

T.C.
AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Şahin ÇELİKKAYA

MUZAFFER İZGÜ’NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

AĞRI-2016

T.C.
AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Şahin ÇELİKKAYA

MUZAFFER İZGÜ’NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

AĞRI-2016



TEZ ONAY FORMU

MUZAFFER İZGÜ'NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR danışmanlığında, Şahin ÇELİKKAYA tarafından hazırlanan bu çalışma, 07/10 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak **oybirliği / oy çokluğu (.../...)** ile kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Murat KACIROĞLU

İmza :

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

İmza :

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ayhan BULUT

İmza :

:

Yukarıdaki sonuç;

Enstitü Yönetim Kurulu .../.../2016 tarih ve / nolu kararı ile onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Metin ERKAL
Enstitü Müdür V.

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaklardan yapılan bildiriş, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak olarak kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

07/10/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “ Muzaffer İzgü’nün Hayatı, Sanatı ve Romancılığı “ adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Δ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Δ Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ Tezimin 3 (Üç) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

07/10/2016

Şahin ÇELİKKAYA

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v

BİRİNCİ BÖLÜM

MUZAFFER İZGÜ’NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

1.1. MUZAFFER İZGÜ’NÜN HAYATI.....	1
1.1.1. Ailesi ve Çocukluğu.....	1
1.1.2. Okul Yılları ve Eşi Günsel Hanım’la Tanışması.....	4
1.1.3. Yazarlığa İlk Adım.....	6
1.2. MUZAFFER İZGÜ’NÜN SANATI VE ESERLERİ.....	8
1.2.1. Muzaffer İzgü’nün Sanatı	8
1.2.2. Eserleri	12
1.2.3. Muzaffer İzgü’nün Aldığı Ödüller	14
1.3. MUZAFFER İZGÜ’NÜN ROMANCILIĞI	15
1.4. ROMANLARININ KRONOLOJİK TANITIMI	18
1.4.1. Gecekondu	18
1.4.2. İlyas Efendi	20
1.4.3. Halo Dayı ve İki Öküz	21
1.4.4. Kasabanın Yarısı	23
1.4.5. Üç Halka Yirmibeş.....	24
1.4.6. Zıkkımın Kökü	25
1.4.7. İt Adası.....	27
1.4.8. Sıpa	28
1.4.9. Dilber	29
1.4.10. Milli Kahraman Matador Mahmut	30
1.4.11. Kaçak Kız.....	32
1.4.12. İçimde Çiçekler Açınca	33

1.4.13. Bütün Sabahlarım Senin Olsun	34
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

MUZAFFER İZGÜ'NÜN ROMANLARININ İNCELENMESİ

2.1. MUZAFFER İZGÜ'NÜN ROMANLARININ İNCELENMESİ.....	35
2.2. ROMANLARDA OLAY, OLAY ÖRGÜSÜ	35
2.2.1. Gecekondu.....	37
2.2.2. İlyas Efendi	39
2.2.3. Halo Dayı ve İki Öküz	42
2.2.4. Kasabanın Yarısı	44
2.2.5. Üç Halka Yirmibeş.....	46
2.2.6. Zıkkımın Kökü	49
2.2.7. İt Adası	52
2.2.8. Sıpa.....	56
2.2.9. Dilber	59
2.2.10. Milli Kahraman Matador Mahmut.....	62
2.2.11. Kaçak Kız.....	65
2.2.12. İçimde Çiçekler Açınca.....	67
2.2.13. Bütün Sabahlarım Senin Olsun	69
2.3. ROMANLARDA MEKÂN	71
2.3.1. Açık ve Geniş Mekânlar.....	73
2.3.2. Kapalı ve Dar Mekânlar	81
2.4. ROMANLARDA ZAMAN	95
2.5. ROMANLARDA ŞAHIS KADROSU	113
2.5.1. Erkekler	115
2.5.2. Kadınlar.....	128
2.5.3. Çocuklar	135
2.6. ROMANLARDA ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	138
SONUÇ	150
KAYNAKÇA.....	153
ÖZGEÇMİŞ	159

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

MUZAFFER İZGÜ’NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

Şahin ÇELİKKAYA

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

Bu çalışmada Muzaffer İzgü’nün hayatı, sanatı ve romancılığı hakkında ayrıntılı bilgi verilmiş, ayrıca romanları yapı bakımından incelenmiştir.

Muzaffer İzgü’nün Hayatı, Sanatı ve Romancılığı üzerine yapılan bu inceleme iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, İzgü’nün hayatı, sanatı ve romancılığı hakkında bilgi verilmiş; ikinci bölümde, İzgü’nün romanları; olay örgüsü, mekân, zaman, şahıs kadrosu ve bakış açısı bağlamlarında incelenmiştir. İzgü’ye ait romanlar ve onunla ilgili yapılmış çalışmalar incelenerek yazarın daha önce fark edilmemiş yönlerine dikkat çekilmiştir.

Tezin sonuç bölümündeyse çalışmamız neticesinde ulaştığımız sonuçlar dikkatlere sunulmuştur.

2016, VII+159 Sayfa

Anahtar Kelimeler: Muzaffer İzgü, roman, sanat, yapı

ABSTRACT

Master Thesis

MUZAFFER İZGÜ'S LIFE, ART AND STYLE OF NOVEL WRITING

Şahin ÇELİKKAYA

Ağrı İbrahim Çeçen University
Graduate School of Natural and Applied Sciences
Department of New Turkish Literature

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR

In this study, detailed information has been given about Muzaffer İzgü's life, his art and novelistic skills and also his novels have been examined in terms of structure.

This survey, which is conducted on the life of Muzaffer İzgü, his art and novelistic skills, consists of two parts. In the first part, information about Muzaffer İzgü's life, his art and novelistic skills is provided. In the second part, İzgü's novels; have been examined in terms of plot, setting, time, characters and his point of view. All of the novels written by the author and the studies that have been done about his works, have been examined and special attention is given to the aspects of the author that are not realized before.

In the conclusion part of the thesis, the results that we reached at the end of our work have been provided.

2016, VII+159 pages

Keywords: Muzaffer İzgü, novel, art, structure

ÖNSÖZ

Muzaffer İzgü (29 Ekim 1933 -), 1970 ve sonrası Türk edebiyatında, daha çok çocuk edebiyatı alanında verdiği ürünler ve mizahçı yönüyle ön plana çıkan önemli yazarlarımızdan biridir. Yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen yazar, yaşadığı bu yoksulluğun etkisiyle çok erken yaşlarda hayata atılmak zorunda kalır. Bu durum onun yazarlığının şekillenmesinde önemli bir mihenk taşı görevi görür.

İzgü, genel itibariyle mizah yazarı olarak edebiyatımızda yer edinse de, özellikle *Gecekondu* romanıyla başlayan ve on iki romanla devam eden romancılık serüveninde, mizahla dramı birleştiren ve aynı zamanda içselleştiren bir yazar olarak yazın hayatında yer edinir. Romanlarında yoksulluk temel hareket noktasıdır.

Sade ve anlaşılır bir dil kullanmayı yeğleyen yazar, eserlerinde yoğun olarak kullandığı gülmeceyi bir amaç olmaktan çıkararak salt bir araç haline dönüştürür. Gülmece, onun kendine has mizah anlayışı içinde, okuyucuyu düşünmeye sevk eden bir yöntem olur. O, yapıtlarında toplumsal sorunları mizahla birleştirerek okurun bu durumla yüzleşmesini amaçlar. Daha çok bürokrasinin hâkim olduğu toplumsal yaşama dair izlenimler, eserlerinin ana çerçevesini oluşturur. İzgü, eserlerinde çok iyi bildiği ve içinden geldiği toplumu anlatır. Öğretmenliğinin de kendisine kattığı güçlü gözlem yeteneğini, yaşantısıyla birleştirerek bugün de aynı heyecanla okunmaya devam eden romanlarını vücuda getirir.

İzgü'yle ilgili ülkemizde birçok bilimsel çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar daha çok eğitim bilimleri alanında yapılmış çalışmalardır. On bir yüksek lisans tezi ve iki doktora teziyle İzgü'nün Türk Edebiyatına hizmetleri bir nebze olsun anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak, yapılan akademik çalışmalar İzgü'nün romancılığından ziyade, çocuk edebiyatına dair araştırmalardan ibarettir. Türk Edebiyatında üretkenliğiyle ön plana çıkan yazarın yaşamı sanatı ve romancılığına dair bu çalışmamız bu alandaki eksikliği gidermeye yönelik bir çalışmadır.

Muzaffer İzgü'nün hayatı, sanatı ve romancılığı üzerine hazırlamış olduğumuz bu çalışmada temel çıkış noktamız, İzgü'nün yaşamı ve sanatı arasındaki irtibatı irdeleyerek romancılığı ve romanlarının değerlendirilmesi şeklinde olacaktır.

İki bölümden oluşan incelemenin birinci bölümünde İzgü'nün hayatı, sanatı ve romancılığı üzerine bu alanda yapılmış çalışmalardan da istifade ederek ayrıntılı bilgiler vermeye çalıştık. İzgü'nün hayatını; ailesi ve çocukluğu, okul yılları, eserlerinin şekillenmesinde önemli bir yeri olan eşiyle tanışması ve başlangıcı ilkokul yıllarına rastlayan yazarlığa ilk adım başlıklarında topladık. Yine sanatı ve romancılığı hakkında detaylı bilgiler vererek aldığı ödülleri dikkatlere sunmaya çalıştık. Romancılığı başlığı altında, romanlarını kronolojik seyir içinde tanıtmayı amaçladık.

İkinci bölümde, İzgü'nün romanlarını olay örgüsü, mekân, zaman, şahıs kadrosu ve bakış açısı bağlamlarında incelemeye çalıştık. Olay örgüsü başlığı altında vakanın oluşumunu, çatışma unsurları ve romanın diğer unsurlarıyla irtibatlı olarak inceledik. Mekân başlığını, açık ve kapalı mekânlar bağlamında, olay örgüsüyle ilişkili ve mekânın şahıslar üzerinde oluşturduğu psikolojik baskı yönleriyle inceledik. Zamanı, kronolojik zaman yanında sosyal zamana da atıf yapmak suretiyle açıkladık. Şahıs kadrosunu, kişilerin kurgu içinde üstlenmiş oldukları görev itibarıyla inceledik. Son olarak bakış açısı ve anlatıcı başlığını da vaka ve okuyucu arasında kurulan bağdan hareketle vermeye çalıştık.

Sonuç bölümündeyseniz İzgü'nün yaşamı ve sanatı arasındaki irtibattan hareketle, sanat anlayışı ve romancılığı hakkında bilgiler vermeye çalıştık. Yapmış olduğumuz bu çalışmayla Türk Edebiyatında özellikle çocuklara yönelik çalışmalarındaki üretkenliğiyle ön plana çıkan kıymetli yazarlarımızdan Muzaffer İzgü'nün romancılık yönünü de bir nebze olsun ortaya koymayı amaçladık.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca benden bilgi ve deneyimlerini esirgemeyen, çalışmamın bu merhaleye gelmesinde değerli yardımlarıyla bana yol gösteren saygıdeğer danışmanım Yrd. Doç. Dr. Mustafa Aydemir'e, teşekkürlerimi sunarım.

Ders aşamasındaki yönlendirmeleriyle çalışmama katkılarını sunan değerli hocalarım; Prof. Dr. Mehmet Törenek'e, Doç. Dr. Akif Arslan'a, Doç. Dr. Ahmet Gökçimen'e, Yrd. Doç. Dr. Fatih Kaya'ya, Yrd. Doç. Dr. Müzahir Kılıç'a, Yrd. Doç. Dr. Servet Tiken'e, ayrıca kaynak noktasında değerli yardımlarını esirgemeyen bölüm başkanımız Sayın Yrd. Doç. Dr. Ayhan Bulut'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Çalışmamın tüm süreçlerinde beni destekleriyle hiç yalnız bırakmayan biricik aileme teşekkür ederim.

Şahin ÇELİKKAYA

Haziran 2016



BİRİNCİ BÖLÜM

MUZAFFER İZGÜ'NÜN HAYATI, SANATI VE ROMANCILIĞI

1.1. MUZAFFER İZGÜ'NÜN HAYATI

1.1.1. Ailesi ve Çocukluğu

Muzaffer İzgü, 29 Ekim 1933'te Adana'da doğar. Üçüncü evliliğini yapan annesinin beşinci ve son çocuğudur. Doğduğu gün, Cumhuriyetimizin onuncu yılıdır, annesi töreni izlemek için gittiği Saathane alanında sancılanır ve eve zor yetiştirilerek doğumunu yapar. Annesinin ilk eşi Fransızların Adana'yı ele geçirdiği dönemde ölmüştür. Yine annesinin ikinci kocasının da veremden öldüğü bilinmektedir. İzgü'nün kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere annesi Şam doğumlu olup Adana'ya Antakya'dan gelmiştir. Mavi gözlü ve uzun boylu bir kadındır (Uyguner, 2005:9-10).

İzgü kendi hayatını anlattığı *Zıkkımın Kökü* romanının giriş kısmında doğumunu şu şekilde anlatır: “Yıl 1933, aylardan ekim, günlerden 29, yani ‘Onuncu Yıl’...İşte o gece annem tutturmuş da tutturmuş ‘Fener Alayını izleyeceğim’ diye. Babam, ‘Yahu avrat ayın günün, sancın mancın tutar, hem bu karınla’ demiş. Ama annem hiç böyle coşkulu bir günde evde oturmak ister mi?.. Annemle komşu kadın insanların arasına sokulmuşlar. Ama nasıl kalabalık, iğne atsan yere düşmez. Az sonra bando öteden gözükmüş. “Pıstattararaa!...” demeye başlayınca, ‘Uy anam’, annemdeki sancı... Polisler yol vermişler anneme, annemi eve dar yetiştirmişler. Tastamam eve geldikten on iki dakika sonra beni doğurmuş.” (İzgü, 2014: 5-6).

İzgü'nün babası çalışmak üzere Elazığ'ın Didişli köyünden Adana'ya gelir ve Adana Kız Lisesinde hademe olarak çalışmaya başlar. Annesinin adı Havva, Babasının adı Ahmet'tir ve İzgü bu evlilikten doğan ikinci çocuktur. İki yıl önce doğan ikiz kardeşleri, isimleriyle benzer bir kaderi paylaşır: Cefa ölür, Sefa da Avustralya'da yaşamına devam eder. Babası sonraları birçok işte çalışır; bu arada garsonluk, ocakçılık, gezgin satıcılık, bekçilik gibi çeşitli hizmetlerde bulunur. Babasının Adana'da ilk gecekonduyu yapan kişi olduğu söyler İzgü (Uyguner, 2005:9).

İzgü, Adana'nın gecekondu mahallesinde doğmuş ve orada büyümüştür. Çocukluğu Seyhan Irmağı'nda, pamuk tarlalarında, tozlu sokaklarda geçmiştir. Bu

durum özellikle yazarın çocuk öykülerinde kendini göstermiştir (Çetinkaya, 1986: 84). Doğduğu yer Tepebağ'da bir sokaktır. Sonradan Tosba (Kaplumbağa) Mahallesi'ne taşınmışlar. Evler çitten yapılmış kulübeler olduğu için kaplumbağaya benzetmişler. Kışın yağmur yağınca “mahalleden fil çıkmaz”mış, bir çamur deryası, bir yapışkan, bir pis; kendini kurtarsan ayakkabını kurtaramazsın, ayakkabını kurtarsan kendin yapışık kalırsın, diye tarif edilir. Oturdıkları evi de *Zıkkımın Kökü* adlı romanında şöyle betimlemiştir: “*Babamın ev dediği şey, kocaman bir avlu, avluda bir nar ağacı, bir okalıptüs, bir de küçücük oda. Odanın üstü çinkolarla kaplı, yanları bozulmuş ambalaj sandıkları ve çamur (...) Bir yatak, bir çul, iki tencere, altı sahan, üç sepet, bir tava, iki tepsi, bir maltız; yastık ve yorganları saymazsak evimize ev dedirten şeyler bunlardı.*” (Uyguner, 2005:9-10).

İzgü'nün çocukluğunu geçirdiği eve ait ayrıntılar, üzerinde derin izler bırakmıştır: “*Tahta parçalarından, kargılardan çakılarak yapılan bir evdir yaşadığı yer. İki küçük açılmayan pencereler, yanları çamurla sıvanmış duvarlar ve bir göz odadır ev dediği şey.*” (Yurttaş, 2009: 11).

İzgü'nün doğduğu mahalle ve Adana'ya dair izlenimlerinde, yaşamına dair önemli izler bulunur: “*Evimiz Türkocağı Mahallesi'ndeydi. Kocaman bir avlu, avluda çıkılan tahtımız... Yazları Adana cehennem gibi sıcak olduğundan, evlerin ya da böyle tahtların üzerinde yatılırdı. Taht elbette padişah tahtı gibi değil, dört direk, direklerin çatmaları ve üzerine döşenen ince tahtalar...*” (Çetinkaya, 1986: 78).

İzgü'nün anılarında derin izler açan yoksulluk dolu yaşamı, her şeye rağmen, hayata inadına bağlı bir aile görüntüsü sunar. İzgü, yaşanan yoksulluğa inat sevgi dolu bir aile profiliyle karşımıza çıkar: “*Babamsa düşler insanydı. Bize sanal pirzola yedirdiğini çok iyi anımsıyorum. Bir tiyatro aktörü gibi oynardı. Kapıdan bir girerdi, sanki kolunun altında et paketi varmış gibi.*” (Yurttaş, 2009: 12).

Yine İzgü'nün yaşadığı evlere dair ayrıntılar, yoksul hayatına dair önemli ipuçları verir. Ev dediği şey, kocaman bir avlu ve bir ucundaki küçük bir odadan ibarettir. Odanın yan duvarları portakal kasasından, ağaç çitasından yapılmış, üzeri samanlı çamurla sıvanmıştır. Odanın üzerindeki dam çinkodandır ve bu çinkodaki delikler sürekli babasınca mumla sıvanmaktadır (Çetinkaya, 1986: 78).

