlu Çukurova'da tutunamamış biri olarak köyüne dönmek üzere istasyona gelir. İstasyonda İflahsızın Yusuf'la karşılaşır. Köse Hasan ve

Pehlivan Ali'nin ölümlerine tanık olan Hidayet'in oğlu, burada da Yusuf'un başarısına tanıklık etmiş olur.

Kürt Zeynel; arkadaşı Halo Şamdin'le birlikte ağır işçilik gerektiren patozda çalışır. Emeklerinin sömürüldüğünün farkındadır. Cesur ve korkusuzdur. Uzun çalışma saatlerine, kötü yemeklere, düşük ücrete karşı çıkar. Diğer ırgatları da bu insanlık dışı çalışma koşullarına başkaldırmaları için kışkırtır.

Irgatbaşı düdüğünü beşinci, altıncı sefer öttürüp de beş, altı kişiden başkasının işbaşı yapmadığını görünce, müthiş küfürlerle sokuldu.

Karşısında birden Zeynel'i buldu. İki eski arkadaş sertçe bakiştılar. Irgatbaşı, 'Gene mi sen?' dedi.

Zeynel ellerini arkasına koymuş, bir adımını öne atmıştı. Dişlerinin arasından bitirimce tükürdükten sonra, karşısındakini küçümseyerek, 'Gene ben!' karşılığını verdi.

'Ne demek istiyorsun yani?'

'Sen ne demek istiyorsun?'

'Ben ırgadı işbaşına çağırıyorum...'

'Onlar da gelmiyorlar işte!' (Kemal, 2008b, s. 216).

Irgatbaşı, hem Zeynel'in işçileri ayaklandırıp düzeni bozmasından hem de kendisine zarar vermesinden korkar. "Zeynel olmasa Halo Şamdin hava. Lakin o mikrop, o yılan Zeynel...Bir şey değil, oğlanın vur elli, sakar, gözünü budaktan sakınmaz olduğunu gayet iyi biliyordu. Atacaktı işten ama, bir çalımına getirip...Yoksa insanı boğazlardı o be!" (Kemal, 2008b, s.219).

Zeynel, yapılan haksızlıklar karşısında ırgatları birlik olmaya ve karşı çıkmaya çağırır:

'...O yemekler nedir öyle? İt yemez vallaha. Pilavlar taşlı, ekmekler kurtlu. Az daha dişimi kıracaktım. Başka harmanlarda ırgadın gözü açık arkadaş. Böyle yemekleri yemez!'

Pehlivan Ali merakla sordu:

'Yemez mi?'

'Yemez ya!'

'Aç mı kalır?'

'Yok canım. Karavanaları devirir!' (Kemal, 2008b, s. 276).

Ancak, çabaları sonuç vermez. İrgatlar, çalışma koşullarının iyileştirilmesi için eylemde bulunmak gibi bir bilinç düzeyine sahip değildirler. İşini kaybetmek korkusu ağır bastığı için verili koşullara boyun eğler. Bu nedenle, Kürt Zeynel'in isyanı bireysel düzeyde kalır.

Ustalar; Orhan Kemal'in diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da olumlu karakterler olarak gösterilmişlerdir. Romanda karşımıza çıkan ilk usta, İflahsızın Yusuf'a duvarcılığı öğreten Kılıç Usta'dır. Sadece Yusuf'a değil, duvar ustası olmak isteyen her gence bu zanaatı öğretmekten çekinmemiştir. Paylaşımçı, ilkeli, onurlu, iyi özelliklere sahip bir karakter olarak sunulur. Taşeronla anlaşılamayınca inşaattan ayrılır. Yusuf'la vedalaşırken her zaman söylediği, kendi ilkelerini yansıtan sözleri bir kez daha tekrarlar. "...Olma kula kul, öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için ya da etme kalabalık dünyamıza" (Kemal, 2008b, s.155).

Romanda yer alan patoz ustaları da yine olumlu karakterler olarak karşımıza çıkar. Teknik bilgiye sahip vasıflı işçi olmaları, onlara hem ırgatların gözünde hem de ağa ve ırgatbaşının gözünde ayrıcalıklı bir statü sağlar. Doğrudan ırgatların yanında yer alıp örgütlü bir karşı çıkış gerçekleştirmezler. Ancak, ırgatlara karşı olumlu davranış sergilerler ve onların haklarını savunmaya çalışırlar. Bu nedenle ırgatlar tarafından sevilirler.

İrgatbaşı, patoz ustası, ustanın muavini oturmuş kahvaltı yapıyorlardı. Harman ağalık olmadığı, yani patoz kirayla başkasının harmanında çalıştığı için, ustalarla ırgatbaşıya ikram etmek adetti. Onun için süt, peynir, has ekmekti kahvaltıları.

Zeynel yanlarından geçerken ters ters baktı:

'Dürzüler,' dedi. 'Fakir fukaranın nefsi çeker diye de düşünmüyorlar...'

Halo Şamdin sakindi. Zeynel ekledi:

'Allahsızlar...Kör bıçakla enselerinden kesmeli!'

Halo Şamdin Kürtçe sordu:

'Ustayı da mı?'

'Yok canım. Usta iyi adam, fukara babası. İrgatbaşı olacak dümbüğü...' (Kemal, 2008b, s.213).

Kemal Cesur, Zeynel'in ırgatları karavana devirmek için kışkırttığını ırgatbaşına ispiyonladığında usta da oradadır. Bu durumu Zeynel'e bildirir ve dikkatli olmaları konusunda uyarır.

Ustaların diğer işçilere nazaran emek sömürüsü konusunda daha bilinçli oldukları özellikle vurgulanır. Sistemli bir sınıf bilincine sahip olmasalar da işçi

emeğinin her şeyden daha değerli olduğunu bilirler. Uzun çalışma saatleri, işçilere kötü yemek verilmesi gibi konularda yapılan haksızlıkları zaman zaman dile getirirler. Bu nedenle ırgatbaşı tarafından sevilmezler.

‘Kerhaneciler demiş. Onlara etli pirinç pilavı, bize taşlı bulgur.’

‘Yalan mı?’

İrgatbaşı tuhaf tuhaf baktı:

‘Ne yalan mısı?’

‘Bizim etli pilav yediğimiz?’

‘Doğru amma...’

‘E?’

‘Canım ondan mı sorulur?’

‘Elin ağzı torba değil arkadaş. Söyler. Onda da nefis var sendeki gibi. O da insan. En az senin, benim kadar!’

‘Var, doğru...’

‘Yemeğin, ekmeğin hasını yiyoruz. Onlarsa bizden çok daha ağır iş altındalar. Hem yiyoruz, hem de heriflere laf ettirmiyoruz. Bu kadarına hakkımız yok!’

‘Onlar amele,’ dedi ırgatbaşı, ‘ırgat!’

‘Sen? Ben?’

‘Sen ustasın, ben de ırgatbaşı!’

‘Sen, ben hatta ağa olmasa da işler yürür amma, onlar olmasa yürümez!’
(Kemal, 2008b, s.229-230).

Sadece ırgatbaşı değil ağalar da sevmez ustaları. Ancak ustaların iş gücüne mecburdurlar. Çukurova tarımında makineleşmeye yeni geçilmiş ve teknik bilgiye sahip az sayıda insan vardır. Bu nedenle de ırgatbaşı ve ağalar makine ustalarına katlanmak durumundadır. “Öyle içerliyordu ki şu usta mıdır, ne karın ağrısıdır herife. Yalnız ırgatbaşı değil, ağa da kızılıyordu çok. Kızılıyordu ama kaldırıp atamıyordu. Atsa ne? Bu işe nasıl olsa bir usta gerekliydi. Bu giderse bir başkası gelecekti ki, ustalar, 'usta milleti', ne hikmetse hem ağadan, hem de başkalarından çok daha akıllı oluyorlardı” (Kemal, 2008b, s.209).

Patoz ustasının Zeynel ile olan diyalogunu öğrenen ağa, ustayı işten çıkarır. Ancak onun yerine gelen ikinci patoz ustası da benzer özellikler taşır. Kötü çalışma koşulları ve acemi işçi çalıştırılması konusunda ırgatbaşını uyarır.

Yeni usta çok ciddi görünüyordu:

‘Bu adamlar acemi mi?’

Irgatbaşı, ‘Acemi,’ dedi.

Şaştı:

‘Acemi mi?’

‘Acemi ama fark etmez be usta...’

‘Etmez olur mu? Acemiler koltukçuluk yapabilirler mi?’

‘Doğru ama, eski koltukçuları ağa dehledi, yerlerine bunları koy dedi!’

Usta sinirli sinirli güldü:

‘Daha düşük haftalık vermek için senin de işine geldi değil mi?’

‘Benim elimde ne var? Emir büyük yerden bre ustam...’

‘Kırk beş kişilik patozda otuz iki kişi çalıştırıyorsun!’

Irgatbaşının hoşuna gitmedi bu ama ses de çıkarmadı. Usta göz kırptı:

‘Farkında olduğumu bil yani...’

‘Kolay ustam kolay. Sen yeter ki emret!’

‘Hayır hayır...Yanlış anlama. Kendim için bir şey istemek adetim değildir.

Yalnız, sonunda herhangi bir kaza, herhangi bir teftiş oldu mu, benden yardım bekleme, o kadar!’ (Kemal, 2008b, s.338).

Ustanın, patoz işinde kaza olabileceğini bir kaç kez hatırlatması ağayı da kızdırır. “Küçük ağa kızdı. Kızdı ama şu anda yeni bir usta buluvermek mümkün değildi. Mümkün olsa, şu asık suratlı herifi kuyruğundan tuttuğu gibi atıverirdi” (Kemal, 2008b, s.343).

Aynı usta, daha sonra kaza olduğunda işçilerin yanında yer alır. Onları, jandarmaya ifade verirken gerçekleri anlatmaları konusunda uyarır. Yazar, jandarmalar geldiğinde kazayı patoz ustasına anlattırarak, nitelikli ve eğitilmiş insana olan inancını bir kez daha gösterir.

Patoz ustası alabildiğine soğukkanlı, ileri çıktı:

‘Bacağı kopan adam kan kaybettiğinden öldü,’ dedi. ‘Sebep de bu adamdır!’

Küçük ağa yaygarayı bastı:

‘Yalaan, yalan söylüyor. Bana iftira ediyor. Ondan da davacıyım. Irgadı kışkırtan, arabamı az daha parçalatacak olan odur!’

Usta aynı soğukkanlılıkla sözünün ardını getirdi:

‘Acemi adamı koltukçu yaptığı yetmezmiş gibi, geldi işe de burnunu soktu, ırgadı yekindirdi. Irgat hücumla deste taşımaya başladı. Acemi koltukçular şaşırdılar, kaza da bu şaşkınlık sırasında...’

‘Yalaaan, yalan söylüyor. Bana garezi var!’

Usta aldırış etmedi, devam etti:

‘Üçüncü sebep: Kaza olduğu sıra yaralıyı arabasına alıp hastaneye götürseydi adam kan kaybetmez, ölmezdi!’ (Kemal, 2008b, s.357).

Orhan Kemal, ikinci patoz ustasına kitap okumak ve klasik müzik sevmek gibi özellikleri de ekler. Romandaki bu son usta karakteriyle vasıfsız işçi ve vasıflı işçi arasındaki farklılık daha da belirginleşir. Ustanın hayalleri bile çevresinde bulunan insanlardan farklıdır. “...Çoluk çocuğu olmasa, ya da bol bir kazanca ulaşırsa neler geçmezdi aklından! Bir piyanosu olsun isterdi her şeyden önce. Bir piyanosu olsa, yıllardır içine is gibi sinen can sıkıntısından sıyrılıp çıkacağını sanırdı. Beethoven'e hayrandı...” (Kemal, 2008b, s.347).

İşverenler; romanda karşımıza çıkan ilk işveren, İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin fabrikasında iş bulmak umuduyla geldikleri fabrika sahibidir. Romanın ilk bölümünde; Çukurova'ya inmek için yola çıktıklarında bu fabrika sahibiyle olan hemşehrilik ilişkisine güvenirler. Kendileri için önemli olan hemşehrilik kavramına fabrika sahibinin de değer vereceğini düşünürler. Fabrika sahibi yıllar önce köyünden ayrılmış, şehirde tutunmuş, fabrika sahibi bir işveren olarak ekonomik sistemdeki yerini almıştır. “Yusufun konuşmalarından hemşeri köylüler olduklarını anlayan fabrika sahibi, üzerinde durmadı. Yıllar vardı memleketten, köyünden ayrılmış. Sonra ne? Ayrılmaya bile doğduğu köye çeşme yaptırmıştı, yol yaptırmıştı, çocuk okutuyordu. Başka ne yapabilirdi?” (Kemal, 2008b, s.47). Hemşehrilik hatırına olmasa da, belki Yusufun tavırları kendisini güldürdüğünden belki de Ali'nin pehlivan olması hoşuna gittiğinden, üç arkadaşına iş verilmesini emreder. Döneme özgü olarak yeni türeyen diğer zenginler gibi, ekonomik gücü nedeniyle sınıf atlamıştır, ancak henüz burjuva olamamıştır. Kendine şehirli görünümü vermeye zorlarken köylülüğünden de kurtulamamıştır. “...Onları hemen çevreleyiveren meraklı kalabalığa karşı piyasaının bozulmasından korkmasa lafı uzatır, yıllardır kendini sık sık konuştuğu şehirceden sıyrılır, şunlarla tıpkı onların köycesiyle konuşurdu. Hatta Pehlivan Ali'yle de güreşe tutuşabilirdi. Pek severdi güreşi...” (Kemal, 2008b, s.47).

Kentte işveren konumundaki kişi fabrika sahibiyken, kırsalda ise ağalardır. Romanın ikinci bölümünden itibaren ağalar olumsuz karakterler olarak resmedilir. İrgatların gözünde her şeye hakkı olan, mutlak iktidar sahibi kişilerdir. İnsan bedenleri sadece iş gücü olarak değil her türlü sömürüye açık olarak, ağaların hâkimiyeti altındadır. “...İçeri bir de girmişti ki, çiftlik sahibi ağa, Bilal'in küçük kızını dışkının üstüne yıkmış.

İçini çekti. Yıkılmıştı kızı dışkının üstüne ama, ağa iyi ağaydı. Hiçbir ırgatın santimine tenezzül etmez...” (Kemal, 2008b, s.25).

Pehlivan Ali ve Fatma'nın gittiği çiftlikte ağalık kurumunun temsilcisi olarak Büyük ağa ve yeğeni Küçük ağa yer alır. Küçük ağa, temizlik ve yemek işlerine yardım etsin diye çiftlikte bırakılan Fatma'yla birlikte olur. Üst üste yığdığı kaplumbağaları tabancayla vurmak, kümese giren kediyi öldürmek gibi zevklere sahip olduğu anlatılarak hastalıklı kişiliğine vurgu yapılır. Merhametsiz ve kıyıcı kişiliği, Pehlivan Ali patozda yaralandığında da ortaya çıkar. Hastaneye götürmediği için Pehlivan Ali kan kaybından ölür. Harman yeri yandığında, gözünde insan olarak hiç bir değer taşımayan ırgatlara olan nefreti doruk noktasına ulaşır. “Küçük ağa öfkesini alamamıştı. Onbaşıyı ödevinde gevşek bulmuştu. İstiyordu ki, emir versin, jandarmalar da mavzerleri çevirip ırgatları teker teker öldürsünler, sonra da kasaturalarını kullanıp ölü ırgatların kellelerini bedenlerinden ayırsınlar. Bu da azdı belki. Bedenlerinden ayrılmış kellelerin gözlerini oysunlar, kafalarını parçalasınlar!...” (Kemal, 2008b, s.358). Diğer yandan ırgatlardan alabildiğine korkar. “...Küçük ağa birden huylanmıştı bu sarı bıyığıyla çiyana benzeyen adamdan. Kaşları kötü kötü çatılmıştı. Elinin altındaki iskemleyi arkalığından kavradı. Ne olur ne olmazdı. Bir tarihte haftalık meselesinden bir ırgadın Şafak Kahvesi'nde ağasını tabancayla vurup kahvenin arkasından geçen Seyhan Nehri'ne atlayarak kaçtığını biliyordu...” (Kemal, 2008b, s.300).

Ağalar, ırgatlarla doğrudan ilişkiye girmezler. Irgatbaşı, amele çavuşu, katip gibi ara kademe çalışanları aracılığıyla işlerini yürütürler. Emeğini sömürdükleri işçilerin bir kez de bu kişilerce sömürülmelerine göz yumarlar. “...Niye kışkırtacaktı Cemo ırgadı? Kırk beş kişilik patozda otuz iki kişi çalıştırıyor, on üç kişilik farkı cebine atıyordu. Sonra dilediği gibi esrar sattırıyordu yeğenine, çay sattırıyor, kumar oynatıyordu. Bütün bunlara göz yumdukları halde, ne diye kışkırtacaktı yani? Ne faydası vardı ırgadı kışkırtmasında?” (Kemal, 2008b, s.300-301).

Ağalar, ağır çalışma koşullarına dayanmanın güç olduğunu bilirler. Irgatların bu durumu sorgulayıp isyan etmesinden de korkarlar. Bu nedenle de ırgatların esrar içerek uyuşmalarını, kumar oynayarak oyalanmalarını teşvik ederler. Zeynel'in yerine Ali koltukçu yapıldığında, Ali'nin esrar içmediğini öğrenen ağanın sözleri, bu tür alışkanlıkların yerleştirilmesinin bilinçli olarak yapıldığını gösterir. “Esrar içmemesi iyi değil. Esrar içmeli ki o ağır işe dayanabilsin!” (Kemal, 2008b, s.308).

Ara kademe çalışanları; ırgatbaşı, kâtip, amele çavuşu gibi kişilerin kendileri de birer ücretli çalışandır. Romanda ağaların işbirlikçisi olarak yer alırlar. Emeğin

sömürülmesine aracılık ederler. Üretim sürecinde kontrol ve denetim mekanizmaları bu kişilere verilir. İşçi ve ırgatlardan daha üst konumda olmaları, onların üzerinde hâkimiyet kurmalarını sağlar. Haftalıklarından haraç almak, istedikleri zaman işlerine son vermek, daha ağır bir işte çalıştırmak, mesailerinden çok daha uzun saatler çalıştırmak gibi keyfi uygulamalarda bulunabilirler. İşçilere ve ırgatlara karşı acımasızdırlar. Kendilerine verilen yetkiyi zorbalıkla birleştirerek karın artışı için kullanırlar.

3.1.2.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Çukurova: Para kazanmak için başka illerden gelen mevsimlik işçilerin kırsal alanda verdikleri yaşam mücadelesini göstermeye imkan sunar.

Şehir: İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali para kazanmak umuduyla şehire gelirler. Geçimlerini sağlayabilecek kadar parayı kazandıktan sonra köylerine geri döneceklerdir. Bir umut kapısı olarak gördükleri şehir aynı zamanda da korkutur onları. Şehri ürkütücü kılan şey orada yaşayan insanlardır. Şehirli insanların kendilerine zarar vereceğini düşünürler.

Yol: Roman kahramanları umutlarını gerçekleştirmek için bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk sonunda bütünüyle yabancı oldukları bir şehre ve hayata adım atarlar.

Ev: Romanda yer alan evler ya da barınma mekânları, kahramanların sınıfsal konumlarını gösterir. Gerçek anlamda ev olma özelliği taşıyan mekân yoktur. Barınma amaçlı kullanılırlar.

Fabrika: Fabrika, roman kahramanlarının yola çıkış nedenidir. Hemşehrilerinin fabrikasında işe gireceklerini düşünerek yola çıkarlar. Ancak fabrika önünde iş bekleyenlerin çokluğunu görünce bunun kolay olmayacağını anlarlar. Yusuf'un ataklığı sayesinde girdikleri fabrikada, çalışma koşulları çok ağırdır. Hasan burada hastalanır. Aralarındaki arkadaşlık bağı burada çözülmeye başlar.

Şantiye: Ali ve Yusuf inşaat işçiliği yaparlar. Yusuf, inşaatta duvar örmeyi öğrenip usta olur. Ali ise Fatma ile tanışır ve birlikte kaçarlar. Yusuf ve Ali'nin yol arkadaşlığı da burada sonlanır.

3.1.3. Vukuat Var

Vukuat Var, bir üçlemenin ilk romanıdır. Orhan Kemal, Çukurova'nın toplumsal yapısını anlatmak istediği geniş bir dönemi romanlaştırmak ister. '93 Harbi' diye

bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası yaşanan göç dalgası ile başlayan tarihsel bir sürecin 1950'lere kadar ulaşan hikâyesini anlatmak amacındadır. Çukurova'da yaşayan farklı etnik kökene sahip insanları, Çukurova zenginlerinin nasıl servet sahibi olduklarını, ağa-köylü ilişkisini, fabrika işçilerini, sınıfsal hareketlenmeyi, ekonomik çatışmaları içeren bir 'sel roman' çalışmasına başlar. Birbirinin devamı niteliğindeki Vukuat Var (1958), Hanımın Çiftliği (1961) ve Kaçak (1970) yazarın bu amaçla yazdığı romanlardır.

Vukuat Var, ilk kez 1954 yılında Dünya gazetesinde tefrika olarak yayınlanır. Eser, konu olarak Boşnak kızı Güllü ile Arapuşağı Kemal'in aşkını işler. Ağabeyi tarafından sevgilisi öldürülen Güllü, babasının baskısı ile Muzaffer Ağa'nın yeğenine para karşılığı satılır. Konunun merkezi her ne kadar bir aşk hikâyesi olsa da dönemin siyasal ve toplumsal yapısı da bir çerçeve olarak eserde yer alır. Bu durum, Demokrat Parti yandaşlarını rahatsız eder. Adana'da, "vatandaşlar arasında soy ve mezhep ayrılıklarını tahrik ettiği" bahanesiyle tefrikanın durdurulması yönünde protestolar gerçekleşir. (Alangu, 1965, s.388) Oysa, Orhan Kemal Vukuat Var'da Demokrat Parti'nin siyaset sahnesine girişine ve iktidar mücadelesine çok kapsamlı olarak yer vermemiştir. Ancak, köylünün topraklarını zorla veya hileyle elinden alan, olumsuz bir karakter olarak çizilen Muzaffer'in kendi çıkarları için Demokrat Parti'ye geçmesi siyasi çevreleri rahatsız etmiştir. Mehmet Narlı bu durumu "...Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1953 yılındaki Adana insanının bu tepkilerinin biraz siyasi angajmanlı olabileceğini düşündürüyor" (Narlı, 2002, s.187), şeklinde değerlendirir.

Orhan Kemal'in tefrika edildiğinde ilgi gören bu eserin kitap olarak basılması oldukça zaman almıştır. Vukuat Var, roman olarak ilk kez 1958 yılında Remzi Kitabevi tarafından basılır. Asım Bezirci, bu dört yıllık gecikmeye sebep olarak romanın siyasi çekişmelere malzeme yapılmasını gösterir. (Bezirci, 2006, s.125)

Romanda olay örgüsü, bir çıırır fabrikasında işçi olarak çalışan Güllü'nün sevgilisi Kemal'den ayrılmak zorunda kalması üzerine kuruludur. Güllü, elci Cemşir'in Boşnak asıllı dördüncü karısından olma kızıdır. O da diğer kardeşleri gibi küçük yaştan itibaren fabrikada çalışmaya başlamıştır. Yıllarca kazandığı parayı babasına vermiş, babasının ve ağabeyinin baskısı altında yaşamıştır. Ancak, Güllü artık büyümüş, çalışıp para kazanıyor olmanın verdiği özgüvenle babasına karşı gelmektedir. Aynı fabrikada çalıştığı Kemal'e tutkulu bir aşkla bağlıdır. İki genç evlenmeyi planlar. Güllü'nün babası Cemşir, toprak ağası bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiş, gençliği hovardalık âlemlerinde geçmiştir. Parasız kalınca itibarını kaybetmiş, elcilik yapmaya başlamıştır.

Dört kadınla evlidir. Kaç tane olduklarını bilmediği ve ilgilenmediği çok sayıda çocuğa sahiptir. Asıl geçimini küçüklükten itibaren çalışmaya başlayan bu çocukların kazancıyla temin eder. Gençliğinden bu yana arkadaşı olan Berber Reşit ve oğlu Hamza ile, içki ve kadın âlemlerinde vakit geçirir. Hamza, Cemşir'in en değerli evladıdır. Diğer çocuklarına uyguladığı baskıcı tutumun tam tersine Hamza'yı çok şımartmıştır.

Cemşir, Berber Reşit ve Hamza hep beraber içtikleri bir akşam eve dönerken yanlarında Zaloğlu Ramazan'ı da getirirler. Zaloğlu Ramazan, zengin bir çiftlik sahibinin yeğenidir. Güllü'yü beğenen Ramazan, onunla evlenmek ister. Ramazan silik bir kişidir ve dayısı Muzaffer Bey'in gözünde bir değeri yoktur. Dayısının onu dinlemeyeceğini bildiği için Kabak Hafız'dan yardım ister. Kabak Hafız, çiftliğin emektar kâhyası Yasin Ağa'ya Güllü ve Ramazan'ın evlenmesinin hayırlı olacağına dair bir rüya gördüğü yalanını söyler. Dindar bir insan olan Yasin Ağa, Kabak Hafız'ın telkinlerine inanır. Evlilik meselesini Muzaffer Bey'e anlatır. Cemşir, Güllü'yü bin lira karşılığında Ramazan'a vermek üzere Yasin Ağa ile anlaşır. Bu arada Güllü'nün Kemal ile olan ilişkisi ortaya çıkar. Ramazan'a verileceğini öğrenen Güllü, Kemal'e kaçar. Ancak, Kemal kız kaçırdığı için tutuklanır. Güllü, babasına teslim edilir. Ramazan'la evlenmemek için direnen Güllü, babası tarafından dövülür. Kemal, onu kurtarmak için Güllü'nün evine gider. Hamza, Berber Reşit'in de kışkırtmasıyla Kemal'i öldürür. Kemal'in ölümünden bir süre sonra Güllü, Ramazanla evlenmek üzere Muzaffer Bey'in çiftliğine gitmek zorunda kalır.

Orhan Kemal'in, yazdığı eserlerde toplumsal sorunları ekonomik bağları ile vermek ve kahramanlarının yerini bu ilişki içerisinde belirlemek çabası bu romanında da görülür. Romanın hikâye zamanı, önemli sosyal olayların hızlı bir şekilde gerçekleştiği yıllardır. Büyük toprak sahiplerinin teknolojik ve siyasal dönüşümler karşısında yaşadıkları değişimler, topraksız kalan köylülerin daha da yoksullaşması, sanayi üretiminin artmasıyla birlikte kadın ve çocukların da ucuz işgücüne dâhil edilmesi, dini inançların suistimali, Adana'nın çok kültürlü yapısı romanda yansıtılan konulardır. Ancak Orhan Kemal, Güllü karakteri aracılığıyla özellikle 'kadın işçi' olgusuna vurgu yapar. Çalıştığı için ekonomik bağımsızlığa sahip kadın hala ataerkil ilişkiler içinde baskılanmakta, hem bu ilişkiler hem de işgücü anlamında tüketilerek çifte sömürüye maruz kalmaktadır. Sanayide çalışan kadın bireyleşmekte ve toplumsal konumunu değiştirmeye çalışmaktadır.

3.1.3.1. Olay Örgüsü

1- Cemşir, en yakın arkadaşı Reşit'in berber dükkanına gider. Varlıklı bir toprak ağası olan babasını, onun verdiği parayla gençlik yıllarında gittiği İstanbul'daki yaşamını özlemle anımsar. Cemşir'in dört karısı ve sayısını bile bilmediği çok sayıda çocuğu vardır. Elcilik yapar, ama asıl kazancı fabrikalarda işçilik yapan çocuklarından gelir.

2- Cemşir, Berber Reşit ve Cemşir'in yardımcısı Memo kebabçıda içki içerler. Cemşir'in oğlu Hamza onlara katılır. Diğer çocuklarıyla ilgilenmeyen Cemşir, kendi gençliğine benzettiği Hamza'yı çok sever ve şımartır.

3- Güllü, kendisiyle aynı fabrikada çalışan Kemal'e âşıktır. Birlikte sinemaya gitmek için evinde hazırlanır.

4- Kemal, Güllü ile buluşmak üzere hazırlanır. Kemal'i izleyen annesi Meryem kendi gençliğini anımsar. Oğlunun başına kötü şeyler geleceği düşüncesiyle endişelenir.

5- Kebabçıda içki içen Cemşir ve yanındakilerin masasına Zaloğlu Ramazan da katılır. Ramazan, büyük bir çiftçi olan dayısı Muzaffer Bey ile övünür. Kebabçı çıkışı içmeye devam etmek için hep beraber Cemşir'in evine giderler. Zaloğlu Ramazan Güllü'ye âşık olur. Berber Reşit bu durumu fark eder.

6- Ramazan, dayısının soylu biriyle evlenmek yerine Güllü gibi fabrikada çalışan bir kızla evlenmesine izin vermeyeceğini düşünür. Çiftçibaşı Yasin Ağa'yı evlilik konusunda aracı olarak kullanmayı planlar. Ancak, Yasin Ağa'nın da bu evliliğe karşı çıkacağı aklına gelir. Önce Yasin Ağa'yı ikna etmek gerekecektir.

7- Ramazan, içki ve yiyecek alarak Kabak Hafız'ın evine gider. Yasin Ağa'yı bu evliliği onaylamaya ikna etmek için plan yaparlar.

8- Kabak Hafız, Yasin Ağa'yı ziyarete gider. Ramazan ve Güllü'nün evlenmelerine dair bir rüya gördüğünü, bu evliliğin dini anlamda çok hayırlı olacağını anlatır. Dindar bir insan olan Yasin Ağa, bu yalana inanır.

9- Muzaffer Bey, çiftliğe döner. Evlilik işini konuşmak için gelen Kabak Hafız'ın yalan söylediğini anlar ve çiftlikten kovar. Yasin Ağa, Muzaffer Bey'in bu davranışına çok üzülür. Muzaffer Bey, Güllü ve Ramazan'ın evlenmesine izin verir.

10- Yasin Ağa, Muzaffer Bey'in davranışını affettirmek için Kabak Hafız'a para götürür. Kabak Hafız, köy kahvesine gider. Köylü, parti çekişmelerinden dolayı ikiye ayrılmıştır ama her iki taraf da Kabak Hafız'a saygı gösterir. Kahveye gelen Zaloğlu Ramazan, köylülerin alay konusu olur.

11- Berber Reşit, Cemşir ve Hamza'ya Ramazan'ın Güllü'ye olan ilgisini anlatır. Hep birlikte, Güllü'yü Ramazan'la evlendirdiklerinde kavuşacakları zengin bir yaşamın hayalini kurarlar.

Güllü'nün Kemal'le ilişkisini öğrenen Hamza ve arkadaşı, Kemal'i korkutmak amacıyla taciz ederler. Muhsin Usta, Kemal'i Güllü'den vazgeçirmek için ikna etmeye çalışır.

Kemal, Hamza'dan korkmadığını göstermek için iş çıkışı evine gitmek yerine şehirde kalır. Kemal'in annesi, oğlunu komşu kızı Fattum'la evlendirmenin hayalini kurar. Yaşlı kadın ve Fattum, eve geç kalan Kemal'i beklerler. İkisi de Kemal'in başına kötü bir şey geldiği endişesini taşır.

12- Cemşir, Kemal'le görüşmesini engellemek için Güllü'yü eve kapatır. Reşit ve Cemşir, Güllü'yü Ramazan'la evlendirme planları yaparlar.

Berber dükkanına gelen Yasin Ağa, Reşit'e evlilik konusunu açar. Güllü karşılığında Cemşir'e verilecek para miktarının pazarlığını yaparlar. Berber Reşit, bu haberi Cemşir'e iletir. Ramazan ve Güllü'nün evliliği sonrası çiftliğe yerleşmeyi amaçlayan Reşit ve Cemşir, bu sevinçli haberi kutlar.

13- Babasının kendini Ramazan'a verdiğini öğrenen Güllü, Kemal'e kaçır. Kemal, Güllü'yü annesine bırakarak fabrikaya gider. Cemşir ve Reşit, karakola giderek Kemal'den şikâyetçi olur. Kemal tutuklanır. Güllü on sekiz yaşından küçük olduğu için babasına teslim edilir.

14- Muzaffer Bey'in topraklarını zorla ya da hileyle elinden aldığı köylüler, bu durumdan şikâyetçidir. Haksızlığın giderilmesi için yeni partinin iktidara gelmesini beklemektedirler.

Yasin Ağa, Güllü için anlaştığı paranın yarısını Cemşir'e verir. Güllü'nün çiftliğe geleceği kesinleşmiştir. Gülizar, Güllü'nün gelmesiyle kendi yerini kaybedeceği endişesini yaşarken Ramazan ise kadın düşkünü dayısının Güllü'yü elinden alabileceğini düşünerek korkar.

15- Berber Reşit, Güllü'nün çiftliğe gitmeyi kabul etmesi için Kemal'in öldürülmesi gerektiğine karar verir. Bu cinayeti işlemesi yönünde Hamza'ya telkinlerde bulunur.

16- Cemşir, Güllü'yü öldüresiye dövmeye başlar. Bunu duyan Kemal, Güllü'yü kurtarmak için eve gelir. Berber Reşit'in kışkırttığı Hamza, Kemal'i öldürür.

17- Berber Reşit'in yalan ifade vermesinin de etkisiyle Hamza, dört yıl hapse mahkûm olur.

18- Kemal'in ölümüyle bütün umudunu yitiren Güllü, Çiftliğe gitmek üzere yola çıkar.

3.1.3.2. Zaman

Orhan Kemal, Vukuat Var romanına öykü zamanı olarak Türkiye siyasi tarihinin önemli bir dönemini seçmiştir. 1950 seçimlerinden önce ülkede CHP ve Demokrat Parti arasındaki iktidar mücadelesi yükselmekte, yoğun siyasi çekişmeler yaşanmaktadır. Cumhuriyet'in ilanından 21 Temmuz 1946 yılında yapılan seçimlere kadar geçen dönemde Türkiye, tek partiyle yönetilmiştir. Demokrat Parti, 1946 yılında yapılan seçimde uzun yıllar tek parti olarak hükümet kuran CHP'yi iktidardan düşüremese de meclise girmeyi başarmıştır. Tek parti yönetiminde söz hakkı bulamayan siyasi muhalifler ve ağır ekonomik sorunlar altında ezilen halk için Demokrat Parti bir seçenek olarak ortaya çıkmıştır. Halka yönelik popülist söylemleriyle de yükselişe geçmiş ve tabanını genişletmiştir. Vukuat Var romanının olay örgüsü, iki parti arasında kıyasıya bir siyasi mücadelenin yaşandığı, bu hareketliliğin arka plan olarak alındığı bir dönemde geçer.

Romanda geçen siyasal, ekonomik ve sosyal yaşama dair göndermelerden öykü zamanını 1948 ve 1950 yılları arası bir dönem olarak belirleyebiliriz. Muzaffer Bey, Ankara dönüşü Yasin Ağa'ya hükümetin aldığı bazı kararlardan söz eder. Hükümetin Amerika'dan geniş çapta tarım araçları getirmeye karar verdiğini, seçimlerden sonra büyük olasılıkla Amerikancı bir politika izleneceğini söyler. (Kemal, 2005, s.107) İkinci Dünya Savaşı sırasında harap olmuş Avrupa ülkelerine yardım amacıyla Amerika tarafından hazırlanan Marshall Planı'na Türkiye de dâhil edilmiş ve alınan karar 1948'de yürürlüğe konmuştur. Ülke, geleneksel tarım aletleri yerine modern tarım makinelerinin kullanılacağı 'dinamik ziraat'i uygulama kararı almıştır. Ancak bu plan CHP iktidarı zamanında değil, 1950 seçimlerini kazanan Demokrat Parti döneminde gerçekleşir.

CHP ve Demokrat Parti arasındaki siyasal mücadelenin sosyal yansımaları halk üzerinde de etkisini gösterir. İki parti yandaşları arasında kutuplaşma başlar. "...Ama Demirkıratlık icat edileli beri iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünüvermişti. Halkçılar kahvenin solunu, Demokratlar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştı. Radyoda Halkçılar konuşmaya başlamazlar mı, Demokratlar kalkar giderler,

onların kalkıp gidişine berikiler küfredelerdi...” (Kemal, 2005, s.116). Köylüler arasında Demokrat Parti yandaşlığı hızla artmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında uygulanan ekonomi politikaları halkı ezmiş, çok partili döneme geçilmesiyle yaşanan siyasal belirsizlikler ekonomik sorunları daha da artırmıştır. Muzaffer Bey gibi toprak ağaları resmi güçleri de arkalarına alarak köylünün elinden topraklarını hileyle veya zorla almış, köylü ise hakkını arayamamıştır. Bu nedenle köylü umudunu yeni partiye bağlar. Seçim sonrası gerçekleşecek bir hükümet değişikliğiyle yapılan haksızlıkların hesabının sorulacağını ve adaletin yerini bulacağını düşünürler.

Köyün hazine malı tarlalarını bile kendi tapulu topraklarına katmıştı. Bu da yetmezmiş gibi, köylünün tapulu topraklarına bile sataşmış, gık diyenin gözünü patlatmıştı. Bütün bunlarsa köylüyü Yeni Parti’ye alabildiğine itmmişti. Ama şimdilik ses çıkarmıyor, zamanını bekliyorlardı. Köye kadar gelip ateşli nutuk çekenlerin dedikleri doğru çıkar da Yeni Parti seçimi kazanır, iktidarı alırsa, biliyorlardı yapacaklarını. Anasından emdiğini burnundan getirecekler, bunca yıldır çektiklerinin hesabını soracaklardı (Kemal, 2005, s.272).

Demokrat Parti’ye yönelenler sadece köylüler değildir. Muzaffer Bey gibi toprak ağaları ve büyük sermaye sahipleri de bu parti çevresinde toplanmaya başlar. Mal varlıklarını kaybetmemek ve daha fazla güç kazanmak adına siyasal saflarını kolayca değiştirirler. Muzaffer Bey, sıkı bir CHP’li ve Kemalist’tir. Demokrat Parti’nin yükselişinden rahatsızdır. CHP iktidarı süresince işlerini yürütmüş, topraklarını daha da çoğaltmıştır. Devletin kanun yürütücüleri ona engel olmadığı gibi işini kolaylaştırmıştır. Onun gözünde devlet, zenginliğinin koruyucusu ve destekleyicisi bir hizmetkardır sadece.

Bu topraklar ona nereden, 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 geçirsin, bu topraklar onundu. Devlet, sık değişen hükümetlerse, o ve onun gibilerin topraklarına bekçilik, jandarmalık etmekten başka görevi olmayan şeylerdi. Yoksa ne gereği vardı devletin, hükümetlerin? (Kemal, 2005, s.101).

Muzaffer Bey, Demokrat Parti’nin muhafazakâr söylemlerine karşı kendi partisinin din konusunda verdiği ödünleri yanlış bulur ve eleştirir. “Karşı partinin elindeki silahı almak için din adamlarına yüz vermekle iş bitmezdi. İşi gevşek tutuyorlar, gericiliğe yüz veriyor, okşuyorlardı. Olmazdı efendim, olmazdı. Gericici tayfasının yüz bulunca memleketin başına ne çoraplar ördüğünün örnekleriyle doluydu

tarikh. Sonra daha başka bir şey...Henüz iyice kesinleşmemekle beraber, parti ikiye bölünüyordu. Biri Devrimciler'di, öteki Tutucular. O, sapına kadar Devrimci'ydi. Devrimci'ydi, ama dinsiz anlamına değil" (Kemal, 2005, s.102).

Muzaffer Bey, kendi çevresinde de sürekli olarak Kemalist devrimlerin kaybolacağına dair endişelerini dile getirir. Ancak, bu konuda arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalar sadece kendi sınıfsal çıkarlarını daha çok belirginleştirme işlevi görür. Çiftçi Birliği'nde arkadaşıyla arasında geçen bir diyalog bu durumda verilecek kararı netleştirir. "Arkadaşı birden ciddileşmişti: 'Mühim olan, senin ve benim nefsi nefisimizdir. Bunu temin edecek devlet ister laik olsun, ister şer'i'..." (Kemal, 2005, s.111). Muzaffer Bey ve onun gibiler için gidilecek yer bellidir; yükselişe geçen yeni partiye geçerek kurulacak yeni hükümetin savunuculuğunu yapmak.

Vukuat Var romanında sıradizimsel yapıdaki öykü zamanı yaklaşık bir ya da iki aylık bir zaman dilimini kapsar. Güllü ve Kemal'in ilişkileri, Zaloğlu Ramazan'ın Güllü'yü görüp beğenmesi, Cemşir ve Berber Reşit'in Güllü'yü Ramazan'la evlenmeye zorlaması, Hamza'nın Kemal'i öldürmesi, çaresiz kalan Güllü'nün çiftliğe gitmeyi kabul etmesi gibi temel aksiyonlardan oluşan olay örgüsüne zaman zaman karakterlerin geçmişi anımsamaları dâhil edilir. Geçmişe dair bu anımsamalar, roman kahramanlarının öykü zamanındaki karakterlerini ve gerçekleştirdikleri eylemleri daha çok belirginleştirir.

Öykü zamanında elcilik yapan Cemşir'in, gençliğinde daha farklı bir statüye sahip olduğunu geçmişe dair yapılan anımsamalar yoluyla öğreniriz. "Dördüncü Ordu diye anılan doğuda, bundan tam otuz beş yıl önce...On yedisini sürmekteydi o zaman, oğlu Hamza kadardı. Belinde Trablus puşu, ayaklarında kanarya sarısı yumurta akçe yemeniler, bacağına cep ağızları sırma işlemeli, İngiliz laciverdinden şalvar, hatta sırtında tozkoparan cepken...Derin bir iç geçirdi. Berber Reşit'le ta o zamandan arkadaşılar. Az buçuk hısımlıkları da vardı ya, dostlukları her şeyin üstündeydi. Bir fındıkları bile olsa kardeş payı paylaşırlar, birine yan bakılsa öteki bunu kendine sayardı. Sadece içtikleri ayrı giderdi. Günün birinde akıllarına İstanbul'a gitmek geldi! Cemşir'in babası ora toprak beylerinden, hallı mallı bir ihtiyar, kırkıdan çok sonra kazandığı Cemşir'iyle, Cemşir'in kafayı çekip karıların kızların ardında dolanmasıyla gururlanırdı. Oğlunun illa ki İstanbul'a gitmek için ayak diremesine dayanamadı, kemerine yüz kırmızı altını kendi eliyle dizdikten sonra..." (Kemal, 2005, s.3). Cemşir'in gençliğinde gittiği İstanbul'daki yaşamına dair hikâyeler, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak şımartılması öykü zamanındaki yaşam biçimini daha iyi anlamamızı

sağlar. Aynı şekilde Berber Reşit'in, Cemşir'in davranışları üzerinde bu kadar etkili olmasının nedeninin geçmiş günlerdeki yaşamışlıklarla ilgili olduğunu görürüz.

Kemal'in annesi Meryem'in oğluna düşkünlüğünün nedenleri de geçmiş yılların anımsanmasıyla ortaya çıkar. "Tıpkı böyle kurşun ağırlığındaki günlerden bir günde rahmetli kocasıyla evlenmişlerdi. Tıpkı tıpkısına oğlu Kemal'e benziyordu kocası. Ya da oğlu, babasına..." (Kemal, 2005, s.27).

Dolu çocukları olmuştu. Kızlar evlenmiş, oğlanlardan çoğu ölmüş, kızlar da el oğullarının ardına takılıp uzak uzak gitmişlerdi. Kocasını öldükten sonra...Bu ölümü de unutamıyordu bir türlü. Önceki yıl birdenbire hastalanıp mosmor ölüvermişti ki, o zamana dek çocuklarının yokluğuyla birden meydana çıkıveren yalnızlığı pek anlamamıştı. Kocasını ölüncü anlamıştı ki, artık yeryüzünde yapayalnız kalıvermiştir... (Kemal, 2005, s.30).

Güllü, romanın başından itibaren ağabeyi Hamza'yı hiç sevmediğini söyler. Güllü'nün Hamza'dan nefret etmesinin nedeni; onun Güllü üzerinde baskı uygulaması, annesini ve Güllü'yü dövmesidir. Ancak Güllü'nün çocukluk günlerini hatırladığı satırlarda bir zamanlar ağabeyine çok düşkün olduğunu anlarız.

O kadar sevmiyordu ki, gözlerinin önünde lokma lokma doğrasalar kılı bile kıpırdamazdı. Çocukluk yıllarını hatırladı. O yıllarda ne iyiydi...Kız kardeşini mahallenin haşarı oğlanlarına karşı korur, eline bir lokma bir şey geçse yarısını bacısına vermeden edemezdi...(...)Eve kan tere batmış gelmez mi, Güllü dayanamaz, boynuna sarılırdı ağasının. Terli kıpkırmızı yüzünü öpücöklere boğar, ıslak üst başını değışmesine yardım eder, çay kaynatır, boyuna terleyen alnını eteğıyle siler, arkasına kuru bez yatırır. Birinde, ağır bir ağaç kütüğünün altında saatlerce yürüyüp ter burnundan damlayarak eve gelmişti. Tam sokak kapısından içeri girerken, ayağı eşiğe takılmış, yuvarlanmış, dizleri, avuçları kan içinde kalmıştı da ona nasıl acımış, nasıl ağlamıştı! (Kemal, 2005, s.195-196).

Vukuat Var romanında, yukarıda alıntıladiğimiz örneklerden de yola çıkarak zamanın iki türlü kullanıldığını söyleyebiliriz. Yazar, gerçek zamana yaptığı göndermeler aracılığıyla dönemin iç ve dış politikaları ve bunun sosyal yaşama etkilerine tanıklık etmemizi sağlar. Karakterlerin olay zamanına kadar olan geçmiş yaşamlarına dair yaptığı özetlerle de bu günkü kişiliklerinin belirginleşmesini ve eylemlerinin nedenlerini daha net kavramamızı kolaylaştırır.

3.1.3.3. Mekân

Romanın geniş ve açık mekânı Adana'dır. Şehir merkezinde yer alan mekânlar; Güllü ve ailesinin yaşadığı işçi mahallesi, Berber Reşit'in dükkanı, Giritli'nin dükkanı, fabrika, sinema, karakol, Şehir Kulübü, parti binası, hapishane, Kuruköprü, Sinekli park, Seyhan Nehri. Şehir merkezinin dışında yer alan mekânlar ise; köy, çiftlik, Kemal'in evinin bulunduğu Arap mahallesi. Ayrıca, Cemşir'in özlemle andığı gençlik yıllarında bulunduğu İstanbul da romanda geçmiş zamana ait bir mekân olarak yer alır.

İşçi mahalleleri, Orhan Kemal'in romanlarında karşımıza sıkça çıkan bir mekândır. Yazarın kendisine dert edindiği, hikâyelerini yazmak konusunda sorumluluk hissettiği, ekmeğini kazanabilmek için beden gücünden başka sermayesi olmayan kahramanlarını işlediği yerlerdir, bu mahalleler. Romanda tasvir edilen mahalle, içinde barınan insanlar gibi önemszenmeyen, bakımsız ve insani yaşam koşullarını sağlamaktan uzaktır. "İşçi mahallelerine sapan çamurlu, dar sokağa girdiler. Elektriksiz sokak, köhne tahta perdelerle çevrili harap evler kalabalığının arasında uzuyordu. Karanlık pencereleriyle evler çoktan uykuya varmışlardı" (Kemal, 2005, s.46).

Yazar, Güllü'yü bize tanıtırken işçi mahallelerinde yaşayan insanların değişmez yazgısına da vurgu yapar. Burada doğan çocuklar, hayatlarını tıpkı kendilerinden öncekiler gibi kurulu bir düzenin parçası olarak yaşarlar. Küçük yaştan itibaren çalışmaya başlar, ekmeğe peşinde ömürlerini tüketirler. "Güllü fabrika çırpıcılarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fukara için gelenektir 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" (Kemal, 2005, s.20). Güllü de bu döngüden payını alır. "...O da mahallelerinin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazın da toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de ölü teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti çırpıcı fabrikasına" (Kemal, 2005, s.20).

Bu insanların tekdüze hayatları, çalıştıkları fabrika ile içinde yaşadıkları yoksul mahallede geçer. Bilgileri, görgüleri bu mekânların sınırlarıyla çevrilidir. "O gün, yağmur yüklü bulutların gökyüzünü sımsıkı kapladığı, bunaltıcı bir gündü, yıllar yılı hiçbir motorlu aracın, semtine bile uğramadığı harap mahallenin daracık sokaklarında, boyaları yer yer dökülmüş bir taksinin güçlü homurtusu duyuldu. Yalın ayaklı, donsuz, etekleri şakıldaklı, çoğunun gözleri trahomlu bir alay çocuk koşuştular. Taksinin

çevresini aldılar. Sonra el ele vererek bayram sevinci içinde coştular. Yaygaracı bir çocuklar ordusu kalabalığı halindeydiler. Yalnız çocuklar mı? Büyükler de aynı sevinci paylaşıyorlardı. Eğri, yamuk çerçeveli pencerelerde yaşlı, genç kadın başları birbirini çiğnercesine dışarıya, daha çok da dışarda bekleyen taksiye bakıyorlar, çeşitli fikirler ileri sürüyorlardı. Kendi kendine nasıl gidiyordu? Benzini nereden konuyordu? Suyu? Suyu ya? Lastiği patlarsa nasıl yamanıyor? Nasıl şişiriliyordu? Onlar da belleyebilirler miydi sürmesini? Atı, treni geçebilir miydi?” (Kemal, 2005, s.407-408).

İşçi mahallesinde yaşayanlar sadece fabrikada çalışanlar değildir. Gündelik işlerde çalışan ya da çalışmak için iş dahi bulamayanlar da bu mahallede yaşar. İşsizlik, yoksulluk, sürekli bir lokma ekmek peşinde koşmak, aç kalma korkusu burada yaşayan insanların yüzlerinden okunur. “Sıravardiya göz göz odaların çepeçevre bulunduğu avluda ağırdan ağırdan hareket başlamıştı. Üçer beşer liraya kiralı, ayı inlerine benzeyen odalardan ceketleri omuzlarında erkekler boğula tıkana öksürerek çıkıyor, ellerini yüzlerini yıkamaya lüzum görmeden basıp gidiyorlardı. Yüzlerinden düşen bin parça, insan biçimine girmiş canlı birer küfüre benziyorlardı. İyi gıda alamamış ya da uykuya doyamamışlıkları yanında, işsizliğin verdiği sıkıntı her hallerinden belli oluyordu. Sabah sabah nereye gidiyorlardı? Bildikleri yoktu ki! Şehrin çeşitli yerlerindeki insan pazarlarının kalabalığına karışacak ya sırt hamallığı ya da günübirliğine herhangi birer iş uydurup üçün beşin yoluna bakacaklardı. Çokluk bu da geçmiyordu ellerine.” (Kemal, 2005, s.229-230). Zorlu bir hayat mücadelesi içinde çaresizce çırpınan bu insanların tek isteği karınlarını doyurmaktır. “Ne tembeldiler ne de çalışmadan kazanıp yemekten yana. Kana kana çalışmak, karşılığında az buçuk bir şeyler ele geçirip çocuklarıyla yemek, uykuya ekmeğe doymak istiyorlardı” (Kemal, 2005, s.230).

Yaşadıkları evler, aynı avlu içinde sıralanmış tek göz odalardan oluşmaktadır. Tuvaleti, suyu ortak kullanırlar. Bu ortaklaşa yaşam içinde, özel olanı korumak zordur. Ev içlerinde yaşanan her şey komşular tarafından da bilinir. Konuşulan konular aynı, sorunları ortaktır. “Kocaları sabah sabah iş bulmak üzere evden çıkan kadınlarsa önce tuvalete koşuyor, sonra da ellerini yüzlerini yıkayıp ikişer üçer, bazen dörder beşer toplanıyor, ne konuştuklarının da pek seçisine varmadan, konuşuyorlardı. Konuşulanlar, erkeklerinin günlerdir işsizliği üzerindeydi çokluk. Bu gidişle ne yapacaklar, ne olacaklardı?” (Kemal, 2005, s.230). Yoksulluk ve çaresizliğin getirdiği derin endişe bütün yaşamlarına sirayet etmiştir.

Romanda karakter yaratımına katkı sağlayan bir diğer mekân, fabrikadır. Güllü, annesi, Hamza, Kemal, Muhsin Usta, Pakize ve Cemşir’in ellerinden yevmiyelerini

aldığı diğer çocukları fabrikada çalışır. Her ne kadar romanda geçen olaylar fabrika dışında gerçekleşse de kahramanların eylemlerinde etkili olan bir mekândır. Kemal ve Güllü fabrikada tanışır. Orhan Kemal'in hemen her romanında yer verdiği sınıf bilinci taşıyan olumlu işçi karakterini temsil eden Muhsin Usta, fabrika vesilesiyle romana dâhil olur.

Fabrika, sömürü düzeninin simgelerinden biri olarak yer alır romanda. Çalışma koşulları ağırdır. Korunmasız ve esnek çalışma koşulları hâkimdir. “Güllü fabrika çırpırlarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fukara için gelenekti bu zaten...(…) Günde en az on iki saat çalışıyordu...” (Kemal, 2005, s.20). Çalışanlar arasında kadın ve çocukların çoğunlukta olduğunu anlarız. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında kadın ve çocuk işçi sayısında artış olmuştur. Savaş koşulları nedeniyle 1940 yılında çıkarılan Milli Korunma Kanunu ile kadın ve çocuk emeği üzerindeki koruyucu hükümler kaldırılmıştır. Sekiz saatlik iş süresi, kadın ve çocukların gece çalıştırılması yasağı, fazla çalıştırma yasağı gibi düzenlemeler bir süreliğine askıya alınmıştır. Ancak Milli Korunma Kanunu, savaş sonrası dönemde de uygulanmaya devam etmiştir. Bunun nedeni kadın ve çocuk işçilere verilen ücretin yetişkin erkeğe göre daha düşük olmasıdır.

Fabrika, çalışanların sadece beden gücünü değil insanlık onurlarını da tüketir. Hiyerarşik olarak kendilerinden üstte olan kişilerin suistimaline açık, korunmasız olarak çalışır. “...Ama bizim fabrika Allahlık. Okumuşsun, okumamışsın bir. Okumamışlar daha da çok tutuluyor. Neden dersin okumuşlardan idareciler çekinir. Okumamışlardansa aftos piyos. Okumuşlara kül yutturamazlar, okumamışları çekerler idareye, dan dun etti mi pata küte döverler, kesesine kalır. Güllü daldı. Bir Hacı Ali Efendi vardı, iplikhane katibi, iriyarı, pehlivan gibi bir şey. Kafası kızdı mı, değil erkekleri kadınları, kızları bile döverdi” (Kemal, 2005, s.36). İşçiler, fabrikada her türlü aşağılanmaya maruz kalabilirler. Kadın işçiler için durum çok daha zordur. Sadece emek sömürsüne değil cinsel sömürüye karşı da savunmasızdırlar. “...Birinde Giritli Hatice'yi dövdüydü ki, gök çürük içinde kaldıydı kızın her yanı. Pis. Kıza böyle böyle demiş, kız yanaşmamış. Vay sen misin yanaşmayan? Bir bahane, kızı odasına çekip...” (Kemal, 2005, s.36).

Güllü için fabrika, ekonomik bağımsızlığa sahip olmanın getirdiği özgürlüğe kavuşmak için bir dayanak noktasıdır. Çalışıyor, kendi ekmeğini kendi kazanıyordur. Kimseye muhtaç değildir. Öyleyse kendi kararlarını da kendi verebilmelidir. “Sinemaya da giderim, tiyatroya da. Bana hiç kimse karışamaz. Çalışıyorum. Alnımın terini

“...iyorum, vız gelir dünya!” (Kemal, 2005, s.20). Herhangi bir erkeğe bağlanmadan yaşayan arkadaşı Pakize de, bu özgürlüğünü fabrikada çalışmasına borçludur.

Kemal ve Güllü’nün ortak geleceklerine dair kurdukları hayallerinde de fabrikanın önemli bir yeri vardır. Güllü daha iyi bir hayat yaşayabilmek için Kemal’in fabrikada ustabaşı olmasını ister. Kendisini, Ustabaşı Kemal’in karısı olarak hayal eder. “...Olsa, oluverse. Kendisi de ustabaşı karısı. Şimdiki ustabaşının japone kollu karısı gibi. Saçlarını kestirip kıvırtır, onun gibi japone kollu giysiler, şapka bile giyerdi be!...” (Kemal, 2005, s.210). Böyle bir durumda elde edeceği statüyle hiyerarşik olarak kendinden aşağıda olanlara -ki Güllü’nün şimdiki konumundadır bu kişiler- nasıl davranacağını provasını yapar.

Kemal’in annesi Meryem, o güne değin hiç fabrika görmediği halde fabrikadan korkar. Meryem; hep tarlada çalışmış, geçimini topraktan sağlamış ve doğanın döngüsüne uygun olarak yaşamıştır. Bu yaşam içerisinde makine ve onun temsilcisi fabrika ona çok uzak kavramlardır. Akıl erdiremediği bu üretim sistemi onu korkutur. “...Bunca yıllık yaşamında herhangi bir fabrika görmediği, içine girmediği halde fabrikadan korkuyor, ürküyordu. Yılda bir, pek pek iki kez un öğütmeye gittiği değirmene benzetiyordu fabrikayı. Değirmenin motoru gibi, ama ondan çok çok büyük motorların kendi kendilerine çalıştıkları bir yerdi fabrika. Sonra deli deli kasnaklara geçirilmiş bitmek tükenmek bilmeyen kayışların ormanı. Bu kayışlar deli dervişler gibi paldır küldür dönüyor, dönüyorlardı. Yılanlardı belki de. Yılanlardı da insanlara düşmandılar. Aralarından gelip geçen insanlara el atıyor, onları artık saçlarından mı, giysilerinin kolları ya da eteklerinden mi kapıp alıyor, demir kasnaklarda ezip kanlı külçe halinde yere kusuyorlardı” (Kemal, 2005, s.145). Doğa yasalarıyla değil de bir makine sistemiyle çalışan fabrikaya güvenmez, oğluna zarar vereceği endişesini yaşar. “Çoğu geceler kötü düşler de görmüyor değildi. Birinde oğlunu bu kayışlardan birinin kaptığını, anında parçaladığını gördü. Çılgın gibi uyanıp oğlunun yatağına koştu...” (Kemal, 2005, s.145).

Meryem, oğlu Kemal’in de kendisi ve kocası gibi toprak insanı olmasını ister. Kendi nasıl atalarından öğrendiği bir hayatı yaşamışsa oğlunun da bunu sürdürmesini arzular. Fabrika; Kemal’i, Meryem’in güvenli bulduğu topraklardan ve yaşam biçiminden uzaklaştırır. “...O da kendileri gibi toprak adamı olsa, anasıyla sırt sırta verip rızıklarını topraktan kazansalar olmaz mıydı? Oğlan toprak adamı olup fabrikanın şehrinde gözü açılmasaydı, Fattum’u beğenmemelik etmez, ‘Peki ana,’ der, evlenirdi onunla” (Kemal, 2005, s.145).

Meryem için bu kadar önemli olan toprak ve toprağın temsil ettikleri, Muzaffer Bey'in köylüleri için de çok değerlidir. Onların da bildiği tek yaşam biçimi ve geçim kaynağı, topraktır. Ancak bu topraklar aynı zamanda adaletsizliğin de simgesidir. Güçlü olanın -ki romanda bu kişi Muzaffer Bey'dir- zorbalığını temsil eder. Muzaffer Bey, köyün hazine malı tarlalarını kendi üzerine geçirmiş, köylünün tapulu topraklarını bile hileyle ya da arkasına aldığı siyasi güçle ellerinden almıştır. Köylü, bu nedenle Muzaffer Bey'e kızgındır. Ona karşı direnmek, topraklarına sahip çıkmak isterler. Ancak Muzaffer Bey'in gücü ve zorbalığı karşısında bir şey yapamazlar. "Hele Habip'le kardeşlerinin kını sonsuzdu. Beyin en çok hışmına onlar uğramışlardı. Tarlalarını ellerinden çekip almış, kendi tarlasına katıvermişti. Hangi avukatı tutsalar, adam tehdit ediliyor, dava arzuhalini mahkemeye vermeden işi bırakıyordu" (Kemal, 2005, s.272).

Topraklarını ellerinden aldığı için öfke duydukları Muzaffer Bey'in gösterişli yaşamı ve çiftliği, köylünün ona olan kinini daha çok artırır. Köyün bakımsız ve yoksul evlerine karşılık; çiftlik, zenginliğin ve gücün simgesi olarak sınıfsal ayrımı keskinleştiren bir mekândır.

Cemşir ve Reşit, istedikleri paralı ve rahat yaşama kavuşmak için çiftliğe yerleşmeyi isterler. Çiftlik, onlar için bir statü göstergesidir. Güllü sayesinde Muzaffer Bey'e akraba olmak, onun isminden ve zenginliğinden yararlanmak, aynı zamanda sınıfsal bir yer değiştirmedir. Bu nedenle de ne pahasına olursa olsun Güllü'yü Ramazan'la evlendirmek için uğraşırlar.

Romanda yer alan mekânlardan biri de köy kahvesidir. Köylülerin Muzaffer Bey'den nefret etme nedenlerini kahvedeki konuşmalarından çıkarırız. Yine köylülerin bir kısmının yükselmekte olan Demokrat Parti'ye umut bağlamaları, Muzaffer Bey'in zorba tutumuna iktidar partisinin değişmesiyle son verilebileceği düşüncesidir. Bu bağlamda mekân, köylünün bir araya gelip ortak düşmana karşı tutum geliştirdiği ve durum değerlendirmesi yaptığı yerdir. Ancak ülkede yaşanmakta olan siyasi kutuplaşma bu ortak mekânı da etkiler. Köylülerin farklı siyasi cephelere bölünmesi köy kahvesini de ikiye böler. "...Ama Demirkıratlık icat edileli beri iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünüvermişti. Halkçılar kahvenin solunu, Demokratlar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştu" (Kemal, 2005, s.116).

Köylülerin kahveye gelen Ramazan, Yasin Ağa ve Kabak Hafız'a karşı geliştirdikleri tutum ve davranışlar, bu karakterlerin kişilik özelliklerinin

belirginleştirilmesine katkı sağlar. Particilik yüzünden ikiye ayrılan köy kahvesi Ramazan'la alay etme konusunda tekrar birleşir. “Zaloğlu'nun bıyiksızlığı kahvede birden dikkat çekti. Demokratlar da, Halkçılar da kahkahayı basmışlardı.(...) Kahvedekilerin sözlerine kulağını tıkayacak, öfkelenip de heriflerin kışkırtıcılığını körüklemeyecekti ama, olmuyordu. Çenelerinin durduğu yoktu. Çeneleri durmuyor, kahkaha da sinirine dokunuyordu. Sonra dikkat etti, Halkçılarla Demokratlar güya birbirleriyle dargın gibiydiler. Ama o kahveye gelince iş değişmiş, dargınlık filan kalkmış, Zaloğlu'yu hedef tutan şakalar, esprilerle hep birlikte gülüyorlardı” (Kemal, 2005, s.119). Ramazan'ın silik ve saygı duyulmayan kişiliği herkesin gözünde aynıdır.

Giritli'nin dükkanı, romanda sık kullanılan mekanlardan biridir. Cemşir, Reşit ve Hamza her gün bu meyhanede içerler. Neşelendiklerinde ya da canları sıkıldığında bu meyhaneye giderler. Çoğu kez, Güllü'nün Ramazan'a satılmasıyla ilgili planlar burada konuşulur. Reşit, Kemal'i öldürmesi için Hamza'yı burada kışkırtır. Romanda olumsuz karakterler olarak çizilen Cemşir, Reşit, Hamza ya da Zaloğlu Ramazan'ın burada vakit geçirmeleri kişilik özelliklerini tamamlayıcı bir etki yaratır. “Kuruköprü'deki Giritli'nin kebabçı dükkanı, dar, derin, loş bir yerdi. Daha çok cumartesileri, iplik, bez, sabun, çırçır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustaları, kâtipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plaklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkanın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çılgına çevirirdi” (Kemal, 2005, s.13).

Mekân olarak şehir, Kemal'in annesi Meryem'in korkularının kaynağıdır. Oğlunun çalıştığı fabrika şehirdedir. Meryem, öncelikle oğlu şehirli bir kızla evlenip kendisini yalnız bırakacak diye korkar. Daha sonra, şehrin bilinmezliğinden korkar. Alistığı, bütün yaşamı boyunca her şeyini bildiği toprakların dışında, güvenilmez bir yerdir. Her gün en sevgili varlığını buraya gönderen Meryem, sürekli bir endişe içindedir. Kemal eve geç kaldığında bile büyük korkular yaşar. “Dehşetli korkusunun içinde silkindi, çevresine bakındı yaş yaş. Gözüne raftaki çalar saat ilişmişti. Oğlu her sabah bu saatin ziliyle uyanır, fabrikaya giderdi. Şimdiyse saat yediyi geçiyordu. Aklı giderek her şeyi unuttu. (...) Şehirden yana baktı. Güneş çoktan devrilip gitmiş, alt alta, üst üste evler kalabalığı halinde şehir, alacakaranlığa gömülmüştü” (Kemal, 2005, s.148). Şehir, Meryem'in ulaşamayacağı kadar uzakta, içine gireni kaybeden karanlık bir güçtür. O ise yabancı olduğu, sırrına eremediği bu güç karşısında çaresizdir. Sonunda Meryem korkularında haklı çıkar ve Kemal öldürülür. Bu ölüm karşısında Meryem'in şehre karşı hissettikleri, şehri hasım olarak görme durumunu somutlaştırır

niteliktedir. “Öyle güçlenmişti ki koşarak şehre gidecek, şehrin kanlı dişleri arasından oğlunun kanlı cesedini çekip alacak, ne olursa olsun oğlunu, ciğeri Kemal’ini bağrına basacak, belki de onunla birlikte mezara girecekti” (Kemal, 2005, s.396).

3.1.3.4. Kişiler

Güllü; bir çırçır fabrikasında işçi olarak çalışır. Cemşir’in çok sayıdaki çocuğundan biridir. Yaşadığı yoksul işçi mahallesindeki herkes gibi, o da küçük yaştan itibaren çalışmaya başlar. Bulunduğu ortamda başka bir seçeneği yoktur. Sekiz yaşından bu yana çalıştığı fabrikada, iş koşulları ağır ve yorucudur. Çocuk bedeniyle girdiği bu sömürü düzeninin yanı sıra aile içi ilişkilerden dolayı ikinci bir sömürüye daha uğramaktadır. Babası Cemşir, diğer bütün çocuklarına yaptığı gibi onun parasını da elinden alır. “Günde en az on iki saat çalışıyordu, iyi kötü kazanıyordu da. Kazancının çoğunu babası elinden alsa bile gene de kendisine bir şeyler kaldığı, yıllar yılı daha iyi bir yaşam bilmediği için bugününe şükrediyordu” (Kemal, 2005, s.20).

Güllü, fiziksel olarak güzel bir kızdır ve bu güzelliğinin farkındadır. “On altıya girmeye birkaç ay kalmıştı. Kanlı, canlı, taptaze, güzel...Onun ardından da erkekler göğüslerini yumrukluyor, gece yarıları evlerinin bulunduğu sokak sarhoş naralarıyla doluyordu. Aldırış etmiyordu. Güzel, çok güzeldi. Elbette laf atılacak, elbette göğüsler yumruklanacak, elbette evlerinin çevresinde sarhoşlar nara atacaklardı” (Kemal, 2005, s.20-21). Yeni yeni gitmeye başladığı sinema filmlerindeki artistlere özenir. Kendini onlardan daha güzel bulur. Bu farkındalığın getirdiği özgüvenin yanı sıra Güllü, cesur ve inatçıdır. Babası ve ağabeyi tarafından baskı görse de kendi bildiğini yapmak ister. Onların dayacağını, verdikleri cezaları umursamaz. Erkek otoritesini sorgular. Babasının, çocuklarının haftalıklarını ellerinden alıp meyhanede harcamasına kızar. Annesinin ve çevresindeki kadınların, ‘erkekleri kadının küçük tanrısı’ olarak kabul etmelerini reddeder. “Güllü, bütün küçük tanrılara bir erkek gibi sövdü. Sonra, ‘Onlar erkekse,’ dedi, ‘biz de kadınız. Kadın olduksa erkeklerin esiri, kulu olmadık. Ama sizin gibi kadınlara müstehak. İçer, sıçar, her bir haltı karıştırır, ırz namus tanımazlar, kazançlarınızı ellerinizden alırlar, sonra da küçük tanrı!.. Ben tanrı manrı bilmem”” (Kemal, 2005, s.199).

Orhan Kemal, romanda sanayileşmeyle birlikte bu çalışma koluna katılan kadının değişimini ve kendi konumunu sorgulamasını, Güllü karakterinde somutlar. Sanayide işçi olarak çalışan kadın bir yandan ağır çalışma koşulları altında ezilirken

diğer yandan da geleneksel bağlar aracılığıyla baskılanmaya devam etmektedir. Güllü, içinde bulunduğu çifte sömürü düzeninin farkındadır. Kendi emeğinin değerli olduğunu bilir. Kazandığı parayı babasına vermemeye başlar. “Eskiden, yani çocukken, gırtlığına basıp tüm kazancını alıyorlardı elinden ama, şimdi işler değişmiş, kızın gözü açılmıştı. Kazandığını babasına da, anasına da kurban ediyordu” (Kemal, 2005, s.124). Fabrika işçiliğinin getirdiği bir bilince sahiptir. Çalışarak elde ettiği ekonomik bağımsızlığın ona başka özgürlükler de getirmesini ister. Sahip olduğu bilinçle erkek egemen değerlere karşı durur. “Sinemaya da giderim, tiyatroya da. Bana hiç kimse karışamaz. Çalışıyorum. Alnımın terini yiyorum, vız gelir dünya!” (Kemal, 2005, s.20).

Güllü, babası ve ağabeyi Hamza’nın bütün kısıtlamalarına rağmen sevgilisi Kemal ile buluşmaya devam eder. Üvey ablaları gibi satılmak yerine sevdiği adamlarla evlenmek ister. Birlikte çalışıp, birlikte karar alacakları eşit bir ilişkinin hayalini kurar. Ancak, yaşadığı çevrede kadının konumu, alınıp satılabilir bir meta olarak görülmekten başka bir şey değildir. “İsterlerse nikahla, istemezlerse parayla da satabilirlerdi. Alt tarafı kızdı bu, nerden baksan bir kız. Onun kadar değilse de gene de çeşitli avradından en az yedi, sekiz kızı vardı Cemşir’in. Satardı” (Kemal, 2005, s.123). O güne kadar kızının beden gücüyle kazandığı parayı yiyen Cemşir için Güllü, karlı bir alışveriş nesnesinden başka bir şey değildir. Onu satabileceği en yüksek fiyattan vermek ister.

Bütün ümidi bu kızdaydı şu sıra. Satacağı onu halli mallı birine. Ama Muzaffer Bey’in yeğeni Ramazan Efendi olursa, tadından yenmezdi Reşit’in dediği gibi. Su içinde, bir, iki binlik getirirdi, sekiz yüz getirsin, altı yüz, beş yüz getirsindi hiç getirmese. Taş atıp kolu mu yorulmuştu sanki? Güllü de bütün çocukları gibi dünyaya gelmiş, yıllar boyu mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde yalın ayak koşup oynamış, derken palazlanmış, önce çırcırlara, sonra da fabrikanın çeşitli iş yerlerinde çalışmaya başlamıştı. Geçen yıla kadar da kazancını bir tamam avucuna teslim ederdi babasının. Geçen yıldan bu yana huyu değişmişti kızın. Para filan verdiği yoktu. Yani biti kanlanmış, gözü açılmış, aklı başına gelmişti. Demek ki vakitsiz ötmeye başlamıştı... Vakitsiz öten horozunsa boynunu vurmak vacipti! (Kemal, 2005, s.124).

Zaloğlu Ramazan’ın Güllü’ye talip olması, Cemşir’i sevindirir. Çünkü Güllü’yü Muzaffer Bey gibi zengin ve güçlü birinin yeğenine vermek kendisi için bir gurur vesilesidir. Muzaffer Bey’le akraba olmak aynı zamanda çiftliğin kapılarının kendilerine de açılması demektir. Bu nedenle de bu evliliğin gerçekleşmesi için elinden geleni yapar. Güllü’nün Kemal’i sevdiğini bildiği halde Ramazan ile evlenmesi için

baskı yapar. Eve hapseder, Hamza'yla birlikte işkence eder. Güllü kararlı tavrını sürdürür ve her türlü baskıya rağmen Kemal'den vazgeçmez. Güllü'nün öldüresiye dövüldüğü bir gün onu kurtarmaya gelen Kemal, Hamza tarafından öldürülür. Yaşadığı çevrenin ona biçtiği dayatmalara karşı direnirken Güllü'nün tutunduğu tek umudu da yıkılır. "Güllü'nün kolu kanadı kırılmıştı. Günlerden beri yarı baygın yatıyor, boyuna Kemal'i sayıklıyordu. O gecenin dehşetinden kurtulamamıştı. O gecenin dehşetinden kurtulamamıştı. Analıkları, yabancı kadınlar bir an başından ayrılmıyor, öğütlerinden geçilmiyordu, ama kulağına söz girdiği yoktu. Ağzından tek lakırdı çıkmıyor, kimsenin yüzüne bakmıyor, bakmak gelmiyordu içinden" (Kemal, 2005, s.396). Bu olayla çevresine yabancılaşan Güllü, biraz bu ortamdan uzaklaşmak biraz da çaresiz kaldığı için çiftliğe gitmeyi kabul eder. Ancak bu kabul ediş bile tam bir onaylama değildir. "Güllü boyun eğmekten başka çaresi kalmadığı için, 'Peki,' demişti, 'peki amma, ben de Güllü'ysem o soytarıya avrat olmam!'" (Kemal, 2005, s.406). Güllü, bütünüyle kuşatıldığı çevresine rağmen kendi olmaya çalışmış, hayallerini gerçekleştirmek için uğraşmış, ama başarılı olamamıştır.