Çocukluk yılları sıkıntılarla geçen İzgü'nün hayatında Münevver Hanım önemli bir yer tutar. Çünkü ev dedikleri derme çatma bu yapıda kiracı olarak

kalmaları bu kadının insafına kalmıştır. Bu yönüyle Münevver Hanım, İzgü'nün yaşamında sembol bir isimdir: *“Sonradan öğrendim ki, bu ev bizim değil, biz burada kiracıyız. Evin de değil, arsanın kiracısıyız. Onca evin arasında bizim evin olduğu yer boş kalmış. Babam her yıl bu arsanın kirasını öderdi Münevver Hanım’a. Muharremden muharreme (Eylöl ayı) arsanın kirası yıllık olarak ödenirdi. Arsa kirasını ödeme günleri yaklaştıkça babamı bir huzursuzluk alırdı. Ve durmadan Münevver Hanım’a kızardı... Münevver Hanım’a kira ödentisinde başrol Sefa ağabeyimle benim. Babam kaç kez uyarırdı: ‘Bakın oğlum size bağlı hı, siz boynunuzu iyice kırmazsanız ki o zaman yandık. Siz boynunuzu iyice kırın ki Münevver Hanım’ın yüreği acısın. Yüreği acımazsa ne yapar?’* Bu durum çaresiz bir babanın barınma ihtiyacını karşılamak adına sergilediği duygu sömürsünden başka bir şey değildir. Çocukların yol boyunca boyun kırma provalarıyla devam eden, Münevver Hanım’ın oflamaları ve puflamalarıyla zirveleşen ve en nihayetindeki kabul ifadesiyle son bulan bir fotoğraftır (Çetinkaya, 1986: 79-80-81).

İzgü’nün sıkıntılarla dolu yaşamında balonların önemli bir yeri vardır. Öyle ki elde edilmesi çok da güç olmayan balonlara bile hasret kalmıştır çocukluğunda. İzgü’nün hiç ama hiç balonu olmamıştır. İçinde kalan bu duyguyu yaşamak adına başka çocukları mutlu etme yolunu seçmiştir. Bu yüzden nerede bir baloncu görse dört beş tane renk renk balon alıp çocuklara dağıtırmış. Çocukluğunda derin izler bırakan bu hadiseyi, kendince, ruhunda açtığı derin yaralara inat, alaycı bir ifadeyle şöyle anlatır İzgü: *“Çocukken hiç balonum olmadı. Balona verecek paramız yoktu. Ona verilecek parayla eve yarım ekmek alınırdı. Ekmek daha önemliydi. Balon dediğin hava civa, bir patladı mıydı, ki mutlaka patlar, o zaman para yandı gitti.”* (Çetinkaya, 1986: 84-85).

İzgü, yaşamın acımasızlığı karşısında kendince çözümler üretir. Zorluklarla dolu bir hayat karşısında yaratıcı fikirler ortaya çıkarır. Babasıyla gezgin satıcılık yapar. Sonraları kendi ifadesiyle özel sektöre yönelir. İlk özel sektör deneyimi şekerciliktir. Evlerine ayrı koldan para girsin diye şeker satmaya başlar. Bu uğurda hakaretlere maruz kalır, ancak o, mücadeleci kişiliğiyle şeker satıcılığından vazgeçmez: *“İtfaiyenin orada bağıryorum, ince, çığlık gibi sesimle, ‘Haydi şeker, parayı cepten çeker, parası olmayan sümüüğünü çeker.’ Ama biri kalkmış, ayı gibi kıllı biri, pencereden bağıryor söverek: ‘Defol git lan, bilmem ne çocuğu’ Amma*

benim bu şekeri satmam gerekli. Anasını çıkarıp, karını akşama eve götürmem gerekli. Varsın sövsün, yine bağırdım, ‘Şeker, parayı cepten çeker, parası olmayan sümüğünü çeker.’” (Çetinkaya, 1986: 87-88-89).

İzgü, yaşam kavgasında galip gelmek adına her yolu dener, ayrım yapmaksızın her işte çalışır. Sinemalarda gazozculuk yapar. Tüm gazozları bittikten sonra şişeleri çeşme suyuyla doldurarak bir kuruşa satar. İş salt gazoz satmakla bitmez, aynı zamanda sinemanın temizlenmesi işini de arkadaşı Seyit’le yapar (Çetinkaya, 1986: 98).

Yaşının ilerlemesi ve geçim derdinin artmasıyla yoksulluğun yaratıcılığını artırdığı bir çocuk olarak, gezgin sinemacılığa başlar: *“İnsan kafasını işletmeli. Kafanı işlettikten sonra memlekette para çok. Filmleri çoğalttım, bir de eski lüks bir lambası uydurdum. Bindim köy kamyonuna, ver elini ova... Belki de oralaradaki bir iki köye ilk gezgin sinemayı götüren bendim, bundan otuz altı yıl önce.”* (Çetinkaya, 1986:100).

Fakir bir ailenin çocuğu olan Muzaffer İzgü, çocukluk yıllarında çok sıkıntılar çeker, küçük yaşlardan itibaren çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalır. İzgü, sokaklarda akide şekeri satar, manavdan kavun çaldığı için karakola götürülür, ırgatlık yapar, akrep avcılığı ve satıcılığı yapar, belli bir dönem eczanelere eşekarısı satar, elektrikçi çırağı olur, sinemalarda gazoz satar (Demir, 2006: 16). Sıkıntılarla dolu bir yaşamın gölgesinde gençliğe ilk adımlarını atar.

1.1.2. Okul Yılları ve Eşi Günsel Hanım’la Tanışması

İzgü, öğrenimine mahalledeki İnönü İlkokulunda başlar ve üç yıl orada okur. Okul üç sınıflı olduğundan, dördüncü sınıfa Gazipaşa İlkokulunda devam eder. Depremde okulun bir bölümü yıkılınca beşinci sınıfı da İstiklal İlkokulunda bitirmek zorunda kalır. Bu yıllarda da durmadan çalışır, çeşitli işler ve bu arda karpuz hamallığı, Yüreğir ovasında pamuk toplayıcılığı, trenlerde çay, ekmek ve peynir, turşu satıcılığı yapar. Ayrıca arife günlerinde Adana Asri Mezarlığında Yasin okuyarak para kazanmanın yollarına bakar (Uyguner, 2005: 11).

İlkokul yıllarında nalınlarla okula gitmek zorundadır. O yıllarda buz gibi evden ve sokaklardan kurtulmak, ısınmak daha sonraları ise kitap okumak için Halkevi kitaplığına gider. İlk kitaplarını da burada okur. İlkokulu bitirince

ortaöğrenimini Tepebağ Ortaokulunda sürdürür. Ortaokul yıllarında da çeşitli işlerde çalışmaya devam eder. İnşaatlarda tuğla taşır. Üç yılın sonunda okul sona erince, ortaokul müdürü Mustafa Bey'in telkini ve öğretmenler kurulunun “*öğretmen olur*” notu üzerine Diyarbakır Öğretmen Okulunda öğrenciliğe başlar. “*Yatılı, oh devlet babadan. Ulan giysi de veriyorlar, ayakkabı da veriyorlar*”; ama yiyecek sıkıntısı çeker, 1949 yılında savaşın olmadığı o yıllarda. Arkadaşları bunun nedenini öğrenmek için onu seçip müdür Nusret Karcıoğlu'na gönderirler. Durumu anlatıp yanıt beklerken müdür tarafından yüzüne bir tokat yer (Uyguner, 2005: 11-12).

İzgü'nün okul yılları da pek farklı değildir, değişen bir şey yoktur, sefalet artarak devam eder. Okul yıllarına ait yaşadıkları iç karartıcıdır, ancak yaşananlara dair zerre kadar isyan yoktur ifadelerinde. O, her şeye rağmen hayatından memnundur: “*Ben okula nalinla başladım. Daha doğrusu babamın son buluşlarından biriyle. Nalının üzerine eskimiş yemeniyi monte etti. Hani sonradan moda olacak olan apartman topuk. Apartman topukla koşamazdım, doğru dürüst yürüyemezdim; ama ayağımı yerden kestiği, sudan çamurdan koruduğu için memnundum.*” (Çetinkaya, 1986: 102).

İzgü'nün okul yıllarında yaşadığı sıkıntıları bir nebze olsun azaltan, tesadüf eseri, bir kıraathanede bulduğu çocuk kitabıdır. Bu kitabı okumak için kendisinden istenilen mısırlardan vermek yerine, kahvenin önünü yıkamayı tercih eder. Artık bir taraftan kitap okur, bir taraftan da geçimini sağlamak için mısır satar (Yurttaş, 2009: 18).

Öğretmen Okulunun üçüncü sınıfındayken gündüzlü okuyan Günsel Hanım'la tanışır. Okulu bitirince ona yakın olmak için Diyarbakır'ı ister ve Günsel Hanım'la evlenirler. Diyarbakır'da ev kiralrı pahalı olduğundan Silvan'ı isterler. Silvan'da yaptıkları görev sırasında oğlu Bülent Şahin dünyaya gelir. Çoğu Türkçe bilmeyen çocuklara dört yıl boyunca Türkçeyi öğretirler. İzgü dört yılın sonunda askere gider, Erzurum Kandilli'de yedek tank teğmeni olarak askerliğini yaparak terhis olur. Terhisinden sonra yine Silvan'da bir yıl öğretmenlik yapar, oradan Aydın'ın Akçaova köyüne atanır. Bir yıl sonra o çevredeki Cincin köyü öğretmenliğine, sonra Aydın merkezdeki Yetiştirme Yurdu öğretmenliğine getirilir. Bu görevde iki yıl kalan İzgü, bu kez Güzelhisar İlkokulu öğretmenliğine atanır. Bu arada ikiz kızları doğar; Nevin ve Sevin... On bir yıl ilkokul öğretmenliğinden sonra

açılan sınavlara girer, iki yıl içinde bu sınavları vererek ortaöğretime geçer ve Türkçe öğretmeni olarak Aydın Gazipaşa Ortaokulunda çalışmaya başlar. O görevde iken, yirmi altı yıllık öğretmenlik görevinden 1978 yılında emekli olarak ayrılır. Daha sonra emekli olan eşini de alarak İzmir'e yerleşir ve halen İzmir'de ikamet etmektedir (Uyguner, 2005: 12-13).

1.1.3. Yazarlığa İlk Adım

İzgü'nün yazarlığa ilk adımı ilkokul dördüncü sınıfta başlar. Öğretmeni, Yusuf Gülen'in verdiği serbest yazı ödevi onun için bir başlangıçtır. Ne yazsam diye düşünürken pencerede gördüğü bir yaprak onun ilham kaynağı olur ve onu sevince boğan ilk öyküsü böylelikle okulun duvar gazetesinde görücüye çıkar (Yener, 2009: 169).

İzgü profesyonel olarak yazmaya Aydın'daki görevi sırasında başlar. Orada yayımlanan *Hüraydın* gazetesinde ilk yazıları yayımlanır. Küçük küçük öyküler ve röportajlar dediği bu yazılarını, makinesi olmadığı için, elle yazıp götürür basımevine. 1959 yılında böylece başlayan yazarlığını daha sonra Demokrat İzmir gazetesinde sürdürür. Bu gazetede çıkan ilk yazısı, "Kanunda Yeri Var", 1964'te yayımlanır (Uyguner, 2005: 13).

Demokrat İzmir'den sonra İstanbul'da yayımlanan *Milliyet* ve *Akşam* gazetelerinde röportajları çıkmaya başlar. *Milliyet*'in Pazar ekinde öyküleri yayımlanır. İzgü, çeşitli dergilerde yazıları yayımlanırken *Demokrat İzmir*'in kendisine ayrılan köşesinde her hafta bir öykü yayınlamaya başlar. İzgü, Akbaba adlı gülmece dergisine de her hafta bir öykü gönderir, ancak gönderdiği 42 öykü yayımlanmayınca Yusuf Ziya Ortaç'a "Biliniz ki o derginin yazı kadrosuna girinceye dek posta, İzgü'den Ortaç adına çalışacaktır." şeklinde bir telgraf çeker. Bunun üzerine *Akbaba* dergisinin 26 Ağustos 1964 tarihli sayısında ilk öyküsü "Resmi Hizmete Mahsustur" yayımlanır. Bunun üzerine Yusuf Ziya Ortaç da bir mektupla kendisine karşılık verir. "Çok iyi yazıyorsunuz, çok daha iyi şeyler yazacaksınız." şeklinde övgü dolu ifadelerle kendisini onurlandırır. İzgü'nün yoğun ısrarları netice verir ve kırk iki öyküsü de sırayla *Akbaba*'da yayımlanır (Uyguner, 2005: 13-14).

Akbaba dergisinin İzgü üzerinde önemli bir tesiri vardır. Bir gülmece okulu olarak gördüğü *Akbaba*, İzgü'nün adeta kendisini mezun olmak zorunda hissettiği bir

okul konumundadır: “Evet, işi inada bindirmeseydim belki olmayacaktı. Çünkü ‘Akbaba’, o yılların gülmece okuluydu. Oradan mezun olmam gerekliydi” (Günbaş, 2009: 139).

Muzaffer İzgü, öykü yazmaya daha önce başlamakla birlikte öykülerinin bir kitapta toplanarak yayımlanması 1975 yılına rastlar. İlk öykü kitabı Bando Takımı’ndan sonra diğer öyküleri Donumdaki Para, Dayak Birincisi, Deliye Hergün Bayram, Sen Kim Hovardalık Kim, Her Eve Bir Karakol, Devlet Baba’nın Tonton Çocuğu’nda toplanır (Önertoy, 1984:313).

İzgü’nün romanları gibi öykülerini de konularına göre, siyasal, toplumsal ve güncel olarak sınıflandırmak mümkündür. Siyasal konulu öykülerde 1960 ve sonrası siyasal olayların, politikacıların ve kurumların ele alındığı görülür. Öykülerde 27 Mayıs ve 12 Mart dönemlerindeki siyasal baskılar ve olaylar eleştirilir ve o dönem politikacılarının yaptıkları ortaya konur. Devlet mekanizması ve politikacıların çıkar birlikteliği vurgulanır. Yine 12 Mart dönemine ait memur atamaları, hükümetin, sanayicilerin durumu eleştirilir ve alaya alınır (Önertoy, 1984:313).

İzgü, röportajları ve öyküleri yanında oyunlar da yazmıştır. Yoğun çalışmaları neticesinde profesyonel sahnelerde on oyunu sahnelenir. İlk kitabı *Gecekondu* kendisini çok mutlu eder. İzgü, kendisini en çok duygulandıran kitabının *Gecekondu* olduğunu ifade eder (Uyguner, 2005: 14).

İzgü’nün ilk kitabı *Gecekondu*’dur. Bu kitabını 1971 yılında basılan *İlyas Efendi* izler. Fakat bu ilk kitabından önce basılan *Şehit Osman* isimli de bir çocuk kitabı vardır. İlk kitabı olarak nitelediği *Gecekondu* Akbaba dergisinde dizi olarak yayımlanır. Dizi sonuçlanınca yapılan görüşmeler sonucunda *Gecekondu*, Remzi Kitapevinde tekrar çıkar. Yayınevi daha sonra *İlyas Efendi*’yi, bir yıl sonra da *Halo Dayı*’yı 1972 yılında basar. İzgü, Attila İlhan’la tanışmasından sonra Bilgi Yayınevine yönelerek orada ilk olarak 1977 yılında *Donumdaki Para* isimli kitabını yayımlatır. Sonraki yıllarda romanları, öyküleri ve çocuk kitapları bu yayınevinde basılır (Uyguner, 2005: 14-15).

İzgü bir görüşmesinde çocuk yazarlığının önemine vurgu yapar. Çocuk yazarlığının zorluğuna işaret eden yazar, bunun herkesin harcı olmadığını, çocuklara yönelik yazmanın büyük sorumluluk gerektirdiğini vurgular (Arkılıç Songören, 2006: 253).

İzgü'nün yaşamında önemli bir yeri olan Gecekondu sonradan oyun olarak da yazılır. Ama onun ilk oyunu Nejat Uygur'a yazdığı *İnsaniyettin*'dir. İzgü, *Gecekondu* dışında başka oyunlar da yazmıştır ve bu oyunlar çeşitli tiyatrolarda sergilenmiştir. İzgü, İzmir'de yayımlanan *Yeni Asır* gazetesinde öyküler de yazmaktadır (Uyguner, 2005: 15). Bu durum İzgü'nün yazma konusunda ne kadar da üretken olduğunu okurlarına göstermektedir.

1.2. MUZAFFER İZGÜ'NÜN SANATI ve ESERLERİ

1.2.1. Muzaffer İzgü'nün Sanatı

İzgü'nün öyküleri ve romanları okunduğunda yazarın her şeyden önce, büyük kalabalıkları, kaba çarpıtmalarla güldürmek amacıyla olmadığı görülür. Zaten, gülmececin sınıfsal olması gerektiğini de vurgulayan İzgü, kendi gözlem alanı içindeki toplumsal ve siyasal çarpıklıkları ortaya koyan bir anlayıştadır. Çağının gözlemlediği çarpıklıklarını ele alır ve onları belli bir düzen içinde eserlerinin konusu yapar; gözlemleri ile çağının tanıklığını ortaya koyar. Kendine özgü bir öyküleme ile konuları alaysama örtüsü altında ele alır. Kullandığı tümceleri, insanlara ve onların gözüyle konuya bakışı, insanları konuşturarak gerçeği yansıtmaya vardır. Olayları belirli bir anlayış içinde yorumlar ve insanları olaylarla birlikte tipleştirir. Olayları kendine özgü bir kurgu içinde öyküleştirebilir. Anlatımındaki akıcılık, dilindeki yalınlık, yapıtlarının güç kaynağı ve aynı zamanda kendine özgünlüğü olmaktadır. Gülmece öykü tekniğinin nasıl başarılı uygulandığını görmek, duygulanmak ve düşünmek, gülmek ya da hüznelenmek, gülünecek durumlar karşısında ağlamak onun ustalığıdır (Uyguner, 2005: 21).