Cemşir; Muzaffer Bey'in topraklarında çalıştırılmak üzere ırgat toplayan bir elcidir. Doğulu bir aşiretten zengin bir toprak ağasının tek oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Bu durumun getirdiği avantajla babası tarafından şımartılmış, her isteği yerine getirilmiştir. Öyle ki henüz on yedi yaşındayken İstanbul'a gitmeye heves etmiş, babası ona yüklü bir para verip yanına da Cemşir'i koruması için Berber Reşit'i katarak bu isteğini de kabul etmiştir. Cemşir, fiziksel olarak herkesin hayran olduğu güzel bir adamdır. "El üstünde tutularak yatıp kalktıkları Şadırvanlı Otel'in havuzu başında hazırlattıkları içki masasına kuruldular da ikişer kadeh attılar mı, Cemşir'in seyrine doyum olmuyordu. Pençe pençe yanaklar hafifçe buğulanıyor, yeni terlemiş kömür karası bıyık, uzun kirpikli, kudretten sürmeli gözleriyle masalların 'Hazreti Yusuf' u olup çıkıyordu" (Kemal, 2005, s.4-5). Yakışıklı ve paralı bir genç olarak gittiği İstanbul'da bu gün bile özlemle anımsadığı güzel günler yaşar. Artık yaşlanmaya başladığı vaka zamanında hala kadınların ilgisini çekse de o geçip giden gençlik günlerini geri gelmeyecek bir düş olarak sık sık hatırlar. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle İstanbul'dan ayrılır. Babası öldüğü, yakın akrabaları da olmadığı için Çukurova'ya gelir.

Geçiyordu, durmamacasına akan bir şeyler geçiyordu. Babası, amcası, dayıları, teyzeleri, yollar, yollarda at sırtında geçtikleri dağlar, bakılınca baş döndüren, kendine çeken uçurumlar, tepeler sonra...Batan güneşler, doğan aylar, ağır bir

denizmişçesine hışırdayan ormanlar, buz gibi kaynaklar, şırıltılı dereler, yollar, kıvrıla büküle, uzaya kısala uzayıp giden yollar, en sonra da İstanbul! Denizi, vapuru, tramvayları, cıvıl cıvıl insanlarıyla koca İstanbul şehri. Tahtakale, Galata, Karaköy, Adalar, Nişantaşı, Şişli, konaklar, apartmanlar, gene konaklar, sonra gene apartmanlar...

Daha sonra kızgın güneşi; tarlalarında kan tere bata çıka, karıncalar gibi çalışılıp didinilen Çukurova, dört karısı, dört karısından sayısız çocukları... (Kemal, 2005, s.15).

Çukurova'ya gelen Cemşir'in eski varlıklı günleri geride kalmıştır. Dönemin Çukurovası'nda tarım işçiliği dışında yapabileceği başka bir iş yoktur. Geleneksel seçkincilikte yüksek bir statü olan zengin bir aşiret mensubu olma özelliğini yitirmiştir. Yaşamı boyunca hiç çalışmamış, önce babasının parasıyla sonra da kendisine âşık olan kadınların parasıyla geçimini sürdürmüştür. “Ama en çok, Şişli, Nişantaşı, Büyükkada, Kadıköy'ün güneş görmemiş dilberleriyle düşer kalkardı. Hemen hepsi de neleri var, neleri yoksa yedirirlerdi, bu yüzden de hemen hemen hiç çalışmazdı. Dünyaya yemek, içmek, sırtüstü yatıp güzel âlem yapmak için gelmişti sanki. Kadınların ardından koşmaz, tam tersi, kadınlar onun ardından seğirtirlerdi” (Kemal, 2005, s.7). Alışageldiği bu tembel yaşamı Çukurova'da da sürdürür. Büyük toprak sahiplerine ırgat toplayarak onların üzerinden para kazanır. Başkalarının emeğini sömürerek yaşamaya alışmış Cemşir, dört karısı ve çok sayıdaki çocuğunun kazancını da ellerinden alır. Sorumsuzdur, çocukları ve eşleriyle ilgilenmez. Sadece onların haftalık aldığı gün evlerine gider, paralarını aldıktan sonra da yanlarından ayrılır.

Cemşir ise, güçlü çeneleriyle ağır ağır geviş getiren besili bir sığırın ılık tembelliği içinde bir kıyıya yanlamış, yarı kapalı gözlerini bir noktaya dikip beklemektedir.

Para beklemektedir!

Adını sanını bilmediği, bilme gereğini duymadığı sürüyle çocuğunun bütün bir hafta, her gün en aşağı on iki saat çalışma karşılığı kazandıkları paraları beklemektedir. (...)

Çocuklar haftalıklarıyla terli, yorgun gelip de mavi zarflar içindeki paralarını babalarının etli, kocaman avucuna bırakınca, adam canlanır. Çocuklarının yüzlerine bile bakmadan zarfları yırtar, paraları çabucak sayar. Bırakacağını analarına bırakıp üst yanını kara şalvarının geniş cebine atarak yolu tutar (Kemal, 2005, s.10).

Cemşir'in romanda dört kadınla evli bir karakter olarak yer alması ve bunun kabul görüyor olmasını, içinde yaşanılan toplumsal yapının kadını insan olarak değersizleştiren zihniyetine örnek olarak verebiliriz. Bu çok eşli yaşam, hem Cemşir'in gençliğinden bu yana kadınlarla kurduğu sömürüye dayalı ilişkiyi hem de kadınlara olan bakış açısını ve dolayısıyla da kızı Güllü'ye olan tavrını belirginleştirir. Cemşir'in dört eşinin de farklı etnik kökenlere sahip olması ise, toplumsal yapının başka bir gerçeğinin yansımalarına örnektir. Romanın hikaye zamanında Çukurova, farklı etnik kökenlere sahip insanların yaşadığı bir yerdir. "...Karılarından en büyüğü Kürt, ikinci Arnavut, üçüncü Arabuşağı, en küçüğü de Boşnak'tı" (Kemal, 2005, s.8).

Cemşir'in tek başına aklı her şeye ermez. Kararlarını Berber Reşit'in yönlendirmesiyle alır. Güllü'nün Zaloğlu Ramazan'la evlenmesini de aklına Reşit sokmuştur. Diğer kızlarını da para karşılığı satan Cemşir için bu durum karlı bir iştir. Elde edeceği parayı ve belki de bu evliliğin arkasından gelecek olan çiftliğe yerleşme fırsatını kaçırmak istemez. Güllü'nün Kemal'i sevdiğini bildiği halde geleneksel baba otoritesini kullanarak onu bu evliliğe zorlar. Karşı gelen Güllü'ye her türlü baskıyı uygulamaktan çekinmez.

Reşit; Cemşir'in aksine kurnaz ve akıllıdır. Çocukluğundan bu yana Cemşir'in yanındadır. Cemşir İstanbul'a giderken babası onu Reşit'e emanet etmiş, Reşit de o günden beri Cemşir'e akıl hocalığı yapmıştır. Berber Reşit'in Cemşir üzerindeki etkisini bilenler ona da iyi davranmak zorunda kalırlar. Reşit yaşamı boyunca Cemşir'in saflığından faydalanmış, onun parasıyla geçinmiştir. Reşit ve Cemşir karşılaştırıldığında zıt özelliklere sahip oldukları görülür. Cemşir'in çok sayıda eşine ve çocuğuna karşılık Reşit'in hiç çocuğu yoktur. Cemşir'in fiziksel güzelliğinin aksine Reşit; kara, kuru, çelimsiz ve çirkin bir adamdır. Ancak Cemşir'e göre çok daha akıllı, kurnaz ve uyanıktır. Sahip oldukları bu özellikleriyle birbirlerini tamamlarlar. Reşit'in, babasını ve Hamza'yı yönlendirdiğini ve Ramazan'la evliliği konusunda kışkırttığını bilen Güllü, ondan nefret eder. "(...) Babam gene de saf adamdır, kızmam ona pek. Asıl Reşit var. Berber Reşit...Babamın akıl hocası o! Cin mi cin. Bir de suratsız ki, eh..." (Kemal, 2005, s.39).

Reşit, Zaloğlu Ramazan'ın Güllü'yü beğendiğini hemen fark eder ve işin ucundaki parayı görür. Böyle bir evlilik sonucunda kavuşulacak rahat hayatın ve zenginliğin hesabını yapar. "Zaloğlu'nun gözleri hep Güllü'de. Oğlanın abayı iyice yaktığını anlıyordu Reşit. Hani dayısı da razı gelse, soyluluk soysuzluk filan diye tutturmasa...Ulan tadından yenmezdi be! Koskoca Muzaffer beyin yeğenine varmak ne

demekti Güllü için? Bırak Güllü'yü, kendilerinin bile ekmeklerine yağ sürülürdü” (Kemal, 2005, s.52).

Reşit, bütün ilişkilerini çıkar üzerine kurmuştur. Gerçekleştirdiği eylemlerin sonucunda insanların zarar göreceğini düşünmez. Onun için önemli olan kendisinin elde edeceği çıkardır. Güllü ve Ramazan'ın evlenmesi için hemen planlar yapmaya başlar. Cemşir ve Hamza'yı bu evliliğin mutlaka gerçekleşmesi konusunda ikna eder. Güllü'nün bu evliliği reddetmesi planlarına engel olur. Ancak Reşit kolay pes edecek biri değildir. Vicdan ya da merhamet ona göre değildir. Hedefine ulaşabilmek uğruna her türlü kötülüğü yapabilecek bir anlayıştadır. Kemal'in ortadan kaldırılmasıyla Güllü'nün çaresiz kalıp, evliliği kabul edeceğini düşünür ve Hamza'yı Kemal'i öldürmesi için kışkırtır. “Berber Reşit hala sarhoşluğunu sürdürürken bıyık altından da gülüyordu. Gecedен çok memnundu. Oğlanın zihnine girmiş, ‘şu işi’ kafasına sokmuştu. En çok da, ‘Ya gereğini yap arkadaş yahut ver tabancayı bana’ sözüne seviniyordu. Öyle ya, yapacaksa yapmalıydı” (Kemal, 2005, s.329). Güllü'nün dayak yediği gece eve gelen Kemal onlara saldırdığında, soğukkanlılığını yitirmeyen ve Hamza'ya ateş etmesi için emir komutunu veren kişi ise yine Reşit'tir.

Hamza; Güllü'nün ağabeyi ve Cemşir'in sevdiği tek çocuğudur. Cemşir, kendi gençliğine benzettiği oğlunu sürekli yanında tutar ve şımartır. Hamza'nın kabadayılık özentisi davranışlarıyla gurur duyar. Kendisine yaptığı saygısızlıkları bile hoş görür.

Tam bu sırada, babasının otuz beş yıl önceki halini hatırlatarak Hamza kebabçıdan içeri girdi. Omuzunda ceket, ağzında sigarası, arkasında kavuşuk elleri... Kapıdan girmiş, içerisini gözden geçiriyordu. Birden gördü. Görünce de her haline tuhaf bir şımarıklık yayıldı. Tam bir kopuk özentisi içinde, yaylanarak yürüyordu. Sevilip arandığını gayet iyi bilmenin şımarıklığı içinde masaya geldi, adımını öne atarak, ‘Yaa,’ dedi. ‘Demek böyle Cemşir Ağa?’ Babasının pek hoşuna gitmişti (Kemal, 2005, s.16).

Hamza da Güllü, Kemal, Muhsin Usta ve diğerleri gibi fabrikada çalışır. Ancak romanda onun işçi yanı gösterilmez. İkiyüzlü bir erkeklik anlayışının temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Hamza, bulunduğu çevrede kabul gören anlayış doğrultusunda erkek olmakla övünür. Cesur, her an kavgaya hazır, kabadayı biri gibi görünmeye çalışır. Kendini Güllü'nün namusundan sorumlu sayar. Ona fabrika ve ev dışında bir hayat hakkı tanımaz. “Anam, babam, babama boş ver ya, Hamza boku. En çok da o. Benim namusum ondan sorulurmuş. Onun namusu kimden sorulur ya? Erkek olmak ne iyi değil mi? Başkalarının namusu onlardan sorulur. Kimse karışmaz. Babama bile lan baba

der de, babam inek gibi güler! Biz? Su getir, gülme orospu gibi, nerdeydin? Kiminle konuşmuşsun fabrikada?” (Kemal, 2005, s.22).

Güllü’nün namusu konusunda titiz davranan Hamza’nın namus anlayışı, kendi söz konusu olduğunda farklıdır. Yaşça kendinden çok büyük ve evli bir kadınla parası için birlikte olur. Onun sayesinde bol para harcar ve hovardalık yapar. Bu durumu bir övünç kaynağı yapar. Aynı şekilde Cemşir de oğlunun para karşılığı bir kadınla birlikte olmasından utanmak yerine gurur duyar. Cemşir nasıl kadınların parasıyla geçinmekten rahatsız olmuyorsa Hamza da bunu bir üstünlük ve maharet olarak görür. “...Benim yaşıam küçük heye amma aklım büyük. Ben bugüne bugün fabrika müdürünün avradıynan... Benim yaşıtlarımın hangisi öyle zengin bir avradı benim gibi avucunun içine almış? Alamaz. Neden? Çünkü... Alamaz da onun için” (Kemal, 2005, s.325).

Hamza, kadınlara karşı acımasız ve serttir. Birlikte olduğu kadını da, Güllü’yü ve annesini de dövmekten çekinmez. “Oğlunun ne lanet olduğunu biliyordu. Babası alabildiğine şımarttığı için, bacısı şöyle dursun, anasına bile kaç kez tokat, hatta birinde yumruk attığını unutmamıştı. Hele Güllü’yü...Üç yaş küçüğü kız kardeşini hiç yoktan insafsızca tokatlamış, kızı tekmeleri altında soluksuz bırakmıştı” (Kemal, 2005, s.20). Kendinden fiziksel olarak zayıf kişilere karşı güç kullanmayı erkeklik göstergesi sayan Hamza, aslında korkak biridir. “Hamza’ysa korkuyordu Kemal’den. Oğlan gözünde alabildiğine büyümüş, adeta devleşmişti” (Kemal, 2005, s.359). Berber Reşit’in tüm kışkırtmalarına rağmen, Kemal’i öldürmeye bir türlü cesaret edemez. “Korktuğu, ‘Beni hoş görün. Bu işler bilekli, yürekli insan harcı. Ben palavradan ibaretim. Ne bilek ne de yürek bende...’ diyemediği için de kemküm ediyordu” (Kemal, 2005, s.360). Hamza, Kemal’i ancak Güllü’yü kurtarmak için evlerine geldiğinde çıkan kargaşa sırasında ve Reşit’in komut vermesiyle vurabilir.

Hamza’nın ikiyezölü erkeklik anlayışı hapishanede de kendini gösterir. Önce oradakilere de kabadayılık etmeye kalkışır. Ancak, kendinden çok daha güçlü erkeklerin olduğu başka bir alemde, bir nevi kurtlar sofrasındadır. Güçlüyü görünce sinen Hamza, itaatkar ve pasif bir kişilik sergilemeye başlar. Öyle ki kendisine cinsel yönden yaklaşıldığını ve erkekler arasında kıskançlık sebebi olduğunu bilmez. Bilse bile bu durumu kabullenir ve karşı bir tavır göstermez.

Kemal; romanın olumlu özellik taşıyan karakterlerinden biridir. Birlikte çalıştığı Muhsin Usta kadar bilinç sahibi bir işçi olmasa da çevresindeki diğer işçilerden farklıdır. Sorumluluk sahibi, dürüst ve mert biridir. Güllü’yle ilişkisinde saygılı ve özverili bir tavra sahiptir. “O da küçük yaşıandan beri çeşitli fabrikalarda çalışmış,

ağırbaşlı, çalışkan bir genç adamdı. Fabrika baş ustasının emrinde çalışıyor, günün birinde de onun yerine ustabaşı olmayı umuyordu. Hele Güllü'yü deli gibi sevmeye başlayıp onunla evlenmeyi kafasına koyduktan sonra, işe büsbütün dört elle sarıldı” (Kemal, 2005, s.24). Geleceğe dair hayallerinde Güllü'yle kuracağı mutlu ve huzurlu bir yuvanın özlemi vardır. “Çok değil iki oda, bir mutfakları olur, birbirleri, doğacak çocukları için yaşarlardı” (Kemal, 2005, s.24). Zengin ya da güç sahibi olmanın hayalini kurmaz. İnsani değerlerin, eğitimin öne çıktığı, daha iyi bir yaşam beklentisi içindedir. “Ya çocukları olunca? Çocuklarını okuturdu bak. Her gün işe gidip gelirken rastladığı yalınayaklı, entarileri şakıldaklı, kıcı başı açık çocuklardan olmayacaktı onunkiler. Sokağa, babaları, anneleri olmadan çıkmayacaklar okul çağları geldi mi de, fabrikaya değil, okula gideceklerdi. Varsınlar okusunlar. İyi yetişsinlerdi. (...) ‘İnsan, hayvan değildir!’ derdi aynı vardiyada çalıştıkları arkadaşı. (...) Kemal bunu ondan önce de biliyordu. Biliyordu ama hayvan olmayan insanın, sırasında hayvandan da beter yaşayıp durduğunu görmüyor değildi. Kim ne derse desin, Güllü'yle evlenecek, iki odalı şipşirin bir evleri, sonra da okula gidip gelecek çocukları olacaktı” (Kemal, 2005, s.25).

Kemal'in gelecek planlarına baktığımızda içinde bulunduğu geleneksel yaşam biçiminden farklı bir hayat kurma niyetinde olduğunu görürüz. Romanın geçtiği dönemde Adana, sanayileşmeye dönük hızlı bir değişim içindedir. Bu değişim insanlara sanayide çalışma olanağı da vermiştir. Tarımsal üretimden farklı bir üretim tarzı içinde çalışmak insanların yaşam algısını da değiştirir. Kemal de bu değişimi yaşayan insanlardan biridir. Şehrin hemen yakınındaki bir köyde, annesiyle birlikte yaşar. Annesi, yanında kalan tek çocuğu olduğu için Kemal'e çok düşkündür. Kemal'in fabrikada çalışmak yerine atalarından gördüğü gibi çiftçilik yapmasını ve komşu kızı Fattum'la evlenmesini ister. Kemal de annesine bağlıdır ve ona hep sevgiyle yaklaşır. Ama yine de onun isteklerini yerine getirmez. O geleceğini fabrika ve şehirle birlikte şekillendirmek ister.

Güzel ve umutlu yarınlar düşleyen Kemal, planlarını gerçekleştiremez. Çünkü Cemşir, Reşit ve Hamza'nın da hayalleri ve planları vardır. Hedefledikleri rahat ve paralı yaşama kavuşmalarının önündeki tek engel ise Kemal'dir. Tehditlere ve korkutmalara rağmen Güllü'den vazgeçmeyen Kemal, ancak öldürülerek ortadan kaldırılır.

Muhsin Usta; Kemal'in fabrikada birlikte çalıştığı ustasıdır. Orhan Kemal'in romanlarında sık rastladığımız sınıf bilinci taşıyan işçi tipi, bu kez karşımıza Muhsin Usta olarak çıkar. Vukuat Var romanında aksiyonların gerçekleşmesinde bir etkisi

yoktur. Aklın ve olumlu düşüncelerin temsilcisi olarak işlev görür. Yaşadığı çevrede namuslu ve dürüst bir insan olarak tanınır. Güllü'yle Kemal de Muhsin Usta'ya değer verirler. “Güllü, Muhsin Usta'yı uzaktan tanırdı. Aynı mahallede, aynı avluda oturuyorlardı. Bekardı. Ama kimsenin karısında, kızında gözü yoktu. Dolu kitapları vardı. Boş zamanlarında kitap ya da gazete okurdu” (Kemal, 2005, s.35).

Muhsin Usta, davranışlarıyla olduğu kadar düşünceleriyle de çevresindeki insanlardan ayrılır. Kemal'le olan diyaloglarında, hümanist bakış açısını sergileyen cümleler kurduğunu okuruz. Kemal'in bireysel olan aşkına karşılık, daha büyük ve daha kapsayıcı bir sevgiden söz eder. Kemal, Güllü ile kuracakları mutlu bir yuva hayali kurarken; Muhsin Usta, herkesin mutluluk içinde yaşadığı, eşit ve özgür olduğu daha güzel bir dünyanın hayalini kurar.

‘Hiç sevdin mi?’

Usta sanki bu soruyu bekliyordu. Acı acı güldü, başını sallamakla yetinmek istediye de, Kemal bırakmadı:

‘Ha? Sevdin mi hiç?’

‘Sevdim yavrum’

Kemal bunu beklemiyordu işte. Demek yüzü kupkuru, baştan aşağı sinir bu adamda da sevecek bir yürek vardı?

‘Kimi sevdin?’

‘Kimseyi, ama herkesi!’

‘Anlamadım.’

‘Anlayamazsın da. Bir kadını sevmek kolaydır, ama bütün kadınları, bütün çocukları, bütün insanları sevmek, sevebilmek...’

‘Mümkün mü bu?’

‘Pek çok yürek için mümkün olmayabilir henüz, ama öyle yürekler vardır ki, insanlığı topyekün severler, sevebilirler, sevmeden edemezler!’

‘Nasıl?’

‘Nasıl değil mi? Haklısın. Benim sevmemde, daha doğrusu bu türlü seven yüreklerde tek kadını olduğu gibi, kucağına oturtup okşamak yoktur. Öyle bir düzen için çaba sarf ederler ki, insanlar kadın kadın, erkek erkek, çocuk çocuk mutlu olsunlar, dünya nimetleri önlerine bir kardeş sofrası gibi açılıp saçılsın. Bilmem anlatabiliyor muyum?’ (Kemal, 2005, s.133-134).

Muhsin Usta, çevresindeki olaylara dar bir açıdan bakmaz. O, insanların sınıfsal konumlarını ve sosyal yaşam içindeki etkilerini daha üst düzeyden değerlendirebilecek

bilince sahiptir. Kemal ve Güllü aşkının somut koşullar içindeki imkansızlığını görür. Bu aşkın mutlu sona ulaşması için verilecek mücadelenin doğuracağı felaket konusunda Kemal'i uyarır:

‘Değer mi? Bir kız için mahvolmaya değer mi evlâdım?’

‘Değmez mi? Sevdiğin, yandığın bir kız için vurmak, vurulmak değmez mi usta?’

‘Değmez Kemal. Çünkü dünyada, uğruna mahvolmağa degecek kadar büyük, şerefli başka tutkular var!’

‘Ben henüz o tutkuları tanımıyorum.’

‘Gün gelecek tanıyacaksın.’

‘Hem neden mahvolayım?’

‘Çünkü ya sen onları vurup hapse gireceksin, ya da onlar seni mezara yollayacaklar. İkisi de aynı kapıya çıkar: Mahvolmak!’ (Kemal, 2005, s.133).

Ancak, Muhsin Usta'nın uyarıları işe yaramaz. Romanda gelişen olay örgüsünün değişmesinde etkili olmaz. Yazar, Muhsin Usta ve onun düşüncelerini çok fazla açmaz. Bize Muhsin Usta aracılığıyla, sadece eşitlik ve adaletle kurulabilecek daha farklı bir dünyanın olabileceğini anımsatır.

Muzaffer Bey; dönemin büyük toprak ağalarına bir örnek olarak romanda yer alır. Kaynağını bilmediği, merak da etmediği, atadan dededen kalan çok geniş arazilere sahiptir. Bu zenginliğin verdiği güçle çevresindeki her şeye ve herkese hükmeder. Hak hukuk tanımayan, merhametsiz biridir. Devlet güçlerini de arkasına alarak köylünün toprağını gasp eder. Karşı çıkana zalimce davranır. Adli makamları da kendi çıkarları için kullandığından hiç kimse hakkını arayamaz. Eğlenceye ve zevkine düşkündür. Sahip olduğu mülkiyetin edinilmesi ve karlılığın devam ettirilmesi feodal sistemin bir sonucuyken, kendisi aristokrat bir yaşam sürer.

Muzaffer Bey, babasının ölümünden sonra çiftliği, tarlaların sürülüp ekilmesini, ürünün devşirilip ambarlanmasını, gerektiğinde satılmasını Yasin'e bırakmıştı. Yasin gereğini yapar, mevsim sonlarında beyin hissesine düşeni de bankalardaki cari 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 Yasin'den hesap sormazdı. Bilmezdi ki hesabını!... (Kemal, 2005, s.60-61).

Muzaffer Bey, iyi bir eğitim almıştır. Avrupa ülkelerinde gezip bilgisini, görgüsünü artırmış, görünürde aristokrat bir yaşam tarzını sürdürmektedir. Ancak

entelektüel anlamda düşünce üretebilecek ve bunun savunuculuğunu yapabilecek donanımına sahip değildir. O sadece basit bir bilgi toplayıcıdır. Birbiriyle ilgisiz ünlü düşünürlerin yazdıklarından alıntılar yaparak ahkâm keser, çok biliyormuş izlenimi vermeye çalışır.

Kentin en zengin kitaplığının sahibi, bunun için de en kültürlü kişisi geçinirdi. Oysa başkaları, yani kültürlü kişi uzmanı geçinen geçinenler bu kanıda değillerdi. Tam tersi. Şurda burda Locke'dan, Giordano Bruno'dan, Hobebs'tan ya da Condillac'tan ezberlediği parçaları yerli yersiz sayıp dökmesine karşın, Muzaffer Bey'in sağlam bir dünya görüşü olmadığını bilirler, 'O iliklerine dek şehvet dolu cins bir aygırdan başkası değildir,' derlerdi (Kemal, 2005, s.266).

Aslında, şehrin seçkinleri tarafından belirtilen şehvet düşkünlüğü herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Muzaffer Bey, cinsellik anlamında da ahlaklı bir adam değildir. Bulunduğu her ortamda kadınlara cinsel yönden yaklaşır. Şehir Kulübü'ndeki seçkin çevreden gelen kadınlar da, çiftliğinde amele olarak çalışan kadınlar da onun için sadece birer cinsellik nesnesidir. Köylüler onun zorba bir ağa olmasından şikayetçi oldukları kadar bu özelliğinden dolayı da rahatsızdırlar.

Alışkındılar böyle şeylere. Babası ölüp de çiftlik, tarlalar, şehirdeki 'konak' denilen evler kendisine kalalı beri işi büsbütün azıtan Muzaffer Bey'in, çiftliği sık sık 'kerhane'ye çevirmesine şaşmıyor, olağan sayılıyordu. (...) Muzaffer Bey'i hoş görmeye alıştırılmışlardı açıkçası. Alışmamışlardı aslında, içerliyor, kimselere duyurmadan okkalı küfürler salıyorlardı ya, kimseye duyurmadan! Çünkü partiliydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. Sonra hiç şakası yoktu. Tabancasını çekti mi... (Kemal, 2005, s.271).

Muzaffer Bey, CHP ve DP arasındaki çekişmenin yükselmesiyle ortaya çıkan saflaşmada kendi sınıfsal konumuna uygun davranır. Demokrat Parti yükselişe geçmeden önce koyu bir Cumhuriyet Halk Partili ve Atatürk devrimlerinin ateşli bir savunucusuyken, kendi çıkarları doğrultusunda Demokrat Parti'ye geçmekten çekinmez. Çünkü ona göre devletin görevi, kendi mal zenginliğinin bekçiliğini yapmaktır. Arkadaşı Zekai Bey ile tartışmalarında, her ne kadar Kemalist devrimleri savunsa da, dinin ekonomik ve siyasi çıkarlara alet edilmesini eleştirse de kendi zenginliğinin ve gücünün devamı için Demokrat Parti tarafında yer almak gerektiğini bilir.

Zaloğlu Ramazan; dayısı Muzaffer Bey'in gölgesinde kalmış zayıf kişilikli biridir. Anne ve babasını küçük yaşta kaybetmiş, dedesi de ölünce dayısı Muzaffer

Bey'den başka akrabası kalmamıştır. Muzaffer Bey ise yeğenini koruyup kollamak yerine dışlamıştır. Ramazan'ın mallarına da el koymuş, onu çiftlikte çalışan basit bir katip konumuna düşürmüştür. Dayısı tarafından sürekli ezildiği ve aşağılandığı için diğer çalışanlar kadar bile söz hakkı yoktur.

Kâhyalardan izinsiz bir güvercin bile kesemezdi. Çünkü sülalesinin tüm 'menkul ve gayrimenkul'ünü 'bir suretle' mülk edinen keyif düşkününü dayı, yeğenini zerrece sevmez, şurda burda cart curt edişi kulağına çalındı mı, küplere biner, o öfkeyle de oğlanı ele geçirdi mi, tekmeleri altında ezer, ezerdi (Kemal, 2005, s.40).

Buna rağmen hayattaki tek övünç kaynağı da yine dayısıdır. Onun herkesi kendine tabi kılan zenginliğinden ve gücünden pay çıkararak çevresinde saygınlık kazanmak ister. Bulunduğu her ortamda, sanki büyük bir kahramandan söz ediyormuşçasına dayısının maceralarını anlatır.

Ramazan, fiziksel görünüm olarak da göz dolduran biri değildir. Ufak tefek, çelimsiz biridir. Hem görünüm hem de kişilik olarak kimse ciddiye almaz, onu. Ramazan, dış görünüşünde yaptığı değişikliklerle bu eksiklerini gidermek ister. Cüssesine yakışmayan giyim tarzı ve bıyığı ile insanlara alay konusu olur. Efsanevi kahraman Zaloğlu Rüstem'e istinaden kendisine 'Zaloğlu' lakabı takılır. Ramazan ise kendi görünüşüne tezat, dalga geçmek için söylenen bu lakabı budalaca bir kibirle benimser. "Asıl adı Ramazan olan kırk sekiz kiloluk bu sıska gence Zaloğlu adının takılması, herkesi yadırgatan palabıyığı, belindeki puşu denilen Trablus kuşağı, külot pantolonu, çizmeleri, hiçbir işine yaramadığı halde belinden eksik etmediği toplu tabancasıdır" (Kemal, 2005, s.40).

Ramazan eksik kalan kimliğini, kıyafetiyle ve dayısının baskın karakteriyle tamamlamaya çalıştıkça Muzaffer Bey tarafından daha çok ezilir. Her fırsatta türlü hakaretler eder. Hatta çok kızdığı bir gün, Ramazan'ın kendine pek yakıştırdığı bıyıklarını bile keser.

'Aynayla dargın mısın it? Şu çizmelere, şu külot pantolona, hele şu palabıyığa bak. Yumruk kadar adamsın, nedir bu caka?'

Zaloğlu buz kesilmişti, başını önüne eğdi. Gözlerini yerden kaldırıp dayısına bakamıyordu. Hiç şakası yoktu adamın. Kızdı mı elinden Allah bile kurtaramazdı! (...)

Zaloğlu gık diyemiyor ama başı dönüyordu. Yumruk kadar olduğunun farkındaydı. Bunun için bıyık büyütüp beline Trablus kuşak sarıyor, külot

pantolon giyiyordu ya! Şimdi bıyıkları doğranmış, kuşa çevrilmişti. Aynaya bakmadan da biliyordu heybetinin gittiğini (Kemal, 2005, s.112).

Dayısından ölesiye korkan Ramazan, Güllü'yle evlenmek istediğini de açıkça söyleyemez. Kabak Hafız ve Yasin Ağa'yı aracı yaparak bu isteğini gerçekleştirmek ister.

Yasin Ağa; Muzaffer Bey'in çiftliğinin kahyasıdır. Muzaffer Bey'in babasının sağlığından bu yana çiftliktedir. Kurtuluş Savaşı sırasında Muzaffer Bey'in babasının hayatını kurtarmış ve kendisine duyulan güveni daha çok pekiştirmiştir. Büyük bir bağlılıkla önce Muzaffer Bey'in babasına, onun ölümünden sonra da Muzaffer Bey'e hizmet etmeye devam etmiştir. Öyle ki Muzaffer Bey, çiftliğin bütün işlerini ona bırakacak kadar sonsuz bir güven duyar. Çiftlikle ve çalışanlarla ilgili her türlü para işi de yine Yasin Ağa tarafından yürütülür.

Yasin Ağa, aşırı derecede dindar bir kişidir. Din büyüklerinin serüvenlerini dinlemeyi çok sever. Her fırsatta, Zaloğlu Ramazan'a cenk hikayeleri okutur.

Zaloğlu tam da onun istediğince okurdu. Bin şu kadar yıl önce geçmiş ya da öyle farz olunmuş serüvenler, Yasin Ağa'nın renkli belleğinde öyle canlanır, öyle elle tutulacak hale gelirdi ki, Yasin Ağa o günlerin içinde yaşamakla kalmaz, zaman zaman da coşup gür sesiyle haykırırdı:

'Vuuur ya Aliii!'

Muaviye ile Yezid'e nefreti sonsuzdu. Kerbela'da peygamberin torunlarına reva görülen zulümden ötürü hüngür hüngür ağlar, 'Aaaah' derdi, 'ah! Ben olmalıydım yanlarında ki!' (Kemal, 2005, s.62).

Ancak, bu kadar dindar olan ve hayatı din üzerinden tanımlayan Yasin Ağa'nın davranışları dinin getirdiği kurallara uymaz. Örneğin; çiftlikte çalışan Gülizar'ı cinsel ihtiyaçları için kullanmaktan çekinmez. Muzaffer Bey'in çiftlikte düzenlediği içkili, kadınlı âlem gecelerinden rahatsız olmaz. Aksine toplumsal ahlaka aykırı bu gecelerde, rahatsız olan köylüler çiftliği basmasın diye, kapıda nöbet tutar. "Çiftliğe yeşilli, sarılı, mavili dekolteleri içinde bar kadınlarının getirildiği; ut, dümbelek, gırnata, keman seslerinin köyü doldurduğu geceler Yasin Ağa, omuzunda çiftesi, çiftlik kapısında sabahlara dek beklerdi" (Kemal, 2005, s.62).

Yasin Ağa'nın din anlayışında zayıf olana, yoksul olana merhamet etmek de yoktur, adaletli olmak da. "...ekmeğin çiği, aşın kurtlusu, gündeliklerin düşüklüğüne mızırdanan ırgatların da baş belasıydı. Böylelerini ele geçirdi mi, sopa altına yatırır, 'Allah yarattı' demezdi" (Kemal, 2005, s.62).

Yasin Ağa'nın kendisi de alt sınıfa mensup olduğu halde seçkin davranır. Çalışanları, yoksulları ve güçsüz insanları sevmez. Zenginliğe ve statüye değer verir. Bu nedenle de Muzaffer Bey ve onun gibilere sorgusuz sualsiz biat eder.

Yasin Ağa için iki çeşit kul vardı. Biri Cenab-ı Allah'ın sevgili kulları... Bunlar malın, mülkün sahipleri, hatırlı, soylulardı. İş görmek için değil, gördürmek için yaratılmışlardı. Yaptıkları her şey doğru olması gerekendi.

Ötekilerse, Allah'ın sevmediği kullardı ki, Allah'ın kullarının işlerini görmek, azar işitmek, eza çekmek için yaratılmışlardı. Haşarattı bunlar. Her türlü kötülük, pislik, iffetsizlik bunlardaydı. Bunlara acımak, kurtarmaya çalışmak boştu. Böyle şeyler düşünmek Allah'a şirk koşmak olurdu. Zülcelal mademki böyle yaratmıştı onları, böyle kalmalıydılar. Cenab-ı Allah'ın bir bildiği vardı. Başka türlü olmalarını istese o türlü yaratmaya kadir değil miydi? (Kemal, 2005, s.62-63).

Zaloğlu Ramazan, Yasin Ağa'nın Güllü gibi fabrikada çalışan bir kızla evlenmesine karşı çıkacağını bildiği için onu ikna etmenin yollarını arar. Din adamı olma vasfından dolayı Kabak Hafız'a da saygı duyan Yasin Ağa'ya, Kabak Hafız'ı gönderir. Kabak Hafız, Yasin Ağa'yı kandırmak için onun dini duygularını etkileyecek bir yalan söyler. Rüyasında Mehdi-i Resul'ün Ramazan'ın Güllü'yle evlenmesi sonucu dünyaya geldiğini görmüştür. Yasin Ağa, Kabak Hafız'ın söylediklerine çok şaşırır ve inanmak istemez. Sonrasında, Kabak Hafız'ın dini kullanarak yaptığı telkinlerle bu duruma ikna olur. Bu evliliğe Muzaffer Bey'i razı etmek işini üstlenir. Ancak yine de aradaki statü farkı onu rahatsız eder. "Fabrikalarda, tarlalarda çalışan bir kul, yani Cenab-ı Allah'ın sevmediği bir kul, nasıl olurdu da soylu bir sevgili kulla evlenebilirdi?" (Kemal, 2005, s.88).

Yasin Ağa'nın, Kabak Hafız'ın inanılması güç bu Mehdi-i Resul yalanına bile ikna olması, onun dini algılayışının derin bir cehaletten kaynaklandığını gösterir.

Kabak Hafız; köyün imamıdır. Ancak gerçek anlamda dindar bir kişi değildir. Hatta dine inanmadığı bile söylenebilir. Dinin yasakladığı içki, kadın düşkünlüğü, yalan ve her türlü ahlak dışılığı yapmaktan çekinmez. O sadece, dindar bir kişi görünümü sergileyerek cahil insanların dini duygularını sömürür.

Vaazlarında dehşet kesilmesine, Allah, öte dünya, azab-ı elim, azab-ı şedit konularında şakası olmamasına karşın, su gibi yumuşaktı. Girdiği kabın biçimini alıverir, mescit dışında güler, söyler, köylüyle şakalaşırdı. Hatta vaazlardan hemen sonra, ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına

oturmaktan da çekinmezdi. Köyün azgın dullarından zengin Naciye'ye uçkur çözdüğü de ileri sürülürdü” (Kemal, 2005, s.65).

Kabak Hafız'ın nefsi ihtiyaçları her şeyden önemlidir. Her zaman paradan ve zenginlerden yanadır. Hak, hukuk, adalet kavramlarını kendi çıkarına hizmet edecek şekilde yorumlar. “Köylü arasında hır çıktı mı, çözümlemede son derece pratik bir yol tutmuştu: Hır güre düşenlerden hangisi ötekinden zenginse, elbette o haklıydı. Çünkü şeriatın kestiği parmak acımazdı” (Kemal, 2005, s.66).

Din adamlığı ve yaptığı ibadet sadece görünüştedir. Kuran-ı Kerim'i kendine dayanak alarak insanlara öğütlerde bulunur ama bunların hepsi yalandır. Para kazanmak için insanların batıl inançlarını kullanır. “Eşek dili yazar, kurşun döker, çarpıntı keser, ‘fiili cimam en efdali’ni, İbrahim Hakkı Marifetnamesi’ne göre salık verir, muhabbet tılsımları yapar, geçim muskaları yazar ama kendisi hiç mi hiçbirine inanmazdı” (Kemal, 2005, s.66).

Zaloğlu Ramazan, Güllü ile evlenmek istediğinde Kabak Hafız'ı aracı olarak kullanır. Kabak Hafız, Yasin Ağa'yı ikna etmek için çok büyük bir yalan söylemekten geri durmaz.

Zekai Bey; Muzaffer Bey'in arkadaşıdır. Yazarın, ülkenin siyasi ve sosyal durumuna dair tartışmaları yaptırabilmek gayesiyle romana dâhil ettiği bir karakterdir. Ne iş yaptığı belli değildir. Düşüncelerinde yarı aydın, zevk ve safa düşkünü biri olarak çizilir. Kendi çıkarını her şeyin üstünde tutar. Daha önce CHP'liyken değişen dengeleri erken fark ederek yönünü DP'ye çevirir. Muzaffer Bey'i de çıkarlarının yükselen bu yeni partide olduğuna ve bu partiye geçmek konusunda ikna etmeye çalışır.

Atatürk'ün sağlığında genç bir devrimci olan Zekai'nin gerçekten de keskin bir zekası vardı. Devrimden önce medrese öğrenimi görürken, devrimden sonra cüppeyi, sarığı herkesten önce atmış, kendi deyimiyle ‘sivilize’ olmuş, şaşılacak bir çabuklukla ağızdan dolma Fransızca öğrenmiş, milli bayramlarda zamanının en ileri Türkçesiyle en ateşli söylevleri çekmişti. Bulunduğu toplantıların nabzına göre şerbet vermekte üstattı. İçkinin, kadının, tütünün iyisini bilir, zemin ve zamana göre fıkralar sayar döker, sayıp döktüklerinin tüketirse de uydururdu. İstedince içsin, sarhoş olup cıvımazdı. Elle tutulur, gözle görülür, öğle ve akşam yemeklerini Şehir Kulübü'nde yer az da olsa mutlaka alkol alır, ustaca poker ya da bezik oynardı.

Hala devrimci partiden olmakla birlikte, karşı partiye içten içe yakınlık duyuyor, av köpeklerinin o harika koku alma özelliğiyle, zamanın yeni partiden yana çalıştığını hissediyordu (Kemal, 2005, s.268).

Zekai Bey ve onun konumundaki kişiler; kendi çıkarlarını korumak için, zamanında Cumhuriyet devrimlerinin ateşli birer savunucusu olmuş, CHP iktidarının yanında durmuşlardır. Ancak, ülke içinde ve dışında değişen politik dengeler bu kez onları Devletçilik değil de Liberalizmden yana tavır almaya ve DP saflarına itmiştir.

Meryem; Kemal'in annesidir. Yaşamındaki bütün sevinç ve hüznüleri oğlunun üzerine kurmuş yaşlı bir kadındır. Çok sayıda çocuğu olmuş, ancak bunların bir kısmını ölüm bir kısmını da evlenip uzaklara gittikleri için kaybetmiştir. Yanında sadece Kemal kalmıştır. Bu nedenle de oğlunun üzerine titrer. Sürekli oğlunun mutsuz olacağı ya da başına kötü şeyler gelebileceği endişesini taşır.

Yaşlı kadın biricik oğluna uzun uzun, hayran hayran baktı. Bu bakışta sadece onun çocukluğu, boklu kıcını yıkadığı yılların hasreti değil, içinde yaşanan günlerin endişesi de vardı. Oğlu bir el kızına mı tutulmuştu yoksa? Hiç bilip tanımadığı bir kıza? Arlı mıydı kız, arsız mı? Oğlunu kandırıp koynuna girdikten sonra olmadık oyunlar çıkarır mı, çıkarmaz mı? Yavrusunun başını belaya sokar mı sokmaz mı?... (Kemal, 2005, s.27).

Kemal'in, kendi alıştığı yaşam biçimini yani toprak işçiliği yaparak geçimini sağlamak yerine fabrikada çalışmayı seçmesi korkularını daha çok artırır. Hiç bilmediği fabrikada çalışıp, her gün şehire gitmesi yerine yanı başında kalmasını ister. Onun şehirli bir kızı sevip, kendini terk edeceğini ya da şehirli kızın oğluna kötülük getireceğini düşünür. Oğlunun geleceği için, kendi topraklarında çalışıp komşu kızı Fattum'la evlenmesi umudunu taşır. Böylece Kemal de tıpkı kendisi ve kocası gibi çok iyi bildiği güvenli bir hayatı yaşayacaktır. Gelecekte doğacak torunlarının, çalışarak kazanılan kıt kanaat bir geçimin, ama mutlu ve huzurlu geçecek bir yaşamın hayalini kurar. Ancak oğlu üzerine kurduğu planlar gerçekleşmez. Kemal, Güllü'yü sever ve bir gün onu kaçırıp Meryem'in evine getirir. "Yaşlı kadın, kızın cerbezelerinden ürktü. Böylesine dişli bir gelini hiç düşünmemişti. O, Fattum gibi, gözü açılmamış, kendi halinde, oğlundan gayri erkek tanımamış, polise, jandarmaya karşı ağzında dili dönmeyecek, yadırgı erkekler karşısında kulak memelerine dek kızaracak bir kızcağız isterdi. Birden gene Fattum'u hatırladı. Dili dilinden, teni tenindendi zavallı" (Kemal, 2005, s.247).

Güllü'yü polisler geri götürür ama, artık hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Kemal'in öldürüldüğü gece, oğlunun eve gelmesini bekleyen Meryem, hayallerinden çoktan vazgeçmiştir. Oğlunu elinden alacaklar diye beddualar ettiği şehirli kızlara eskisi kadar kızmaz artık. Yeter ki oğlunun canı sağ olsun da istediği kızı alsın, hatta kendini bırakıp gitsin, diye düşünür. Öte yandan, Kemal'i fabrikaya yönlendiren kocasına sitem eder. Ona göre başlarına gelen felaketlerin tek nedeni Kemal'in fabrikada çalışmasıdır. "...Hay fabrikası bataydı, hay Allah kahredeydi şu fabrika denilen yeri! Kocasını da o vakitler neden icat çıkarmıştı sanki? Nelerine gerekti? Fabrika olmasaydı oğlu, kocasına en çok benzeyen, en küçük bu oğlu, şimdi dizinin dibinde yatmış uyumuş olurdu mışıl mışıl..." (Kemal, 2005, s.380).

Orhan Kemal; romanın başından itibaren, Meryem karakterinin fabrika ve şehir korkusunu yavaş yavaş geliştirir. Korktuğu şeyler, Kemal'in ölümüyle gerçek olur. Meryem'in düşman bildiği şehir, oğlunu elinden alır. Yazar, bu düşmanlık durumunu "...koşarak şehre gidecek, şehrin kanlı dişleri arasından oğlunun kanlı cesedini çekip alacak..." (Kemal, 2005, s.395), cümlesiyle doruk noktasına ulaştırır. Oğluna, komşularına, geçmişine ve içinde var olduğu doğaya sevgiyle bağlı olan Meryem'in dünyası 'şehir' vasıtasıyla yok edilir.

Fattum; romanda karşılıksız sevginin simgesi olarak yer alır. Kemal'i büyük bir aşk ve bağlılıkla sever. Meryem de çok beğendiği ve kendine yakın bulduğu Fattum'u gelini olarak benimser. Fattum, Meryem ve hatta Fattum'un babası Dakur; Fattum ve Kemal arasında gerçekleşecek bir evliliğin hayalini kurarlar. Ancak Kemal, Fattum'u istemez. Buna rağmen Fattum, onu sevmeye ve etrafında olmaya devam eder.

Kemal'in nasıl olsa dönüp geleceği yolları gözlüyordu. Entarisinin cebi dardağan dolu, onu taşlamak için dönmesini ipe çekiyordu. Dardağan yağmuruna tutacaktı. Kızıyordu dardağan yağmuruna tutulmayı, biliyordu, ama elinde değildi. Onu her haliyle seviyordu. Bakması, bakmaması, kızması, kızmaması, her şeyi hoşuna gidiyordu. (...) Sövsün, saysın, ağaca çıkıp dövsün, hatta hatta ağaçtan aşağı atsındı. Atsındı, vallaha da billaha da atsındı. Atınca ölüverirse ya? Öldüğüne değil, onu ağaçtan atıp ölümüne sebep olduğu için hapsedilmesine yanardı (Kemal, 2005, s.140).

Fattum, büyük bir özveriyle her zaman Kemal'in ve Meryem'in yanında olur. Onlara faydalı olmaya çalışır. Kemal'in bir gün onu seveceği umudunu hep içinde taşır. Kemal'in Güllü'yü kaçırmamasıyla hayalleri yıkılır. Fattum'un aşkı o kadar saftır ki, Kemal'in neden kendisini değil de Güllü'yü sevdiğine bir türlü anlam veremez. "İyi

ama Kemal neden ona hiç yüz vermiyordu da şehirliye adeta tapıyordu? Çok mu güzeldi Fattum'dan? Kemal'i çeken ne başkalığı vardı da Fattum'a değişiyordu onu? Yakından görmüştü. Fena değilse bile pek öyle ahım şahım bir şey miydi sanki?...” (Kemal, 2005, s.347).

Fattum, Kemal'e olan aşkında o kadar çaresizdir ki, polislerin gelip Güllü'yü götürmesinde bile bir umut ışığı görür. “Sonra, Kemal'in büyük fotoğrafının karşısına geçerek belki yarım saat, karşısında dikilmiş, neler, ne hayaller kurmuştu yeni baştan: Şehirli kız zorla götürülmüştü artık. Fattum, Kemal'in karısı olmalıydı. Hani böyle bir şey oluversel!...” (Kemal, 2005, s.347).

Fattum'un Kemal'e olan aşkı, hiçbir çıkar taşımayan aksine son derece verici bir aşktır. Bazen bir anne şefkatine bürünür. Yağmurda ıslanacak, hasta olacak ya da başına kötü bir şey gelecek diye, tıpkı Meryem gibi o da Kemal için endişelenir. Onun evinde annesiyle birlikte olup, eşyalarına dokunarak, ona çorba yaparak ya da çoraplarını yamayarak kendini Kemal'e yakın hisseder. İstenmediğini bildiği halde Kemal'den uzak durmayı beceremez.

Gelmiyordu, gitmek istemiyordu içinden. Gerçi Kemal, ‘Bu saate kadar ne işi var burda?’ o gece ama gene de gitmek gelmiyordu içinden.(...)

O gece işittiği sözler tekrarlanmışçasına bir eziklik duydu içinde. Biliyordu sevilmediğini. Çekip gitmeli, hatta bir daha bu eve uğramamalıydı ama yapamıyordu, elinden gelmiyordu (Kemal, 2005, s.375).

Fattum da tıpkı Meryem gibi bütün yaşamını Kemal'e olan sevgisi üzerine kurmuştur. Heyecanları, hayal kırıklıkları, beklentileri, endişeleri hep Kemal'den kaynaklıdır. Edilgen bir karakter yapısı gösterir. Büyük bir sabırla ve hiç bitmeyen sevgisiyle, her ne olursa olsun Kemal'den vazgeçmez.

Gülizar; Muzaffer Bey'in çiftliğinde çalışan genç ve güzel bir kadındır. Zamanında kocasını Muzaffer Bey için bırakmış, ona metres olmuştur. Yaşamı cinsellik üzerine kuruludur. Sadece Muzaffer Bey ile değil Yasin Ağa ve Zaloğlu Ramazan ile de ilişkisi vardır.

Kadın olarak -belki de küçük yaştan itibaren- sadece bedeni üzerinden değer verildiğinden o da hayatı öyle algılamaya başlamış, kendini cinsel bir obje olarak konumlandırmıştır. Muzaffer Bey'le ilişkisinde hak talep eden bir konumda değildir. Onun başka kadınlarla da ilişkiye girdiğini bilir ve bunu doğal karşılar. Ancak Güllü'nün çiftliğe gelecek olması Gülizar'ı korkutur. Her ne kadar çiftlikte çalışan bir

hizmetçi olsa da Muzaffer Bey’le ilişkisinde kendini kalıcı ve değişmez bir konumda görür.

Günlerdir kafasını bu sorun kurcalıyordu.(...) Kapı gibi adam sağlığında elinden alınması da... Onun ne uçarı olduğu herkesçe bilinen şeydi. Olsun. Bir çatı altında başka kadınlarla... Evet, bardan gelen kadınlar... Biliyordu, biliyordu ama, onlar zararsızdılar. Akşamüzeri ya da gece yarısı gelir, sabahleyin basıp giderlerdi. Durucu olmayan kadınlara can kurbandı. Bu? Bu kalıcıydı. Kalıcı olunca da, her an beyin gözleri önünde salına salına dolaşacak, adamın aklına zorla iş düşürecekti (Kemal, 2005, s.285).

Güllü geldiğinde yerinin sarsılacağını, Muzaffer Bey’i elinden alacağını ve belki de kendini çiftlikten kovacağını düşünür.

İçinde bir gariplik, bir yalnızlık, bir kimsesizlik. Ağlamak kana kana ağlamak istiyordu hem de. Sanki kız çiftliğe gelmiş, bey dolanmış, banyoyu ona hazırlatmış, arkasını ona sabunlatıp kollarının arasına almış da, bütün bunlardan şımaran kız, çiftliğin hanımı kesilmiş, ‘Gülizar mısın ne karın ağrısısın? Seni çiftliğimde istemiyorum. Defol git burdan!’ demişti (Kemal, 2005, s.303-304).

Gülizar çiftlikten kovulsa gidecek yeri yoktur. Yanına sığınabileceği kimsesi yoktur. Böyle bir durumda ne yapabileceğini düşünürken aklına Kabak Hafız gelir. Kadın düşkünü Kabak Hafız zaten Gülizar’ı beğenmektedir.

Ağlayacaktı ki, aklına Kabak Hafız geliverdi. Ferahladı. Sahi, bu iriyarı, bu kocaman elli ayaklı, bu insanı altına alsa dağ gibi ezecek adam kabullenirdi onu herhalde!

Birden aklına öyle yatıvermişti ki, ‘Ulan alıver beni be!’ diye geçirdi. ‘Ayı, ayı oğlu ayı, alsan ne çıkar? Sana öyle bir avrat olurum ki! Senin dümenin namaz, niyaz, dua, okuyup üflemek. Uyuveririm sana. Sen erkekleri kafese koyarken, ben de kadınları. Senin hanım sultanın olurum!’

Gerçekten de tadından yenmezdi hani böyle bir şey olsa. Hatta bu köyden çekip giderler. Yeni, yepyeni köy, köyler.... (Kemal, 2005, s.293).

Aslında ikisi de kadın-erkek ilişkilerine cinsellik üzerinden bakmaları ve kendi çıkarlarını düşünmeleri açısından birbirine uygun bir çifttir. Gülizar’ın da düşüncelerinde öngördüğü gibi iyi bir çift olup, birlikte yeni bir hayata başlayabilirler.

Boşnak Meryem; Cemşir’in dördüncü karısı, Güllü ve Hamza’nın annesidir. O da Cemşir’in diğer karıları ve çocukları gibi fabrikada çalışıp, kazancını Cemşir’e verir. Güzel, alımlı bir kadındır. Ancak güzel olması onu Cemşir’in gözünde daha değerli

kılmaz. O tüm bencilliğiyle, diğer kadınlara olduğu gibi Meryem’e karşı da kaba ve hoyrattır. “...Akşamki gibi olsa her zaman, onu ilk evlendikleri yıllardakince sevecekti. O zaman dövmez, sövmez, gözünün üstünde kaşın var gibi bahaneler bulmazdı...”(Kemal, 2005, s.229).

Cemşir’in kendisine değer vermediğini bildiği halde Meryem yine de kocasını çok sever. Onun fiziksel olarak yakışıklı ve beğenilen bir erkek olması gururunu okşar.

‘Baban gibi erkek göremiyorum yavrum. Benim değil, herkesin gözü onda. Komşu kadınların bana nasıl imrendiğini de biliyorum. Hatta beni kıskananlar da var. Hem de taze kadınlar, kızlar... Bu da bana yeter. Baban benim küçük tanrım. İsterse beni çekip vursun, etimi lime lime doğrasın. Kanım helal ona!’ (Kemal, 2005, s.205).

Cemşir’in karşı çıkmasına rağmen o, Güllü’nün Kemal’e olan aşkını onaylar. Meryem için Kemal’in arap olmasının ya da yoksul olmasının bir önemi yoktur. Güllü’nün sevdiği adamla evlenerek mutlu olmasını ister. Ancak Meryem’in Güllü’nün arkasında duracak, Cemşir’e karşı onu savunacak gücü yoktur. Sadece Cemşir ’den değil kızdığı zaman oğlu Hamza’dan da dayak yemektedir. Güllü’nün kaçtığını öğrenen Cemşir’in, tüm hırsını kendinden çıkaracağını bildiğinden ne yapacağını bilemez.

Ne derlerse desinler, Meryem’in kulağına girmiyordu hiçbirisi. Kızının kaçması, hele sevdiğine kaçması umurunda olmak şöyle dursun, sevinirdi bile, ama kocasıyla oğluna nasıl anlatacaktı bunu? (...)

Kızın kaçtığını öğrenince, babayla oğlun gözlerini belerte belerte nasıl bağırıp çağıracaklarını geçiriyor, korkusu arttıkça artıyordu (Kemal, 2005, s.233).

Meryem’in korktuğu başına gelir. Cemşir, büyük bir hırs ve hiddetle Meryem’i acımasızca döver.

Meryem’in kolları başını korumak istercesine kavuşmuş, kadın yeni baştan olduğu yere çökmüştü ki, Cemşir’in ağır, okkalı yumruğu tepesine hızla indi. Kadının korkunç çığlığı sabahın alaca sessizliğini çınlattı bir an. Sonra tokat, tekme, kan içinde yere yıkıldı. (...) kadının sesi soluğu kesilmişti. Kanlı bir külçe gibi yatıyor, kımıldamıyordu bile... (Kemal, 2005, s.239-240).

Bu dayak sonrasında uzun zaman hasta yatmasına rağmen polis çağırılmasına karşı çıkar. Cemşir’den davacı olmaz. Kendi durumunu kabullenmiştir. Kocasısı olduğu için Cemşir’in kendi üzerinde her türlü hakka sahip olduğunu düşünür. Öyle görmüş, öyle öğrenmiştir. Meryem’in kendi adına, ‘erkek, karısının küçük tanrısıdır’ yargısını değiştirecek gücü ve çabası yoktur. Ama kızı için farklı düşünür. Güllü’nün bir erkeğe

köle olmasını istemez. Kızının kendi hayatını daha güçlü bir kadın olarak kurmasını ve mutlu olmasını ister.

Hayır hayır, Güllü onlara hiç benzemeyecekti inşallah. Pek pek Pakize gibi, kendi başına buyruk, sevdiği, gönlünün çektiği erkekle yaşar, tıpkı tıpkısına Pakize gibi, usandı mı bağlardı kuyruğuna tenekeyi. Bağlasındı, canı sağ olsundu da bağlasındı itoğlu itlerin kuyruğuna tenekeyi...(...)

Çalışan bir kadın için erkek, bulunmaz bir meta değildi. (...) Karnını doyurmaz, üstünü başını bütünlemez, üstelik elindekini çekip alırsa, ne demeye çekmeliydi kahrını? Delilikti, ama ne fayda? Geçmişti kendinden artık. Onun yaşamı böyle gelmiş böyle gidecekti. Bari kızı kurtulsundu (Kemal, 2005, s.205).

Pakize; Güllü'nün en yakın arkadaşıdır. Güllü'yle aynı fabrikada çalışır. Güçlü, ne istediğini bilen, uyanık biridir. Tek başına yaşar. Çevresinde bağımsız, başına buyruk biri olarak tanınır. Romandaki diğer kadın karakterlerden farklı bir kişilik sergiler. Yaşamak için herhangi bir erkeğe bağımlı değildir. Sık sık erkeklere bağlanmanın, kendi kurallarını koymamanın kadınlara zarar vereceğinden söz eder. “Benden sana abla nasihati kız: Hiçbir eşşoğlu eşşeğin kahrını çekme. Hatırını sayarsa sen de say. Saymadı da cart curta başladı mı, kuyruğuna tenekeyi bağla, at tekme!” (Kemal, 2005, s.203).

Fabrikada çalışıyor olmak ona ekonomik bağımsızlık, dolayısıyla da istediğini yapabilecek özgürlüğü sağlar. Ancak romanda, bu özgürlüğün sadece cinsellik yanına vurgu yapılır. Pakize, karşı cinsle uzun süreli birliktelikler yaşamaz. İlişkinin başlamasına ya da bitmesine kendi karar verir.

‘Beni görüyorsun. Nasılım ben? Feleğe minnetim var mı? İki el bir boğaz için. Çalışıyorum da. Canım erkek mi istedi? Erkekten çok ne var? Birini gözüne kestirirsin. Tıpış tıpış gelir enayi. Bitti mi işin, hadi bakalım dersin, al palamarı yallah!’ (Kemal, 2005, s.203).

Pakize karşı cins ilişkilerinde sürekliliğe karşıdır ama Güllü ile Kemal’in aşkını da sonuna kadar destekler. Güllü eve hapsedildiğinde ikisi arasında habercilik yapar. Güllü evden kaçtığında, karakolda Kemal lehine şahitlik yapar.

3.1.3.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Mahalle: Romanda mekân olarak kullanılan mahalle, çırçır fabrikasında çalışan işçilerin ya da işsiz insanların yaşadığı bir yerdir. İçinde yaşayan insanlar gibi bakımsız ve yoksuldur.

Şehir: Romanın açık mekânıdır. Karakterler aksiyonlarını şehirde bulunan mekânlarda gerçekleştirir. Adana yapı olarak çok sayıda farklı etnik kökene sahip insanların yaşadığı bir şehirdir. Güllü ve Kemal'in farklı etnik kökenlerden olmaları evlilikleri için ayrıca bir engeldir.

Fabrika: Roman kahramanları Güllü, annesi, Hamza, Kemal, Muhsin Usta, Pakize ve Cemşir'in ellerinden yevmiyelerini aldığı diğer çocukları fabrikada çalışır. Çalışma koşulları ağırdır. Ağırlıklı olarak kadın ve çocuklar çalıştırılır. Güllü ve Pakize, ekonomik özgürlüğe sahip oldukları için kendi yaşamları ile ilgili kararları verme hakkını kendilerinde görürler.

Tarla: Meryem için eskiden beri süregelen kendi bildiği yaşam biçimini devam ettirebileceği, güvenli bir yerdir. Muzaffer Bey'in köylülerinin tek geçim kaynağı ise sahip oldukları topraklarıdır.

Çiftlik: Köylüler ve Muzaffer Bey arasındaki sınıfsal ayrımı keskinleştirir. Cemşir ve Reşit için bir statü göstergesidir. İstedikleri paralı ve rahat yaşama kavuşmak için çiftliğe yerleşmeyi isterler.

Çukurova: Ağa-köylü çatışmasını, köylünün toprak sorununu işlemeye olanak sağlar. Romanın olay zamanında Çukurova'da tarımda makineleşme başlamıştır. Bu yenilik büyük toprak sahipleri için daha çok kar elde edebilmelerini sağlayacak bir atılımdır. Fakat tarım işçiliği yaparak geçimini sağlayanlar için aç kalmalarına neden olabilecek bir karardır.

Köy kahvesi: Köylülerin Muzaffer Bey'e karşı ne yapacaklarını konuştukları ve durum değerlendirmesi yaptıkları yerdir. Yine ülkede yaşanan CHP ve Demokrat Parti arasında yaşanan çekişmenin köylülere yansması burada gerçekleşir.

Şehir Kulübü: Döneme özgü bir mekân olarak romanda yer alır. Muzaffer Bey gibi toprak ağaları ve büyük sermaye sahipleri hangi partinin kendi çıkarlarına daha uygun olduğuyla ilgili durum değerlendirmesini burada yaparlar.

Ev: Sınıfsal konumu yansıtmaya işlevi taşır. Güllü'nün yaşadığı ev; tek göz odalardan oluşmuş bir avlu içindedir ve özel yaşamı korumak zordur.

Yol: Cemşir karakterinin kişilik özelliklerini tamamlamak dolayısıyla yer alır. Ayrıca romanın sonunda Güllü, yeni bir hayata başlamak üzere yola çıkar.

3.1.4. Devlet Kuşu

Orhan Kemal, romanlarına konu olarak yoksul ve ezilen insanları seçmiştir. Bu insanlar yoksullukla mücadele eden, var oldukları çevrede yaşama tutunmaya çalışan kişilerdir. Yazar, otobiyografik romanlarının ardından yazdığı; Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Hanımın Çiftliği, Kaçak, Eskici ve Oğulları, Kanlı Topraklar, Murtaza romanlarında Çukurova'daki tarım ve fabrika işçilerini dönemin sosyal ve ekonomik olguları içinde yansıtır. 1950 yılında Adana'dan İstanbul'a gidişiyile birlikte bu kez de büyük kentte hayat mücadelesi veren insanları kendine konu edinir. Devlet Kuşu, İstanbul'daki yoksul insanları anlattığı romanlarından biridir.

Devlet Kuşu, İstanbul'un işçi mahallelerinden birinde yaşayan Mustafa ve ailesinin evlilik yoluyla sınıf atlama çabalarını işler. Orhan Kemal, roman konularını ve kişilerini ele alış biçimiyle yaşadığı dönemin dürüst bir tanığıdır aynı zamanda. Bu romanında da 1950'li yılların yoksul mahallelerindeki değişimi, o dönemde hızla çoğalan apartmanları ve bir olgu olarak temsil ettiği şeyleri bize bir aile hikâyesi etrafında gösterir.

Yazar, Devlet Kuşu'nu Ulus Gazetesi'nin isteği üzerine 1956 yılında yazmaya başlar. 1957 yılında tefrika olarak yayınlanır. 1958 yılında ise Düşün Yayınevi tarafından roman olarak basılır. Orhan Kemal, romanı daha sonra tiyatroya da uyarlar. İspinozlar adıyla 1964 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenir. 1968 yılında ise Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda Yalova Kaymakamı adıyla oynanır. (Bezirci, 1994, s.225)

Romanda hikâyesi anlatılan Mustafa, İstanbul'un fakir bir mahallesinde ailesi ile birlikte yaşayan bir gençtir. İşsizdir ama iş aramak gibi bir çabası da yoktur. Kendisi gibi aylak arkadaşları Sülo, Çingene ve Taşkasaplı ile günlerini avarelik yaparak geçirir. Komşu kızı Aynur'a âşıktır. Ancak parası olmadığı için, Aynur'a olan aşkını bir türlü söyleyemez.

Mustafa'nın ailesi eski bir kira evinde oturur ve sürekli geçim sıkıntısı çeker. Annesi ve babası Arnavut göçmenidir. Babası bir matbaada kapıcılık yapar ancak her an işten atılabileceği endişesiyle yaşar. Mustafa'dan başka dört çocukları daha vardır. Mustafa'nın küçüğü olan kızlar Ayten ve Nurten fabrikada çalışırlar. Babası Mustafa'nın da çalışmasını ve eve katkı sağlamasını ister. Bu nedenle de sık sık tartışırlar. Mustafa, babası ve kardeşleri gibi başkasına ait bir işyerinde çalışmak istemez. Özgür olabileceği kendine ait bir işyeri açmak ister. Arkadaşları ile birlikte

küçük bir köfteci dükkânı açmanın hayalini kurar. Ancak bu dükkânı açacak paraları yoktur.

Mustafa; ailesinin çalışması için yaptığı baskılar, parasızlık ve Aynur'a olan aşkı arasında sıkışmıştır. Tam da o günlerde ailesinin 'devlet kuşu' olarak nitelediği bir şans doğar. Önceden kaymakam olan, sonrasındaysa karaborsacılık yaparak zenginleşen Zülfikar Bey, Mustafaların evinin yakınındaki bir arsaya apartman yaptırmaya başlar. Zülfikar Bey'in kızı Hülya Mustafa'nın yakışıklılığından etkilenir ve ona aşık olur. Mustafa'nın ailesi bu duruma çok sevinir. Çünkü, Mustafa ve Hülya evlenirse özlemini çektikleri rahat hayata kavuşabileceklerdir. Ancak Mustafa, Hülya ile evlenmek istemez. Ailesi Mustafa'yı bu evliliğe ikna etmek çok uğraşır. Öte yandan Mustafa'nın arkadaşları da köfteci dükkânı açmak için gereken parayı bu evlilik sayesinde elde edebileceklerini düşünürler. Arkadaşlarının ısrarlarına ve annesinin yalvarmalarına daha fazla karşı koyamayan Mustafa, bu evliliği kabul etmek zorunda kalır.

Hülya ile evlenen Mustafa, Zülfikar Bey'in evinde içgüveysi olarak yaşamaya başlar. Zülfikar Bey, apartmanın bodrum katını da Mustafa'nın ailesine verir. Böylece ailenin de beklentileri boşa çıkmaz ve Zülfikar Bey'in zenginliğinden faydalanırlar. Mustafa, ekonomik olarak daha rahat bir hayata kavuşmuştur ama mutlu değildir. Özgürlüğü elinden alınmıştır. Arkadaşlarıyla görüşmesi ve birey olarak tek başına yapabileceği her türlü eylem yasaklanmıştır. Zülfikar Bey'in her anını programladığı bir hayatı yaşamaktadır. Üstelik Zülfikar Bey, ona sunduğu olanakları sürekli başına kakmakta ve bunlardan dolayı aşağılamaktadır. Aynur'a olan aşkı ise hala devam etmektedir.

Aynur'la tesadüfen karşılaştığı bir gün Mustafa, kendi değerlerini yeniden sorgulamak zorunda kalır ve evi terkeder. Onu engellemek için peşinden koşan Hülya, merdivenlerden düşer. Bu kaza sonucu bebeğini kaybeder. Hastaneye kaldırılan Hülya'nın durumu ağırdır. Kızının sürekli Mustafa'yı sayıklamasına dayanamayan Zülfikar Bey, Mustafa'nın yanına gider. Hülya'yı son bir kez ziyaret etmesi için yalvarır ve bu ziyaret karşılığında para teklif eder. Mustafa, Hülya'yı görmeyi kabul eder ama verilen parayı da reddeder.

3.1.4.1. Olay Örgüsü

Orhan Kemal, Devlet Kuşu romanını 15 bölüm olarak yazmıştır.

1- Her gününü dışarda arkadaşlarıyla geçiren Mustafa, gece yarısı naralar atarak mahalleye girer. Annesi onu kapıda beklemektedir.

2- Mustafa, odasının penceresinden âşık olduğu komşu kızı Aynur'u izler.

Mustafa'nın annesi, Mustafa'yı varlıklı bir kızla evlendirip bu sayede rahat bir hayata kavuşmanın hayalini kurar. Babası ise Mustafa'nın nakış işleyerek para kazanan Aynur'la evlenmesini, büyük kızı Ayten'in de zengin bir adamla evlenerek kendilerini bu yoksul hayattan kurtarmalarını umar.

3- Mustafa ve Sülo, Taşkasaplı'nın kahvesinde buluşurlar. Açmak istedikleri köfteci dükkanı üzerine konuşurlar. Dükkan için gerekli olan sermayeyi bulabilmenin yollarını düşünürler.

Kahveye gelen Çingene Murat da onlara katılır. Hep beraber içmeye giderler.

4- Mustafa'nın annesi ve Aynur'un annesi, rahat bir hayat yaşamak için çocuklarını zengin kişilerle evlendirmenin gerekliliği üzerine konuşurlar.

Zülfikar Bey, apartman yaptıracığı arsayı görmek için mahalleye gelir. Bayram ve Memet'le tanışır.

5- Zülfikar Bey, evinde eşi Ferdane Hanım ve kızı Hülya'ya apartman yaptıracığı mahalleyle ilgili bilgi verir. Hülya, okuduğu kitapların da etkisiyle mahalleye dair romantik hayaller kurar.

6- Mahallede apartman inşaatı başlar. Zülfikar Bey, Memet'i inşaatı bekçi olarak alır.

Zülfikar Bey, eşini ve kızını inşaatı görmeleri için mahalleye götürür. Bayram, onları Mustafa'ların evine davet eder. Mustafa'nın fotoğrafını gören Hülya, onun yakışıklılığına hayran olur.

7- Hülya, babasından Mustafa'ya iş vermesini ister. Zülfikar Bey, Mustafa'yı bürosuna çağırır ama Mustafa gitmez.

Hülya'nın Mustafa'yı beğendiğini öğrenen anne ve babası; Mustafa, Hülya ile evlenirse kavuşacakları zengin hayatın hayalini kurarlar.

Mustafa ve Aynur buluşurlar. Aynur, Mustafa'ya ailesinin onu Hülya ile evlendirme planları yaptığını anlatır.

8- Mustafa'ya sadece ailesi değil, arkadaşları da Hülya ile evlenmesi için baskı yaparlar.

9- Mustafa'nın Aynur'la olan ilişkisini öğrenen Mustafa'nın annesi, Aynur'un annesiyle kavga eder. Aynur ve annesi mahalleden taşınır.

Mustafa, ailesinin yalvarmaları ve arkadaşlarının ikna çabaları sonucu Zülfikar Bey'in yanında işe başlar.

Apartman inşaatı tamamlanır. Zülfikar Bey, apartmanın bodrum katını Mustafa'nın ailesine verir.

10- Mustafa ve Hülya'nın evlilik kararı alınır. Zülfikar Bey, Mustafa'nın Hülya'yı sevmediğini anlar. Bu nedenle endişelidir.

11- Düğün hazırlıkları yapılır. Mustafa'nın ailesi çok mutludur.

Mustafa ve Hülya'nın düğünü yapılır. Sülo, Çingene ve Taşkasaplı düğüne gelir ama Zülfikar Bey içeri girmelerine izin vermez.

12- Mustafa, Zülfikar Bey'in evinde yaşadığı lüks hayata rağmen mutlu değildir. Zülfikar Bey, Mustafa'nın ev ve iş dışında başka bir yere gitmesine ya da arkadaşlarıyla görüşmesine izin vermez. Kızını üzeceği korkusuyla ondan nefret eder ve sert davranır.

13- Aynur ve Mustafa yolda karşılaşır. Mustafa, Aynur'u hala çok sevdiğini anlar. Birlikte zaman geçirirler. Akşam olduğunda Aynur'u evine bırakan Mustafa eve dönerken arkadaşlarıyla karşılaşır. Hep birlikte içerler.

Zülfikar Bey, gece yarısı eve sarhoş dönen Mustafa'yı azarlar. Mustafa, sonunda isyan ederek evi terkeder. Gidişini engellemek için peşinden koşan Hülya, merdivenlerden yuvarlanır.

14- Hülya, kaza sırasında bebeğini düşürür ve çok kan kaybeder. Zaten zayıf olan bünyesi bu durumu kaldıramaz. Ağır hasta bir halde hastanede yatarken sürekli Mustafa'yı sayıklar. Mustafa'yı görmek ister.

Zülfikar Bey, gelip kızını ziyaret etmesi için Mustafa'ya haber gönderir. Mustafa, hastaneye gitmez.

Mustafa ve Aynur, sık sık buluşur. Aynur'la Mustafa'nın birlikte olduğunu öğrenen Aynur'un annesi, Mustafa'yı damat olarak kabul etmek zorunda kalır.

15- Aynur, biriktirdiği bütün parayı köfteci dükkanı için Mustafa ve arkadaşlarına verir. Ellerindeki para çok azdır, dükkan kiralamaya bile yetmez. Çingene, parayı bulmak için soygun yapmayı ve adam öldürmeyi teklif eder. Sülo da bu duruma ikna olur. Ancak Mustafa kararsızdır.

Zülfikar Bey, Taşkasaplı'nın kahvesine Mustafa'yı görmeye gelir. Kızını son bir kez görmesi için yalvarır ve tomarla para verir. Mustafa parayı kabul etmez, ama Hülya'yı görmek için hastaneye gider.

3.1.4.2. Zaman

Devlet Kuşu romanında zaman, kronolojik bir yapı izler. Olay örgüsü, bir yılı aşkın bir süreyi kapsar. Romanın başlangıcında mevsim bahar veya yazdır. Zülfikar Bey, mahalledeki arsaya bakmaya gittiğinde çocuklar arsada top oynar. Roman kişileri tanıtılırken üzerlerinde bulunan elbiseler, yaz mevsimine uygun kıyafetler olarak tarif edilir. Apartman inşaatı yılbaşından önceki bir zamanda tamamlanır. Mustafa'nın ailesi apartmana taşınır. Romanda zaman geçişine dair bazı bilgiler bize vaka zamanının süresi hakkında fikir verir. 'Yılbaşına doğru...' Ayten ve Nurten işten alınır, 'Yılbaşından üç gün sonra...' Hülya'lar apartmana taşınır, 'Mart içinde...' düğün hazırlıkları biter ve Hülya ile Mustafa evlenir. Olay örgüsü tamamlandığında Hülya dört aylık hamiledir. Zaman akışını bu şekilde takip ettiğimizde, romanın bir yıl veya biraz daha fazlasını kapsadığını tespit edebiliriz.

Orhan Kemal'in diğer romanlarında olduğu gibi vaka zamanı, Türkiye'nin sosyal zamanından bağımsız değildir. Ülkenin ekonomik ve kültürel iklimi roman kişilerinde de yansımaları gösterir.

Romanın hem yazılış hem de vaka zamanı Demokrat Parti'nin iktidar olduğu yıllardır. Kapitalizm ülkede gücünü artırırken, özel sektör girişimleri de hızlı bir yükselişe geçmiştir. Adnan Menderes hükümetinin kalkınma hamlelerinin bir sonucu olarak gösterdiği 'Her mahalleden bir milyoner yaratacağız' sloganı Mustafa'yı da etkilemiştir. Bir başkasının yanında çalışmak yerine kendi işinin patronu olmak ister. Başkasının yanında çalıştığında alacağı ücret sınırlı olacak ve zengin olamayacaktır. Bu nedenle küçük de olsa kendi işini kurmak ister. "Çalıştıkça kazancının artacağı, alınının teriyle dünya nimetlerini bol bol hak edeceği bir iş" (Kemal, 2014, s.32). Arkadaşlarıyla birlikte açmak istediği köfteci dükkanı en büyük hayalidir.

1950'li yıllar Türkiye'sinde en popüler eğlence aracı sinemadır. Hülya ve Mustafa'nın kız kardeşleri arasında geçen konuşmalarda konu edilen filmler ve oyuncular, Hülya'nın Mustafa'yı Gregory Peck'e benzetmesi, o dönemde yaygınlaşan magazin dergilerinin okunması, Mustafa'nın 1956 yılında gösterimi yapılan Avare filmindeki karakterle özdeşleştirilmesi; sosyal zamanın öykü zamanına yansımalarıdır.

1950-1970 yayınlanan magazin dergileri, Türkiye burjuvazisinin dışabağımlı ideolojik açılımlarını ve isteklerini karşılama görevini üstlenecekti doğal olarak.(...) Bu dergilerin orta sınıflardan da alıcıları vardır ve ideolojik olarak işlevleri de asıl o sınıfların içinde belirmektedir. Bu dergiler sayesinde alt ve orta

sınıf üyeleri egemen sınıfın yaşam biçimine özendirilmekte, sınıf atlama güdüsü kıskırtılmakta, bunun mümkün olduğu kanısı uyandırılarak yönetilen kesimler yönetilenlerle aynı ideolojide bütünleştirilmektedir. Böylece egemen ideoloji çalışan kesimleri özümsemektedir (Oktay, 1993, s.71).

Romanda sıkça vurgulanan çalışan kadına karşı gösterilen olumsuz tavır ise; yine 1950’lerdeki yaygın bir bakış açısıdır. Özel sektöre sağlanan teşvikler sonucu fabrika ve atölyelerin sayısı artarken, buna uygun olarak istihdam edilen işçi sayısı da artmıştır. Bu sayede daha çok kadın, ev dışında çalışma olanağı kazanmıştır. Ancak, o dönemde çalışan kadınların kabul görmesi güçtür. Kendisi işsiz olduğu için çalışan kız kardeşlerine üzülen Mustafa’nın düşünceleri, toplumun çalışan kadına bakışını yansıtır niteliktedir.

Trikolarda çalışan kız kardeşlerini hatırladı.

(...) Gerçi kız kardeşleri başka kızlar gibi her önüne gelene pas veren yıkılacak yer arayan, yılışık şeyler değillerdi, bunu gayet iyi biliyordu ama, gene de ‘çalışmanın ayıp’ sayıldığı, çalışan kızları suçlayıveren bir şehirde yaşıyorlardı. Vapurda, tramvayda, kahvede, çarşıda pazarda çok rastlamış, çok duymuştu: ‘Fabrika kızı değil mi? Bırak. El değmemişi olmaz!’ (Kemal, 2014, s.32).

Mustafa’nın annesi ve Aynur’un annesi arasında geçen konuşma ise; evde oturan kızın çalışan kıza göre daha üstün tutulduğuna örnek olarak verilebilir.

Fabrika sürtüğü kızlarını, evden dışarı adımını atmayan kızıyla bir mi tutuyordu? ‘Başkalarının kızları gibi ne bir yerlerde çalışır, ne de sokaklarda gezer. Böyle olduğu halde isteyen çok nedense...’

‘Aşk olsun komşum...Çalışan kızların kötü mü hepsi da?’ (Kemal, 2014, s.55).

Romanın öykü zamanında belirgin olarak ortaya çıkan bir diğer durum ise; şehirleşmede görülen değişimdir. 1955’lerde kalkınma hamleleri sonucu yapılan inşaatlar, apartmanlar hızla çoğalmıştır. Tek katlı eski evlerin yerini apartmanlar almaya başlamış ve apartmanda oturmak bir statü göstergesi olmuştur.

3.1.4.3. Mekân

Romanın geniş mekânı İstanbul’dur. Mustafa ve ailesi, eski ve harap evlerden oluşmuş yoksul bir mahallede yaşarlar.

“Evlerinin bulunduğu bozuk parkeli sokağın...”, “Yarı karanlıklara gömülü harap evler kalabalığından ibaret mahallesine...”, “Ev, sokağın alt başında, tahtaları

simsiyah, yana kaykılmış kocaman bir kutuya benziyordu” (Kemal, 2014, s.5-7), benzeri betimlemeler yaşanan çevrenin fiziksel koşullarını tanımamıza yardımcı olur. Mahalledeki evlerin fiziksel görünümü, içinde barınan insanların yoksulluğunu ve sıkışmışlığını yansıtır niteliktedir. Evler de içinde yaşayan insanlarla aynı kaderi paylaşır.

Evlerin içi de sıcak bir yuva izlenimi vermez. Loş, köhne ve dar alanlar yoksullukla doğrudan bağlantılıdır. “İçeri içeri kamburlaşmış duvarları beyaz ambalaj kağıtlarıyla kaplı, tavanı basık, loş bir vapur ambarını hatırlatan, ufacık bir odaydı burası” (Kemal, 2014, s.8).

Bu dar ve karanlık alanlar, insanların özgürlüğünü kısıtlayan bir hapishane görünümü yansıtır. Bu evlerde yaşayanlar zengin olup daha güzel mekânlarda yaşamak isterler. Buradan kurtulmak aynı zamanda özgürleşmek anlamını da içerir. Romandaki kişilerin neredeyse tamamı bir apartman dairesinde yaşamanın hayalini kurar.

1950’li yıllarda konut yapımını hızlandırmak amacıyla devlet tarafından sağlanan kolaylıklar apartman yapımını artırır. Yeni yapılan ve hızla çoğalan bu apartmanlarda yaşamak bir statü sembolü olarak da önem kazanır.

Zülfikar Bey, yaptıracığı apartmanla güç ve otorite sahibi görünmek ister. Bu nedenle; gelir düzeyi daha yüksek bir semti değil de Mustafa’ların yoksul gecekondu mahallesini seçer. Mustafa’nın ailesi için ise; bir apartmanda yaşamak, ulaşılması güç fakat aynı zamanda da güzel bir hayaldir. Ayten evleneceği kişinin kendisini apartmanda yaşatmasını ister. Anne, Ayten’e talip çıktığında önce ‘Apartmanları var mı’ diye sorar. Küçük Erol, ‘apartman çocuğu’ olarak anılmak ister. Mustafa ve arkadaşları zengin olup, üç katlı bir apartman yaptırarak hep birlikte yaşamak isterler.

Hülya, Mustafa’ya âşık olduğunda; Mustafa’nın ailesi için, apartmanda yaşamak bir hayal olmaktan çıkıp olasılık haline dönüşür. “Hem da ne gelir aklıma bilirsiniz? Derim ağabeyiniz almalı Hülya’yi, demeli kaynatası vereyim size bodrum katını apartmanın. Zira yakiştiramam damatımın aylesına bu çürük evi!” (Kemal, 2014, s.122). Mustafa’nın annesinin bu beklentisi, Mustafa ve Hülya’nın evlenmesiyle gerçeğe dönüşür. Zülfikar Bey, apartmanın bodrum katını onlara verir. Bodrum katı dahi olsa bu mekân değişikliği onları çok mutlu eder. Bulundukları sınıftan daha üst bir sınıfa geçiş yapmışlardır. Davranışları ve konuşmaları değişir. Eski çatışmalar ve kavgalar, yerini huzurlu bir aile tablosuna bırakır. Hala aynı mahallede olsalar da apartmanda yaşıyor olmak, başlarına ‘Devlet Kuşu’ konduğunun somut bir göstergesidir.

Aile, Mustafa'nın evliliği yoluyla elde ettikleri bu yeni konumdan çok memnundur. Ancak Mustafa, yeni yaşamında mutlu değildir. Apartmanda yaşamak ya da sınıf atlamak onu Aynur'dan ve arkadaşlarından ayırmış, özgürlüğünü elinden almıştır. Para için, sevdiği kadını bırakmış onurlu davranmamıştır. Ailesi için yaptığı bu fedakârlık konusunda çelişkiye düşer. “Bütün bunların çıkarları için, sıcak bir apartman katında rahat rahat uyuyup, karınlarını rahatça doyurmaları için mi katlanacaktı sevmediği, sevemediği insanların kahrına?” (Kemal, 2014, s.162).

Mustafa, ailesi rahat bir hayat yaşasın diye yaptığı bu zoraki evliliğe bir süre katlanmaya çalışır. Ancak kendine olan saygısı ağır basar. Seçimini Aynur'dan ve arkadaşlarından yana yapar. Apartmanı ve apartmandakileri terk ederek eski hayatına geri döner.

3.1.4.4. Kişiler

Mustafa; romanın başkişisidir. Yoksul bir ailenin en büyük çocuğudur. Günlerini; arkadaşları Sülo, Çingene ve Taşkasaplı ile aylıklık yaparak geçirir. Eve sık sık sarhoş olarak gelir. Geceleri mahalleye girerken attığı naralar komşular tarafından kanıksanmıştır artık. İşsiz olduğu gibi çalışmak için bir çabası da yoktur. Çevresinde ‘Avare’ lakabıyla anılır. Hem kişilik özelliklerinden hem de vaka zamanının en popüler filmlerinden Avare (Raj Kapoor-1951)'deki karaktere benzetildiğinden kendisine bu isimle hitap edilir. Aylaklığından dolayı bir film karakterine benzetilen Mustafa, fiziksel olarak da yine dönemin popüler aktörlerine benzetilecek kadar yakışıklıdır. Öyle ki; Mustafa'nın sadece fotoğrafını gören Hülya, onu ünlü Hollywood yıldızı Gregory Peck'e benzetmiş ve hemen âşık olmuştur.

Mustafa; işsizdir, günlerini avarelik yaparak geçirir ama dürüst ve onurlu bir gençtir. Aylaklığı sorumsuzluğundan değildir. Tam tersine parasız olduğu için ailesine karşı kendini borçlu hisseder. Herhangi bir işte az maaşla çalışmak istememesinin nedeni de budur. Kendisinin patronu olabileceği, çok para kazanabileceği bir iş kurup ailesine iyi bir hayat yaşatmak ister.

Sevmiyordu başıboşluğu, aylaklığı, serseriliği. Hayatı boyunca namuslu iş tutmadığını bildiği Çingene Murat'ın ısmarladığı rakıyı da sevmiyordu. Bir işi olmalıydı. Aksaray'daki Bulgar'ınki gibi, küçük, temiz bir işkembeci, yahut Çemberlitaş'taki Arnavut Eşref'in dükkanı gibi, kapısında müşterilerin sıra

beklediği bir köfteci dükkkanı, ille bu. Böyle bir dükkkanı olsa, oluverse... (Kemal, 2014, s.31).

Mustafa, komşu kızı Aynur'a âşıktır. Ancak ona açılıp, bir ilişkiye girmekten kaçınır. İşsiz ve parasız olduğu için kendine güvenemez. Aynur'la karşılaşmamak için sabahları erkenden evden çıkıp gece yarısından önce eve gelmez. Aynur'a karşı da sorumluluk hisseder ve evlendiğinde onu rahat ettirmek ister.

Aynur'la evlenebilmesi için, iyi kötü bir işi olmalıydı. Ama babasının gibi kapıcılık değil. Çalıştıkça kazancının artacağı, alınının teriyle dünya nimetlerini bol bol hak edeceği bir iş. Yoksa babasının yaptığı gibi, karısını, çoluk çocuğunu yokluğun acı acı karanlığına kapıp koyuvermeyecekti (Kemal, 2014, s.32).

Mustafa, çalışmak yerine avarelik yapmayı tercih eden bir kişi gibi görünse de aslında ailesine ve sevdiği kadına karşı sorumluluk duyan, gelecek kaygısı taşıyan bir öze sahiptir. Ailesinin beklentisi de Mustafa'nın para kazanarak onlara yardımcı olması yönündedir. Mustafa'nın anne ve babası, çocuklarının kendilerine rahat bir hayat yaşatacağı günlerin hayalini kurarlar. Ancak onlar daha kolaycı bir yaklaşımla çocuklarının, özellikle de Mustafa'nın zengin birileriyle evlilik yapmasını ve bu sayede içinde bulundukları yoksulluktan çıkmak isterler.

Ailesinin ve arkadaşlarının, Hülya ile evlenmesi yönündeki telkinleri Mustafa'yı bir çatışma içine sokar. Bir yanda yakın çevresini bu evlilik yoluyla yoksulluktan kurtarmak diğer yanda Aynur'a olan aşkı ve kendi hayatını başkalarına vakfetmek düşüncesi onu ikilemde bırakır.

Yolda, ta Balipaşa yokuşunu çıkıncaya kadar hep bunu düşündü; kendi kendisi mi, yoksa başkaları için mi yaşayacaktı? Başkaları, yani babası, annesi, kardeşleri için yaşamak belki de lazımdı ama, ne pahasına? Henüz yüzünü bile görmediği çirkin bir kızı elde etmek pahasına! (Kemal, 2014, s.133).

Mustafa, bu ikilemden yenilgiyle çıkar. İçinde bulunduğu durumla mücadele etmek yerine kendisine sunulan çözüme rıza gösterir. Onun gözünde de parasızlık güçsüzlüktür. Böyleyken de inandığı değerlere tutunma lüksü yoktur. Aşkından, Aynur'a verdiği sözden ve kendi hayallerinden vazgeçer.

Mustafa, Hülya ile evlendikten sonra bağımlı ve kendi içine kapalı bir hayat yaşamaya başlar. Zülfikar Bey'in gücü ve parası onu kısırmıştır. Kayınpederinin dakikası dakikasına organize ettiği bir hayatı, hiç tepki vermeden ancak bu durumu da içselleştirmeden sürdürmeye çalışır.

Tesadüf eseri karşılaştığı Aynur, Mustafa'nın konforlu fakat mutsuz hayatını sekteye uğratar. Âşık olduğu Aynur'u görmek ve onunla yüzleşmek, Mustafa'nın bastırdığı asi yanını ortaya çıkarır. Önce Aynur, sonrasında da arkadaşlarıyla geçirdiği bir akşam; Mustafa'nın tekrar eski bağımsız benliğine kavuşmasına neden olur. Hayatını kendi verdiği kararlarla şekillendirmek ister. Seçimini de para ya da güçten yana değil, Aynur ve arkadaşlarından yana yapar.

Aynur; romandaki olumlu karakterlerden biridir. Annesiyle yaşayan, güzel bir kızdır. Onun annesi de Aynur'un varlıklı biriyle evlenerek rahat bir hayat yaşamasını ister. Ancak Aynur, zenginlik ya da güç peşinde değildir. Kendi emeğiyle çalışıp, ayakları üstünde durmak ister. Bu nedenle de evde nakış işi yaparak geçimini sağlar.

Aynur, Mustafa'ya âşıktır. Mustafa'ya olan aşkı; çıkarsız, hesapsız, saf bir aşktır. Onu işsizliği, parasızlığı ve aylaklığıyla olduğu gibi kabul eder. Hülya ile evlendiğinde bile Mustafa'yı sevmekten vazgeçmez. Tekrar birlikte olduklarında da annesinin ve çevresinin baskılarına karşı gelerek aşkına sahip çıkar.

Olay örgüsü içindeki davranışlarında Aynur; dürüst, ne istediğini bilen ve bunun için mücadele eden, sağlam bir karakter çizer. Romanda, paradan ve onun getirdiği nimetlerden etkilenmeyen tek kişi olarak karşımıza çıkar.

Zülfikar Bey; Hülya'nın babasıdır. Romanda paranın ve gücün temsilcisi olarak yer alır. Geçmişinde kaymakamlık yapmış, ancak görevini suistimal ettiği için azledilmiştir. Zenginliğinin kaynağı da kaymakamlık günlerinde elde ettiği haksız kazançlardan gelmektedir. Görevden alındıktan sonra elindeki parayı önce faizle çoğaltmış, sonra da karaborsacılık yapmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı koşullarının getirdiği yasal boşluklardan faydalanmış ve çeşitli ürünlerin karaborsasını yaparak çok para kazanmıştır. Apartmanını yoksul bir semte yaptırmasının bir nedeni de zenginliğinin nereden geldiğini bilen insanlardan uzak durmaktır.

Zülfikar Bey, zenginliğinin verdiği güçle yoksul insanları aşağılar ve onların baskı altında tutulması gerektiğini düşünür. "...Aşağı tabakadan insanlara yüz vermemek, onlarla aynı ayarda olmamak, onları şımartmamak lazım!" (Kemal, 2014, s.75). Apartmanı yaptırdığı semti seçme nedenini karısına açıklarken cahilliğini ve görgüsüzlüğünü para aracılığıyla kapatarak, yoksul insanlar üzerinde güç tatmini yaşamak istediğini anlarız. "Küstah insanlarla burun buruna olmanın ne demek olduğunu unuttun mu? Dolaştığımız ilçelerin kılıkuyruk hâkim, avukat, doktor, bilmem memur hanımlarından, kaymakam hanımı olduğun halde az mı dert yanardın? Ne çabuk unuttun? Halbuki fakir fukara...Bağır, çağır, söv, say...Değil el kaldırıp karşılık

vermek, gözlerini kaldırıp bakmazlar bile...” (Kemal, 2014, s.76). Mahalleye ilk kez gittiği günden itibaren de orada yaşayan yoksul insanlara aralarındaki sınıf farkını ezici bir şekilde hissettirir.

Zülfikar Bey’in gözünde değerli olan tek insan, kızı Hülya’dır. Hülya’nın zayıf ve hastalıklı bir bünyeye sahip olması ona olan zaafını daha da artırır. Kızını mutlu edebilmek için onun her isteğini yerine getirir. Mustafa gibi serseriliğiyle bilinen yoksul birini damat olarak kabul etmesinin tek nedeni de Hülya’yı mutlu etmektir. Mustafa’yı önce yanında işe sonra da iç güveyi olarak evine alır. Mustafa’nın günlük yaşamının her saatini kontrol edecek kadar baskıcı bir tutum izler. Ona karşı kaba ve hoyrattır. Mustafa ve ailesi için yaptıklarını, sürekli başına kakar. Mustafa’nın kızına âşık olmadığını ve para için zorla evlendiğini bilmesi ona olan nefretini artırır. Hülya’ya zarar vereceği endişesini hep içinde taşır.

Hülya; romandaki en naif karakterdir. Bütün sınıfsal ayrımların ötesinde, çevresine karşı iyi ve art niyetsiz bir yaklaşım sergiler. Babasının zenginliğine ve yoksul insanları aşağılayıcı tavrına rağmen mütevazı bir kişiliğe sahiptir. Öyle ki Mustafa’ya olan aşkında maddi olana dair herhangi bir kaygısı taşımaz. Mustafa’ya saf ve tutkulu bir aşkla bağlanır.

Hülya, çocukluğundan itibaren hastalıklı bir bünyeye sahip olmuştur. Zayıf ve çelimsizdir. Onu tanıyan herkes çirkin olduğu konusunda hemfikirdir. Bu özellikleri, ailesinin ona karşı aşırı korumacı bir şekilde davranmasına neden olmuştur. Bu korumacı tavır; Hülya’nın dışa dönük bir hayat sürmesine engel olmuş, kendine romanlardan ve filmlerden oluşan bir dünya kurmuştur. Babasının bir gecekondu mahallesine apartman yaptırıyor oluşu onun için sadece sevdiği bir roman ya da film izler bulmak için bir fırsattır. “...Semt fakir olduğuna göre, Istrati çevirilerinden kafasında kalan neşeli bir Istavro, bilgin bir Mihail, ağırbaşlı bir Kodin var mıydı? Yahut İtalyan filmlerinde sık sık görüp her seferinde de âşık olduğu iyi kalpli, efendi kopuklardan ne haberdirdi?” (Kemal, 2014, s.74). Mahallenin fakir oluşu belki de romanlardaki gibi bir aşka düşmesine zemin hazırlayacaktır. Roman ve film kahramanlarından oluşan bir hayal dünyasına sahip olan Hülya; onlara benzeyen, romantik bir aşkın hayalini kurmaya başlar. “Bayılırdı böyle mahallelere. Kim bilir, belki de eli bıçaklı kıskanç Karmen’leri, Kodin gibi yiğit kopukları vardı. Belki de kadın, kız yüzünden yumruklaşmalar, bıçak çekmeler olurdu. Ah onun da ağzı küfürlü, eli bıçaklı, yumruğuna sıkı bir sevgilisi olsa, üstüne titrese, onu herkesten kıskansaydı...” (Kemal, 2014, s.81).

Hülya'nın hayata bakışında, okuduğu romanların ve izlediği filmlerin belirleyici bir etkisi vardır. Bulunduğu ortamları ve tanıştığı kişileri, bir romanı ya da filmi referans alarak değerlendirir. Mahalleye ilk kez gittiğinde de bu bakış açısı kendini gösterir. “Alt katın tuvalet kokan alacakaranlığını geçerlerken Hülya kendini Zola romanlarından birinde sanıyordu. Ya merdiven? Birden hatırlayamadığı kim bilir hangi romandaki bir merdivenle tavan arasına çıkıp gizlenen bir roman kahramanını hatırlatmıştı...” (Kemal, 2014, s.98).

Romanlarda ve filmlerde hikaye edilenler, Hülya'ya göre kendi hayatında da mümkün olabilecek şeylerdir. Döneme damgasını vuran melodram sinemasının empoze ettiği kavramlardan biri de gerçek dışı tesadüflerin insanların hayatını değiştirmesidir. Bu tesadüfler, sınıfsal farkların ve toplumsal gerçeklerin dışındadır. Melodramlarda, zengin kız/erkek ya da fakir kız/erkek aşkı mümkündür ve bu aşklar mutlu sona ulaşabilir. Hülya da tıpkı bu filmlerdeki benzer bir şekilde Mustafa'ya aşık olur. Mustafa'nın fotoğrafını gördüğünde onu dönemin çok beğenilen bir aktörüne benzeter. “Gözleri Mustafa'nın duvardaki fotoğrafında. Kanlı Aşk'ın Grigori Pek'ini yaşıyordu. Erkeklerde ‘Avare’liği, ‘Huysuz’luğu, ‘Uzun Boy’u, ‘Acı Kuvvet’i severdi” (Kemal, 2014, s.107).

Hülya, Mustafa'yla filmlerdeki benzer bir aşk yaşamak ister. Mustafa'nın fakir ve eğitimsiz oluşunun bir önemi yoktur. Mustafa'yla evlendiğinde onun kendisini sevmeyeceğini ya da mutsuz olabileceğini aklına bile getirmez. Evlendikten sonraki süreçte Mustafa'ya olan aşkının karşılıksız olduğunu anladıktan sonra bile onu sevmekten vazgeçmez. Sonsuz bir aşk ve tutkuyla ona bağlı kalır. Hülya; melodram filmlerinin içlerinde kötülüğün zerresini taşımayan, iyilikle donatılmış klişe karakterlerinden biri gibidir. Çevresine karşı sonsuz bir iyilikle yaklaşır. Mustafa, onu terk ettiğinde bile öfkelenmez. Mustafa'ya olan sevgisi ve bağlılığı azalmaz. Onun kendine dönmesini bekler.

Şöhret; Mustafa'nın annesidir. Dünyaya varlıklı bir ailenin kızı olarak gelmiş, ancak Mehmet ile evlendikten yoksul düşmüştür. Yaşadığı bakımsız evden ve sürekli geçim sıkıntısı çekmekten bıkmıştır. Kocasının ona daha iyi bir hayat yaşatacağına dair herhangi bir ümidi yoktur. Bu nedenle içinde bulundukları yoksulluktan kurtuluşu çocuklarının yapacağı evliliklerde görür. Onların zengin kişilerle evlenmeleri sınıf atlamalarını sağlayacaktır. En çok da oğlu Mustafa'ya güvenir. Çocukları arasında en çok Mustafa'yı sever. Onu babasına karşı korur.

Şöhret, yoksul olmaktan utanır. Ona göre itibarlı ve saygı gören bir kişi olmanın yolu ancak zengin olmakla mümkündür. Mustafa'nın Hülya gibi zengin biriyle evlenmesi Şöhret için mucize gibidir. Bu evlilik sayesinde yaşadıkları sefaletten kurtulacak, rahata ereceklerdir. Bu nedenle Hülya ile evliliğe yanaşmayan Mustafa'yı ikna etmek için çok çaba gösterir. Annelik vasfını kullanarak Mustafa'nın kendisine acımasını ve bu evliliği kabul etmesini sağlar.

Mehmet; Mustafa'nın babasıdır. Bir matbaada bekçilik yaparak kazandığı kıt geliriyle ailesini geçindirmeye çalışır. Yaşadıkları yoksul hayattan o da bıkmıştır. Mustafa'nın da çalışıp eve para getirmesini ve kendi yükünü paylaşmasını ister. Bu nedenle çalışmayıp avarelik yapan Mustafa'yla sürekli çatışma halindedir. Mehmet için de zenginlik itibarlı eşdeğerdir. Zülfikar Bey'in paralı olması ona saygı göstermesi ve itaat etmesi için yeterlidir.

Bayram; Mehmet'in memleketten arkadaşıdır. Kendi çıkarlarını her şeyin üstünde tutan, kurnaz bir kişiliğe sahiptir. Daha saf olan Mehmet'e akıl hocalığı yapar. Zülfikar Bey'e önce o yanaşır. Gözüne girip zenginliğinden faydalanmak ister. Mustafa'nın Hülya ile evlenmesi için elinden geleni yapar.

Ayten; evin geçimine katkı sağlamak için fabrikada çalışır. Yaşadığı hayattan memnun değildir. Bu durumdan kurtulmanın çözümünü de varlıklı biriyle yapılacak bir evlilikte görür. Apartmanda yaşamak onun için bir statü göstergesidir.

Nurten; kardeşi Ayten gibi fabrikada çalışır. Ayten'e göre daha saftır. Gündelik hayatlarıyla ilgili kararlarda Ayten'in söylediklerine uyar.

Sülo; Mustafa'nın en yakın arkadaşıdır. Belli bir düzeni ve işi yoktur. Küçük düzenbazlıklar yaparak elde ettiği paralarla yaşamını sürdürmeye çalışır. Hayalini kurdukları köfteci dükkanını açabilmek için Mustafa'nın Hülya ile evlenmesini ister.

3.1.4.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Şehir: Romanın geniş mekânı İstanbul'dur. Olay örgüsünün geçtiği yıllarda İstanbul, hızlı bir değişim içine girmiştir.

Mahalle: Mustafa ve ailesi, eski ve bakımsız evlerden oluşmuş yoksul bir mahallede yaşarlar.

Ev: Karakterlerin sınıfsal konumunu belirginleştirir.

Apartman: Şehircilik anlayışı olarak tek katlı eski evlerin yerine apartmanlar yapılmaya başlanmış ve apartmanda oturmak bir statü göstergesi olmuştur.

Sinema: Öykü zamanının geçtiği dönemde en popüler eğlence aracı sinemadır. Hülya'nın Mustafa'yı Gregory Peck'e benzetmesi, o dönemde yaygınlaşan magazin dergilerinin okunması ve Mustafa'nın popüler bir filmdeki karakterle özdeşleştirilmesi sosyal yaşama dair veri olarak karşımıza çıkar.

Fabrika: Fabrikada çalışan kadına karşı gösterilen olumsuz tavır, döneme ait yaygın bir bakış açısıdır.

Savaş: İkinci Dünya Savaşı koşullarında yaygın hale gelen mal kıtlığı yüzünden oluşan karaborsa yoluyla haksız kazanç elde edenlerin sayısı artmıştır. Zülfikar Bey de karaborsacılık yaparak zengin olmuştur.

3.1.5. Eskici Ve Oğulları

"...tanır mısın Topal Eskici'yi? Hani Adana'da, Kemeraltı Camiinden Orosdibak'a giden arka yolda sıra sıra kunduracılar vardır. Kuyumcular çarşısının tam arkasında. İşte Topal Eskici o çarşının. Meşhur başefendisi yahu!" (Uğurlu, 2002, s.138).

Romanlarında bildiği, tanıdığı insanları anlattığını söyleyen Orhan Kemal'in, hayatın içinden çekip çıkardığı kahramanlarından biri de Topal Eskici'dir. Yazar, Eskici ve Oğulları'nda, makineleşmeye geçişle birlikte Çukurova'da hızla değişen üretim biçimlerinin insanların sınıfsal konumlarını da değiştirdiğini Topal Eskici ve ailesi özelinde hikaye eder.

Eskici ve Oğulları, ilk kez 1952 yılında Seçilmiş Hikayeler Dergisi'nde hikaye olarak yayımlanır. Orhan Kemal, bu hikayeyi genişleterek romana dönüştürür ve 1958 yılında Dünya gazetesinde tefrika edilir. Romanın ilk basımı 1962 yılında Ak Kitabevi tarafından yapılır. Sonraki yıllarda farklı yayınevleri tarafından pek çok kez basımı yapılan kitap, Eskici Dükkanı adıyla da yayımlanmıştır. Sinemaya uyarlandığı için çalışmamız kapsamına dâhil ettiğimiz roman, tiyatroya da uyarlanmıştır. Orhan Kemal ve Ulvi Uraz tarafından tiyatro oyununa dönüştürülen eser, 1968 yılında Eskici Dükkanı adıyla Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenir.

Romanda, Topal Eskici, küçük oğlu Ali ile birlikte ayakkabı tamirciliği yaparak geçimini sağlamaya çalışan bir esnafır. Usta olarak çalıştığı fabrika kapanınca büyük oğlu Memed işsiz kalır. O da babasının yanında çalışmaya başlar. Eskici dükkanının kazancı Topal Eskici, karısı, kızı ve küçük oğula yetmezken, bu kazanca büyük oğul, karısı ve üç çocuğunun da ortak olması geçimlerini iyice zorlaştırır. Artan geçim

sıkıntısı, zaten aksi ve huysuz olan Topal Eskici'yi daha da çekilmez hale getirir. Büyük oğlu Memed'in dükkanda çalışmasını istemez. Memed bu durumu anlayışla karşılar. Ancak, çevre illerden ve kırsaldan aldığı göç şehirdeki işsizliği artırmıştır. Tarlada ırgatlık yapmaktan başka yapabileceği bir iş bulamaz. Karısı ve çocuklarıyla birlikte pamuk toplamaya gitmek için bir elciyle anlaşır. Babasıyla anlaşamayan küçük oğul Ali de ağabeyiyle birlikte pamuk toplamaya gitme kararı alır. Pamuktan kazandıkları parayla seyyar bir dükkân açmanın hayalini kurarlar. Çocuklarının ırgatlık yapacağını öğrenen Topal Eskici ve karısı bu durumu onaylamaz. Çünkü ırgatlık, yapılabilecek işlerin içinde statüsü en düşük iştir. Irgatlık işi, hiç bir şeyi olmayan çok yoksul ve çaresiz insanlara mahsustur. Zamanında zengin bir çiftçi ailenin çocuğu olarak büyüyen Topal Eskici için varlıklı günler geride kalmıştır. Ancak yine de bir dükkâna sahiptir ve statü olarak bir esnaftır. Eski varlıklı günlerden pamuk ırgatlığına düşmek kendilerini tanıyanların gözünde itibar kaybına neden olacaktır. Hem çok sevdiği küçük oğlundan ayrılmaya dayanamayan hem de oğullarının dükkân hayalini öğrenen Topal Eskici, onlarla birlikte gitmeye karar verir. Hep beraber çalışırlarsa daha çok para kazanacaklardır. Kazandıkları parayla gerekli malzemeyi alıp, eskici dükkânını ısmarlama ayakkabı yapan bir dükkâna çevirebileceklerdir. Böylece çok para kazanıp, Topal Eskici'nin dedesi Resul Ağa zamanındaki gibi tekrar varlıklı bir aile olabileceklerdir. Bu hayal, aileyi tekrar bir araya getirir. Aile içindeki kırgınlık ve kavgaların yerini birlik ve sevgi duygusu alır.

Topal Eskici ve ailesi, daha önce hiç pamuk toplamamıştır. Özel bir beceri istemeyen bu iş, dışarıdan bakıldığında kolay gibi görünür. Tarlaya gittiklerinde bu işin çok zor olduğunu görürler. Çukurova'nın yakıcı sıcağı altında uzun saatler boyu çalışmak, sivrisinek ve ardından gelen sıtma aileyi tüketir. Aile içi ilişkiler tekrar bozulur. Topal Eskici, geldiğine pişman olmuştur. İçinde bulundukları koşullar için oğullarını suçlar. Küçük oğul Ali ile kavga eder. Ali'nin babasına karşı gelmesi ananın da Topal Eskici'nin yanında yer almasına neden olur. Başlarına gelen bütün belaların sorumlusu olarak, yoksul olduğu için sürekli aşağıladığı ve hiç bir zaman sevmediği, büyük oğulun karısını görür. Annesinin öfkesine karşı karısını korumak isteyen Memed'e karşı da cephe alırlar. Topal Eskici'nin Memed'e attığı yumrukla kavga doruk noktasına çıkar. Topal Eskici ve karısı, oğullarını evlatlıktan reddederler. Aile, bu kavgayla tekrar bölünür. Aralarındaki ilişki tamamen bitmiş, oğullarına düşman olmuşlardır. Karı koca, Zeliha ve Zeliha'nın sevgilisi Ünal'la birlikte Adana'ya geri

dönerler. Tarlada kalan iki oğul ve büyük oğulun ailesi, bir yandan sıtma diğer yandan açlıkla mücadele etmek zorunda kalırlar.

Ali, Memed ve Memed'in ailesi, ağır hasta olarak Çukurova'dan dönerler. İki oğlunun ve torunlarının halini gören Topal Eskici'nin bütün öfkesi geçer. Çocuklarını ölümden kurtarmak için elinden geleni yapar. Onları tedavi ettirmek ve bakımlarını sağlamak için eskici dükkanını satar. Bütün parasını çocuklarına harcar. Aile tekrar birlik, beraberlik ve sevgiyle birbirine kenetlenir. Tek mal varlığı ve övünç kaynağı olan dükkanın satılmasıyla, Topal Eskici esnaf olma statüsünü yitirir. Elinde bir örs ve çekiçe sokaklarda ayakkabı tamirciliği yapmaya çıkar.

3.1.5.1. Olay Örgüsü

Eskici ve Oğulları romanı yirmi beş bölümden oluşur.

1- Topal Eskici, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak büyümüş, 1912'deki Trablusgarp Savaşı'nda sol bacağını kaybetmiştir. Küçük oğlu Ali ile birlikte ayakkabı tamirciliği yapmaktadır. Çalıştığı fabrika kapanan büyük oğlu Memed de babasının yanında çalışmaya başlar. Dükkanın kazancı iki aileyi birden geçindirmeye yetmez. Bu nedenle Topal Eskici büyük oğlunun başka bir iş bulmasını ister.

2- Topal Eskici'nin dedesi Resul Ağa, Çukurova'nın zengin toprak ağalarından biridir. Topal Eskici, varlık içinde şımartılarak büyütülmüştür. Dedesi ölünce Topal Eskici'nin babası mal varlığıyla ilgilenmez. Topal Eskici'yi bir yandan okuturken diğer yandan da bir zanaat öğrenmesi için arkadaşının ayakkabıcı dükkanına gönderir. Babası ölünce Topal Eskici, okumayı bırakır. Bir süre ayakkabıcılık yaptıktan sonra Ermeni bir arkadaşıyla birlikte demircilik yapmaya başlar. Trablusgarp Savaşı'ndan, kaybettiği sol bacağının yerine takılan tahta bir bacakla döner. Kurtuluş Savaşı sırasında karısıyla tanışarak evlenir. Savaş sonrasında Adana'ya dönerek ayakkabı tamirciliği yapmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı yıllarında işler bozulunca Çukurova'nın zengin köylerinden birine göçerek demircilik işine geri döner. Köyde çok para kazanır, keyfi yerindedir. Savaş sonrasında tarımda makineleşmeye hız verilince, Topal Eskici, demircilik işinden para kazanamaz olur. Tekrar şehre dönerek eskici dükkanını yeniden açar.

3- Topal Eskici, işsiz kalan büyük oğlu Memed'in yanında çalışmasından hoşnut değildir. Küçük oğlundan başka bir iş bulması için ağabeyiyle konuşmasını ister. Küçük oğul, ağabeyinin üç çocuğu olduğunu söyleyerek buna karşı çıkar.

4- Memed, karısı ve çocuklarıyla birlikte pamuk toplamak için Çukurova'ya gideceğini kardeşi Ali'ye söyler.

5- Topal Eskici, meyhanede şarap içerken çevresindekilere gençliğindeki varlıklı günlerinden söz eder. Büyük oğlunu dükkanda istemediği için pişmandır. Oğlunu ve torunlarını ne kadar çok sevdiğini anlatır. Parasızlık yüzünden oğluna kötü davranmak zorunda kaldığından dert yanar.

6- Büyük oğul dükkanda kardeşi Ali'ye; babasının aslında iyi bir insan olduğunu, yokluk nedeniyle huysuzluk yaptığını, onu anlayışla karşılamak gerektiğini anlatır. Dükkana gelen Topal Eskici, iki oğluna da türlü bahanelerle kızar. Ali, babasıyla tartışır ve ağabeyiyle birlikte pamuk toplamaya gideceğini söyler.

7- Topal Eskici'nin karısı, komşularına eski varlıklı günlerinden ve kocasının savaştaki kahramanlıklarından söz ederek övünür. Yoksul ve kimsesiz olduğu için gelininden şikayetçi olur.

8- Babasıyla kavga eden Ali ağabeyinin evine gider. Eve avans vermek için gelen elciye, Ali'nin de kendileriyle geleceğini söylerler. İki kardeş ırgatlıktan kazanacakları parayla seyyar bir dükkân almanın hayalini kurarlar.

9- Topal Eskici, küçük oğlunu kırdığı için pişman olmuştur. Ali gece eve gelmediği için, endişelidir. Karısını Ali'ye bakması için büyük oğlunun evine gönderir. Annesi Memed'e, pamuk ırgatlığının küçük düşürücü bir iş olduğunu ve bu işten vazgeçmelerini söyler.

10- Büyük oğluyla konuşan Topal Eskici, oğlunun pamuktan kazanacağı parayla dükkân açmak düşüncesine ikna olur. Kendi de onlarla birlikte gitmeye karar verir.

11- Büyük oğul, annesini ziyaret eder. Pamuk toplayıcılığından kazanabilecekleri parayı öğrenen anne, içinde bulundukları yoksulluktan kurtulma umuduyla oğullarıyla birlikte gitmeye karar verir.

12- Topal Eskici, karısı ve kızıyla birlikte büyük oğlunun evine gider. Küçük oğluyla barışır. Ailedeki kırılganlıklar sona erer. Hep beraber çalışırlarsa kazanacakları paranın miktarını hesaplayıp, eskici dükkânını ısmarlama ayakkabı yapan bir dükkâna çevirmenin planını yaparlar.

13- Zeliha, pamuk toplamaya gitmenin utanç verici olduğu düşüncesiyle mutsuzdur. Topal Eskici, büyük oğul ve torunlarını eve yemeğe getirir. Herkes mutlu ve geleceğe dair umutludur. Hep beraber yaşayabilecekleri büyük ve zengin bir konağın hayalini kurarlar.

14- Aile, onları tarlaya götürecek olan kamyonla mahalleden ayrılır. Komşuları, düştükleri bu durumdan ötürü onları küçümser.

15- Kamyonun şoför muavini Ünal ile Zeliha arasında bir ilişki başlar. Ünal, kamyonla geriye dönmeyip onlarla tarlada kalır.

16- Zeliha ve Ünal, gece buluşurlar. Ertesi gün pamuk toplamaya başlayan aile, bu işin sandıkları kadar kolay olmadığını görür. Çukurova'nın sıcağı ve sineğiyle baş etmek onlara zor gelir.

17- Ünal, tarlaya ziyarete gelir. Onlara pamuk toplarken yardım eder.

18- Ana, Zeliha ve Ünal arasındaki ilişkiyi öğrenir. Aile sıtma olur.

19- Paraları ve yiyecekleri tükenmiştir. Topal Eskici, oğullarının peşine takılıp geldiği için pişman olmuştur. Küçük oğluyla kavga eder. Ali, kendi çadırlarını terkedip ağabeyinin çadırına gider.

20- Topal Eskici, karısına ve kendine saygısızlık ettiği gerekçesiyle büyük oğluna yumruk atar. Topal Eskici ve Ali bu nedenle tekrar kavga eder. Topal Eskici, karısını ve kızını da alarak Ünal'ın getirdiği kamyonla tarladan ayrılır.

21- Evlerine dönen Topal Eskici ve ailesine komşuları yardımcı olur. Topal Eskici, tarlada bıraktığı oğullarını merak eder, onlar için endişelidir. Ünal ile birlikte eskici dükkanına gider. Çarşı esnafı onu özlemiştir.

22- Ali, Memed ve karısı, açlık ve hastalık yüzünden yataktan kalkamaz duruma gelirler. Avans verir umuduyla bekledikleri elci, yeterli pamuk toplayamadıkları için onlara para vermez. Elci, tarlaya yeni ırgatlar getirir. Bu ırgatlardan biri olan Zeynep onlarla ilgilenir.

23- Memed, hastalık ve çaresizlik nedeniyle bütün umudunu yitirmiştir. Zeynep ve Ali, birbirlerine âşık olurlar.

24- Topal Eskici, oğullarını bırakıp geldiği için pişmandır. Oğulları ve torunları, ağır hasta olarak tarladan dönerler. Topal Eskici, onları iyileştirmek için var gücüyle çabalar. Bu süreçte aldığı borçları ödeyebilmek için dükkanını satar.

25- Topal Eskici, sokaklarda ayakkabı tamirciliği yapmak üzere evinden çıkar.

3.1.5.2. Zaman

Romanda zaman, açık olarak belirtilmemiştir. Ancak gerçek zamana dair yapılan göndermeler tarih saptaması yapmamızı kolaylaştırır. "...946, 947, 948'lerde işler bozuldukça bozuldu. Artık ne Alman, ne de Alman'ın palasını sallayanlar. Bir

Amerikancılıktır başlamıştı. Daha sonraları renk renk, biçim biçim traktörler akmaya başladı Çukurova'ya” (Kemal, 2008c, s.17). Pamuk fiyatları yükselir. Köy yollarında Desoto, Kadillak marka arabalar görülür. “ ‘Dinamik ziraat’ başlamıştı. Memleket ziraatının işi bundan böyle Amerikan makineleriyle görülecekti” (Kemal, 2008c, s.18). Kore Savaşı pamuk fiyatlarını yükseltmiş, ancak hükümetin gümrük kapılarını açmasıyla dışarıdan gelen ucuz iplik ve bez nedeniyle büyük oğulun çalıştığı fabrika kapanmıştır. (Kemal, 2008c, s.20)

Kore Savaşı'nın bitmesi (1950-53 yılları arasında gerçekleşir), Marshall yardımları, Demokrat Parti iktidarının ‘küçük Amerika’ olma hevesi, ‘dinamik ziraat’ uygulamaları, tarımda makineleşmenin artması ile köyden kente göçün hızlanması, meyhanenin duvarındaki Adnan Menderes'in fotoğrafı ile Topal Eskici'nin dükkanında asılı İsmet İnönü fotoğrafı bizi öykü zamanının 1953 sonrası olduğu saptamasına götürür.

Sözünü ettiğimiz yıllar, aynı zamanda Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal açıdan büyük bir değişim ve dönüşüm içine girdiği yıllardır. Demokrat Parti iktidara geldikten sonra, 1945 yılında çıkarılan Çiftçiye Topraklandırma Kanunu'nu kaldırır. Arkasından devlet hazinesine ait toprakları büyük çiftçilere dağıtarak toprak ağalığını güçlendirir. Amerika'nın Marshall yardımı çerçevesinde sağladığı tarım araçları, romanda sözü edilen ‘dinamik ziraat’i yani makineli tarımı yaygınlaştırır. Bu makinelere sahip olamayan küçük çiftçi üretimi artıramaz ve büyük çiftçilerle rekabet edemez. Makineleşmenin artması insan gücüne olan ihtiyacı da azaltınca küçük toprak sahipleri daha çok yoksullaşır. Gittikçe yoksullaşan köylü toprağını elden çıkararak büyük kentlerde iş aramaya çıkar. Ülkemizin iç göç tarihi de içinde barındırdığı sorunlarla birlikte böylece başlamış olur. Öte yandan 1954 yılında çıkarılan ‘Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu’ ile seri üretime geçiş hız kazanır. Gümrük kapılarının açılmasıyla ithalat artar. Dışarıdan gelen ve elde yapılabildiği kadar ucuz olan hazır ürünler, zanaatla uğraşan Topal Eskici gibi esnafın işini sekteye uğratar. Romanda değinildiği üzere; insanlar artık ayakkabı tamir ettirmek yerine yeni ayakkabı almayı daha karlı bulur. Topal Eskici ve ailesinin esnaf statüsünü koruyabilmesi için makine alıp ayakkabı yapımına geçmesi gerekmektedir. Gerekli paranın sağlanması da, makineyle yapılmayan ve insan gücüne ihtiyaç duyulan az sayıdaki işten biri olan pamuk ırgatlığıyla mümkün olabilecektir. Her ne kadar pamuk ırgatlığı toplumun en alt tabakasındaki insanlara layık görülen bir iş olsa da geçici süre için bu duruma katlanmaya razı olurlar. “...büyük bir kısmı eski zanaatlarının sanayi ile rekabet

edemediğinden değeri kalmadığı için dükkanlarını, aletlerini kaybetmişler ve mülksüz kalmışlardır. Bunların bir kısmı işçi olmuş, bir kısmı küçük memurluğa geçmişlerdir” (Kıray, 2006, s.132).

Topal Eskici ve ailesine pamuk ırgatlığı yapma kararı verdiren süreç, pamuk toplamak için tarlaya gidişleri ve dönüşleri kronolojik bir sıra izler. Yazar, bu kararı ve sonrasında yaşananları anlatırken aynı zamanda aile bireylerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin de çözümlemesini yapar. Büyük oğulun işsiz kalması ve geçim sıkıntısı çekmesi aile ilişkilerini gerer. Büyük oğulun pamuk toplama kararı vermesi ve ailesini de bu karara ikna etmesi, ortak bir amaç için eyleme geçen aileyi tekrar birleştirir. Çukurova’nın hasta eden sıcağında yapılan pamuk ırgatlığının zorluğu aile ilişkilerini tekrar gerginleştirir ve ilişkiler kopar. Aile ikiye bölünür. Ancak tarlada kalan oğulların ve büyük oğulun ailesinin hastalanması aileyi tekrar bir araya getirir. Yaşadıkları bu deneyimden ekonomik anlamda yenik çıkarlar. Topal Eskici’nin, tedavi masrafları için dükkanı satmasıyla esnaf olma statüsünü de kaybederler. Aile üyeleri için işçileşme süreci başlar. Ancak yaşadıkları bu tecrübe onların birbirine kenetlenmesini ve ataerkil aile düzenini tekrar kurmalarını sağlar.

Romanın başkışisi Topal Eskici’nin öykü zamanına kadar olan geçmiş yaşamı ve karakterinin belirlenmesine neden olan önemli olaylar da kronolojik bir sırayla anlatılır. Topal Eskici, zengin toprak ağası dedesi Resul Ağa’nın konağında doğar. Varlık içinde büyür. Babasının isteğiyle zanaat öğrenir. Babasının Resul Ağa’dan kalan mirastan payını almaması sonucu zenginlikten mahrum kalır. Trablusgarp Savaşı’nda bacasını kaybetmesi, Milli Mücadele yılları, İkinci Dünya Savaşı yıllarında köyde demircilik yapması, işlerin bozulmasıyla tekrar şehire dönüp ayakkabı tamirciliğine başlaması ve kişiliğinde meydana gelen değişimler düzenli bir sıra izlenerek okura aktarılır.

3.1.5.3. Mekân

Yazarın hikayesini anlatmak için seçtiği açık ve geniş mekan, diğer birçok romanında olduğu gibi Adana’dır. Romanda geçen Abidinpaşa, Dört Yol, Çakmak Caddesi, Melegirmez, Demirköprü, Dilberler Sekisi, Nadir’in Kahvesi, Memleket Hastanesi, Topal Eskici’nin dükkanı ve evi, büyük oğulun evi gibi yerler şehir merkezindedir. Pamuk toplamak için gittikleri tarla ise şehir dışındadır.

Adana, öykü zamanının geçtiği yıllarda büyük bir değişim ve dönüşüm içine girmiştir. Hem tarım hem de sanayi sektöründeki gelişmeler, sermaye sahiplerinin

zenginliğini daha çok artırmıştır. Artan ekonomik zenginlik sosyal konumları yeniden biçimlendirirken şehrin çehresini de değiştirir. “...Daha sonraları renk renk, biçim biçim traktörler akmaya başladı Çukurova’ya. Ova bu allı, yeşilli, mavili, sarılı oyuncaklarla doldu. Pamuk yedi, hatta sekiz liraya satıldı, yerden biten mantarlar gibi apartmanlar, barlar, memleketin biçimini değiştiriverdi. Para deste deste kazanılıyor, oluk gibi harcanıyordu...” (Kemal, 2008c, s.17-18). Topal Eskici, demircilik yaptığı köyde işleri bozulup şehre döndüğünde yazar, şehrin biçim değiştirmesine tekrar vurgu yapar. Ancak, yoksul insanların oturduğu mekânlarda bir değişiklik olmamıştır. “...Onlar görmeyeli hani, şehir de epeyce değişmişti. Yeni yeni apartmanlar, oteller, asfalt yollar...Yollar, apartmanlar, oteller ama bütün bunlar daha çok şehrin hemen ilk bakışta görünen yönlerini süslüyorlardı. Büyük oğlu gibi gün kazanıp gün yiyenlerin oturdukları kenar mahallelerle asfalt caddelerin böğürlerinden derinlemesine dalınan ara sokaklarsa, bozuk parkeleri, bel vermiş, kaykılmış harap tahta ya da kerpiç evleriyle hemen hemen kırk elli yıldır bilip tanıdığı ara sokaklardı” (Kemal, 2008c, s.18).

Romandaki en etkili mekân, Topal Eskici’nin ayakkabı tamirciliği yaptığı dükkandır. Değişik yayınevleri tarafından ‘Eskici Dükkanı’ ismiyle de basılan roman, bu ismiyle de bilinir. Eskici dükkânı, sahibi Topal Eskici’nin yaşamı ve kişiliğine koşut özellikleriyle, Topal Eskicinin karakterini daha da belirginleştirir. “...bu büyük, bu ünlü, bu eski, çok eski kentin ana caddelerinden birine paralel, bozuk parke taşlı bir sokağında, alt alta, üst üste dükkanların, daha çok kunduracı, bakkal, manifatura, berber dükkanlarının arasındaydı eskici dükkânı. Arasındaydı ama, sıkışmamıştı. Öteki dükkanların daracıklığına, ezilmiş, yamulmuşluğuna karşılık dükkân, cep ağızları sırma işlemeli İngiliz laciverdinden geniş şalvarı içinde, sedire yanlamış, sıra sıra altın dişini göstererek gamsız kahkahalar atan eski bir derebeyini hatırlatıyordu” (Kemal, 2008c, s.2).

Eskici dükkânı, sahibi Topal Eskici gibi geçmişte yaşanmış görkemli günlerin izlerini taşır. Dökülmüş sıvaları, örümcek ağı çiplak duvarlarıyla hasar almıştır. Ama o da, dedesi Resul Ağa’nın varlıklı konağında büyüyen Topal Eskici ile birlikte değişen düzene ve zamana karşı direnir. İstese dükkânın bir kısmını kiraya vererek para sıkıntısından kurtulabilecek olan Topal Eskici, çok para teklif edilmesine rağmen bunu kabul etmez. Kendisi gibi dükkânını da değişen bu yeni düzene karşı korumak ister. Dükkân, Topal Eskici’nin maddi ve manevi olarak varlık bulduğu, kendisiyle simgeleşen bir yerdir. Kurallarını kendinin koyduğu, sözünün geçtiği mekândır. Dükkân

sayesinde oğullarına karşı hükümlerliğini sürdürürken toplum içinde de esnaf olma statüsünü korur.

Eskici dükkanı, aileyi bir arada tutma gibi bir işlev de üstlenir. Hep beraber pamuk ırgatlığına gitme amaçları; eski dükkanı yenileyip sipariş üzerine ayakkabı yapabilecekleri bir yer haline getirmektir. Bu ortak hedef, geleceğe dair umut beslemelerini sağlar. Irgatlıktan kazandıkları parayla dükkan yenilenecek, çok para kazanacaklar ve hep beraber büyük bir konakta yaşayacaklardır. Hayallerinin gerçekleşmesini sağlayacak, onları rahata erdirecek dönüşüm ise dükkan sayesinde olacaktır. Pamuk ırgatlığında başarılı olamayan aile hayallerini gerçekleştiremez. Hastane masrafları için elden çıkarılan dükkan, bu kez Topal Eskici'nin çocuklarına olan sevgisini göstermesine aracılık eder. Topal Eskici, çocukları için dükkanını feda eder. Babanın bu fedakarlığı ve çocuklarını sahiplenmesi, aile birliğini tekrar sağlar.

Topal Eskici ve ailesinin yaşadığı ev; kentin merkezinde, eski mahallelerden birinde yer alır. Topal Eskici, köyden tekrar şehre döndüğünde bu eve yerleşir. Eskiden beri bilip tanıdığı bir mahalledir. Daha önce de aynı evde oturmuş, mahalle halkıyla komşuluk yapmışlardır. Komşuluk ilişkilerinde dedikodu, birbirini çekememezlik, zaman zaman da kavgalar, küslükler yaşanır. Topal Eskici'nin karısı komşularla rekabet halindedir. Yoksullukları, düşkünlükleri ya da kendi aralarındaki anlaşmazlıklar bilinsin istemez. Hiç görmediği halde Topal Eskici'nin geçmişte kalan zenginliğiyle, Resul Ağa'nın çiftliğiyle, konağıyla övünür. Pamuk ırgatlığına giderken, mahalleden kamyonu binmek onun için de kızı Zeliha için de utanç vericidir. Herkesin sürekli birbirini gözlediği ve dedikodusunu yaptığı mahalle, bu anlamda dar ve boğucu bir etkiye sahiptir. Ancak, pamuk tarlasından hasta döndüklerinde yine aynı mahalleli onlara yardım eder. Küslükler, dargınlıklar unutulur. Bu kez mahalle; eş dost sıcaklığının yaşandığı, tekrar kavuşulan bir yuva özelliği taşır.

Romanda ev kavramı, insanları barındırma işlevinin yanı sıra toplumsal ilişkiler ve sınıfsal konumların göstergesi olma özelliğiyle de işlenir. Yaşanılan konutların fiziksel yapısı ekonomik gücün bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Topal Eskici'nin yaşadığı ev, iş sahibi ve orta sınıf insanların bulunduğu görece olarak iyi bir mahallede yer alırken; büyük oğul gibi işsizlerin yaşadığı evler, daha yoksul bir mahallede yer alır. Öyle ki, Topal Eskici köyden şehre tekrar döndüğünde oğlunun oturduğu mahalleyi beğenmez. “Karısı komşu kadınlarla bozuştı diye, gidip oğlunun oturduğu işçi mahallesine veya aylığı birkaç yüzden başlayan apartmanlardan birinin katına yerleşecek değildi ya!” (Kemal, 2008c, s.18).

Büyük oğulun yaşadığı ev; o dönemde hızla gelişen kentin zenginliğinden nasibini almamış, işsizlerin ya da en düşük gelir grubundaki insanların yaşadığı, fiziksel koşulları insan yaşamına uygun olmayan bir mahallededir. “...Elektriklerin seyrekleştiği, hatta hiç elektrik bulunmayan, ağustos ayında bile çamur içinde, pis pis kokan sokaklardan geçiyorlardı. Geçtikleri yer, ayın hafiften aydınlatıldığı bir fabrika arkası. Kim bilir hangi kedi ya da köpek leşinin çok ağır kokusu yayılıyordu...Hiç konuşmadan, birtakım sokaklar, toprak yollar geçip, hendeklerden atlayarak mahalleye geldiler. Büyük oğulun evi, kocaman bir ahşap konağın en alt kattaki rutubetli odalarından biriydi” (Kemal, 2008c, s.28-29).

Romanda, geçmişte kalsa da roman kahramanlarını etkileyen bir başka mekân daha vardır. Topal Eskici'nin doğduğu ve büyüdüğü, dedesi Resul Ağa'nın zengin konağı. Topal Eskici'nin varlık içinde yaşadığı eski günlerin ve geride bıraktığı sınıfsal konumun bir temsilcisidir. Topal Eskici ve karısının zaman zaman övünç kaynağı olan bu konak, gelecekte erişecekleri varlıklı günlerin de simgesi olur. Pamuk ırgatlığı öncesinde hayalini kurdukları şeylerden biri de dükkânı yenileyip çok para kazandıklarında büyük bir konakta hep beraber yaşamaktır. Burada konak, hem geçmiş günlerin sınıfsal konuma duyulan bir özlem hem de aileyi bir arada tutacak bir mekân olarak işlev görür.

On beşinci bölümde romana giren tarla; Topal Eskici ve ailesi için, ekonomik çöküşlerine son vermek amacıyla gittikleri bir umut mekânıdır. Ancak Çukurova'da yaz aylarında tarım işçiliği yapmak zordur. Sıcak ve nemli havası, sivrisinek, sıtma, dizanteri gibi nedenler yapılan işi daha da zorlaştırır. Koşulların zorluğu insanları korkutur. Irgat toplayan elci, ağabeyiyle birlikte gitmek isteyen Ali'yi uyarır. “...Lakin oralar, yazının yüzü, malum. Sarı sıcak, sinek...Dayanabilir misin?” (Kemal, 2008c, s.74) Oğullarının pamuk toplamaya gideceğini öğrenen Topal Eskici ve karısı da, bu zorlu çalışma koşullarından korkarlar. “Topal Eskici oğlunun söylediklerini duyuyor, anlamıyordu. Çukurova'nın sarı sıcakları, yer yer çatlayıp yarılmış toprakları, yazı yaban, yazı yabanın arı gibi sivrisinekleri, yağmur yüklü bulutlar, sel sele yağmurları, arkasından felaket halinde gelen dizanteri, sıtması geçiyordu kafasından” (Kemal, 2008c, s.104).

Çukurova'nın sığağını ve sineğini gören Topal Eskici, ırgatlığa geldiğine daha ilk günden pişman olur. “Güneş iyice yükselmiş, ovaya terleten, enseleri, çıplak kolları, çıplak bacakları ısırان esintisiz, bir sarı sıcak yayılmıştı. Çiğ güneş altında ova, uzaklardaki dağlar titreşiyor, bulutsuz gökten tek kuş geçmiyordu. Topal çevresine

sıkıntıyla baktı. Ne diye gelmişti buralara! Şimdi serin dükkanında olsa, iyi kötü iş miş, kahvenin birini bitirip birini söylese, sonra da sıra buzlu aşlama, limonata, vişneye gelse...” (Kemal, 2008c, s.219). Bir süre sonra da sıtma olur. Hem zorlayıcı koşullar hem de dükkanındaki düzeni arayışı, bu pişmanlığı sık sık dile getirmesine neden olur. Huysuzluğu daha çok artar. Oğullarıyla kavga eder ve şehire geri döner. Oğullar için ise; Çukurova, bir mücadele alanıdır. Büyük oğul işsizdir ve ailesine bakmak zorundadır. Aç kalmamak için pamuk ırgatlığı yapmaktan başka çaresi yoktur. Kardeşi işin zorluğunu hatırlattığında bu çaresizliği dile getirir. “‘Dayanacağız yazı yabanın sarı sıcağına, arı gibi arı gibi sineklerine. Dayananlar da bizim gibi insan...’, ‘Başka çaremiz yok, dayanmaya mecburuz. Şehirde bana göre iş kaldı mı? Fabrikalar boyuna işçi çıkarıyor, babamın dükkanı da malum. Ee? Avuç açıp dilenelim mi?’” (Kemal, 2008c, s.35). Küçük oğul ise; baba boyunduruğundan kurtulup, ağabeyi ile ortak iş yapabilmek için pamuk ırgatlığı yapmayı göze alır. Ancak bu mücadeleden yenik çıkarlar. Sıtma, dizanteri ve açlık onları tüketir. Umutla geldikleri Çukurova, hayatta kalabilmek için mücadele ettikleri bir yere dönüşür.

Pamuk ırgatlığı yapmak için tarlaya gitmek, Topal Eskici ve ailesi için sınıfsal konum anlamında bir düşüşü gösterir. Büyük oğul dışındaki diğer aile fertleri bu durumdan utanç duyar. Topal Eskici, karısı, ilk duyduğunda küçük oğul, en çok da Zeliha onları tanıyan diğer insanların yargılarından çekinirler. “Bundan böyle onlar da amele oluyorlardı ha? Şu, her ağustos sonunda kamyonlar dolusu tencereleri, kazanları, çulları çuvallarıyla geçip geçip çapaya veya pamuğa giden, kara sarı, erkek suratlı, pişikli, ağırlı ırgatlar gibi. Bundan böyle artık ne Liseli Erdal, ne de ona benzer başkaları. Büyük ağasıgilin oturduğu mahalledeki izbelerde yaşayan ya da Tosbağa Mahallesi’ndeki kerpiç evlerde gördüğü Kürt karıları gibi...” (Kemal, 2008c, s.147).

Romanda sözü edilen bir diğer mekân ise; fabrikadır. Fabrika, romanda olay örgüsüne dâhil değildir. Ancak, roman kişilerinin hayatını değiştiren bir etkiye sahiptir. Topal Eskici’nin babası fabrika hayranıdır. Resul Ağa’nın toprak ağalığına ve zenginliğine sırtını dönerek, fabrikaya akıl erdirmeye çalışır.

Kendi kendine fişiltılarla çalışırken sıcak, beyaz dumanlar salan büyük büyük makineler, vınıltıyla dönen millere geçirili kocaman kocaman tahta kasnaklar, tahta kasnakları döndüren kayışlar, kayışlar, kayışlar...

Yerliler için ilk bakışta ‘fabrika’ buydu. Topal Eskici’nin ufak tefek, kupkuru babası içinse -Gülbenkyan’ların oğullarıyla sıkı fıkı olmaktan gelen bir hazırlıkla – ‘fabrika’, deli deli dönen birtakım kayışlarla kasnakların çevirdiği makinelerin

baş döndürücü uğultusunda tohumlu pamukları yutup, tohumsuz bembeyaz kusan, kusulmuş bembeyaz pamukları şaşılacak bir hızla birtakım yollardan, çengellerden geçirirken, kıvrıp, büken, masuralara saran, sarılmış masuraları şakırtılı tezgâhlarda kola kokulu kaymak gibi bez haline getiriveren bir güçtü. Bu gücün daha şimdiden yüzler, hatta binlerce insanın günlerce çalışıp çıkarabileceği işi birkaç saatte çıkarıverdiğini görüyor, ‘fabrika’ya karşı korkulu bir hayranlık duyuyordu. Yerliler dilediklerince ‘Gavur akı, it akı!’ desinler. Bu ‘akıl’ın günün birinde dünyayı saracağını, insanların pek çoğunun elinden ekmeğini alacağını, onun dilini anlamayan, ona dost olmayanların üzerinden silindir gibi geçip ezeceğini, onunla dost olmaktan başka çıkar yol olmadığını seziyordu (Kemal, 2008c, s.10-11).

Yazarın ‘yerliler’ dediği, sıradan, eğitimsiz halk, fabrikanın gücünün farkında değildir. Topal Eskici’nin babası ise tam tersine; onlar için karmaşık bir makineler topluluğundan ibaret bu sisteme hayran olur. Gelecek yaşamın makineler ve fabrikalar tarafından belirleneceğinin farkındadır. Bu nedenle de, bu mekanik sistemlerin anlaşılması gerektiğini düşünür. Oğlu Topal Eskici’nin de toprak zenginliği üzerinden değil, bu yeni sistem üzerinden geleceğini kurmasını ister. Oğlunu bir yandan okuturken diğer yandan bir zanaat öğrenmesi için teşvik eder. Topal Eskici bu sayede ayakkabıcılık mesleğini öğrenir.

Topal Eskici’nin büyük oğlu ise, işsiz kalmadan önce bir dokuma fabrikasında çalışmıştır. Ancak, o dönem uygulanan ekonomi politikaları nedeniyle işsiz kalır. Gümrük kapılarının açılmasıyla dışarıdan ucuza gelen iplik ve bez piyasaya hâkim olunca, birçok fabrika üretimi durdurur. Fabrikalarda çalışanlar işsiz kalır. Öte yandan tarımda makineleşmenin yaygınlaşmasıyla kırsal kesimde yaşayan insanlar da işsiz kalır ve köyden kente göç başlar. Kentteki ekonomik dengeler alt üst olurken toplumsal konumlar da değişir. Vasıflı bir işçi olan Topal Eskici’nin oğlu en alt seviyedeki işlerden sayılan pamuk ırgatlığına gitmek zorunda kalır.

Romanın sonunda ise fabrika, ailenin yaşamını sürdürebilmesi için kalan son umut kapısı olarak karşımıza çıkar. Topal Eskici’nin dükkanı satmasıyla ellerindeki tek ekmek kapısını da kaybetmişlerdir. Fabrikada iş buldukları müjdesiyle gelen gelin ve damat, ailenin gelecekteki yaşamının nasıl olacağına dair ilk işaretçilerdir. Bundan sonra fabrika; ailenin işçileşme sürecinin başlaması ve yeni konumlarının belirleyicisi bir mekândır.

3.1.5.4. Kişiler

Topal Eskici; romanın başkişisidir. Yazar, kahramanına gerçek bir isim vermek yerine onun fiziksel özelliğini ve yaptığı işi tanımlayan, belki de çevresinde lakap olarak geçen ‘Topal Eskici’ sıfatını kullanır. Kahramanın bu iki özelliğinin, hem karakterini şekillendiren hem de romanın olay örgüsünü belirleyen etki gücüne baktığımızda; yazar tarafından bilinçli olarak bu isimle çağırıldığını söyleyebiliriz.

Topal Eskici çevresinde aksi, geçimsiz, küfürbaz biri olarak bilinir. Olay örgüsü henüz başlarken Topal Eskici; huysuz, oğullarıyla ve komşu esnafla geçinemeyen, ağzı bozuk biri olarak karşımıza çıkar. Bencildir. İşsiz kalan, üç çocuklu büyük oğlunu dükkanında istemezken bir sonraki sayfada artık eskisi gibi rakı, şarap içemediği için hayıflandığını okuruz. İsyankâr ve öfkeli. Beş vakit namaz kılar ama Allah’a da kafa tutar. Onun adaletsizliğine kızar. Ancak, Topal Eskici’nin bu özelliklere sahip olmasının nedeni içinde bulunduğu zor yaşam koşullarıdır. Öfkesi, çaresizliğinden ve haksızlığa uğradığını düşünmesindendir. Özünde çocuklarını ve ailesini sever. Onların geleceği için kaygılanır. Özverilidir. Daha önce dükkanını oğullarıyla paylaşmak istemezken, onların sağlığı söz konusu olduğunda dükkanı satmaktan çekinmez. Merttir. Çevresinde tanıdığı pek çok kişi savaştan kaçarken, Topal Eskici savaşta bacağına kaybeder. Adaletten ve haktan yanadır. Kendisi sefalet çekerken, savaş kaçınlarının mal mülk sahibi olmasına kızar. Yazar, Topal Eskici’nin birbiriyle çelişen bu kişilik özelliklerini oluşturan arka planı ülke tarihini de belirleyen siyasi ve ekonomik değişimlerle bağ kurarak anlatır.

Romanın ikinci bölümünde; Topal Eskici’nin olay zamanına kadar geçen hayatı onun kişiliğini etkileyen önemli noktalara vurgu yapılarak özetlenir. Yazar, onun aksiliğini ve huysuzluğunu açıklamak için çocukluğuna ve gençliğine döner. Topal Eskici’nin çocukluğu varlık içinde geçmiştir. Dedesi Resul Ağa, zengin bir çiftçidir. “Topal Eskici, arabalar dolusu kavun karpuzlar, sepetler, kavsara denilen küfeler dolusu üzümler, erikler, kayısılar, incir pestilleri arasında gerçekten de nazla niyazla büyümüştü. On yaşına kadar saçlarının kız saçları gibi uzatıldığı, on yaşından sonra Tarsus’ta Ashab-ı Kehf’te kesildiği, kesilen saçlarının ağırlığınca fakir fukaraya altın sadaka edildiği de doğrudur” (Kemal, 2008c, s.10). Topal Eskici dedesi tarafından şımartılarak büyümüş, gençliği hovardalık âlemlerinde geçmiştir.

Topal Eskici’nin babası ise eğitimi, feodal mirasını sürdürmek yerine eğitime ve üretime dayalı gelişmeyi tercih eden biridir. Bu nedenle de oğlunu bir yandan okuturken

diğer yandan meslek öğrensin diye arkadaşının ayakkabıcı dükkanına gönderir. Babası ölünce Topal Eskici, okumayı bırakır. Ermeni bir arkadaşıyla birlikte demircilik yapar, bol para kazanır. Kazandığı parayla dönemin gazinolarında, sazlarında eğlenir, keyifli bir hayat sürer. Gençliğinin bu güzel günleri, Trablusgarp Savaşı'na gitmesiyle sona erer. Savaşta yaralanır ve kesilen bacağının yerine takılan tahta bir bacakla geriye döner. Hiçbir şey bıraktığı gibi değildir. Topal Eskici, ülkesi için savaşıp bacağını kaybetmişken askerlik yapmaktan kaçanların düzen tuttuğunu görür. Çevresindekilerin kendisine bir kahraman gibi davranmak yerine acıyarak bakmaları onu hırçınlaştırır. “...Acıyarak bakışlar günden güne, aydan aya, yıldan yıla değişti. Değişmedi belki, ona öyle geldi. Hele Ermeni tehciriyle birlikte Nişan gibi candan dostlarından da olunca, tahta bacak koydukça koydu. Tahta bacak koydukça huyu değişti, huyu değiştikçe çevresindekileri yitirdi. Çevresindekileri yitirdikçe yurdunu garipser oldu” (Kemal, 2008c, s.15).

Kurtuluş Savaşı sonrası kurulmakta olan yeni düzende herkes mal mülk kapma yarışına girdiğinde, Topal Eskici bir kenarda kalır. Vatanını savunmak için savaşmaktan aciz bu insanların yine aynı vatani yağmalamasına öfkelenir. Kendi değerinin bilinmeyişine üzülür. İnsanlara, devlete, Allaha ve hatta bütün dünyaya küser. Bu küskünlüğünü, dışarıya kızgınlık ve küfürle yansıtır.