İzgü, yazdıklarının her paragrafında, her satırında güldürmez okuyucusunu, ama öykü veya roman bittiğinde okuyucunun dudağında acı bir gülümseme belirir. Okuyucu, onda hiçbir zaman edilgen değildir, daima etken bir okuyucu aranır. Gülmece ona göre kıvrak bir zekânın ürünüdür (Özyalçın, 2009: 136-137).

İzgü, eserlerinde güldürülerini zaman geçirip okuyucuyu oyalamak ya da gülünecek konular bulduğu için yazmaz. O, eserlerinde güldürmeyi, güldürürken de okurun hayata farklı perspektiflerden bakmasını sağlayarak düşündürmeyi amaçlar (Baytar, 2006: 403).

İzgü, vermiş olduğu mülakatta gülmeceye dair görüşlerini şu şekilde açıklar: *“Elbette gülmece edebiyatın bir dalı. Donkişot bir edebiyat yapıtıdır, başyapıttır. Ama roman sırtını gülmeceye yaslamaktadır. Birçok yapıtın içine gülmece serpiştirilmiştir. Yazar olaylara o gözle bakmaktadır. Ben burada öteki edebiyat yapıtları ciddi değildir demiyorum ama gülmece bence çok ciddi bir iştir. Gülmek ve ağlamak bıçağın iki ucu gibidir”* (Özyalçın, 2009: 135).

İzgü, başka bir mülakatta da eserlerinde yoğun olarak kullandığı gülmeceye dair önemli tespitlerde bulunur: *“Gerçek gülmece düşündüren, soru sorduran, çünkü bende, Rifat Ilgaz’da, Aziz Nesin’de gülmece amaç değil, araçtır. Levent Kırca’da, da Müjdat Gezen’de de aynıdır. Yani biz bir şey söyleyeceğimiz zaman üstüne gülmece tozu ekeriz. Ama o tozu da kararında ekeriz. Yani yemeğe fazla tuz ekin yiyemezsiniz. Yani o gülmece tozunun ekilmesi, o kişinin gülmececiliğini ortaya çıkarır. Eğer onun dozunu iyi ayarlayamazsanız halk sizin yazdığınıza gülmez. Size güler. Ve ben bunların kalıcılığına inanmıyorum.”* (<http://www.ahaport.com/hemsehrimiz-muzaffer-izgu-ile-mertce-konustum> 587137h.htm).

Mizah, İzgü’de gündelik olaylardan, gündelik yaşamdan izler taşır. Toplumsallık, bazen kara, bazen iyimser bir hayat anlayışının ürünleri olarak sunulur. Herkesin kendi davranışlarını, gülünçlüklerini geniş bir hayat ıskalasında onun yazdıklarında bulması İzgü’nün çok okunmasının nedenlerindendir (Hızlan, 2009: 145).

İzgü’nün yapıtlarında, gülmece kendi ifadesiyle; amaç değil, salt bir araçtır. O, güldürürken bir şeyler öğretmenin peşindedir. Bunun yapıtlarını kuru bir didaktiklikten kurtardığını ifade eder. Yapıtlarında durum komikliğinden, anlatım komikliğinden ve devinim komikliğinden yararlanır (İzgü, 2006: 879).

İzgü, yapıtlarında mizahi bakış açısını yalın bir üslupla verir. Yalın üslubun oluşması, yazarın sosyal konuları seçmesinin ve eleştirel tutum içinde bulunmasının bir sonucudur... Konuşma dili ve dil sapmaları yalın üslubunun tipik özellikleridir (Saltık, 2006: 99).

İzgü’nün mizahi anlatımıyla ele aldığı öykülerde sadece sevgi, hoşgörü, aile içi paylaşım ve özveri yoktur. Modernleşmeyle birlikte kaybolan değerler, ekonomik ve çevresel sorunlar da güldürü tekniğiyle verilmiştir (İçözü, 2006: 242).

İzgü, toplumsal konulu öykülerinde devlet dairelerindeki bozukluğu, kayırmayla yapılan atanmalar, vatandaşın işine gereken önemin verilmemesi, yöneticilerin sorumsuzluğu, kendilerine göre uygulamalar yüzünden devlet dairelerindeki işlerin aksaması, yaşamlarını sürdürmeye çalışan memurların içler acısı durumları, işsizlik ve neticesinde yasal olmayan kazançlara yönelme, köyden kente göç, gecekonduarda yaşanan sorunlar, anarşik olaylardan etkilenen vatandaşların durumu gibi çeşitli konuları eserlerinde tüm çıplaklığıyla dile getirmiştir (Önertoy, 1984:314).

İzgü'nün yapıtlarında toplumsal yaşantımızda giderilmesi gereken çarpıklıklar derinlemesine verilir. İzgü'nün yapıtları gerçekçi mi, toplumsal gerçekçi midir? Bunlara eleştirici-gerçekçi de denilebilir. Bir bakıma yapıtları için aynaya yansıyan toplumsal durumlardır, görüntülerdir yargısına da varılabilir. İzgü, basın organlarının moda yazar olarak ortaya attığı yazarlardan değildir. Birçok ödül de almıştır. Ona göre, “kalıcı olmak için de yazdıklarıyla kime hizmet ettiğinin bilincini taşıyor olmalıdır.” İzgü'nün yapıtlarında bu bilinci buluruz (Uyguner, 2005: 21-22).

İzgü, yapıtlarında öğretici, güldürücü öğeler yanında okuyucularını toplumsal sorunlarla yüzleştirerek, onların toplumsal bir varlık olmalarına da yardımcı olur. İzgü, eserleriyle toplumsal sorunları irdeleyen, gözlemleyebilen ve toplumsal konulara duyarlı bir gençlik yetiştirmeyi hedefler (Semerci, 2006: 384).

İzgü; gülmeceyi yapıtlara çok serpiştirmek gerektiğini; çünkü çocukların büyüklerden daha keskin eleştiriler yaptıklarını ifade eder. Ona göre; gülmece kitaba iyi serpiştirilmezse çocuk, kitabı sadece komik bulur, iter ve okumaz. İzgü, çocukların kitaplarını okumalarını, gülmelerini, eğlenmelerini ve bunun yanında kitaplarından bir şeyler öğrenmelerini de ister (Koşkunlu, 2008: 20).

İzgü'nün öyküleri yazıldıkları günler için günceldir ve aradan geçen zaman onların güncelliklerinden hiçbir şey silememiştir. İzgü'nün öykülerini trafik sorunu, fiyatların hızla artışı, halkın temizlik anlayışı gibi her zaman ele alınabilecek konular oluşturmuştur (Önertoy, 1984:314).

Muzaffer İzgü, eserlerinde kullandığı dile özen göstermiştir. Dilimizin özelliklerinden yararlanmış ve dilimizdeki özel sözcükleri, deyim ve atasözlerini kullanmıştır. Yabancı sözcük kullanmaz, dilimizin zenginliği onu böyle bir yöne yöneltmemiştir. Dil konusunda halkın konuştuğu sözcüklerin yanında yeni sözcükler

de kullanmıştır. Halkın konuştuğu gibi konuşturur kişilerini. Öztürkçeye karşı olanları eleştirerek onlara mesafelidir (Uyguner, 2005: 20-29).

Eserlerinde özellikle öz Türkçeyi tercih eden yazar, bir görüşmesinde bu konudaki fikirlerini şöyle ifade eder: *“Dilimize pek çok dilden sözcük girmiştir. Arapça, Farsça, son dönemlerde ise İngilizce kelimeler dilimize yerleşmektedir. Oysa biz yazarken Türk dilini kullanıyoruz. Bunu unutmadan daha dikkatli yazmalıyız, çocuğu Türkçenin zenginlikleriyle buluşturmalıyız.”* (Yılmaz, 2007: 74).

İzgü, bütün yapıtlarında toplumsal sorunlarla ilgili sorumluluk duygusuyla hareket eden ve bu bağlamda eserler vücuda getiren yazarlardandır. Ancak bu durum özellikle bazı yapıtlarında daha belirgin olarak toplumcu–gerçekçi çizgide kendini göstermektedir (Akyüz, 2013: 31).

İzgü, yapıtlarındaki kişilerin yerine geçip olayları kendi başından geçenler gibi anlatır. Kendi kişiliğinde Anadolu insanının kişiliğini taşıdığı, onların sorunlarını dile getirdiği görülür (Önertoy, 1984:314).

Muzaffer İzgü, toplumumuzda yaşananlardan süzdüklerini aktarırken kullandığı eleştirel gerçekçi yöntemle insanlardaki ruhsal çarpıklıklara ve ezikliklere güldürü ögesini de başarıyla katar. Bu başarı onu usta bir yazar yapar. Onun eserlerinde anlattığı olaylar, hemen her gün yanı başımızda yaşanmaktadır. Onun yazdıklarında anlattığı çevre, tüm gerçekliği ve somutluğuyla yaşadığımız çevredir. Muzaffer İzgü'nün, atasözleriyle, deyimlerle, yerel sözcüklerle zenginleştirdiği halk dilinin, aydın duyarlılığıyla durulaştırılmış Türkçesinin sağladığı akıcı anlatım; okurları ellerinden bırakamayacağı, bağımlılık yaratan kitaplarla buluşturur. Bu buluşma, aynı zamanda sevilen, benimsenen bir yazarla buluşma olur ve Muzaffer İzgü'nün okurları çoğaldıkça çoğalır. Sıradan insanların acıları, sevinçleri, özlemleri, düşleri, düş kırıklıkları, memleketimizden insan manzaralarını sahneler gözümüzün önüne. Bu sahnede, bilinçle bilinçsizlik, kabalıkla incelik, duyarlılıkla duyarsızlık, sevgi dolulukla sevgisizlik iç içedir. Bu sahnenin bir başka özelliği de, tipik insana; sevgiyle, iyimserlikle, sevecenlikle, olanca sevimliliğiyle yaklaşan bir aynanın gösterdikleriyle buluşturmasıdır; yazarın aynasından yansıyan bir yaşamdır (<http://www.haber7.com/kitap/haber/386741-75-yasinda-bir-cinar-muzaffer-izgu>).

Kendine has bir mizah anlayışı ve gözlemlene gücüne sahip olan İzgü, edebiyatımızın ve çocuk romancılığının mizah türündeki en önemli kalemlerinden

birisi olarak kendini kabul ettirir. Toplumsal çarpıklıklara sınıflar arası açılardan bakarak Anadolu insanının sorunlarını kara mizah yöntemiyle ve başarılı ironilerle yansıtmaya çalışır. Eserlerinde en az mizah kadar, eğitsel konulara da yer verir, mizahi bir açıdan öğretmeye çalışır. Kahramanları hayata olumlu bakan, karamsar olmayan tipler ve karakterlerdir. Eserlerinde sevgi önemli bir unsurdur. Güldürürken öğretmeyi ve düşündürmeyi amaçlayan İzgü, argo ve küfür kullanmayı sevmeyen bir yazardır. Bu yönüyle diğer mizah yazarlarından daha farklı bir yol izlemeye çalışmıştır. Anlaşılır bir dile sahip olan yazar, edebi sanatlardan ve dilimizin diğer zenginliklerinden yararlanmaya gayret eder. Muzaffer İzgü kendi tabiriyle “yaşamından fedakârlık yaparak” koca bir külliyyat meydana getirmiştir (http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/790-muzaffer_izgu.html).

İzgü, eserlerinde genel itibariyle bürokrasinin egemen olduğu bir yaşamı işler. Burjuvazideki çarpıklıkları veren, genellikle bölge olarak İstanbul dışına pek çıkmayan Aziz Nesin’in yanında kendi deyişiyle “Anadolu Gülmececi”ni vermesiyle ayrı bir yer edinmiştir (Önertoy, 1984:314).

1.2.2. Eserleri

a) Çocuk Kitapları

Ökkeş Balık Avında (1968), *Ökkeş Kurt Avında* (1968), *Ökkeş Bahçıvan* (1969), *Ökkeş Kapıcı* (1969), *Ökkeş Lunaparkta* (1970), *Ökkeş Otoparkta* (1970), *Ökkeş Maçta* (1970), *Ökkeş Dolmuşçu* (1971), *Ökkeş Denizde* (1971), *Murat’ın Tatili* (1972), *Korkak Kahraman*, (1973), *Anneannem Askere Gidiyor* (1973), *Yaşasın Kanal Anneanne* (1973), *Anneannemin Gramofonu* (1973), *Ormandaki Kulübe* (1973), *Anneannemin Apartman Kuzusu* (1974), *Anneannemin Erikli Bahçesi* (1974), *Makasçının Oğlu* (1976), *Kahraman Panter* (1976), *Ali’nin Bisikleti* (1978), *Kara Pamuk* (1978), *Uçtu Uçtu Ali Uçtu* (1979), *Ekmek Parası* (1979), *Bayram Yeri* (1979), *Kardelen* (2000), *Arıcık* (1979), *Pazar Kuşları* (1979), *Bülbül Düdük* (1980), *Çizmeli Osman* (1980), *Yumurtadan Çıkan Öğretmen* (1981), *Karlı Yollarda* (1982), *Güldüren Uçurtma* (1983), *Kuşadalı Metin Kaptan* (1985), *Küçük Arı Büyük Arı* (1989), *Al Yanaklı Hasan* (1989), *Kabakçı Amca* (1989), *Çingiraklı Çoban* (1989), *Can Dayım* (1990), *Duyduk Duymadık Demeyin* (1990), *Süpermen İstanbul’a Düştü* (1990), *Nasıl Şarlo Oldum* (1990), *Ufağım Ama En Büyük Benim* (1990), *Konuşan*

Kedi (1990), *Dedemin Bisikleti* (1990), *Bulutlara Simit Satan Çocuk* (1990), *Kurt Korkusu* (1990), *Altı Sepet Tek Bıyık* (1990), *Uzay Karpuzu* (1991), *Kiraz Kız* (1991), *Yedi Renkli Saat* (1991), *Hokus Pokus* (1992), *Uzay Dolmuşu Kalkıyor* (1994), *Okula Giden Robot* (1994), *Bisikletim Vız Vız* (1995), *Kızılderili Çocuklar* (1995), *Sarı Şapkalı Kardan Adam* (1995), *Eşeğin Türküsü* (1995), *Kuklacı Çocuklar* (1995), *Konuşan Balon* (1995), *Armutçu Ayı* (1995), *Kahraman Kuçu* (1995), *Yusuf'un Treni* (1995), *Uçan Eşek* (1995), *Anneannem Gelin Oldu* (1997), *Anneannem Cankurtaran* (1997), *Anneannem Dans Kraliçesi* (1997), *Yasasın Anneanne Spor* (1997), *Anneannemin Bebeği* (1997), *Gözlüklü Köpek* (1998), *Küçük Futbolcu* (1998), *Şarkıcı Kuşlar* (1998), *Kahkahacı Sınıf* (1998), *Süslü Kızlar* (1998), *Akrobat Pisicik* (1998), *Anneannem Süsleniyor* (2001), *Anneannemin Kuyruklu Yıldızı* (2001), *Anneannemin Konuk Kedisi* (2002), *Anneannem Hayvanlar Arasında* (2002), *Anneannem Sihirbaz* (2003), *Anne Dersim Bitmedi* (2004), *Mum Bebek* (2005), *Ben Cumhuriyet Bayramında Doğdum* (2005), *Anneannem Bulutları Boyuyor* (2006), *Anneannemin Cep Telefonu* (2006), *Gelin Bebek* (2007), *Anneannemin Güllü Yorganı* (2007).

b) Öyküleri

Gecekondu (1970), *Bando Takımı* (1975), *Donumdaki Para* (1977), *Dayak Birincisi* (1979), *Deliye Her Gün Bayram* (1980), *Sen Kim Hovardalık Kim* (1980), *Her Eve Bir Karakol* (1980), *Devlet Babanın Tonton Çocuğu* (1981), *Lüp Lüp Makinesi* (1982), *Çanak Çömlek Patladı* (1983), *İşte Mühür İşte Sen* (1984), *Orta Direği Yıkan Ayı* (1984), *Devletin Malı Deniz* (1986), *Azrail Nasıl Rüşvet Yedi* (1986), *Siz Bilirsiniz Paşam* (1987), *Demokrasimiz Kaç Para Eder* (1988), *Yıl Sıfır Darbe Hazır* (1989), *Bir Namussuz Aranıyor* (1990), *Bizim Ayılar Amerikalıları Çok Sever* (1991), *Bir Mayıs Polis Bayramı* (1992), *Nasıl Baba Oldum* (1993), *Dandini Vatandaş Dandini* (1994), *Ayvayı Yedik* (1995), *Hırsız Köpek* (1997), *Oturaklı Başkan* (1998), *Herkese Bir Yastık* (1999), *Tom Baba'nın Tombalası* (2000), *Anadolar* (2001), *Soyma Beni Utanırım* (2002), *Hükümet Çiftetellisi* (2003).

c) Romanları

İlyas Efendi (1971), *Halo Dayı ve İki Öküz* (1973), *Kasabanın Yarıısı* (1982), *Üç Halka Yirmibeş* (1984), *Zıkkımın Kökü* (1988), *İt Adası* (1992), *Sıpa* (1993), *Dilber* (1995), *Milli Kahraman Matador Mahmut* (1996).

Gençlik Romanları: *Kaçak kız* (1997), *İçimdeki Çiçekler Açınca* (2000), *Bütün Sabahlarım Senin Olsun* (2003).

d) Tiyatro ve Radyo Oyunları

Gecekondu (1971), *Gön* (1971), *Utanmıyorum, Üşüyorum* (1974), *Kara Düzen* (1974), *Yeniden Doğarım Ölümelerde* (1975), *Reçetesi Peçete* (1976), *Öykülerden Oyunlar* (1978), *Sınırdaki Duvar* (1982), *İsrafil'in Düdüğü* (1983), *İcatların İçinden İnsan Manzaraları* (1990), *Dandini Vatandaş Dandini* (1991), *Demokrasi Parkımız* (1992), *Lütfen Kızım Evlenir misiniz* (1995).