Topal Eskici, geçimini sağlamak ve düzen kurmak için sürekli çabalar. Ancak koşullar buna izin vermez. Savaş sonrasında eskici dükkanını kiralar ve ayakkabı tamirciliği yapmaya başlar. İşleri yolunda, kazancı iyidir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında işleri bozulur. Bu kez köye göçüp demircilik yapmaya başlar. Kazancı bol, keyfi yerindedir. Ancak, tarımda makineleşmenin artmasıyla işleri bozulur. Şehire dönüp tekrar ayakkabı tamirciliği yapmak zorunda kalır. İşleri bir süre iyi gider. Seri üretimin hızlanması ve ithalatın artmasıyla Topal Eskici gibi zanaatla uğraşan esnafın iş yapma kapasitesi düşer. Topal Eskici tekrar geçim sıkıntısına girer. Büyük oğulun işten çıkartılıp eskici dükkanının kazancına ortak olmasıyla yoksullukları daha da artar. Topal Eskici hayata tutunmak için çabaladıkça işlerinin sürekli daha kötüye gitmesi, onu isyankâr ve öfkeli biri haline getirir. İşleri yolunda gittiğinde ailesine ve çevresine karşı sevecen biriyken işleri bozulduğunda kırıdır. Daha kötü günler göreceğinden, ailesini koruyamamaktan korkar. Geçmişte kalan varlıklı günlerle karşılaştığında bu gün içinde bulunduğu durumu kabullenemez. “...Bozuldu ağa bozuldu, dünya kökünden bozuldu. Üstüne bastığım toprak ayaklarımın altından kayıyor sanki. Bugün dünü arıyoruz, yarın da bugünü arayacağımızdan şüphelen olmasın. Yüreğim pır pır ediyor,

korkuyorum. Bir bela, bir şerden korkuyorum. Geceleri bana töbe uyku yok. Boğulur gibi oluyorum...” (Kemal, 2008c, s.44).

Topal Eskici'nin hayatını etkileyen olaylara ya da siyasi kararlara bakıldığında, bunların ülkemizin çok önemli tarihsel ve toplumsal değişim süreçlerine tekabül ettiği görülür. Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Cumhuriyet'in kuruluşu, Ermeni tehciri, mübadele, kapitalist mülkiyet ilişkilerinin yerleşmesi, İkinci Dünya Savaşı, Kore Savaşı, tarımda makineleşme, iç göç, sanayileşme vb. Topal Eskici, bütün bu olayların hayatını nasıl etkilediğinin ve ne kadar zorlaştırdığının farkındadır. Yeri geldiğinde Allah'a bile isyan etmesinin ve öfkesinin büyüklüğü biraz da bu nedenledir. Düzen sürekli değişmiş, Topal Eskici buna ayak uyduramamıştır.

Memed; Topal Eskici'nin büyük oğludur. Kişilik özelliklerine baktığımızda babasının tam karşısında yer aldığını görürüz. Ailesine, eşine ve çocuklarına karşı hoşgörülüdür. Topal Eskici'nin huysuzluğuna, küfürbaz oluşuna karşılık Memed sakin, anlayışlı ve olayları akılcı yoldan çözmeye çalışan biridir. Aile içinde uzlaştırıcı bir rol üstlenir.

Memed, kişilik olarak babasına benzemese de onun öfkeli davranışlarının arkasındaki asıl nedeni bilir ve onu anlayışla karşılar. Küçük kardeşi Ali'nin babasıyla kavgalarında Topal Eskici'yi haklı bulur. “Valla babam esasta fena değil,” diyerek babasının iyi biri olduğunu hatırlatır. ““Değil ama işler kesat gidiyor. Başı kalabalık. Kendi ihtiyar. Hasta düşer bir kenarda kalırsam hanginiz bana bakabilirsiniz diyor, doğru.”” (Kemal, 2008c, s.51).

Topal Eskici ve karısının, Memed'i zengin bir kızla evlendirme hayallerine rağmen o gidip yoksul bir kızla evlenmiştir. Evliliğinin üstünden yıllar geçmesine rağmen hala gelinini dışlayan annesine karşı, karısını korur. Kendi evinde sevgi ve saygıya dayalı bir ilişki biçimi kurar. Baba evindeki Topal Eskici'nin otoritesine dayalı ataerkil yapıyı kendi evine taşımaz. Babasının aile bireyleri üzerindeki baskıcı tutumu onu rahatsız etse de babasına karşı gelmez. Topal Eskici'nin statüsünü kabul eder ve saygısızlık etmez. Diğer aile üyelerinin de babasına karşı anlayışlı ve uyumlu olmaları için çaba gösterir.

Memed, parasızlık yüzünden okulu bırakmak zorunda kalmış, eğitimini tamamlayamamıştır. Ancak cahil değildir. Hastalık bulaşmaması için herkesin ayrı tabaklarda yemek yemesi gerektiğini de bilir; köyden kente göçün işsizliği artırdığını, ithal edilen ucuz ayakkabılar nedeniyle eskiciliğin artık para kazandırmayacağını da bilir. Değişen ekonomik ve sosyal yapının hayatlarını nasıl etkilediğinin farkındadır.

Dedeleri Resul Ağa zamanındaki konak yaşamının bir daha geri gelmeyeceğini, gittikçe yoksullaştıklarını bilir. Bu nedenle de ayıplanacak bir iş olarak görülen pamuk ırgatlığına gitmekten gocunmaz. “‘Dayanacağız. Eski çamlar bardak oldu. Büyük çiftçi Resul Ağa’nın torunu olmak karın doyurmuyor...Dayanacağız yazı yabanın sarı sıcağına, arı gibi arı gibi sineklerine. Dayananlar da bizim gibi insan...’” (Kemal, 2008c, s.35).

Orhan Kemal’in hemen her romanında rastladığımız bilinçli işçi karakterine örnek olduğunu söyleyebiliriz. Romanın olumlu karakterlerinden biridir. Fabrika işçiliği yapmıştır. Ait olduğu sınıfsal konumun bilincindedir. Kendi emeğinin değerli olduğunu bilir. Büyük hayalleri yoktur. Çalışarak, beden gücüyle ekmeğini kazanmak ister. Hayatın zorluklarını bilir ve bu zorluklara karşı direngendir. “‘Sıcak, sinek, yağmur, çamur, ayaz... Hayat bu. Geçim derdi. Savaşmak lazım, savaşacağız!’” (Kemal, 2008c, s.37).

Ali; huy olarak babasına benzer. Onun kadar çabuk öfkelenir. Babasının otoritesine karşı çıkar. Babasının Memed’e olan tavrını haksız bulur ve bu nedenle de babasıyla kavga etmekten çekinmez. Babasını, yaşadıkları yoksulluğun sebebi olarak görür. Eskici dükkanının bir bölümünü kiraya verip, elde edecekleri parayla dükkanı yenileseler daha iyi kazanabileceklerini düşünür. Topal Eskici’nin dükkanı onlara bırakıp bir kenara çekilmesini ister. Babasının hem evde hem de dükkanda hala otoritesini yürütüyor olması Ali’yi rahatsız eder. Bağımsız olmak, hayatına ait kararları kendi vermek ister. “‘On sekizindeydi, demir gibiydi, dilediğini yapmasına kim ne karışabilirdi?’” (Kemal, 2008c, s.50).

Ali ve Topal Eskici arasında yaşanan kavgalar tek bir çatışmadan kaynaklanmaz. Ali, babasının hem ekonomik anlamda eski düzeni devam ettirmesine karşı çıkar hem de babasına kendini bir yetişkin olarak kabul ettirmek ister. Yaşanan sadece kuşak çatışması değildir. Aynı zamanda eski bir devre ait ekonomik üretim biçiminin değiştirilmesine yöneliktir.

Anne; Topal Eskici’nin karısıdır ve romanda feodal geleneklerin bir temsilcisi olarak yer alır. Mahallesindeki komşu kadınlarla rekabet halindedir. Kendilerinin komşularından daha üstün olduğunu göstermek için Topal Eskici’nin geçmişiyle övünür. Topal Eskici’nin dedesi Resul Ağa’nın zenginliğini anlatır. Herkese büyük ve varlıklı bir konağa gelin gittiği yalanını söyler. Ataerkil yapıya uygun olarak oğullarına kızından daha çok önem verir. Onları övünç kaynağı olarak görmek ister. Oğulları komşusunun çocukları gibi okuyup doktor ya da subay olamadığı için övünemez. Bu

nedenle de onların çok para kazanıp iyi bir iş sahibi olmaları, büyük bir konakta yaşama hayalini gerçekleştirebilmeleri için çok ayıpladığı pamuk ırgatlığına bile gitmeye razı olur. Aile içinde; genelde Topal Eskici'ye karşı oğullarının yanında yer alsa da, bazen baba ve oğulları arasında arabuluculuk görevi üstlenir. Kocasının baskıcı tavırları karşısında pasif bir kişilik çizerken, gelini üzerinde kendi otoritesini kurmak ister. Oğlunu varlıklı biriyle evlendirme hayali kurmuş, ancak Memed'in yoksul bir kızla evlenmesi onu gelinine düşman yapmıştır.

Zeliha; evin genç kızı. Ailesini de yaşadığı mahalleyi de beğenmez. Onun için pamuk ırgatlığına gitmek utanç verici bir durumdur. O da ağabeyi Ali gibi babasının baskıcı tutumundan rahatsızdır. Babasının hakaretlerine katlanmaktansa, çalışıp para kazanarak kendi geçimini sağlayabileceğini düşünür. Pamuk ırgatlığına giderken tanıştığı Ünal ile sevgili olur. Henüz evlenmeden onunla birlikte olur ve hamile kalır. Bu eylemiyle feodal kalıpların dışında bir tavır sergiler ve bir anlamda baba otoritesini de kırmış olur.

Gelin; Memed'in karısı. Olaylar karşısında silik ve edilgen bir kişilik sergiler. Uyumlu, sessiz ve özverilidir. Kayınvalidesinin bütün düşmanlığına ve her olumsuz durumda onu suçlamasına rağmen şikâyetçi olmaz.

Ünal; zeki ve beceriklidir. Küçük yaşta kimsesiz kalmış, hayat mücadelesini tek başına vermek zorunda kalmıştır. Gittiği yere uyum sağlayabilen, insanlarla kolay anlaşılan bir kişiliğe sahiptir. Zeliha'ya olan ilk yaklaşımlarında çapkın ve güvenilir biri gibi görünse de sonrasında ailenin her sorununda kurtarıcı işlevi görür. Aile içi anlaşmazlıklarda arabuluculuk yapar. Ünal, ailede yer edinebilmesinin yolunun Topal Eskici'yi memnun etmekten geçtiğini fark eder. Kırsalda olmalarına rağmen onun ihtiyaç duyduğu şeyleri temin eder. Anneye ve ailenin diğer üyelerine de ilgili davranır.

Zeynep; Topal Eskici'nin oğulları hastalıktan ve açlıktan perişan bir haldeyken karşılıklarına çıkar. Onlara yardımcı olur. Ali ile birbirlerine âşık olurlar. Zeynep'de tıpkı Ünal gibi kimsesizdir. Annesinin Ali'ye almak istediği 'mallı mülklü' gelin tarifine uymayan işçi bir kızdır. Ancak o da Ünal gibi çalışkan ve beceriklidir. Nitekim romanın sonunda oğullar ve torunlar hasta yataırken aileyi toparlayan da bu iki genç olur.

3.1.5.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Savaş: Romanın başkişisi Topal Eskici, Trablusgarp Savaşı'nda sol bacağına kaybetmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında karısıyla tanışıp evlenmiştir. İkinci Dünya

Savaşı yıllarında ise işleri bozulduğu için bir köye yerleşerek demircilik yapmaya başlamıştır.

Fabrika: Topal Eskici'nin babası, gelecekteki yaşamın makineler ve fabrikalar tarafından belirleneceğinin farkına varmıştır. Bu nedenle de oğlunu bir yandan okuturken diğer yandan bir zanaat öğrenmesi için teşvik eder. Memed ise işsiz kalmadan önce bir dokuma fabrikasında çalışmıştır. Romanın sonunda tek geçim kaynakları olan dükkânı da kaybeden aile için fabrika, geçimlerini sağlayabilecekleri bir yer olarak karşımıza çıkar.

Eskici dükkânı: Topal Eskici'nin kendisiyle simgeleşen bir yerdir. Kurallarını kendinin koyduğu, sözünün geçtiği mekândır. Dükkân sayesinde ailesi üzerinde baskıcı tutumunu sürdürürken toplum içinde de esnaf olma statüsünü korur.

Ev: Romanda ev, insanları barındırma işlevinin yanı sıra toplumsal ilişkiler ve sınıfsal konumların göstergesi olma özelliğiyle de yer alır. Topal Eskici'nin yaşadığı ev, iş sahibi ve orta sınıf insanların bulunduğu görece olarak iyi bir mahallede yer alırken; büyük oğul gibi işsizlerin yaşadığı evler, daha yoksul bir mahallede yer alır.

Konak: geçmişte kalan bir mekân olsa da Topal Eskici'nin varlık içinde yaşadığı eski günlerin ve geride bıraktığı sınıfsal konumun bir temsilcisi olarak romanda yer alır.

Şehir: Hikâyenin geçtiği şehir Adana'dır. Adana, öykü zamanının geçtiği yıllarda büyük bir değişim ve dönüşüm içine girmiştir. Hem tarım hem de sanayi sektöründeki gelişmeler şehrin hem ekonomik hem de fiziki koşullarını değiştirmiştir.

Tarla ve Çukurova: Topal Eskici ve ailesi, Çukurova'nın gerçek yüzünü pamuk ırgatlığı yapmak için tarlaya gittiklerinde görürler. Çukurova'da yaz aylarında tarım işçiliği yapmak zordur. Sıcak ve nemli hava, sivrisinek, sıtma, dizanteri gibi etkenler çalışma koşullarını daha da ağırlaştırır. Kendi dükkânında çalışan bir esnaf olarak Topal Eskici ve ailesi pamuk ırgatlığına gittikleri için statü kaybederler. Tarlada çalışmak kendi çevrelerinde sınıfsal konumlarının düşmesine neden olur.

Yol: Topal Eskici ve ailesi, içinde bulundukları yoksulluktan kurtulmak için pamuk toplamaya giderler. Bu yolculuk tecrübesi roman kahramanlarının değişimine neden olur.

3.1.6. Kaçak

Kaçak, Orhan Kemal'in ölümünden önce yazdığı son romanıdır. Yazar, eserin sonuna yazılış zamanı olarak 15 Mart 1970 tarihini atar.

Roman, Orhan Kemal'in Çukurova'daki toplumsal değişmeyi, tarımsal üretimdeki değişimin köylüye etkisini, ekonomik ve sınıfsal çatışmaları anlattığı eserleri arasındadır. Birbirinin devamı niteliğinde yazdığı üçlemenin son kitabıdır. İlk roman olan Vukuat Var (1958) konu olarak; bir fabrikada işçi olarak çalışan Güllü'nün, Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan'la evlenmesi için zorlanması ve para karşılığı satılmasını işler. İkinci roman Hanımın Çiftliği (1961); çiftliğe getirilen Güllü'nün Ramazan yerine Muzaffer Bey'le evlenmesini, köylülerden Habip'in Muzaffer Bey'i öldürmesini, bu ölüm sonrasında da yapılan haksızlığın devam etmesini ve başkaldıran köylülerin ayaklanarak çiftliği yakmasını anlatır. Kaçak ise; Muzaffer Bey'i öldürüp, çiftliğin yakılmasına ön ayak olan Habip'in kaçışını ve Hacer'in evine sığınışını hikaye eder. Önceki romanlarda yan karakter olarak yer alan Habip, bu romanda başkişi olarak işlenir.

Kaçak romanı; 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti döneminde, değişen siyasal ve toplumsal koşulların toprak sorununa etkisini işler. CHP iktidarı döneminde partiyi ve kamu görevlilerini arkasına alan Muzaffer Bey, köyün ortak arazilerine el koymuştur. Köylüler, halka verdiği büyük vaatlerle yükselişe geçen Demokrat Parti'nin bu haksızlığa son vereceğini düşünürler. Siyasal iktidarın değişmesiyle de sorun çözülmez, tam tersine köylünün umut bağladığı Demokrat Parti de toprak ağalarının yanında yer alır. Bunun üzerine Habip, Muzaffer Bey'in köyün ortak arazilerine el koymasını engellemek ister. Bu amacını gerçekleştirmek için Muzaffer Bey'i öldürür. Ancak Muzaffer Bey'in ölümüyle bütün mirası, karısı Güllü'ye kalır. Güllü ve çevresindekiler, bu arazilere tapu çıkarmak işini daha da hızlandırırlar. Bu kez Habip köylüleri kışkırtarak ayaklanmalarına neden olur ve Hanımın Çiftliği yakılır. Habip kaçarken yakınlardaki bir kasabaya ulaşır. Bu kasabada rastgele bir eve sığınır. Bu ev küçük oğlu Hüseyin'le tek başına yaşayan Hacer'in evidir. Hacer, gece vakti gelen bu yabancından önce korksa da, yaralı olduğunu öğrenince evine alır. Ona tavan arasında kalabileceği bir yer yaparak saklanmasını sağlar. Hüseyin, Habip'i yıllardır beklediği babası zanneder. Hacer ve Habip, çocuğa gerçeği söylemek yerine karı-koca rolü oynarlar. Hacer'le Habip arasında önce cinsel yakınlaşmayla başlayan daha sonra sevgiye dönüşen bir ilişki gelişir.

Hacer, Habip ve Hüseyin birbirlerine gün geçtikçe daha çok bağlanırlar. Gelecekte kendilerini kimsenin tanımadığı başka bir şehire gitmeyi ve birlikte yaşayacakları günlerin hayalini kurarlar. Bu arada karakola 'Kaçak', yani Habip'in kasabada olabileceği haberi gelir. Kasabadaki bütün evler aranmaya başlar.

Bütün kasaba kaçağın peşindeyken, Hacer, kendisini sürekli taciz eden topal Duran'ı bıçaklamak zorunda kalır. İfadesi alınmak üzere karakola götürülür. Habip evde yalnızken jandarmalar arama yapmak için gelirler. Akşam karanlığında tavan arasındaki Habip'i göremezler. Hacer serbest bırakılıp eve gelince, bir an önce kasabadan kaçmak için plan yaparlar.

Kasabadan gidecekleri günün sabahında kurdukları bu plan bozulur. Hacer'e düşmanlık besleyen komşu kadın Şerife, Hüseyin'i bisiklete bindirmek bahanesiyle evine alır. Hüseyin, Habip'in evlerinde saklandığını ağzından geçirir. Şerife'nin ihbar etmesi üzerine jandarma, Hacer'in evine gelir. Bunu gören Habip, çatıdaki delikten kaçar.

3.1.6.1. Olay Örgüsü

Kaçak romanı on bir bölümden oluşur.

1- Hacer, oğlu Hüseyin ile birlikte tek başına yaşar. Kocasını 7 yıl önce bir iş için memleketine gitmiş bir daha da dönmemiştir. Hacer, çamaşır yıkayarak evini geçindirmeye çalışır. Büyük toprak ağalarından Haşim Ağa'nın yeğeni Topal Duran, Hacer'i sürekli taciz eder. Hacer, kendini korumaya çalışır.

2- Muzaffer Bey'i öldüren Habip kaçarak Hacer'in bulunduğu kasabaya gelir.

3- Hacer'in evinin ışığının yandığını gören Habip, Hacer'in evine gelir. Habip'in yaralı olduğunu gören Hacer, onu eve alır.

Topal Duran ve arkadaşları sarhoş bir halde Hacer'in kapısına gelerek, Hacer'i taciz ederler.

4- Habip'i gören Hüseyin onu babası zanneder. Hacer ve Habip, çocuğa gerçeği söylemezler. Habip, Hüseyin'e oğluymuş gibi davranmaya başlar. Hüseyin, Habip'ten üç tekerlekli bisiklet almasını ister.

5- Hacer ve Habip arasında cinsel bir çekim oluşur. Ancak ikisi de ilk adımı atmaya çekinir.

6- Kasaba karakoluna Habip'in o bölgede olduğuna dair haber gelir.

Topal Duran, Hacer'i yine taciz eder. Şikâyetçi olmak üzere karakola giden Hacer, Habip'in fotoğrafını görür. Cinayetten aranan bir kaçak olduğunu öğrenir.

7- Eve dönen Hacer, Habip'e karakolda öğrendiklerini anlatır. Habip, Hacer'e ve Hüseyin'e zarar gelmesin diye gitmek ister. Hacer engel olur.

Hacer, Habip ve Hüseyin başka bir şehire gidip birlikte yaşamının hayalini kurarlar.

Hacer ve Habip birlikte olur.

8- Hacer, Habip'in evde olduğunu komşularının öğreneceğini ya da kocasının yıllar sonra geri gelebileceğini düşünerek endişelenir.

9- Hacer, kendisine saldıran Topal Duran'ı bıçaklar. Olay, kasabada hemen duyulur. Hacer, karakola götürülür.

10- Habip'i aramak için kasabadaki bütün evler aranır. Askerler tavan arasına da bakar, ama akşamın loşluğunda Habip'i göremezler.

Hacer, suçsuz bulunarak serbest bırakılır. Habip'le birlikte kaçmak için evini satar. Nasıl kaçacaklarına dair plan yaparlar.

11- Topal Duran, Hacer'in nereye gideceğini öğrenmek için Şerife'ye para verir.

Şerife, Hüseyin'i bisiklete bindirmek bahanesiyle evine alır. Hüseyin'in konuşmalarından, Habip'in Hacer'in evinde olduğunu anlar.

Şerife'nin ihbarı üzerine askerler Hacer'in evini basar. Ancak tavan arasının çatısından kaçan Habip'i bulamazlar.

3.1.6.2. Zaman

Romanda olay zamanı açık olarak belirtilmemiştir. Ancak Kaçak romanı bir üçlemenin son kitabıdır ve önceki iki romanın olay zamanı bellidir. Birinci kitap olan Vukuat Var romanında zamanı 1950 seçimlerinin öncesi olan bir tarih, 1948-1950 arası olarak tespit etmiştik. İkinci kitap olan Hanımın Çiftliği'nde ise zaman, yine seçim öncesinde başlatılır. Olay örgüsü devam ederken 1950 seçimleri yapılır. Seçim sonucunda Demokrat Parti iktidar olur. Seçim öncesinde köylüler, Demokrat Parti'nin toprak sorununu çözeceğini ve yaşadıkları haksızlıkları düzeltereği umudunu taşırlar. Demokrat Parti iktidara gelir, fakat hiçbir şey bekledikleri olmaz. Muzaffer Bey zorbalıklarına devam eder. Bunun üzerine Habip, Muzaffer Bey'i öldürür. Ancak bu ölüm de köylülerin topraklarına kavuşmasını sağlamaz. Bu kez de köylüler Habip'in de kıskırtmasıyla çiftliği yakarlar. O kargaşa içinde Güllü'yü öldürmeyi planlayan Habip, son anda Güllü'yü öldürmekten vazgeçer. Yanan çiftlikten kaçan Habip'in hikâyesi, Kaçak romanında devam eder. Hanımın Çiftliği, 1950 seçimleri öncesini ve Demokrat Parti'nin iktidara gelişinden sonraki kısa bir dönemi kapsar. Olayların sıra dizimine baktığımızda Kaçak romanında işlenen hikâyenin 1951 yılında geçtiğini söyleyebiliriz.

Kaçak romanında, 1950 yılında yapılan seçimler ve Demokrat Parti'nin iktidara gelişinden sık sık söz edilir. Öyle ki, bu tarih adeta simgesel bir işlev kazanır. 1950 tarihi, bir dönemi bitirirken başka bir dönemin başlamasına kapı açar.

Demokrat Parti iktidarının uyguladığı ekonomi politikaları ülkedeki gelir dağılımını değiştirir. Demokrat Parti yandaşları kendilerine sağlanan olanaklarla hızla zenginleşir.

Şu Topal Duran domuzunun amcası gibi, 'Demirkıratlar' işbaşına geçtikten sonra bankalardan kolayca alıverdikleri kredilerle zenginleşip, eski köhne evlerinin yerine iki, üç katlı beton köşkler çökertenler, otomobil, buzdolabı, pikaplı radyo, çocuklarına torunlarına iki tekerlekli, üç tekerlekli bisikletler aldıktan başka, çamaşır makineleri de satın aldıklarından, çamaşırlarını artık Hacer gibi çamaşırcılara yikatmıyorlardı (Kemal, 2007, s.31).

Aslında hiç de dürüst bir esnaf olmayan, halka bayat ve sağlıksız ürünler satan Bakkal Himmet gibiler iktidar el değiştirdikten sonra yükselişe geçer.

Bakal Himmet de DP'nin 950 seçimlerinden sonra işbaşına gelmesiyle tüylenenlerdendi. CHP zamanında boyalı, bayat halka şekerleri, öküzbaşı çivit boya, iğne iplik, leblebi şekeri, en bayağısından zarf kağıt, kurumuş kara zeytin, bandrolleri sinek pislikleri içinde rakı, Tekel şarabı satan, işsizlikten bütün gün tezgah ardında uyuklayan biriydi. Daha çok da Haşim Ağa sayesinde DP'lilerden banka kredisi alıp, eski dükkanını da yıktırıp, yerine pırıl pırıl camekan vitrinlerle göz alıcı bu dükkanı yaptırmış, CHP devrindeki halka şekerlerle ötekilerin yerine rakı, bira, şarapların çeşidiyle yeniyetme kız, etekleri havalı genç kadınların kapıştıkları zarif emprimeler, poplinlere varana dek bakkaliyeden tuhafiyeye her şey bulundurmaya başlamıştı (Kemal, 2007, s.116).

Makineli tarımın yaygınlaşması için verilen teşvikler iktidar partisinin yanında yer alan büyük toprak sahiplerine aktarılır. "Ev basbayağı bir çiftlikti. Çeşit çeşit, boy boy, renk renk tarım araçları. 950'den sonra Türkiye'ye Amerika'dan akın akın gelmişlerdi ki, bunların sayesinde Türkiye'de dinamik ziraat başlayacaktı" (Kemal, 2007, s.119).

Orhan Kemal, Demokrat Parti'nin adaletsiz gelir dağılımı politikalarını anlatmak için yukarıda alıntıladığımızın dışında başka örnekler de verir. Bu örneklerin bir kısmı romanda etkin olmayan, sadece hikâye edilerek anlatılan kişiler üzerinden yapılır.

Yazar, ülkedeki büyük değişimi ve bu değişimin toplum içindeki etkilerini anlatmak çabasıdadır. Bu durumu vurgulamak için satır aralarında, 1950 seçimlerinin

ülkedeki her şeyi değiştirdiği tespitini de yapar. “950 seçimlerinin değiştirdiği her şeye karşın bir türlü değişmeyen, başı mavi tülbentle sıkı sıkı bağlı, uzun paçalı donlu yaşlıca bir kadın, Haşim Ağa’nın otuz yıllık nikâhlısı Haççatın ağır ağır geldi kocasının yanına” (Kemal, 2007, s.121).

Demokrat Parti, ‘Artık Yeter’ sloganıyla seçim çalışmalarını yürütmüş, halka yaşadıkları haksızlıkların son bulacağına, daha müreffeh bir ülkede yaşayacaklarına dair vaatlerde bulunmuştur. Büyük toprak ağalarının baskısı altında yaşayan köylüler bu sözlere inanmış, seçimlerde Demokrat Parti’yi desteklemiştir.

Yıl 1948. Memlekette bayrak bayrak dalgalanan, haksızlıklara, keyfi idareye ‘Artık Yeter!’ diyen afişlerle çalkalanan Demokrasi modası. Demokrat Parti iktidara gelince sanki, ‘Sûru İsrâfil’ ötecek, binler, milyonlarca yıllık ölümler mezarlarından ayağa kalkacak, ‘Mizan’ kurulacak, ‘Münkir nekir’ sorular soracak, Herkesin ‘Defteri âmâl’i açılacak, cezalıları cezalarını görecektir, dünya ‘pirü pâk’ olup, haksızlık ortadan kalkacak (Kemal, 2007, s.84).

Habip ve kardeşleri de umudunu Demokrat Parti’ye bağlayanlardandır. CHP’li olan Muzaffer Bey’in Demokrat Parti iktidarında eski gücünü kaybedeceğini ve zorbalık yapamayacağını düşünürler. Yaşlı babaları, Muzaffer Bey’in de bu partiye geçebileceği uyarısını yaptığında, üç kardeş de ‘haksızlıklara karşı çıkmak için kurulan’ partinin buna izin vermeyeceğini söylerler. Habip ve kardeşlerinin beklentilerinin aksine, Demokrat Parti küçük taşra burjuvazisi ile birlikte büyük toprak sahipleriyle de işbirliği yapar. Muzaffer Bey de bunlardan biridir. Köylüler yeni partinin iktidarı döneminde de hükümeti arkasına alan Muzaffer Bey’e güç yetiremezler. Bekledikleri ‘hesap defteri’ bir türlü açılmaz. “...Çünkü Demokrat’lar, 1950 seçimlerinde iktidarı alıp koltuklara kurulunca, ne ‘Defteri âmâl’ açılmış, ne de ‘Münkir nekir’ suçlulardan hesap sormuştu” (Kemal, 2007, s.86).

Köylülerin umduğu gibi ‘suçlular’ cezalandırılmadığı gibi bir de üstüne ödüllendirilir. Bu noktada, Orhan Kemal’in dönemin sosyal ve siyasal ortamını yansıtabilmek için kullandığı bir karakterden daha söz etmek gerekir. Seçimler öncesinde pek de makbul bir insan sayılmayan, ancak Demokrat Parti iktidarıyla birlikte sınıf atlayan Gafur’dan.

(...)kasabanın en büyük kahvesi DP’lilikte herkesten ileri giden Gafur’un kahvesiydi ki, düne kadar Gafur’un hendek kıyılarında ırgatlarla barbut attığını, geceleri evlere girip Allah ne veriyse, yükte hafif pahada ağır öte berilere ‘Kalk gidelim’ dediğini, bu yüzden CHP devrinde hapis yattığını herkes bilirdi.(...)

Kahveci Gafur'un parlamasına sebep, 950 seçimleri sırasında Adana'nın çeşitli meydanlarında tertiplenen açık hava gösterilerinde kafayı çekip çekip, vara yoğa 'Yaşaaa! Var ooooo!! Aslanların aslanı babamıııı!!' gibi öteki partilileri çileden çıkaran sözleri herkesten daha gür bir sesle bağırması, böyle coşkunluk anlarında çıkan kavgada iki CHP'linin ağzını burnunu dağıtıp içeri düşmesi nedeniyle olmuştu. Çünkü o içerdeyken, DP 950 seçimini kazanmış, Gafur da aftan pek çokları gibi bir kahraman halinde çıkmıştı. O günlerin tozu dumanı, neşe çığlıkları arasında Gafur, kasabaya bayraklarla donatılmış bir kamyon içinde getirilmişti. Yersiz, yurtsuzdu, işsiz güçsüz. Bütün bunlar nedendi? Gafur'un DP'li oluşu yüzünden, CHP'lilerin gadrine uğramasından. Şu halde ne yapılmalıydı? Gayet basit: Mağdur DP'li her yurttaş gibi, gerekli krediler sağlanmalı, Gafur da insan sırasına konulmalıydı (Kemal, 2007, s.98).

Seçim öncesinde hırsızlık, sarhoşluk, kavgacılık gibi olumsuz özellikleriyle tanınan Gafur; hükümetin kendi partililerini kayırma politikası sonucu taltif edilmiş, kasabanın ileri gelenlerinden biri olmuştur.

3.1.6.3. Mekân

Kaçak romanının açık mekânı, üçlemenin diğer romanlarında olduğu gibi Çukurova'dır. Romanın öykü zamanında kullanılan mekân, ismi verilmeyen bir kasabada geçer. Orhan Kemal, kasabanın ayrıntılı bir betimlemesini yapar.

Gâvur Dağları'nın kıyısına kurulu yarı kasaba, yarı köy bu kocaman ilçedeyse sabah, ovadaki kasaba ya da köylerden daha geç olurdu. Geç olurdu, çünkü kırmızı kiremitli damları, minareleri, yakın kasabayla köylere günün her saati işleyen kaptıkaçtı, kamyonları, en çok da yaz geceleri kıyametleri koparan hoparlörleriyle iki sinemasına karşın gene de çok büyük bir köydü ki, yüksek dağların artlarında doğan güneş, doğduktan en az birkaç saat sonra kasabaya nurlu yüzünü gösterirdi.

Dağlar, Gâvur Dağları kucaklamıştı kasabayı sanki (Kemal, 2007, s.7).

Yazar, kasabanın dağların arasında konumlanmasına özellikle vurgu yapar. Çünkü, kasabanın dağların arasında yerleşmiş olması onu korunaklı hale getirir. Kaçağın yani Habip'in kaçıp geldiği bu kasaba, onu saklayıp koruyacak bir mekândır. Kasabanın dağa yakın olması Habip'e güven verir. Zorda kaldığında kısa sürede dağa kaçabilecek, orada gizlenebilecektir. ““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...” (Kemal, 2007, s.7).

Geleneksel kültürümüzde dağlar, simgesel bir değere sahiptir. İçinde bulunduğu sisteme başkaldıran, haksızlığa ve zulme karşı duran insanların kaçıp sığındığı yerlerdir. Söylence, destan ve türkülerimizde dağları kendisine yurt edinen kişilerin hikâyeleri anlatılır. Dağlar yücedir ve kendine sığınanı ele vermez. Kurulu sistemlerin dışında kendine özgü yasaları vardır; ki bu yasalar gücünü doğadan alır. İnsan tarafından henüz alt edilememiş her dağ, kendi hükmünü yürütür. Bu nedenle Habip de halk hikâyelerimizdeki kahramanlar ya da eşkıyalar gibi dağlara güvenir. Anadolu’da yüzlerce yıldır anlatılan; zalim ağaya başkaldırıp onu öldüren, sonra da dağa çıkan halk kahramanlarından biridir sanki Habip. O da; köylünün hakkını gasp edip, onlara eziyet eden zalim bir ağayı, Muzaffer Bey’i öldürmüştür. Cinayeti işleme konusunda kendini haklı bulur. Devletin sağlayamadığı adaleti kendisi gerçekleştirmiştir. Bu nedenle tabii ki de yasa koyuculardan kaçacak, sıkıştığında da dağlara sığınacaktır.

Romanda, işlevselliği bakımından en önemli mekân Hacer’in evidir. Habip’in tesadüfen girdiği bu ev, ona sığınak olur. Canını kurtarmak için kaçtığı yolculukta saklanabileceği, yaralarının iyileşmesi için ona zaman kazandıran korunaklı bir mekândır. Evin fiziksel görünümü, çamaşır yıkayarak geçimini sağlamaya çalışan Hacer’in yoksulluğunu ve tek başınlığını yansıtır.

Duvarlarının badanaları yer yer kirlenmiş, ufacık bir odaydı. (...) Sağda, Hüseyin’in uyumakta olduğu yatağın ayakucunda tavana çıkılan bir merdiven dayalıydı. Demek odanın tavan arası vardı? Vardı ya, tavan tahtaları kalkmıştı. Kirli duvarlar, kalkmış tavan tahtaları, çakılıp onarılmak için evin erkeğini bekliyordu. Kadın işi, eksik etek işi değildi bunlar (Kemal, 2007, s.47).

Hacer’in evi; yağmurda akan çatısı, derme çatma kapısı, yıkık çinko duvarlarıyla bakımsız bir evdir. Habip ve Hacer, evin bakımsızlığını Hacer’in yanında bir erkek olmamasına bağlarlar. Yıllardır kocasını bekleyen Hacer ve babasını bekleyen Hüseyin gibi, ev de onu onarıp, bakımını yapacak güçlü bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Habip’in gelişiyi bu boşluk doldurulur. Hacer ve Hüseyin, Habip’i hemen benimser. Özlemine duydukları koca ve baba figürü olarak evdeki yerini kolayca alır. Sadece üçünün bildiği gizli bir yaşam kurarlar. Geleceğe dair yaptıkları umutlu planların tek tanığı içinde yaşadıkları evdir. Evin dışında kalan herkes, üçünün birlikte kurduğu hayallerin düşmanıdır. Ev onları saklar, dışarıdakilerin kötülüklerinden korur.

Habip, evin tavan arasında saklanır. Evin, yaşam alanının dışında bir de tavan arasına sahip olması onu Habip için daha korunaklı hale getirir. İlk günler tavan arasında yatan Habip, Hacer’le ilişkisi ilerleyince evin normal yaşam alanında onlarla kalmaya başlar. Bu küçük, dar mekânda bile ayrıca bir tavan arasının olması Habip’in özgürlük alanını genişletir. Tehlike hissettiği zamanlarda tavan arasına kaçır. “Avlunun derme çatma kapısı gürültüyle açılınca Habip’in aklı giderek, her şeyi bırakıp tavan arasının merdivenine koştur” (Kemal, 2007, s.144).

Habip, kaçmak zorunda kalırsa tavan arasının çatısından dışarı çıkmayı planlar. Habip için özgürlüğe açılan kapı, evin normal olarak kullanılan sokak kapısı değil tavan arasında oluşturabileceği bir boşluktur. “Merdiveni yukarı çıktı. Emekleyerek tavan arasını sona dek geçti. Tahtaları yokladı: Tahtalar iyiydi. Başu sıkışırsa rahatça tıyebilirdi burdan” (Kemal, 2007, s.147).

Hacer’in evi arandığında da tavan arası, karanlığıyla Habip’i saklar, ele vermez. “İriyaru er önden, ağır ağır çıktı, kapağı kaldırdı. İçeriye şöyle bir baktı, her yer hemen hemen zifır karanlığındaydı. Çatı çatlaklarından vuran, ölgün ışıklarsa koyu karanlığı aydınlatamıyorlardı. Çatı arasına her şeyi saklayan bir karanlık çökmüştü” (Kemal, 2007, s.206).

Romanın sonunda Habip, Şerife’nin ihbarıyla eve gelen jandarmalardan kaçmak için önceden planladığı gibi tavan arasının çatısını kullanır. Bu küçük ve dar mekân, onu özgürlüğe ulaştırabilecek kapı işlevi görür.

Romandaki olay örgüsüne baktığımızda; açık mekân olan kasabanın Hacer için sıkışmışlığı, kapalı mekân olan evinse tam tersine serbestliği ifade ettiğini söyleyebiliriz. Erkek egemen toplum anlayışının yaşandığı kasaba, dul bir kadın olan Hacer’i sıkıştırır. Sadece Topal Duran’ın tacizleri değil, diğer erkeklerin de Hacer’i kolay elde edebilecekleri bir kadın olarak görmeleri, dedikoducu komşu kadınların varlığı; Hacer’e, açık bir alanda mahpus hayatı yaşatır. Herkesin gözü onun üzerindedir. Yedi yıldır yalnız yaşayan bir kadın olarak her hareketine dikkat etmek zorundadır. Küçük ve bakımsız evi ise, ona kendisi olma olanağı sağlar. Hayatında eksikliğini duyduğu aşk ve cinsel beraberliği, her ne kadar toplumdan gizli de olsa, kendi evinde rahatça yaşar.

Orhan Kemal, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte sosyal konumu değişen kişilerin durumunu mekânsal boyuttaki değişikliklerle belirginleştirir. Kahveci Gafur, Haşim Ağa, Bakkal Himmet seçim öncesinde Demokrat Parti tarafında saf tutmuş; seçim sonrasında da bu tarafgirliğin ödülü kendilerine ekonomik destek olarak

verilmiştir. Seçim öncesinde yersiz, yurtsuz biri olan hırsızlık ve sahtekârlık gibi özellikleriyle tanınan Gafur, kendisine sağlanan olanaklarla zenginleşmiştir. “...Çeşitli bankalardan uzun vadeli krediler...Önce kasabanın ortasındaki küçük kahvelerden birinin ucuza satın alınması. Yıkıtılıp yerine temiz, güzel, gösterişli, ocağı, takımları pırıl pırıl bir kahvenin yapılması.(...) Kahveden sonra iki katlı beton, şirin bir ev...” (Kemal, 2007, s.98).

Gafur, elde ettiği maddi çıkarlar sayesinde toplum içinde kendine güçlü bir yer edinir. Kasabanın sözü sayılır, ileri gelenlerinden biri olur. Demokrat Parti iktidarından sonra yükselişe geçen bir diğer kişi ise Bakkal Himmet’tir. O da aldığı maddi destekle dükkanını büyütmüş, zengin bir esnaf konumuna geçmiştir. “...DP’lilerden banka kredisi alıp, eski dükkanını da yıktırıp, yerine pırıl pırıl camekan vitrinlerle göz alıcı bu dükkanı yaptırmış (...) Dükkanın arkasına da bir başka dükkan, daha doğrusu yüksek bacaklı Amerikan tipi iskemleleriyle zarif bir meyhane yaptırmıştı” (Kemal, 2007, s.116).

Haşim Ağa da yine seçim sonrası elde ettiği ayrıcalıklarla mal varlığını arttıran biridir. “...950’den sonra özene bezene yaptırılan beton ev...” (Kemal, 2007, s.121), “Ev, basbayağı bir çiftlikti” (Kaçak, s.119), gibi mekâna dair vurgulamalar, artan gücün mekânda da somutlanmasını sağlar.

Kahveci Gafur, Haşim Ağa, Bakkal Himmet gibi kişilerin siyasi ilişkiler sonucu elde ettikleri çıkarlar, sahip oldukları mekânlar ve bu mekânlardaki değişimler aracılığıyla herkesin görebileceği bir güç haline dönüşür.

3.1.6.4. Kişiler

Habip; gerçekleştirdiği eylemler açısından romanın başkişisidir. Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarından bildiğimiz zengin toprak ağası Muzaffer Bey’le aynı köydendir. Habip, toprak sahibi küçük bir çiftçidir. Diğer köylüler gibi o da Muzaffer Bey’in zulmüne maruz kalmış, haksızlığa uğramıştır. CHP iktidarı döneminde arkasına siyasi güçleri alan Muzaffer Bey; köyün ortak arazisini keyfince ekip biçmiş, karşı çıkana eziyet etmiştir. Muzaffer Bey, kendi malı saydığı bu toprakların tapusunu üzerine geçirip köylünün elinden tamamen almak ister. Köylüler, bu haksızlığa son vereceğini düşünerek Demokrat Parti’ye geçer. Ancak Demokrat Parti iktidarında da umduklarını bulamazlar. Muzaffer Bey bu kez de Demokrat Parti yanında yer alarak siyasi güçten faydalanmaya devam eder. Habip ve köylüler çaresiz kalmışlardır. Devlet

ve onun kanun yürütücü organları Muzaffer Bey'in çıkarlarına hizmet etmektedir. Habip, yasal yollarla düzeltilmeyen bu adaletsizliğe kendi gücüyle son vermek ister. Önce Muzaffer Bey'i öldürür, durumun değişmediğini görünce de çiftliği yakar. Eylemlerini gerçekleştirirken kendini haklı bulan Habip, kaçak olarak Hacer'in evinde saklandığı günlerde bu eylemlerin sorgulamasını yapar.

Şimdi daha iyi anlıyorduk. Hanımın Çiftliği'ni yakıştaki nedeni. Bu nedenin başında aksakallı babası! (...) '...Hissenize düşen topraklar sizi geçindiremeyecek. Çoluk çocuğunuzla sefil, perişan olacaksınız... Sırtını partiye dayamış, köylüye zulmediyor. Biz niye o partiden ayrıldık? Muzaffer'in yüzünden. Sahipsiz toprakların üstüne oturdu. On yıl oluyor. İşittiğime göre sahipsiz toprakları üstüne çevirtmek için başvurmuş mahkemeye. Tarlaları üstüne çevirtirse yandınız. Göçün buralardan gayrı. Muzaffer'in kapısında tutma olursunuz, herifin kapıkulu olursunuz...' (Kemal, 2007, s.83).

Habip'in babası, oğullarına topraksız kaldıklarında başlarına gelecekleri anlatırken bir yandan da Muzaffer Bey'i öldürmekten başka çare olmadığını işaret eder. 'Peki, ne yapalım? Bize akıl ver!' diyen oğullarına "Ben sizi dünyaya getirirken aklınızı da vereceğim kadar verdim. Ondan ötesi size, sizin ferasetinize kalmış bir iş. Benim bildiğim, Muzaffer bu sahipsiz toprakları üstüne tescil ettirememelidir!" (Kemal, 2007, s.84), der. Babasının da yönlendirmesiyle Habip, yıllardır devam eden haksızlığı sonlandırmak için, Muzaffer Bey'i ortadan kaldırmayı kendine görev bilir. Ancak Muzaffer Bey'in ölümü de durumu değiştirmez.

Bu kez de karşısına Muzaffer'in resmi nikahlı karısı çıkmıştı. Öyle ya, sahipsiz toprakların da bulunduğu Muzaffer'in bütün 'menkule ve gayrimenkule'sinin varisi şimdi karısı, 'Hanım'dı. Hanımınsa babası, emmisi, çevresinde pervane gibi dolanan avukatı, hatırlı, ileri gelen dostları vardı. Yani akıl verenleri çoktu. Muzaffer zamanında başlanan sahipsiz toprakların tescili işi daha bir hızla geliyordu. Şu halde ne yapmalıydı? (Kemal, 2007, s.87-88).

Sahipsiz topraklar meselesi Muzaffer Bey'in ölümüyle de çözülmeyince, çare yine şiddette aranır. Habip ve kardeşlerinin kışkırtmasıyla köylü ayaklanır ve çiftliğe baskına gidilir. Çiftlik yakılırken Habip'in tek düşüncesi Muzaffer Bey'in mirasçılarını tümünden ortadan kaldırmaktır. "Onun bir tek meselesi vardı: Muzaffer Bey'in karısıyla oğlunu öldürüp ocağını söndürmek. Bu suretle de sahipsiz toprakları köylü adına kurtarmak!" (Kemal, 2007, s.88). Büyük bir kin ve intikam duygusuyla harekete geçen

Habip, bu niyetini gerçekleştiremez. Güllü'nün yalvarmalarına dayanamaz ve onu öldürmekten vazgeçer.

Kaçak olarak saklandığı Hacer'in evinde geçmiş zamanın muhasebesini yapan Habip, öldürmenin çözüm olmadığını anlamıştır. “Ama şimdi anlıyorum ki, yakmak yıkmak, adam öldürmekle olmayacak. Bu işler bambaşka işler. Anlıyorum...” (Kemal, 2007, s.180). Habip, ancak eylemlerini gerçekleştirip kendiyle hesaplaştıktan sonra yanlış yaptığını kabul eder. Hissettiği nefret duygusuyla hareket etmiş ve çareyi bireysel çözümlerde aramıştır. ‘Bu işler bambaşka işler’ derken ya da Muhsin Usta'yı anarak onun ‘Vurmak, öldürmek, yakıp yıkmakla hiçbir şey hallolmaz’ sözlerini tekrar ederken, haksızlığa karşı savaşmanın başka yolları olduğunu bilincine ulaştığını söyleyebiliriz. Habip, haksızlığa isyan etmiş; nefret ve kin duygularıyla hareket ederek eylemlerini gerçekleştirmiş ve bir deneyim yaşamıştır. Bu deneyim sonucunda hayatı değişmiş ve kanun kaçağı durumuna düşmüştür.

Habip, bir ‘kaçak’ olarak sığındığı Hacer'in evinde başka bir deneyim daha yaşar ve âşık olur. Hacer'in evine geldiğinde yaralı, yorgun ve tedirgindir. Hacer ona yardım ettiği halde, Hacer'e karşı güvensizdir. Bu evde uzun süre kalmak niyetinde değildir, ancak aralarında bir yakınlaşma olur. Bu yakınlaşma önce cinsel çekimle başlar. Habip, Hacer için hissettiği cinselliği engellemeye çalışır. Ona evini açan, iyilik yapan birine karşı hissettiği bu duygulardan utanır. Duygularıyla ahlaki değerleri arasında bir çatışma yaşar. “Eşekliğin âlemi yok. Bu kadın başka kadınlara benzemez. Sana insanlık yaptı. Elini ısırma. Isıramazsın zaten. Çok ayıp, üstelik günah olur” (Kemal, 2007, s.61).

Habip, kendine yardım eden bir kadına cinsel açıdan yaklaşmayı nankörlük olarak görüp çatışma yaşarken, Hacer de Habip'e karşı aynı duyguları hissetmektedir. Aralarında başlayan ilk çekim cinsel açıdan olsa da hissettikleri şeyler yavaş yavaş sevgiye dönüşür. Birbirlerine olan bağlılıkları ve sorumluluk duyguları artar. “Anlıyordu, bu kadınla çocuk kaderlerini onunla birleştirmişlerdi galiba. Üç kişinin ölmemesi, yaşaması, yaşamları için çalışmalıydı. Onun ölümü hiç ama hiçbir şeyi değiştirmeyecekti. Ardında bırakacağı kadınla çocuğu öyle bir lekeleyecekti ki, artık onları hiçbir sabun temizleyemeyecekti” (Kemal, 2007, s.152).

Habip, kendini babası zanneden Hüseyin'e de kolayca ısınır ve oğlu olarak görmeye başlar. Böylece birbirine gönül bağıyla bağlı üç kişilik yeni bir aile kurulur.

Kadının kadınca ağırlığını artık iyiden iyiye duyuyordu. Hoşuna gidiyordu.

Kadını daha sıkı sardı. Kadın yadırgamadı. Sağ kolu oğlunu sarıyordu babaca,

sol kolu da kadını, kocasıymışçasına! Yıllar yılı erkeksiz bir ev, yabancının varlığıyla şenlenivermişti. Erkeksiz bir kadın erkeğe, babasız bir çocuk babaya kavuşmuştu (Kemal, 2007, s.155).

Habip için geride bıraktıkları artık önemini yitirmiştir. Karısı, yeni doğmuş oğlu, babası ve kardeşleri, Muzaffer Bey, Hanımın Çiftliği vs. hepsi geride kalmıştır. Üç kişilik bir geleceğin hayalini kurmaya başlar.

Tek başına Gâvur Dağları'ndan vurup sınırı yabancı memlekete geçmek hayalleri güneş görmüş kar gibi eriyivermişti. Gidemezdi, giderse bile yüreğinin burada kalacağını biliyordu. Her ne varsa bu kadında. Onu tutmuş, kendine çekmiş bırakmıyordu. Artık ne Gâvur Dağları'nın ötesi, ne de köylüyü kışkırtıp yaktırdığı çiftlik yüzünden dağılan yuvası! (Kemal, 2007, s.182).

Hacer'e hissettiği aşk Habip'in kaçış planını değiştirmesine neden olur. Artık tek başına kaçmayı değil; Hacer ve Hüseyin'i de alıp büyük bir şehire gidip, şehirin kalabalığında izlerini kaybettirmeyi planlar.

Hacer; Habip'in kaçarken evine sığındığı kişidir. Hacer'in kocası yedi yıl önce evden ayrılmış, bir daha da kendisinden haber alınamamıştır. Olay örgüsünün başladığı zamana kadar geçen yedi yıl içinde tek başına hayat mücadelesi vermiştir. Küçük oğlu Hüseyin ile birlikte yaşadığı bu kasabada çamaşır yıkayarak geçimini sağlamaya çalışır.

Hacer, küçük yaşından itibaren zorluklar yaşamış bir insandır. Kimsesizdir. Çok küçük yaşta babasını kaybetmiş, şimdi kendisinin yaptığı gibi çamaşırcılık yapan annesiyle tek başına kalmıştır. Sonradan annesi tekrar evlenmiş ancak evlendiği kişi iyi biri çıkmamıştır. Günün birinde annesinin ölümüyle Hacer, bu üvey babayla yalnız kalır. Bir süre sonra üvey babanın kendini taciz etmesiyle evden kaçıp bir komşu evine sığınır. Büyüyüp genç kız olduğunda kocasıyla evlenerek onun peşinden şimdi yaşadığı bu küçük kasabaya gelir. Sadece bu kasabada değil başka hiçbir yerde ona sahip çıkacak bir akrabası ya da tanıdığı yoktur. Kocasının gidişiyle de tamamen yalnız kalır. Yalnızdır, ama güçlü bir kadındır Hacer. Sadece ekonomik sıkıntılar ve babasız çocuk büyütmenin zorluğuyla değil, genç ve güzel bir kadın olduğu için maruz kaldığı çevredeki erkeklerin tacizleriyle de baş etmesini bilir. Özellikle Topal Duran'ın ısrarlarına rağmen yeniden evlenmeyi düşünmez.

Habip'in kaçarken Hacer'in evine sığınması, Hacer'in yaşam akışında değişikliğe yol açar. Hacer, Habip'i önce evine almak istemez. Komşularının görmesinden, namusuna söz gelmesinden korkar. Ancak, yaralı ve yardıma muhtaç durumdaki Habip'e acır. "...Bunca ev dururken kendi avlu kapısından içeri atmıştı

kendini. Demek Tanrı ona göndermişti zavallı adamı. Çevresi düşmanlarla kuşanmış bir garibi yaralı, halsiz bir durumdayken kaldırıp düşmanlarının içine atmak insanlığa sığarmıydı?” (Kemal, 2007, s.38).

Çevresinin namus anlayışı ve Habip’e karşı hissettiği acıma duygusu arasında bir süre çelişkiye düşen Hacer’in yardım etme isteği ağır basar ve Habip’i evine alır. Hacer, zor durumdaki birine yardım edecek kadar merhametli ve bu eyleminin bedelini göğüsleyebilecek kadar da cesur bir insandır.

Hacer şimdi artık bir dişi kartaldı. Ne olursa olsun, neden ne çıkarsa çıksındı. Şu yaşamaktan geçmiş görünen namuslu insana yardım elini uzatacak, ona yaşamayı sevdirecekti. Ama kötüsü çıkar, görenler olur, yeniden dile düşerdi.

Yukardaki içini biliyordu. Kulu bilmezse bilmesindi (Kemal, 2007, s.45).

Hacer, yedi yıldır görmediği kocasına hep sadık kalmış ve büyük bir sabırla geri dönmesini beklemiştir. Ancak Habip’e karşı adını koyamadığı bir yakınlık hisseder. “...Adama ne için böylesine ısınıvermişti? Babayiğitliği için mi? Arka çıktığından mı? Yoksa onun da kendisinin gibi düşmanları olduğundan mı? Yoksa adamı...Düşünmek istemiyordu. Neden olursa olsun, yaralı yabancının çekip gitmesini istemiyordu işte...” (Kemal, 2007, s.46).

Dar bir çevrede, tek başına hayat mücadelesi veren bir kadın olarak Hacer; o güne değin çevresinden zarar görmemek için kendi içine kapalı bir yaşam sürmüş, namusuna söz söylenmemesine dikkat etmiştir. Ancak Habip’in gelişiyi birlikte yıllardır bastırıldığı, giderilmemiş cinsel istekleri tekrar ortaya çıkar. Onun fiziksel görünümü ve tavırlarından etkilenir. Habip’e karşı güçlü bir cinsel çekim hisseder. Hacer, bu yoğun hissedişle birlikte pek çok karışık düşüncenin de muhakemesini yapmak zorunda kalır. Bir yandan kocasına olan bağlılığını sürdürmek isterken, diğer yandan kocasının yedi yıldır gelmeyişi başka bir erkeği arzulamak için yeterli bir mazeret olarak görür. Öte yandan yaşadığı çevrede böyle bir ilişki duyulduğunda başına geleceklerden korkar. Bu endişeler içinde her şeyi göze alıp Habip’le birlikte olmak ya da ondan uzak durmak eylemleri arasında çelişkiye düşer.

İkinci basamağa oturdu. Ayakları ilk basamakta. Birden kalın bir öksürük. Sıçrayıp yatağına kaçtı. Tüyleri diken diken olmuştu. Adamdan değil, adamın öksürüğünün dışardan duyulmasından korkmuştu. Ya bu öksürüğü gündüz, komşular, komşu çocukları ev yakınında oynarlarken tekrarlarsa?

Kadınca istekleri bir anda delinmiş bir balon gibi sönüverdi. Korku, dile düşmek korkusu kadınlığının en çıplak, en çıldırtıcı isteklerini kaplayıp sildi (Kemal, 2007, s.93-94).

Hacer, korkularından dolayı Habip’le birlikte olmaya çekinirken, dış çevreden gelen tehlikeler bu süreci hızlandırır. Hacer, Habip’in Muzaffer Bey’i öldürdüğü için kaçak olduğunu öğrenir. Habip’in itirafıyla birlikte aralarındaki yakınlık artar. Birbirlerine karşı hissettikleri cinsel arzu sevgiye dönüşür. “Hacer de tıpkı onun gibi bağlanmıştı ona. Biliyordu nasıl sevildiğini. O da seviyordu. Birkaç gün önce ‘Ya kocam çıkıverip gelirse?’ diye düşündüğü, korktuğu halde, şimdi umursamıyordu...” (Kemal, 2007, s.182).

Aşk, Hacer’i tüm korkularından arındırır. Onu daha güçlü ve kararlı bir kadın yapar. Ne dedikoducu komşular ne de geri dönmesi muhtemel kocası, hepsine karşı durabilecek kadar cesurdur artık. Bir kaçak olarak Habip’in akıbeti ne olursa olsun onu sahiplenir. Habip’le birlikte kasabadan ayrılmaya karar verir. Bu karar sonucu başına gelebilecek her türlü olumsuz durumu göğüslemeye hazır hisseder kendini.

Hüseyin; Hacer’in altı yaşındaki oğludur. Babası, o henüz bebekken evden ayrıldığı için babasını hiç tanımamıştır. Babasız büyümekte olan bir çocuk olarak, baba özlemi çekmekte ve diğer çocukların yanında kendini eksik hissetmektedir. Babalarıyla birlikte yaşayan çevredeki çocukların babalarıyla olan ilişkilerine imrenir.

Komşu çocukların her akşam evlerine dönen babaları vardı. Akşamları yollarını gözlerlerdi babalarının. Sonra koşarlar: ‘Baba, babacığım!’ Ellerindekini alır, babalarıyla yan yana, birer küçük kahraman gibi, evlerinin yollarını tutarlardı. Yalnız Hüseyin. O, geç vakitlere dek yapayalnız kalır. Böyle yapayalnız kaldığı zamanlar arkasında elleri, sırtı duvara dayalı, içinden ağlamak gelirdi. Onun da neden bir babası olmadığını düşünürdü (Kemal, 2007, s.19-20).

Babasızlığı sürekli yüreğinde hisseden Hüseyin’in, Habip’i ilk gördüğünde aklına gelen tek şey babasının geri dönmüş olduğudur. Hüseyin’in bu yanılgısı Habip ve Hacer’in işini kolaylaştırdığı için doğruyu söylemezler. Hüseyin, Habip’i babası bilir ve çok mutlu olur.

Adamın bacaklarına sarıldı. Tam da istediğince uzun boylu, iriyarı bir babaydı...” (Kemal, 2007, s.73).

Babasının etli, kocaman elini yakaladı, öptü, göğsüne bastırdı. Oh be, oh be...artık onun da bir babası vardı. Bütün babalardan daha uzun boylu, çok daha güçlü, bütün babaları dövebilecek bir babası! (Kemal, 2007, s.74).

Hüseyin'in babasızlığı simge bir araçla 'üç tekerlekli bisiklet'le özdeşleşir. Hüseyin de diğer çocuklar gibi bir bisikleti olsun ister. Yeterli paraya sahip olmadıkları için alınamayan bu bisiklet, Hüseyin'e göre ancak babasına kavuştuğu gün gerçekleşebilecek bir hayaldir. Bu nedenle de bir babaya kavuşma coşkusunun hemen ardından Habip'ten kendisine bisiklet almasını ister. Habip'in söz vermesi Hüseyin'in sevincini daha çok artırır. Daha sonra kasabadan hep birlikte gidip uzak bir şehirde yaşama planı yaptıklarında, alınacak olan bu bisiklet de kurulan hayallere dâhil olur.

Uzaklardaki çok büyük şehrin henüz tanımadığı dar bir sokağında, mavi üç tekerlekli bisikletinin üstündeydi. Bol bol çalacaktı zilini. Orda ne Şerife'nin oğlu Ali, ne de zaman zaman babasızlığını yüzüne vuracak, evlerini taşlarken sövüp sayacak çocuklar olacaktı. Orda o da üç tekerlekli bir çocuk olacaktı üç tekerlekli bisikletiyle herhangi bir çocuk gibi (Kemal, 2007, s.178).

Hüseyin'in çocuk olmanın getirdiği doğallıkla sahip olmak istediği 'üç tekerlekli bisiklet' romanın olay örgüsüne de etki eder. Hüseyin'in bisiklet tutkusunu bilen komşu kadın Şerife'nin kurduğu tuzakla Hüseyin, Habip'in evde gizlendiğini ağzından geçirir. Jandarmaların eve baskına gelmesiyle de Habip, planladıkları zamandan daha önce kaçmak zorunda kalır. Böylece üçünün birlikte kaçma planı sekteye uğrar.

Topal Duran; romanın olumsuz karakterlerinden biridir. Yalnız yaşayan bir kadın olmasını fırsat bilerek Hacer'i yıllardır taciz etmektedir. Topal Duran herhangi bir iş ya da meslek sahibi değildir. Parası için yanında gezen arkadaşlarıyla birlikte bütün gün gezer, içer ya da kadın peşinde koşar. Bunu bilen kasabalının gözünde itibarı yoktur. Ancak ona kimse sesini çıkaramaz. Çünkü kasabanın en zenginlerinden ve Demokrat Parti'nin kasabadaki ileri gelenlerinden Haşim Ağa'nın yeğenidir. Bu nedenle de para ve iktidara yakın olmanın gücünü arkasına alan Topal Duran, her türlü keyfi davranışı kendine hak görür. Sadece kasaba halkından değil devlet kurumlarından ve onun temsilcilerinden de çekinmez. "...Ulan çavuştan, onbaşidan siz korkarsınız. Senin çavuşun, onbaşın, savcın mavecin benim umurumda mı?" (Kemal, 2007, s.109).

Topal Duran kendi tabirine göre Hacer'e âşıktır ve onunla evlenmek istemektedir. Ancak Topal Duran'ın Hacer'e ısrarla yaklaşmaya çalışmasının asıl nedeni Hacer'in 'erkeksiz' bir kadın olmasıdır. Erkek egemen zihniyete göre bir kadın tek başına bir hiçtir ve mutlaka bir erkeğe muhtaçtır. Her ne kadar Hacer emeğiyle para kazanan, kimseye muhtaç olmadan yaşayan bir kadın olsa da bu yargı değişmez. Topal Duran da bu yargıdan hareketle en azından Hacer'in 'cinsel ihtiyaçları'nı gidermek

ister. "...Yedi yıldır ersiz yaşıyor. Olur mu? Kitap gibi avrat. Var bana Allah'ın emriyle diyorum yanaşmıyor. Ya varır, ya da..." (Kemal, 2007, s.108).

Hacer'in yıllardır peşinde olan Topal Duran'ı reddetmesi, Topal Duran'ın davranışlarında bir değişikliğe yol açmaz. Aksine Hacer'i elde edememiş olması onu daha çok hırslandırır. Zorla da olsa ona sahip olmak ister. "...Güzellikle var diyorum bana, varmıyor. Ben de yaparım bir metazori, adımız çıkar. Bana mecburi varır o zaman!" (Kemal, 2007, s.108).

Hacer'in bir türlü boyun eğmeyişi ve hatta karakola gidip şikâyet edişi Topal Duran'ı daha çok kızdırır. Hacer'e olan ilgisi bir güç gösterisine dönüşür. Ormanda odun toplayan Hacer'i yalnız bulduğu bir gün ona saldırır. Kendini korumak isteyen Hacer, Topal Duran'ı yaralar. Bir kadın tarafından yaralanmış olmak ve bundan dolayı kasabalının diline düşmek Topal Duran için aşağılayıcı bir durumdur. "Gerçi sorguda erkekçe davranmış, suçun kendinde olduğunu mertçe ileri sürmüştü, ama gene de yetmiyordu kimseye bu. Karı bıçağıyla, bir karı tarafından vurulmuştu. Erkekliğe, mertliğe, yiğitliğe sığmazdı!" (Kemal, 2007, s.218).

Bu yaralama olayı, kasabalının gözünde Hacer'in saygınlığını artırırken Topal Duran'ı tamamen itibarsızlaştırır. Bir erkek olarak yenilmiş, 'erkek' olmanın gücünü Hacer'e kaptırmıştır. Bu durumun getirdiği öfkeyle Hacer'den intikam almak ister.

Öcünü almadan çeker giderse, bu alçak durumdan hiçbir zaman kurtulamaz, kasabalısının önünde başı yerde gezerdi. Onun için, bu alçak durumdan ne yapıp yapıp kurtulması gerekirdi. Ona öyle bir iş yapmalıydı ki, kasaba bile beğenmeliydi (Kemal, 2007, s.218).

Topal Duran, Hacer'in gideceği yeri öğrenip onu zora düşürecek bir oyun hazırlamak için Şerife ile işbirliği yapar. Şerife'nin bisiklete bindirme bahanesiyle Hüseyin'i eve alıp Habip'in yerini öğrenmesiyle de Habip ve Hacer'in planları engellenmiş olur.

Şerife; Hacer'in onu çekemeyen komşusudur. Kişilik olarak Hacer'le zıt özelliklere sahiptir. Dişiliğini sergilemekten ve evli olmasına rağmen başka erkeklere olan düşkünlüğünü göstermekten çekinmez. Gözü sürekli olarak Hacer'in üstündedir. Onun bir açığını bulmak ve aleyhine konuşmak için fırsat kollar.

Şerife, ortada hiçbir neden yokken bile Hacer'e kötülük yapıp, canını yakmaktan zevk alır. Örneğin; olağan bir günde Topal Duran'la birlik olup mahalledeki çocuklara Hacer'in evini taşıatabilir.

Başta komşu Şerife'nin oğlu, çocuklar kaba saba sövmeye başladılar. Gene karşılık alamayınca, bu kez en zayıf yanına dokundular:

‘Piç Hüseyin, babasız Hüseyin, piç Hüseyiiii!’

Sürmesi, rastığıyla tıpkı tıpkısına bir kötü kadına benzeyen Şerife, dolgun gerdanını titrete titrete güldükten sonra:

‘Nefesinizi tüketmeyin,’ dedi. ‘Onlar her bir rezilliğe alışkın. Boşuna nefesinizi tüketiyorsunuz...’ (Kemal, 2007, s.114).

Topal Duran'ın Hacer'e olan tutkusunu bilen Şerife, fırsatını bulduğunda onu Hacer'e karşı kışkırtmaktan geri durmaz.

Hacer'in düşman komşusu Şerife'yle karşılaştı. Kara, kuru lakin gene de kahrı çekilir cinsten oynak kadın, kırılarak durdu:

‘Geçmiş olsun Duran Ağa! Kahpe karı seni ne hale getirdi. Duyunca öyle acındım, öyle acındım ki, deme gitsin. Kahpeyi boğmak geçti içimden!’

(...)

‘Tekmil kasabanın dilindesin. Alt tarafı bir kancık. Dağ gibi bir babayiğidi bıçaklasın...’ (Kemal, 2007, s.218).

Şerife, Hacer'e olan düşmanlığının nedenini kendisi de tam olarak bilemez aslında. Erkeklerin Hacer'i beğenmesi, buna rağmen kadının onlara aldırış etmemesi Şerife'yi kızdırır.

Genç, güzel, tatlı, komşu erkekleri istese her an baştan çıkarabilir, ama doğrucası şimdiye dek böyle bir davranışını görmemişti. Gene de kızılıyordu ona. Kızması, erkeklerini baştan çıkardığı için değil, erkeklerin kendi kendilerine gelin güvey olmasınaydı. Kadınınsa bunda zerrece suçu yoktu. Bununla birlikte, kızdığı, neden kızdığını da açıkça bilmediği bir kadını şimdi herhalde övecek değildi (Kemal, 2007, s.205).

Şerife, kendisinden daha genç ve güzel olan Hacer'i kendine rakip olarak görür ve kıskanır. Ama onu asıl kızdıran ve Hacer'e düşmanlık beslemesine neden olan şey, Hacer'in namuslu olmasıdır. Kendine hayran olan erkeklere yaslanarak rahat bir hayat yaşamak yerine, onun çalışarak tek başına ayakta durabiliyor olması Şerife'de kıskançlık duygusu uyandırır.

3.1.6.5. Romanda Tespit Edilen Kronotoplar

Ev: Ev, yalnız yaşayan bir kadın olarak sürekli tacize uğrayan Hacer'e ve saklanmak zorunda olan Habip'e sığınak olur. Onları dışarıdakilerin kötülüklerinden korur. Aralarında gelişen ilişkiden dolayı da Hacer, Habip ve Hüseyin'e ait bir yuva olur.

Şehir: Küçük bir kasabada yaşayan Hacer ve onun evine sığınan Habip'in ortak bir gelecek kurabilmeleri ancak büyük bir şehire kaçmalarıyla mümkün olabilecektir. Kalabalığında izlerini kaybettirip yeni bir hayata başlamak istedikleri şehir, İstanbul'dur.

Çukurova: Olay örgüsünün geçtiği kasaba ve Habip'in köyü Çukurova'dadır. Çukurova dolayısıyla ağa-köylü çatışması ve toprak mülkiyeti sorunu romanda işlenir. Zengin ve güç sahibi ağalar küçük köylünün topraklarını gasp etme hakkını kendilerinde görürler. Habip, Muzaffer Ağa'nın köylünün topraklarına el koyması nedeniyle onu öldürür.

Yol: Habip, işlediği cinayetten sonra kaçmak üzere yola çıkar. Bu yolculukta Hacer'e rastlar. Yaşadığı tecrübeler Habip'in hayatını sorgulamasına neden olur ve bir karakter olarak onu değiştirir.

Kahvehane: Köylünün bir araya geldiği, sorunlarını konuştuğu, parti çekişmelerinin yaşandığı sosyal bir mekân olarak romanda yer alır.

3.1.7. Roman Kahramanlarının Kronotopik Yapıya Göre Kesişme Noktaları

Orhan Kemal'in eserlerine karakterler açısından bakıldığında çok sayıda ortak noktaya sahip oldukları görülebilir. Yazarın kahramanları sınıfsal olarak aynı konumda olan; yoksullar, işçiler, işsizler, geçimini sağlamak için gündelik işlerde çalışanlar, ekmek parası için evinden ayrılmak zorunda kalanlar, mübadiller, hayat karşısında yenik düşmüş insanlar, hayat kadınları, sokak çocukları gibi ekonomik sistemin ezdiği küçük insanlardır. Orhan Kemal onların ayakta kalma savaşlarını, bazen de sadece fiziksel olarak varlıklarını devam ettirebilme mücadelelerini, umutlarını, hayallerini hikâye eder. Bu insanların dramlarını anlatmak için seçtiği mekânlar ise yine benzerlik taşır. Adana'nın ve İstanbul'un yoksul mahalleleri, tarlalar, fabrikalar, hapishaneler vb.

yazarın kahramanlarına hayat verdiği yerlerdir. Bazen de zengin ve yoksul arasındaki sınıf çatışmasını sergilemek amacıyla varlıklı insanların oturduğu semtleri kullanır.

Çalışma kapsamında incelenen romanlarda her romana özgü çok sayıda kronotopa rastlanmıştır. Bu kronotoplar karakterlere etkileri açısından değerlendirilmiş ve altı romanın hepsinde etki düzeyi yüksek olanlar merkez kronotoplar olarak seçilmiştir. Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanmış romanlarında karakterleri etkileyen ve filmlere aktarımı incelenecek olan temel kronotop tipleri fabrika, şehir, Çukurova, ev ve yol olarak belirlenmiştir.

Fabrika, yazarın romanlarında çok işlevsel bir yere sahiptir. Köyden şehire iş için gelenlerin ilk umut kapısı, ekonomik dönüşümler sonucu artık kendi işinden ekmek yiyemez hale gelen küçük esnafın işçileşme sürecinin başladığı yer, tarım ırgatlığından sanayi işçiliğine geçişin gerçekleştiği noktadır. Orhan Kemal'in işsiz kahramanlarının iş umudu, işçi kahramanlarının ise ezildiği, sömürüldüğü, benliklerini ve moral değerlerini kaybettikleri yerdir. Gecekondu mahallelerinin merkezidir. İnsanı değersizleştiren, hapseden, korkutan ekonomik gücün simgesidir. Ancak, aynı zamanda yazar için umudun da simgesidir. Çünkü makineden anlayan, makineden anladığı için de zihni aydınlanan, emeğinin değerini bilen, nitelikli işgücünün simgesi ustalar yine burada yer alır.

Şehir kronotopu ele aldığımız romanlarda büyük önem taşır. Orhan Kemal'in romanlarında şehir, belirleyici bir rol oynar ve temel aktörlerden biridir. Şehir ekonomik ve sosyal yapısı, yaşam tarzı, etik değerleri ve coğrafi konumuyla hem öyküsel hem de temasal düzeyde metnin kurulmasına yardımcı olur. Şehire ait özelliklerin birey üzerinde bıraktığı etkiler ise açımlayıcı başka bir unsurdur. Orhan Kemal, öykülerine mekân olarak Adana ve İstanbul'u seçer. Bu şehirler, yazarın en iyi bildiği iki şehir olmalarının yanı sıra, romanlarının çıkış noktasında yer alan ekonomik, siyasal ve toplumsal değişimlerin bütünlüklü olarak anlatılması için de uygun niteliktedirler. Bu iki şehir, Orhan Kemal kahramanlarının umutlarının başladığı ya da yok olduğu, hatta bazen yaşamlarının sonlandığı yerlerdir.

Yazarın köylüyü, köylünün toprak sorununu, tarım işçilerini ve onların yoksulluğunu anlatmak için seçtiği mekânlar Çukurova bölgesindedir. Siyasi ve ekonomik alandaki değişimlerin küçük çiftçiye daha da küçültürken zengin toprak sahiplerini güçlendirmesi, tarımda makineleşmeye geçilmesi, Demokrat Parti iktidarının köylüyü uğrattığı hayal kırıklığı, kırsal alandaki ezen-ezilen arasındaki ilişkiler bu bölge üzerinde anlatılır. Çukurova, geçirdiği toplumsal değişimlerle olduğu kadar coğrafi

özellikleriyle de karakterlerin oluşumunda etkili bir unsur olarak Orhan Kemal romanlarında yer alır.

Ev, karakterlerin ekonomik, sosyal ve kültürel altyapılarının göstergesidir. Ev, kapalı bir mekândır ve özel olanı gizleyendir. Yazar ise evi kullanarak bireyin sosyal yaşam içinde gösterme olanağı bulamadığı yanlarını, ailesini, aile ilişkilerini ve ev içindeki konumunu sergileyebilir. Karakterin bir bütün olarak ortaya çıkmasında yardımcıdır. Orhan Kemal karakterlerinin yoksul dünyasını yine kendileri gibi yoksul evleri tamamlar. İnsani yaşam koşullarına sahip olmayan gecekondu mahallelerindeki derme çatma evlerdir, bunlar.

Orhan Kemal, bilinen anlamıyla bir yol hikâyesi yazmamıştır. Ama kahramanları bir umudu, bir hayali gerçekleştirmek için yola çıkarlar. Ya da yeni bir hayata başlamak üzere yolculuk yaparlar. Bu yolculukta bilinmeyenle karşılaşır. Yaşadıkları tecrübeler onları değiştirir. Bazen de yaşadıkları ruhsal bir yolculuktur. Kişi bu sayede kendini ve çevresindekileri tanır.

3.1.7.1. Fabrika Kronotopu

Fabrika, Orhan Kemal'in **Murtaza** romanında önemli bir yere sahiptir. Romanın olay örgüsünü geliştirmeyi sağlayan bir mekân olmasının yanı sıra simgesel bir işleve de sahiptir. Olayların geçtiği işçi mahallesinin ve o mahalledeki yaşamın merkezidir. Yıkık dökük, harap evlerin ve çamurlu sokakların ortasında dimdik durur. Büyük, sağlam ve güçlüdür. Mahalledeki evlerin, dükkanların ve insanların varlık nedeni fabrikadır. Her vardiya başlangıcında işçileri yutarcasına içine alır. Paydos saatinde yorgun ve tükenmiş bedenleri dışarı kusup, bir sonraki vardiyanın işçilerini yutar. Yorgun bedenler dışarı çıktıkça o daha çok güçlenir. Fabrikanın içi geniştir ve karışıktır. Labirent gibi. Aralıksız çalışan makinelerin gürültüsü de hiç susmaz. İşçiler fabrikadaki makinelerle aynı ritm içinde durmaksızın çalışırlar.

...sanki demirden atlar, beton döşeme üzerinde alabildiğine koşarlarken, öfkeli şakırtıları ile dokuma tezgâhları, döşeme, tozlu putreller, tezgâhları başında elleri boyuna işleyen dokumacılar, havada uçuşan pamuk tozları, her şey, herkes titriyor, sarsılıyordu (Kemal, 2008a, s.161).

Bu aksamayan döngü işçilerin bedenini olduğu kadar ruhlarını da esir alır. Fabrika içindeki çalışma temposuna ve kurallara uymak zorundadırlar. Ancak, dışarıdaki yaşamlarını da fabrika esir almıştır. Fabrika maddi gücün, ekonomik sistemin

bir simgesidir. Dolayısıyla onlar için fabrika bir baskı unsuru, korku nesnesidir. İşsizlik ve aç kalma korkusu tüm benliklerini sarmıştır. Bu durum işçilerin ve mahallede yaşayanların kendi aralarındaki ilişkilerini de belirleyici rol oynar.

Orhan Kemal, Murtaza romanında, fabrika kronotopunu kapitalist sistemin bir simgesi olarak kullanmıştır. Romanda geçen öykü zamanı 1941-1947 yılları arasındır. Hikâye edilen dönem siyasal olarak; Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda olduğu Tek Parti Dönemi yılları ve 1946'da kurulan Demokrat Parti ile başlayan Çok Partili Döneme geçiş sürecini içerir. Romanda geçen zaman; İsmet İnönü'nün 'Milli Şef' olduğu, 'tek parti, tek millet, tek yönetici' anlayışının hâkim olduğu 1938-1950 yılları içerisinde yer almaktadır. (Ahmad, 1983, s.1994). Dolayısıyla otoriter bir yönetim uygulanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki ekonomik kriz nedeniyle yaşam zordur. Kısaca; ekonomik, toplumsal ve siyasal baskının birlikte yaşandığı yıllardır. Romanın başkahramanı Murtaza'nın bireysel öyküsü ise 1927'de mübadele yoluyla Yunanistan'ın Alasonya kasabasından Türkiye'ye göç etmesiyle başlar. Romanda bu öykü geriye dönüşlerle anlatılır. Murtaza, Türkiye'ye gelebildiği için İsmet İnönü ve CHP'ye minnet duyar. Demokrat partililerin eleştirilerine karşı hep İsmet İnönü'yü savunur. Çünkü; "...kurtarmış idi çan sesi dinlemekten; kavuşturmuş idi şükür ezan-ı Muhammedi'ye" (Kemal, 2008a, s.296).

Hikâyenin anlatıldığı dönemde ülkede sanayi üretiminin artması çabaları devam ediyordu. Cumhuriyet döneminin başında belirlenen ekonomi politikalarının başında sanayileşme geliyordu. 1927 yılında Sanayi Teşvik Yasası çıkarılarak özel kesime sanayileşme yolunda destek sağlandı. Bu uygulamadan beklenen sonuç elde edilemeyince 1934 yılından itibaren sanayide devletçi bir politika izlenmiştir. Bu politika sonuç vermiş sanayi üretimi önemli gelişme göstermiştir. Sanayi alanında en önemli gelişme doküman sanayinde sağlanmıştır. 1930'ların sonunda Çukurova ve Ege bölgeleri, iç talebin % 80 gibi bir bölümünü karşılayacak düzeye gelmiştir. (Kepenek, 1983, s.1760) Sanayideki devletçilik politikası 1950'ye kadar sürer. Devletçilik politikasıyla ülke ekonomisinin temeli kurulur, ekonomik bağımsızlık yolunda başarı sağlanır. Bütün bu süreç aynı zamanda ülkede kapitalizmin gelişmesini de hızlandırmıştır. "Türkiye'de devletçilik kapitalizmin zıddı olan bir sistem olarak düşünülmemiştir; tersine, kapitalizmi ve kapitalistleri geliştirici bir 'yedek güç' olarak ele alınmıştır" (Tanilli, 1981, s.268).

Orhan Kemal'in en bilinen kahramanı, romana da ismini veren Murtaza'dır. Murtaza otoriteye itaatin, düzen ve kuralın temsilcisidir. Kendini görevine ve amirlerine

adamıştır. Hizmet aşkı her şeyden üstündür. Disiplini yerine getirmek bütün insani değerlerden önce gelir. Görevi sırasında kimseye ayrıcalık tanımaz. Üniforma ve hiyerarşik yapıya kayıtsız şartsız uyar. Bunun dışında kalanların ise disipline edilmesi gerekir. Kendisi ile aynı sınıfsal konumda olan insanları sevmez. Tembel oldukları için yaşadıkları hayatı hak ettiklerini düşünür. Varlıklı ve güçlü olanı sever. Ama bunu bir çıkar elde etmek için yapmaz. Onun tek istediği bütün vatandaşların kurs görerek terbiye almasıdır. Böylece vatanlarına faydalı, çalışkan, dürüst ve disiplinli birer yurttaş olabilirler.

Murtaza, doğruluk ve dürüstlükten asla ödün vermez. Malda mülkte gözü yoktur. 1927’de azınlık mübadelesiyle Çukurova’ya yerleştirilir. Toprak dağıtımı sırasında diğer göçmenler bu durumu değerlendirip haklarına düşenden fazlasını alırken, o doğruyu söyler. Murtaza’nın tek övünç kaynağı şehit dayısı Kolağası Hasan Bey’dir.

‘Yok idi tarlalarımız, konaklarımız amma, var idi arslan yavrusu arslan dayım Hasan Bey, Kolağası....Yeter bu şeref hem de şan bana, ne lazım tarla? Ne lazım konak? Ne lazım at, araba? Dolaşır benim de damarlarımda şükür, dayım Hasan Bey’in mübarek kanı!’ (Kemal, 2008a, s.9).

Oysa o dönemde ‘İskân Yasası’ kullanılarak çok fazla yolsuzluk yapılır. Bu nedenden dolayı mecliste görüş ayrılığı ortaya çıkar. Halk fırkasından 29 kişi istifa ederek Terakkiperver fırkayı kurarlar. Oluşan muhalefeti susturmak içinse 1925 yılında Takrir-i Sükûn yasası çıkarılarak Terakkiperver fırka kapatılır. Bütün bunlardan habersiz Murtaza, tüm benliğiyle kendini adadığı sistemin aksamadan işlemesi için çalışır. Bozuk bir toplumsal yapı içinde yaşadığını bilmeden, fabrikada ve mahallede düzeni sağlamak ister. Bu nedenle de çevresindekilerle sürekli çatışma yaşar.

Bir roman kahramanı olarak Murtaza, iki türlü zamana sahiptir. İçinde yaşadığı öykü zamanı ve kendi bireysel zamanı. Sürekli sözünü ettiği, kendine örnek aldığı dayısı Kolağası Hasan Bey onun tek varlık nedenidir. Kendine ilke edindiği her şeyi bu geçmiş zaman figürüne dayandırır. Oysa dayısını hiç görmemiştir. Kendisine anlatıldığı kadarıyla tanır. Tanık olmadığı bir zamana ait bu kahraman dayı figürünü öykü zamanına taşır. Bir yanıla geçmişte yaşayan Murtaza iki zaman arasında sıkışır. Kendi gerçekleri ile yaşamın gerçekleri arasında kalmıştır. Karısı ve kızları için yabancı biridir, oğlu ondan utanır. Ama hiçbir önemli olay -kızının ölümüne sebep olması bile- onun görev bilincini değiştirmez.

Orhan Kemal, Murtaza ile edebiyatımızda katı ödev anlayışının ve düzene itaatın simgesi olan bir tip yaratmıştır. Bu anlayış Murtaza'dan önce de vardı, bu gün de var. Bahtin tip için; "...tip, dünyanın sınırlarından uzaktadır ve bir insanın, belli bir dönem veya bir çevreyle (toplumsal çevre) somutlaşmış ve sınırlanmış değerlerle ilişkili duruşunu ifade eder veya 'ürünler' ile ilişkili, yani zaten varlık haline gelmiş anlamla ilişkili duruşunu ifade eder..." der ve "...kolektif bir kişiliğin pasif konumudur" (Bahtin, 2005, s.230), diye ekler.

Yazarın, fabrikanın fen müdürü olarak yarattığı karakter; ezen ve sömüren sistemin temsilcisidir. Çalışanların insan olarak bir değeri yoktur. İşlerin yürümesi ve fabrikanın kar etmesi tek amacıdır. Bu amaç için yalan söylemekten ya da ikiyüzlü davranmaktan çekinmez. Murtaza'ya "...Çalışır, Nuh'a falan kulak asmazsın. Çünkü Nuh ve ötekiler ruhsuz heriflerdir. Hem vazife görmekten kaçarlara, hem de görmek isteyene engel olurlar." derken, birkaç dakika sonra Nuh'a "...Kanı kanımdan, teni tenimden bir insanın kuyusunu, kanı kanımdan, teni tenimden olmayan beş paralık bir muhacir oğlu önünde kazacak kadar alçalamam herhalde." (Kemal, 2008a, s.171-174), diyebilir.

Fabrikada çalışan diğer müdürler, şefler, kâtipler, ustabaşılara ise yine sistemin sürekliliğini sağlayan kişilerdir.

Murtaza'nın fabrikada çalışan kızları Cemile ve Firdevs, ağır iş koşullarında çalıştırılan çocuk emekçilerin temsilcileridir. "Makine dairesinin kirli camından saate baktılar. Dokuz buçuğa geliyordu. Öğlenin on ikisinden beri işbaşındaydılar, paydosa daha iki buçuk saatleri vardı" (Kemal, 2008a, s.241). İşe ara verip gizlice oyun oynarlara.

Fabrika, **Bereketli Topraklar Üzerinde** romanında; üç köylünün şehire gelme nedenidir. İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali hemşehrilerinin fabrikasında iş bulmak umuduyula köylerinden çıkıp şehire gelirler. İşe alınacaklarının, iyi para kazanacaklarının beklentisi içindedirler. Ancak, ilk hayal kırıklığını da yine fabrika kapısında yaşarlara. Fabrika kapısında kendileri gibi iş bekleyen çok sayıda insan vardır. Yusuf, fabrikanın sahibini görebilmek için kapıcıya yalvarmak, rüşvet vermek gibi yollar dener. Başarılı olamayınca son çare olarak fabrika sahibinin arabasının önüne atlar. İstedğini bu şekilde elde eder. Yusuf, azimlidir. İstedğini alıncaya kadar her yolu dener. El etek öpmekten gocunmaz. Hasan ve Ali'ye göre daha uyanıktır.

Fabrikada işe başlarlar. Ağır çalışma koşulları sonucu Hasan hastalanır. Yusuf ve Ali ise ırgatbaşına haraç vermek istemedikleri için işten kovulurlara. İnşaatta çalışmak

üzere kaldıkları yerden ayrılırlar. Hasta olduğu için Hasan'ı yanlarında götürmezler. Bir süre sonra Hasan, açlıktan ve hastalıktan ölür.

Fabrika, aynı köyden üç arkadaşın birbirlerinden koptukları yerdir. İnsani değerlerini kaybetmeye ve bireysel düşünmeye başlarlar. Artık çalışmadığı için en yakın arkadaşlarını fazlalık olarak görürler. “Günler geçiyor, Yusuf’la Ali işlerine gidip geliyorlardı. Sağdan soldan utandıkları, daha doğrusu sağın solun ayıplaması üzerine on iki saatten on iki saate hemşerilerini de yemeğe buyur diyorlardı ya, bıkmış usanmışlardı doğrucası” (Kemal, 2008b, s.79).

İnşaatta iş bulduktan sonra da arkadaşlarını hasta ve bakıma muhtaç bir durumda terk edip giderler. “Köse Hasan neden sonra yüzünü öteye çevirdi. Bu, onun bırakıp gitmek için öteberilerini toplamaya başlayan hemşerilerini görmemekle birlikte, bakışlarıyla onları rahatsız etmemek içindi. Hemşerilerinin birer hırsız gibi, suçlu gidişlerini görmedi” (Kemal, 2008b, s.102). Yokluk ve çaresizlik, köyden üç yakın arkadaş olarak çıkan roman kahramanlarını birbirinden koparır.

Vukuat Var romanında fabrika; erkek, kadın, çocuk her yaştan insanın beden gücünün sömürülüşünü simgeleyen bir kronotop olarak yer alır. Fabrikadaki çalışma koşulları çok ağırdır. Yasalarla güvence altına alınmış iş koşulları mevcut değildir. Çalışma saatleri esnektir. Çalışanlar arasında kadın ve çocuklar büyük çoğunluğu oluşturur. Bunun nedeni kadın ve çocuk işçilere verilen ücretin yetişkin erkeğe göre daha düşük olmasıdır. Romanda öykü zamanı olarak belirlediğimiz 1948 ve 1950 yılları, işçilerin hak mücadelesi verebildiği bir dönem değildir. İkinci Dünya Savaşı koşulları nedeniyle 1940 yılında çıkarılan Milli Korunma Kanunu ile kadın ve çocuk emeği üzerindeki koruyucu hükümler kaldırılmıştır. Sekiz saatlik iş süresi, kadın ve çocukların gece çalıştırılması yasağı, fazla çalıştırma yasağı gibi düzenlemeler bir süreliğine askıya alınmıştır. Ancak bu kanun, savaş sonrası dönemde de uygulanmaya devam etmiştir. Keyfi olarak uygulanan çalışma koşulları, değişken sermaye olan emek gücünden daha fazla sermaye birikiminin yaratılmasına olanak tanırken işçilerin bedenlerini daha da çok tüketmektedir.

Güllü fabrika çırcılarında 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. (...) Günde en az on iki saat çalışıyordu (Kemal, 2005, s.20).

Fabrikada güvencesiz olarak çalışan işçiler, her türlü aşağılamaya ve hakarete de maruz kalırlar. Hiyerarşik olarak kendilerinden üstte olan kişilerin suistimaline açıktırlar. “Bir Hacı Ali Efendi vardı, iplikhane kâtibi, iriyarı, pehlivan gibi bir şey. Kafası kızdı mı, değil erkekleri kadınları, kızları bile döverdi” (Kemal, 2005, s.36).

Kadın işçiler için durum daha da zordur. Sadece emek sömürüsüne değil cinsel sömürüye de maruz kalırlar. “...Birinde Giritli Hatice’yi dövdüydü ki, gök çürük içinde kaldıydı kızın her yanı. Pis. Kıza böyle böyle demiş, kız yanaşmamış. Vay sen misin yanaşmayan? Bir bahane, kızı odasına çekip...” (Kemal, 2005, s.36).

Fabrikada çalışan kadın hem ekonomik sistem hem de ataerkil sistem tarafından çift yönlü ezilirken diğer yandan da ev dışında bir çalışma hayatına dâhil olduktan sonra kendi hak ve özgürlüklerini de sorgulamaya başlar. Sahip olduğu ekonomik bağımsızlığın ona kendi hayatıyla ilgili başka özgürlükler de sağlamasını ister. Tek başına yaşamak, istediği yere gidebilmek, sevdiği kişiyle evlenmek gibi hayatına dair kararları kendi vermek ister. Elde ettiği ekonomik gücü kaybetmek istemez. Kendi emeğinin ekonomik değerini anlayan Güllü, babasının çalışmayıp evde oturması isteğine karşı çıkar. ““Fabrikaya alıştım ben. Eve kapanıp, kafes ardı kızı olamam. İstesem de olamam”” (Kemal, 2005, s.157).

Orhan Kemal’in romanlarında sıkça rastladığımız sınıf bilinci taşıyan işçi tipi, bu romanda karşımıza fabrika dolayısıyla çıkar. Muhsin Usta, romanda aklın ve olumlu düşüncelerin temsilcisi olarak işlev görür. İşçilerin ağır koşullar altında çalıştırıldığı bu ortamda insanın ve insan emeğinin çok değerli olduğunu bilir. İnsanların eşit ve özgür yaşadığı, adaletin hâkim olduğu başka bir dünyanın umudunu taşır.

Devlet Kuşu romanında fabrika; aksiyonların geliştiği bir mekân olarak yer almaz. Ancak ev dışında çalışan kadına karşı oluşan önyargıyı göstermek amacıyla kullanılır. Çalışan kadına gösterilen olumsuz tavır, döneme ait yaygın bir bakış açısıdır.

Gerçi kız kardeşleri başka kızlar gibi her önüne gelene pas veren yıkılacak yer arayan, yılışık şeyler değillerdi, bunu gayet iyi biliyordu ama, gene de ‘çalışmanın ayıp’ sayıldığı, çalışan kızları suçlayıveren bir şehirde yaşıyorlardı. Vapurda, tramvayda, kahvede, çarşıda pazarda çok rastlamış, çok duymuştu: ‘Fabrika kızı değil mi? Bırak. El değmemişi olmaz!’ (Kemal, 2014, s.32).

Fabrika, **Eskici ve Oğulları** romanında sınıfsal değişimin gerçekleştiği yerdir. Romanın kahramanı Topal Eskici, geçmişinin varlıklı günleriyle övünür. O günlerin zenginliğini ve feodal kültürünün devamını ister. Ancak sahip olduğu tek mülk, oğullarıyla birlikte çalıştığı eskici dükkanıdır. 1950’li yılların Adanasında makineleşme

ve kapitalist üretim biçimleri hızla yerleşmektedir. Topal Eskici zihniyet olarak bu değişimin dışında kalır. Gittikçe yoksullaşmalarına rağmen esnaf kimliğini devam ettirmek, statüsünü korumak ister. Ama başarılı olamaz. Karşı çıkmasına rağmen önce pamuk ırgatlığını sonra da sokakta ayakkabı tamirciliğini kabullenir. Pamuk toplamaktan hasta dönen çocukları için dükkanını satar. İşsiz kalan çocukları için tek şans bir fabrikada işe girmektir. Zaten romanın finalinde de damadı ve gelini bunun müjdesini verir. Romanda fabrika aynı zamanda modernleşmenin ve makineleşmenin temsilcisi olarak yer alır. Topal Eskici'nin babası yıllar öncesinden makinenin gücünü ve yapabileceği değişimi görmüştür.

Bu gücün daha şimdiden yüzler, hatta binlerce insanın günlerce çalışıp ancak çıkarabileceği işi birkaç saatte çıkarıverdiğini görüyor, 'fabrika' ya karşı korkulu bir hayranlık duyuyordu. Yerliler dilediklerince, 'Gavur akı, it akı!' desinler. Bu 'akıl'ın günün birinde dünyayı saracağını, insanların pek çoğunun elinden ekmeğini alacağını, onun dilinden anlamayan, ona dost olmayanların üzerinden silindir gibi ezip geçeceğini, onunla dost olmaktan başka çıkar yol bulunmadığını seziyordu (Kemal, 2008c, s.11).

Topal Eskici'nin babası, oğlunun da fabrikayı sevmesini ve anlamasını arzulamıştır. Topal Eskici, babasının bu ilgisi sayesinde kunduracılık mesleğini öğrenmiştir. Ancak bilinç düzeyi babasıyla aynı seviyede olmadığı için hızlı gelişen teknolojiye ayak uyduramamış ve kaybetmiştir.

3.1.7.2. Şehir Kronotopu

Orhan Kemal'in romanlarına 'açık mekân' olarak seçtiği şehirler Adana ve İstanbul'dur. Romanlarına zaman olarak seçtiği dönem, bu iki şehirde de kapitalist üretim sisteminin hızlı bir şekilde yerleştiği yıllardır. Değişen ekonomik sistem, sosyal yapı üzerinde de etkilerini göstermiş ve geleneksel değerler çözülmeye başlamıştır. İnsanların hem toplumsal statülerinde hem de birbirleriyle olan ilişkilerinde değişiklikler başlamıştır. İki şehirde de aldıkları göç nedeniyle hızlı nüfus artışı yaşanmıştır. Zaten kozmopolit olan yapılarındaki çeşitlilik çoğalmıştır. Artan nüfus hızlı yapılaşmayı da beraberinde getirmiş, fiziki görünümleri değişmiştir. Bu iki şehir, yazarın seçtiği konular ve yarattığı kahramanlar için uygun özelliklere sahiptir. Çünkü anlattığı hikâyeler, bu şehirlerde tanıdığı ve çok iyi gözlemlediği insanlara aittir.

Çukurova’da tarımcılığın yerleşmesini, 19. yy’da artan dış talep nedeniyle pamuk üretimi için yeni alanlar açılması sağlamıştır. Bu arada, toprak mülkiyetinde meydana gelen değişimler sonucu da merkezi yönetimden bağımsız bir feodal düzen oluşmuştur. (Keyder, 1983, s.1257). Bölgenin verimli toprakları, merkez şehir konumundaki Adana’yı zenginleştirmiş ve önemini artırmıştır.

1948 yılına gelindiğinde ise Marshall Yardım Planı ile tarıma çok sayıda fon aktarılmış ve bu fonlar ile tarım altyapısının güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Bu plan çerçevesinde, bölgeler arası nakliyatı sağlamak için ulaşım yolları açılmaya başlanır. Tarımsal üretimi artırmak için çok sayıda traktör ve iş makinesi, krediyle çiftçiye dağıtılmıştır. Tarımda başlayan makineleşme bölgede çok hızlı bir şekilde yayılır. Makineli tarıma geçilmesi ekili arazi alanını artırırken insan emeğine olan ihtiyacı azaltır. Tarım makinelerinin büyük çiftçilerde olması küçük çiftçiye ortakçılığa yöneltir ve daha da küçülmesine neden olur. Yoksullaşan köylü bir süre sonra da toprağını kiralamak ya da satmak zorunda kalır. Topraklar hızla varlıklı çiftçilerin elinde toplanır. Topraksız kalan köylüler iş aramak için büyük şehirlerin yolunu tutarken, arazilerini genişleten büyük çiftçiler ise kapitalist işletmeciliğe başlar.

Makinalaşma ile arazinin, hızla az sayıdaki büyük çiftçinin elinde toplandığında şüphe yoktur. Tarımda kapitalizmin hızla geliştiği Çukurova’da daha 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 (Avcıoğlu, 1996, s.623).

Tarımda gerçekleşen hızlı değişimler ani bir zenginliği de beraberinde getirmiştir. Özellikle 1950’li yıllarda pamuğun piyasa fiyatının yüksek olması büyük toprak sahiplerini daha da zenginleştirmiştir. 1950-1960 yılları arasında iktidarda bulunan Demokrat Parti de büyük toprak sahipleri ile işbirliği yapmış, onları desteklemiştir. Elinde çok para biriken varlıklı çiftçilerden bazıları sanayi alanında yatırımlar yapmış, kapitalistleşme yolunda ilerlemişlerdir. Bu arada; yabancı sermayenin teşvik sonucu ülkeye girmesi ve özel sermaye ile işbirliği yapması, sanayi yatırımı yapması için özel kesime devlet eliyle sermaye sağlanması gibi uygulamalar sonucu çok sayıda sanayi işletmesi açılmıştır. Yabancı sermayenin de etkisiyle tüketim artmış iç pazar genişlemiştir. Makineleşme ve modernleşme, sosyal yapı üzerindeki etkilerini göstermeye başlamıştır. Bu yeni üretim biçimlerine, ekonomik ve siyasal ilişkilere ayak uydurabilenler hızla yükselmektedir. Mevcut sisteme uyum

sağlayamayanlar ise yoksullaşmakta ve eski konumlarını yitirmektedirler. Toplumsal sınıflar belirlenmekte ve aralarındaki mesafe hızlı bir şekilde açılmaktadır.

Yazarın romanlarında anlattığı dönemin Adana'sı, bu değişimlerin sonuçlarını en hızlı yaşayan şehirlerden biridir. Tarımsal üretimin yanı sıra sanayi de gelişmiştir. Özellikle dokuma sanayisindeki artış şehirle özdeşleşen bir simge olmuştur. Adana, zenginlik ve parayla anılan bir çekim merkezidir artık. Diğer yandan Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu'nun yoksul insanların çalışmak için gelebileceği en yakın yerdir. Bu amaçla gelen binlerce insan, şehrin diğer yoksullarına eklenir.

Murtaza romanında olay örgüsünün geçtiği ana mekânlar, fabrika ve çevresindeki işçi mahallesidir. Ancak bu yerlerin bulunduğu şehir, Adana'dır. Öykü zamanı olarak belirlediğimiz 1941-1947 yılları, Adana'da dokuma fabrikalarının çoğalmaya başladığı bir dönemdir. Yerli sermayenin teşvikiyle kurulan fabrikalar, sermayeyi elinde bulunduranların hızlı bir şekilde zenginleşmesini sağlarken toplumsal sınıflar arasındaki mesafenin de daha çok açılmasına neden olmuştur. Şehir iki yüzlü bir yapıya sahiptir. Bir tarafında para ve mülk sahibi zengin bir kesim yaşarken diğer tarafında yoksul insanları barındırır. Şehirde bulunan varlıklı kişilerin yaşadığı mahalleler ile yoksul insanların yaşadığı mahalleler arasındaki fiziksel koşulların birbirinden çok farklı olması romanda özellikle vurgulanır.

Adana'nın bu roman özelinde vurgulanması gereken bir diğer özelliği ise kozmopolit bir yapıya sahip oluşudur. Farklı zamanlarda aldığı göçler bu yapıyı daha çok çeşitlendirmiştir. 1927 yılındaki azınlıklar mübadelesiyle Yunanistan'dan Türkiye'ye gelen Murtaza'nın hikâyesi de bu göçlere bir örnektir. Kurulu düzeninden koparak geldiği bu yeni yerleşim yerinde tekrar düzen kurmak için çaba göstermiş ve ancak bulunduğu konumda varlığını sürdürebilmiştir.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında; hikâyesi anlatılan İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin çalışmak için geldikleri şehir Adana'dır. Romanın kahramanları için, şehir ekmek parası kazanmak için büyük umutlarla geline bir mekân olmanın dışında başka anlamlar da taşır. Şehir, onları her an kandırabilecek kişilerle doludur ve bu nedenle de uyanık olmayı gerektiren bir yerdir. Hasan ve Ali köyden ilk kez çıkmaktadırlar. Yusuf, onlara göre daha tecrübelidir. Çünkü, Sivas'ta iki ay hamal olarak çalışmıştır. Onlar için şehir mücadele edilecek, tehlikeli bir düşman gibidir. Yolculuk sırasında Yusuf, arkadaşlarını şehirlilere karşı uyarır. "Lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden dersenez, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice

sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber!” (Kemal, 2008b, s.2).

Yusuf, roman boyunca şehir ve şehirliyle ilgili saptamalarda bulunur. Ama bu düşünceler kendisine değil, şehirde uzun zaman kalarak tecrübe kazanmış emmisine aittir. Yusuf’un dillendirdiği bu öğütler köylünün şehirliye bakışını yansıtır. Şehri, “... kendi saflığından yararlanacak ahlaksızların barınağı olarak görür” (Karpaz, 2009, s.110). Köylü, şehirliden korkmaktadır ve ona yenilmemek için taktik kullanmalıdır.

‘Emmim derdi ki, siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin derdi. İnsan dediğin delinmedik kabağa girmeli’ (Kemal, 2008b, s.32).

‘Şehirliye hımbıl göründün mü yandın’ (Kemal, 2008b, s.32).

‘Fukara emmim. Şehirliler beleş beleşine yaralı parmağa işemezler derdi...’ (Kemal, 2008b, s.33).

‘Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin derdi’ (Kemal, 2008b, s.35).

‘Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirliye yeyimi eksik etmeyin derdi’ (Kemal, 2008b, s.37).

‘Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin. Sizi vallaha yek ekmeğe muhtaç ederler derdi!’ (Kemal, 2008b, s.53).

Berna Moran, köylü/şehirli karşıtlığının ezilen/ezen karşıtlığının somutlanmış hali olduğunu ve romandaki çatışmayı doğurduğunu, söyler. “Ancak ‘şehirli’ ya da ‘şehir uşağı’, yalnız şehirde doğmuş olanlar değil, şehirde yerleşmiş, pişmiş ve böylece şehirlileşmiş olanları da kapsayan bir sözcüktür” (Moran, 2005, s.52).

Olay örgüsü ilerledikçe Yusuf’un uyardığı tehlikeler karşısına çıkmaya başlar. Horlanır, aşağılanır, alay edilir, kandırılırlar. İnsan emeğini sömürmeye dayalı acımasız bir düzenin içinde var olmaya çalışırlar. İşe girdikleri çırcır fabrikasının sulu koza bölümünde soğukta ve su içinde çalıştırılan Köse Hasan hastalanır. Irgatbaşına haraç vermek istemeyen Ali ve Yusuf işten çıkarılır. İnşaatta işe başladıklarında bu kez de amele çavuşu haraç ister. Ama artık düzenin kurallarına alışmışlardır. Haraç vermeyi reddetmezler. Bu sistemde kimse bir başkasına acımaz, fırsatını bulan karşısındakini ezmeye çalışır. Kendileri de yoksul olan ve ezilen bu insanlar, ayakta kalmaya çalışırken moral değerlerini kaybetmişlerdir. Bencillik, hile, yalan, ikiyüzlülük, hırsızlık, cinayet, çıkarıcılık üzerine kurulu sefil bir dünyada yaşarlar. İçine girdikleri bu dünya Ali ve Yusuf’u da değiştirir. Anca beraber, kanca beraber diyerek çıktıkları yolu birlikte tamamlayamazlar. Hasta arkadaşları Hasan’ı ölüme terk ederler. Ali’nin

kadınlara düşkünlüğü Yusuf'la yollarının ayrılmasına neden olur. İnşaatta çalışanlardan birinin karısıyla kaçır. Tarlalarda ırgatlık yapmaya gider.

Emmisinin öğütlerini kendine ilke edinen Yusuf, ayakta kalmayı başarır. Şehirlinin zaaflarını yakalar ve işine geldiği gibi kullanır. Gerekğinde boyun bükür, alttan alır. Şehirlinin ak dediğine kara demez. Çalıştığı inşaattaki duvar ustasından duvarcılık öğrenir. Duvar ustası olarak çalışıp, para kazanır. İstediklerini elde etmiş olarak köyüne döner. Korkarak geldiği şehirde yenilmemiştir. Şehirle ilgili düşünceleri de değişmiştir. 'Şehirli kısmı pek enayi oluyor' diyerek şehirliyi küçümsemektedir artık. İleride ailesini de alıp şehre yerleşmeyi düşünür.

Vukuat Var romanındaki 'açık mekân' Adana'dır. Şehir işçi mahalleleri, fabrikaları, sinemaları, kebabçı dükkanları, caddeleri ve sokaklarıyla yaşayan bir organizma olarak romanda yer alır. Kuruköprü, Seyhan Nehri, Sinekli park, Ötegeçe, Şehir Kulübü, Giritli'nin dükkanı, Arap mahallesi gibi Adana'ya ait yerler olay örgüsüne mekan olarak hizmet eder.

Romanın öykü zamanını 1948-1950 yılları olarak belirlemiştik. O dönem Adana'sının siyasal, ekonomik ve sosyal yaşamına dair göndermeler romanda geniş bir yer tutar. Büyük arazilerde pamuk ekiminin yapılıyor olması ve elde edilen ürünün dokuma fabrikalarında işlenmesi döneme ait bir özellik olarak karşımıza çıkar. Muzaffer Bey gibi büyük toprak sahipleri kendi tarlalarında pamuk yetiştirip daha sonrada kendi fabrikalarında bu pamukları işletirler. Şehirde sayısı artan fabrikalar kadınların da ev dışında çalışmasına olanak sağlar. Güllü, Güllü'nün annesi ve kız kardeşleri, Pakize fabrikada çalışırlar. Güllü ve Pakize ekonomik özgürlüğe sahip oldukları için kendi hayatlarıyla ilgili kararları almak konusunda özgüven kazanırlar. Güllü, şehirdeki sosyal yaşam mekânları olan sinema ya da tiyatroya gitmek gibi tecrübeleri bu özgüven sayesinde yaşamak ister. "Sinemaya da giderim, tiyatroya da. Bana hiç kimse karışamaz. Çalışıyorum. Alnımın terini yiyorum, vız gelir dünya!" (Kemal, 2005, s.20).

Adana bir şehir olarak çok sayıda farklı etnik kökene ev sahipliği yapar. Şehrin bu kozmopolit yapısı romanda da yansımaları gösterir. Güllü'nün babası Kürt, annesi Boşnak'tır. Kemal, Adana'da Arapuşağı ya da Fellah diye anılan bir kökene sahiptir. Çok eşli olan Cemşir'in karılarının farklı etnik kökenlere sahip olmalarını Çukurova'nın kültür çeşitliliğine başka bir örnek olarak verebiliriz. "...Karılarından en büyüğü Kürt, ikinci Arnavut, üçüncü Arabuşağı, en küçüğü de Boşnak'tı" (Kemal, 2005, s.8).

Devlet Kuşu romanının geniş mekânı İstanbul'dur. Roman kahramanı Mustafa, İstanbul'un yoksul mahallerinden birinde yaşar. Defterdar, Ayvansaray, Balat, Aksaray, Tepebaşı, Sirkeci vb. İstanbul semtleri romanda mekân olarak geçer. Yine Piyer Loti, Galata Köprüsü gibi İstanbul'u simgeleyen yerler olay örgüsünde kullanılır.

Olay örgüsünün geçtiği 1950'li yıllar, İstanbul'un kent yapısının hızlı bir değişim geçirdiği yıllardır. Tarım alanında yaşanan dönüşüm nedeniyle kırsalda işsiz kalmış insanlar, iş bulmak umuduyla göç etmeye başlamışlardır. İstanbul'da artan sanayi hamleleri bu şehre olan göçü artırmıştır. İstanbul, nüfus yoğunlaşması nedeniyle bir konut krizine ve kamu arazilerinde yasadışı gecekonduların yapılmasına yol açan hızlı ve plansız bir kentleşme sürecine girmiştir. Kaçak yapılaşmanın yanı sıra İstanbul'un mimari yapısı apartman yapımının çoğalmasıyla bir değişim içine daha girmiştir. Nüfus artışı arsa fiyatlarının çok hızlı artmasına neden olmuş, bu dönemde apartmanlar arsa maliyetini birden fazla ailenin bölüşmesine olanak veren bir çözüm olarak görülmüştür. Ancak apartman yapımının artmasının tek nedeni bu durum değildir. Ülke farklı bir modernleşme sürecine girmiş ve sosyal yaşamın her alanında değişim yaşanmaya başlanmıştır.

1950 yılının Mayıs gerçekleşen seçimler sonucu Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle ülkedeki modernleşmeciler aktörler değişmiştir. O zamana değin Batılılaşma şeklinde yürütülen modernleşme hareketlerinde Avrupa örnek alınırken, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte Amerika örnek alınmaya başlanmıştır. Ekonomi politikalarında 'küçük Amerika' olma hevesi, 'her mahallede bir milyoner yaratma' söylemi ve Adnan Menderes'in 'İstanbul'u 1900'lerdeki görünümünden kurtaracağız' şeklindeki demeçleri radikal bir değişim sürecine yol açar.

Ahmet Oktay, aslında bu sürecin Demokrat Parti ile başlamadığını söyler. "Küçük Amerika olmak, Menderes retoriğinin en önemli kavramlarından biriydi hiç kuşkusuz; ama bu, yalnızca imgelemenin ürünü değildi Başbakanın; doğrudan doğruya daha CHP iktidarı döneminde bizzat ABD tarafından empoze edilmişti" (Oktay, 1993, s.70). Ahmet Oktay, 'Amerikan yaşam biçiminin' ülkemize 5 Nisan 1946 günü İstanbul'a gelen Missouri zırhlısıyla girdiğini belirtir.

Doğan Avcıoğlu, Amerikan faktörünün, yalnız Türk dış politikasına değil, iç politikasına da, 1947 yılından başlayarak, etkili bir güç olarak yerleşmiş olduğunun tespitini yapar. 5 Nisan'da gelen Missouri gemisinin ardından 11 Nisan'da ABD'den 500 milyon borç alınır. 7 Eylül 1946'da Türk lirasında devalüasyon gerçekleştirilir. TBMM'de, Amerika gibi güçlü bir ülkeyi arkamıza almanın ülkemizin yararına

olduğuna dair konuşmalar yapılır. 8 Temmuz 1948’de ABD-Türkiye İktisadi İşbirliği Anlaşması TBMM’de onaylanır. 1949-1950 mali yılı sonuna kadar yapılan Amerikan yardımı 180 milyon dolara ulaşır. (Avcıoğlu, 1998, s.546)

Makineleşmenin yaygınlaşması sonucu üretimin artması lüks tüketiminin artışına da neden olmuştur. Amerika’dan alınan Marshall Planı yardımları da ekonomik bir rahatlama sağlamış ve tüketimin artmasına ayrıca katkı sağlamıştır. Demokrat Parti iktidarının ekonomi politikaları sonucu ya da sadece Demokrat Parti yandaşlığı nedeniyle elde ettikleri ayrıcalıklarla zenginleşmiş yeni ve görgüsüz bir burjuva sınıfının ortaya çıkması da lüks harcamaları çoğaltmıştır. ‘Küçük Amerika olma’ özlemi Amerikan kültürünün ‘ideal bir kültür’ olarak sosyal yaşamda yer almasını sağlamış ve biçimsel şekliyle de tüketimde kendini göstermiştir. Bu kültürün gündelik hayata yansması mimaride, eğlence mekânlarında, modada ve sosyal yaşamın her alanında değişikliğe neden olmuştur.

Devlet Kuşu romanında; 1950’li yıllardaki bu ‘modernleşme’ heyecanı yeni ve lüks bir apartmanda yaşama ve bu suretle statü kazanma hayali olarak karşımıza çıkar. Döneme ait bir karakter olarak karşımıza çıkan Zülfikar Bey; Mustafa ve ailesinin yaşadığı mahalleye bir apartman yaptırır. Mustafa’nın yoksul ailesi için, harap ve küçük evlerinden çıkıp bir apartman dairesinde yaşamak gerçekleşmesi olanaksız bir hayaldir. Ancak, Hülya’nın Mustafa’ya âşık olmasıyla bu hayal gerçeğe dönüşme olanağı bulur. Hülya ile evlenmek istemeyen Mustafa’ya bu hayali gerçekleştirmek amacıyla baskı uygularlar. Mustafa, hayatını kendi hayallerini gerçekleştirerek yaşamak ya da çevresini mutlu etmek için istemediği bir evliliği sürdürmek düşünceleri arasında ikilemde kalır.

Adana’nın değişen ekonomik koşullarının etkileri, **Eskici ve Oğulları** romanında iki yönden ele alınır. Birincisi; yeni ekonomik işleyiş karşısında geleneksel üretim biçimlerinin tutunamayışı ve Topal Eskicinin sınıf değiştirmesi. İkincisi ise; değişen toplumsal yapının aile içi ilişkileri de etkilemesi ve ataerkil sistemin kırılışı. Sosyal ve ekonomik değişimler, Topal Eskici’nin yaşamını sadece romanın geçtiği dönemde değil öncesinde de etkiler. Sol bacağı Trablus savaşında kaybeder. Can dostu Nişan’dan Ermeni tehciri sonucu ayrılır. Karısıyla Fransızların Adana’yı işgali sırasında orta anadoluya kaçarken tanışır. Memleketine ancak savaş sona erdiğinde geri dönebilir. Açtığı eskici dükkanında işler yıllarca iyi gider. Nazizmin dünyayı tehdit ettiği yıllarda işleri bozulur. Ailesini alıp bir köye yerleşir. Demircilik yapmaya başlar. Çok para kazanır, düzen tutar. Ancak tarımda makineleşme başlayınca demirciye

ihtiyaç kalmaz, düzeni bir kez daha bozulur. Şehire geri döner. Pamuktan kazanılan bol paranın şehiri değiştirdiğini görür.

Onlar görmeyeli hani, şehir de epeyce değişmişti. Yeni yeni apartmanlar, oteller, asfalt yollar...Yollar, apartmanlar, oteller ama bütün bunlar daha çok şehirin hemen ilk bakışta görünen yönlerini süslüyorlardı. Büyük oğlu gibi gün kazanıp gün yiyenlerin oturdukları kenar mahallelerle asfalt caddelerin böğürlerinden derinlemesine dalınan ara sokaklarsa, bozuk parkeleri, bel vermiş, kaykılmış, harap tahta ya da kerpiç evleriyle hemen hemen kırk elli yıldır bilip tanıdığı ara sokaklardı (Kemal, 2008c, s.18).

Tekrar açtığı eskici dükkanında küçük oğluyla birlikte çalışır. Ancak işten çıkarılan büyük oğlu da dükkanda çalışmaya başlayınca elde edilen kazanç yetmemeye başlar. Aile gittikçe yoksullaşır. Kazancını oğullarıyla paylaşmak istemeyen Topal Eskici'nin huysuzluğu ve aksiliği artar. Ağzındaki küfürler daha da bollaşır. Oğullarına sık sık hakaret etmeye başlar. Ancak öfkesi çabuk geçer. Yaptıklarından pişman olur. Aslında çocuklarını çok seven Topal Eskici aralarındaki çekişmelerin parasızlıktan olduğunu bilir.

Devirler değişti, rızklar bölündü, karlâr, kispler yolunu şaşırdı. Ahir zaman mı geldi? Bana sorarsan geldi evlat. Ahir zamanda kimse kimseyi tanımayacak, baba evladına, evlat babasına çemkirecek, büyük küçük bilinmeyecek der kitap. Yalan mı? Biliniyor mu? Üstüne titrediğimiz yavrularımızdan nefret etmiyor muyuz? Hatır, gönül, eşlik dostluk, ahabplık kaldı mı? (Kemal, 2008c, s.43).

Düzenin bozulmasına, her şeyin kötüye gitmesine kızar. Daha beter günlerin geleceğinden korkar. Geceleri çocuklarıyla, torunlarıyla ilgili kâbuslar görür. Onları koruyamamaktan korkar. Dedesinin çiftliğinde geçirdiği varlıklı günleri özler. Resul Ağa zamanındaki ihtişamlı hayatından bu günkü konumuna düşmesine hayıflanır. Kabullenemediği bu hayat onu öfkelerendirir. Öte yandan, çocukları da artık eskisi gibi değildir. Büyük oğlu ona sormadan pamuk toplamaya gitme kararı almış, küçük oğlu babasına karşı gelmiş, kızı ona küsmüştür. Otoritesini kaybetmeye başlamıştır.

Bir evlat, iyi bir evlat anaya, babaya sırtarmaz, hele asla evini terk etmezdi. Dağ taş toprağın sahibi attığı attık, tuttuğu tuttuk dedesine karşı babası nasıldı? Bir günden bir güne babasının karşısında lahavle dememiş, küçük oğlunun yaptığı gibi babasına el kaldırmamıştı. Evet anasını korumuştü, ama karşısındaki de babasıydı. Bir baba, bir baba ne demektî? Baba döverdi de söverdi de, sırası gelince severdi de (Kemal, 2008c, s.79).

Bildiği şeyler artık değişmiştir. Topal Eskici, dün ile bu gün arasında sıkışmıştır. Geçmişinden getirdiği değerler bu güne uymamaktadır. Çelişkiler yaşar. Bu nedenle de davranışları değişkendir. Berna Moran, Orhan Kemal yapıtları içindeki en karmaşık karakterin Topal Eskici olduğuna dikkat çeker. Çünkü diğer karakterleri bu kadar çok değişik ve çelişik yönleri sahip değildir. (Moran, 2005, s. 87)

Değişen toplumsal yaşamın etkileri, Topal Eskici'nin çocuklarında bireyleşme çabaları olarak görülür. Küçük oğul Ali'ye göre; artık rüştünü ispat etmiştir ve kendi kararlarını kendi vermelidir. “On sekizindeydi evet, ne baba ne Allah! Kimse karışamazdı. Dilediği gibi yaşayabilirdi” (Kemal, 2008c, s.50).

Babasının dükkanında çalışmasının para olarak bir karşılığı yoktur. Üstelik sürekli azarlamaktadır. İsterse başka bir yerde çalışıp para kazanabilir. “El adamının yanında çalışsam, dan dun etti mi dikilirim hiç olmazsa. Bu? Üstelik bir de baba. El adamı, kazancımı çıkarır verir. Babamız boğaz tokluğuna çalıştırır, ağzının kokusu da caba” (Kemal, 2008c, s.78).

Babası ve annesi onu ‘mallı mülklü’ bir kızla evlendirmenin hayalini kurarlar. Oysa Ali, yengesi gibi, kocasına bağlı, zorda kaldıklarında kocasıyla birlikte çalışabilecek bir kız ister. Romanın sonunda da öyle biriyle, pamuk toplarken tanıştığı, Zeynep’le evlenir.

Büyük oğul Mehmet, babasına da kardeşine de benzemez. İyi huylu, anlayışlı ve bilgilidir. Aile içindeki kavgalarda akılcı çözümleriyle arabuluculuk yapar. Çocuklarına ve karısına karşı hoşgörülü ve sevecendir. Evlenirken de anne ve babasının hayal ettiği ‘mallı mülklü’ bir kızı değil, kendi gibi yoksul birini seçmiştir. Fabrikada işçilik yapmıştır. İçinde bulunduğu sınıfsal konumun bilincindedir. Eskici dükkanında babasına yük olmak istemez. Irgat olarak pamuk toplamaya karar verir. Annesi çevrenin kendilerini ayıplayacağını düşünerek karşı çıkar. Irgat olmak bir statü kaybıdır. Oysa büyük oğul, yaşadıkları dönemdeki ekonomik ve sosyal değişimlerin farkındadır.

‘Siz hâlâ işin el âlem ne der tarafındasınız. Memlekete doldu makine, doldu makine. İşsizlik çoğaldı. Makine insanı yerinden, ekmeğinden etti. Köylerden şehre ırgat akını var. Görmüyor musunuz, memleket dilenciyle doldu. Bu kadar dilenciye ne zaman gördük? Köylerden şehre 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, 2008c, s.90).

Topal Eskici'nin kızı Zeliha da tıpkı Ali gibi, babasının hakaretlerine katlanmaktansa bir işe girip para kazanabileceğini düşünür. "...babasından en ağır hakaretleri işitmişti. Ne hakkı vardı? Bir lokma ekmek değil miydi verdiği? Fabrikaya girip çalışsa onu gene de kazanabilirdi" (Kemal, 2008c, s. 85).

Zeliha, kendisi gibi yoksul bir kızı varlıklı birinin almayacağını bilir. Pamuk toplamaya giderken tanıştığı şoför muavini Ünal'la birlikte olur.

Geleneksel olanın temsilcisi baba ile çocukları arasındaki çatışma, yaşadıkları zor tecrübelerin ardından sona erer. Bunun nedeni ise; Topal Eskici'nin çocuklarını çok sevmesinin yanı sıra dayatan ekonomik koşullardır.

Kaçak romanında şehir; Habip, Hacer ve Hüseyin'in yeni bir hayata başlayabilecekleri yer olarak önem taşır. Olay örgüsünün geçtiği küçük kasabada yaşamak, Habip gelmeden önce de, Hacer için zordur. Yalnız yaşayan bir kadın olarak tacize ve dedikodulara maruz kalmaktadır. Habip ile aralarında oluşan güçlü bağ, geleceğe dair ortak planlar yapmalarına neden olur. Ancak, Habip kaçaktır ve bulundukları yerde yeni bir hayat kurmaları olanaksızdır. Kendilerini kimsenin tanımadığı, kalabalığı içinde kaybolabilecekleri büyük bir şehre gitmek ve orada düzen kurmak isterler. "...Neden böyleydi bu dünya? Niçin insanın istediğince yaşamasına engel oluyordu? Üç kişiye pırıl pırıl bir dünya yaratmışlardı. Başlarını alıp uzaaaak, çok uzaklardaki büyük şehre gidecekler, herkesten uzak, dilediklerince yaşayacaklardı!" (Kemal, 2007, s.193). Roman kahramanlarının gitmeyi ve orada mutlu bir hayat yaşamayı hayal ettikleri şehrin '...uzaaaak, çok uzaklardaki büyük şehir' olması, bu şehrin kasabaya yakın olan Adana değil de İstanbul olduğunu akla getirir.

3.1.7.3. Çukurova Kronotopu

Orhan Kemal romanlarında, Çukurova önemli bir yer tutar. Köylerinden kalkıp mevsimlik işçi olarak Çukurova'ya çalışmaya gelen tarım işçilerini, Çukurova zenginlerinin nasıl servet sahibi olduklarını, ağa-köylü ilişkisini, çırcır fabrikalarında çalışan işçileri, toplumsal sınıflar arasındaki ekonomik çatışmaları çok iyi bildiği Çukurova toprakları üzerinden anlatır. Çukurova'nın geniş toprakları verimlidir. Orhan Kemal, Çukurova topraklarının herkese yetecek kadar bol veren cömertliğine romanlarında vurgu yapar.

Betonunda bile ot biten bereketli Çukurova topraklarının dört bucağından, inceli kalınlı kollar gibi uzanan tozlu yollarda, bir zamanlar develer, Bursa çift atlıları,

çokluk da sabahlardan akşamlara, akşamlardan sabahlara dek gıcır gıcır gıcırdayan kocaman tekerlekli öküz, camız arabaları olurdu. Şimdilerde güçlü kamyonların benzin, mazot homurtularıyla çektiği, çuval ya da hararlar dolusu tohumlu, tohumusuz pamuk, arpa, buğday, küncü, şifan'ın milyonlarla değerlendirildiği(...) (Kemal, 2008c, s.1).

Orhan Kemal romanlarına konu olduğu dönemlerde Çukurova, toprak sahipleri için zenginlik kaynağı, yoksullar içinse ekmek kapısıdır. Çukurova'nın bereketi ve zenginliği ise pamuktan gelir. "Çukurova'da bahar harikadır! Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir. Çukurova'nın bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütlü, yani tohumlu pamuk versin!" (Kemal, 2008b, s.165).

Çukurova'nın ve dolayısıyla Adana'nın sanayi bölgesi haline gelmesi ve Türkiye ekonomisinde önemli bir yer edinmesi, uluslararası pazara yönelik sanayi ham maddesi olarak ekilen pamuk ve pamuğun işlenmesi (yağ, sabun, iplik, elyaf, tekstil) sayesinde olur. Bu nedenle de Çukurova'nın gelişim tarihi, Türkiye'deki pamuk ekiminin tarihçesinden bağımsız değildir.

18. yüzyılda Türkiye, uzun yıllar süresince İngiltere'deki tekstil sanayisine hammadde olarak pamuk ihraç etmişti. Ege Bölgesi'nden yapılan bu pamuk ihracatı, 19. Yüzyıla gelindiğinde İngiltere'nin Amerikan pamuğına yönelmesi nedeniyle azalır. Ancak, 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Amerikan İç Savaşı nedeniyle hammadde sıkıntısı yaşayan İngiltere tekrar Türkiye'ye yönelir. Bu arada, ülkemizde Batılı tarzda giyim anlayışının da yaygınlaşmasıyla, pamuklu kumaş dokumasında ve pamuk üretiminde artış görülür. İngiltere'nin hammadde talebiyle de daha geniş alanlarda pamuk üretimi yapılabilmesi için çeşitli düzenlemeler yapılır. Çukurova'nın doğal yapısının pamuk tarımına elverişli olması nedeniyle bu bölge seçilir. Adana ve çevresinde, 1862 yılından itibaren beş yıllık vergi muafiyeti ve ücretsiz tohum verilerek pamuk üretimi teşvik edilir. 1864 yılında pamuk üreticileri için düşük faizli kredi ve ödeme erteleme sağlanır. Pamuk işleme makineleri ve diğer tarım makinelerinin ülkeye girişini kolaylaştırmak amacıyla gümrük muafiyeti uygulanması, nakliyeyi hızlandırma amaçlı demiryolları ve karayolları inşa edilmesi de pamuk üretim alanlarını genişletir.

Osmanlı Devleti, göç politikalarını da bu bölgedeki pamuk üretiminde çalışacak iş gücünü sağlamaya yönelik olarak düzenler. Bu politikalar sonucu, bölgenin kozmopolit yapısı o günlerden şekillenmeye başlar. 1853-1856 Kırım Savaşı sonrasında, Kırım'dan farklı tarihlerde gerçekleşen Tatar ve Çerkez ağırlıklı göç

dalgaları Çukurova bölgesine yönlendirilir. Ayrıca; Suriye, Mısır ve Kıbrıs'tan pamuk ekiminde tecrübeli, bölgede 'fella' olarak adlandırılan işçiler getirilir. 19. ve 20. Yüzyıllarda hem Osmanlı Devleti zamanında hem de Kurtuluş Savaşı sonrasında Balkan Ülkeleri'nden gelen göçmenler de yine ağırlıklı olarak bu bölgede yerleşirler. Bölgenin ekonomik olarak cazibe merkezi olması nedeniyle yakın bölgelerden aldığı göçler de etnik çeşitliliği artırır. Etnik kökendeki bu çok çeşitlilik Orhan Kemal'in Çukurova'yı işleyen romanlarında sık sık karşımıza çıkar.

Murtaza romanının başkahramanı Murtaza, 1927 yılındaki azınlıklar mübadelesinde Yunanistan'dan Türkiye'ye gelen bir göçmendir. Kendisine, memlekette bıraktığı bahçesine karşılık Çukurova köylerinin birinden tarla verilir. Murtaza ve ailesi, bir süre tarımsal üretim yaparak geçinmeye çalışırlar. Sahip oldukları küçük tarlada çiftçilik yaparken Çukurova sıcağı, sivrisinek ve sıtmayla da tanışır. Annesi sıtmaya yakalanır ve bu hastalık sonucu ölür. Bu ölüm sonrasında; zaten ağır bir yoksulluk içinde yaşayarak hayata tutunmaya çalışan Murtaza ve kardeşi, köyden ayrılıp şehire giderler.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, Orhan Kemal'in Çukurova'daki tarım işçilerinin yaşadığı çileyi en kapsamlı olarak anlattığı eseridir. Yazar, romanın on dördüncü bölümünden itibaren hikâyesine mekan olarak Çukurova tarlalarını alır. Olay örgüsünde; Ali ve Fatma'nın şantiyeden kaçarak tarlada ırgatlık yapmaya gitmeleri ile biz bu kez de kırsalda yaşanan sömürü düzenine tanık oluruz. Kadın işçilerin cinsel olarak sömürülmesi kırsalda da devam eder. Pehlivan Ali tarlaya çapa yapmaya gönderilirken Fatma ev işlerine yardımcı olsun diye çiftlikte bırakılır. Ancak çiftlikte bırakılmasının asıl nedeni Fatma'dan cinsel olarak faydalanma isteğidir. Romanda; başta ağalar olmak üzere, ırgatlardan üst konumda olanlar ırgat kadınlara taciz ve tecavüzde bulunduklarını okuruz. Bu durum herkes tarafından kanıksanmış bir davranış biçimidir. Fatma, önceleri Kâtip Bilal'in kendisine cinsellik amaçlı yaklaşımını reddeder. Ancak kavurucu sıcak altında tarlada ağır iş yapmamak için Bilal'in tehditlerine boyun eğer. Daha sonra ırgatbaşı ve başkalarıyla da birlikte olmak zorunda kalır. Fatma karakterinin hikâyesi, en son bir hendekte sıtmadan bilincini yitirdiğinde bile cinsel nesne olarak kullanılmasıyla son bulur.

Orhan Kemal, Pehlivan Ali'nin önce tarlada daha sonra da harman yerinde çalışması vesilesiyle Çukurova ırgatlarının yaşadığı sefaletin derinliğini son derece etkili bir anlatımla gözler önüne serer. ırgatlar bedenlerinin son gücüne kadar acımasız bir şekilde sömürülürler. Hiçbir iş güvenliği olmadan uzun saatler boyu çok az uyuyarak

çalıştırılırlar. Ağır çalışma koşullarına ek olarak Çukurova'ya özgü iklim koşulları bedenlerini daha da çok tüketir. Sıtma, güneş çarpması, dizanteri en çok maruz kaldıkları hastalıklardır. Barınma ve beslenme olanakları ise sağlıklarını koruyacak yeterliliğe sahip değildir. Tarla kenarlarında çadırlarda ya da harman yerinde açıkta uyurlar. İrgatlara verilen yemekler az ve sağlıksızdır. Yevmiyelerini vaktinde alamazlar. Açlık ve yorgunluk fiziksel görünümünde de kendini gösterir. Aşırı kilo kaybı, içe çökmüş gözler, dışarı fırlamış kemikler, kara sarı tenleriyle normal insan görünümünden çıkarlar. Orhan Kemal, ırgatların beden sömürsünün boyutlarını Pehlivan Ali'nin acemi olduğu patoz makinesinde hayatını kaybetmesiyle doruk noktasına ulaştırır.

Vukuat Var romanında olay örgüsüne mekân olan Muzaffer Bey'in çiftliği ve köy, Çukurova'dadır. Muzaffer Bey; sahip olduğu uçsuz bucaksız tarlaları, geniş arazileri ve ihtişamlı çiftliğiyle bölgenin güç sahibi ağalarındandır. Bu maddi güç ve kurduğu siyasi ilişkileri de kullanarak çevresindeki herkese hükmeder. Muzaffer Bey, köyün hazine malı tarlalarını ve köylüye ait tapulu toprakları hile yoluyla kendi üzerine geçirmiştir. Köylüler, tek geçim kaynakları olan topraklarına sahip çıkmak isterler. Ancak, Muzaffer Bey'in gücü karşısında çaresiz kalırlar. Kendi yoksul yaşamlarına karşılık gösterişli bir hayat yaşayan Muzaffer Bey'e kin duyarlar.

Roman karakterlerinden Cemşir, Reşit ve Hamza; Güllü'yü Ramazan ile evlendirerek Muzaffer Bey'in çiftliğine yerleşmenin hayalini kurarlar. Bu evlilik sayesinde Muzaffer Bey'e akraba olacak, sınıfsal konumlarını değiştireceklerdir.

Eskici ve Oğulları romanında; Topal Eskici ve ailesi bozulan ekonomik durumlarını düzeltmek amacıyla pamuk toplamaya giderler. Esnaf bir aile için pamuk ırgatlığı yapmak bir statü kaybıdır. Ancak yaşadıkları yoksulluktan kurtulabilmek için başka çıkış yolu bulamazlar. Çevrenin onları yadırgamasına rağmen ırgatlık yapmayı göze alırlar. Büyük umutlarla Çukurova'ya giderler. Pamuk toplayıcılığından kazandıkları paralarla eskici dükkanını yenileyip, sipariş usulü ayakkabıcılık yapmanın planını yaparlar. Bu sayede çok para kazanıp içinde bulundukları ekonomik çöküşten çıkacaklardır. Kazandıkları paralarla; tıpkı Topal Eskici'nin dedesi zamanındaki gibi, gösterişli bir konakta yaşamayı hayal ederler. Ancak pamuk ırgatlığı yapmak sandıklarından çok daha zordur. Çukurova'nın sıcak ve nemli havasına dayanmak, sivrisineğinden korunmak, sıtma ve dizanteri gibi hastalıklarla baş etmek mümkün değildir. Çukurova'daki zorlu koşulları gören Topal Eskici, ırgatlığa gittiğine pişman olur. Onu pamuk ırgatlığına ikna eden oğulları ile arası bozulur. Oğulları ile arasında

yaşanan baba-oğul ve kuşak çatışması daha da keskinleşir. Topal Eskici, oğullarını tarlada bırakıp şehre geri dönerek aralarındaki ilişkiyi koparır. Tarlada kalan oğulları, gelini ve torunları ise Çukurova'nın zor iklim koşullarına dayanamayıp hastalanırlar. Sıtma, dizanteri ve açlık bedenlerini tüketir. Büyük hayallerle gittikleri Çukurova'dan hasta ve yenilmiş olarak geri dönerler.

Kaçak romanının olay örgüsünün geçtiği kasaba Çukurova'dadır. Orhan Kemal, kasabanın Gâvur Dağları'nın arasında konumlanmasına özellikle vurgu yapar. Kasabanın dağların arasında yerleşmiş olması onu korunaklı hale getirir. Zorda kaldığında kısa sürede kaçabileceği bir dağın yakınlarda olması Habip'e güven verir. Geleneksel kültürümüze ait söylence, destan ve türkülerde dağlara kaçıp sığınan insanların hikâyeleri anlatılır. Haksızlığa ve zulme karşı başkaldıran insanlar dağlara kaçar. Dağlar kendine sığınanı ele vermez. Bu nedenle Habip, hikâyelerini dinlediği kahramanlar ya da eşkıyalar gibi dağlara güvenir. Habip de onlar gibi, Muzaffer Bey gibi zalim bir ağaya başkaldırmış ve onu öldürmüştür.

3.1.7.4. Ev Kronotopu

Orhan Kemal'in kahramanlarının yaşadığı evler yoksul gecekondu mahallelerindedir. Evler iç içedir. Çoğunlukla aynı avlu içinde yer alırlar. Herkes birbirinin yaşamından haberdardır. Evler de tıpkı içinde yaşayanlar gibi yorgun ve harapdır. Sadece barınma işlevi gören bu evler dar ve kapalı bir mekân olarak yansıtılır. İnsanı kapatan, bunaltan, çaresizlik hissini daha da artıran bir atmosfere sahiptirler. Mekânları içinde yaşayanlarla bütünleşmiş olarak anlatır.

Orhan Kemal, **Murtaza**'da onları canlı birer varlıkmiş gibi tarif eder. “Yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş ya da tam yuvarlanacakken bir yana tutunuvermiş benzeyen harap evler...” (Kemal, 2008a, s.1). Yazar, romanlarında işlediği sınıflar arasındaki eşitsizliği mekânlar aracılığıyla da yansıtır. Fen müdürünün evini de bu amacına uygun olarak anlatır.

(...)yüksek, sağlam demir parmaklıklarla çevrili, limon, portakal ağaçlarına gömülmüş, tahta saçaklarıyla pancurları tahin renkte boyalı, bembeyaz bir köşktü...İrili ufaklı geyik, kurt, karaca, kız, oğlan heykellerinin süslediği bahçede çiçek tarhları, daha geride kırmızı topraklı bir tenis kortu, bir dans pisti bulunuyordu (Kemal, 2008a, s.260).

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında gerçek anlamında ev olma özelliği taşıyan bir mekân yoktur. Barınma amaçlı kullanılırlar. Roman karakterlerinin yaşadığı yerler onların sınıfsal konumlarını gösterme işlevi taşır. Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan'ın fabrikada çalışmaya başladıktan sonra ilk kaldıkları yer, ahırdan bozma bir 'ev'dir. Çukurova'ya çalışmak için gelen yoksul insanların barınma sorununu gidermek ve dolayısıyla da para kazanmak amacıyla oluşturulmuştur. Tarımsal ekonominin çözülmesi ve şehirlerde sayısı artan fabrikalar nedeniyle oluşan göç dalgası farklı barınma mekânları ortaya çıkarmıştır. “Oturdıkları ‘ev’, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hala gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. Atsinekleri vızıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. Oda ekşi ekşi fişki kokuyordu” (Kemal, 2008b, s.65). Çukurova'ya çalışmak için gelmiş başka ırgatlarla birlikte kalırlar. Mekân, bakımsız ve haraptır. Hiçbir insani yaşam koşuluna sahip değildir. Ağır iş şartları altında ve insan onurunu hiçe sayan davranışlara maruz kalan bu kişilerin, bir hayvan barınağında kalıyor olmaları; onları sömürenler tarafından algılanış biçimlerini tamamlar niteliktedir.

Yusuf ve Ali'nin şantiyede kaldıkları yer ise işçiler için yapılmış bir barakadır. İşçiler hep birlikte aynı baraka içinde uyurlar. “Yusufla Ali barakaya yadırgı yadırgı baktılar. Dürülmüş yataklar, şuraya buraya atılmış boş çimento torbaları, kırmızı tuğlalar, karyola gibi kullanılan boş şeker sandıkları...” (Kemal, 2008b, s.98). Yanlarında taşıdıkları yorganlarını yere serip üstüne yatarlar.

Kırsal alanda çalışan işçiler ise çalıştıkları yerde yaşarlar. Tarlada patoz işinde çalışan Ali, diğer ırgatlarla birlikte harman yerinde uyur. Tuvalet ya da banyo ihtiyaçlarını giderecekleri herhangi bir yer yoktur. Sıcak, sivrisinek ve sıtmayla mücadele etmek zorundadırlar. “Sivrisinekler ortalığa sanki avuç avuç saçılmışlardı. Yorgun ırgatların çevrelerinde vınıltıyla uçuşuyor, güçlü iğnelerini tuzlu derilerine acı acı batırıyorlar, arada uykulu, yorgun biri sineklerin avradına sövüyor, sonra hart hart kaşınıyordu. Bir baştan bir başa kurşun gibi akan yarasalarsa öyle çoktular ki!” (Kemal, 2008b, s.264).

Vukuat Var romanında da yaşanan evler, karakterlerin toplumsal konumlarını belirler. Güllü'nün ve ailesinin yaşadığı ev bir işçi mahallesindedir. Bu mahallede çırcır fabrikasında çalışan işçiler, günü birlik işlerde çalışanlar ya da hiç bir işi olmayan yoksul insanlar yaşarlar. İç içe geçmiş eski evlerden oluşan çamurlu, tozlu, bakımsız bir mahalledir. “İşçi mahallelerine sapan çamurlu, dar sokağa girdiler. Elektriksiz sokak,

köhne tahta perdelerle çevrili harap evler kalabalığının arasında uzuyordu. Karanlık pencereleriyle evler çoktan uykuya varmışlardı. (Kemal, 2005, s.46)

Burada yaşayan insanlar; çalıştıkları fabrika ve içinde yaşadıkları bu yoksul mahallenin sınırlarıyla çevrili dünyalarında bir ömür geçirirler. Yaşadıkları evler, aynı avlu içinde sıralanmış tek göz odalardan oluşmaktadır. Tuvaleti, suyu ortak kullanırlar. Zorunluluğun getirdiği bu yaşam biçimi mahrem olana izin vermez. Ev içlerinde yaşanan her şey komşular tarafından da bilinir. Dertleri, kaygıları, konuştukları konular aynıdır. İşsizlik, yoksulluk, yaşadıkları çetin hayat şartları bu insanların yüzlerine yansır. “Yüzlerinden düşen bin parça, insan biçimine girmiş canlı birer küfüre benziyorlardı. İyi gıda alamamış ya da uykuya doyamamışlıkları yanında, işsizliğin verdiği sıkıntı her hallerinden belli oluyordu” (Kemal, 2005, s.229).

Devlet Kuşu romanında ev sınıf atlama simgesi olarak yer alır. Mustafa ve ailesinin yaşadığı ev, yoksul bir mahallenin harap evlerinden biridir. Ev halkı daha büyük ve konforlu bir evin hayalini kurmaktadır. Bu nedenle, Mustafa’nın zengin biriyle evlenme olasılığı çıkınca ilk akıllarına gelen şey daha iyi bir eve sahip olabilecekleridir. Mustafa bu evliliği istemediği halde kabul etmesi için baskı yaparlar. Bulundukları yoksulluktan kurtulabilmeleri bu evliliğe bağlıdır. Mustafa’yı bir değişim nesnesi gibi kullanmaktan rahatsız olmazlar. Mustafa’nın kız kardeşi Ayten de, dönemin sınıf atlama göstergesi olan bir apartman dairesine kavuşmayı evlilik aracılığıyla gerçekleştirmek ister. “Onu işyerinin makine şakırtısından, mahallesinin bozuk parkeli sokağı, harap evler kalabalığı, bu kalabalığın içindeki basit, duygusuz insanlardan kurtarıp, önlerinden geçerken ağlamaklı olduğu büyük apartmanlardan birine götürebilmeliydiler” (Kemal, 2014, s.10).

Eskici ve Oğulları romanında ise evin aileyi bir arada tutma özelliği öne çıkarılır. Ekonomik gücünün düşmesiyle birlikte aile içindeki otoritesi de sarsılan Topal Eskici’nin ailesinde kavgalar başlamış, ilişkiler bozulmuştur. Buna rağmen, başta anne olmak üzere, ailedeki tüm bireyler büyük bir konakta hep birlikte yaşamının hayalini kurarlar. Romanın sonunda, düşledikleri gibi zengin bir konakta olmasa bile, aile tekrar bir arada yaşamaya başlar. Öykünün anlatıldığı 1950’li yıllar, değişen ekonomik yapının toplumsal yapıyı da değiştirdiği yıllardır. Feodal değerler çözülmeye başlamıştır. ‘Zengin konak’ düşü, geçmişin varlıklı günlerinden bu güne kadar gelen bir simgedir. Topal Eskicinin dedesi Resul Ağa zengin bir çiftçidir. Çocukluğu dedesinin çiftliğinde, feodal zihniyetin ona sağladığı ayrıcalıkları yaşayarak geçmiştir. Geride kalan o günlerle övünen Topal Eskici, bu günkü konumunu kabullenemez. Hiç

görmediği halde karısı da bu konakla ilgili sürekli övünür ve konağa gelin gittiği yalanını söyler. Konak, aileyi bir arada tutacak bir yuva olduğu kadar, kaybedilen zenginliğe ve toplumsal statüye de özlemin yansımasıdır.

Kaçak romanında kullanılan en önemli mekân, Hacer'in evidir. Çiftliği yaktıktan sonra kaçak durumuna düşen Habip, peşindeki jandarmalardan kurtulmak için bu eve sığınır. Yaraları iyileşinceye dek bu evde saklanıp, sonra başka bir ülkeye kaçmayı planlar. Ancak evde kaldığı süre içinde hem planları değişir hem de Habip'in kendisi. Kaçak olarak saklandığı Hacer'in evinde, o güne kadar yaptığı eylemlerin sorgulamasını yapar. Muzaffer Bey'i öldürmesi ve çiftliği yakması haksızlığın giderilmesini sağlamamıştır. “Ama şimdi anlıyorum ki, yakmak yıkmak, adam öldürmekle olmayacak. Bu işler bambaşka işler. Anlıyorum...” (Kemal, 2007, s.180). Çareyi bireysel çözümlerde aramanın yanlış olduğunu anlar. Adaletsizliğe karşı savaşmanın başka yolları olduğunun bilincine ulaşır.

Habip, saklandığı evde başka bir tecrübe daha yaşar ve Hacer'e âşık olur. Hacer ile arasında başlayan aşk ilişkisi, zaman geçtikçe güçlenir. Habip, Hacer ve oğlu Hüseyin'i ailesi olarak görmeye başlar. Aralarında oluşan bağlılık ve sorumluluk duyguları artar. Tek başına kaçmak yerine üçünün birlikte yaşayabileceği bir geleceğin planını yapmaya başlar.

(...)Tek başına Gâvur Dağları'ndan vurup sınırı yabancı memlekete geçmek hayalleri güneş görmüş kar gibi eriyivermişti. Gidemezdi, giderse bile yüreğinin burada kalacağını biliyordu. Her ne varsa bu kadında. Onu tutmuş, kendine çekmiş bırakmıyordu. Artık ne Gâvur Dağları'nın ötesi, ne de köylüyü kışkırtıp yaktırdığı çiftlik yüzünden dağılan yuvası! (Kemal, 2007, s.182).

3.1.7.5. Yol Kronotopu

Murtaza romanının olay örgüsünde tanık olduğumuz bir yolculuk hikâyesi yoktur. Ancak romanın ana karakteri Murtaza, bir mübadil olarak Türkiye'ye gelmiştir. Yazar, bu durumu Murtaza'nın vaka zamanına kadar olan geçmişini bize bildirmek amacıyla anlatır. 1923 yılında Lozan Barış Antlaşması'na ek olarak Türkiye ve Yunanistan'ın kendi ülkelerinin yurttaşlarını din esası üzerine zorunlu göçe tabi tutacağı bir sözleşme imzalanır. Murtaza da bu anlaşma uyarınca 1927 yılında Türkiye'ye gelir. Murtaza, Türkiye'ye geldiği için çok mutludur ama diğer göçmenlerin yaşadığı sorunları o da yaşar. Geldikleri ülkedeki kurulu düzenlerini bırakıp gelen göçmenler,

nakilleri ve iskânları sırasında yaşadıkları güçlüklerden başka yerleşik hayata geçtikten sonra da çeşitli sorunlarla karşılaşır. Kendisine verilen tarlada çiftçilik yapamayınca şehre giden Murtaza, yaşadığı çevreyle uyum sorunları yaşar. Yaşadığı sorunların çoğu Murtaza'nın kişiliğinden kaynaklı da olsa, göçmen olduğu için yaptığı davranışlar daha çok dikkat çeker. Kontrol memurluğu yapan Nuh ve Murtaza'ya düşmanlık besleyen diğer kişiler, Murtaza'nın göçmen olmasını 'gâvur' olmakla eşdeğer tutarlar.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı için 'yolculuk romanı' da diyebiliriz. Roman İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin köylerinden yola çıkışlarıyla başlar. Mevsimlik işçi olarak şehre gitmektedirler. Kendileri gibi yoksul köylerinde geçimlerini sağlayacak iş olanağı yoktur. Şehirde iş bulup çalışacaklar, biraz para kazanınca da köylerine geri döneceklerdir.