1.2.3. Muzaffer İzgü'nün Aldığı Ödüller

1. Anayasa Hangi Yasa ile Milliyet Gazetesi Gülmece Ödülü (1977)
2. Dayak Birincisi ile Nasreddin Hoca Altın Ödülü (1977)
3. Dayak Birincisi ile Uluslararası Bulgaristan Altın Kirpi Ödülü (1978)
4. Dayak Birincisi ile Sviştov Özel Ödülü (1978)
5. Donumdaki Para ile Türk Dil Kurumu Ödülü (1978)
6. Uçtu Uçtu Ali Uçtu ile İstanbul Çocuk Kitapları Fuarı Masal Birincilik Ödülü (1979)
7. Bütün Yapıtları ile İzmir Ödülü (1997)

Muzaffer İzgü ayrıca 1997'de TÖMER'in "En Başarılı Çocuk Kitapları Yarışması"nda Türkiye ikincisi olmuştur.

Bu ödüllerin dışında Memduh Ün ve Macit Koper'in, İzgü'nün *Zıkkımın Kökü* adlı romanından senaryolaştırdığı aynı adı taşıyan film yurt içi ve yurt dışında çeşitli ödüller almıştır. Hindistan Udaipur Film Festivali'nde "Altın Film Ödülü", Tokyo Film Festivali'nde "Asya'nın En İyileri" ödüllerini alırken İspanya'da en iyi yönetmen ödülüne değer görülmüş; Adana Altın Koza'da beş ödül birden almıştır. *Zıkkımın Kökü* Paris'te 1994'te "Cine Juior En Büyük Ödülü"nü de almıştır.

Böylece İzgü'nün yaşamını anlatan film yurt içi ve yurt dışında toplam dokuz ödül almıştır (Uyguner, 2005: 111).

1.3. MUZAFFER İZGÜ'NÜN ROMANCILIĞI

Oldukça üretken bir yazar olan İzgü, doğal olarak kendisine sorulan “Nasıl yazıyorsun?” sorusuna şu cevabı vermiştir: *“Yazacağım öykünün veya romanın önce kafamda çekirdeği oluşur. Sonra bu çekirdek üzerine yoğunlaşıyorum. Daha çok dolaşırken, öykü veya roman, konusu ve kişileriyle kafamda iyice oluştuktan sonra notlar almaya başlarım. Aslında bu notlar öykünün ve romanın planını iyice genişletir, ondan sonra yazı makinesinin başına otururum, artık bu ustalığa, yeteneğe kalmıştır benim için; yazmaya başlarım. Ne zaman biter bilemem. Genel olarak sabahları düşünürüm, o günü altı-yedi saat makine başında oturduğum olur. Severe yazdığım için yorulma söz konusu değil benim için. Yazmak için herhangi bir yer olması önemli değil. Nerde olsa yazarım yeter ki gürültü olmasın”* (Uyguner, 2005: 16).

İzgü'ye göre yazarlıkta birtakım zorluklar vardır. Yaşam biçimi olarak yazarlığı seçenler hep yazma isteği içindedir. Neyi, kime, niçin yazmak ve sanata önem vermek yazarın kafasındaki en önemli düşüncelerdir. Bir gülmece yazarı olarak ön plana çıkan İzgü'de gülme ögesi bir amaç olmaktan ziyade, daha çok araç konumundadır. Anlatmak istediği konuların içine gülme ögesini katarak okumayı daha kolay ve kalıcı hale getirir. Gülmecede Anadolu'nun, Anadolu insanının sesini verir. Çünkü ona göre Anadolu köylerinin, kentlerinin kendine özgü bir gülmececi vardır. Anadolu'nun türkülerinde bile bir coşkunluk, bir eğlence değil, acı sezilir. Bu coğrafyanın gülmececi buruktur, belki gülmece olarak insana kalçalarını tuta tuta kahkaha attırmaz, ama okur ondaki burukluğu sezer. Bunun için Anadolu'nun kuytu bir kasabasında ellinci yılında unutulmuş memurunun yaşamını ve yaşantısını eserlerinde eleştireci bir gerçeklikle işler (Uyguner, 2005: 16-17-18).

İzgü, kendi hayatından hareketle, yoksulluğu abartmalara yaslanmadan işler. İnsanların her şeye karşın yoksulluk ve yoksunluk içinde bile iyimser olabilmelerini de ortaya koyar. Gerçeklerle düşsellik arasında gidip gelen insanların ve özellikle de çocukların dünyasını ustaca aktarır eserlerine. Onun gözlemlere dayanan ürünleri yanında, kendi yaşamını ortaya koyan yapıtları da vardır; söz gelimi, *Zıkkımın Kökü*

ile *Ekmek Parası* bir bakıma onun yaşam öyküsü gibidir. İzgü'nün konuları toplumumuzdan çıkarılmıştır. Bu durumlar değişik kurgularla, değişik olayların ortaya konulmasıyla ortaya çıkarılmıştır (Uyguner, 2005: 19-25).

İzgü'nün yoksulluğu veriş tarzındaki en dikkat çekici nokta mutluluk ve ümit kavramlarının sunuluş biçimidir. Yazarın romanlarındaki yoksul çocuklar ne hayatın “siyah beyaz” renkleri arasında sıkışmış ve nihayetinde “siyah” a kaymış ve kader çizgileri “arabeskleşmiş” suçlulardır, ne de bedbin bir realizmin şekillendirdiği, büyümüş de küçülmüş, çocuk olmaktan vazgeçmiş yetişkinlerdir. İzgü, hiç de yabancı olmadığı bu kavramın da avantajını kullanarak yoksulluğu hayat mücadelesini şekillendiren bir olgu şeklinde verir (Türkmenoğlu, 2015: 389).

İzgü'nün gerek romanlarında, gerekse öykülerinde çıkarıcı, bencil ve ikiyüzlü insanlara ve onlardan faydalanmaya çalışanlara karşı olduğu görülür (Önertoy, 1984: 314).

Muzaffer İzgü, her birinde gençliğin çeşitli sorunlarını işlediği “gençlik romanlarıyla” da yeni bir kanal açar. Onun bu romanları, gençliğin duygularını sömüren, gerçeklerden ve yaşamdan uzak konularla ve kişilerle okuru yanlış yönlendirenlere de bir tavır olur

(<http://www.haber7.com/kitap/haber/386741-75-yasinda-bir-cinar-muzaffer-izgu>).

Romanlarında toplumun aksayan yönlerine yer veren İzgü'nün, ele aldığı konuların başında geçim sıkıntısı çeken insanların çeşitli işlerde çalışarak hayatta kalma savaşı, gecekonduların yaşam mücadelesi, devletin gerekli güvenceyi sağlayamadığı küçük memurların yaşadığı sorunlar, gençleri yarış atına çeviren eğitim sisteminin eleştirilmesi, başta üniversiteyi kazanma olmak üzere, aileleri tarafından çeşitli baskılara maruz kalan gençlerin sorunları yer alır. Yokluklar içinde büyüyen Muzaffer İzgü'nün romanlarında zengin insanlara pek rastlanmaz. O çok iyi bildiği ve içinden geldiği fakirliği anlatmayı tercih eder. Fakirlik içinde yaşayan insanlar bazen bu durumu kabullenirken, bazen de nefislerine yenilip kötü yola düşer (Kumbasar, 2011: 80-81).

Muzaffer İzgü'nün romanları bir olaylar dizisinden oluşur. Bu durum öyküleri için de geçerlidir. Genellikle taşlama ve abartmalarla, konuşmalarla sürdürdüğü öykülerinde okuyucuyu düşünmeye sevk etmeyi amaçlar. Bu yönden öykülerinde “kara gülmece” tanımı açıkça görülmektedir (Önertoy, 1984:314).

İzgü, çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği yerlere özgü yerel bazı sözcükleri de, gerek kendi anlatımı içinde, gerekse kişilerini konuştururken eserlerinde başarılı bir biçimde kullanır (Uyguner, 2005: 33).

Muzaffer İzgü, eserlerini yazarken hiçbir zaman halktan, onun sorunlarından ve yaşamın gerçeklerinden uzaklaşmaz. O, bu sorunları yapıtlarında, genellikle mizahi ve ironili bir dille irdeler (Sivri, Orhan: 2006: 333)

Küçük yaşlardan itibaren Adana sokaklarında çalışmak zorunda kalan İzgü, bu süreçte birbirinden farklı insanları tanıma ve gözlemleme imkânı bulur ve bunları eserlerine başarılı bir şekilde aktarır. İzgü romanlarında Çukurova’da pamuk toplayanları, sokak satıcılarını, gecekondu mahallelerinin fakir insanlarını, köyden kente göçenleri, küçük yaşta çalışmak zorunda kalan çocukları, geçinmeye çalışan devlet memurlarını başarılı bir şekilde anlatılır (Kumbasar, 2011: 82).

Toplumcu-gerçekçi bakış açısıyla bireylere ve olaylara eleştirel bir tutumla yaklaşan İzgü, eleştiride gülmeceyi bir araç olarak kullanır. Fakat onun gülmececi, kaba gülmece unsurlarıyla sığlanmaz. İzgü, gülmeceyi okurlarını eğitmek için bir araç olarak kullanır (Koşkunlu, 2008: 20).

Muzaffer İzgü’nün yapıtları Türk gülmececi sinin temel kaynaklarına dayanır. Kendisi de bir halk çocuğu olan İzgü, halk kültürünün gülmece dalındaki örneklerine yaslanarak, onları özümleyip değerlendirerek ve aşmaya çalışarak ürünlerini ortaya koyar. Bizim kültürümüzün geçmiş verilerine dayanarak onları çağdaş bir görüşle besleyerek eserlerini yaratır. İzgü yalnızca halkının çilelerini, özlemlerini, sorunlarını dile getirmekle kalmaz, onların aracılığıyla Türkiye’nin de sorunlarını işler (Uyguner, 2005:113-115).

İzgü, Türk edebiyatında çocuk romanı yazarları arasında, üretkenliği ve eserlerinde ele aldığı sorunlara yaklaşım tarzıyla önemli bir yere sahiptir. Romanlarında vermek istediği iletileri, gülmeceye dayalı olarak yapıcı ve düşündürücü bir düzlemde aktarır. Eserleri okuru düşünmeye sevk eder. Okur, onun eserlerinde eğlenceyi ve hüznü bir arada yaşar. Hiç bir zaman karamsarlığa kapılmaz. Ondaki gülmececi dil, acıyı bal eyler ve üzüntüyü siler, okuru hayata bağlar. Bu da bir sanatçının okuru için yapabileceği en güzel ve ustaca bir iştir. Edebiyat sosyolojisi açısından da meseleye bakıldığında, onun eserlerinin çok basıldığı ve

geniş bir okuyucu kitlesi tarafından sevilerek okunduğu anlaşılmaktadır (Tuncer, 2008: 666-667).

İzgü, romanlarında kendi öz yaşam öyküsünden ve gözlemlerinden hareketle özellikle toplumsal çarpıklıkları, kendi idealize ettiği kahramanlar aracılığıyla, romanlarına başarıyla yansıtır. Bunu, romanlarında eleştirici-gerçekçi bir yöntemle okuyucunun dikkatlerine sunar.

1.4. ROMANLARININ KRONOLOJİK TANITIMI

1.4.1. Gecekondu

Kaynaklarda öykü ya da roman olduğu konusunda farklı görüşlerin olduğu *Gecekondu*¹, Naymansoy'a göre "*Bir toplumsal oluşumu, içinden gelen bir üyesinin gözüyle anlatan*" bir roman (Naymansoy, 2006: 426); Uyguner'e göre ise "*Uzun bir öykü*"dür (Uyguner, 2005: 68). Bu nedenle, bazıları onu roman diye nitelendirmiştir. Yazarın toplumsal kara mizahın başarılı bir örneğini sunduğu *Gecekondu*'su, devamındaki on öyküyle, roman ve hikâyenin iç içe geçtiği önemli bir yapıttır.

Tezimize Muzaffer İzgü'nün *Gecekondu* adlı romanını almamızın nedeni yazar için en önemli yapıtı olmasıdır: "*Beni en çok duygulandıran, ilk kitabım Gecekondu'yu elime aldığım zaman oldu. Titriyordu ellerim.*" (Uyguner, 2005: 14).

Romanda, bütünüyle gecekondu hayatı, sorunları, bireyleri tüm ayrıntılarıyla sergilenir. Bu roman, ülkemizin toplumsal tarihinin bir bölümünü, hiçbir tarih kitabının anlatmadığı derecede yansıtır (Naymansoy, 2006: 426).

Gecekondu romanı, kentleşme sorunlarından biri olan kent yoksulluğunu ele alır. Kentlerdeki tarım dışı ekonomi içinde çalışabilmek için gerekli olan uzmanlaşmadan yoksun kitlelerin içinde bulundukları imkânsızlıkların işlendiği bir romandır. Romanda büyük kentlerin çevrelerini kuşatan gecekondu yaşantısından trajik bir kesit sunulur. Romanda, gecekondulaşma, kent yoksulluğu, kentsel altyapı ve hizmetlerin yetersizliği gibi kentleşme sorunları öne çıkar (Tiken, 2011: 93).

İzgü "*Gecekondu*" adlı uzun öyküsünün yaşantısını belirttiğini, kişilerin de gerçek kişiler olduğunu söyler, bu olayların içinde büyüdüğüne de değinir. Tarık

¹ Birinci basımı 1970'te Remzi Kitapevi tarafından; 1977 Attila İlhan'la tanıştıktan sonraki diğer basımları da Bilgi Yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 10. basımı (2010) kullanılmıştır.

Dursun K., *Milliyet* gazetesinin 16 Haziran 1970 tarihli sayısında bu kitap için şu değerlendirmeyi yapar: “Kara mizah diye mi anmalı şimdi Muzaffer İzgü’nün kitabını, *Gecekondu*’ya daha başka bir gözle mi bakmalı yoksa? Gerçekte, örneği milyonlarca olan bir gecekondu yaşantısı anlatılıyor; bütün çarpıklıkları, bütün acıları ve bütün mutsuzluklarıyla. Köyden büyük şehre göçün doğurduğu bu şaşırtıcı, bu yüz karası yaşama serüveni, Türkiye’nin her büyük şehrinde sürüp gidiyor. Bütün büyük şehirler gecekonduyla bir çeşit kuşatılma halindedir. Bunlar, içleri Selahattinlerle, Medihalarla, onların çocukları Ayhanlarla, Asaflarla, Sevimlerle doludur, sadece isimler değişir. Kendilerine özgü bir dünya kurmuşlardır, o dünyalarında yaşarlar.” (Uyguner, 2005: 68).

Muzaffer İzgü’nün *Gecekondu* adlı romanına, buna uzun hikâye de denilebilir, eklenen birkaç küçük hikâyesi çıkarılsa, yazarının mizahçı olduğundan kuşku duyulabilir. *Gecekondu*’nun mizahla uzak yakın bir ilişkisi yoktur. Daha çok aynı bereketli toprağın yetiştirdiği bir başka usta yazarın, Orhan Kemal’in romanlarında sürdürdüğü gerçekçilikle eşdeğerdeki bir havadadır. Adı mizah yazarına çıkmış bir yazardan beklenenin hiçbirini vermez İzgü; romanı “*Gecekondu*” ne bir yergidir, ne de bir taşlama. Mizahın büyöltecinden de geçmemiştir. Kitabın ardına konmuş o on küçük hikâyeden ayrı düşünüldüğünde, *Gecekondu* mizahın ötesinde bir yazarın romanı gibidir (Uyguner, 2005: 69).

Gecekondu’nun ardına eklenen o on küçük hikâye ve o hikâyelerin taşıdığı mizah ölçüsü, gelecek için usta bir mizah yazarının habercisidir. Eserde yergi, mizahın en keskin kılıcını kuşanmıştır, kara gerçek, sıska gülüncün ardına gizlenmiştir, ama siz görürsünüz onu, tanırırsınız. İzgü’nün abartmaları da son derece ölçülüdür: Anlattığı olayı büyük bir ağırbaşlılık ve olağanlıkla karşılar; kişilerini incelikle yerli yerine yerleştirir. Bir tek “Tekaüdiyesi Var” hikâyesi İzgü’nün ne denli işinin biliri olduğunu açıklamaya yeter de artar bile. O hikâyede çatışmalar, kuşaklar sorunu, düzenin gerekleri, gelenekler, direnç, karşı tavır ve başkaldırı bir dantel işçiliğinde nakış gibi işlenmiştir İzgü’nün *Gecekondu*’sunda (Uyguner, 2005: 68-70).

İzgü’nün *Gecekondu*’su sonradan oyun olarak da yazılır. *Gecekondu* Şahin Tek tarafından kaleme alınmıştır (Uyguner, 2005: 15).

1.4.2. İlyas Efendi

1971 yılında ilk baskısı yapılan *İlyas Efendi*², İzgü'nün ikinci romanıdır. Numaralandırılmış beş bölümden oluşan roman üç yüz otuz iki sayfadır. Romanın dört bölümünde ana kahraman İlyas Efendi'nin şahsında küçük devlet memurlarının yaşam mücadelesinden hareketle düzen ve toplumsal yaşam eleştirisi yapılır. Romanın üçüncü bölümünde çok önemli bir karakter olmamasına rağmen çoğunlukla Dehri Efendi'den söz edilerek bir memur profili ortaya konulur.

Romanda genel itibariyle baba mesleği haline gelen memurluk mesleğinin anatomisi ortaya konulur. İdealist bir devlet memurunun nasıl olmasından ziyade, idealizmin, sistem içerisinde nasıl değişime uğradığı, idealist bir devlet memurunun sistemin çarkları arasında nasıl da dezenformasyon geçirdiği gözler önüne serilir. Adeta sistemin çarkları içinde idealizmin nötrleşmesi, somut olarak ifade edilir.