Yol kronotopu, rastlantısal karşılaşmaların gerçekleşmesi için uygun bir yerdir. Olağan durumlarda bir araya gelmesi mümkün olmayan insanlar yolda karşılaşır. Farklı insan yaşamları ve yazgıları birbirleriyle birleşebilir. Yol, tesadüfen gelişen olayların anlatımına da olanak verir. Yeni umutların başlangıç noktası olabildiği gibi olayların sonuçlandığı yer de olabilir. Bazen yolculuk, kolayca 'bir yaşamın seyri, akışı' eğretilemesine dönüşebilir. (Bahtin, 2001, s.317)

Bereketli Topraklar Üzerinde, yolculuk temasıyla başlar –üç köylünün yola çıkışı- ve yolculuk temasıyla –Yusuf'un köye geri dönüşü- sona erer. Başlangıç ve bitiş noktaları arasında geçen zaman, bu üç karakterin yaşamlarını belirleyen olay örgüsünü barındırır.

Yolculuğun başlangıcında üç köylü de umut doludur. Kazandıkları parayla yapacakları şeylerin hayalini kurarlar. Ancak Çukurova'ya ilk kez gitmektedirler. Her ne kadar hemşehrilerinin fabrikasında işe girmeyi planlasalar da, çıktıkları yol bilinmeze doğru yapılan bir yolculuktur. Gittikleri yer onlar için tehlikelerle doludur. Bu tehlikeyi İflahsızın Yusuf, emmisinin şehirle ilgili söylediği 'şehirli bir cin', 'şehirlinin dolabına düşmeyelim' gibi öğütlerini tekrarlayarak bildirir.

Bize sezdirilen tehlikeler, şehre ulaştıklarında karşılına çıkmaya başlar. Zor ve acımasız bir dünyada hayat kavgası vermek zorunda kalırlar. Gittikleri her yerde haksızlığa ve sömürüye dayalı bir düzenle karşılaşır. Fabrikanın ağır çalışma koşullarına dayanamayan Hasan hastalanır ve ölür. Yusuf ve Ali bir inşaatta çalışmaya başlarlar. Bir kadının peşinden sürüklenen Ali'nin yolu tarlalarda ırgatlığa düşer. Irgatbaşı, Ali'yi tehlikeli bir iş olan patoz işçiliğine vererek ölümüne neden olur.

İnşaatta kalan Yusuf, duvar ustası olur. Para kazanır ve yolculuğun başında hayalini kurduğu gazocağını alır. İstediklerini elde etmiş olarak köyüne geri döner. Üç arkadaşın birlikte çıktığı yolculuğu sadece Yusuf tamamlayabilmiştir. Hasan ve Ali için bu yolculuk, yaşamlarını sona erdiren bir seyir izlemiştir. Yusuf ise kendinde bir değişiklik yaratan ve özgüven sağlayan bir tecrübe yaşamıştır.

Vukuat Var romanında yol kronotopu Cemşir'in İstanbul' a yaptığı yolculuk dolayısıyla yer almaktadır. Doğulu bir aşiretten zengin bir toprak ağasının tek oğlu olarak dünyaya gelen Cemşir, her isteği yerine getirilerek yetiştirilmiştir. Heves ettiği için babası tarafından İstanbul'a da gönderilmiş, orada kadınların ilgi merkezi olarak güzel günler geçirmiştir. Fiziksel olarak herkesin hayran olduğu yakışıklı bir erkek olduğu için kadınlar tarafından hep şımartılmış ve el üstünde tutulmuştur. Bu nedenle hiç çalışmadan yaşamaya alışmıştır. Romanın öykü zamanında Cemşir, geçip giden gençlik günlerini ve İstanbul yolculuğunu geri gelmeyecek bir düş olarak anımsamaktadır.

Eskici ve Oğulları'nda yapılan yolculuk ise, yine umuda yapılan bir yolculuktur. Eskici ve ailesi, içinde bulundukları yoksulluktan kurtulmak için pamuk toplamaya giderler. Hep birlikte çalışıp, kazandıkları parayla dükkanı yenileyeceklerdir. Dükkandan kazandıkları parayla da büyük bir konak alacaklar, bütün aile hep birlikte mutluluk içinde yaşayacaklardır.

Pamuğa gitme kararı verilmeden önce baba ve oğulları arasında bazı çatışmalar yaşanmaktadır. Pamuğa gitme kararını önce büyük oğlan alır. Anne ve babası engel olmak isterler. Çünkü pamuk ırgatlığı yapmak onlar için aşağılayıcı bir durumdur. Ancak ekonomik koşullar çok kötüdür ve başka seçenekleri yoktur. Onlar da bu duruma ikna olurlar. Bu nedenle yolculuk kararı verilmesi, aynı zamanda ailenin tekrar bir araya gelmesini de sağlar.

Eskici ve ailesi daha önce hiç pamuğa gitmemiştir. Çalışmaya başladıklarında bu işin çok zor olduğunu görürler. Çukurova'nın uzun yaz günlerinde, kavurucu sıcaklığın altında bütün gün pamuk toplamak onlara çok ağır gelir. Geldiklerine pişman olurlar. Bir yandan ağır çalışma koşulları diğer yandan sivrisinek ve sıtma aileyi perişan eder. Bu ortamda aile ilişkileri tekrar gerginleşir. Baba ile küçük oğul yine kavga eder. Ali babasının çadırını terk eder. Bu arada annesinin hakaretlerine karşı karısını korumak isteyen büyük oğul da babasının hışmına uğrar. Oğullarıyla yine arası bozulan Eskici, sıtma olan karısı ve kızını da yanına alarak şehre geri döner. Aralarındaki ilişki bu kez

bütünüyle kopmuş gibidir. Geride kalan iki oğul ve büyük oğulun ailesi zor günler geçirirler. Bir yandan sıtma diğer yandan açlık, onları yatağa düşürür.

Eskici'nin iki oğlu, gelini ve torunları hastalıktan ölmek üzere bir haldeyken Çukurova'dan dönerler. Eskici, onları ölümden kurtarmak için elinden geleni yapar. Doktor ve ilaç parası bulmak, iyi beslenmelerini sağlamak için sahip olduğu tek malvarlığını, dükkanını satar.

Yolculuğa çıkmadan önce Topal Eskici; ekonomik gücünün her geçen gün daha da azalıyor olmasını kabullenemez. Eski varlıklı günlerin ardından, içine düştüğü bu yoksulluk onur kırıcıdır. Eski alışkanlıklarını sürdürebilmek için, tek geçim kaynağı olan dükkandan elde ettiği geliri çocuklarıyla paylaşmak istemez. Fakat ailece çıkılan pamuk toplama macerasından sonra Topal Eskici değişir. Çocuklarının ve torunlarının sağlığı söz konusu olduğunda hiç çekinmeden dükkanını satar. Tek mülkünü satarak zengin çiftlik ağası dedesi Resul Ağa'dan ve onun temsil ettiği feodal değerlerden de tamamen uzak düşmüştür. Toplumsal yapı içindeki küçük esnaf konumunu yitirmeyi ve sokakta ayakkabı tamirciliği yapmayı göze almıştır.

Yolculuk öncesinde Eskici ve karısı, büyük oğulun yoksul bir kızı kendilerine gelin diye getirmesini, geçen yıllara rağmen, içlerine sindirememişlerdir. Ali ve Zeliha için 'mallı mülklü' eş adayları hayal etmektedirler. Ancak bu yolculuk sonrasında, ailelerine yoksul ve kimsesiz iki kişi daha katılır. Zeliha'nın pamuk tarlasına giderken tanıştığı şoför muavini Ünal ve Ali'nin pamuk toplarken karşılaştığı Zeynep. Bu kez anne ve baba ikisini de itiraz etmeden kabul eder. Çünkü artık övünebilecekleri bir şey kalmamıştır. Bir kez ırgat olmayı kabul ederek pamuk toplamaya gitmeleri ve oradan yenilgiyle dönmeleri geçmişe bağlı zincirin halkalarını kırmıştır.

Kaçak romanında; Habip, çiftliği yaktıktan sonra kaçmak için yola çıkar. Peşindeki jandarmalardan kaçarken geldiği kasabada yolu Hacer ile kesişir. Hacer'e olan aşkı onu geçmiş eylemlerinin sorgulamasını yapmaya iter. Muzaffer Bey'i öldürmesinin ve çiftliği yakmasının çözüm olmadığını anlar. Tek başına sınırı geçip başka bir ülkeye gitmek isteyen Habip, bu düşüncesinden vazgeçer. Hacer ve Hüseyin'in de dâhil olduğu yeni bir hayat kurmak amacıyla büyük bir şehire kaçmayı planlar.

3.2. Sinematografik Uyarlamalardaki Kronotopik Yapı

Türkiye, sinemayla 1897 yılının başlarında tanışır. Pera'daki Sponeck Birahanesinde yapılan ilk sinematograf gösterimi büyük ilgi görür. (Özön, 1995, s.17) Bu ilgi üzerine önce elektriğin olduğu kentlerde, daha sonra da elektriğin gittiği her yerde birbiri arkasına sinema salonları açılır. Türk sineması, başlangıcından 1938'lere dek (1914-1938) tiyatrocuların elinde kalmış, ülkedeki tek parti rejimini simgelercesine Muhsin Ertuğrul'un tekelinde uzun bir dönem geçirmiştir. (Aydın, 1997, s.12) Sinemamız, 1938'den 1950 yılına değin doğrudan sinemayla işe başlayan yönetmenlerin film yaptığı ama tiyatro etkisinin sürdüğü bir 'Geçiş Dönemi' yaşar. 1950-1970 yılları arasında geçen döneme ise 'Sinemacılar Dönemi' adı verilir. Bu dönem, Lütfi Akad'ın Halide Edip Adıvar'dan 1949 yılında uyarladığı Vurun Kahpeye filmiyle başlar. (Scognamillo, 1998, s.142) Özgün sinema dilinin ilk örnekleri bu dönemde görülür. "Lütfi Akad'la hemen aynı yıllarda ortaya çıkan Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle, sonradan bunlara katılan Osman F. Seden, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç Türkiye'de Sinemacılar Dönemi'nin önemli kişileri oldular" (Onaran, 1986, s.218).

1950'lerden itibaren Türk sineması toparlanmaya başlar ve sinema sanatının özelliklerini taşıyan, üzerinde itinayla çalışılan filmler yapılmaya başlanır. Sinema teknisyenleri ve oyuncular yetişir. Sinema sanatının uygulayımı ile ilgili kuramsal çalışmalar yapılır. Sinema dergileri ve kitapları çıkmaya başlar. Çekilen filmlerin sayısında artışla birlikte sinema salonları ve izleyici sayısı çoğalır. Bu büyüme süreci film şirketlerinin ve sinema işletmecilerinin de artmasını sağlar. (Abisel, 1994, s.98)

Türk sinemasının kuruluş evresi olarak kabul edilen 1950'li yıllarda, Türk edebiyatında 'Toplumcu Gerçekçi' akım etkili olmaktadır. Türk sineması ise bu dönemde edebiyatta yaşanan gerçekçilik tartışmalarından ve entelektüel kaygılardan uzaktır. (Çakır, 2003, s.57) Ancak, 1960'lardan itibaren, Türk edebiyatında etkili olan köy sorunsalı ve gerçekçilik tartışmalarının yansıması sinemada da görülmeye başlar. "...1950'lerin ortasına kadar Türk sinemasında üretim-tüketim ilişkileri açısından bir süreklilik yoktur. Bu süreklilik ilk kez 1950'li yılların sonuna doğru sağlanmaya başlanmıştır. Bu durumun sosyo-ekonomik-politik yaşamda görülen değişikliklerle bir paralellik göstermesi ise oldukça ilginçtir" (Adanır, 1987, s.113). Bu dönemde Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ile başlayan köy ve köylü sorunları sinemada karşılığını bulur. Türk sinemasında köy ve kentteki sıradan insanların yaşamlarını

anlatmaya yönelik bir eğilim görülür. Atıf Yılmaz, Kemal Bilbaşar'dan (Gelinin Muradı-1957), Metin Erksan Fakir Baykurt'tan (Yılanların Öcü-1962) ve Necati Cumalı'dan (Susuz Yaz-1963) uyarlamalar yapar. Lütü Akad, Orhan Kemal'in hikâyesinden Üç Tekerlekli Bisiklet (1962) filmini çeker. Yine aynı yıllarda çekilen Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları (1964), Ertem Göreç'in Karanlıkta Uyananlar (1964), Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) filmleri; ele aldıkları konular, kullanılan sinema dili ve yönetmenlerin bakış açılarından dolayı sinemamızda 'Yeni Gerçekçi' bir eğilimin ortaya çıkmasını sağlar. (Onaran, 1986, s.218)

Sinema popüler bir kültür biçimidir ve 1960'lı yıllar düşünsel altyapısı olan filmler kadar popüler film örneklerinin de bol olduğu bir dönemdir. Bu döneme bakıldığında Yeşilçam sineması ve melodramların belirginleştiği görülür. Melodram sineması anlatı yapısı olarak basit, kalıplaşmış iyi-kötü kavramlarının yer aldığı filmleri içerir. Sinemanın popüler bir kent eğlencesi olarak yer edindiği bu yıllarda melodram sineması kitleleri sinema salonlarına çeker.

Sinemanın bir kent eğlencesi olarak sıradan insanın hayatında önemli değişimlerin olduğu yıllarda yaygınlaşmaya başlaması ile melodram türünün gelişimi arasında sıkı bir bağ vardır. Melodram görsel anlatı diline alışkın olmayan seyirciye iyilik ve kötülük gibi kolay anlaşılır iki karşıtlık ve keskin sınıf farklılığı üzerine dayandırılmış dramatik yapısı ile seslenebilmektedir (Kirel, 2005, s.274).

Melodram sinemasına kaynaklık eden ise o dönemin popüler romanlarıdır. Yeşilçam sineması Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt, Peride Celal, Kemalettin Tuğcu, Güzide Sabri, Oğuz Özdeş gibi yazarların romanlarını sinema filmi olarak defalarca uyarlar. Hıçkırık, Posta Güvercini, Samanyolu gibi çok satan romanların yazarı Kerime Nadir sinemamız için hayli verimli bir kaynak olmuştur. Nadir'in 19 romanından 24 film yapılmıştır. (Ünser, 2004, s.70)

Tarihsel olarak bakıldığında 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek Türk sinemasının en parlak dönemini yaşadığı değerlendirilebilir. Ticari olarak Yeşilçam sinemasının 'Altın Çağı'dır ve çoğunluğu basmakalıp melodram örnekleri olsa da yılda iki yüz civarında film üretilmektedir. (Özön, 1995, s.34)

Yine 1960'lı yıllar, sinema dili ve temsiliyeti ile ilgili tartışmaların yapıldığı ve akımların gündeme geldiği bir dönemdir. Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema adı altında filmler çekilmiş ve sınıflandırmaları yapılmıştır. (Scognamillo, 1998, s.159)

Sinema sanatının, sözü edilen yıllarda hızlı gelişmesi dönemin siyasi iklimiyle ilgilidir. 27 Mayıs 1960 İhtilali sonrasında 1961 yılında çıkarılan Yeni Anayasa’da sansür yönetmeliği değişmese de; dönemin görece özgürlükçü ortamı içinde çok sayıda toplumsal içerikli film yapılır. (Onaran, 1994, s.103) Ancak bu ‘özgürlükçü’ ortam fazla uzun sürmez. 1965 seçimleri, liberal kapitalizmin temsilcisi Adalet Partisi’nin zaferiyle sonuçlanır. Sinema üzerindeki sansürün ağırlaşması Toplumsal Gerçekçi yönelim içindeki yönetmenlerin üretimini zora sokar. Filmlerin gösterime çıkabilmesi için sansür kurullarının itiraz edemeyeceği senaryo yazma çabası içindeki yönetmenler, sansürü aşabilecek film yapma kaygısını sürekli içlerinde taşırlar.

Bu dönemin önemli yönetmenlerinden Metin Erksan’ın toprak mülkiyeti sorununu anlatan Yılanların Öcü (1962) filmi, sansür kurulu tarafından tümüyle reddedilir. Gerekçe ise; filmin, Türk köylüsünü yoksul gösterdiği ve içinde geçen köylü milleti sözüyle ayrımcılık yapıldığıdır. Filmin sansüre uğraması ülkede büyük yankı uyandırır. Sansür yaptırımları gündeme gelir ve geniş çevrelerde tartışılır. Filmin sansür macerası oldukça uzun sürer. Film, ancak dönemin cumhurbaşkanının izniyle gösterime girebilir. (Özgüç, 2000, s.129)

Metin Erksan, 1963 yılında bu kez de kırsaldaki su sorununu işlediği Susuz Yaz filmini çeker. Yönetmenin bu filmi de sansüre takılır. Film, uzun mücadeleler sonucu sansürden çıkar, fakat bu kez de İçişleri Bakanlığı tarafından yurt dışına çıkış yasağı konur. Yönetmeni ve yapımcısı tarafından devlet kontrolünden kaçırılarak 1964 yılı Berlin Film Festivali’ne katılan film ‘En İyi Film Ödülü’nü kazanır. Bu başarı sonrası daha önce filmi yasaklayan devlet, bu kez de başarısından dolayı aynı filmi ödüllendirir. (Özgüç, 2000, s.27) Bu film aynı zamanda Türk sinemasının uluslararası arenada ve çok önemli bir festivalde aldığı ilk ödüdür.

Türk sinemasının üzerindeki sansür baskısı yeni değildir aslında. 1939 yılında yasalaştırılan ilk sansür tüzüğünden bu yana devam etmektedir. “Mevzuat açısından, daha önceki dönemlerden farklı bir değişim ya da gelişim söz konusu değildir. 1939 tarihli ‘Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’ birkaç değişikliğe rağmen, temelde hep aynı kalarak uygulanmaya devam etmiştir” (Köse, 2011, s.115).

Türk sineması ve Türk edebiyatının uyarılama film yapmak anlamında çok yoğun bir ilişki yaşadığı bu dönemde Sansür Kurulu’nun sakıncalı bulduğu yazarlar da vardı. Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Vedat Türkali gibi yazarların eserleri kendi isimleri ile filme çekilemiyordu. “Senaryonun kendisinden gayrı, ismin kendisi bir

sansür-baskı aracı oluyor, bu durum on yıllar boyunca sürüyor; L. Akad, Yılmaz Güney, Orhan Kemal gibi isimler ön sansürden geçmek için başka adlarla senaryolar yazıyorlar” (Atam, 2004, s.23).

Türk sinemasının 1970’li yıllarına bakıldığında ise; ülkede yaşanan siyasi çatışmalar, bozulan ekonomi ve ortaya çıkan toplumsal huzursuzluğun sinemamıza da yansıdığı görülür. 12 Mart 1971’de gerçekleştirilen Muhtıra sonrasında sürekli değişen hükümetler ülkedeki istikrarsızlığı daha çok artırır. Ülkedeki siyasal çatışmaların sokağa yansması ve can güvenliğinin olmaması insanları evlerine kapatır. Sinemaya gitmek yerine evde kalıp televizyon izlemeyi tercih ederler. Tarihinin hiçbir döneminde kendi endüstrisini kuramamış olan Türk sinema sektörü bir kriz içine girer. Sinema salonları kapanmaya başlar. O dönemde ticari sinema yapan bazı yapımcılar, bu krizi seks filmleri yapımına yönelerek aşmaya çalışırlar.

Bu dönemde televizyonların yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlesinin sinemaya gitmekteki isteksizliği, yaşanan krizden bir çıkış yolu olarak yatırımcıların düşük maliyetli seks filmlerine yönelmesi, seks filmleri furçasının aileleri ve kadınları sinema salonlarından iyice uzaklaştırması gibi bir dizi gelişmenin etkisiyle zaten kırılgan bir yapıya sahip olan film sektörü onulmaz bir krizin içine yuvarlandı (Suner, 2006, s.31).

Sektörde yaşanan krize rağmen Türk sinemasının Toplumsal Gerçekçilik anlayışındaki yönetmenleri, zor koşullar altında da olsa film çekmeye devam ettiler. Toplumsal Gerçekçilik çizgisindeki yönetmenler 1980’lerin ortalarına dek süren dönemde; sosyal adaletsizlik, sınıf çatışması, köyden kente göç, tarımdaki ve sanayideki işçilerin sorunları, feodal yapı, kadın sorunu, toprak mülkiyeti, ağalık düzeni gibi konuları ele aldılar. Bu yönetmenler sinema yaparken kendi üsluplarını kurmanın dışında ülkemize ve kültürümüze özgü bir sinema dili oluşturmanın da çabasında oldular. Bu anlayışta üretim yapan Yılmaz Güney’in 1970’de çektiği Umut filmi sinemamızda bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Güney, bu filmiyle; Türk sinemasında o güne değin vazgeçilmez görünen çeşitli kalıpları, klişeleri, yapaylıkları, elinin tersiyle bir yana itmiş, hayatın içinden kopup gelen kişileri ve durumlarıyla, sinemamıza o güne kadar görülmemiş bir biçimde belgəciliği, belgeci çalışmayı getirmiştir. Yılmaz Güney, yaptığı filmlerle bütün Türk sinemasını etkiler. Sadece kendi kuşağındaki sinemacılara ve yetişen genç kuşağa değil kendinden önce sinemaya başlayan ve ona hocalık yapan yönetmenlere de örnek olur. (Dorsay, 1989, s.48-51)

Zeki Ökten'in Sürü (1978), Erden Kıral'ın Kanal (1978), Bereketli Topraklar Üzerinde (1979), Hakkari'de Bir Mevsim (1982), Faize Hücum (1983); Tunç Okan'ın Otobüs (1978); Ömer Kavur'un Yusuf ile Kenan; Ali Özgentürk'ün Hazal (1980), At (1981); Atif Yılmaz'ın Adak (1979); Yavuz Özkan'ın Maden (1978) filmleri bu anlayışın ürünleri olarak sıralanabilir. (Onaran, 1986, s.218)

Toplumsal konuları irdeleyen filmler üzerindeki kısıyıcı sansür uygulaması, 1970'li yıllarda da devam eder. 1970'de Yılmaz Güney'in Umut filmi; zengin fakir ayrımı yaptığı, dini alçalttığı ve toplumu örgütlü mücadeleye yönelttiği için sansür kurulunca yasaklanır. Tunç Okan'ın Otobüs filmi, Türk insanını küçük düşürdüğü; Süreyya Duru'nun Bedrana (1974) ve Kara Çarşaf Gelin (1975) filmleri, Güneydoğu insanını anlattığı için sansürlenir.

1977'de ise eskisinden daha da ağır hükümler içeren yeni Sansür Tüzüğü yürürlüğe girer. Tüzüğün maddeleri öylesine katıdır ki; sansür kuruluna, çekilen bütün filmleri yasaklayabilecek yetkiyi vermektedir. 'Sansür kurulundan geçmiş ve gösterime girmiş filmlerin İçişleri Bakanlığı istediği takdirde yeniden yasaklanabilmesi, sansüre filmin tüm kopyalarının birden yollanması ve halka gösterilmesinde sakınca bulunan bölümlerin sansürün yapıldığı yerde hemen imha edilmesi, film çekimlerinde polis memuru bulundurulması' gibi maddelere sahip bu tüzük; film yapımını ve gösterimini her aşamada denetleyen hatta film yapılmasını en baştan olanaksız hale getiren bir nitelik taşımaktaydı. Düşünce özgürlüğünü engelliyor, sanat üretimine izin vermiyordu.

Sinemamız, tüm 1970'li yıllar boyunca sansürle boğuştu. Zor, yorucu ve bıktırıcı bir savaşımdı bu. Kazanan elbette sansür olmadı. Ama sinemamızın da bu usandırıcı uğraştan yitirdiği çok şey oldu. Birçok iyi film kesildi, parçalandı, daha da çoğu hiç yapılamadı. En güzel tasarılar, en iyi projeler, en soylu düşünceler kafalarda (veya çekmecelerde) kilitli kaldı (Dorsay, 1989, s.20).

Türk sinemasının 1970'li yıllarına bakıldığında, o dönemde ortaya çıkan ve etkisini 1980'lerde de devam ettiren arabesk filmleri furyasından da söz etmek gerekir. Arabesk olgusu önce müzikte kendini göstermiş sonra da sinemaya sıçramıştır. Sinemamızdaki bu furya, 1971 yılında çekilen ve başrolünde Orhan Gencebay'ın oynadığı Bir Teselli Ver filmiyle başlamıştır. Daha sonra diğer arabesk şarkıcılarının da oynadığı bol müzikli, Türk sinema seyircisinin Yeşilçam sineması melodram filmlerinden aşina olduğu içerik ve yapısıyla çok sayıda filmin yapımı artarak devam etmiştir.

Arabesk kültürü; hitap ettiği kitle, günlük yaşamdaki etkileri ve 1980’li yıllarda da dönüşerek devam etmesi açısından önemli bir olgudur. 1970’li yıllar, ülkemizde iç göç olgusunun yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Bu yıllarda köyden kente göç artmıştır. Büyük kentlerin dış çeperlerinde göçle gelen bu insanların yaşadığı mahalleler kurulmuş ve yeni yaşam mekânları ortaya çıkmıştır. Buralarda yaşayan insanlar yeni geldikleri kente tam olarak uyum sağlayamadılar. Köyden getirdikleri kendi kültürleri ve yeni geldikleri kent kültürü arasında sıkıştılar. Bu sıkışmadan, farklı kültür biçimleri ve yeni bir kitle ortaya çıktı. Ortaya çıkan bu yeni kitlenin ve değerlerinin yansıması, Türk sinemasında ‘Arabesk filmler’ olarak kendini gösterdi. “Hepsi Anadolu’nun çeşitli yörelerinden ve folklorik kültürlerinden gelmiş bu insanlar ne kendi kültürlerini devam ettirebildiler ne de kent değerlerini benimsediler. İkisinin arasında yeni bir alt kültür oluşturdular. Yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerler birbiri ardından gelmeye başladı” (Güçhan, 1992, s.92).

Ülkemizde 12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askeri darbe, sivil toplum içindeki her türlü etkinliği sekteye uğrattı. Darbeyle birlikte ülkede; temel hak ve özgürlüklerin askıya alındığı, insan haklarının ihlal edildiği, muhalif olanların susturulduğu, toplumun sindirildiği bir dönem başlar. 1970’li yıllarda zaten bir kriz yaşamakta olan Türk sinemasının krizi daha da derinleşir. Endüstrileşme açısından sağlam bir altyapıya sahip olmamasının eksikliğini bu dönemde de yaşar.

1980’lerin başında video cihazlarının hızla çoğalması, dünya çapında korsan video işletmeciliğini ortaya çıkardı ve sinema salonlarının kapanma oranını artırdı. Renkli televizyon ile video kayıt ve gösterim cihazı, ülkemizde aynı dönemde yaygınlaşmaya başladı. Ticari sinema yapan yapımcılar bu kez de video film üretimine yöneldi. Bu yönelim, video filmlere olan ilginin kaybolduğu 1987 yılına kadar, sektörde canlılığı sağladı. Ancak bu yıl itibarıyla video filmleri çekiciliğini kaybetmeye başladı. Görüntü kalitesi düşük, özensiz senaryolar beğenilmez oldu. Video sektörü iş yapamaz duruma geldi. Çünkü artık piyasada Amerikan tekellerinin açtığı video işletmeleri de vardı. Hem televizyon hem de bu işletmelerin piyasaya sürdüğü filmler sayesinde, toplumun film seyretme seçenekleri ve seyir kültürü değişmişti. (Abisel, 1994, s.116)

Video film pazarındaki geçici canlılığı ve arabesk şarkıcılı filmleri bir kenara koyarsak; 1980’li yıllardaki Türk sinemasını kendi içinde iki döneme ayırabiliriz. 1980’lerin ilk yarısında toplumsal ve siyasal içerikli filmler hala yapılmaya devam ederken, ikinci yarısında ise konular çeşitlilik göstermeye başlamış ve toplumsal mesajlı filmlerin yerine bireysel sorunların öne çıktığı filmler çekilmeye başlanmıştır. Türk

sinemasına yeni yönetmenler girerken usta yönetmenler film çekmeye devam etmiştir. Daha önce Toplumsal Gerçekçilik çizgisinde filmler yapan Şerif Gören, Erden Kıral, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Ali Özgentürk gibi bazı yönetmenler farklı konularda ve farklı türlerde film çekmeye ya da kendi kişisel sinemalarını yapmaya başlamışlardır. Ele alınan konu ve temalarda değişiklikler ortaya çıkmış, yeni anlatım biçimleri denenmiştir. Kadın sorunları ve daha önce Türk sinemasında tabu sayılan kadının cinsel özgürlüğü tema olarak filmlere girebilmiştir. 12 Eylül Darbesi'nin yarattığı ortam içerisinde; toplumla iletişim sorunları yaşayan, bunalımlı, çevresiyle çatışan, kimlik karmaşası içindeki karakterlerin işlendiği çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir.

Dönemin Türk sineması adına en önemli başarısı; Yılmaz Güney'in senaryosu ve direktifleriyle Şerif Gören'in çektiği Yol (1981) filminin 1982'de Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Atın Palmiye'yi almış olmasıdır. Bu film vesilesiyle yurtdışında sadece Yılmaz Güney'den değil Türk sinemasından da söz edilmeye başlanmıştır. Ancak ülkemizde işleyen sansür mekanizması filmi uzun yıllar yasaklamış, film ancak 2000 yılında gösterime girebilmiştir. (Köse, 2011, s.183)

Erden Kıral'ın çektiği Hakkari'de Bir Mevsim (1982) filmi dönemin önemli yapımlarından biridir. Ancak, Hakkari'de Bir Mevsim filmi de konunun devlet ve ulus bütünlüğünü bozucu şekilde işlendiği öne sürülerek sansür kurulunca yasaklanır.

23 Ocak 1986'da Türk sineması adına önemli bir gelişme yaşanır. 3257 sayılı 'Sinema, Video Müzik Eserleri Kanunu' yürürlüğe girer. Böylece sinemamız ilk kez bir yasaya kavuşur. Bu yasayla birlikte, denetleme İçişleri Bakanlığı'ndan alınıp Kültür Bakanlığı'na verilir. 4 Temmuz 1934 tarihli ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. Maddesi yürürlükten kaldırılır. Yeni çıkan yasa eski Sansür Tüzüğü'ne göre daha ılımlı görünse de uygulamada eski katı anlayış devam eder. Aynı yıl Ali Özgentürk'ün Su Da Yanar (1986) filmi, Nazım Hikmet ile dolaylı ilişki kurularak yasaklanınca devletin sinemaya yaklaşımının değişmediği görülür.

1980'li yıllarda çekilen Ömer Kavur'un Anayurt Otel (1986) ve Gece Yolculuğu (1988); Nesli Çölgeçen'in Züğürt Ağa (1985) ve Selamsız Bandosu (1987); Ali Özgentürk'ün At (1982), Bekçi (1985) ve Su Da Yanar (1986); Erden Kıral'ın Ayna (1985) ve Dilan (1987) ; Tunç Başaran'ın Uçurtmayı Vurmasınlar (1989); Yavuz Turgul'un Fahriye Abla (1984) ve Muhsin Bey (1987); Atıf Yılmaz'ın kadın kimliğine dair konuları ele alışının ilk örnekleri Ahh Belinda (1986), Adı Vasfiye (1986), Asiye Nasıl Kurtulur (1987) ve Kadının Adı Yok (1987) filmleri dönemin öne çıkan yapımlarıdır.

1980’li yıllar; ülkemizde yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerin etkisi nedeniyle Türk sinemasının da yeni bir yola girdiği ve dönüştüğü bir dönemdir. Bu dönüşüm hem biçim ve içerik hem de sektörün finansal kaynaklarını sağlamak açısından gerçekleşmiştir.

12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen darbenin ardından askeri cuntanın hazırlattığı 1982 Anayasası ile toplumun tüm kurumları yeniden şekillendirilir. Özellikle ekonomi alanında alınan kararlar ile ülkenin bütün bir cumhuriyet tarihi süresince izlediği ulusal kalkımcı politikalar terk edilir. Uluslararası finans sistemine uyum çalışmaları başlar. Böylece, askeri yönetim altındaki Türkiye; dünya kapitalizminin, neoliberal politikaların dünya ölçeğinde hâkim kılınması ve çok uluslu sermayelerin küresel bir pazar sisteminde karını çoğaltması amacıyla oluşturduğu yapılanmaya, dâhil olur.

Bütün dünyanın tek bir ekonomik finans sistemi içinde yer alması ve devletin küçülerek, ekonomi alanındaki yerini çokuluslu şirketlere devrettiği küreselleşme; sadece ekonomi ile sınırlı değildir. “Küreselleşme çok boyutlu bir süreçtir. Finans sisteminin dışında sanayi, bilim ve teknoloji, tarım, hizmet sektörü, iletişim ve hatta bütün yönleriyle kültür hayatını da ilgilendirmektedir” (Timur, 1996, s.17). Oluşturulmaya çalışılan ortak pazar, ülkelerin toplumsal yaşamlarına da yeni ilişki biçimleri dayatır. Kùltürler arası geçişlilik hızlanır ve bu da ileri kapitalist ülkelerin daha az gelişmiş ülkeler üzerinde kültür hegemonyası kurmasını kolaylaştırır. Küreselleşme; kültür üzerinde, uluslararası kapitalin çıkarlarını savunan ve tüketimi geliştirmeye yönelik tek tür bir düşünce yarattı. “Kapitalist toplumun piyasa koşullarında paylaştığı/tükettiği kültüre kısaca tüketim kültürü diyoruz. Bir defa amacı ne olursa olsun her türlü ürün piyasada yer edebilmek, alıcı bulabilmek ve satışını sürdürebilmek için cazip öğelerle bezenir” (Güneş, 1996, s.163). Neoliberal politikaların küresel olarak yayılmasında ve bunun bir zihniyet olarak benimsetilmesinde en büyük rol kitle iletişim teknolojisinin olmuştur. Oluşturulan kültür endüstrisi içinde çıkarlara dayalı bilgi üretimi ile istenilen düşünce ve yaşam biçimleri kitlelere aktarılmıştır.

Türkiye, 24 Ocak 1980’de alınan kararlarla dünya kapitalizmiyle bütünleşme yoluna girdi. 1980 yılında ihracatta, 1984 yılında ithalatta liberalleşme gerçekleştirildi. 1989’da ise sermaye hareketlerinde liberalleşme politikasını izlemeye başladı. (Sönmez, 1994, s.35)

Ülkemizde başlayan piyasa toplumu oluşturma çabası, ekonomik dengelerle birlikte kültür ortamını da dönüştürdü. 1980’lerde başlayan bu dönüşüm, 1990’larda

olgunlaşıp ürünlerini vermeye başladı. Özellikle, özel televizyon ve radyo kanallarının kurulmasıyla toplumun kamusal söylemi yeniden biçimlendirildi.

Dönemin en büyük özelliği, kültürün pazarlanması ve giderek kurumsallaşmasıdır. Sinema, müzik, medya gibi kültür endüstrisinin bileşenlerinde yoğun rekabete dayalı bir dönem başlamıştır. Neoliberal politikaların küreselleşmesi, etkisini en fazla sinemada göstermiş ve sinema, dünya pazarında alınan ve satılan bir meta haline gelmiştir.

Ülkemizde, 1987 yılında Yabancı Sermayeyi Teşvik Yasası'nda yapılan değişiklikler sonucu Türk sineması etrafındaki koruyucu duvarlar yıkıldı. 'Off-Shore Media' projesinin yürürlüğe girmesinin ardından Amerikan dağıtım şirketleri 1989 yılında ülkeye girdi. Türkiye'de bürolar açarak Hollywood ürünü ticari filmleri aracısız olarak piyasaya sürmeye başladılar. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de dağıtım ve gösterim tekeli Amerikan şirketlerinin eline geçti. Yerli filmler gösterime girebilmek için bu şirketlerin dağıtım programına girmek zorunda kaldılar. Amerikan dağıtım şirketleri ise gişe hasılatı yüksek olabilecek, popüler kültür ürünü filmleri programına alıyordu. Biçim ve içerik olarak bu kriterlere uymayan, toplumsal söylemi olan filmler gösterime girecek salon bulamıyordu. Kriz içindeki sinemamız bir de Hollywood film endüstrisinin gücü ile mücadele etmek zorunda kalıyordu.

Ülkemizdeki sinema piyasasının Warner Bros, Fox ve UIP gibi uluslararası tekellerin eline geçmesiyle, gösterilen Hollywood filmlerinin sayısında yüksek bir artış oldu. Bu artış, Türkiye' deki seyirci profiline de yansdı. Seyircinin film izleme tercihi; teknolojik düzeyi yüksek, gösterişli Amerikan filmlerinden yana oldu ve sinemadan beklentisi değişti.

Amerikan filmlerinin hegemonyası, zaten serbest piyasa ekonomisi çalışmaları ile kültürel dinamikleri derinden etkilenen ülkemizde sinemamızı da bir değişim içine soktu. Beğeni kriterleri Amerikan ticari sinemasınca şekillendirilen izleyici kitlesinin tekrar yerli filmlere çekilmesi zorunluluğu, Türk sinemasını biçim ve içerik düzeyinde arayışlara itti. Bu arayışın sonuçları 1990'lı yıllarda kendini göstermeye başladı. Türk sineması, 70'li ve 80'li yıllarda işlediği konuları demode olarak görmeye başladı. Toplumsal konuların yerini, güncel fakat toplumda karşılığı olmayan konular aldı. Seyirciyi sıkmayan, kolay anlaşılır, eğlendirici filmler yapılmaya başlandı. Diyaloglara argo ve sokak dili girdi. Amerikan tarzı görüntü dili yerli film örneklerine de yansımaya başladı. Tanıtım ve pazarlama yöntemleri olarak, popüler Amerikan sinemasının tarzı örnek alınmaya başlandı.

1990'lı yıllara ciddi bir sermaye kriziyle giren sinemamız, film yapımı için gerekli olan finansmanı sağlayabilmek amacıyla yeni kaynak arayışlarına yöneldi. Bu konuda ilk kaynak, Kültür Bakanlığı'nın karşılıksız yardım veya kredi şeklindeki desteğiyle sağlandı. Türkiye, Avrupa ülkelerinde film yapımını desteklemek amacıyla kurulan ve ortak yapımları destekleyen Eurimages Fonu'na 1990 yılında üye olarak buradan da destek almaya başladı. Ayrıca, 1990'lı yıllarda film yapımına özel televizyon kanalları, TRT ve çeşitli sponsorlar da katkı sağladılar. Bulunan bu finansal kaynaklar Türk sinemasını tekrar canlandırdı. Bu canlanma; bir yandan popüler ve tecimsel film yapan şirketleri çoğaltırken öte yandan kendi kişisel filmlerini yapan bağımsız yönetmenlerin sayısını da artırdı.

Yukarıda, çalışmanın bu bölümünde analizi yapılacak filmlerin tarihsel ve toplumsal olarak hangi yapım koşullarında gerçekleştirildiğinin görülebilmesi amacıyla; Türkiye sinemasının genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu değerlendirme Türkiye'de ilk film gösteriminin gerçekleştirildiği 1897'den başlatılmış, çalışmada incelenecek son filmin yapım yılı olan 1990 tarihinde sonlandırılmıştır.

3.2.1. Murtaza

Orhan Kemal'in Murtaza isimli romanı iki kez sinemaya uyarlanmıştır. İlki 1965 yılında Tunç Başaran tarafından romanın aynı adıyla Murtaza olarak, ikincisi ise 1986 yılında Ali Özgentürk tarafından Bekçi ismiyle gerçekleştirilmiştir.

3.2.1.1. Murtaza

3.2.1.1.1. Filmin Künyesi

Film	: Murtaza
Yönetmen	: Tunç Başaran
Senaryo	: Recep Ekicigil
Görüntü Yönetmeni	: Mengü Yeğin
Kurgu	: Turgut İnangiray
Oyuncular	: Müşfik Kenter, Ayfer Feray, Tunç Oral, Yılmaz Köksal, Mine Sun, Mümtaz Ener
Yapım	: Artist Film
Yapım Yılı	: 1965

Murtaza, uzun bir öykü biçiminde ilk kez 1952 yılında Vatan gazetesinde tefrika olarak yayımlanmıştır. Hikâye, okurlar tarafından çok beğenilince aynı yıl kitap olarak basılmıştır. Kitap olarak da halkın ilgisini çeken Murtaza, yapımcı Recep Ekicigil tarafından değerlendirilmek istenmiştir. Ancak roman, hem yapısı itibarıyla hem de başkişisinin komik olandan trajik olana evrilen özellikleri nedeniyle uyarlaması zor bir eserdir. Senaryo yazımı için pek çok kişiyle görüşen yapımcı, kimseyi bulamayınca senaryoyu kendisi hazırlamaya karar verir.

Prodüktör Recep Ekicigil bir yıldır beyaz perdeye aktarmayı düşündüğü Orhan Kemal'in bu ünlü eserinin senaryosunu hazırlamaları için sinemanın önemli kişileri ile temas etmişti. Kimi eseri filmik bulmuyor, kimi eserdeki kahramanın gerçek ve canlı havasının beyaz perdede gerekli güçte verilemeyeceğine inandıkları için bu işten kaçınıyorlardı. İdealize edildiği zaman muhakkak ki filmciliğimizin bu imkânları ve ticari anlayışı içinde Murtaza beyaz perdeye aktarılamazdı. Fakat Recep Ekicigil öngörüsü kuvvetli, cesur kişidir. Murtaza'yı herkes tanımalı, sevmeli, kendinden bir parça bulabileceği bu harika tipi tanımalıdır diyerek senaryoyu kendisi hazırlamaya başladı. Filmik olmayan, tip üzerine kurulu ve roman tekniği olarak bile zayıf sayılabilecek eserin önemli bölümlerini ustalıkla sıraya dizdi (Kuzgun, 1965, s.26-27).

Murtaza'nın filme çekilecek olması Orhan Kemal'i heyecanlandırır. "Murtaza benim en çok beğendiğim eserlerimin başında gelir... Oradaki tipler, Adana'da bulunduğum zaman tanıdığım kimselerdir... «Murteza» hâlâ hayatta olan bir bekçidir. Filme başarıyla alındığı takdirde senenin en iyi filmi olacağına kuvvetle inanıyorum" (Akt. Ekicigil, 2013, s.88).

Film, Murtaza'nın bekçilik yaptığı mahallede evleri kontrol ettiği sahneyle başlar. Gece devriye gezerken, ondan ürküp kaçan bir adamı yakalamaya çalışan Murtaza, mahalledeki evlerin tek tek kapısını çalarak bütün mahalleyi ayağa kaldırır. Murtaza'nın baskıcı ve taciz edici tutumundan bıkan mahalle sakinleri, ertesi gün Murtaza'nın amiri olan komisere şikâyetle giderler. İnsanların sürekli olarak Murtaza'yı şikâyet etmelerinden bıkan komiser, onun daha fazla bekçilik yapmasını istemez. Tanıdığı bir fabrika müdürünün Murtaza'ya iş vermesini sağlar. Fabrikada kontrol memuru olarak işe başlayan Murtaza, gece bekçiliği sırasındaki görev anlayışını burada da sürdürür. Murtaza'nın katı disiplin anlayışı, fabrikada çalışan diğer insanlarla çatışma yaşamasına neden olur. Fabrikada hiç kimse Murtaza'yı sevmez. Murtaza'yı sık sık müdüre şikâyet ederler. Fakat müdür, her defasında Murtaza'dan yana tavır alır.

Murtaza'nın kardeşi, Murtaza'nın evine ziyarete gelir. Murtaza'nın büyük kızı Selma'ya talip çıktığını söyler. Selma bu evliliği kabul etmez. Çünkü, başkasına âşıktır ve hamiledir. Durumu öğrenen sevgilisi, Selma'yı istemek için Murtaza'nın evine gelir. Murtaza, araba tamirhanesinde kâtip olarak çalışan oğlanın işini beğenmez ve Selma ile evlenmelerine izin vermez. Bu arada Nuh ve yanındaki bir işçi, Selma'yı sokakta sevgilisiyle birlikte görürler. Bu haber kısa sürede fabrikada yayılır. Tuvalet bekçisi Azgın Ağa'yı uyurken yakalayan Murtaza ile Murtaza'nın işgüzarlığına öfkelenen Azgın Ağa, kavga ederler. Azgın Ağa, sürekli ahkâm kesen Murtaza'ya kızının durumunu söyler. Kızgınlıkla eve giden Murtaza, kızını evde bulamaz. Babasının hiddetinden korkan Selma, evden kaçıp amcasına sığınmıştır.

Murtaza'nın fabrikada çalışan iki küçük kızı Hülya ve Firdevs, yaptıkları işten yorgun düşüp uyuyakalırlar. Bunu gören diğer işçiler, kızlarının iş başında uyuduğunu Murtaza'ya haber verirler. Kızlarını uyurken yakalayan Murtaza çok öfkelenir ve Firdevs'e tokat atar. Başını makineye çarpan kız yaralanır. Nuh, yaralanan kıza ilk yardımı yapar ve kardeşiyle birlikte eve gönderir. Ancak Firdevs'in durumu kötüdür. Selma fabrikaya gelir ve Murtaza'ya Firdevs'in çok hasta olduğunu haber verir. Murtaza, Firdevs'i alıp doktora götürür. Doktor, ilaç reçetesi yazar ama Murtaza'nın ilaç alacak parası yoktur. Murtaza, müdürden para istemek için fabrikaya gider. Ancak Müdür henüz gelmemiştir. Murtaza, fabrikanın bir köşesinde oturup müdürü beklerken uyuyakalır. Murtaza'yı uyurken gören işçiler, Murtaza'yı müdüre şikâyet ederler. Müdür, şikâyet edenlere kızar. Murtaza'ya para ve izin verir. Murtaza, kızına gerekli olan ilaçları alıp eve gider. Ama Firdevs ölmüştür.

Filmin olay örgüsü, romandan farklılıklar gösterir. Filme, romanda olmayan bir aşk hikâyesi eklenmiştir. Selma'nın sevgilisinin olması, hamile kalması ve babasına başkaldırıp evden kaçması romanın olay örgüsünde yoktur. Filmin çekildiği dönemde Türkiye sinemasında popüler bir tür olan melodram sinemasının etkili olması ve aşk hikâyelerinin ilgi çekmesi bu eklemenin nedeni olabilir. Rahşan Yıldız Eyigün, yaptığı çalışmada bu fikrin yapımcıya ait olduğunu belirtir. Filmin yönetmeni Tunç Başaran'ın bu konuyla ilgili görüşlerini aktarır. “Zaten bu fikrin kaynağı da filmin yapımcısı Recep Ekicigil'dir. ‘Dergi sahipleri de biraz yazar kısmı olduğu için, Recep Ekicigil’in şöyle bir katkısı oldu; romanda olmayan, Murtaza'nın kızı ile bir genç oğlanın aşkını koydu. Bu ekleme Recep Ekicigil'e ait. Tabi o daha ticari bakıyordu.’ (Eyigün, 2006, s.95)

Romanda, Murtaza'nın altı çocuğu vardır. Murtaza'nın büyük oğlu Hasan ve en küçük kızı filme aktarılmaz. Romanda; Hasan, babasıyla çatışan ve ona karşı gelen bir

karakterdir. Filmde bu işlev büyük kız Selma'ya yüklenmiştir. Murtaza, dayısı Kolağası Hasan Bey'in adını verdiği büyük oğlunun onun gibi kahraman bir asker olmasını ister. Hasan karakteri hikâyeden çıkarılınca, Murtaza'nın bu arzusu filmde henüz bebek olan oğluna yönlendirilir. Ancak romanda sürekli sözünü ettiği ve bir anlamda özdeşim kurduğu dayı figürü filmde vurgulanmaz. Öyle ki; yüzünü bile görmediği halde Murtaza'nın, maceralarını hayranlıkla anlattığı ve resmine bakıp konuştuğu, romanda sayfalarca işlenen Kolağası Hasan Bey'in bir resmi bile filmde yer almaz. Ancak bu durum, Murtaza'nın kişi olarak özünün filme yansıtılmasına engel olmamıştır.

Murtaza romanında olay örgüsünün geçtiği dönem; Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda olduğu Tek Parti Dönemi yılları ve 1946'da kurulan Demokrat Parti ile başlayan Çok Partili Döneme geçiş sürecini içerir. Murtaza, İsmet İnönü'ye sadakatle bağlıdır. Bu nedenle de CHP'ye ve İsmet İnönü'ye karşı kurulan Demokrat Parti yandaşlarıyla anlaşamaz. İşçilerin çoğunluğunun Demokrat Parti'yi desteklemesi, işçiler ve Murtaza arasında kavgalara neden olur. Romanda iki partiyi destekleyenler arasındaki çekişmeler yoğun olarak işlenirken filmde buna hiç değinilmez.

Murtaza filmi, yönetmen Tunç Başaran'ın filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Tunç Başaran, ilk filmini 1964 yılında gerçekleştirmiştir. Filmin senaryosunu da yazan Recep Ekicigil'in sahibi olduğu Artist Film adına çalışan yönetmen, Murtaza filmi öncesinde gişe başarısını hedefleyen piyasa işi yapımlarda çalışmıştır. Bu filme; önceki filmlerinden farklı bir yönetmenlik anlayışıyla yaklaşmış, hikâyeye anlatımı için biçem denemeleri yapmıştır. Selma'nın, sevgiliyle olan sahnesinde eş zamanlı kurgu kullanmasını bu denemelere örnek olarak verebiliriz. Filmde, Selma sevgilisinin fotoğrafını yere düşürür. Fotoğrafi gören annesi ve babası, Selma'dan açıklama ister. Sonraki sahnede Selma, bu olayı sevgilisine anlatır. Yönetmen burada; Murtaza'nın konuşmasını flashbackle göstermiş, arkasından Selma'nın '...dedi' diyerek konuşmayı tamamlamasını vererek öykü zamanına paralel kurguyla geçiş yapmıştır.

Dramatik yapısını, Murtaza ve onun aksiyonlarını merkeze alarak kuran film; romanın temasını yansıtmak açısından başarılı bir uyarlamadır. Orhan Kemal'in özgün bir tip yaratarak ülkemiz romancılığına kazandırdığı Murtaza; Müşfik Kenter'in oyunculuğu, yetkin senaryo kuruluşu ve yönetmenlik becerisiyle canlanarak sinemamızda da özel bir yere sahip olmuştur.

3.2.1.1.2. Zaman

Romanın öykü zamanını, 1941-1947 yılları arası olarak tespit etmiştik. Filmde sosyal zamanla ilgili fazla veri yoktur. Filmin ancak iki sahnesinde öykü zamanına dair çıkarım yapabileceğimiz bilgiye rastlarız. Bunlardan birincisi; Selma'nın sevgilisinin fotoğrafıyla ilgili, Murtaza ve karısına söylediği yalandır. Selma, fotoğrafın kime ait olduğunu soran anne ve babasına 'Kirk Douglas'ın fotoğrafı' olduğunu söyler. Murtaza filminin çekildiği 1965 yılı, ülkemizde sinemanın en popüler eğlence aracı olduğu bir döneme rastlar. Sözü edilen Kirk Douglas ise özellikle 1960 yapımı Spartaküs filmi ile ülkemizde çok tanınan bir oyuncu olmuştur. Diğer sahne ise; aşçı, Nuh ve Azgın Ağa arasında geçen mutfak sahnesidir. Aralarında geçen diyaloglarda sözü edilen Hitler ve Mussolini gibi kişiler, İkinci Dünya Savaşı yıllarına ait figürlerdir. Bu bilgilerden yola çıkarak bir zaman tespiti yapmak istenirse; birinci verinin filmin çekildiği dönemin zamanını, ikinci verinin ise romanın öykü zamanını yansıttığını söyleyebiliriz.

Murtaza'nın geçmiş yaşam hikâyesinin anlatıldığı bölümler filme aktarılmamıştır. Ayrıca filmde, olay örgüsünün siyasal arka planı da yer almaz. Oysa romanda, CHP ve Demokrat Parti arasındaki çekişme ve bunun hikâye kişilerine yansımaları gerçek zaman üzerinden anlatılmış, tarihin 1946-1947 olduğu yazar tarafından belirtilmiştir. Dolayısıyla romanda yer alan ve bizim zaman tespiti yapmamızı sağlayan veriler filmde yoktur.

Filmin olay örgüsünün bir-iki aylık bir sürede gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Filmin hikâyesi, Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı günlerin sonundan başlar ve Firdevs'in ölümüyle son bulur.

3.2.1.1.3. Mekân

Romanın açık mekânı Adana, filmin ise İstanbul'dur. Ancak seçilen geniş mekânın, hikâyenin olay örgüsüne bir etkisi yoktur. Dolayısıyla bu değişiklik film açısından bir handikap oluşturmaz.

Romanda yer alan diğer mekânlar eksiksiz olarak filme aktarılmış ve yazarın oluşturduğu atmosfer başarılı bir şekilde filme de yansıtılmıştır. Romanın en önemli mekânı olan fabrika, filmde de ana mekân olarak yer almakta ve Murtaza'nın kişiliğinin yansıtılmasına olanak sağlamaktadır. Murtaza'nın mahalle bekçisiyken tanık olduğumuz katı disiplin anlayışı, fabrikadaki görevi dolayısıyla daha derinlikli olarak işlenir.

Romanda yer alan diğer önemli mekân; hem fabrikanın hem de Murtaza'nın evinin bulunduğu, yoksul işçi mahallesidir. Diğer işçilerin evleri, kahvehane, bakkal, lokanta gibi hikâyenin geçtiği diğer yerler de bu mahallededir. Filmin çekimi için seçilen gecekondu mahallesi; eski ve bakımsız evleri, bu evlerin uçmasın diye üzerine taş konmuş teneke damları, dar sokaklarıyla Orhan Kemal'in romanda tasvir ettiği mahalleye uygun bir görünüm taşır. Aynı şekilde; fabrika müdürünün gösterişli evi de romana uygun olarak kullanılmakta ve yazarın romanda vurguladığı sosyo-ekonomik ilişkiyi gösterme işlevini yerine getirmektedir.

3.2.1.1.4. Kişiler

Roman karakterleri filme aktarılırken, Murtaza'nın iki çocuğu dışında bir değişiklik yapılmamıştır. Murtaza'nın romanda yer alan büyük oğlu Hasan ve ismi verilmeyen küçük kızı, uyarlama filmin olay örgüsünden çıkarılmıştır. Filme alınan çocuklarından Emine ve Cemile'nin isimleri ise Selma ve Hülya olarak değiştirilmiştir. Romanda Murtaza ile çatışan ve ona başkaldıran Hasan'ın işlevi Selma'ya yüklenmiştir. Senaryoya eklenen aşk hikâyesinden dolayı filme giren, Selma'nın sevgilisi ve onun ustası ise romanda olmayan karakterlerdir. Diğer roman karakterleri, kişilik özelliklerine ve hikâyedeki işlevlerine uygun olarak kullanılmıştır.

Murtaza'nın göreve adanmışlığı, disiplin ve düzen hayranlığı, hiyerarşiye koşulsuz biat etmesi, katı kural anlayışı ve bunları baskıcı bir tutumla insanlara dayatmak istemesi; filme de başarıyla aktarılmıştır. Murtaza'nın sistemin koyduğu kurallara hiç sorgusuz bağlılığı, uygulamada kendisi ve yakınları için de geçerlidir. Hayat karşısındaki bu sabit fikirli bakış açısı, çevresiyle çatışma yaşamasına neden olur. Bu çatışmadan trajikomik durumlar ortaya çıkar.

Murtaza, kendine özel bir algıya sahiptir. Çevresinde gerçekleşen olayları kendi algısına göre yorumlar. Mahalle bekçiliğinden alınmasını ve fabrikaya gitmesini bir terfi olarak görür. Kızına evlilik için çıkan talibin, kendi üstün özelliklerinden dolayı olduğunu zanneder. Seyirci, gerçeğin böyle olamadığını bilir ve ortaya komik bir durum çıkar. Yönetmen, Murtaza'nın kendine has gerçeğinin abartıdan ibaret olduğunu seyirciye teknik olarak da gösterir. Murtaza, askerlik anılarını büyük bir kahraman edasıyla anlatırken yönetmen paralel kurgu yaparak aslında gerçeğin Murtaza'nın anlattığından farklı olduğunu seyirciye iletir.

Filmde, Murtaza'nın mübadele ile Türkiye'ye gelişine değinilmez. Ancak filmde Murtaza'ya 'göçmen' denmesi ve Murtaza'nın şiveli konuşması, romandaki bu özelliğini bize yansıtır. Müşfik Kenter'in başarıyla canlandığı Murtaza'nın şiveli konuşması, filme ayrıca bir mizah ögesi katar.

3.2.1.2. Bekçi

3.2.1.2.1. Filmin Künyesi

Film	: Bekçi
Yönetmen	: Ali Özgentürk
Senaryo	: Işıl Özgentürk
Görüntü Yönetmeni	: Ertunç Şenkay
Kurgu	: Khadicha Bariha
Müzik	: Sarper Özsan
Oyuncular	: Müjdat Gezen, Güler Ökten, Halil Ergün, Macit Koper, Ferda Ferdağ, Orhan Çağman, İhsan yüce
Yapım	: Asya Film
Yapım Yılı	: 1986

Murtaza romanının ikinci uyarlaması olan Bekçi filmi, 'Murtaza nasıl biridir?' sorusuna değişik kişiler tarafından verilen yanıtlarla başlar. Yönetmen; kullandığı bu ifade tarzıyla, Murtaza'yı bize başkalarının gözüyle tanıtır. Filmin başında, birbirinden farklı bu yorumları duymak karakterleri henüz tanımadığımızdan Murtaza'ya karşı merak uyandırır. Soruyu yanıtlayan kişilerin kimler olduğunu ve Murtaza ile olan ilişkilerini, daha sonra filmin olay örgüsü ilerledikçe öğreniriz.

Bekçi filmi, konu ve tema olarak romana bağlı kalır. Ancak olay örgüsü ve kişiler üzerinde değişiklik yapılmıştır. Film, Murtaza'nın fabrika müdürü ile görüşmek üzere fabrikaya gitmesiyle başlar. Daha önce mahalle bekçiliği yapan Murtaza, fabrikada kontrol memurluğu yapmak üzere işe alınır. Kendi üstün özelliklerinden dolayı bu göreve getirildiğini düşünen Murtaza, yeni işini çok önemser. Fabrikada çalışan işçileri disiplin altına alabilmek için birçok kural koyar. Bu kuralların bazıları uyulması mümkün olmayacak derecede güç ve saçmadır. Örneğin; tuvalet bekçisine çalar saat vermesi ve her işçi için tuvalet süresini üç dakikaya ayarlaması, makine başında çalışırken türkü söylenmesine izin vermemesi, dolap içlerine yapıştırılan

posterleri boyaması, yemekhaneye müdür girdiğinde bütün işçilerin ayağa kalkmasını istemesi gibi. Murtaza, kendi koyduğu kuralları uygulamaya çalışırken hem çevresinden tepki alır hem de gülünç duruma düşer.

Yaptığı işle bütünleşen Murtaza, gece gündüz demeden çalışır. Çok az dinlenerek zamanının çoğunu fabrikada geçirir. Ancak bu özverili çalışma karşılığında aldığı maaş, oldukça düşüktür. Geçim sıkıntısı çekmektedirler ve karısı bu durumdan şikayetçidir. Murtaza, maaşına zam istemek yerine küçük kızı Cemile'yi okuldan alır ve çalışması için fabrikaya getirir. Bu arada Murtaza'nın evine ziyarete gelen kardeşi Recep, Murtaza'nın büyük kızı Emine'ye evlilik için bir talip çıktığını söyler. Murtaza, bu evliliği onaylar. Ancak Emine, bir başkasını sevmektedir.

Fabrika müdürü, Murtaza'yı oğlunun sünnet düğününe çağırır. Düğünde Murtaza'yı sahneye çağırır ve ondan dedesi Kolağası Hasan Bey'in kahramanlıklarını anlatmasını ister. Davetliler, büyük bir ciddiyet ve gururla dedesini anlatan Murtaza'ya kahkahalarla güler. Karısı ve iki kızı, Murtaza'nın alay konusu olmasından utanırlar. Emine, babasının düştüğü bu gülünç duruma daha fazla dayanamayarak düğünü terk eder. Babasına çok öfkelenen Emine, bir süre sonra evden kaçar. Murtaza, kızının peşinden kaldığı eve gider. Emine, fabrikadaki görevini yaşamının merkezine koymakla suçladığı Murtaza'yı evden kovar.

Murtaza'nın fabrikada çalışan küçük kızı Cemile, bir gece vardiyasında işini yapmak yerine uyur. Diğer işçiler, bu durumu Murtaza'ya haber verirler. Cemile'yi uyurken yakalayan Murtaza, çok öfkelenir ve kızına vurur. Cemile başını makineye çarpar. Bu olaydan sonra Cemile, bir daha kendine gelemmez ve hastalanır. Murtaza, parası olmadığı için kızını doktora götüremez. Yaşadıklarından bitap düşen Murtaza, bir gece fabrikanın bir köşesinde uyuyakalır. Murtaza'yı uyurken gören işçiler, müdüre şikayet ederler. Müdür, şikâyet edenlere kızar. Murtaza'ya dinlenmesi için izin verir. Murtaza, kızına gerekli olan ilaçları alıp eve gider. Ama Cemile ölmüştür.

Murtaza, Cemile'nin ölümünden sonra eski düzenine geri döner ve fabrikada çalışmaya devam eder. Bir gece Murtaza fabrikadayken, Cemile'ye aşık olan genç bir işçi onu bıçaklar. Ardından Murtaza'nın üstünden üniformasını çıkartır ve yakar. Son sahnede Murtaza'yı, bir bankanın güvenlik görevlisi olarak çalışırken görürüz.

Bekçi filmine, romanda olmayan bir aşk hikâyesi eklenmiştir. Romandan uyarlanan ilk filmde karşımıza çıkan büyük kızın âşık olma hikâyesi, bu filmde de yer alır. Tıpkı ilk filmde olduğu gibi, bu aşk hikâyesine de Murtaza'ya ve onun otoritesine başkaldırma işlevi yüklenir. Emine babasının baskıcı tutumuna daha fazla dayanamaz

ve sevgilisine kaçar. Murtaza, yaptığı işe o kadar odaklıdır ki kızlarının isteklerini göremez. Kızlarının da onun koyduğu kuralları hiç sorgulamadan kabul etmelerini ister. Emine başkasına âşık olduğu halde, onu istemediği birisiyle evlendirmek ister. Okumak isteyen Cemile'yi okuldan alıp fabrikaya işçi olarak verir. Emine'nin başkaldıran tutumuna karşılık Cemile, babasının isteğine uyar ve okulunu bırakır.

Murtaza'nın bıçaklanma sahnesi romanın olay örgüsünde yer almayan bir başka sahnedir. Cemile ile aynı fabrikada çalışan genç bir işçi birbirlerine ilgi duyarlar. Cemile'nin ölümünden sonraki ilk sahnede işçi çocuk Murtaza'yı bıçaklar. Sonra da Murtaza'nın üniformasını ve şapkasını yakar. Murtaza için üniforması çok önemlidir. Mesai saatleri dışında bile sürekli üniformasıyla gezen Murtaza için üniforma, simgesel bir değer taşır. Üniforma sahibi olmak onu, hayranlık duyduğu ve kişilik olarak özdeşlik kurduğu Kolağası Şehit Hasan Bey gibi olmaya biraz daha yaklaştırır. Yönetmen, Murtaza'nın üniforma ve şapkasını yaktırarak bu nesnelerin temsil ettiği otorite ve baskıya karşı simgesel bir başkaldırı gerçekleştirir.

Yönetmen Ali Özgentürk'ün filmde sıklıkla simge kullanımına başvurduğunu ve zaman zaman da soyut bir anlatım tarzını benimsediğini görürüz. Örneğin; Murtaza'nın, hep birlikte türkü söyleyerek kendisine tepki gösteren kadınları cezalandırmak için gece bahçede ağızlarını bantladığı gösterilir. Başka bir sahnede; Murtaza, müdür yemekhaneye girdiğinde işçilerden ayağa kalkmalarını ister. İşçiler yerlerinden kalkmazlar. Sonraki sahnede gece hepsinin tel örgülerin ardına konularak cezalandırıldığını görürüz. Başka bir sahnede ise işçiler, bahçede toplanıp hikâye dinlerler. Araya giren Murtaza, işçilere Kolağası Şehit Hasan Bey'in kahramanlıklarını anlatır. Ardından hepsine birer süpürge fırlatır. İşçiler dans ederek temizlik yaparlar. Gösterilen cezalandırma sahneleri, işçileri disiplin altına alamadığı için kızan Murtaza'nın hayalleridir. Yönetmen, gerçekte olan ile Murtaza'nın olmasını arzuladığı şeyleri birlikte göstererek onun görev ve disiplin anlayışının ne kadar katı olduğunu gösterir. Bunu yaparken de soyut anlatım kullanmayı tercih eder.

Murtaza, sınıf bilincine sahip değildir. Fabrikadaki işçileri, hatta aynı konumda çalıştığı diğer kontrol memurlarını bile küçümser. Bu kendini üstün görme hali, fabrika dışındaki sosyal çevresi için de geçerlidir. Öte yandan hiyerarşik olarak kendinden yüksek konumda olan herkese çok değer verir. Zengin ve güçlü olana saygı duyar. Yönetmen, romandan farklı olarak filme eklediği düğün sahnesinde; Murtaza'nın hiç sorgulamadan hayranlık duyduğu sınıfın ona olan bakış açısını, etkileyici bir sahne ile anlatır. Müdür, Murtaza'yı düğüne misafirlerini eğlendirsın diye çağırmıştır. Sahneye

çıkan Murtaza, her türlü üstün davranışın timsali olarak gördüğü Kolağası Hasan Bey'i büyük bir heyecanla anlatır. Davetliler Murtaza'nın bu inanmış ve ciddi tavrına kahkahalarla gülerler. Her yerde torunu olmakla övündüğü ve kendine örnek aldığı dedesi, başkalarının gözünde komik bir hikaye figüründen fazlası değildir.

3.2.1.2.2. Zaman

Filmin olay örgüsü, Murtaza'nın fabrikaya kontrol memuru olmasıyla başlar. Murtaza'yı, bir bankanın güvenlik görevlisi olarak gördüğümüz sahne ile de sona erer. Filmde, bu iki olay arasında ne kadar zaman geçtiğine dair her hangi bir bilgi verilmez. Ancak, Murtaza'nın fabrikada yerleştirmeye çalıştığı uygulamaların aldığı süre, sünnet düğünü, kızının ölümü, Murtaza'nın bıçaklandıktan sonra iyileşip bankada göreve başlayıncaya kadar geçen süreyi göz önüne aldığımızda olayların 3-4 aylık bir zamana yayıldığını söyleyebiliriz.

Romanda; ülkemizin önemli siyasal olaylarının hikâyeye fon oluşturması, öykü zamanını 1941-1947 yılları arası olarak tespit etmemizi sağlamıştı. Romanda zamana dair yapılan vurgular, filmde yapılmamıştır. Dolayısıyla romanda yer alan ve bizim zaman tespiti yapmamızı sağlayan veriler filmde yoktur. Ancak, sünnet düğününde çalınan şarkılar ve düğün için oluşturulan sahne düzenlemesi bize filmin öykü zamanının, filmin çekim tarihiyle aynı olduğunu işaret eder.

3.2.1.2.3. Mekân

Romanda olduğu gibi filmde de ana mekân, fabrikadır. Hem olay örgüsünün işlenmesi hem de Murtaza'nın kişilik özelliklerini yansıtmak açısından fabrika, hikâyenin merkezinde yer alır. Filmin ilk kareleri fabrikayı gösterir. Duman tüten bacaları ile fabrika, şehrin içinde yaşayan bir varlık olarak hissettirilir. Filmin bütününde ise fabrika; bahçesi, bina içi, koridorları, deposu, makineler, bobinler, işçilerin çalışmaları yakın plan ve ayrıntı planlarla gösterilir. Bu yaklaşım, romanda betimlenen fabrika atmosferini seyirciye aktarmak açısından başarılı bir tercihtir.

Murtaza, ilk iş gününde fabrikayı gezer. O fabrikayı gezerken seyirci de onunla birlikte fabrikayı tanır. Murtaza, ilk kez gördüğü fabrikanın içini ilgiyle ve hayranlıkla izler. İlerleyen olay örgüsü içinde Murtaza'nın fabrikayı kendi benliğiyle içselleştirmesi ve fabrikadaki sistemin en mükemmel şekilde işlemesi için gösterdiği çaba, bu sekansda kullanılan yakın plan ve ayrıntı planlarla daha ikna edici hale gelir.

Romanda yer alan diğer önemli mekân, Murtaza'nın da evinin bulunduğu yoksul işçi mahallesidir. Dar ve bakımsız sokaklar, eski ve yıkık dökük evlerden oluşur. Fabrikanın çevresinde kurulan bu mahalle görünüm olarak romana uygun bir çevre düzenlemesi sağlar. Bu mahalle içinde yükselen fabrika, daha güçlü ve ezici bir görünür.

Sosyo-ekonomik çelişkiyi göstermek amacıyla müdürün evi ve evin bulunduğu mahalle de gösterilir. Bol ışıklı ve temiz sokakların, bakımlı evlerin ve apartmanların bulunduğu bir mahalledir. İki mahalle arasındaki nitelik farkı; toplumdaki keskin sınıf ayrımının, yaşam kalitesi üzerinden altını çizer.

3.2.1.2.4. Kişiler

Yönetmen Ali Özgentürk, Murtaza'yı kişilik özellikleri, sosyal çevresi ve çevresiyle olan ilişkileriyle birlikte başarılı bir şekilde sinemaya uyarlamıştır. Bu filmde yönetmen, Orhan Kemal'in gerçekçi bakış açısından daha farklı, soyut anlatımın da kullanıldığı bir Murtaza yorumu gerçekleştirmiştir. Kullandığı simgeler ve Murtaza'nın zihninde yarattığı hayal sahneleri ile hikâyeye kendi imzasını atmış, kendi yönetmenlik tarzını göstermiştir. Bunu yaparken romanın temasını ve küçük değişiklikler dışında olay örgüsünü bozmamıştır.

Murtaza, somut gerçekliğin dışında kendi algısına göre oluşturduğu farklı bir dünyanın içindedir. Bu dünyanın başkahramanı, romanda dayısı olarak geçen filmde ise dedesi olduğu söylenen Kolağası Şehit Hasan Bey'dir. Balkan Harbinde şehit düşmüş bu kahraman akrabayı kendine rol model almıştır. Doğruluk, dürüstlük, namus, çalışkanlık, adanmışlık, vatanseverlik, devlete ve sisteme bağlılık gibi değerlerin hepsini bu kişiyle ilişkilendirerek kendine ilke edinmiştir. Üniforma tutkusu da yine Kolağası Şehit Hasan Bey'den gelmektedir. İlk kez bekçi olduğunda üniformasını giyip ayna karşısına geçer ve Kolağası Şehit Hasan Bey'e üniformalı haliyle daha çok benzediğini düşünerek gurur duyar.

Murtaza'nın göreve adanmışlığı, fabrika müdürü tarafından suiistimal edilir. Murtaza'nın kendini özel ve üstün bir kişi olarak duyumsadığını fark eden müdür, daha çok pohpohlayarak onun bu yanını işçileri denetim ve kontrol altına almak için kullanır. Murtaza, fabrikadaki disiplini sağlamak işini kendi ilkeleri ile bütünleştirir. İşçileri disipline sokarak çok çalışmalarını sağlamak ve fabrikayı kalkındırmak ister. Çünkü yaptığı işi vatana hizmet, çok çalışmayı ise vatanseverlik olarak görür. Kime hizmet

ettiğinin bilincinde olmayan Murtaza, işverenin isteklerini hiç sorgulamaz ve ona her koşulda sadık kalır. Bu durum, Murtaza'nın hem işyerinde hem de özel yaşamında alay konusu olmasına neden olur. Kendi arkadaşlarını kollamak yerine idarenin çıkarlarını gözettiği için iş arkadaşları tarafından sevilmez. Gücü ve yetkiyi elinde tutanla kendini özdeşleştiren Murtaza, kendini diğer işçilerden uzaklaştırır. Dâhil olduğu sınıfla dayanışma ve birlik olma duygusu taşımaz. Tam tersine, hizmet ettiği sınıfın çıkarlarını kollar. Öyle ki; kızı iş sırasında uyuduğu için müdürden kendini ve kızını cezalandırmasını ister. Müdür, onları affettiğini ve cezalandırmayacağını söyler. Ancak Murtaza, “Düşürürsen kırbacını elinden geçer kırbaç bizim elimize” diyerek, ceza vermesinin şart olduğunu yoksa düzenin bozulacağı konusunda onu uyarır. Kendini ezen sınıfın çıkarlarını bu kadar çok kollayan bir kişi, her patronun istediği türden bir çalışandır. Müdür de zaten Murtaza'yı bırakmaz. Filmin son sahnesinde, Murtaza'yı kendi çalıştığı bankaya yanında götürdüğünü görürüz.

3.2.2. Bereketli Topraklar Üzerinde

3.2.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	: Erden Kıral
Senaryo	: Tuncel Kurtiz
Görüntü Yönetmeni	: Salih Dikişçi
Kurgu	: Mehmet Özdemir
Müzik	: Yavuz Top, Sarper Özsan
Oyuncular	: Tuncel Kurtiz, Erkan Yücel, Yaman Okay, Nur Sürer, Bülent Kayabaş, Menderes Samancılar, Erol Demiröz, Nuri Sezer
Yapım	: Irmak Film
Yapım Yılı	: 1979

Orhan Kemal'in toprak işçilerinin çile dolu yaşamını anlattığı Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, aynı isimle ve hikâyeye sadık kalınarak Erden Kıral tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Erden Kıral, kendisiyle yapılan bir röportajda romandan nasıl etkilendiğini şöyle anlatır. “Romanın kahramanları kendilerini çok önemsiyorlar, oysa gerçek yaşamda hiçbir önemleri yok. O. Kemal bu eksen çevresinde çok canlı, inandırıcı yaşayan tipler çiziyor. Çukurova ise hem olağanüstü hem olağandışı bir yöre. Orada büyük bir zenginlikle korkunç bir yoksulluk iç içe yaşar.

Toprakları hem bereketli, hem belalı. İnsanları çileli, kahrılı. Ayrıca Akdeniz'in bu bölgesinin sinematografik yönden de çarpıcı olduğunu belirtiyim" (Öngören, 1983, s.10).

Filmin yapımı ve izleyiciye ulaşmaya kadar geçen süreç, romandaki karakterlerin başından geçenlere benzer zorluklarla doludur.

Erden Kıral, filmin çekimine 1978 yılında başlar. Çekimler sırasında ekibin parası biter. Çalışanlar ücretlerini alamayınca seti terk eder. Filmin yarım kalmaması için oyuncular özveride bulunurlar. Film sahiplenilen oyuncular hem filme kendi ceplerinden para koyarlar hem de set işçisi gibi çalışırlar. Film ekibi büyük bir dayanışma örneği göstererek filmi, 1979 yılında tamamlarlar. Ancak filmin macerası bununla bitmez.

Bereketli Topraklar üzerinde filmi; 1980 yılında Nantes Uluslararası Film Festivali Sanat ve Deneme Filmleri Büyük Ödülü'ne, 1981 yılında Strasbourg Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü'ne değer görülür. (Teksoy, 2005, s.876) Yönetmen, ülkemizde uygulanan sıkıyönetim nedeniyle ödülleri almaya gidemez.

1981 yılında 18.Antalya Altın Portakal Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması'nda En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Yaman Okay) kategorilerinde ödüle hak kazanır. Ancak seçici kurula En İyi Film Ödülü'nün Bereketli Topraklar'a verilmemesi yönünde yetkililerce baskı yapılır. Bunun üzerine festival jürisi o yıl En İyi Film Dalı'nda hiçbir filme ödül vermeyerek, Erden Kıral da En İyi Yönetmen Ödülü'nü almayarak bu durumu protesto ederler.

Film, sinemalarda da gösterime giremez. Başta gösterim izni almasına rağmen daha sonra Adana Sıkıyönetim Komutanlığı'nca sakıncalı bulunarak yasaklanır. Bu arada filmin negatif kopyası, bulunduğu depodan çalınır. Erden Kıral, kaybolan filmini yıllarca arar. Film, ancak 28 yıl sonra İsviçre'de bir stüdyoda bulur ve para vererek kendi filmini satın alır. Film ancak 2008 yılında İstanbul Film Festivali'nde seyircisiyle buluşabilir. Seyircinin yoğun ilgisiyle karşılanan film daha sonra 3 kopyayla sinema salonlarında gösterilir.

Yukarıda söz ettiğimiz türden çeşitli badireler geçiren film, yapılan Orhan Kemal uyarlamaları içinde en başarılı olan yapımdır. "Bereketli Topraklar Üzerinde, Türk sineması tarihinde böylesine kalabalık bir oyuncu kadrosunun tümüyle üstün bir oyun verdiği ilk ve tek film... Kıral, Çukurova'nın gerçek emekçileriyle işbirliği yaparak en zor sahneleri ustaca çözümlemiş, akıcı, pürüzsüz bir sinema dili kurmuş, Orhan Kemal'in dev yapıtının özünü perdeye taşımış bulunuyor" (Dorsay, 1995, s.187).

Filmin olay örgüsü romana paralel olarak ilerler. Ancak filmin finali romanın sonundan farklıdır. Romanın sonunda Yusuf'un köyüne dönüşü anlatılır. Üç arkadaştan sadece Yusuf, hayatta kalmış ve hedefine ulaşarak köyüne dönebilmiştir. Filmde, Yusuf'un dönüşünün anlatıldığı romanın son iki bölümü işlenmemiştir. Olay örgüsünde doruk nokta olan Ali'nin patoz makinesinde ölümü, Zeynel'in harmanı yakması ve ırgatların karakola götürülmesini anlatan bölümle film sonlanır.

Romanda etkileyici betimlemelerle yansıtılan Çukurova, filmin başında bir tren penceresinden çekilen görüntülerle aktarılır. Görüntülerde Çukurova'nın geniş tarlaları, bu tarlalarda çalışan insanlar, pamuk toplayan ırgatlar, yol kenarında kurulmuş ırgat çadırları, kadınlar, çocuklar, tarlalarda işleyen tarım makineleri vb. yer alır. Üzeri kadını, erkeği, çocuğuyla çalışan insanlarla dolu Çukurova toprakları, canlı ve hareketlidir. Bu görüntülere romanda geçen şiirsel bir metni okuyan dış ses eşlik eder.

Çukurova'da bahar harikadır! Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir! Çukurova'nın bereketli toprağına dört kilo çığit at, seksen kilo pamuk versin. Çukurova insanına, peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmiştir. Allah adına! Kitap öyle söylemiştir, şükredecek, kendinden yukardakine değil aşağıdakine bakacaksın. Her baktıkça şükredeceksin. Çukurova insanına, peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmiştir. Allah adına! Ölseler bile ne? Öte dünya vardır, Birer kuş gibi uçacaklardır Cennet-i Ala'ya. Cennet-i Ala'da yağdan, baldan dağlar, süten ırmaklar... (Bereketli Topraklar Üzerinde, s.173).

Romanda geçen bu şiirsel metin filmde iki kez kullanılır. Irgatlar haftalık ücretlerini almak için şehire giden uzun yolu yürürlerken dış ses tarafından bir kez daha bu metnin okunduğunu duyarız. Filmin başında genel plan Çukurova toprakları gösterilirken ve ırgatların kitle çekimi yapıldığında kullanılan bu yöntem; filme, hem Çukurova ırgadının yaşadığı zorlu yaşamı hissettirmek anlamında başarı sağlar hem de yarı belgesel bir hava vererek inandırıcılığını artırır. Erden Kıral, filmini toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla çeker. Gerçek mekanlarda çektiği filmde figürasyon olarak gerçek tarım işçilerini de kullanmış olması filmin gerçeklik duygusunu yükseltir.

“Ben belgesel çekimlerle oynanmış hayali yanı güçlü çekimleri kaynaştırmaya çalışıyorum. Belgesel olmayan ama belge tadı veren çekimler önemli bence. Belgesel anlamda direkt çekimlere çok önem veriyorum. Çünkü oluşumundaki gerçeğin görülmesi ve işitilmesi hep ‘şimdiki zaman’ dır. Dolayısıyla sinema şimdiki zamanı çoğaltır.” (Sayar, 1981, s.16)

Romanda karakterlerin kullandığı şive filmde de korunur. Orhan Kemal, ırgat olarak Çukurova'ya gelenlerle Çukurova yerlisinin şiveleri arasındaki farka dikkat ederek konuşturur onları. Hem kitabın hem de filmin gerçeklik duygusunu artırır bu kullanım.

Orhan Kemal romanları diyaloglar üzerine kuruludur. Atmosferi bu şekilde oluşturur. Olay örgüsünü daha çok diyaloglar aracılığıyla ilerletir. Bu durum, uyarlama yapan sinemacının karşısına bir handikap olarak çıkabilir. Erden Kıral, senaryo yazılırken bu durumun farkına varır ve romanın temasını yazarın yarattığı atmosfere sadık kalarak aktarabilmek için senaryo konusunda titiz davranır.

Bereketli Topraklar Üzerinde filminin ilk senaryosunu Mahmut Tali Öngören yazmıştı. Fakat benim çekmek istediğim film o değildi. Şunu gördüm: Orhan Kemal'in edebiyatı daha çok diyaloglara dayanır. Diyaloglardan birkaçını çıkardığınız zaman temel yapı çökmeye başlar. Bu noktadan itibaren de büyük bir zorluk başlar. Çünkü sayfalarca diyalogları sinemaya aktaramazsınız. Bence, o çalışmada Orhan Kemal'in ruhunu yakalamak önemliydi. Filmi yaptıktan sonra o ruhu yakaladığımı sanıyorum (Akpınar, 2009, s.108).

Orhan Kemal, her ne kadar diyalog ağırlıklı çalışan bir yazar olsa da yaptığı betimlemelerde de çok başarılıdır. Betimlemeleri canlı ve devingen bir özelliğe sahiptir. Sinema tekniğine benzer bir yaklaşım sergiler. Ki bu da sinema yönetmeninin işine yarar. Berna Moran, Bereketli Topraklar Üzerinde romanı için yaptığı değerlendirmede yazarın bu özelliğine dikkat çeker.

Anlatıcı, bir sinema kamerası gibi yaklaşıyor harman yerine. İlk önce patozda çalışan ırgatların tümünü koşar adım koltukçulara demet yerleştirirken görüntülüyor. Sonra Küçük Ağa ile ırgat başı da haykırmalarıyla katılıyorlar işe. Derken kamera patozun üstünde koltukçuluk yapan Pehlivan Ali ile Hidayetinoğlu'na dönüyor. Şimdi dikkatimiz bu ikisi üzerinde toplanmıştır, yalnız onları görüyoruz ve Küçük Ağa'nın sesi geliyor kulaklara. Sonra kamera Hidayetinoğlu'nu da bırakarak yakın planda yalnız Pehlivan Ali'yi izliyor. Başka bir deyişle sahneye bakış açısı gittikçe daralıyor ve sonunda Pehlivan Ali üzerinde yoğunlaşıyor (Moran, 2005, s.62).

Erden Kıral, hem sinema yönetmenine zorluk çıkarabilecek diyalogların üstesinden gelmiş hem de yazarın bir film kamerasıyla tespit edilmişçesine yaptığı yaşayan ve canlı tasvirlerini çok iyi değerlendirmiştir. Ayrıca, Bereketli Topraklar Üzerinde romanı hem olay örgüsü bakımından hem de karakter sayısının çokluğu

bakımından hacimli bir kitaptır. Filmin bütününe baktığımızda Erden Kıral'ın romanın özünü kavrayarak Orhan Kemal'in kurduğu atmosferi başarılı bir şekilde yansıttığını söyleyebiliriz.

3.2.2.2. Zaman

Romanda ve filmde olaylar kronolojik olarak gelişmektedir. Romanda anlatılan olaylar yaklaşık olarak bir yıl içinde gerçekleşir. Filmde ise olay örgüsünün zamanı daha kısa tutulur. Filmin başında tren penceresinden çekilen görüntüler, hasat mevsimi olduğunu gösterir. Pehlivan Ali'nin çiftliğe gitmesi ve patozda çalıştırılması olay zamanını doğrular. Filmin olay örgüsü zamanının bir iki aylık bir süre olduğunu söyleyebiliriz.

Roman incelemesi bölümünde yaptığımız tespitler sonucu öykü zamanının 1946-1950 yılları arasında geçtiğini tespit etmiştik. Film 1978-79 yıllarında gerçekleştirilir. Ancak tarım işçilerinin yaşadığı zorluklar filmin çekildiği dönemde de değişmemiştir. Filmin sonunda Orhan Kemal'in Çukurova'ya dair yaptığı yorum alıntılanır. “Dikkat ettim de Çukurova hala Bereketli Topraklar Üzerinde'nin Çukurovası. Bin yıldır bu böyle. 20.09.1968” Yapılan bu alıntıyla; dönem değişse de tarım işçilerinin yazgılarının değişmediği ve yönetmenin kaygısının da bu değişmeyen yazgıyı aktarmak olduğu düşüncesine ulaşılabilir.

Romanda köylü/şehirli karşıtlığı yoğun olarak işlenen temalardan biridir. Romanın ilk kez tefrika olarak yayınlandığı 1953 yılı ülkemizde iç göç olgusunun başladığı döneme denk gelir. Uygulanan tarım politikaları nedeniyle kırsalda görülen açık ve gizli işsizlik; o dönemde sanayileşmenin hızlandığı büyük kentleri, göç için çekici hale getirmiştir. Kent ekonomisinin ve altyapısının kaldırabileceğinden daha fazla nüfusun göç etmesi işsizlik, gecekondulaşma, çevre kirliliği gibi sorunların yanı sıra göç edenlerin kente uyum süreçleriyle ilgili sorunları da ortaya çıkarmıştır. Kentin yerleşik nüfusu, kırsaldan gelenleri uyum süreçlerindeki beceriksizliklerden dolayı küçümserken; kırdan gelenler ise yeni tanıştıkları bu mekân ve yaşam kültürünün sahiplerinden çekinirler. Orhan Kemal; romanda köylünün şehirliden korkusunu, Yusuf'a emmisinin öğütlerini sık sık tekrar ettirerek yansıtır. Romanda işlenen köylü/şehirli karşıtlığını, çalışmamızın roman incelemeleri bölümünde de yazdığımız üzere ezen/ezilen karşıtlığı olarak da yorumlayabiliriz. Filmde ise tema olarak köylü/şehirli karşıtlığına değinilmez. Çünkü filmin çekildiği 1978-79 yılları

köylü/şehirli karşıtlığının bir sorun olarak önemini kaybettiği yıllardır. Diğer taraftan işçi sınıfı bilincinin geliştiği ve sendikal hak mücadelesinin yükseldiği bir dönemdir. Bu nedenle film, ezen/ezilen karşıtlığı üzerinde yoğunlaşmıştır.

3.2.2.3. Mekân

Bereketli Topraklar Üzerinde filminde yönetmen, romanda kullanılan mekânlara sadık kalmıştır. Film karakterlerini, Orhan Kemal'in romanda yaptığı gibi mekânlara uygun olarak kurgulamıştır.

Filmin açık mekânı, romanda olduğu gibi Çukurova'dır. Filmin başında tren penceresinden kaydedilen pamuk tarlaları, üzerinde tarım makinelerinin çalıştığı geniş araziler, ovayı çevreleyen dağlar, ırmak, topraklar üzerinde çalışan insanlar vb. görüntüler Çukurova'ya ait gerçek görüntülerdir. İlerleyen olay örgüsüne uygun olarak Pehlivan Ali'nin ırgatlık yapmaya gitmesiyle birlikte biz, biz geniş alan olarak Çukurova görüntüleriyle tekrar karşılaşırız. Çiftlik, tarlalar, ırgatların yaşam alanları romana uygun olarak kullanılan mekânlardır. Pamuk tarlaları, pamuk toplayıcılığı, ırgat çadırları, sıcak, sıtma gibi Çukurova'ya özel görünüm filmde başarıyla kullanılmıştır. İşlenen her detay Çukurova kırsal alan yaşamını ve kültürünü yansıtır.

Çukurova görüntüleriyle açılan film, trenin gara girmesiyle birlikte şehir merkezi olan Adana'yı mekân olarak kullanır. Ali, Yusuf ve Hasan Adana tren garının genel planı içinde gösterilir. Çırçır fabrikalarına giden yol, fabrika önü, sokaklar, Taşköprü, ırgatların beklediği mezarlık vb. görüntüler Adana'da bulunan gerçek mekânlardır.

Köse Topal'ın kiraladığı ahır, Yusuf ve Ali'nin gittiği şantiyede bulunan barınma mekânları, kahve, kebabçı gibi yerler Adana iline özgü mimari yapılanmaya uygun görünüm taşıyor.

Film karakterlerinin kaldığı mekânların iç görünümü, kullanılan nesneler, dekor düzenlemesi ve hatta oluşturulan mizansen romanda tasvir edilenlere uygun olarak somutlanmıştır. Oluşturulan atmosfer, yazarın romanda kurduğu atmosferi seyirciye başarılı bir şekilde aktarmaktadır.

3.2.2.4. Kişiler

Film karakterleri, romandaki özelliklerine uygun olarak işlenmiştir. Romanda çok sayıda karakter bulunmasına rağmen, yönetmen bu karakterlerde çok az eksiltme yapmış mümkün olduğunca çok karakteri filme de aktarmıştır.

Pehlivan Ali'nin fiziksel olarak güçlü olmasına rağmen bu gücü başkalarını korkutmak için kullanmayacak kadar çaresiz ve edilgen olması, ezildiğini ve haksızlığa uğradığını fark etmesi ancak bunun bilincine varamayacak ölçüde cahil ve saf oluşu, kadınlara olan zaafı, eylemlerinde iradi bir güç gösterememesi gibi romanda olan özellikleri filme de aktarılmıştır. İflahsızın Yusuf, üç arkadaşın içinde en uyanık olanıdır. Arkadaşlarına belli bir noktaya kadar sahip çıkar ama daha çok kendi kurtuluşunu gerçekleştirme peşindedir. Değişen koşullara kolaylıkla uyum sağlayarak romanda da filmde de üç arkadaşın içinde sadece o hedeflerine ulaşabilir. Köse Hasan, yoksul ve çaresiz insanların yaşam karşısındaki kaderci tutumunu gösterme işlevini romandan filme taşıyan bir karakterdir. Fatma, romanda olduğu gibi filmde de kadın bedeninin sadece iş gücü olarak değil cinsel nesne olarak da sömürülmesini yansıtır. Kürt Zeynel, emek sömürüsünün bilincinde olan verdiği emeğin karşılığını almak isteyen ve daha insani koşullarda yaşamak için başkaldıran bir karakterdir. Bu özellikleri, romana sadık kalınarak filmde de başarılı bir şekilde gösterilir.

Erden Kıral, ele aldığı karakterlerin tamamının romandaki özelliklerini filme başarıyla aktarmıştır. Bu başarının nedeni Erden Kıral'ın romanın ruhunu yakalamış olması ve usta bir yönetmen olmasıdır. "...Tipler çok canlı, tüm insancıl yönleriyle verilmiş...oyuncuları belli ölçüde oynamaya bıraktım. Yakın planlara daha çok önem verdim. Böylece kişiliklerin tüm çelişkileriyle ortaya çıkmasına çalıştım" (Dorsay, 1986, s.124).

3.2.3. Vukuat Var

3.2.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	: Nejat Saydam
Senaryo	: Bülent Oran
Görüntü Yönetmeni	: Melih Serteser
Kurgu	: Özdemir Arıtan
Müzik	: Tuncer Aydınoğlu
Oyuncular	: Türkan Şoray, Kartal Tibet, Aytaç Arman, Suphi

Tekniker, Mehmet Büyükgüngör, Erdoğan Seren, Nazan Adalı, Aynur Aydan, Ali Seyhan

Yapım : Acar Film

Yapım Yılı : 1972

Güllü, dokuma fabrikasında çalışan genç bir kızdır. Annesi, üvey babası Cemşir ve üvey ağabeyi Hamza ile birlikte yaşamaktadır. Cemşir ve Hamza, Güllü'nün kazandığı parayla geçinen ve onun üzerinde baskı uygulayan kişilerdir. Güllü, Kemal'i sevmektedir. Kemal ile evlenip, ailesi İstanbul'a göç ettiği için terk etmek zorunda kaldığı Adana'ya geri dönmeyi planlamaktadır. Zengin bir iş adamı olan Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan, Güllü ile evlenmek ister. Bu evlilik karşılığında Cemşir ve Hamza'ya para verir. Güllü, bu evliliği reddeder. Cemşir ve Hamza, Güllü'yü zorla da olsa Ramazan ile evlendirmek isterler. Güllü'yü yıldırma için döverler ve eve hapsederler. Güllü, evden kaçır ve Kemal'e gider. Güllü'nün Kemal'e kaçtığını öğrenen Cemşir ve Hamza, kızı zorla eve geri götürürler. Kemal, Cemşir ve Hamza'nın evde olmadığı bir sırada gelir ve Güllü'yü kilitli olduğu odadan kurtarır. Kaçarlarken yolda Cemşir, Hamza ve Ramazan'la karşılaşır. Hamza, Kemal'i bıçaklar. Yaralanan Kemal, hastaneye kaldırılır. Güllü, hastaneye ziyarete gider. Kemal'in hastaneden çıktığını öğrenir. Güllü, onu bulabilmek için evine ve işyerine gider. Ancak, Kemal'i bulamaz. Kemal, annesiyle birlikte kimsenin bilmediği başka bir yere gitmiş ve arkasında Güllü'nün ulaşabileceği bir adres bırakmamıştır. Bu arada Hamza, yaralama olayından dolayı dört yıl hapse mahkûm olmuştur. Bütün bu olanlardan sonra hınçlanan Cemşir, Güllü'nün asiliğinden sorumlu tuttuğu karısını döver. Ağır darbeler alan kadın, hastalanır. Tedavi için hastaneye yatması gereklidir. Güllü, annesinin tedavisi için gerekli parayı vermesi karşılığında Ramazan ile evlenmeyi kabul eder.

Güllü, Ramazan'la birlikte Muzaffer Bey'in villasına gider. Muzaffer Bey; zevk ve safa düşkünü, çapkın, çevresinde zenginliği ve yakışıklılığı ile ün yapmış biridir. Muzaffer Bey, Güllü'nün asiliğinden ve dürüstlüğünden etkilenir. Ona yardımcı olmaya çalışır. Bu arada Ramazan, bir trafik kazasında ölür. Birbirlerine aşklarını fark eden Güllü ve Muzaffer Bey, evlenirler. Bir de çocukları olur. Mutlu bir hayat sürerlerken, mahkûmiyeti biten Hamza hapisten çıkar. Yanında da hapisshanede arkadaş olduğu ve ona akıl hocalığı yapan İbrahim vardır. Hamza ve İbrahim, Muzaffer Bey'i öldürüp Güllü'yü yalnız bırakmak ve sonra da tüm varlığını ele geçirmek isterler. Bu planlarını

gerçekleştirmek için bir araba kazası düzenlerler. Muzaffer Bey, bu kaza sonrası sakat kalır ve yürüyemez. Güllü ve Muzaffer Bey, yeni bir hayat kurmak amacıyla Muzaffer Bey'in Adana'daki çiftliğine giderler. Onların peşinden giden Hamza ve İbrahim, Muzaffer Bey'i vururlar. Daha sonra, Güllü ve çocuğunu da öldürmek için çiftliğe giderler. Ancak Güllü, onlardan önce davranıp her ikisini de öldürür. Koşarak evden çıkan Güllü, Muzaffer Bey'i vurulduğu yerde bulur. Muzaffer Bey, ağır yaralıdır ama ölmemiştir. Ayrıca da artık yürüyebiliyordur.

Yukarıda özetini yaptığımız Vukuat Var filminin olay örgüsü, adını taşıdığı romandan oldukça farklıdır. Vukuat Var romanı; Orhan Kemal'in Çukurova'daki toplumsal değişmeyi, makineleşmenin tarımsal üretim biçimlerini değiştirmesini ve bu değişimin köylüye etkisini, ekonomik ve sınıfsal çatışmaları anlattığı üçlemenin ilkidir. Birbirinin devamı niteliğindeki üçlemenin ikinci romanı Hanımın Çiftliği, sonuncusu ise Kaçak'dır. Yönetmen Nejat Saydam, filmin ilk yarısında Vukuat Var romanının olay örgüsünden, ikinci yarısında ise Hanımın Çiftliği'nin belli bir bölümünden faydalanmıştır.

Vukuat Var romanının olay örgüsü; çıırçı fabrikasında işçi olarak çalışan Güllü'nün, sevgilisi Kemal'den ayrılmak zorunda kalması üzerine kuruludur. Konunun merkezinde her ne kadar Güllü ve Kemal'in tutkulu aşkı olsa da dönemin siyasal ve toplumsal yapısı da güçlü bir şekilde eserde yer alır. Orhan Kemal, romanın olay örgüsünü; toplumsal, siyasal, ekonomik sorunlar ve bunların birbirleriyle olan bağlarını kurduğu bir zemin üzerine kurmuştur. Büyük toprak sahiplerinin teknolojik ve siyasal dönüşümler karşısında kendi çıkarlarına uygun tavrı seçmeleri, küçük çiftçilerin topraklarını kaybedişi, topraksız kalan köylülerin daha da yoksullaşması, sanayi üretiminin artmasıyla birlikte kadın ve çocukların da ucuz işgücü olarak kullanılması, dini inançların suistimali, Adana'nın çoklu etnik yapısı romanda yansıtılan konulardır.

Filmde; konu, tema, mekân, zaman ve karakterlerin işlenişi açısından romana sadık kalınmamıştır. Dolayısıyla da film, Güllü'nün önce Kemal'e sonra da Muzaffer Bey'e olan aşkı ve bu aşkın tehdit edilmesi, diyebileceğimiz bir tema içermektedir.

Orhan Kemal'in bir eseri, yıllardan sonra sinemada...Ancak, Kemal'in hacimli romanı Hanımın Çiftliği'nden alınma Vukuat Var'da Kemal'den ne kaldığı sorulabilir...Gerçekten de filmin yapımcıları, filmdeki aşk öyküsünü korumuşlar, ama öyküye fon oluşturan ve romanın asıl değerini meydana getiren toplumsal temalar, o günlerin Adana'sındaki toprak sahibi-halk-politikacı ilişkilerinden hiçbir şey kalmamış (Dorsay, 1989, s.85).

Filmin, Türkiye sinemasında özellikle 1960'lı yıllarda etkili olmuş ve romanın sinemaya uyarlandığı dönemde hala etkisini sürdüren melodram sineması özelliklerini taşıdığı görülür. Karakterlerin saf iyi ya da saf kötü olarak tek boyutlu gösterilmesi, olay örgüsünde mantıksal iç bağlantılarla kurulmamış tesadüflerin olması, iyi olarak gösterilen karakterlerin başına türlü belaların gelmesi ancak filmin sonunda iyiliğin mutlaka galip gelmesi gibi melodram sineması klişeleri Vukuat Var filminde de yer alır.

Filmin yönetmeni Nejat Saydam, senaristi Bülent Oran ve Orhan Kemal ile 1970 yılında Turhan Gürkan tarafından Cumhuriyet Gazetesi için yapılan ortak bir röportajda; Orhan Kemal, romanda işlenen politik, sosyal ve ekonomik çatışmaların atılıp aşk öyküsünün öne çıkarılmasını sansür mekanizmasına bağlar.

Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği'nde toprak sorununa, köylünün yavaş yavaş uyanmasına yer vermiş, bu taban üzerine de Güllü'nün aşk hikâyesini oturtmuştum. Romanda politik- sosyal çatışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Hattâ Çukurova'nın ilk göçmenleri olan ve Arapuşağı denilen Fellah'larla (çiftçi demektir) Adana'lıların savaşını anlatan bölümlerden 1954 seçimlerinde Demokrat Parti çok yararlanmış ve seçimi kazanmasında romanın büyük payı olmuştu. Roman sinemaya uygulanırken bütün bu bölümlerin atıldığı anlaşıyor. Zaten romana uyma zorunluluğu da yok. Sansür Demokles'in kılıcı gibi. Oysa romanda bugün ne kadar rahat ve özgürüz. Sinemada bu özgürlük yok işte. Filmin romandaki ana temi yansıtacağını sanmıyorum. Ama bunda suç, sinemacıların değil. Düşünen sinemayı yapamıyorlar. Bizde roman, tiyatro, şiir düşünüyor, sinema düşünmüyor. Sansür engelliyor bunu (Gürkan, 1970).

Nejat Saydam ise filmin henüz proje aşamasındayken yaşadığı sansür macerasını anlatır:

Başka türlü romanı filme alamayacaktık. Romanı çok önceleri Vatan'da yayınlanırken okumuş ve etkisinde kalmıştım. Kitap halinde çıktıktan sonra film yapma isteği bir tutku halini aldı bende. Üç-dört senarist arkadaşla üzerinde çalıştık. Lütfi Ö. Akad da aynı romanı yapmak istiyordu. Bunun için bize başvurdular. Fakat peşini bırakmadık. Senaryo daha proje halindeyken, bunu Türkân Şoray'a vermiştik. Çok beğendiğini söyleyip (En güvendiğim eser bu olacak) dedi. 1966 dan bu yana üç sezon Sansür'e gidip geldi. Bazı bölümlerde değişiklikler düşünüldü. Ama polemik yapılacak şekilde dalgalanmadı. Sansür nedeniyle daha çok Güllü'nün dramı üzerinde durduk. Adana'da çırcırlardan aldık kızı. Dış sahneler Adana'da çekilecek. Konunun geçtiği çevre.

Çukurova'nın renkleri ile oradaki aile düzenini de yansıttık. Kızın mal gibi satılması ve direnişi, sonra yeni baştan doğması temini de verdik. Yan hikâyeleri azalttık. Politik • sosyal çatışmalara, Sansür'den geçmediği için değinmedik (Gürkan, 1970).

Bülent Oran ise Orhan Kemal ve Nejat Saydam'ın düşüncelerine katılmakla beraber, sorunun sadece sansür olmadığını belirtir:

Senaryoyu Nejat Saydam hazırlamıştı. Diyalogları ben yazdım. Konuyu günümüze aktardık. Hoş konunun geçtiği zamanla, şimdiki arasında bir fark yok ya. Kitaptaki esprileri aldık. Kız, delikanlıyı, o kızı sever. Araya kara çalı girer. Delikanlı bertaraf eder. Olayları bu tem üzerinde geliştirdik. Birçok bölümleri yumuşatmak zorunda kaldık. Aksi halde film çevrilemeyecekti. Sansür birçok sahneleri «Memleketi sefil gösteriyorsunuz» diye makaslayacak ve filmin geleceğini tehlikeye atacaktı. Sansür korkusu olmasa, çok daha başka bir senaryo çıkacaktı. Alışılmışın dışına çıkmaya korkuyoruz. Seyircimiz, roman, şiir okuyucusu, tiyatro seyircisi gibi değil. Çok farklı onlardan. İster istemez ona indik. Aslında seyircinin de kabahati yok, bütün suç bizlerde. Ama o şövalyeliğe karar veremedik... (Gürkan, 1970).

3.2.3.2. Zaman

Romanda, kronolojik yapıdaki öykü zamanı bir ya da iki aylık bir zaman dilimini kapsar. Bazen de karakterler geçmişini anımsarlar. Geçmişe dair bu anımsamalar, roman kahramanlarının öykü zamanındaki karakterlerini ve gerçekleştirdikleri eylemleri daha çok belirginleştirir.

Orhan Kemal, romanın olay örgüsünü işlemek için Türkiye siyasi tarihinin önemli bir dönemini seçmiştir. 1950 seçimleri öncesi ülkede CHP ve Demokrat Parti arasındaki iktidar mücadelesi yükselmekte ve yoğun siyasi çekişmeler yaşanmaktadır. Biz de romanda geçen siyasal, ekonomik ve sosyal yaşama dair göndermelerden öykü zamanını 1948 ve 1950 yılları arası bir dönem olarak belirlemiştik. Yazar; dönemin siyasal, ekonomik ve toplumsal verilerini romanın olay örgüsüne işleyerek zamanı somut hale getirdiği için bu tarihi saptamamızı kolaylaştırmıştı.

Filmin öykü zamanını, Hamza'ya verilen hapis cezasının dört yıl olması bilgisinden yola çıkarak dört yılı aşkın bir süre olarak belirleyebiliriz. Ancak romanda işlenen döneme dair her hangi bir bilgiye, filmde rastlanmaz. Filmin dört yıla yayılan

öykü zamanının, Türkiye'nin hangi yıllarına tekabül ettiğini bilemeyiz. Çünkü film, romanda işlenen dönemi yansıtmaktan uzak soyut bir zamana sahiptir.

3.2.3.3. Mekân

Romanın geniş mekânı Adana'dır. Güllü ve ailesinin yaşadığı işçi mahallesi, Berber Reşit'in dükkanı, Giritli'nin dükkanı, fabrika, sinema, karakol, Şehir Kulübü, parti binası, hapishane, Kuruköprü, Sinekli park, Seyhan Nehri, köy, çiftlik, Kemal'in evinin bulunduğu Arap mahallesi romanda kullanılan mekanlardır. Orhan Kemal, bu mekânları kendilerine ait özelliklerini öne çıkararak betimlemiş ve işlevsel bir şekilde kullanmıştır. Filmde ise bu mekânların büyük çoğunluğu kullanılmamıştır.

Filmin geniş mekânı İstanbul'dur. Filmin ikinci yarısında Adana'ya çiftliğe gidilir. Ancak filmde kullanılan çiftlik ve çevresi de, Çukurova'ya dair görsel özellikleri taşımaz.

Filmde Güllü'nün yaşadığı mahalle; her ne kadar düşük gelirli insanların yaşadığı bir mahalle görünümünde olsa da, romanda detaylı bir şekilde betimlenen yoksul işçi mahallesini yansıtmaktan çok uzaktır. İç mekân olarak kullanılan Güllü'nün ve Kemal'in evleri, sınıfsal konumlarına uygun bir tasarıma sahiptir. Muzaffer Bey'in evi ise zenginliğin göstergesi olarak içi şık eşyalarla dekore edilmiş, geniş bahçeli bir villa şeklinde karşımıza çıkar.

Romanda; Güllü'nün çalıştığı fabrika, sömürü düzeninin bir simgesi olarak yer alır. İşçiler, ağır çalışma koşulları altında ve güvencesiz olarak çalışırlar. Çocuk işçilerin çokluğu ve kadın işçilerin cinsel açıdan da sömürülmeleri, Orhan Kemal'in özellikle vurguladığı diğer konulardır. Filmde Güllü'yü fabrikada ancak bir kez görürüz. O sahnede de, romanda betimlenen fabrikayı ve çalışma koşullarına dair bilgileri göremeyiz.

3.2.3.4. Kişiler

Romanda yer alan karakterlerin önemli bir bölümü filmde kullanılmaz. Filme aktarılanlar ise romandaki karakter özelliklerinden oldukça farklıdır.

Orhan Kemal, romanda çizdiği Güllü karakteri aracılığıyla dönemin fabrikada çalışan kadın işçi profilini yansıtır. Sanayide işçi olarak çalışan kadın bir yandan ağır çalışma koşulları altında ezilirken diğer yandan geleneksel bağlar aracılığıyla da baskılanmaya devam etmektedir. Güllü, sekiz yaşından itibaren girdiği fabrikada, ağır

ve yorucu iş koşulları altında çalışmaktadır. Filmde fabrikadaki olumsuz çalışma koşulları ve çocuk işçiliğine değinilmez. Ancak Güllü'nün, geleneksel aile yapısının getirdiği baskılara karşı çıkışı bir karakter özelliği olarak filmde bize gösterilir. Bunun dışında Güllü karakteri filmde, klasik melodram sinemasının kadın sunumu özelliklerini taşır. Güllü, giyimi ve davranışları nedeniyle Muzaffer Bey'in arkadaş çevresi tarafından önce aşağılanır. Ancak o; kıyafetiyle, konuşmasıyla, davranış biçimiyle bir dönüşüm geçirir ve yeni girdiği bu ortama uyum sağlar. Muzaffer Bey'de ideal erkeği bulur ve ona âşık olur. Namusludur, evine ve eşine sadıktır. Çocuk sahibi olarak melodram sinemasının 'kutsal anne' klişesine ulaşır. Filmin sonunda ise yuvasını ve ailesini korumak için cinayet işlemekten çekinmez.

Filmde işlenen Kemal karakteri, romanının aksine Güllü'ye olan aşkının arkasında duramaz. Koşullar zorlaştığında Güllü'yü bırakıp gider. Yine romanda işlenen ve Orhan Kemal'in bu karakter üzerinden somutladığı etnik köken çatışmasını filmde göremeyiz.

Dönemin büyük toprak ağalarını temsilen romanda yer alan Muzaffer Bey; hak hukuk gözetmeyen, devlet güçlerini de arkasına alarak köylüye eziyet eden, merhametsiz biridir. Filmde ise Muzaffer Bey, olumlu bir karakter olarak işlenmiştir. Melodram sinemasının salon adamı özelliklerini taşır. Gece klübü partilerinde gösterilen Muzaffer Bey; eğlenmeyi seven, çapkın, arkadaş çevresinde popüler olan bir kişidir. İnsan olarak hakkaniyet sahibi, merhametlidir. Kendi çevresinden olmayan Güllü'nün, dürüstlüğünden ve saflığından etkilenir. Muzaffer Bey karakterini dönemin popüler oyuncularından Kartal Tibet canlandırır. Filmin çekildiği dönemde yıldız oyuncu sistemi geçerlidir. Bu nedenle Kartal Tibet gibi bir jönün canlandığı karakter olumsuz özellikler taşıyan biri olarak gösterilmez.

Orhan Kemal'in romanda titizlikle işlediği karakterlerden biri de Cemşir'dir. Doğudaki aşiretlerden birine mensup zengin bir toprak ağasının tek oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Gençliğinde İstanbul'a gitmiş, orada hovarda bir yaşam sürmüştür. Varlıklı günleri geçince Çukurova'ya ırgat olarak çalışmaya gelmiş, sonrasında elçilik yapmaya başlamıştır. Etnik kökenleri biri diğerinden farklı dört tane karısı ve çok sayıda çocuğu vardır. Geleneksel açıdan bakıldığında yüksek bir statü olan zengin bir aşirete dâhil iken, Türkiye'nin değişen toplumsal dinamikleriyle birlikte Cemşir de bu özelliğini kaybetmiştir. Filmde yer alan Cemşir karakteri; Güllü'nün parasıyla geçinen, oğlu Hamza'yı şımartan, karısına ve kızına eziyet eden, para karşılığında kızını satmaktan çekinmeyen biri olarak romandaki karaktere benzer. Ancak, romanda karakterle ilgili

verilen diğer bilgiler filmde kullanılmaz. Ayrıca filmde Cemşir Güllü'nün üvey babası, Hamza da üvey ağabeyi olarak işlenir.

Çocukluğundan beri Cemşir'in yanında olan ve onu istediği gibi yönlendiren Berber Reşit; sınıf bilinci taşıyan işçi tipine örnek Muhsin Usta; cahil insanların dini duygularını sömürerek geçimini sağlayan Kabak Hafız; romanda özenle işlenen etkili karakterler iken filmde yer almazlar.

3.2.4. Devlet Kuşu

Devlet Kuşu, Orhan Kemal'in sinemaya iki kez uyarlanan romanlarından. Uyarılama filmlerin ilki Avare Mustafa ismiyle 1961 yılında, ikincisi ise romanın aynı adıyla Devlet Kuşu olarak 1980 yılında gerçekleştirilmiştir. Her iki filmin yönetmenliğini de Memduh Ün yapmıştır. Filmler, aynı yönetmenin elinden çıkmasına rağmen farklı özellikler taşırlar. Yönetmen, Avare Mustafa filminde romanın olay örgüsüne ve karakter kurgusuna sadık kalarak, Orhan Kemal'in oluşturduğu atmosferi başarılı bir şekilde filme aktarabilmiştir. Ancak Devlet Kuşu filminde aynı konu işlenmesine rağmen hem olay örgüsünde hem de ana karakter üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Yapılan bu değişiklikler nedeniyle, romanın kurduğu dünyadan oldukça uzak bir film ortaya çıkmıştır.

3.2.4.1. Avare Mustafa

3.2.4.1.1. Filmin Künyesi

Film	: Avare Mustafa
Yönetmen	: Memduh Ün
Senaryo	: Halit Refiğ, Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad
Görüntü Yönetmeni	: Şevket Kıymaz, Memduh Yükman
Kurgu	: İlya Pençoğlu
Oyuncular	: Ayhan Işık, Fatma Girik, Çolpan İlhan, Semih Sezerli, Mümtaz Ener, Suphi Kaner
Yapım	: Uğur Film
Yapım Yılı	: 1961

Yönetmen Memduh Ün, Devlet Kuşu'ndan yaptığı bu ilk uyarlamaya, romanda hikâyesi anlatılan ana karakter Mustafa'nın lakabından esinlenerek 'Avare Mustafa' ismini verir.

Filmin olay örgüsü, romana sadık kalınarak işlenir. Mustafa, ailesiyle birlikte İstanbul'un yoksul semtlerinden birinde yaşar. Günlerini arkadaşları Sülo, Çingene ve Taşkasaplı ile aylaklık yaparak geçirmektedir. Komşularının kızı Aynur'a aşiktir. Sürekli geçim sıkıntısı çeken ailesi, Mustafa'nın bir işe girip çalışmasını ve aileye katkı sağlamasını isterler. Babası sık sık bu konuda Mustafa'ya baskı yapar. Mustafa ise babası ve kardeşleri gibi başkasına ait bir işyerinde çalışmak istemez. Kendine ait bir işyeri açmak ve özgür olmak ister. Arkadaşları ile birlikte küçük bir köfteci dükkanı açmanın hayalini kurar. Ancak bu dükkanı açacak paraları yoktur.

Zülfikar Bey, Mustafaların evinin yakınındaki bir arsaya apartman yaptırmaya başlar. Zülfikar Bey'in kızı Hülya Mustafa'nın yakışıklılığından etkilenir ve ona aşık olur. Mustafa'nın ailesi bu duruma çok sevinir. Çünkü, Mustafa ve Hülya evlenirse özlemini çektikleri rahat hayata kavuşabileceklerdir. Ancak Mustafa, Hülya ile evlenmek istemez. Ailesi Mustafa'yı bu evliliğe ikna etmek çok uğraşır. Mustafa'nın arkadaşları da köfteci dükkanı açmak için gereken parayı bu evlilik sayesinde elde edebileceklerini düşünürler. Ailesinin ve arkadaşlarının baskılarına daha fazla dayanamayan Mustafa, bu evliliği kabul eder. Mustafa, Hülya ile evlenir ve Zülfikar Bey'in evinde içgüveysi olarak yaşamaya başlar. Zülfikar Bey, apartmanın bodrum katını da Mustafa'nın ailesine verir. Ancak, Mustafa mutlu değildir. Bu arada Zülfikar Bey, ona sunduğu olanakları sürekli başına kakmakta ve bunlardan dolayı aşağılamaktadır.

Mustafa, bir gün yolda Aynur ile karşılaşır. Birlikte zaman geçirirler. Mustafa, Aynur'u hala çok sevdiğini anlar. Zülfikar Bey, gece yarısı eve sarhoş dönen Mustafa'yı azarlar. Mustafa, daha fazla dayanamayarak evi terk eder. Gidişini engellemek için peşinden koşan Hülya, bayılır. Ağır hasta bir halde hastanede yatarken sürekli Mustafa'yı sayıklar. Zülfikar Bey, Mustafa'nın yanına gider ve Hülya'yı son bir kez ziyaret etmesi için yalvarır. Bu ziyaret karşılığında Mustafa'ya para teklif eder. Mustafa, verilen parayı almaz, ama Hülya'yı görmeyi kabul eder.

Yönetmen, Avare Mustafa filminde; romanın konusuna, temasına, zaman ve mekânlarına sadık kalarak başarılı bir uyarlama gerçekleştirmiştir. Orhan Kemal'in romanında yoksulluk ve zenginlik çatışması üzerinden işlediği aşkın ve insani değerlerin galip gelmesi teması filmde de sarıh bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Memduh Ün, yaptığı sahne düzenlemeleri ve mizansen çalışmaları ile romanın atmosferini aslına uygun olarak yansıtmıştır. Çoğunlukla hareketli bir kamera kullanımını tercih eden yönetmen; aksiyon sahnelerinde genel plan, duygu yoğunluğunun yüksek olduğu sahnelerde ise daha durağan bir kamerayla ve yakın plan çalışmıştır.

3.2.4.1.2. Zaman

Filmin olay örgüsü, romanda olduğu gibi kronolojik bir yapı izler. Romanın olay örgüsünün bir yılı aşkın bir süreyi kapsadığını tespit etmiştik. Filmde olay örgüsü daha hızlı ilerler. Ancak yine de apartman inşaatının başlaması ve sonra bitirilip içinde yaşanması, Mustafa'nın arkadaşlarının 'Mustafa'yı düğünden sonraki üç ay boyunca görmediklerini' söylemeleri gibi verilerden yola çıkarak vaka zamanının yaklaşık bir yılı bulduğunu söyleyebiliriz.

Film, romanın basımından üç yıl sonra çekilmiştir. Bu nedenle romanda sosyal zamana dair yapılan göndermeler filme de kolaylıkla adapte edilebilmiştir. Romanda, Hülya'nın Mustafa'ya yaptığı Gregory Peck benzetmesi, filmin başrol oyuncusu Ayhan Işık'ın fiziksel benzerliğinden ötürü filmde Tyrone Power olur. Tyrone Power'in 'Beklenmeyen Şahit' filminden söz edilmesi ve Hülya'nın 1958 yılında hayatını kaybeden aktörün ölümüne ne kadar üzüldüğünü belirtmesi; Hülya'nın, Nurten'i dönemin yıldız oyuncularından Pier Angeli'ye benzetmesi ve yine Hülya'nın kızlara magazin dergileri getirmesi, sosyal zamana dair göndermelerdir.

3.2.4.1.3. Mekân

Film, mekân açısından roman ile uyum içindedir. Filmin geniş mekanı İstanbul'dur. Romanda sözü edilen; Kumkapı, Edirnekapı, Yenikapı, Beyazıt gibi semtler filmde de kullanılır.

Mustafa'nın yaşadığı ev ve içinde bulunduğu gecekondü mahallesi, romanda betimlenen görüntüyü birebir yansıtacak niteliktedir. Mahallenin dar ve bozuk parkeli sokakları, sokağın iki yanında sıralanmış harap evler, romanda 'geçerken evleri titreten banliyö treni' diye söz edilen tren, çocukların top oynadığı boş arsa vb. detaylar romanın atmosferini yansıtır. Mustafa ve Aynur'un birbiriyle iç içe olan evleri, mahallede yaşayan diğer komşuların ilişkileri, dedikoduları, yardımlaşma ve kavgaları; canlı ve yaşayan bir mahalle olarak, filme katkı sağlar.

Taşkasaplı'nın kahvesi, Zülfikar Bey'in bürosu, boş arsalarda yükselen apartman inşaatları, gece kulübü gibi mekânlar; romanda anlatılan mekânlara ve vaka zamanına uygunluk gösterir.

3.2.4.1.4. Kişiler

Yönetmen, romandaki karakterleri filme aktarırken eksiltme yapmamıştır. Ancak bazı karakterlerin aktarımında ve işleme derecelerinde değişiklik yapmıştır.

Zülfikar Bey, filmde zengin bir müteahhit olarak gösterilmiştir. Ancak nasıl zengin olduğu filmde işlenmemiştir. Romanın olay örgüsünde; önce kaymakamlığı sırasında yaptığı yolsuzluklar sonra da dönemin getirdiği yasal boşluklardan faydalanarak yaptığı karaborsacılık, çok para kazanmasını sağlamıştır. Orhan Kemal, sosyal adaletsizliği göstermek için paranın temsilcisi karakterlerin yasadışı yollardan ve başkalarının hakkını gasp ederek zenginleşmesini romanlarının dramatik kurgusuna uygun olarak işler.

İkinci Dünya Savaşı koşullarında uygulanan ekonomi politikaları nedeniyle enflasyon artar, fiyatlar yükselir. Bu durum aynı zamanda vurgunculuğu, stokçuluğu ve karaborsacılığı da artırır. (Güzel, 1998, s.197) Savaş döneminin getirdiği yasal boşluklardan faydalanarak aşırı kazanç elde eden kişiler 'savaş zenginleri' adlandırılır. Zülfikar Bey de bu savaş zenginlerinden biridir. Orhan Kemal; Zülfikar Bey karakterinin kişisel geçmişi dolayısıyla romanda, dönemin sosyo-ekonomik yapısını da sergilemiştir. Filmde; Zülfikar Bey'in bir karakter olarak geçmişinden kopuk gösterilmesi, Orhan Kemal'in titizlikle üzerinde durduğu sınıf çatışmasının sistemle olan ilişkisini bağlamından koparmıştır.

Mustafa, romandaki karakter özellikleriyle filme aktarılmıştır. Aylak bir kişi olarak bilinmesine rağmen aslında sorumluluklarının farkındadır. O da herkes gibi bir iş sahibi olmak ve ailesine yardımcı olmak ister. Ailesine ve arkadaşlarına duyduğu sorumluluk hissinden dolayı Hülya ile evlenmeyi kabul eder. Ancak para karşılığı özgürlüğünden ödün vermeyi onuruna yediremez. Hikâyenin sonunda tercihini paradan yana değil âşık olduğu Aynur'dan ve arkadaşlarından yana yapar.

Aynur'un dürüstlüğü, ne istediğini bilen ve bunun için çaba gösteren sağlam kişiliği; Mustafa'nın ailesinin kendi konforları için Mustafa'yı feda etmeleri; Zülfikar Bey'in paranın verdiği güçle her şeyi satın alabileceğini düşünen görgüsüzlüğü;

Hülya'nın naifliği; karakterlerin temel özellikleri olarak hiç aksamadan filme de aktarılmıştır.

3.2.4.2. Devlet Kuşu

3.2.4.2.1. Filmin Künyesi

Film	: Devlet Kuşu
Yönetmen	: Memduh Ün
Senaryo	: Memduh Ün, Orhan Aksoy, Bülent Oran
Görüntü Yönetmeni	: Orhan Oğuz
Kurgu	: Mevlüt Koçak
Oyuncular	: Kemal Sunal, Serpil Çakmaklı, Hüseyin Kutman, Reha Yurdakul, Mehtap Ar
Yapım	: Uğur Film
Yapım Yılı	: 1980

Devlet Kuşu romanının ikinci uyarlaması olan bu filmde yönetmen Memduh Ün, ilkinden oldukça farklı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Film, Orhan Kemal'in romanda kurduğu dilden ve atmosferden uzaktır. Olay örgüsünde ve diyaloglarda değişiklikler yapmıştır. Dönemin popüler güldürü oyuncusu Kemal Sunal'ı başrolde oynatmış ve filmin ana karakteri Mustafa'yı komik bir kişi olarak yansıtmıştır. Seyircinin Kemal Sunal'da görmeye alıştığı davranış ve mimiklerin kullanılması, güldürmeye yönelik sözlerin eklenmesi bir komedi filminin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Filmin çekildiği dönem olan 1980'li yıllar, Türkiye sinemasının kriz yaşadığı bir dönemdir. Renkli televizyon ile video kayıt ve gösterim cihazı, ülkemizde aynı dönemde yaygınlaşmaya başlamıştır. 1980'li yılların başında videonun hızlı bir şekilde evlere girmesi sinema salonlarının kapanma oranını artırmıştır. Ayrıca ülkede yaşanan 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi nedeniyle toplumsal ve siyasal içerikli filmler çekilemez olmuştur. Ülkemizde ticari sinema yapan yapımcı ve yönetmenler, komedi ya da arabesk türü filmler çekerek bu krizi aşmaya çalışmışlardır. (Abisel, 1994, s.108)

Memduh Ün, üstte belirttiğimiz nedenlerden dolayı daha önce aslına uygun olarak yaptığı başarılı bir uyarlamayı bu kez dönemin koşullarına uygun olarak tekrar çekmeyi tercih etmiştir. Romanın konusunu, seyircinin sevdiği bir komedi oyuncusuna uyarlayarak gişe başarısını garantilemek istemiştir. Memduh Ün, ikinci kez çektiği bu

filmin bir Kemal Sunal filmine dönüşmesini yıldız oyuncu sistemiyle açıklar. “İşletmeci parayı verirken önce starı sorardı. Onun için ben sırtımı sağlam yere dayamak istedim. Sırtımı bir süre Ayhan Işık’a, bir süre Cüneyt Arkın’a, bir süre Kemal Sunal’a dayadım...” (Şatıroğlu, 2009, s.96)

Yönetmenin Devlet Kuşu filmini romanın özüne uygun bir şekilde uyarlamaması, dönemin sinema eleştirmenleri tarafından doğru bulunmaz:

Devlet Kuşu üzerinde yargıya varması zor bir film. Orhan Kemal'in romanı değil bu tam olarak. Bir Kemal Sunal filmi yapma uğruna romanın kendine özgü sıcacık gerçekliğinden, gözlem gücünden bazı şeyler gözardı edilmiş. Söz gelimi Kemal Sunal'ın artık ayrılmaz parçası olan argo sözlerin, bol küfürün, yalan-yanlış ve birbirine karıştırılarak söylenen atasözlerinin ‘Devlet Kuşu’nda işi ne? Ama diğer yandan, kuşkusuz Kemal Sunal'ın en iyi filmlerinden biri bu. Ne denli değişime uğratılsa da Orhan Kemal'den gelen sağlam bir malzeme var (Dorsay, 1980, s.70).

Filmin konusu ve karakterleri romanla aynıdır. Ancak olay örgüsü ve karakterlerin işlenişi farklılık gösterir. Mustafa, ailesiyle birlikte İstanbul’un yoksul bir semtinde yaşamaktadır. Dürüst ve namuslu bir kişidir. Bu nedenle de girdiği hiç bir işte uzun süre çalışamaz. Yanında çalıştığı bakkalın karaborsacılık yapmasına karşı çıktığı için kovulur. Daha önce çalıştığı akaryakıt istasyonunda ise benzine su katarak hile yapan patronuyla tartışmış ve işten ayrılmıştır. Ailesi, Mustafa sürekli bir işte çalışıp eve para getirmediği için şikayetçidir. Bu durumdan dolayı babası Mustafa’yı sık sık azarlar. Mustafa, yakın arkadaşları olan Süleyman ve Murat’la birlikte bir köfteci dükkanı açmak istemektedir. Ancak bu hayali gerçekleştirecek paraları yoktur.

Zengin bir müteahhit olan Zülfikar Bey, apartman yaptırmak için Mustafa’nın yaşadığı mahalleye gelir. Zülfikar Bey’in kızı Hülya, Mustafa’nın fotoğrafını görüp ona âşık olur. Hülya’nın Mustafa’ya âşık olması, Mustafa’nın ailesi tarafından sevinçle karşılanır. Bu durumu başlarına konan bir devlet kuşu olarak değerlendirirler. Mustafa, Hülya’nın aracılık etmesiyle Zülfikar Bey’in yanında işe başlar. Zülfikar Bey, kızının Mustafa’ya olan ilgisini gördüğü için Mustafa’yı şımartmak istemez. Bu nedenle de Mustafa’yı sürekli baskı altında tutar. Hülya, Mustafa ile evlenmek ister. Mustafa’nın ailesi ve arkadaşları bu duruma çok sevinir. Bu evlilik sayesinde aile, daha konforlu bir hayata kavuşacak; arkadaşları ise açmak istedikleri köfteci dükkanı hayalini gerçekleştirebilecektir. Ancak Mustafa, komşularının kızı Aynur’a âşıktır. Bu evliliğe karşı çıkar. Ama daha sonra ailesinin ve arkadaşlarının ikna çabalarına karşı

koyamayarak Hülya ile nişanlanır. Nişan sonrasında Mustafa'nın ailesine de yapımı biten apartmanda bir daire verilir. Mustafa'nın ailesi özledikleri rahat hayata kavuşmuş olur. Ancak Mustafa mutsuzdur. Zülfikar Bey'in baskılarından ve sürekli olarak onu aşağılamasından bıkmıştır. Mustafa düğünün yapılacağı gün eski sevgilisi Aynur'la karşılaşır. Aynur'u hala çok sevdiğinin farkına varır. Düğüne geç bir saatte ve sarhoş olarak giden Mustafa, Zülfikar Bey'in hakaretine maruz kalır. Bu duruma daha fazla dayanamaz ve orayı terk eder. Bu olaydan sonra Hülya hastalanır. Sürekli Mustafa'yı sayıklar. Zülfikar Bey, Mustafa'ya gider ve kızını ziyarete gelmesi karşılığında para teklif eder. Mustafa, parayı kabul etmez ama Hülya'yı ziyarete gider. Aynur, Süleyman ve Murat; Mustafa'yı akşama kadar kahvede beklerler. Mustafa'nın artık geri dönmeyeceğini düşünerek kalktıkları sırada Mustafa yanlarına gelir.

3.2.4.2.2. Zaman

Filmin olay örgüsü kronolojik bir yapıya sahiptir. Romanın bir yılı aşkın bir süreyi kapsayan olay örgüsü, filmde daha hızlı ilerlemektedir.

Filmde kullanılan kostüm ve aksesuarların özellikleri, filmin çekildiği dönemi yansıtır. Filmde kullanılan müzikler, Mustafa'nın ve Aynur'un söylediği şarkılar o yıllarda popüler olan arabesk şarkılardır. 80'li yılların başında yıldızı birden parlayan ve hızlı bir şekilde şöhret basamaklarını tırmanan İbrahim Tatlıses'in şarkıları, hem oyuncular tarafından seslendirilir hem de yönetmen tarafından film müziği olarak kullanılır.

Romanda Gregory Peck'e, birinci uyarlamada Tyrone Power'a benzetilen Mustafa karakteri; bu filmde dönemin ünlü oyuncusu Jean Paul Belmondo'ya benzetilir. Başrol oyuncusu Kemal Sunal'ın fiziksel olarak Jean Paul Belmondo'ya benzemesi de bu değişimde etkili olmuştur. Romanda 'Avare Mustafa' lakabıyla tanınan karakter, Devlet Kuşu filminde 'Belmondo Mustafa' olur. Hülya'nın, Nurten'i Aşk Hikayesi (1970) filmindeki Ali McGraw'a benzetmesi ve bu filmi ne kadar çok sevdiğini belirtmesi, yine romandan farklı olarak yapılan dönemsel değişimlerdir.

3.2.4.2.3. Mekân

Filmin geniş mekânı İstanbul'dur. Filmde kullanılan İstanbul'a ait mekânlar; romanda betimlenen mekânlardan farklıdır ve ilk filmde kullanılan yoğunlukta değildir.

Çekilen bu ikinci filmin, romanı aslına uygun bir biçimde uyarlama kaygısı taşımadığını göz önüne alırsak bu durumu da eksiklik olarak saymamak gerekir.

Mustafa'nın yaşadığı ev ve içinde bulunduğu mahallesi, zengin ve yoksul arasındaki sınıf çatışmasını gösterecek özelliklere sahiptir. Ancak filmde gösterilen mahalle ve ev; romanda mekân betimlemesi sonucu ortaya çıkan atmosferin yoğunluğunu vermekten uzaktır.

3.2.4.2.4. Kişiler

Devlet Kuşu filminde karakterler, olay örgüsüne uygun olarak romandaki işlevleriyle kullanılmıştır. Ancak, romanda sahip oldukları derinliğe ve boyuta uzak olarak filmde yer almışlardır. Filmdeki karakterler, konuya modellik etmekten öteye geçememiş ve yüzeysel kalmıştır.

Memduh Ün, Devlet Kuşu filmini Kemal Sunal üzerine kurmuştur. Bir yönetmen olarak, oyuncunun herkes tarafından alışılan oyunu dışında farklı bir mizansen almamıştır. Kemal Sunal, bu filme gelinceye değin üstlendiği rollerde gösterdiği tipik özellikleri aynı şekilde sergilemiştir. İyi kalpli ve sevimlidir. Dürüst bir kişi olmasına rağmen küçük kurnazlıklar yapmaktan geri kalmaz. Genellikle sakar ve beceriksizdir. Bulunduğu ortama hiç de uygun olmayan patavatsız konuşmalar yapar. Herkesin bildiği deyim ve atasözlerini birbirine karıştırarak söyler. Ayrıca, Kemal Sunal'ın kendine özgü jest ve mimikleri bu filmde de tekrar edilir. Yönetmen, filmin gülmece unsurunu Kemal Sunal'ın oyunundan çıkarmış ayrıca bir çaba göstermemiştir.

3.2.5. Eskici ve Oğulları

3.2.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	: Şahin Gök
Senaryo	: Yaşar Güner
Görüntü Yönetmeni	: Hüseyin Ererez
Kurgu	: Mevlüt Koçak
Müzik	: Cahit Berkay
Oyuncular	: Fikret Hakan, Kadir İnanır, Levent İnanır, Nurhan Nur, Şehnaz Dilan, Menderes Samancılar, Filiz Taçbaş
Yapım	: Tuğçen Film
Yapım Yılı	: 1990

Filmin senaryosu, uyarlandığı romanın olay örgüsüne paralel bir akış izler. Topal Eskici, küçük oğlu Ali ile birlikte ayakkabı tamirciliği yaparak geçimini sağlamaya çalışan yoksul bir esnaftır. Çalıştığı fabrika kapandığı için işsiz kalan büyük oğlu Memed de babasının dükkanında çalışmaya başlar. Dükkanın zaten kıt olan kazancına Memed ve ailesinin de ortak olması geçimlerini iyice zorlaştırır. Bu durumdan hoşnut olmayan Topal Eskici, Memed'in kendisine başka bir iş bulmasını ister. Ancak bu isteğini Memed'e açıkça söyleyemediği için Ali'yi aracı olarak kullanır. Ali, babasını acımasızlıkla suçlar ve ağabeyini savunur. Durumu fark eden Memed, karısı ve çocuklarıyla birlikte pamuk işçiliği yapmaya karar verir. Babasıyla kavga eden Ali de ağabeyi ile birlikte gitmek ister. İki kardeş, pamuktan kazandıkları parayla seyyar bir dükkan açmanın hayalini kurarlar. İki oğlunu da kırdığı için üzülen Topal Eskici, onlarla birlikte pamuk tarlasına gitme kararı alır. Böylece bütün aile hep beraber çalışıp daha çok para kazanabileceklerdir. Kazandıkları parayla da dükkanı yenileyip sipariş ayakkabı üretimi yapan bir dükkana çevirebileceklerdir. Bu ortak hayal, aileyi tekrar bir araya getirir. Aile içindeki kırgınlık ve dargınlıklar biter.

Topal Eskici ve ailesi, ilk kez gittikleri tarlada ne yapacaklarını bilemezler. Aileyi tarlaya götüren kamyonun muavini Ünal, onlara çadır kurma ve yerleşme konusunda yardımcı olur. Ancak, yakıcı sıcak altında tarlada çalışmanın ne kadar zor olduğunu daha ilk günden anlarlar. Sıcak, sivrisinek ve sıtma aileyi perişan eder. Topal Eskici, içinde bulundukları durumdan dolayı oğullarını suçlar. Aile içi ilişkileri tekrar bozulur. Ali ile kavga eden Topal Eskici, Memed'i de Ali'yi kıskırtmakla suçlar ve Memed'e yumruk atar. Bu kavgayla aile tekrar bölünür. Topal Eskici ve karısı, Zeliha ve Ünal ile birlikte Adana'ya geri dönerler. Tarlada kalan Ali, Memed ve Memed'in ailesi hastalanırlar. Bir yandan sıtma ve dizanteri diğer yandan açlıkla mücadele etmek zorunda kalırlar.

Topal Eskici, dükkanında tekrar çalışmaya başlar. Zeliha ile evlilik hazırlığı yapmakta olan Ünal da Topal Eskici'ye yardımcı olur. Daha önce kavgalı olduğu dükkan komşularıyla da arası düzelmiş, her şey yoluna girmiştir. Ancak Topal Eskici çok üzgündür. Akli tarlada bıraktığı oğullarında kalmıştır. Oğullarıyla kavga ettiği için pişman olmuştur.

Ali, Memed ve ailesi, hastalık ve açlıkla mücadele edemez hale gelirler. Memed, bütün umudunu yitirmiştir. Karısını ve çocuklarını bu sefaletin içine sürüklediği için kendini suçlamaktadır. Ağır hasta olarak Adana'ya dönerler. Çocuklarını ve torunlarını o halde gören Topal Eskici, büyük bir korku içinde onları kurtarmanın telaşına düşer.

Onları hastaneye yatırır ve iyileşmeleri için var gücüyle çabalar. Tedavi masraflarını ödeyebilmek için o güne kadar elden çıkarmaya yanaşmadığı dükkanını bile satar. Aile tekrar sevgiyle birbirine kenetlenir. Tek mal varlığı olan dükkanın satılmasıyla Topal Eskici, esnaf olma statüsünü yitirir. Sırtında bir tamir çantasıyla sokaklarda ayakkabı tamirciliği yapmaya çıkar.

Yönetmen Şahin Gök, romanın olay örgüsünü filme aktarmak açısından başarılı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Yönetmenin eksiltme yaparak filme almadığı, elçinin tarlaya yeni ırgat getirdiği bölüm dışında romana sadık kalınmıştır. Romanda; Topal Eskici, karısı ve kızıyla şehire geri döndüğü, Memed ve Ali de hastalandığı için toplanamayan pamuklar tarlada kalmasın diye elci yeni ırgat getirir. Gelen ırgatların arasında roman karakterleri arasında yer alan Zeynep de vardır. Romanda Ali ve Zeynep birbirlerine âşık olurlar. Zeynep, tarlada hastalanan aileye yardımcı olur. Adana'ya dönerlerken de onlarla birlikte tarladan ayrılır. Filmde Zeynep karakterine ve bu bölüme yer verilmez. Tarlada çalışan diğer işçilere yer verilmemesi ise toplumsal olanı göstermek ve Çukurova gerçeğini yansıtmak açısından romana göre filmin zayıf kalmasına neden olur.

Orhan Kemal'in işlediği temayı yansıtmak bakımından film, roman kadar başarılı değildir. Yazar, değişen üretim biçimlerinin insanların sınıfsal konumlarını da değiştirmesini ve gerçekleşen sosyal dönüşümü, Topal Eskici ve ailesi özelinde anlatır. Romanda özellikle vurgulanan bu tema, filmde yeterince işlenmez. Sadece birkaç diyalogla eklektik bir biçimde değinilen bu durum, filme tema açısından derinlik katmaz. Dolayısıyla filmin teması; sadece, yoksul bir ailenin ekonomik olarak daha aşağıya düşmesinin hikâyesi olarak kalır.

3.2.5.2. Zaman

Romanda zaman açık olarak belirtilmese de yapılan göndermeler, tarih saptaması yapmamızı kolaylaştırır. Makineli tarıma geçilmesi, Amerikan hayranlığının yükselmesi, Amerikan malı arabaların köy yollarında bile görülmesi, Kore Savaşı'nın pamuk fiyatlarını artırması, gümrük kapılarının açılması gibi değişimler; bize, öykü zamanının 1953 sonrası olduğu bilgisini verir.

Filmde, romandakine benzer bir zaman göndermesi yoktur. Topal Eskici'nin dükkanında asılı Atatürk ve İsmet İnönü fotoğrafları, meyhanede asılı Adnan Menderes fotoğrafı filmin öykü zamanına dair ipuçlarıdır.

Romanın olay örgüsü; pamuk hasadından önceki günlerde başlar ve hasat devam ederken biter. Çukurova’da, Ağustos ayının ikinci yarısında başlayan pamuk hasadı yaklaşık iki ay gibi bir sürede tamamlanır. Irgatların hasat başlamadan isimlerini elçiye yazdırmaları ve Topal Eskici’nin oğullarının hastalandıkları için tarladan erken dönmek zorunda kalmaları bilgilerinden yola çıkarak; olay örgüsünün yaklaşık bir aylık süreyi kapsadığını söyleyebiliriz. Film, romanın olay örgüsünü kronolojik olarak takip ettiği için benzer bir süreyi kullandığını tahmin edebiliriz.

Romanda; romanın öykü zamanının dışında Topal Eskici’nin geçmiş yaşamı ve kişiliğini etkileyen önemli olayların bilgisi de bize verilir. Romanda ana karakter sık sık geçmiş yaşantısını hatırlar. Çocukluğunu, dedesini, babasını, Trablusgarp Savaşı’nda bir bacağını kaybedişini ve bu durumun psikolojisinde yarattığı etkileri, Milli Mücadele yılları ve sonrasında yaşananları; biz, Topal Eskici’nin geçmişi hatırlamasıyla ya da yazarın verdiği bilgilerden öğreniriz. Topal Eskici’nin reel yaşamındaki değişimler ve bu değişimlerin kişiliğine etkileri, siyasal ve toplumsal dönüşümlerle ilişkilendirilerek aktarılır. Bu aktarım, Topal Eskici karakterinin çok boyutlu olarak ortaya çıkmasını sağlar.

Filmde Topal Eskici’nin öykü zamanına kadar olan yaşantısı konusunda çok az bilgiye rastlanır. Yönetmenin bu yaklaşımı, roman karakterinin filme eksik aktarılmasına neden olur.

3.2.5.3. Mekân

Filmin geniş mekânı Çukurova ve Adana’dır. Filmde kullanılan Çukurova görüntüleri romana sadık kalır. Filmin ilk kareleri pamuk tarlası ve pamuk toplayan işçileri gösterir. Topal Eskici ve ailesinin gittiği pamuk tarlası, ırgat çadırları, pamuk dolu römork görüntüleri Çukurova’yı yansıtır. Ancak romandaki kullanım bütünlüğünden yoksundurlar. Kullanılan genel planlar izleyene Çukurova gerçeğini yoğun olarak hissettirmez. Orhan Kemal, romanda Çukurova’yı çok güçlü betimlemelerle aktarmıştır. Kızgın güneş altında pamuk toplamak, sürekli ısırın sivrisineklerle mücadele etmek de birer Çukurova gerçeğidir. Yaşanan bu zorlukların yıpratıcılığı yakın plan kullanımının eksikliği nedeniyle duygu olarak izleyiciye geçmez.

Taşköprü, Büyük Saat, Ulucami gibi Adana’ya ait mekânların görüntülenmesi; amele pazarı, mahalle, meyhane, çok katlı binaların yapıldığını gösteren inşaat

görüntüleri, Topal Eskici ve Memed'in evlerinin kullanımı ise romanda yer alan mekânlara uygun olarak işlenmiştir.

Romanda hikâyenin merkezinde yer alan eskici dükkanı, filmde etkili olarak kullanılamamıştır. Orhan Kemal'in tıpkı bir karakter gibi kişiselleştirdiği ve betimlediği dükkan, görsel olarak filme zengin bir malzeme sunarken yönetmen bunu değerlendirememiştir. Her ne kadar filmde; dükkanın, Topal Eskici için değeri vurgulansa da Orhan Kemal'in yarattığı anlam derinliği ortaya çıkmaz. Dükkanın sürekli ve ısrarlı şekilde alıcısının olması, Topal Eskici'nin de inatla kiralamaya ya da satmaya yanaşmaması dükkanın değerinin altını çizen sahnelerdir. Dükkan, Topal Eskici'nin geçmişte yaşanmış güzel günlerinin simgesidir. Topal Eskici gibi o da, değişen düzene ve zamana karşı direnir. Çok para teklif edilmesine rağmen satmayışının nedeni; kendisi gibi dükkanını da değişen bu yeni düzene karşı korumak istemesidir. Dükkan, Topal Eskici'nin bir hikaye karakteri olarak ortaya çıkan özelliklerini belirginleştiren bir öneme sahiptir. Filmde bu malzemenin kullanılamaması Topal Eskici karakterinin derinleşmesine engel olan büyük bir eksiklik olarak karşımıza çıkar.

Dükkanın duvarında asılı bulunan Atatürk ve İsmet İnönü fotoğrafları, Topal Eskici'nin ideolojik görüşünü yansıtmak anlamında romana sadık kalır. Hikayenin geçtiği dönem Demokrat Parti zamanıdır. Ancak Topal Eskici, geçmişe ve geçmişin taşıdığı değerlere bağlıdır. Bu görsel malzemeyi filmde kullanmak Topal Eskici'nin karakterini besleyen bir unsurdur. Ancak filme konu olan hikâye zamanı, filmde vurgulanmadığı ve toplumsal arka plan işlenmediği için etkisiz kalır.

3.2.5.4. Kişiler

Karakterler, Zeynep karakteri dışında romana uygun olarak filme de aktarılmış ve romanda belirlenen konumlarıyla filmde yer almışlardır. Ancak sunum olarak romanda taşıdıkları derinlikten uzaktırlar.

Romanda sık sık Topal Eskici'nin geçmişine dair bilgiler verilir. Bu bilgiler, karakterin çok boyutlu olarak işlenmesini sağlar. Topal Eskici'nin ailesiyle ilgili bilgilere filmde yer verilmez. Savaş ve savaş sonrasında yaşadıkları işlenmez. Topal Eskici'nin sadece öykü zamanındaki hali yansıtılır. Bu eksik bilgilerden dolayı geçmişinden kopuk olarak işlenen Topal Eskici'nin huysuzluğu ve öfkesinin nedenleri anlaşılamaz.

3.2.6. Kaçak

3.2.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	: Memduh Ün
Senaryo	: Memduh Ün
Görüntü Yönetmeni	: Orhan Oğuz
Kurgu	: Muzaffer Karataş, Mustafa Aktaş
Müzik	: Sadık Gürbüz
Oyuncular	: Tarık Akan, Fatma Girik, Mehmet Kırmızıgül, CelileToyon, Ali Tural
Yapım	: Ödül Film
Yapım Yılı	: 1982

Habip, köyün ortak arazilerine el koymak isteyen Muzaffer Bey'e karşı çıkar. Birlik olma çağrısı yaptığı köylüler, korktukları için Habip'e destek olmazlar. Habip, bu mücadelesinde yalnız kalır. Muzaffer Bey'in adamları Habip'i döverler ve tarladaki mahsulünü yakarlar. Öfkelenen Habip, Muzaffer Bey'i öldürür. Kaçarken yaralanan Habip, Hacer'in evine sığınır. Habip'in yaralı olduğunu gören Hacer, onu içeri alır. Yaralarını tedavi eder. Habip'e tavan arasında bir yer hazırlayarak saklanmasını sağlar. Hacer, kendisini taciz eden Duran'ı şikâyet için gittiği karakolda Habip'in Muzaffer Bey'i öldürdüğü için kaçtığını ve kasabada arandığını öğrenir. Kan davası nedeniyle kaçtığını söyleyen Habip'e yalan söylediği için kızar. Ancak evinden gitmesine izin vermez ve onu saklamaya devam eder. Tesadüfen Habip'i gören Hacer'in oğlu Mehmet, Habip'i yıllardır dönmesini beklediği babası zanneder. Hacer ve Habip, çocuğun sevincini bozmamak için ona gerçeği söylemezler. Bu arada Habip ve Hacer arasında önce cinsel yakınlaşmayla başlayan daha sonra sevgiye dönüşen bir ilişki başlar. Hep birlikte kasabadan kaçıp, büyük bir şehirde yaşama planları yaparlar. Hacer, Duran tarafından yine taciz edildiği bir gün onu bıçaklamak zorunda kalır. Hacer karakoldayken kasabadaki bütün evler Habip'i bulmak için aranır. Hacer'in evini aramaya gelen jandarmalar, çatıya çıkan Habip'i göremezler. Habip, yakalanmaktan kurtulur. Hacer'in komşusu Şerife, Mehmet'i bisiklete bindirmek bahanesiyle kandırır. Mehmet, Habip'in evlerinde saklandığını ağzından geçirir. Muzaffer Bey'in adamları gelmeden evden kaçan Habip, Hacer ve Mehmet, otogara giderler. Muzaffer Bey'in adamları tarafından bulunan Habip, çatışma sırasında adamları vurur. Olay yerine gelen jandarmalar, Habip'i yakalar.