Romanda sadece toplumsal bir yergi yapılmamakta, aynı zamanda bürokrasi, ana çerçeveye uygun olarak şahıslardan hareketle mizahi bir dille eleştirilmektedir. Romanda bürokrasi eleştirilirken, bu sisteme dâhil memurlar da çeşitli yönleriyle sunulur. Sistem eleştirisinin yanı sıra toplumsal çarpıklıklar da eleştiriden nasibini alır, toplumsal ilişkiler küçük devlet memurlarının sosyal yaşamlarından yola çıkılarak okuyucunun dikkatine sunulur.

Romanda bireysel ilişkilerin idealizm üzerindeki etkisi de dile getirilir. İdealist bir devlet memuru olan İlyas Efendi'nin aşkına karşılık alamayınca yaşadığı duygusal devinimle nasıl da sıradanlaştığı, idealizmden uzaklaştığı, sistemle özdeşleştirilerek verilir.

İdealizm ve ekonomik göstergeler arasında gelgitler yaşayan İlyas Efendi'nin temsil ettiği sistem eleştirisini, Buttani şu şekilde ifade eder: “*İzgü, İlyas Efendi romanında, devlet dairelerinin işleyişini, buralarda yıllardan beri yerleşmiş devlet memuru anlayışını ve devlet memurlarının ekonomik sorunlarını eleştirel bir gözle ele almış ve idealist olarak göreve başlamış bir devlet memurunun köhneleşmiş sistemde nasıl değiştiğini göstermek istemiştir. İzgü, devlet kurumlarının içler acısı durumunu, devletin memuruna sahip çıkamayışını ve onu onuru ile yaşayacak bir*

² Birinci basımı 1971'de Remzi Kitapevi tarafından; 1977 Attila İlhan'la tanıştıktan sonraki diğer basımları da Bilgi Yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 5. basımı (2005) kullanılmıştır.

konuma getiremeyişi İlyas Efendi'nin şahsında eleştirmiştir.” (Buttanrı, 2006: 194).

Ayrıca, *İlyas Efendi* romanı, dönemin toplumsal yapısıyla ilişkilendirilerek farklı bir değerlendirme de şöyle yapılır: “*İlyas Efendi romanında, baba mesleği olan nüfus memurluğunu, yapabileceği tek iş ve yazgısı olarak gören İlyas'ın, göreve başlamasıyla birlikte değişen yaşamı ele alınmaktadır. Genç İlyas karakterinin, romanın başından sonuna değin bir gelişim içerisinde olduğu düşünülürse, romanın Batı edebiyatlarında 'Bildungsroman' olarak adlandırılan 'gelişim romanı' özelliği gösterdiği görülmektedir. Muzaffer İzgü İlyas Efendi romanı ile o dönemde toplumun içerisinde bulunduğu sosyo-ekonomik koşulları ve gözlemlediği toplumsal sorunları gözler önüne sererek, genç okurlara yaşam hakkında zengin deneyimler kazandırmaktadır.*” (Yetim, 2006: 214-215).

İlyas Efendi romanı, İzgü'nün gözlem gücünden aldığı ilhamla, genel itibariyle geçmişten günümüze bütün memurların, standardı belli sınırlar içerisinde gelgitler gösteren yaşam mücadelesinin eleştirel çerçevesini çizer. *İlyas Efendi*, İzgü'nün devlet dairelerindeki çarpık yapıyı, dönemin toplumsal durumunu ve işleyişini, toplumda oluşan memur algısını, İlyas Efendi'nin şahsından hareketle okuyucu dikkatlerine sunduğu başarılı bir çalışmadır.

1.4.3. Halo Dayı ve İki Öküz

*Halo Dayı ve İki Öküz*³, İzgü'nün üçüncü ve en kapsamlı romanıdır. Bölüm olarak addedeceğimiz dört kısımdan oluşan roman dört yüz dört sayfadır. Romanda bölümler daha çok zamansal sıçramaların olduğu yerlerdir.

Muzaffer İzgü'nün 1973 yılında yazdığı ve daha sonra senaryolaştırılarak televizyonda da yayımlanan mizah içerikli romanı *Halo Dayı ve İki Öküz*, altmış üç yaşındaki bir adamın verdiği yaşam mücadelesini dile getirmektedir. O günün ve belki de günümüz toplumunun içinde bulunduğu çarpıklıklara dokundurmalarında bulunduğu eser, kültürler arası farklılaşmayı ve özellikle modernleşme yolundaki ülke insanlarının yaşadıkları zorlukları, yine Halo Dayı ve ailesinin yaşamından kesitler sunarak anlatmaktadır (Zaim, 2006: 352).

³Birinci basımı 1973'te Remzi Kitapevi tarafından; 1977 Attila İlhan'la tanıştıktan sonraki diğer basımları da Bilgi Yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 10. basımı (2011) kullanılmıştır.

Roman, Anadolu'dan İstanbul'a göç ve kentte tutunma süreci üzerine kurgulanmış başarılı bir çalışmadır. *Halo Dayı ve İki Öküz*, Anadolu köylüsünün bir çift öküz alabilmek için ülke gerçeği olan büyük kente göçünün öyküsünü anlatır. Romanın başkahramanı Halo Dayı ve oğlu İdris temsil konumlarının gereği, geçim kaygısıyla köyden kente göçen kişileri ve bu kişilerin büyük kentlerdeki yaşam mücadelelerini anlatır. Romanda Anadolu insanının büyük kentlere yönelimini Uyguner şu şekilde ifade eder: “*Gerek Halo Dayı ve gerek İdris ve onların birlikte yaşadıkları kişiler köyden kente göçün ortaya çıkardığı durumlardaki kişilerin birer simgesidir. İzgü, bu iki kişi odağında köylerdeki geçim sıkıntısını, büyük kentlerdeki durumu anlatmış; kişilerin kültür düzeylerinin, konuşmalarının değişmediğine değinmiştir.*” (Uyguner, 2005: 55-56).

Kırsaldan kente göçü konu edinen romanda, büyük kentle ilk kez karşılaşan insanların burada yaşadıkları zorluklar, şaşkınlıklar ve hayal kırıklıkları anlatılır. Kentin, kendileri için daha rahat ve kazançlı bir hayat getireceği düşüncesiyle, kırsaldan kente göç eden kitlelerden bir örnek sunan roman, kent hayatına tutunmaya çalışan insanların yaşadıkları değerler çatışmasına vurgu yapar. Kentlileşmenin yol açtığı sorunlara değinilen romanda, kırsalın iticiliği, kent yoksulluğu, arabesk kültür, hemşehrilik ilişkileri, kentlileşme ve bireyleşme eğilimleri konu edilir (Tiken, 2011: 97).

Halo Dayı ve İki Öküz, İzgü'nün kültürel farklılıklardan hareketle toplumsal çarpıklıkları mizahi bir anlatımla ele aldığı eleştirel bir eserdir. Toplumsal gerçeklerin ve değişimin bireylerin sergilediği kültürel farklılıklarla gözler önüne konulduğu başarılı bir çalışmadır.

Hayatta tek arzusu bir çift öküz almak olan Halo Dayı'nın bu arzusunu gerçekleştirmek için yaşadığı trajikomik olayların anlatıldığı bu yapıtta Muzaffer İzgü toplumsal sorunlara da değinir. Romanın ilerleyen bölümlerinde gerçeklerle yüzleşen Halo Dayı'nın “*Eyi ama biz niye ağa değilik?*” (İzgü, 2011a: 292) ifadesi kendini ve toplumsal yapıyı sorgulayan bir değerlendirmedir ve aynı zamanda yaşananlara bir eleştirel bir göndermedir. Görünürde Halo Dayı'nın bir çift öküz alabilmek için oğluyla sürüklendiği maceralı yolculuk, İzgü'nün Halo Dayı'ya yüklemiş olduğu misyonla, toplumsal bir karakter kazanır. Roman bu yönüyle toplumsal işleyişin eleştirel bağlamda değerlendirdiği bir çerçeve çizer.

Halo Dayı ve İki Öküz, İzgü'nün Halo Dayı'nın şahsında Türk köylüsünün saflığını, kültürel özelliklerini bulacağımız, köyden kente göç olgusuyla, kimlik bunalımı yaşayan insanımızın yaşadıklarını, ülke gerçekleriyle ilişkilendirilerek sunan kapsamlı ve başarılı bir çalışmadır.

1.4.4. Kasabanın Yarısı

1982 yılında ilk baskısı yapılan *Kasabanın Yarısı*⁴ İzgü'nün kasaba gerçeğini gözler önüne serdiği, mizahi karakterli, başarılı bir romanıdır. Romanın eleştiri odaklı iletisini özetleyecek küçük başlıklı, numaralandırılmış altı bölümden oluşan roman, iki yüz yirmi sayfadır.

Romanda kasaba gerçeğini gözler önüne serer İzgü. Bir sünnet düğününün merkezinde, kasabanın hemen hemen sivil ve bürokrasiden tüm önemli kişilerinin yer aldığı bir ortamda insanların birbirleri ardından çevirdiği dolapları, kıskançlıkları, çekememezlikleri, aykırı kadın-erkek ilişkilerini, tutkuları, entrikaları, çıkar ilişkilerini görürüz. Kısacası bir kasabanın günlük yaşamının panoramasıdır diyebiliriz bu romana.

Güzel bir Muzaffer İzgü romanı. Muzaffer İzgü *Kasabanın Yarısı*'nda üç-dört karaktere yoğunlaşmamıştır. İzgü bu romanını diğer romanlarından farklı bir kimliğe büründürerek yoğun bir şahıs kadrosuyla sunmuştur. İzgü, adeta bir kasaba profilini romanına sığdırmıştır.

Küçük bir kasaba yaşamından hareketle toplumsal düzenimize yönelik ince eleştirilerin, mizahi bir dille ifadesini buluruz *Kasaba'nın Yarısı*'nda. Bir gülmece romanı karakteriyle ön plana çıkan roman, İzgü'nün titiz gözlem gücünü, eleştirel gücüyle bütünleştirerek adeta çarpık toplumsal yazgımızı somutlaştırıldığı başarılı bir yapıttır.

İzgü, romanda sadece küçük bir kasaba yaşanan gerçeklerini sunmaz okura. O, toplumun çeşitli katmanlarından seçtiği insanlara ait gözlemlerini usta anlatımıyla harmanlayarak, toplumsal bir fotoğraf sunar okuruna. İzgü, romanını gerçek yaşamdan elde ettiği bulgularla, akıl süzgecinden geçirdikten sonra, mizah ve eleştiri

⁴ Birinci basımı 1982'de Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 6. basımı (2005) kullanılmıştır.

eksenli bir bakış açısıyla birleştirerek, toplumsal yaşamımızı özetleyen bir tablo sunar.

İzgü'nün, kasaba gerçeklerini merkeze alarak, toplumsal yazgımızı mizahi ve eleştirel bir dille sunduğu *Kasabanın Yarısı* romanı, yazarımızın başarılı çalışmalarından biridir.

1.4.5. Üç Halka Yirmibeş

*Üç Halka Yirmibeş*⁵, mekânsal ve şahıs kadrosu bağlamında *Kasabanın Yarısı* romanıyla birlikte değerlendirilmesi gereken bir gülmece romanıdır.

Numaralandırılmış on dört bölümden oluşan roman iki yüz on bir sayfadır. Bölümler daha çok olay geçişlerinin ve vakaya kaynaklık eden olay parçacıklarıyla ilgili ayrıntılı bilgilerin verildiği kısımlardır.

Muzaffer İzgü'nün, 1986'da Türkiye'nin en eski ve aynı zamanda en üretken kadın yönetmeni olarak tanımlayabileceğimiz Bilge Olgaç tarafından senaryolaştırılarak sinemaya uyarlanan mizahi romanı *Üç Halk Yirmibeş*, bir panayır halka attirıcısı kızın (Hülya Avşar), babasıyla birlikte uğradığı ilçede başına gelenler üzerine kurgulanır (Onaran, 1995: 78-79).

Roman aynı zamanda kasaba kasaba dolaşarak geçimlerini sağlayan Dublör Kenan ile kızı Gülçiçek'in yaşamlarından hareketle, değişen toplumsal gerçeklerimize ayna tutar. *Üç Halka Yirmibeş*, kasaba yaşamına dair tüm ayrıntıların, bütün çıplaklığıyla ortaya konulduğu bir gülmece romanıdır.

Romanda okura gülmece çizgisinin yanında, acı gerçekler ışığında bir trajedinin de varlığını hissettirilir. Uyguner, mizah ve trajedinin iç içe geçtiği romanla ilgili şu değerlendirmeyi yapar: “Roman bir mizah romanı olarak sunulmuştur. Okurken, okuduktan sonra, mizah çizgisinin yanında bir trajedinin ortaya konulduğunu anlıyoruz. Acı gerçekler, olayların ışığında, kişiliklerin somutluğunda ortaya çıkmaktadır. Olayların bağlantıları, kişilerin görevselliği, olaylarla kişilerin yaşantısının ve karakterlerinin bağdaşıklığı başarılı bir yapıtın doğmasına yardımcı olmuştur. İzgü, *Kasabanın Yarısı*’ndan sonra, bu romanıyla bir kentin yaşamını, sağlam bir gözlemciliğe dayanan yazın ustalığı ile canlandırmıştır.

⁵ Birinci basımı 1984'te Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 5. basımı (2002) kullanılmıştır.

Abartmalardan uzak, tam bir yerli yerindelik bu romanın başka bir özelliğidir.” (Uyguner, 2005: 102-103).

Üç Halka Yirmibeş, İzgü'nün yerel bir bakış açısıyla toplumsal yaşamın kasabalılık kısmına değindiği başarılı bir yapıtıdır. Romanda kasaba yaşantısına dair gerçekler İzgü'nün kurgu süzgecinden geçerek okura ulaşır. Ancak bu kurgu gerçekle irtibatlıdır. İşte bu noktada romana gerçeklik hissi kazandıran, İzgü'nün yaşamından getirdiği güçlü gözlem yeteneğinin olay örgüsüne yansımadır.

İzgü, romanında basit olaylardan hareketle toplumsal yapıyı, seçtiği başarılı roman kişileri vasıtasıyla somutlaştırır. Bu yönüyle vakayı gerçeklik zeminine yaklaştırarak okurda yaşanmışlık hissi oluşturur.

Üç Halka Yirmibeş, kasaba yaşamının dramatik yapısı içinde, okur olarak bizlere çizilen çerçevenin neresinde duruyoruz, olaylara ve durumlara nereden ve nasıl bakıyoruz sorgulayan bir eserdir.

1.4.6. Zıkkımın Kökü

*Zıkkımın Kökü'nde*⁶, Muzaffer İzgü, öz yaşam öyküsünden hareketle gecekonduda yaşayan bir ailenin, hayatta kalmak için göstermiş olduğu mücadeleyi anlatır. Romanın mizah ve dramatik öğelerle birleşen yapısı, yazarın yoksulluk içinde geçen çocukluk ve gençlik dönemlerine işaret eder. Olay geçişleri ve zamansal sıçramaların olduğu, bölüm olarak addedebileceğimiz, on kısımdan oluşan roman, iki yüz doksan beş sayfadır. Bölümler daha çok yazarın yaşamına dair anıların ayrıntılı olarak anlatıldığı kısımlardır.

Otobiyografik romanın başkahramanı Muzo, aynı zamanda yazarın kendisidir. *Zıkkımın Kökü'nde* romanın başkişisi Muzo'nun doğumundan, gençlik aşkı Raziye'nin ardı sıra İstanbul'a gitmek üzere trene bindiği ana kadarki hayat hikâyesi anlatılır.

Romanda yazarın kendi yaşantısından örnekler verilir. İzgü, *Zıkkımın Kökü'nde* doğumundan başlayarak Adana'daki çocukluk günlerini, açıklıklarını, nasıl çalıştıklarını, ne zorluklar çektiklerini, çevresindeki insanlarla olan yaşam ilişkilerini

⁶ Birinci basımı 1988'de Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 29. basımı (2014) kullanılmıştır.

anlatır. Eserde, yoksulluk içinde yaşayan insanlarımızdan kesitler sunulur (Berk, 2009: 159).

Muzaffer İzgü'nün kendi çocukluk anılarını anlattığı aynı adlı romanından, Memduh Ün ve Macit Koper tarafından sinemaya uyarlanan film aynı zamanda pek çok da ödül alır. Hindistan Udaipur Film Festivali'nde Altın Fil Ödülü, Tokyo Film Festivali'nde Asya'nın En İyileri ödülünü, İspanya'da En İyi Yönetmen Ödüllerine layık görülür. Film, Adana Altın Koza'da beş ödül birden alır. Ayrıca *Zıkkımın Kökü* Paris'te 1994'te Cine Junior En Büyük Ödülü'ne layık görülür. Böylece İzgü'nün yaşam öyküsünü anlatan film yurt içi ve dışında toplam dokuz ödül alır (Uyguner, 2005: 111).

Yazar Muzaffer İzgü *Zıkkımın Kökü* romanında özyaşamsal öyküsünü anlatır. Cumhuriyetin onuncu yılında doğan İzgü'nün öyküsü tarihsel ve toplumsal yanıyla yurt gerçeklerinin “Kurtuluş Savaşı” sonrası bir görünümüdür (Çalışkan, 2006: 244).

Muzaffer İzgü'nün yaşamından kesitlerin yer aldığı ve Memduh Ün'ün çevirdiği *Zıkkımın Kökü*'nde mizahın komedi ve trajedi ile olan birlikteliği verilir (Hızlan, 2009: 145).

Roman hayatı zorluklarla geçen, zaman zaman arkadaşlarının alaycı bakışlarına maruz kalan bir çocuğun, yer yer mizah, yer yer dram öğeleriyle bütünleşen hayat hikâyesini gözler önüne serer. Acımasız yaşam koşullarından beslenen ve başarıya annesinin sınırlarını “*adam olmak*” olarak belirlediği ana hedefle odaklanan bir çocuğun hayat hikâyesidir.

Zıkkımın Kökü, hayatın tüm zorluklarına rağmen, yaşanan yoksulluğun fotoğrafı konumundaki yamalı bir pantolon, tahtadan yapılmış bir nalın ve kömür tozları içinde parlayan bir çift gözle, hayatın acımasızlığı karşısında inadına dimdik duran bir çocuğun mücadelesidir. Roman, aynı zamanda yaşamayı, “ayakta kalmak”la eş değer gören bir ailenin dayanışmasının başarılı bir sergilenişidir.

Zıkkımın Kökü, toplumun en küçük ve en saf bireyini temsil eden bir çocuktan hareketle, yoksul bir ailenin, hayatın acımasızlığı karşısında göstermiş olduğu direncin somut bir göstergesidir.

Kendisiyle yapılan bir röportajda İzgü'nün: “*Tabi, bir Ekmek Parası, Zıkkımın Kökü ve Ben Çocukken, bunlar kurmaca değil. Bunların dışındakilerin hepsi kurmaca. Ayrıca anılarım bire bir olmalı. Bakın Zıkkımın Kökü, bire birdir o*

anılar, şeyler” (Demir, 2006:160). ifadeleri *Zıkkımın Kökü* romanının gerçek bir yaşam öyküsü olduğunu ortaya koyar.

İzgü, yine otobiyografik olarak ele aldığı eseri *Zıkkımın Kökü*’yle ilgili şu değerlendirmeyi yapar: “*Otobiyografimi üç bölüm olarak düşünmüştüm. Birinci bölümü çocukluğum ve gençliğim olacaktı. İkinci bölümde okuduğum öğretmen okulunu, eşim Günsel’le nasıl tanıştığımı, evlendiğimizi, köylerdeki öğretmenliğimizi anlatacaktım. Üçüncü bölümde de sanatımı anlatacaktım, sanatımın içindeki anılarım olacaktı bunlar. Yani on sekiz yaşına dek birinci bölüm, otuz beş yaşına dek ikinci bölüm, otuz beşten sonrası da üçüncü bölüm olacaktı. Ama ancak birinci bölümü yazabildim, yani Zıkkımın Kökü’nü. İkinci bölüm ve üçüncü bölüm için zaman bulabilecek miyim bilmiyorum. Benim yazdıklarımın hemen hemen hepsini önce eşim okur. Otobiyografimin adını koymamıştık. Okudu, bitirdi. Günsel: “Zehir zıkkım bir yaşam” dedi. Öyleydi ama ailenin içinde büyük bir sevgi vardı. O anda adını koymuştuk. Yaşamımın adı ‘Zıkkımın Kökü’ olacaktı.”* (<http://www.anafilya.org/go.php?go=7d925c0111053p>).

Roman, İzgü’nün toplumun yoksul kesiminden gelen biri olma görüntüsü içinde, çekilen acıları “zıkkımın kökü” niteliğinde bir yaşamla özdeşleştirerek sunduğu başarılı, otobiyografik bir yapıttır.

1.4.7. İt Adası

*İt Adası*⁷, numaralandırılmış iki bölüm, olay geçişleri ve zamansal sıçramaların olduğu dokuz kısımdan oluşan roman iki yüz yirmi üç sayfadır. İzgü’nün kitabın giriş bölümündeki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere *Akbaba* dergisinde bölümler halinde yazılmış bir eserdir (İzgü, 2006: 5).

Romanda köy yaşamından manzaralar sunulur. Olumsuz yaşam koşulları içerisinde cereyan eden fakirlik, cehalet ve hayata tutunabilme adına sergilenen mücadelenin en somut halini gözlemleriz. Hayata dair sergilenen bu tutumlar, romanın temel dinamikleridir.

İt Adası, İzgü’nün köydeki gençlerin cehalet kaynaklı cinsel dürtülerini ve bu duyguların harekete geçirdiği duygusal tepkilerin eleştirel yansımalarını anlatır.

⁷ Birinci basımı 1992’de Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 5. basımı (2006) kullanılmıştır.

Yaşanan çarpık ilişkiler, İzgü'nün kurgu süzgecinde mizahi bir dille okuyucu dikkatlerine sunulur. Roman, bu yönüyle başarılı bir kara mizah örneğidir.

İt Adası, köy yaşamından kesitlerin sunulduğu, köylülerin, politikacılar ve din kisvesine bürünmüş sahte din adamlarınca nasıl da kolaylıkla aldatıldığının mizahi bir anlatımıdır. Köy gerçeğinin mizahla harmanlandığı, toplumsal çarpıklıkların en somut haliyle sergilendiği, acımak ve tebessüm gibi zıt duyguların bir arada yaşandığı mizahi bir yergidir.

İt Adası'nda İzgü, köy yaşamını, köylülerin yaşamlarından hareketle verir. Zaman zaman tebessümle karşılanacak durumların insanda uyandırdığı acı hislerle, toplumsal yaşama farklı bir pencereden bakar. Romanda köylünün saflığı ve bu saflıktan yararlanmak isteyen din adamları ve politikacıların durumları mizahi bir dille eleştirilir.

Uyguner, kara mizahın başarılı bir örneği olan *İt Adası*'yla ilgi şu değerlendirmeyi yapar: "*İt Adası, gülmece bir roman değil toplumsallığımızın ve toplumumuzun kötü yönlerini ortaya koyan bir romandır; buna kara güldürü mü diyeceğiz, acılarla dolu bir roman mı?*" (Uyguner, 2005: 106).

İt Adası, romanın başkişisi Mehdi'den hareketle fakirlik, cehalet ve en önemlisi hayata tutunma çabası içinde mücadele eden toplumun önemli bir kesimini verir. Roman, köylünün hayata tutunmak adına gösterdiği sıra dışı mücadelesine tanıklık ettiğimiz başarılı bir kara mizah örneğidir. Romanda, köylünün saflığını, cehaletini ve onun karşısında karşıt güç olarak ortaya çıkan, art niyetli sahte din adamları ve politikacıların sergiledikleri çıkar odaklı ilişkileri mukayese etme imkânı buluruz.

1.4.8. Sıpa

*Sıpa*⁸, bölüm olarak addedebileceğimiz, daha çok olay geçişlerine sahne olan üç kısım ve diyalogların hâkim olduğu olay örgüsüne sahip yüz doksan sayfalık bir romandır. *Sıpa*, İzgü'nün romanın giriş kısmındaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, *Akbaba* dergisinde yayımlandıktan sonra, bazı düzeltmelerle romanlaştırdığı

⁸ Birinci basımı 1993'te Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 8. basımı (2010) kullanılmıştır.

bir eserdir: “Bu romanı 1969 yılında yazdım. Aynı yıllar Akbaba dergisinde yayımlandı. Şimdi kitap haline gelirken bazı düzeltmeler yaptım.” (İzgü, 2010b: 5).

Roman, küçük yaşlarda bir parka bırakılan ve oradan da bütün terk edilmiş çocukların makûs kaderine mesken olan çocuk yuvasına götürülerek, adeta orada yaşamaya mahkûm edilen küçük Sefa’nın, kendi deyimiyle Sıpa’nın yaşam öyküsünü anlatır.

Sıpa, küçük yaşlarda yetimhaneye bırakılmış, anne ve baba sevgisinden mahrum büyüyen ve toplum tarafından “piç” damgası vurularak ötekileştirilen bir çocuğun, toplumsal yaşamın acımasızlığıyla ‘sıpa’ olmaya sürüklenen yaşamına dair kesitlerin sunulduğu başarılı bir İzgü romanıdır.

İzgü’nün toplumumuzun kanayan yarası haline gelen, anne ve babası tarafından terk edilmiş çocukların ortak kaderlerine anlatan romanıyla ilgili, Uyguner şu değerlendirmeyi yapar: “Toplum tarafından piç olarak nitelenen bir kişinin yaşamı böylece anlatılmış; toplumsal bir yaraya neşter de vurulmuştur. Ayrıca Sıpa’nın bağımlılıklara kafa tuttuğu, piç olarak nitelenip yaşasa da toplum içinde başını eğmediği de ortaya konulmuştur.” (Uyguner, 2005: 107).

Sıpa romanı, kaderin kendisine biçmiş olduğu role uygun bir yaşama sürüklenen çocukları anlatır. Küçük yaşta yetimhaneye bırakılan, kimsesizliğin ve sevgisizliğin bir çocukta meydana getirdiği terk edilmişliği, iliklerine kadar hisseden bir çocuğun çırpınışlarıdır yaşananlar. Sefa, minik bedeninde büyüttüğü “Sıpa”yla yaşananlara göğüs gerer.

İzgü’nün güçlü gözlemleri ve mizah anlayışıyla bütünleştirdiği kurgu içerisinde, toplumun ötekileştirdiği kimsesizlerin dramatik yaşamlarına Sıpa vasıtasıyla tanıklık ederiz.

1.4.9. Dilber

Dilber⁹ romanı, Muzaffer İzgü’nün gecekondü yaşamının zorlu şartlarıyla boğuşan, hayalleri ve umutları arasında yaşama tutunmaya çalışan bir ailenin yaşamından kesitler sunar. Roman, toplumsal gerçekler ve bu gerçekliğin bir aile üzerinde yarattığı etkiler üzerine kurgulanmıştır. Roman kahramanlarının

⁹ Birinci basımı 1995’te Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 4. basımı (2011) kullanılmıştır.

yaşamlarıyla ilgili ayrıntılı değerlendirmelerin yapıldığı işaretli on dört bölümden oluşan roman, iki yüz otuz yedi sayfadır.

Muzaffer İzgü'nün 1995 yılında yazdığı ve daha sonra 1999'da Raşit Çelikezer tarafından senaryolaştırılarak sinemaya uyarlanan dramatik romanı *Dilber*, (<http://www.sinematurk.com/film/17595-dilber/>) saf, temiz, aynı zamanda cahil ve yoksul bir kızın, daha rahat bir yaşam uğruna katlandığı, sıkıntılarla dolu hayat hikâyesini anlatır.

Dilber, sınırlarını büyük oranda ekonomik şartların belirlediği sosyal bir yapı içinde, çocuksu yaşamından uzaklaşarak yetişkin olmayı öğrenme sürecindeki bir genç kızın, aile ve toplumun ahlaki denetimine tabi tutulduğu dramatik yaşamı üzerine kurgulanır.

İzgü, *Dilber* romanıyla toplumun hiç de kapanmayan bir yarasına parmak basar. Toplumun ve ailelerin kendilerine sunmuş olduğu yaşam koşulları içerisinde kaderlerine boyun eğen genç kızların temsilcisi konumundaki Dilber'le adeta bütün genç kızların hayallerine tercüman olur.

İzgü'nün gecekondu yaşamının sınırlarını belirlediği yaşam standartları içerisinde hayatlarını devam ettirmeye çalışan bir ailenin dramatik yaşamlarına dair kesitler sunduğu ve aynı zamanda toplumsal gerçeklere dikkat çektiği eserle ilgili, Özhan makalesinde şu değerlendirmeyi yapar: “*Bu çalışmada çevremizde çok sık rastladığımız, yaşamımızın yadsınamaz parçaları olan toplumsal gerçekler ve bu gerçeklerin insan yaşamı üzerindeki etkilerinin nasıl olduğu Muzaffer İzgü'nün Dilber adlı romanı ile ele alınır. Toplumsallık aile fertleri üzerinden incelenir.*” (Özhan, 2006: 317).

Dilber, bir gecekonduda yaşam mücadelesi veren yoksul bir ailenin, daha rahat bir gelecek uğruna harcanan çabaları ve bu uğurda tükenen hayatları, hayalleri üzerine kurgulanan başarılı bir İzgü romanıdır.

1.4.10. Milli Kahraman Matador Mahmut

*Milli Kahraman Matador Mahmut*¹⁰ romanı, İzgü'nün diğer romanlarından içerik olarak ayrıştığı, toplumun bir bakıma ötekileştirdiği, sıradan insanların

¹⁰ Birinci basımı 1996'da Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 3. basımı (2010) kullanılmıştır.

yaşantısından bir nebze olsun uzaklaşarak, politik yaşantımıza ve bunun toplumdaki algılanış biçimine dair önemli tespitlerde bulunduğu başarılı bir gülmece romanıdır.

Devlet kademelerinde etkin olan birtakım kimselerin vatan sevgisini kullanarak kendi çıkarlarını ön plana çıkardıkları bir düzenin eleştirildiği iki yüz yirmi sayfalık roman işaretli on yedi bölümden oluşmaktadır. Bölümler daha ziyade zamansal sıçramaların ve nisbeten olay geçişlerinin yaşandığı kısımlardır.

Matador Mahmut, İzgü'nün halkın vatanseverlik, sadakat ve samimiyet duygularından hareketle insanların milli duygularını kullanarak, bundan menfaat sağlamaya çalışan çıkarıcı kesimlerin okuyucu dikkatlerine sunulduğu romandır.

İzgü, romanında çok da alışık olmadığımız, ancak insanımızla özdeşleştirdiği bir kahraman yaratmasıyla ilgili olarak Cumhuriyet gazetesine verdiği röportajda şu değerlendirmeyi yapar: *“Bizde boğa güreşi yok ki. Ama boğa var. Hem de ne boğalar ne boğalar. Aslında bu bir politik gülmece romanı... Bizim gibi ülkeler kahramana bayılır. Aslında hep Godot beklediği için. Kahraman bulamazsa kendi yaratır. Yarattıktan sonra tapar. Taptıktan sonra, öldürür, yok eder. Elbette şimdinin kahramanı şimdiyi yaşayan olacak, matador gibi örneğin. Zaten bizim kahramanımızın adı her ne denli Mahmudez Sierra Kerkenes ise de aslı Mahmut Sırrı Kerkenes'tir, yani özbeöz bizdendir, bizim mayamızla yoğrulmuş olup, üstelik sünnetlidirde...(http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4200/sayfa/1996/6/20/13.x.html).*

Roman, sıradan bir insanın birtakım politik güçlerin devreye girmesiyle bir anda ülke gündeminin bir numarası haline gelme sürecinin trajikomik öyküsüdür.

Milli Kahraman Matador Mahmut, sıradan bir kişinin bir günde nasıl da ülkenin en büyük kahramanı haline getirildiğinin gülünç ve bir o kadar da acıklı öyküsüdür. Ülkemizde yaşananlarla büyük benzerlikler gösterir. Günler süren çalışmalarla Mahmut'un kendisi bile büyük matador olduğuna inanır. Devlet adına hareket eden ve yukarılardan yönetilen kişilerin bir ülkenin geleceğinde ne denli etkili olduğu gösteren romanda, boğa güreşinden yola çıkılarak, en olmayacak şeylerin bile olabileceği konusundaki mesaj verilir. Toplumsal ve siyasal yaşamımızla örtüşen bir roman olarak sürekli güncelliğini koruyacak bir yapıttır. (http://www.haber7.com/kitap/haber/386741-75-yasinda-bir-cinar-muzaffer-izgu).

İzgü, *Milli Kahraman Matador Mahmut* romanıyla insanımızın milli duygularını harekete geçirmek adına ortaya atılan vatanseverlik ve kahramanlık kavramlarının nasıl da sıradanlaştırıldığının, yozlaştırıldığının portresini çizer. İzgü, kendisinin de gerçek bir kahraman olduğuna inanan Mahmut özelinden hareketle, politik yapımızı ve bu yapının tesirinde kalan insanımızın ayrıntılı bir portresini çizer.

1.4.11. Kaçak Kız

*Kaçak Kız*¹¹ romanı İzgü'nün *Gençlik Romanları* başlığı altında topladığı romanlarının ilkidir. Roman, İzgü'nün liseyi bitirmiş bir genç kızın ailesinin istekleri ve hayalleri arasında yaşadığı bunalımları konu edinir.

Kaçak Kız'da üniversite sınavında başarısız olması sonucu annesi ve babasının gösterdiği aşırı tepki ile evini terk eden genç bir kızın öyküsü anlatılır. Roman, girdiği sınavda başarısız olan genç bir kızın, meslek tercihi konusunda ailesiyle yaşadığı çatışma ve neticesinde çevreden beklenen hoşgörü ve anlayış üzerine temellendirilir (Türkyılmaz, 2012: 271).

Temel karakteri itibariyle, aile çevre ve eğitim sisteminin yarattığı baskılar ve bu baskıların oluşturduğu bir yaşam aralığında, kendi olma yolunda çabalayan bir genç kızın yaşamından kesitler sunan roman, yüz seksen yedi sayfadır. Roman, İzgü'nün kendi düşünce dünyasında idealize ettiği bir genç kız tiplemesi üzerine kurgulanmıştır.

Kaçak Kız, sınırlarını büyük oranda ailelerin ve toplumsal yapının belirlediği bir standart içinde, genç kızlar üzerinde oluşan baskı ve bu baskı karşısında yazarca idealize edilen bir genç kızın sergilediği direnç üzerine kurgulanır.

Romanda genç kızlar üzerinde baskı kuran aile, çevre ve eğitim sistemi roman kahramanının yaşadığı olaylar üzerinden eleştirilir ve aynı zamanda ideal bir genç kız, aile ve eğitim sisteminin nasıl olması gerektiği vurgulanır.

Kaçak Kız'da hayalleri ve ailesinin beklentileri arasında yaşadığı gelgitlere rağmen, kendi olmayı başarabilen bir genç kız özelinde, bir gençlik modeli oluşturulur. Hayalleri ve ailesinin beklentileri arasında sıkışan bir genç kızın

¹¹ Birinci basımı 1997'de Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 13. basımı (2011) kullanılmıştır.

serzenişleri üzerine oluşturulan eserde genç bir kızın baskılar karşısında sergilediği direnç gençlik için bir model oluşturur.

Romanda hayallerinin desteklediği özgür ruhuyla, ailesinin ve nispeten toplumun kendi üzerinde kurmaya çalıştığı otoriteyle çatışan bir genç kızın direncini gözlemleriz. Roman adeta gençliğin doğasında var olan muhalif duruşun otorite karşısındaki ortaya çıkardığı direncinin gösterebilir.