Orhan Kemal, Kaçak filminde işlenen bu konuyu daha önce öykü olarak yazmıştır. Öykü, Vedat Türkali'nin senaryosundan 1962 yılında Üç Tekerlekli Bisiklet ismiyle filme çekilmiştir. (Onaran, 1990, s.102) Filmin yönetmenliğini Lütfi Akad üstlenmiş, ancak yapım sorunları nedeniyle film tamamlanamamıştır. Daha sonra Memduh Ün, eksik sahneleri çekerek filmi tamamlamıştır. Orhan Kemal, aynı konuyu 1970 yılında Kaçak adıyla romanlaştırmıştır.

Orhan Kemal'in Üç Tekerlekli Bisiklet başlıklı hikâyesinden yola çıkan Vedat Türkali bir senaryo üretmiş, 1962 yılında Lütfi Akad'ın tamamlayamadığı filmi 1964 yılında ben tamamlamıştım: Orhan Kemal film sonrası, bu hikayeyi Kaçak adlı bir romana dönüştürmüştü. Ben bu romanı okuduğumda çok sevdim. Aynı konu olmasına karşın roman filmle bire bir örtüşüyordu (Ün, 2009, s.334).

Yönetmen Memduh Ün, bu çok sevdiği hikâyeyi tekrar film yapmaktan çekinmez. Filmin ana temasına ve karakterlerin olay örgüsündeki konum özelliklerine sadık kalarak uyarlamayı gerçekleştirir. Kaçak filminin olay örgüsü, filmin sonu dışında romanın olay örgüsüne de sadık kalır. Yönetmen, filmin finalini romandan farklı bir şekilde yorumlar. Roman, açık uçlu bir finale sahiptir. Habip, kaçmayı başarır ve belki Hacer'le buluşup hayallerini gerçekleştirebileceklerdir. Orhan Kemal, romanını umutlu bir sonla bitirir. Ancak filmde Habip yakalanır ve Hacer'le kavuşma olasılığı kalmaz. Hacer'in, Habip sayesinde kurduğu bütün hayaller yıkılır. Çocuğuyla birlikte yine tek başına kalmıştır. Çaresizce duvar dibine çöker, kalır. Memduh Ün, böyle bir finale gitmesinin nedenlerini sansür kurulu ve ticari kaygı olarak açıklar.

Filmin finali bana göre o filmi taşıyor. Bana göre o film öyle bitmemeliydi. Finali yaparken iki tane etken vardı benim için; bir tanesi denetim. Kitaptaki son ucu açıktır. Katil (Habip) kaçır gider, belki buluşacaklardır Hacer'le. Ama denetimden o şekilde geçme olasılığı yoktu. Onun için suçluyu muhakkak adalete teslim etmek gerekiyordu.

Diğer etken; filmin çok ticari olmadığı konusunda bir uygulama; finaline sanki ticari bir öge katabilir miyim düşüncesiyle onun için çok atmosferinde giden çok yalın olan filme sonunda Habip'i adamları vuran bir kahraman haline getirdim. Çünkü Film benim değildi Sezai Dursun'la ortağı için çekmiştim. Onun için, bir iş yapıyorlar bu işten bir kazanç sağlasınlar, en azından bu filmde kar etsinler diye öyle bir finalin ticari yönde bir yararı olacağını düşündüm.

Filmin finalini kendim beğenmedim. Filmi beğeniyorum ama finalini değil. Ben finalin aynen Orhan Kemal'in yaptığı gibi ucu açık olmasını isterdim (Eyigün, 2006, s.146).

3.2.6.2. Zaman

Kaçak romanında, öykü zamanını 1951 yılı olarak tespit etmiştik. Romanda, 1950 yılında yapılan seçimler ve Demokrat Parti'nin iktidara gelişinden sıklıkla söz edilir. 1950 tarihi, bir dönemi bitirirken başka bir dönemin başlamasına yol açar. Bu anlamda romanda simgesel bir öneme sahiptir. Ancak filmde, Türkiye tarihinin bu önemli kesiti vurgulanmaz. Film, öykü zamanı olarak kendine öznel bir zaman oluşturur. Dolayısıyla; 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti döneminde değişen siyasal ve toplumsal koşulların, toprak sorununa etkisinin işlendiği romanın ana teması kaybolur. Muzaffer Bey, CHP iktidarı döneminde siyasal gücü arkasına alarak köyün ortak arazilerine el koymuştur. Köylüler, Demokrat Parti'nin seçim öncesi söylemlerine inanarak bu adaletsizliğin yeni iktidar döneminde düzeltileceğini düşünürler. Ancak siyasal iktidarın değişmesiyle de sorun çözülmez. Köylünün umut bağladığı Demokrat Parti de toprak ağalarının yanında yer alır. Bu temanın ve toplumsal arka planın filmde yer almaması; Habip'i, uğradığı haksızlıklar sonucu kişisel öfkesiyle cinayet işleyen bir karakter konumuna indirger. Kaçak olarak sığındığı evde Hacer'le aralarında gelişen aşk ve sonrasında Mehmet'in de dâhil olduğu üçlü aile ilişkisi, filmin teması olarak öne çıkar.

Romanın öykü zamanı; Habip'in, Hacer'in evine geldiği geceden kaçmak zorunda kaldığı geceye kadar sürer. İlk iki gece bize açık olarak belirtilir. Diğer günleri özet olarak okuruz. Karakterlerin geçmişi anımsamaları ve yazarın verdiği bilgiler, Habip ve Hacer'in öykü zamanına kadar olan yaşantılarını öğrenmemizi sağlar.

Filmin öykü zamanı; Habip'in işlediği cinayetten önceki günlerde başlar. Romanda; Habip'in geçmişi anımsaması ya da yazarın verdiği bilgilerden öğrendiğimiz olaylar sahnelenerek filmin başında bize gösterilir. Köyün ortak arazisine Muzaffer Bey'in el koyması, Habip'in buna karşı çıkması ve cinayet işlemesi filmin olay örgüsünün ilk kısmına eklenir. Filmin olay örgüsü, Habip'in otogarda yakalanmasıyla son bulur.

3.2.6.3. Mekân

Yönetmen Memduh Ün, mekân kullanımını romana uygun olarak gerçekleştirir. Filmde de geniş mekân Çukurova'dır. Uçsuz bucaksız pamuk tarlalarının genel plan alınması, orta ve yakın planlarla pamuk toplama işinin gösterilmesi, pamuk hararların doldurulması ve yüklenmesi, ırgatların tarlada yemek yemesi gibi çekimler; mekân tanıtımı anlamında başarılıdır. Filmin çekimlerini gerçekleştiren -Türk sinemasının görüntü yönetimi konusunda başarılı yönetmenlerinden- Orhan Oğuz, elindeki malzemeyi çok iyi değerlendirmiştir. Geniş mekânın filmin daha hemen başındaki bu aktarımı; Çukurova ile özdeşleşen pamuk tarlalarını ve pamuğa emek verenleri göstermesi açısından önemlidir.

Romanda ayrıntılı olarak tasvir edilen Gâvur Dağı ve dağın kıyısında kurulu kasaba; filmde de, romandakine benzer bir şekilde olay örgüsünün işleyişine mekân olur. Habip, dağlardan kaçarak kasabaya ulaşır. Filmin sonunda da Habip, Hacer ve Mehmet; Muzaffer Bey'in adamlarına yakalanmamak için dağdan geçerek otogara ulaşırlar.

Filmin kapalı mekânları, Orhan Kemal'in romanda yer alan karakterlerin sınıfsal konumlarını belirlemek amacıyla kullandığı kapalı mekânlara uygunluk gösterir. Muzaffer Bey'in çiftliği, Haşim Ağa'nın evi, Hacer'in evi; karakterlerin kişisel özelliklerine uygun eylemler gerçekleştirmelerine olanak sağlar.

Filmin en önemli mekânı, romanda da olduğu gibi Hacer'in evidir. Filmin iki ana karakterinin karşılaştığı ve ilişkilerinin geliştiği işlevsel bir mekândır. Evin fiziksel görünümü Hacer'in yoksulluğunu ve tek başınalığını yansıtır niteliktedir. Dul bir kadın olarak dar bir çevrede yaşamını sürdürmeye çalışan Hacer, ancak evinde rahat edebilir. Duran'ın tacizlerinden ve çevrenin kem gözlerinden evinin kapısını kapatarak kurtulur. Tesadüfen girdiği bu ev, Habip'e de sığınak olur. Peşindeki düşmanlarından ve kendisini arayan jandarmalardan bu evde saklanarak korunur. Yönetmen Memduh Ün; Orhan Kemal'in romanda Hacer'in evine dair oluşturduğu atmosferi, çektiği ev içi sahnelerde başarılı bir şekilde yansıtabilmiştir.

3.2.6.4. Kişiler

Filmin ana karakterleri, romanda aksiyonları gerçekleştiren karakterlere uygunluk gösterir. Ancak işlenişlerinde değişiklik söz konusudur.

Romanın öykü zamanına ait toplumsal ve siyasal yapı, filmde işlenmez. Bu nedenle de ana karakter Habip, romanda yüklendiği değerleri filmde taşımaz. Aynı nedenden dolayı; siyasal iktidarı farklı partiler ele geçirse de devletin gücünü hep arkasına alarak köylüye eziyet eden Muzaffer Bey, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte zenginleşen ve güçlenen Haşim Ağa, Haşim Ağa'nın yeğeni olduğu için her türlü cezai yaptırımdan muaf olduğunu düşünen ve davranan Duran karakterleri de; değişen yeni düzenin bir tezahürü olarak temsil ettikleri roman kimliklerini filme aktaramazlar.

Habip'in romandaki karakterinin filme geçişini engelleyen bir başka uygulama ise; yönetmenin, hikâyenin finalinde değişikliğe gitmesidir. Habip, romanda ağaya ve onun zalimliğine karşı çıkmıştır. Diğer köylülerle birlikte haksızlığa uğramış, devlet tarafından bu haksızlık giderilmeyince de kendi adaletini sağlamak amacıyla cinayet işlemiş, sonra da kaçmıştır. İşlediği cinayete, adaleti sağlayamasa da tıpkı bir halk kahramanı gibi halkının çıkarlarını korumak için eylemde bulunmuştur. Hikâyenin sonunda da kaçmayı başarmıştır. Ancak yönetmen, hikâyedeki bu umutlu sonu değiştirir. Filmin sonunda Habip, peşindeki adamları öldürse de devletin güvenlik güçlerine yakalanır. Filmdeki bu final; hem hikâyeyi toplumsal olandan uzaklaştırıp bir kaçma-koalamaca hikâyesine çevirir hem de karakterin ve temsil ettiklerinin romanda kıyasıya eleştirilen sisteme, devlete ve devlet güçlerine yenik düşmesine neden olur.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Mihail Bahtin'in kronotop kavramını temel alarak Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanan romanlarında yer alan karakterleri oluşturan zamansal-mekânsal çerçevenin incelendiği bu çalışmada; romanlarda tespit edilen kronotopların, yapılan uyarlama filmlere aktarım düzeylerine bağlı olarak anlatı karakterlerinin sunumunu değiştirdiği ve kişilik özelliklerini farklılaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Kronotopların filmlere eksik veya farklı aktarımının nedenleri irdelendiğinde ise filmlerin yapıldığı döneme dair kültürel olguların ve yönetmenlerin bakış açısının bunda etkili olduğu görülmüştür.

Orhan Kemal'in çalışma kapsamı içinde değerlendirilen Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Devlet Kuşu, Eskici ve Oğulları, Kaçak adlı romanları; zaman ve mekân kullanımı açısından kendi dönemlerinin kültürel olgularını bünyesinde taşımaktadır. Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda yaşadığı değişimlerin ve dönüşümlerin etkileri bu romanlarda görülmektedir. Yazar, yapıtlarında kurduğu olay örgülerini bu olgular üzerinden geliştirmekte ve karakterlerini de bu olguların biçimlendirdiği bir zaman-mekân içinde hareket ettirmektedir. Orhan Kemal'in sınıfsal bir bakış açısıyla ele aldığı roman kahramanları kırsalda veya şehirde yaşam mücadelesi veren emekçiler, yoksullar ve ezilen insanlardır. Bahtin'in öne sürdüğü 'yazar kurguladığı dünyanın kronotoplarının dışında ama onlara teğet olarak dokunan bir zamansal ve uzamsal gerçeklik içinde yer alır' önermesi, tam da Orhan Kemal'in bir yazar olarak kendini konumlandığı yeri tanımlamaktadır. Çalışmaya konu edinilen romanlar incelenirken vurgulandığı üzere; yazarın kahramanlarının pek çoğu roman kurgusu dışında da yaşayan, yazarın tanıdığı, bildiği ve gözlemlediği insanlardır. Orhan Kemal, hayatının bazı dönemlerinde bu insanlarla birlikte olmuş, onlarla benzer sorunları yaşamıştır; ancak romanlarını ve karakterlerini kurgularken, biziatihi yaşadığı ve gözlemlediği gerçeklerle arasına bir yaratıcı olarak gerekli mesafeyi koyabilmiştir. Orhan Kemal'in karakterleri, yazarın romanda yarattığı dünyanın zaman ve mekân ilişkilerinden ortaya çıkmıştır. Hareketleri, söylemleri ve olay örgüsü içinde kendilerini tanımlamaları bir bütün olarak romanın zaman-mekânına bağlıdır.

Mihail Bahtin, 'gerçek ve temsili dünya' arasında 'sürekli ve karşılıklı' bir etkileşim olduğunu ifade etmiştir. Orhan Kemal'in yarattığı karakterler, romanın temsili dünyasında canlı, devingen ve kurgusal zaman-mekâna sıkı sıkıya bağlıyken aynı

zamanda gerçek dünyanın yansımalarını da kendilerinde taşıyabilen bir boyuta sahiptirler. Karakterlerin en önemli özelliği ise özgür olmalarıdır. Orhan Kemal, gerçek dünya içinde yaşayan bir kişi olarak; onları, kendi duygu ve düşüncelerinin sözcüsü yapmaz; ancak karakterlerinin kendisini ele geçirmesine de izin vermez. Bahtin'in 'aralarında daima dinamik ve üretken bir ilişki olmalıdır' düşüncesi, Orhan Kemal ve karakterleri arasındaki ilişkide mevcuttur. Karakterlerin kişilik özellikleri; içinde doğdukları topluluğun alışkanlıkları, bu topluluk içindeki ilişkileri ve konumlarıyla belirlenir. Yazar, onları gündelik hayatın içinde ve dış mekânda edindikleri yer bağlamında bir bütün olarak tanımlar, kahramanlarının kim olduğunu ve ne yaptığını bilir; fakat onlara hükmetmez. Karşılıklı konuşma ağırlıklı anlatı tekniğini kullanarak karakterlerine hareket özgürlüğü ve kendilerini ifade etme olanağı verir. Karakterlerini betimlemeler yerine diyaloglarla toplumsal ilişkiler bağlamına oturtur. Metindeki diyalogların okuyucu tarafından 'işitilmesi' aynı zamanda yazar-karakter-okur arasında da bir diyalog oluşmasına imkan tanır. Roman ve karakterler, okurların yaratıcı algılamaları aracılığıyla sürekli yenilenerek başka bir tarihsel zamana ve dünyaya dâhil olma imkanı kazanır. Bu etkileşim sayesinde karakter 'var oluş' ve 'tamamlanma' sürecini devam ettirir.

Çalışmada değerlendirilen romanlardan hareketle Mihail Bahtin'in tanımladığı biçimiyle kronotopların araştırması yapılmıştır. Bu romanlarda içinde bulunulan dönemi yansıtan ve olay örgüsünün aksiyonlarını belirleyen çok sayıda kronotop tespit edilmiştir. Tespit edilen kronotoplar, roman karakterlerinin oluşumunu ve eylemlerini etkileme düzeylerine bağlı olarak seçilmiş; fabrika, şehir, Çukurova, ev ve yol kronotopları merkez kronotoplar olarak incelenmiş ve hem roman hem de film kahramanlarının bu kronotoplarla bağı irdelenmiştir.

Murtaza romanında olay örgüsünün ana mekânı olarak yer alan fabrika, hikâyenin geçtiği tarihsel dönemi yansıtmaya ve romanın başkışısı Murtaza'nın kişilik özelliklerini belirginleştirme özelliğine sahiptir. Murtaza'nın katı ödev anlayışı, disiplin hayranlığı, güç temsilcisi olmaya çalışması, sabit fikirli oluşu, çalışkanlığı ve üniforma tutkusu fabrikadaki görevi dolayısıyla ortaya çıkmaktadır. Murtaza'nın fabrikada çalışan kızları Cemile ve Firdevs ise ağır iş koşullarında çalıştırılan çocuk emekçilerin temsilcileri olarak roman karakterleri arasında yer almaktadırlar. Şehir kronotopu, Murtaza romanında sınıf çatışmasını belirginleştirmektedir. Yerli sermayenin teşvikiyle kurulan dokuma fabrikaları, sermayeyi elinde bulunduranların hızlı bir şekilde zenginleşmesini sağlarken toplumsal sınıflar arasındaki mesafenin de daha çok

açılmasına neden olmuştur. Şehirin, bir tarafında zengin bir kesimin yaşadığı diğer tarafında ise yoksul insanların barındığı iki yüzlü bir yapıya sahip oluşu ve mahalleler arasındaki fiziksel koşulların birbirinden çok farklı olması romanda özellikle vurgulanmıştır. Çünkü Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı dönemdeki görev anlayışı ve insanlara davranışı bu mahallelere göre değişmektedir. Adana'nın kozmopolit bir yapıya sahip oluşu ise bu roman özelinde vurgulanması gereken bir diğer özelliğidir. Farklı zamanlarda aldığı göçler bu yapıyı daha çok çeşitlendirmiştir. 1927 yılındaki azınlıklar mübadelesiyle Yunanistan'dan Türkiye'ye gelen Murtaza'nın hikâyesi de bu göçlere bir örnektir. Çukurova bir kronotop olarak romana Murtaza'nın mübadil olarak yerleştirildiği köy dolayısıyla girmiştir. Türkiye'ye ilk geldiğinde Murtaza'ya memlekette bıraktığı bahçesine karşılık Çukurova köylerinin birinden tarla verilmiştir. Murtaza ve ailesi, bir süre tarımsal üretim yaparak geçinmeye çalışmışlardır. Sahip oldukları küçük tarlada çiftçilik yaparken Çukurova sıcağı, sivrisinek ve sıtmayla da mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Annesi sıtmaya yakalanmış ve bu hastalık sonucu ölmüştür. Bu ölüm sonrasında; zaten ağır bir yoksulluk içinde yaşayarak hayata tutunmaya çalışan Murtaza ve kardeşi, köyden ayrılıp şehire göçmüşlerdir. Ev kronotopu romanda Murtaza'nın ekonomik ve sosyal koşullarını göstererek kişiliğinin tamamlanmasını sağlamaktadır. Murtaza yoksul bir işçi mahallesinde sağlıklı yaşam koşullarına sahip olmayan bir evde oturmaktadır. Orhan Kemal romanda yoksul işçi evlerinin yanı sıra zengin kesimin yaşadığı evlerin de tasvirini yaparak sosyo-ekonomik çelişkiye vurgu yapmaktadır. Romanda betimlenen evler ve içinde yaşayanlar arasındaki bu farklılık, Murtaza'nın sınıf ayrımı yaparak zengin ve güçlü kesimi kendisinin de dâhil olduğu yoksul insanlardan üstün saymasını gösterme işlevi taşımaktadır. Romanda yol kronotopu, zorunlu göçle Türkiye'ye gelmiş bir mübadil olan Murtaza'nın geçmişinde yer almaktadır. Kurulu düzenlerini bırakıp gelen diğer göçmenler gibi Murtaza da nakilleri ve iskânları sırasında yaşadıkları güçlüklerden başka, yerleşik hayata geçtikten sonra da çeşitli sorunlarla karşılaşmıştır. Hem Murtaza'nın şivesi alay konusu olmakta hem de kontrol memurluğu yapan Nuh ve Murtaza'ya düşmanlık besleyen diğer kişiler, Murtaza'nın göçmen olmasını 'gâvur' olmakla eşdeğer tutmaktadırlar.

Orhan Kemal'in Murtaza isimli romanı iki kez sinemaya uyarlanmıştır. İlki 1965 yılında Tunç Başaran tarafından romanın aynı adıyla Murtaza olarak, ikincisi ise 1986 yılında Ali Özgentürk tarafından Bekçi ismiyle gerçekleştirilmiştir.

1965 yılında çekilen Murtaza filminin olay örgüsü, romandan farklılıklar göstermektedir. Filme, romanda olmayan bir aşk hikâyesi eklenmiştir. Selma'nın sevgilisinin olması, hamile kalması ve babasına başkaldırıp evden kaçması romanın olay örgüsünde yoktur. Filmin çekildiği dönemde Türkiye sinemasında, popüler bir tür olan melodram sinemasının etkili olması ve aşk hikâyelerinin ilgi çekmesinin bu eklemeye neden olduğu sonucuna varılmıştır. Romanda, Murtaza'nın altı çocuğu vardır. Ancak, Murtaza'nın büyük oğlu Hasan ve en küçük kızı filme aktarılmamıştır. Romanda; Hasan, babasıyla çatışan ve ona karşı gelen bir karakterdir. Filmde bu işlev büyük kız Selma'ya yüklenmiştir. Murtaza'nın, dayısı Kolağası Hasan Bey'in adını verdiği ve onun gibi kahraman bir asker olmasını istediği Hasan karakteri hikâyeden çıkarılınca, Murtaza'nın bu arzusu filmde henüz bebek olan oğluna yönlendirilmiştir. Ancak romanda sürekli sözünü ettiği ve bir anlamda özdeşim kurduğu dayı figürü filmde vurgulanmamıştır. Öyle ki, Murtaza'nın yüzünü bile görmediği halde maceralarını hayranlıkla anlattığı ve resmine bakıp konuştuğu, romanda sayfalarca işlenen Kolağası Hasan Bey'in bir resmi bile filmde yer almamaktadır. Ancak bu durum, Murtaza'nın kişi olarak özünün filme yansıtılmasına engel olmamıştır. Murtaza'nın geçmiş yaşam hikâyesinin anlatıldığı bölümler filme aktarılmamıştır. Ayrıca filmde, olay örgüsünün siyasal arka planı da yer almamaktadır. Oysa romanda, CHP ve Demokrat Parti arasındaki çekişme ve bunun hikâye kişilerine yansımaları gerçek zaman üzerinden anlatılmış, tarihin 1946-1947 olduğu yazar tarafından belirtilmiştir. Dolayısıyla romanda yer alan ve bizim zaman tespiti yapmamızı sağlayan veriler filmde yoktur. Romanın açık mekânı Adana, filmin ise İstanbul'dur. Ancak seçilen geniş mekânın, hikâyenin olay örgüsüne bir etkisi yoktur. Dolayısıyla bu değişiklik film açısından bir handikap oluşturmaz. Romanda yer alan diğer mekânlar eksiksiz olarak filme aktarılmış ve yazarın oluşturduğu atmosfer başarılı bir şekilde filme de yansıtılmıştır. Romanın en önemli mekânı olan fabrika, filmde de ana mekân olarak yer almakta ve Murtaza'nın kişiliğinin yansıtılmasına olanak sağlamaktadır. Murtaza'nın mahalle bekçisiyken tanık olduğumuz katı disiplin anlayışı, fabrikadaki görevi dolayısıyla daha derinlikli olarak işlenmektedir. Roman karakterleri filme aktarılırken, Murtaza'nın iki çocuğu dışında bir değişiklik yapılmamıştır. Murtaza'nın romanda yer alan büyük oğlu Hasan ve ismi verilmeyen küçük kızı, filmin olay örgüsünden çıkarılmıştır. Filme alınan çocuklarından Emine ve Cemile'nin isimleri ise Selma ve Hülya olarak değiştirilmiştir. Romanda Murtaza ile çatışan ve ona başkaldıran Hasan'ın işlevi Selma'ya yüklenmiştir. Senaryoya eklenen aşk hikâyesinden dolayı

filme giren, Selma'nın sevgilisi ve onun ustası ise romanda olmayan karakterlerdir. Diğer roman karakterleri, kişilik özelliklerine ve hikâyedeki işlevlerine uygun olarak kullanılmıştır. Murtaza'nın göreve adanmışlığı, disiplin ve düzen hayranlığı, hiyerarşiye koşulsuz biat etmesi, katı kural anlayışı ve bunları baskıcı bir tutumla insanlara dayatmak istemesi filme de başarıyla aktarılmıştır.

1986 yılında çekilen Bekçi filmi, konu ve tema olarak romana bağlı kalmıştır. Ancak olay örgüsü ve kişiler üzerinde değişiklik yapılmıştır. Romandan uyarlanan ilk filmde karşımıza çıkan büyük kızın âşık olma hikâyesi, bu filmde de yer almaktadır. Tıpkı ilk filmde olduğu gibi, bu aşk hikâyesine de Murtaza'ya ve onun otoritesine başkaldırma işlevi yüklenmiştir. Romanda; ülkemizin önemli siyasal olaylarının hikâyeye fon oluşturması, öykü zamanını 1941-1947 yılları arası olarak tespit etmemizi sağlamıştı. Romanda zamana dair yapılan vurgular, filmde yapılmamıştır. Dolayısıyla romanda yer alan ve bizim zaman tespiti yapmamızı sağlayan veriler filmde yoktur. Ancak, sünnet düğününde çalınan şarkılar ve düğün için oluşturulan sahne düzenlemesi bize filmin öykü zamanının, filmin çekim tarihiyle aynı olduğunu işaret etmektedir. Romanda olduğu gibi filmde de ana mekân, fabrikadır. Hem olay örgüsünün işlenmesi hem de Murtaza'nın kişilik özelliklerini yansıtmak açısından fabrika, hikâyenin merkezinde yer almıştır. Filmin ilk karelerinde duman tüten bacaları ile fabrika gösterilerek şehrin içinde yaşayan bir varlık olarak hissettirilmiştir. Filmin bütününde ise fabrika; bahçesi, bina içi, koridorları, deposu, makineler, bobinler, işçilerin çalışmaları yakın plan ve ayrıntı planlarla gösterilmiştir. Bu yaklaşım, romanda betimlenen fabrika atmosferini seyirciye aktarmak açısından doğru bir tercih olmuştur. Yönetmen Ali Özgentürk, Murtaza'yı kişilik özellikleri, sosyal çevresi ve çevresiyle olan ilişkileriyle birlikte başarılı bir şekilde sinemaya uyarlamıştır. Bu filmde yönetmen, Orhan Kemal'in gerçekçi bakış açısından daha farklı, soyut anlatımın da kullanıldığı bir Murtaza yorumu gerçekleştirmiştir. Kullandığı simgeler ve Murtaza'nın zihninde yarattığı hayal sahneleri ile hikâyeye kendi imzasını atmış ve bir yönetmen olarak üslubunu göstermiştir. Bunu yaparken romanın temasını, karakterlerin yapısını ve küçük değişiklikler dışında olay örgüsünü bozmamıştır.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında fabrika; kır kökenli köylü-işçilerin yoksulluk nedeniyle köylerinden ayrılıp gurbete çıkma nedenidir. Fabrikada iş bulmak umuduyla köylerinden çıkıp şehire gelen roman kahramanları İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali; zorlukla işe girdikleri fabrikada ağır çalışma koşullarının yanı sıra haksızlığa uğramışlar ve onur kırıcı davranışlara maruz kalmışlardır. Çaresizlik

özsayılarını ve benliklerini yitirmelerine neden olurken, bireysel düşünmeye başlamışlar ve aralarındaki dostluk bağı kopmuştur. Şehir kronotopu romanda; hikâyesi anlatılan İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin ekmek parası kazanmak için büyük umutlarla geldikleri şehir olan Adana dolayısıyla yer almaktadır. Yusuf'un daha önce şehir görmüşlüğü olsa da, Hasan ve Ali köyden ilk kez çıkmıştır. Bu nedenle şehrin bilinmezliğinden ve tehlikelerinden korkarlar. Köyden gelenleri kandırabilecekleri düşüncesiyle şehirli insana güvenmezler. Köylü/şehirli karşıtlığını yansıtan bu bakış açısı romanda ezen/ezilen karşıtlığına dönüşmüştür. Olay örgüsü ilerledikçe türlü zorluklarla karşılaşan roman kahramanları, insan emeğini sövmeye dayalı bir düzenin içinde tutunmaya çalışmışlardır. İçine girdikleri bu düzen Ali ve Yusuf'u değiştirmiştir. Ayakta kalmaya çalışırken moral değerlerini yitirmişler, birbirlerine olan bağlılıkları ve dostlukları kaybolmuştur. Üç arkadaştan sadece Yusuf hayatta kalarak köyüne geri dönebilmiştir. Düzenin kurallarını öğrenen Yusuf, bireyci bir tavır alarak her zaman kendi çıkarlarını gözetmiş ve korkarak geldiği şehirden istediklerine kavuşmuş olarak ayrılmıştır. Çukurova kronotopu; Orhan Kemal'in on dördüncü bölümden itibaren Çukurova tarlalarını hikâyesine mekân olarak almasıyla birlikte romanda etkin bir kronotop olarak yer almıştır. Olay örgüsünde, Ali ve Fatma'nın şantiyeden kaçarak tarlada ırgatlık yapmaya gitmeleri ile biz bu kez de kırsalda yaşanan sömürü düzenine tanık oluruz. Kadın işçilerin sadece işgücü olarak değil cinsel olarak da sömürülmesi kırsalda da devam etmektedir. Pehlivan Ali tarlaya çapa yapmaya gönderilirken Fatma'nın ev işlerine yardımcı olsun diye çiftlikte bırakılmasının asıl nedeni Fatma'dan cinsel olarak faydalanma isteğidir. Romanda başta ağalar olmak üzere çalışanların üst konumda olanları, ırgat kadınlara taciz ve tecavüzde bulunmaktadır. Bu durum herkes tarafından kanıksanmış bir davranış biçimidir. Orhan Kemal, Pehlivan Ali'nin önce tarlada daha sonra da harman yerinde çalışması vesilesiyle Çukurova ırgatlarının yaşadığı sefaletin derinliğini son derece etkili bir anlatımla gözler önüne sermektedir. Irgatlar hiçbir iş güvenliği olmadan uzun saatler boyu çok az uyuyarak bedenlerinin son gücüne kadar çalıştırılarak acımasız bir şekilde sömürülmektedirler. Ağır çalışma koşullarının yanı sıra Çukurova'ya özgü iklim koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan sıtma, güneş çarpması, dizanteri gibi hastalıklar bedenlerini daha da çok tüketmektedir. Romanda, ırgatların beden sömürüsünün boyutları Pehlivan Ali'nin acemisi olduğu patoz makinesinde hayatını kaybetmesiyle doruk noktasına ulaşmaktadır. Ev kronotopu; romanda yer alan karakterlerin sınıfsal konumlarını gösterme işlevi taşımaktadır. Tarımsal ekonominin çözülmesi ve şehirlerde

sayısı artan fabrikalar nedeniyle oluşan göç dalgası farklı barınma mekânları ortaya çıkarmıştır. Bunlardan biri de Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan'ın fabrikada çalışmaya başladıktan sonra ilk kaldıkları yerdir. Eskiden ahır olan ve hiçbir insani yaşam koşuluna sahip olmayan bu yer, Çukurova'ya çalışmak için gelen yoksul insanların barınma ihtiyacını gidermek için oluşturulmuş bir mekândır. Ağır iş şartları altında ve insan onurunu hiçe sayan davranışlara maruz kalan bu kişilerin, bir hayvan barınağında kalıyor olmaları; onları sömürenler tarafından algılanış biçimlerini tamamlar niteliktedir. Yol kronotopu, Bereketli Topraklar Üzerinde romanının bütününde etkili olmuştur. Yolculuk temasıyla başlayan roman –üç köylünün yola çıkışı- yine yolculuk temasıyla –Yusuf'un köye geri dönüşü- sona ermektedir. Başlangıç ve bitiş noktaları arasında geçen zaman, bu üç karakterin yaşamlarını belirleyen olay örgüsünü barındırmaktadır. . Üç arkadaşın birlikte çıktığı yolculuğu sadece Yusuf tamamlayabilmiştir. Umutla başlayan yolculukları Köse Hasan ve Pehlivan Ali için yaşamlarını sona erdiren bir seyir izlemiştir. Yusuf ise bu yolculukta kendinde bir değişiklik yaratan ve özgüven sağlayan bir tecrübe yaşamış, arzuladıklarına kavuşmuş olarak köyüne geri dönmüştür.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, aynı isimle ve hikâyeye sadık kalınarak Erden Kıral tarafından 1979 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Filmin olay örgüsü romana paralel olarak ilerlemektedir. Ancak filmin finali romanın sonundan farklıdır. Romanın sonunda üç arkadaştan sadece Yusuf hayatta kalmış ve hedefine ulaşarak köyüne geri dönebilmiştir. Filmde, Yusuf'un dönüşünün anlatıldığı romanın son iki bölümü işlenmemiştir. Olay örgüsünde doruk nokta olan Ali'nin patoz makinesinde ölümü, Zeynel'in harmanı yakması ve ırgatların karakola götürülmesini anlatan bölümle film sonlandırılmıştır. Romanın öykü zamanı 1946-1950 yıllarıken film, 1978-79 yıllarında gerçekleştirilmiştir. Ancak tarım işçilerinin yaşadığı zorluklar filmin çekildiği dönemde de değişmemiştir. Filmin bütününe baktığımızda yönetmenin kaygısının da bu değişmeyen yazgıyı aktarmak olduğu anlaşılmaktadır. Bereketli Topraklar Üzerinde filminde yönetmen, romanda kullanılan mekânlara sadık kalmış ve film karakterlerini, Orhan Kemal'in romanda yaptığı gibi mekanlara uygun olarak kurgulamıştır. Film karakterlerinin kaldığı mekânların iç görünümüleri, kullanılan nesneler, dekor düzenlemesi ve oluşturulan mizansen romanda tasvir edilenlere uygun olarak görselleştirilmiştir. Oluşturulan atmosfer, yazarın romanda kurduğu atmosferi seyirciye başarılı bir şekilde aktarmaktadır. Film karakterleri, romandaki özelliklerine uygun olarak işlenmiştir. Romanda çok sayıda karakter bulunmasına rağmen, yönetmen bu

karakterlerde çok az eksiltme yapmış ve mümkün olduğunca çok karakteri kişilik özelliklerine uygun olarak filme de aktarmıştır.

Vukuat Var romanında fabrika; karakter yaratımına katkı sağlayan ve onların eylemlerini etkileyen bir mekân ve erkek, kadın, çocuk her yaştan insanın beden gücünün sömürülüşünü simgeleyen bir kronotop olarak yer almaktadır. Güllü, Boşnak Meryem, Hamza, Kemal, Muhsin Usta, Pakize, Cemşir'in ellerinden yevmiyelerini aldığı diğer çocukları fabrikada çalışmaktadırlar. Romanda, Orhan Kemal'in sıklıkla işlediği makineden anlayan, makineden anladığı için de zihni aydınlanan, emeğinin değerini bilen, nitelikli işgücünün ve umudun simgesi ustaları Muhsin Usta temsil etmektedir. Kadının hem ekonomik sistem hem de ataerkil sistem tarafından çift yönlü eziliyor olması fabrikada çalışan kadın karakterlerde yansımaları bulmakta; sanayileşmeyle birlikte bu çalışma koluna katılan ve ekonomik özgürlüğünü kazanan kadının değişimi ve kendi konumunu sorgulaması, Güllü ve Pakize karakterlerinde somutlanmaktadır. Vukuat Var'da şehir kronotopu olarak etkili olan Adana; işçi mahalleleri, fabrikaları, sinemaları, kebabçı dükkanları, meyhaneleri, caddeleri sokakları ve kendine özgü kültürel olgularıyla yaşayan bir organizma olarak romanda yer almaktadır. Şehirde sayısı artan fabrikalardan birinde çalışan Güllü ve Pakize ekonomik özgürlüğe sahip oldukları için kendi hayatlarıyla ilgili kararları almak konusunda özgüven kazanmışlardır. Adana, çok sayıda farklı etnik kökene ev sahipliği yapan kozmopolit bir şehirdir. Şehrin bu kültür çeşitliliği roman kahramanlarına da yansımıştır. Güllü'nün babası Kürt, annesi Boşnak'tır. Kemal, Adana'da Arapuşağı ya da Fellah diye anılan bir kökene sahiptir. Çok eşli olan Cemşir'in karılarının en büyüğü Kürt, ikincisi Arnavut, üçüncüsü Arabuşağı, en küçüğü ise Boşnak'tır. Vukuat Var'da Çukurova kronotopu; Çukurova zenginlerinin nasıl servet sahibi olduklarını, ağa-köylü ilişkilerini ve ekonomik çatışmaları serimlemekte ve roman kahramanları üzerinde etkili olmaktadır. Romanda olay örgüsüne dâhil olan mekânlardan Muzaffer Bey'in çiftliği ve köy, Çukurova'dadır. Muzaffer Bey; sahip olduğu uçsuz bucaksız tarlaları, geniş arazileri ve ihtişamlı çiftliğiyle bölgenin güç sahibi ağalarındandır ve kurduğu siyasi ilişkileri de kullanarak çevresindeki herkese hükmetmektedir. Köyün hazine malı tarlalarını ve köylüye ait tapulu toprakları hile yoluyla kendi üzerine geçirmesine karşı çıkan köylüler, Muzaffer Bey'in gücü karşısında çaresiz kalmaktadırlar. Roman karakterlerinden Cemşir, Reşit ve Hamza; Muzaffer Bey'e akraba olarak sınıfsal konumlarını değiştirmek amacıyla Güllü'yü Ramazan'la evlenmeye zorlarlar. Bu evlilik aracılığıyla para ve güç sahibi olma arzularından dolayı Kemal'i öldürürler ve Güllü'yü

zorla çiftliğe gönderirler. Ev kronotopu karakterlerin toplumsal konumlarını belirlemektedir. Güllü'nün ve ailesinin yaşadığı ev bir işçi mahallesindedir. Bu mahallede çırçır fabrikasında çalışan işçiler, günü birlik işlerde çalışanlar ya da hiç bir işi olmayan yoksul insanlar yaşamaktadırlar. Yaşadıkları evler, aynı avlu içinde sıralanmış tek göz odalardan oluşmaktadır. Tuvaleti, suyu ortak kullanırlar. Zorunluluğun getirdiği bu yaşam biçimi mahrem olana izin vermemektedir. Yol kronotopu, Cemşir'in İstanbul' a yaptığı yolculuk dolayısıyla romanda yer almaktadır. Doğulu bir aşiretten zengin bir toprak ağasının tek oğlu olarak dünyaya gelen Cemşir, her isteği yerine getirilerek yetiştirilmiştir. Heves ettiği için babası tarafından İstanbul'a da gönderilmiş, orada kadınların ilgi merkezi olarak güzel günler geçirmiştir. Vaka zamanında zengin bir aşiret mensubu olma özelliğini yitirmiş, elcilik yapmaktadır. Cemşir, geçip giden gençlik günlerini ve İstanbul yolculuğunu geri gelmeyecek bir düşünce olarak anımsamaktadır.

Vukuat Var filmi, yönetmen Nejat Saydam tarafından 1972 yılında çekilmiştir. Vukuat Var filminin olay örgüsü, adını taşıdığı romandan oldukça farklıdır. Vukuat Var romanı; Orhan Kemal'in Çukurova'daki toplumsal değişmeyi, makineleşmenin tarımsal üretim biçimlerini değiştirmesini ve bu değişimin köylüye etkisini, ekonomik ve sınıfsal çatışmaları anlattığı üçlemenin ilkidir. Birbirinin devamı niteliğindeki üçlemenin ikinci romanı Hanımın Çiftliği, sonuncusu ise Kaçak'dır. Yönetmen Nejat Saydam, filmin ilk yarısında Vukuat Var romanının olay örgüsünden, ikinci yarısında ise Hanımın Çiftliği'nin belli bir bölümünden faydalanmıştır. Filmde; konu, tema, mekân, zaman ve karakterlerin işleniş açısından romana sadık kalınmamıştır. Romanda işlenen dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik çatışmaları ve bunların birbirleriyle olan bağları filmde yer almamıştır. Romanda tespit edilen kronotoplar filme aktarılmamış ve dolayısıyla karakterlerin sunumu filmde farklılaşmıştır. Yönetmen Nejat Saydam çektiği filmin romandan bu kadar farklı olmasının nedenini dönemin sansür yasalarına bağlamaktadır. Ancak filmde otosansür uygulansa dahi romanın özünden bu kadar uzaklaşılması bizce yönetmenin bakış açısıyla ilgilidir ve gişe başarısına yönelik bir tercihtir. Filmin, Türkiye sinemasında özellikle 1960'lı yıllarda etkili olmuş ve romanın sinemaya uyarlandığı dönemde hala etkisini sürdüren melodram sineması özelliklerini taşıdığı saptanmıştır. Karakterlerin saf iyi ya da saf kötü olarak tek boyutlu gösterilmesi, olay örgüsünde mantıksal iç bağlantılarla kurulmamış tesadüflerin olması, iyi olarak gösterilen karakterlerin başına türlü belaların gelmesi ancak filmin sonunda iyiliğin mutlaka galip gelmesi gibi melodram sineması klişeleri Vukuat Var filminde de yer

almaktadır. Romanda, yaratılan Güllü karakteri aracılığıyla dönemin fabrikada çalışan kadın işçi profili yansıtılmaktadır. Sanayide işçi olarak çalışan kadın bir yandan ağır çalışma koşulları altında ezilirken diğer yandan geleneksel bağlar aracılığıyla da baskılanmaya devam etmektedir. Güllü, sekiz yaşından itibaren girdiği fabrikada, ağır ve yorucu iş koşulları altında çalışmaktadır. Filmde ise fabrikadaki olumsuz çalışma koşullarına ve çocuk işçiliğine değinilmemiştir. Sadece, Güllü'nün, geleneksel aile yapısının getirdiği baskılara karşı çıkması bir karakter özelliği olarak filme aktarılmıştır. Bunun dışında Güllü karakteri filmde, klasik melodram sinemasının kadın sunumu özelliklerini taşımaktadır. Filme aktarılan Kemal karakteri, romanının aksine Güllü'ye olan aşkının arkasında duramayan, koşullar zorlaştığında Güllü'yü bırakıp giden biri olarak yer almaktadır. Yazarın romanda Kemal karakteri üzerinden işlediği etnik köken çatışması da filmde yoktur. Dönemin büyük toprak ağalarını temsilen romanda yer alan Muzaffer Bey; filmde olumlu bir karakter olarak işlenmiştir. Melodram sinemasının salon adamı özelliklerini taşımaktadır. İnsan olarak hakkaniyet sahibi ve merhametlidir. Filmin çekildiği dönemde yıldız oyuncu sistemi geçerlidir ve Muzaffer Bey karakterini dönemin popüler oyuncularından Kartal Tibet canlandırmaktadır. Bu nedenle, Kartal Tibet gibi bir jönün canlandığı karakter olumsuz özellikler taşıyan biri olarak gösterilemez kuralından hareketle yönetmen, bu karakteri melodram sineması kalıplarına göre şekillendirmiştir. Orhan Kemal'in romanda titizlikle işlediği karakterlerden biri olan Cemşir, zengin bir aşiret ağasının oğluyken Türkiye'nin değişen toplumsal dinamikleriyle birlikte bu özelliğini kaybetmiştir. Ancak, Cemşir'in geçmişi ve karakteriyle ilgili verilen bu bilgiler filmde kullanılmamıştır. Karakter tek boyutlu ve bütünüyle kötücül bir kişi olarak işlenmiştir. Çocukluğundan beri Cemşir'in yanında olan ve onu istediği gibi yönlendiren Berber Reşit; romanda sınıf bilinci taşıyan işçi tipini temsil eden Muhsin Usta; cahil insanların dini duygularını sömürerek geçimini sağlayan Kabak Hafız; özenle işlenen etkili karakterler olarak romanda yer almalarına rağmen filme aktarılmamışlardır.

Devlet Kuşu romanında fabrika olay örgüsünün geliştiği bir mekân olarak yer almamakla birlikte ev dışında çalışan kadına karşı oluşan önyargıyı göstermek amacıyla bir kronotop olarak kullanılmaktadır. Ayten ve Nurten aracılığıyla, fabrikada çalışan kadının namuslu olmadığı düşüncesi ve bu konudaki olumsuz tavır, döneme ait yaygın bir bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Devlet Kuşu romanında şehir, İstanbul'dur. Hikâyenin geçtiği 1950'li yıllarda, İstanbul'un kent yapısı hızlı bir şekilde değişim içine girmiştir. Tarım alanında yaşanan dönüşümün ve artan sanayi hamlelerinin hızlandırdığı

iç göç, İstanbul'un nüfus yoğunluğunun artmasına ve plansız bir kentleşme sürecine girmesine neden olmuştur. Ayrıca 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin modernleşmeye örnek gösterdiği ve ekonomi politikalarında da izini sürdüğü Amerikancı yapı, radikal bir değişim sürecini başlatmıştır. İktidar partisinin 'her mahallede bir milyoner yaratma' söylemi Mustafa karakterinde kendi işini kurmak ve zengin olmak şeklinde tezahür ederken; 'İstanbul'u 1900'lerdeki görünümünden kurtaracağız' söylemiyle artan Amerikan tarzı apartman inşaatları, Zülfikar Bey'de güç simgesi olarak yoksul bir mahallede apartman yaptırmak ve Mustafa'nın ailesinde apartmanda yaşamının bir statü göstergesi olarak algılanması şeklinde ortaya çıkmıştır. Apartmanda yaşayarak sınıf atlama arzusu, Mustafa'nın aile üyelerinin Mustafa'yı istemediği bir evliliğe zorlamalarına neden olmuştur. Yine Demokrat Parti iktidarının ekonomi politikaları sonucu zenginleşmiş yeni ve görgüsüz burjuva sınıfını temsilen Zülfikar Bey, döneme ait bir karakter olarak romanda yer almıştır. Devlet Kuşu romanında ev kronotopu; hem karakterlerin ekonomik, sosyal ve kültürel yapılarının göstergesidir hem de sınıf atlama simgesi olarak yer almaktadır. Yoksul bir mahallenin harap evlerinden birinde yaşayan Mustafa'nın ailesi; Mustafa'yı istemediği bir evliliğe zorlayarak daha iyi bir evde yaşama olanağına kavuşmuşlardır. Ev değişikliği ile birlikte bulundukları sınıftan daha üst bir sınıfa geçiş yapmışlardır. Bu durumdan duydukları memnuniyet konuşmalarına ve davranışlarına yansımıştır. Mustafa ise ailesinin kendisini bir değişim nesnesi olarak görmesinden rahatsız olmuş, ailesi için yaptığı fedakârlık ve kendi istekleri arasında çelişkiye düşmüştür.

Devlet Kuşu romanı, yönetmen Memduh Ün tarafından iki kez sinemaya uyarlanmıştır. Avare Mustafa ismiyle 1961 yılında çekilen ilk uyarlamada; romanın temasına, olay örgüsüne, zaman-mekânlarına ve karakter kurgusuna sadık kalınarak Orhan Kemal'in oluşturduğu atmosfer başarılı bir şekilde filme aktarılmıştır. Yazarın romanında zenginlik ve yoksulluk çatışması üzerinden işlediği para ve güç karşısında aşkın ve insani değerlerin galip gelmesi teması filmde de açık bir şekilde ortaya çıkmıştır.

1980 yılında Devlet Kuşu adıyla çekilen ikinci film, aynı konuyu işlemesine rağmen Orhan Kemal'in romanda kurduğu dilden ve atmosferden uzaktır. Zaman, olay örgüsü, diyaloglar ve ana karakter üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Romanın konusuna fon oluşturan döneme ait; Demokrat Parti hükümetinin söylemleri ve uyguladığı politikalar, yeni türeyen zenginler, İstanbul'un değişen kimliği gibi veriler ve bunların bireyler üzerindeki etkileri filmde yer almamaktadır. Sinemanın sosyal yaşama ait

popüler bir eğlence olması, apartmanda yaşamının bir statü göstergesi olması, ev dışında çalışan kadının ayıplanması, sınıf atlama güdüsünü kışkırtan magazin dergilerinin popülerliği gibi bazı veriler ise yeterli derinlikte işlenmemiştir. Filmde açık mekân olarak yer alan İstanbul'un şehir kronotopu olarak belirleyiciliği yoktur. Şehirde yer alan mekânlar ise romanda betimlenen mekânlardan farklıdır ve ilk filmde kullanılan düzeyde değildir. Mustafa'nın yaşadığı ev ve mahalle, her ne kadar sınıf çatışmasını gösterecek özelliklere sahip olsa da romanda mekân betimlemesi sonucu ortaya çıkan atmosferin yoğunluğunu vermekten uzaktır. Filmde kullanılan kostüm ve aksesuarlar, romanın ait olduğu dönemi değil filmin çekildiği zamanı yansıtmaktadır. Yönetmen filmin müziklerini de yine o yıllarda popüler olan arabesk şarkılardan seçerek, tercihini dönemin gişe başarısı sağlayan beğenilerinden yana yapmıştır. Filme aktarılan karakterler, konuya modellik etmekten öteye geçememişler ve romanda sahip oldukları derinlikten uzak olarak filmde yer almışlardır. Yönetmen Memduh Ün; Mustafa'yı dönemin popüler güldürü oyuncusu Kemal Sunal'a oynatarak filmini bu oyuncu üzerine kurmuştur. Seyircinin Kemal Sunal'da görmeye alıştığı davranış ve mimiklerin kullanılması, güldürmeye yönelik sözlerin eklenmesi ortaya bir komedi filminin çıkmasına ve Mustafa karakterinin romandan çok farklı olarak sunulmasına neden olmuştur.

Devlet Kuşu romanından yapılan her iki uyarlamanın da yönetmenliğini yapan Memduh Ün; ilk film Avare Mustafa'da romanın özünü koruyarak ve karakterlerin yapısını bozmadan başarılı bir uyarlama gerçekleştirmiş, ikinci film Devlet Kuşu'nda ise romanın konusunu, zamanını, olay örgüsünü ve diyaloglarını seyircinin sevdiği bir komedi oyuncusuna uyarlayarak filmi bir Kemal Sunal filmine dönüştürmüş ve hikâyeyi bir Orhan Kemal eseri olmaktan çıkarmıştır.

Eskici ve Oğulları romanında fabrika, kapitalist üretim biçimlerinin yerleşmesini ve değişen sınıfsal statüleri gösterme işlevini üstlenmiştir. Yıllar öncesinden makineleşmenin gücünü ve yapabileceği değişimi göremeyen Topal Eskici; zihniyet olarak bu değişimin dışında kalmış ve gelişen teknolojiye ayak uyduramamıştır. Değişen üretim biçimleri ve ekonomik yapı yoksullaşmasına neden olmuştur. Buna rağmen esnaf kimliğini ve statüsünü korumak istemiş, fakat bu arzusunda başarılı olamamıştır. Sınıfsal konumunu kaybederek önce pamuk ırgatlığı daha sonra da sokakta ayakkabı tamirciliği yapmak zorunda kalmıştır. Topal Eskici'nin işsiz kalan çocuklarının fabrikada işe girmesiyle ise ailenin işçileşme süreci başlamış ve fabrika yeni konumlarının belirleyicisi olmuştur. Eskici ve Oğulları romanına geniş mekân olan

Adana'nın değişen ekonomik koşullarının etkileri; yeni ekonomik işleyiş karşısında geleneksel üretim biçimlerinin tutunamayışı sonucu Topal Eskicinin sınıf değiştirmesi ve değişen toplumsal yapının aile içi ilişkileri de etkileyerek ataerkil sistemin kırılması olarak romanda yer almıştır. Romanda Çukurova kronotopu; Topal Eskici ve ailesi için, hem ekonomik çöküşlerine son vermek amacıyla gittikleri bir umut mekânı olmakta hem de sınıfsal konum olarak bir düşüşü göstermektedir. Çukurova'ya özgü sıcak, sivrisinek, sıtma, dizanteri gibi zorlayıcı koşullar Topal Eskici'nin pişman olmasına ve huysuzluğunun artmasına neden olmuş; oğulları ile arasında yaşanan baba-oğul ve kuşak çatışması daha da keskinleşmiştir. Ev kronotopu; toplumsal ilişkiler ve sınıfsal konumların göstergesi olmanın yanı sıra aileyi bir arada tutma özelliğiyle de roman karakterlerini etkileme düzeyi yüksek bir kronotoptur. Ekonomik ve sosyal konumların değiştiği bir süreçte Topal Eskici ve ailesi; Topal Eskici'nin geçmişteki varlıklı günlerine ait bir imge olan büyük bir konakta hep birlikte yaşamanın hayalini kurarak hem geçmiş günlerin sınıfsal konumuna duyulan özlemi hem de aileyi bir arada tutacak bir mekân ihtiyacını yansıtmaktadırlar. Eskici ve Oğulları'nda yol kronotopu; romanda yer alan bütün karakterlerin kişilik özelliklerini etkileyici ve yolculuk sonrasındaki yaşam çizgilerini belirleyici bir öneme sahiptir. Yolculuk öncesinde aile içi ilişkileri bozuk olan roman kahramanları, pamuk ırgatlığı yapmak üzere gittikleri Çukurova'da yaşadıkları tecrübeler sonucunda aile bağlarını tekrar kurarak aralarında bir sevgi bağı geliştirmişlerdir. Ünal ve Zeynep, bu yolculukta aileye dâhil olmuştur. Yolculuğa çıkmadan önce içine düştüğü yoksulluğu onur kırıcı bulan ve eski alışkanlıklarını sürdürebilmek için eskici dükkanından elde ettiği geliri çocuklarıyla paylaşmak istemeyen Topal Eskici, yolculuk tecrübesinden sonra çocuklarının sağlığı için dükkanını satmış ve esnaf konumunu kaybetmiştir. Irgat olmayı kabul ederek pamuk toplamaya gitmeleri ve bu yolculuktan yenilgiyle dönmeleri Topal Eskici'yi değiştirmiş, tek mülkünü satarak zengin bir çiftlik ağası olan dedesi Resul Ağa'dan ve onun temsil ettiği feodal değerlerden tamamen vazgeçmiştir.

Eskici ve Oğulları romanı, 1990 yılında yönetmen şahin Gök tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Yönetmenin eksiltme yaparak filme almadığı, elcinin tarlaya yeni ırgat getirdiği bölüm dışında romanın olay örgüsüne sadık kalınmıştır. Filmde, romanda olduğu gibi konuyu ve temayı şekillendiren, karakterlerin eylemlerini belirleyen benzer bir tarihsel zaman göndermesi yoktur. Bu nedenle de, romanın tema olarak işlediği üretim biçimlerinin değişmesiyle gerçekteşen sosyal dönüşüm ve birey üzerindeki etkileri, filmde yeterince işlenemediği için filmin teması; yoksul bir ailenin

ekonomik olarak daha da aşağıya düşmesinin hikâyesi olarak kalmıştır. Mekân kullanımında romana sadık kalınarak önemli mekânlar filme de aktarılmış ancak konuyu ve karakterleri boyutlandırmak açısından yeterli düzeyde değerlendirilememiştir. Romanda güçlü betimlemelerle aktarılan ve karakterleri yüksek yoğunlukta etkileyen Çukurova'nın, yakın plan ve ayrıntı plan kullanımlarının eksikliği nedeniyle bir kronotop olarak filmdeki etki düzeyi düşük kalmıştır. Topal Eskici'nin bir roman kahramanı olarak kişilik özelliklerini belirginleştiren eskici dükkânı, görsel olarak filme zengin bir malzeme sunarken yönetmenin bunu değerlendirememesi sonucu; Orhan Kemal'in eskici dükkânı aracılığıyla romanda yarattığı anlam derinliği filmde ortaya çıkamamış ve Topal Eskici bütünlüklü bir karakter olarak yansıtılamamıştır. Topal Eskici'nin vaka zamanındaki söylemlerinin ve davranışlarının belirleyicisi olan; varlık içinde geçen çocukluğu, Trablusgarp Savaşı'nda bir bacağı kaybedişi ve bu durumun psikolojisinde yarattığı etkiler, Milli Mücadele yılları ve sonrasında yaşadıkları vb. bilgiler filmde ya hiç yer almamaktadır ya da diyalog içinde geçen küçük bir anımsatma olarak kalmaktadır. Romanda Topal Eskici'nin kişiliğinin siyasal ve toplumsal dönüşümlerle ilişkilendirilerek aktarılması onun çok boyutlu bir karakter olarak ortaya çıkmasını sağlamışken; filmde Topal Eskici'nin sadece öykü zamanındaki halinin yansıtılarak geçmişinden kopuk olarak işlenmesi karakterin yüzeysel kalmasına ve davranışlarının anlaşılamamasına neden olmuştur.

Kaçak romanında şehir kronotopu; kalabalığı içinde kaybolabilecekleri ve yeni bir hayata başlayabilecekleri büyük bir şehrin varlığı, bir taşra kasabasında ve küçük bir evde sıkışıp kalmış olan Habip ve Hacer'in geleceğe umutla bakmalarını sağlaması açısından etkili bir kronotoptur. Çukurova, romana hem açık mekân olarak yer sağlamakta hem de bir kronotop olarak köylünün toprak sorununu ve ağa-köylü arasındaki sınıfsal çatışmayı işleme olanağı vermektedir. Habip, büyük çiftçi Muzaffer Bey'in köylünün topraklarını zorbalıkla ele geçirmesi sonucu katil olmuş ve bir kaçak olarak yaşamak zorunda kalmıştır. Ev kronotopu; Kaçak romanında, karakterlerin çevreleriyle birlikte var oluşlarını göstermek ve ruhsal derinliklerini yansıtmak açısından en önemli kronotoptur. Ev, yalnız yaşayan bir kadın olarak çeşitli tacizlere maruz kalan Hacer ve kaçak olarak yaşamak zorunda kalan Habip için sığınak olma işlevi taşımaktadır. Her iki karakter için de açık mekânlar tehlikeyi ve sıkışmışlığı ifade ederken kapalı bir mekân olan ev ise tam tersine serbestliği ifade etmektedir. Evde geçirdiği zaman süresince Habip, geçmişinin ve eylemlerinin sorgulamasını yapmış ve bir roman kahramanı olarak değişim geçirmiştir. Ayrıca Orhan Kemal romanda,

Demokrat Parti iktidarıyla birlikte sosyal konumları değişen kişilerin durumunu mekânsal boyutta gösterebilmek için etkili bir araç olarak evi kullanmıştır. Kaçak romanında yol; bir zorunluluk olarak kahramanın karşısına çıkmıştır. Yol kronotopunun içerdiği rastlantılar ve bilinmezlikler onun da başına gelmiştir. Bu yol dolayısıyla Hacer'e rastlamış, geçmişini sorgulayarak bir dönüşüm yaşamış ve geleceğe dair planları değişmiştir.

Kaçak romanı; 1982 yılında yönetmen Memduh Ün tarafından ana temaya ve kişilerin olay örgüsündeki konumlarına sadık kalınarak sinemaya uyarlanmıştır. Orhan Kemal'in açık uçlu bırakarak umutlu bir sonla bitirdiği Kaçak romanının finalini yönetmen romandan farklı bir şekilde yorumlamıştır. Filmde Habip'in devlet güçlerince yakalandığı bir finalin tercih edilmesine neden olarak 1980 yılında gerçekleştirilen 12 Eylül Askeri Cuntası ve cuntanın uyguladığı denetim mekanizmaları olduğu tespit edilmiştir. Ancak bu final, hem hikâyeyi toplumsal olandan uzaklaştırmış hem de karakterin ve temsil ettiği değerlerin yazar tarafından romanda eleştirilen sisteme yenik düşmesine neden olmuştur. Film, öykü zamanı olarak kendine öznel bir zaman oluşturmuş ve romanın olay örgüsünün yer aldığı tarihsel zamana değinmemiştir. Bu nedenle de 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti döneminde değişen siyasal ve toplumsal koşulların toprak sorununa etkisinin işlendiği romanın ana teması, filmde kaybolmuştur. Bu temanın ve toplumsal arka planın filmde yer almaması; Habip'i, uğradığı haksızlıklar sonucu kişisel öfkesiyle cinayet işleyen bir karakter konumuna indirgemıştır. Romanın öykü zamanına ait toplumsal ve siyasal yapının filmde işlenmemesi sadece ana karakter Habip'in değil, diğer karakterlerin sunumunu da etkilemiştir. Siyasal iktidarı ele geçiren partiler değişse de devletin gücünü hep arkasına alarak köylüye eziyet eden Muzaffer Bey, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte zenginleşen ve güçlenen Haşim Ağa, Haşim Ağa'nın yeğeni olduğu için her türlü cezai yaptırımdan muaf olduğunu düşünen ve buna göre davranan Duran karakterleri de; Demokrat Parti'nin iktidar olmasıyla kurulan yeni düzenin görünümü olarak temsil ettikleri roman kimliklerini filme aktaramamışlardır.

Yukarıda bulgulanan verilerden hareketle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Memduh Ün'ün Avare Mustafa (1961) ve Tunç Başaran'ın Murtaza (1965) filmlerinin çekildiği yıllar; ülkemizde sinemanın artık bir sanat olarak kabul edildiği, sinema sanatını geliştirmek üzere düşünsel çalışmaların yapıldığı ve tecrübe edildiği bir dönemdir. Bu iki filmin yapım tarihlerinde Türkiye sinemasında etkili olmaya başlayan Toplumsal Gerçekçi yaklaşım, Avare Mustafa ve Murtaza filmlerinde biçim ve içerik

olarak etkisini göstermektedir. Romanlarda yer alan kronotopların doğru bir şekilde filmlere aktarıldığı; karakterlerin bu kronotoplar üzerinden oluşturulduğu ve romanlardaki sunumlarının filmlerde de aynı olduğu tespit edilmiştir.

Nejat Saydam'ın Vukuat Var (1972) filminde; romanda etkili olan kronotoplar filme aktarılmadığı için karakterlerin sunumunun değişmesine ek olarak konu, tema, zaman ve mekân da değişmiştir. Yönetmen, filmin romanın özünden uzak olmasına neden olarak her ne kadar dönemin sansür yasalarını gösterse de bu durumun yönetmenin bakış açısıyla ilgili olduğu ve gişe başarısını sağlamayı amaçladığı tespit edilmiştir.

Erden Kıral'ın Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) filminin romanda yer alan kronotopları eksiksiz olarak filme aktardığı, karakterlerin romandaki yapılarının bozulmadan filme de taşındığı, Toplumsal Gerçekçi gelenekten gelen yönetmenin bakış açısının Orhan Kemal'in yazar tavrıyla benzeştiği görülmüş; dönemin denetim mekanizmalarının baskısına rağmen romanın özünün bir bütün olarak filme başarıyla yansıtıldığı sonucuna varılmıştır.

Memduh Ün'ün Devlet Kuşu (1980) filminde yer alan kronotopların, romanın değil filmin çekildiği dönemin kronotoplarını yansıttığı tespit edilmiş; bu nedenle de karakterlerin roman konusuna uygun olarak yerleştirilmelerine rağmen kişilik özelliklerini taşımadıkları ve romandaki boyutlarından uzak oldukları saptanmıştır. Filmin çekildiği dönemde popüler olan komedi ve arabesk türü filmlerin daha yüksek gişe hasılatına sahip olmaları nedeniyle yönetmenin tercihini ticari olandan yana yaptığı ve uyarlamadaki tavrını bu duruma göre belirlediği anlaşılmıştır.

Memduh Ün'ün Kaçak (1982) filminde eksik kronotop kullanımının olduğu; bu nedenle ana karakter başta olmak üzere romanın ele aldığı dönemin kronotoplarını temsil eden karakterlerin sunumunun farklılaştığı görülmüştür. Eksik kronotop aktarımına, filmin çekildiği dönemde ülkenin içinde bulunduğu siyasal yapının ve sansür yasalarının neden olduğu saptanmıştır.

Ali Özgentürk'ün Bekçi (1986) filminde, romanda yer alan merkez kronotopların eksiksiz olarak kullanıldığı, bu kronotopların başarılı aktarımı dolayısıyla karakterlerin romandaki özelliklerinin bozulmadan filme de taşındığı; romandaki kronotoplara ek olarak filmin çekildiği dönemdeki kronotopların da filme yansıtıldığı, bu yeni kronotopların doğru kullanımının ana karaktere ait özellikleri daha çok belirginleştirdiği tespit edilmiştir.

Şahin Gök'ün Eskici ve Oğulları (1990) filminde, romandan filme taşınan kronotopların etkili kullanılmadığı, bu nedenle de karakterlerin romandaki çok boyutlu yapılarının filme yansıtılamadığı ve eylemlerini gerçekleştirmelerini sağlayan düşüncelerin net olarak ortaya çıkmadığı saptanmıştır.

Sonuç olarak; değerlendirmesini yaptığımız Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Devlet Kuşu, Eskici ve Oğulları, Kaçak romanlarının hem kurgusal dünyalarına ait hem de üretildikleri dönemin gerçek dünyasına ait kültürel olguları yapılarında taşıdıkları; Orhan Kemal'in bir yazar olarak dönemsel kronotopları romanlarında başarıyla yansıttığı, kahramanlarını eylemleri ve söyledikleriyle bir bütün olarak bu kronotoplar üzerinden yarattığı saptanmıştır. Yapılan film analizlerinde ise romanlardan uyarlanan filmlerin, dil ve anlatı yapılarında yönetmenlerin bakış açılarına bağlı olarak çekildikleri dönemin yapım koşullarının etkilerini taşıdığı; kronotopların aktarım düzeylerinin her filmde farklı olduğu ve bu farkın karakterlerin sunumunu etkilediği bulgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adanır, O. (1987). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İzmir: Tümer Reklamevi.
- Adanır, O. (2006). *Kültür Politika ve Sinema*, İstanbul: +1 Kitap.
- Ahmad, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbal Süalp, T.Z. (2004). *ZamanMekan – Kuram ve Sinema*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Akpınar, E. (2009). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul: Hayal-Et Kitaplığı.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman – Öncüler (1930-1950)*, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Apaydın, M. (2016). Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı Romanının Kronotopik Yapısı, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25:117.
- Arseven, T. (2012). Cassandra Damgası'nda Kronotop Kavramı, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 63.
- Arslan, N. (2015). Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 36, 115-125.
- Atam, Z. (2004). Türkiye Sinema Tarihini Yeniden Yazmak, *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, 15.
- Avcıoğlu, D. (1996). *Türkiye'nin Düzeni-İkinci kitap*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Avcıoğlu, D. (1998). *Türkiye'nin Düzeni-Birinci kitap*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ay, İ. (2017). Refik Halit Karay'ın İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kronotop Yapı ve İşlevi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6:39.
- Aydın, M.Ç. (1997). "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar", 25. *Kare Sinema Kültür Dergisi*, 21.
- Bachelard, G. (2008). *Uzaman Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- Bahtin, M. (2001a). *Bir Eylem Felsefesine Doğru*, (çev. Siyavuş Azeri), İstanbul: Avesta.
- Bahtin, M. (2001b). *Karnavaldan Romana*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis.

- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (1997). Zaman ve Özgür İstenç, (çev. Alp Tümertekin), *Cogito Dergisi*, 11.
- Bezirci, A. (1994). *Orhan Kemal*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Booth, W. C. (2004). (Sunuş), BAHTİN, Mihail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* içinde, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Kitapevi.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi*, Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bumin, T. (1987). *Hegel*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Carriere, J.C. (1995). *Sinemanın Gizli Dili*, İstanbul: Der Yayınevi.
- Collington, T. (2010). *Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman & Bart Keunen (eds.) içinde, Academia Press, Gent, Belçika.
- Coşkun, B. (2011). Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 6/, 883-898.
- Çakır, S. (2003). *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin Erus, Z. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir: Turkuaz Bilimsel Araştırma Yayınları.
- Dorsay, A. (1986). *Yüzyüze*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Durgut, Ö.Ö. (2013). *Tayfun Pirselimoglu Üçlemesinde Mekan ve Kimlik: Rıza (2007), Pus (2009) ve Saç (2010)*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ekicigil, S. (2013). *Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1960-1970)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eliuz, Ü. (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

- Erişen, B.A. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı İle İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erksan, M. (1996). *Sinemanın 100. Yılı, Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (Haz. Süleymâ Murat Dinçer), Ankara: Doruk Yayınları.
- Esen, N. (2002). Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı, *Kitaplık Dergisi*, 54.
- Eyigün, R.Y. (2006). *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sineması'ndaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gezeroğlu, S.(2015). *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)*, Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Güneş, S. (1996). *Medya ve Kültür*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Gürbüz Şatıroğlu, A. (2009). *Memduh Ün Ve Türk Sinemasındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürkan, T. (1970). “Yine görüşeceğiz demişti”, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/29302/001516114006.pdf?sequence=1/>. Erişim tarihi 05.11.2018.
- Güzel, M.Ş. (1998). “İkinci Dünya Savaşı Boyunca Sermaye Ve Emek”, *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler 1839-1950*, Derleyenler: Donald Quataert, Erik Jan Zürcher, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (1976). *Bütün Yapıtları -I-*, (çev. Hüseyin Demirhan), Ankara: Onur Yayınları.
- Heidegger, M. (1997). Zaman Kavramı, çev. Doğan Şahiner, *Cogito Dergisi*, 11.
- Holquist, M. (2002). *The Dialogic Imagination* by M.M. Bakhtin, University of Texas Press.
- Karpat, K.H. (2009). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kemal, O. (2005). *Vukuat Var*, İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Kemal, O. (2007). *Kaçak*, İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Kemal, O. (2008a). *Murtaza*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Kemal, O. (2008b). *Bereketli Topraklar Üzerinde*, İstanbul: Everest Yayınları.

- Kemal, O. (2008c). *Eskici ve Oğulları*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Kemal, O. (2014). *Devlet Kuşu*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Kepenek, Y. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Ç. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıray, M. (2006). *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayıncılık.
- Köse, Ö. (2011). *Türk Sinemasında Sansür*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuzgun, Y. (1965, 08Ağustos). “Murtaza” <http://sinematek.tv/sinema-65-sayi-8/>. Erişim tarihi 23.12.2018.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, (çev. Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moran, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yay.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay, A. (2001). *Bakhtin'le Tanışırken, Virgül*, Kasım 2001-Ocak 2002, Pusula Yayıncılık, İstanbul.
- Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A.Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Öngören, M.T. (1983). Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler, *Milliyet Sanat Dergisi*, 7.
- Özdemir, B.G. (2018). Beş Vakit'in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 28.
- Özer, H. (2017). Anar Rızayev'in O Gecenin Sabahı Adlı Öyküsünü Zaman Mekan Birlikteliği Yöntemiyle Okuma Denemesi, *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5, 10.
- Özgüç, A. (2000). *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya (I. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Pomorska, K. (2005). (Önsöz, *BAHTİN, Mihail, Rabelais ve Dünyası*, (çev. Çiçek Öztekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*, (çev. Nijat Özön), İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Russel, B. (1983). *Batı Felsefesi Tarihi*, (çev. Muammer Sencer), İstanbul: Say Yayınları.
- Sayar, V. (1981,01 Kasım) “Erden Kırıl’la Konuşma”
<https://core.ac.uk/download/pdf/38320264.pdf>. Erişim tarihi 06.12.2018.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sönmez, M. (1994). Türkiye’de Kapitalizmin Mali Krizi ve Önlemler, *Birikim Dergisi*, 59.
- Sözen, M. (2008). Bakhtin’in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 91.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tanilli, S. (1981). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*, (çev. Füsün Ant), İstanbul: Afa Yayınları.
- Tek, Z. (2013). Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi, *Turkish Studies International Academic Journals*, 8(1), 2583-2604.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Timur, T. (1996). *Küreselleşme ve Demokrasi Krizi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu’da, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11.
- Turgut, İ. (1990). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Karınca Matbaacılık.
- Türkeş, A. Ö. (2007, Mart). “Türk Romanı Orhan Kemal’in Yokluğunu çekiyor”,
<http://www.orhankemal.org/v05/>. Erişim tarihi 28.01.2019.
- Uğurlu, N. (2002). Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi (2. Baskı), İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Ün, M. (2009). *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ünser, O. (2004). *Kelimelerden Görüntüye*, İstanbul: Es Yayınları.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*, (çev. Engin Ayça), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı: Berin YOCA

Doğum Tarihi: 02.03.1966

Doğum Yeri: Adana

İLETİŞİM BİLGİLERİ

İş Adresi: Çukurova Üniversitesi Adana Meslek Yüksekokulu Radyo ve Televizyon Programcılığı Çukurova/Adana

e-posta: byoca@cu.edu.tr

ÖĞRENİM DURUMU

Doktora: 2006-2019 Çukurova Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans: 1995-1998 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Sinema-Tv Ana Sanat Dalı

Lisans: 1989-1995 Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Sinema-Tv Bölümü

YABANCI DİL BİLGİSİ:

İngilizce

İŞ DENEYİMİ

2013-/Çukurova Üniversitesi/Adana Meslek Yüksekokulu/Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü/Radyo ve Televizyon Programcılığı/Öğretim Görevlisi