Toplumda önemli bir problem olarak ön plana çıkan üniversite sınavı ve bu sınavın yarattığı psikolojinin aileler üzerinde oluşturduğu stres ve neticesinde gençler üzerinde oluşturduğu baskı temel problemdir. Roman kahramanı özelinde özellikle genç kızlara, aileleri ve nispeten toplumun belirlediği normlar çerçevesinde bir yaşam çizilir. Gençlik problemleri üzerine kurgulanan eser, özellikle ideal bir gençliğin ve bu bağlamda oluşan aile tutumunun nasıl olması gerektiği üzerine önemli tespitler sunan başarılı bir İzgü romanıdır.

1.4.12. İçimde Çiçekler Açınca

*İçimde Çiçekler Açınca*¹² romanı lise öğrencisi iki gencin tüm baskılara karşın aşkları uğruna sergiledikleri kararlı tutumu konu edinen bir gençlik romanıdır.

Roman tutkulu ve bir o kadar da masum olan bir aşkı kendilerince yaşamaya çalışan gençlerin umutsuz çırpınılarına sahne olan işaretli on dört bölümden oluşan yüz seksen üç sayfalık kısa bir romandır.

İçimde Çiçekler Açınca, roman kahramanının masum aşkı ve ailesinin beklentileri arasında tercih yapmak zorunda kalan bir genç kızı anlatır. Roman genç kızların tercihlerine saygı gösterilmesi ve ideal gençlik ve aile modeli üzerine kurgulanır. Roman ailesinin baskısı karşısında sevdiği insana kavuşabilmek için büyük bir mücadele örneği sergileyen kararlı bir genç kızın yaşamından kesitler sunar.

İçimde Çiçekler Açınca, ailelerinin beklentilerini karşılamayan, okul aile ve eğitim sistemi arasına sıkışmış genç kızların penceresinden yaşama bakabilmeyi öğretir. *İçimde Çiçekler Açınca*, ailesine olan itaatkâr tutumuna karşın, genç bir

¹² Birinci basımı 2000'de Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 7. basımı (2012) kullanılmıştır.

kızın, özgürlüğünün sınırlandırıldığına inandığı baskıcı yapıya “genç kız”ca direnişinin sembolik bir gösterimidir.

İçimde Çiçekler Açınca, yazarca idealize edilmiş bir kahraman vasıtasıyla aşkı uğruna, ailesini karşısına alan ve bir yönüyle toplumsal denetim mekanizmasına isyan eden bir genç kızın mücadelesidir.

Roman Sevda ve Atila’nın birleşmeleriyle son bulur. Romanda, on yedi yaşındaki Sevda’nın aşkı anlatılırken, birbirlerini seven gençlere anlayış gösterilmesi gerektiği vurgusu yapılır (Tuncer, 2008: 666).

Roman, aile ve toplum yapısının gençler üzerinde oluşturduğu baskıcı tutum karşısında bir genç kızın tepkileri ve ilk aşk deneyimi üzerine oturtulmuş başarılı bir aşk romanıdır.

1.4.13. Bütün Sabahlarım Senin Olsun

*Bütün Sabahları Senin Olsun*¹³ romanı İzgü’nün lise son sınıf öğrencisi olan bir genç kızın teyzesinin yanında geçirdiği yaz tatili ve sevgilisiyle yaşadığı aşkı üzerine kurgulanmıştır.

Roman İzgü’nün diğer gençlik romanlarından farklı olarak son derece anlayışlı bir aile ve bunun neticesinde de kızlarının her türlü kararına saygı duyan, onun arkasında duran bir aile görüntüsünün sunulduğu, bir solukta okunabilecek işaretli altı bölümden oluşan yüz seksen altı sayfalık bir aşk romanıdır.

Bütün Sabahları Senin Olsun’da roman kahramanının özgürlüğü olabildiğine yaşayan ve buna saygı gösteren bir aile yapısı sunulurken, adeta yazarın idealize ettiği bir aile tipine yaklaşılmıştır.

Bütün Sabahları Senin Olsun’da idealize edilmiş bir aile profili yanında, yine diğer iki gençlik romanında da olduğu gibi okul, aile ve eğitim sistemi arasında sıkışan, bocalayan bir genç kız gözlemleriz. Roman okul, dersane ve sınavlarla adeta yarış atına dönüştürülen gençlerin tüm bu sistem içinde, aşka dair yaşadıkları kaçamakları ve maceralı yaşamlarını sunar.

¹³ Birinci basımı 2003’te Bilgi Yayınevi tarafından; diğer basımları da yine aynı yayınevi tarafından gerçekleştirilir. İncelememizde romanın 5. basımı (2011) kullanılmıştır.

İzgü'nün bu romanında diğer iki gençlik romanından farklı olarak kızlarının tercihlerine ve isteklerine saygı gösteren ve onları destekleyen bir aile ve nispeten bir toplum oluşturulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

MUZAFFER İZGÜ'NÜN ROMANLARININ İNCELENMESİ

2.1. MUZAFFER İZGÜ'NÜN ROMANLARININ İNCELENMESİ

2.2. ROMANLARDA OLAY, OLAY ÖRGÜSÜ

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde akla ilk gelen en önemli unsur vakadır. Vaka romanı oluşturan diğer unsurları da içine alan ve şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Forster, öykü ve olay örgüsü arasındaki farktan hareketle olay örgüsünü şu şekilde tanımlar: *“Öyküyü olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılmasıdır. Olay örgüsünü de olayların anlatılmasıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.”* şeklinde tanımlar ve bu tezini de küçük bir örnekle somutlaştırır: *“Kral öldü, arkasından kraliçe öldü, dersek, öykü olur. Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü, dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir; ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır.”* Özetle bu neden-sonuç ilişkisi, içinde barındırdığı gizemle olay örgüsünü oluşturur. Ayrıca olay örgüsünün merak duygusu yanında, zekâ ve bellek birlikteliğiyle kavranabileceğini de ifade eder (Forster, 1985: 128-129).

Roman ve hikâye başta olmak üzere, bütün anlatma esasına bağlı eser/türlerin okuyucu üzerinde bıraktığı ilk ve temel intiba, bir “hikâye” anlatmış olmalarıdır. Bu ifadelerle Çetişli, vaka ve hikâye arasındaki çağrışıma ışık tutar. Dolayısıyla anlatma esasına bağlı türlerin ve tabii olarak hikâye ve romanın en temel ve vazgeçilmez unsurlarının başında olay örgüsü yer alır ve bu yönüyle olay örgüsü, adeta ağaçtaki gövde gibi, tahkiyeli eserlerin temel unsuru haline gelir (Çetişli, 2009: 58-59).

Olay, anlatma esasına bağlı türlerin esas unsurudur. O kadar ki olay örgüsünün yokluğu durumunda, hikâye ve romandan bahsedilemez. Zira tahkiyeden

konuya, şahıs kadrosundan mekâna, zamandan anlatıcıya kadarki bütün diğer unsurlar, olay örgüsü ekseninde var olup değer ve anlam kazanırlar. Bir başka ifadeyle, eserdeki her şey tamamen olay örgüsü etrafında teşekkül eder görüşüyle vakaya önemli bir misyon yükler (Çetişli, 2009: 59).

Roman sanatı, temel karakteri itibariyle bir “anlatıcı” ile “anlatılan”a (hikâye’ye) dayanır. Anlatıcı, romanın vazgeçilmez elemanı olmasına rağmen, araç konumundadır ve bir hikâye anlatmak için vardır. Mehmet Tekin vakayı ya da olayı şöyle tanımlar: *“Hikâye, olandır; vakanın biçimlendirdiği serüvendir. Vaka ise sözlük anlamı itibariyle olup geçen şey demektir. Romancı, kaleme alacağı romanın epik yapısını bu olup geçen şeyle (hatta olması mümkün şeylerle) kurar. Bu durumda vaka, roman denilen edebi türün vazgeçilmez ögesi olmaktadır. Aslında vaka, romana değil, hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkânlarla onu ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu, yeniden biçimlendirir.”* (Tekin, 2012: 69).

Romanlarda kurgu gerçeklikle iç içedir. Bu durum aslında Eco’nun *“Kurmaca anlatılar, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler.”* sözüne paralel bir söylemdir. Aktaş da *“Öyleyse vaka herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezâhürüdür.”* diyerek olay olgusunun birbiriyle ilgili fertler arasında oluşacağını, böyle bir alâka bulunmadığı takdirde fertlerin birbirinden habersiz olacağını, dolayısıyla da onlar arasında herhangi bir münasebetten söz edilemeyeceğini dile getirir (Aktaş,1998: 48).

Norman Freidman bu konuyu biraz daha genişletir. Bir eserde bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle ilişkili olduklarını, bütünün bu beraberliğe eşit olduğunu söylemek yeterli değildir. Bununla beraber bütünü amaç, parçaları ve kullanılan teknikleri amaca götüren araçlar olarak görürsek, edebî değerlendirmede mesafe aldığımızı hissedimiz. Bir eserdeki parçalar ve teknikler, sadece bir hikâyeyi anlatmak için değil, bir fonksiyonu yerine getirmek, bir amacı gerçekleştirmek için vardır ve amaç, öze bağlı estetik bir biçim yaratmaktır. Bir yazar, bir eseri yaratırken, bilinçli veya bilinçsiz olarak belli bir amaca hizmet eder. Yazar aynı

zamanda belli bir etki de yaratmak ister. Eserini yaratırken, nereden başlayacağını, materyalinin ne kadarını, ne gibi bir düzenleme içinde sunacağını, neyi vurgulayacağını, hangi unsurları ikinci plânda bırakacağını, eserini nerede ve nasıl bitireceğini tayin ederken karşılaştığı önemli estetik meseleleri çözmekte yazara rehberlik eden temel ilke, gerçekleştirilecek amaçtır. Burada kastedilen amaç ise eser okunduğu zaman okuyucunun vardığı sonuç olarak belirtilir. Romanın yapısını (plot) roman başkişisinin yaşadığı değişme sürecini etkileyen, iki veya daha çok epizoddan (aynı merkez etrafında, bir sistem içinde gruplaştırılarak sunulan sahneler) oluşmuş, başlangıcı, ortası ve sonu (giriş, düğüm ve çözümü) olan bir yapı olarak sunar. Kısacası bir romanın özünün oluşturan değişme sürecindeki farklılıkları anlamak ve tanımlamak için, göz önünde tutmamız gereken üç değişken unsur vardır: Romanın başkişisinin ruh durumu, karakter ve davranışları, çevre içindeki durumudur (Stevick, 1998: 134-135-136).

Sonuç itibarıyla olay örgüsü, birbiriyle ilişkili olayların sebep-sonuç ilişkisi içerisinde oluşturduğu bir kombinasyondur ve romanın diğer unsurları olay örgüsü etrafında şekillenerek romanın yapısını oluşturur. Muzaffer İzgü'nün romanlarında da olay örgüsünün belli bir sistematik dâhilinde ve sebep-sonuç ilişkisi içinde cereyan ettiğini görmek mümkündür.

2.2.1. Gecekondu

Gecekondu, aynı zamanda kitaba ismini veren bölümün adıdır. *Gecekondu* romanının içinde ayrıca on öykü yer almaktadır. *Gecekondu*, trajik yapısı, muhtevasının yoğunluğu ve uzunluğuyla diğer öykülerden ayrılır.

Gecekondu'da olay, Adana'nın gecekondu semtlerinin birinde yaşayan, yaşamak zorunda kalan, bir aileyi ele alır. Romanda, gecekondu yaşamı, temel problem olarak işlenir. Yoksulluğu iliklerine kadar yaşayan bu ailenin trajik yaşamı, yazarın öz yaşam öyküsünden hareketle okuyucunun dikkatine sunulur: "*Hürriyet mahallesinin üzeri kara kara bulutlarla kaplıydı. Hafiften başlayan yağmur, biraz sonra şiddetini artırarak gecekonduların çinko damlarını deli deli dövmeye başladı... Önlerine kattıkları kâğıt ve çöp parçalarıyla sokağı bir anda moloz yığını haline getirdiler.*" (İzgü, 2010a:7).

Bir gecekondu eşi, kızı ve üç oğluyla geçim sıkıntısı içinde yaşamaya çalışan bir babanın çaresizliğidir dramatik aksiyonu başlatan. Çekmiş oldukları sıkıntılara inat, espri yeteneğini kaybetmeyen bir baba, evlilik hayalleri kuran bir genç kız, hayatın zorluklarına, minik bedenleriyle direnmeye çalışan küçük çocuklar ve böyle bir ortamda analık vazifesini yapmaya çalışan bir ananın gecekondudaki yaşamları çerçevesinde olay örgüsü şekillenir.

Baba, ekmek parası getirmeye çalışır ve gerçekten de yapabildiği tek şey, ekmek alacak kadar para kazanabilmektir. Anne, gecekondu hayatının olağan akışı içinde analık vazifesini yapmaya çalışır. Evin kızı, mekânın ve ekonomik yapının kendisine sunduğu sınırlar içinde evlilik hayalleri kurar. Küçük çocuklar ise kendilerince hayatı sorgular, tam bir çaresizlik söz konusudur. Aile, gecekondu yaşamının bütün gerçekliği içinde yaşantılarını sürdürmeye çalışır. Çaresizlik bazen isyana dönüşür: “*Sattım yedi buçuk liralık sattım. Hepsi kar olsa n’olacak? Ekmeğe bile yetmez. Uff Allah’ım, madem yarattın, insan yapaydın, insan yapmadın, neden yarattın?*” (İzgü, 2010a: 18).

Romanın odak noktasındaki sefalet, Sevim’in iki yaşındayken ağlamasından hareketle tanımlanır: “*Karnı aç çocuğun ağlaması, dünyanın en feci ağlamasıydı.*” (İzgü, 2010a: 85).

Oturdukları gecekondu yıkılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Şiddetli yağın bir yağmur sonrası evin küçük oğlu Ayhan hastalanır, şiddetli bir ateş başlar ve günlerce sürer. Ayhan’ın durumu gittikçe kötüleşir, geç de olsa götürdükleri doktorun verdiği ilaçları alabilmek için, baba ekmek teknesi olan kazanını satar, fakat bu da yaşanan manzarayı değiştirmez, Ayhan’ı kaybederler. Artık her şeyini kaybettiğine inanan baba, kızını nişanlısına teslim eder ve gecekondularını yıkmaya gelen görevlinin elinden aldığı baltayla, sisteme inat, gecekondusunu yerle bir eder. Sonrasında karısı ve iki oğluyla, bir bilinmeze doğru yol alırlar: “*Selahattin, karısının elini bırakarak bir uyurgezer gibi amelelerin önünde durdu. Bir kazma, bir kazma verin bana dedi... Yıkıldı zaten ocağım, söndü, söndü diyordu.*” (İzgü, 2010a: 149-150). “*Karısını ve çocuklarını önüne kattı. Kalabalığı yarıp çıktı... Güneş, bulutun arasından çıkmış gülümsüyordu insanlara.*” (İzgü, 2010a: 150).

Gecekondu’da olay Türkiye’nin sosyal gerçekliğini ve gelir adaletsizliğini göstermesi bakımından önemlidir. Somut gerçekliğe uygun şekilde kurgulanan bir

tablo içinde çaresizce yaşamlarını sürdürmeye çalışan bir ailenin trajik yaşamı, o dönemin Türkiye gerçekleriyle birleştirilerek okura sunulur. Yağmurlu havalarda içi, dışı çok da fark etmeyen bir gecekonduda kızlarını istemeye gelen bir aileye, ev sahipliği yapamayan bir babanın, bu tablo karşısındaki çaresizliğine tanıklık ederiz. Bu, çocukları için bir şeyler yapamamanın üzüntüsüyle belki de ilk defa hüngür hüngür ağlayan bir babanın, babalığını sorguladığı anlardır: *“Selahattin hiç ağlamamıştı bugüne dek. Ama şimdi ağlıyordu. Zor geliyordu ona. On yedi yaşındaki bir kıza, on yedi yıldır bir gün olsun babalık yapamadığına ağlıyordu. Ve hiçbir şey yapamadan, kızının yuvadan uçuşuna ağlıyordu.”* (İzgü, 2010a: 84-85).

Yazar genel hatlarıyla çizdiği gecekondu yaşamını, yaşanan sefaleti ve beklenen trajik sonu okuyucuya hissettirir ve ailenin en küçük çocuğu Ayhan'ın ölümü ile bu dramatik aksiyonu sonlandırır: *“Onlar da ölmüştü sanki Ayhan'la beraber. Her şey, her şey ölmüştü. Gecekondular da, çinko damlar da, bakır kazanlar da, tatlı arabası da.”* (İzgü, 2010a: 145).

Gecekondu'daki diğer hikâyeler bu denli trajik olmasalar da o dönem Türkiye'sinin gerçekleridir. Devlet dairelerinde yaşanan bürokrasi, mizahi ve bir o kadar da eleştirel tarzda sergilenir. Anlatılan hikâyeler hepimize çok tanıdık gelen, çoğumuzun bizzat günlük hayatta şahit olduğu olaylardır. Bunlar, İzgü'nün güldürürken düşündüren türden hikâyelerindendir.

2.2.2. İlyas Efendi

İlyas Efendi'de olay örgüsünü, askerlik görevini sürdürürken babasını, akabinde de annesini kaybeden ve bir anda kendini yaşam mücadelesinin içinde bulan İlyas Efendi'nin temsil ettiği küçük devlet memurlarının yaşadıkları oluşturur. Romanın temel çatışması, idealizm ve ekonomik göstergeler arasında gelgitler yaşayan devlet memurlarının sistemin çarkları içerisinde yaşadıkları arasında yaşanır.

İlyas Efendi, baba mesleği memurluğu seçmiştir. Babasından almış olduğu nasihatlerle nüfus memuru olmaya karar vermiştir. Bu durum İlyas için “efendi” olma yolunda ilk adımdır: *“İlyas olarak gidiyordu şimdi daireye. Ama, akşamüzeri evine dönerken İlyas Efendi olarak dönecekti.”* (İzgü, 2005a: 38). *“Öyleyse dinleyin: Memurluk kutsaldır İlyas Efendi!.. Aman Allahım, İlyas Efendi olmuştu bile...”* (İzgü, 2005a: 41).

İlyas Efendi, babasının telkinleriyle yetişmiş, memurluğu saygı, dürüstlük ve garanti meslek bağlamlarında kendi iç dünyasında içselleştirmiş ve adeta ideal bir memur profili çizmiştir. Romanda olaylar bu çerçevede anlatılır: *“Babası Hilmi Efendi, ona; Oğlum derdi, esnaf olursun bakarsın bir gün içinde batırmışsın. Sanatkâr olursun, bakmışsın en kıymetli organın, elin felç olmuş. Bir patronun yanında çalışırsın, bakmışsın patronun hoşuna gitmemişsin, hemen arkana tekme. Onun için aklım varsa memur ol! Devlet memuru demek, acından ölmek demektir ama bir bakıma da acından öle öle yaşamak demektir. Hepten ölmektense, acından öle öle yaşamak daha iyidir.”* (İzgü, 2005a: 10). Memurluğun genel portresi çizilir: *“Bir kere memurluk saygı ister, sonra efendim, dürüstlük ister. Dürüst ve saygılı olmayan insan, memur olamaz.”* (İzgü, 2005a: 41).

İlyas Efendi, memur olmak için babasının yakın dostu Kerim Efendi’den yardım ister. Bu durum romanda sisteme yönelik üstü kapalı ilk eleştiridir. Memurluk müessesesi, bir tanıdık vasıtasıyla işe girebilme, torpil, olgusu üzerinden eleştirilir: *“Bak oğlum, insanın arkasına vurmuşlar, ah arkam, demiş. İnsanın hayatta arkası olmalı. Torpilsiz insan, erken doğmuş çocuklara benzer. Ne yapsan, ne kadar adam olmasına çalışsan, mümkün yok adam edemezsin.”* (İzgü, 2005a: 32). Torpilin adeta tanımı yapılır: *“Belki de torpil su altından yürüyerek, hiç kimseye gözükmezsizin hedefine vardığı için böyle demişlerdi.”* (İzgü, 2005a: 33).

İzgü, romanını memurluk müessesesinde idealizm ve bunu reddeden sistem karşıtlığı üzerine kurgulamıştır. İlyas Efendi, çalışkanlığı ve amirlere saygıyı hayatına tatbik etmiş biridir. Ancak mesai arkadaşları onun bu durumundan rahatsızdırlar, çünkü böyle devam ederse müdür olacağını ve kendilerinin rahatlarını kaçıracığını düşünürler. Bu durum işleyen sistemi değiştirmeye yönelik bir müdahaledir ve kabul edilemez. İdealist devlet memurluğu ve bunu reddeden sistem arasında bir çatışma söz konusudur: *“Amma çattık ha! dedi. Adama bak yahu, öğle tatillerinde de çalışıyor. Şayet bu böyle giderse yandık. Bütün dairenin işini bitirir, sonra bize de araba yolu.”* (İzgü, 2005a: 57).

Zamanla İlyas Efendi de sisteme uyum sağlamaya başlar. Karakter değişimine uğrayan İlyas Efendi, geçim derdiyle idealizmden uzaklaşarak sıradanlaşır. Romanın sonraki kısımlarında farklı bir İlyas Efendi ile karşılaşırız: *“Beş yıl değil, beş ay akort edivermişti İlyas Efendi’yi... Ne babası kalmıştı usunda,*

ne de anası... Yaşama kavgasına düşmüştü İlyas Efendi... O da çalışmanın aptallık olduğuna inanmıştı...” (İzgü, 2005a: 111).

Romanda dramatik aksiyonu başlatan, İlyas Efendi’nin Remziye Hanım’la tanışmasıdır. İlyas Efendi Remziye Hanım’a âşık olur, fakat aşkına karşılık bulamaz. İlyas Efendi’nin Remziye Hanım’ı unutmak için verdiği çabalar boşa gitmez, Hatice ile evlenir. Evlilik başlangıçta mutluluğu temsil etse de, sonrasında yaşananlar memur hayatını zorlaştıran etkenler olarak sorgulanır: *“Mutlulukların hangisi alabildiğine sürüp gitmiş ki, İlyas Efendi’nin mutluluğu sürsün gitsin? O iyi kalpli, o linyit sobalı enişte, bir gece, bir müşteriyle hesap meselesinden atışırken, bir kurşunla can verince, İlyas Efendi’nin mutluluğu da, o kurşunla uçup gitti...”* (İzgü, 2005a: 329).

Romanda memurun hastalığı karşısında, sistemi temsil eden devletin tavrı eleştirilir. Memur kadar devlet de sorgulanır. Hastalık, memur için bir son olarak gösterilir: *“İlyas Efendi hastalanmıştı. Devlet babanın çocuğu İlyas Efendi, sekiz yıllık nüfus kâtibi, doğanları, ölenleri, boşananları bir bir yazan, aldığı minicik aylıkla devlete yararlı olmaya çalışan İlyas Efendi hastalanmıştı. Ama devlet baba İlyas Efendi’nin hastalandığını nereden bilsindi? Şayet bir haberi olsa, evet bir haberi olsa, onu cankurtaranla tez elden hastaneye götürür, orada gereken ilgiyi göstererek, onun tekrar doğanları ölenleri yazmasına çalışırdı, ama haberi yoktu ki!..”* (İzgü, 2005a: 267).

Romanda, hastalık bir emeklilik göstergesidir ve aynı zamanda bütün küçük memurların ortak kaderidir: *“Kimi karaciğer dedi, kimi dalak dedi, kimi barsak dedi. Kimi de hiçbir şey demedi. Ama hiçbir şey demeyenler de son soruya parmak kaldırdılar: Malulen emekli!..”* (İzgü, 2005a: 331).

İlyas Efendi’de olay örgüsü, babası tarafından kendisine çizilmiş olan devlet memurluğu profili ve sistemle mücadele etmeye çalışan İlyas Efendi’nin şahsında küçük devlet memurlarının mücadelesi olarak sunulur. İlyas’a “efendilik” kazandıracağı umulan memurluk müessesesi, sistemin beklentilerine uyması yönüyle eleştirilir. Efendilikle sistem örtüşmez. İlyas Efendi de diğer küçük devlet memurlarının ortak kaderini paylaşır, hastalık ve devamında malulen emekli olmak zorunda kalan İlyas Efendi, hastaneden çıktıktan sonra ölür.

Romanda küçük devlet memurlarının yaşamları, devlet kurumlarının yapısı ve bu yapıyla beslenen statüko, vakanın temel dayanak noktalarıdır. *İlyas Efendi*'de, küçük devlet memurlarının yaşamları ve memurluk müessesesine bakış, en ince detayına kadar okuyucu dikkatlerine sunulur. *İlyas Efendi*, sadece memurluk müessesesine yönelik bir eleştiriden ibaret olmayıp ülke gerçeklerini ve toplumsal zihniyeti de ifade eder, eleştirir. Bu bağlamda İzgü, mizahı toplumsal sorunlara ışık tutmada bir araç olarak kullanır.

2.2.3. Halo Dayı ve İki Öküz

Halo Dayı ve İki Öküz'de olay örgüsü, Mescitli Köyü'nde sıradan bir köylü olarak yaşayan 63'lük Halo Dayı ve askerden yeni gelen oğlunun öküz parası kazanmak amacıyla köylerinden başlayarak İstanbul'a dek süren maceralı yolculukları üzerine kurgulanmıştır.

Köyden kente göç olgusu, ülke gerçekleriyle ilişkilendirilerek olay örgüsünün ilk basamağı oluşturulur. Romanda Mescitli köyü, İstanbul karşısında Anadolu'yu temsil eder ve toplumsal karşıtlıklar bu mekânlar bağlamında verilir.

Hayatta tek tutkusu bir çift öküz almak olan ve bu tutkusunu askerden yeni gelen oğlu vasıtasıyla eyleme dönüştürmek isteyen Halo Dayı, eşinin oğluna yönelik korumacı refleksi ve köylünün Halo Dayı'nın yaşıyla ilgili takıntıları, Halo Dayı'daki azmi besleyen en önemli direnç noktalarıdır.

Başlangıçta askerdeki oğlunun dönmesi ve İstanbul'a giderek para kazanmak üzerine kurulan olay, İdris'in evlenme niyeti, oğlundan ayrılmak istemeyen bir ananın tavrıyla yön değiştirir. Bu durum ve yaşlı olduğu için asla öküz parası biriktiremeyeceği düşüncesine sahip köylülerin bu yöndeki yargısını çürütmek, onlara Halo Dayı'nın kim olduğunu göstermek artık hayat memmat bir mesele halini almıştır. Artık bu bir güç mücadelesidir ve mücadele duygusu Halo Dayı'da saplantıya dönüşmüştür.

Bir çift öküz parası kazanma üzerine kurgulanmış hissi veren roman, aslında bir güç mücadelesinin arka planıdır. Mücadele kentteki yaşam koşullarının zorluğuyla farklı bir boyut kazanır ve Halo Dayı'nın inadıyla ivme kazanan mücadele ruhu, hayallerin eşlik ettiği bir çift öküz alma düşüncesiyle zirveye çıkar. Çoğunlukla çatışma ögesinin yön verdiği olay örgüsü bir mücadele şeklinde ilerler.

Halo Dayı, oğlunun askerden dönmesi ve İstanbul'a giderek bir çift öküz parası kazanması üzerine hayaller kurmuştur, ancak olaylar hiç de istediği gibi gelişmemiştir. Oğlunun evlenme isteği ve bir ananın evladını koruma güdüsü, oğul, ana ve baba arasındaki ilk çatışmadır ve olaylar bu çatışma üzerinden devam edecektir.

İstanbul'a tek başına gitmeye karar veren Halo Dayı'nın bu kararı köylülerce alaya alınır. Köylüde yaşlı olduğu ve asla öküz parası kazanamayacağı düşüncesi hâkimdir. Bu düşünce Halo Dayı'daki direnci besler ve artık ne pahasına olursa olsun bir çift öküz parasını kazanarak köylünün bu yargısını çürütmelidir.

Halo Dayı'nın yaşlılığına bağlı çalışamaz düşüncesi yolculuk boyunca ve İstanbul'da da devam eder, ancak bu düşünce Halo Dayı'da karamsarlığa neden olmaz, tam tersine bir çift öküz parası kazanma düşüncesini saplantı haline gelir.

Halo Dayı iş aramak için dolaştıkları inşaatlarda yaşının oluşturduğu dezavantajı, olağanüstü çalışma azmiyle bertaraf eder ve bir şekilde kendini kabul ettirir. Halo Dayı'da tutku haline gelen bir çift öküz parası kazanma arzusu nihayet gerçekleşmek üzeredir.

Romanda toplumsal yapının bir yönünü temsil eden işçilik müessesesi de sorgulanır. Başlangıçta işçilikle ilgili olumlu tutum, çalışmaya başladıktan sonra tanık olunan birtakım usulsüzlükler neticesinde değişmeye başlar. Olay, "*Eyi amma biz niye ağa değilik?..*" şeklinde kendini ve toplumsal yapıyı sorgulamaya döner.

Romanda ihtiyaçlar doğrultusunda Halo Dayı bir anlayışı, Oğlu İdris ise farklı bir anlayışı temsil eder. Farklı amaçlara sahip roman kişilerinin bu tutumları zaman zaman çatışmalar doğurur. Halo Dayı için hayat bir güç gösterisine, İdris içinse, cinsel dürtülerini tatmine dönüşür. Olay örgüsüne yön veren tamamen baba ve oğul kendi iç âlemlerindeki bu aksiyonlardır.

Başlangıçta memleketindeki yavuklusuna kavuşmak için para kazanan İdris'in asker arkadaşı Yaman Mırtaza'yla karşılaşması, İdris'te bir tutum değişikliğine yol açar. İdris'in karakteri üzerinde etkin bir rol üstlenen Mırtaza, evliliği cinsel dürtülerini tatmin üzerine kuran İdris'i dul baldızıyla evlenmeye ikna ederek olayı farklı bir mecraya sürükler. Bu süreçte İdris, babası ve eşi arasında kalır. Bu durum baba ve oğul arasında farklı bir çatışma ortamı oluşturur. Baba ve oğul arasında iplerin kopmasına neden olan bu olaydan sonra İdris'in beraberinde annesi,

ablası ve yeğenlerini alarak babasını ziyarete gelmesi Halo Dayı’da yeni bir değişim olarak kendini gösterir. Bu olaydan sonra yeni bir seyir kazanan vaka, köye dönüşte Halo Dayı’nın zafer kazanmış bir komutan ve sözünü tutmuş bir Anadolu insanı edasıyla, kendisiyle alay eden, ancak şimdi toprak altında bulunan köylülere mezarları başında: “*Ben sözümde durdum, amma siz niye durmazsınız, niye beklemediniz beni?.. Hu, niye beklemediniz?!..*” (İzgü, 2011a: 404) haykırışıyla son bulur.

Vaka oluşturulurken olay parçacıkları arasındaki uyum okuyucuda gerçeklik izlenimi oluşturmaktadır. Roman Halo Dayı’nın bir çift öküz parası kazanma mücadelesi üzerine kurgulanmış gibi gözükse de, temelde büyük kentlere göç olgusu ve toplumsal farklılıkların yarattığı çatışma üzerine kurulmuştur. İzgü, Halo Dayı’nın şahsında bir Anadolu insanı profili çizer ve Halo Dayı’ya önemli bir misyon yükler. Mekânsal farklılıklardan hareketle toplumsal farklılıklar ortaya konulur. Böylece kaybetmeye başladığımız değerlerimize de atıfta bulunulur.

2.2.4. Kasabanın Yarısı

Kasabanın Yarısı’nda olay örgüsü, kaymakam İzzet Bey’in oğlu Serhan’ın sünnet düğünü için adeta bütün kasabalının seferber olması üzerine kurgulanmıştır. Serhan, kasabalının kendine biçtiği rol gereği: “*E canım zaten kaymakam çocuğu böyle olur işte.*” (İzgü, 2005b: 7). Akranlarına kıyasla üstün zihinsel özelliklerle donatılmış bir çocuktur ve romanın giriş kısmında idealize edilmiş bir kaymakamın çocuğu olması yönüyle de kendisine yaraşır bir sünnet düğününe layık görülmüştür: “*İyi geçinmiş canım, çok iyi geçinmiş. Kaymakam dediğin öyle olur, konaktaki memuruyla da iyi geçinir, ilçe halkıyla da. Geçimli kaymakamın oğlunun sünneti de başka sünnetlere benzemez.*” (İzgü, 2005b: 5).

Kasabanın ileri gelenleri, kaymakama yaranmak için düğün masraflarını karşılama yarışına girişmişlerdir ve öyleki bu yaranma, kasabadaki kulübün sahibi Galip Bey’in, olayı biraz daha ileri götürerek Serhan’ın kirvesi olabilmek için kaymakamlık makamına dilekçe vermesi şeklinde farklı bir boyut kazanmıştır: “*Bizzat dilekçeyle başvurmuştum zatiâlinize kirvelik konusunda...*” (İzgü, 2005b: 8). Bu durum sistemin işleyişine ve algılanışına yönelik en kuvvetli eleştiridir.

Romanda kaymakam beyin bütün kasabalıyla iyi ilişkilerine rağmen, sorunlu olduğu tek kişi sağlık memuru Cevat'tır ve romanda olay örgüsü bundan sonraki süreçte, kaymakam ve Cevat arasındaki çatışmalar üzerine bir yol izleyecektir. Cevat Bey, romanda bir doktordan bile üstün meziyetlerle donatılarak ve aynı zamanda ilçeli olmak gibi önemli bir özelliğe sahip olarak kaymakamın karşısına bir çatışma odağı olarak oturtulur.

Kasabalı, kaymakam ve Cevat Bey arasındaki sorunu, bu çatışmadan zarar görmemek, kendi çıkarlarını korumak için, Cevat'ı içkili bir anına denk getirerek sünnetten bir gün önce, Galip'in meyhanesinde, kaymakamın kendisinden ricacı olduğuna inandırmak suretiyle çözerler, Serhan'ı sünnet etmeye ikna ederler. Kasabalı, kaymakam ve Cevat Bey arasındaki çatışmanın çözümüne kendince bir yol bulmuştur. Bu durum yaşanan çatışmayı bir nebze olsun hafifletmiştir.

Kasabalı, sırf kendi çıkarları zedelenmesin diye kaymakamla iyi ilişkiler kurar. Tamamen çıkar ilişkileri üzerine kurulmuş toplumsal yapı, kasaba bürokrasisi ve sivil otoritenin kaymakamla çıkar odaklı ilişkileri üzerinden eleştirilir.

Serhan'ı sünnet etmeye ikna olan Cevat, sünnet esnasında çocuğun sünnetli olduğunu fark eder ve kimseye belli etmeden bu durumu karısı Sümbül'le paylaşır. Kaymakamın hediyeler almak için ikinci kez düzenlediği sünnet merasimi Cevat için kaymakamla yaşadığı güç mücadelesinde önemli bir kazanımdır.

Cevat, savcı Erol'un veda yemeğinde Zekeriya'ya kaymakamın eşi Şükran Hanım'ın sünnete gelen paralarla daire aldığını, kaymakamı bu olaydan dolayı Ankara'ya şikâyet ettiğini söyler. Cevat'ın sarhoşluğundan faydalanan Zekeriya Sümbül'e sarkıntılık eder. Bu olaydan sonra vakanın seyri değişir. Kaymakam ve Cevat arasındaki çatışma farklı bir kimliğe bürünür. Sümbül tarafından kovulan Zekeriya kovulmuşluk psikolojisiyle Sümbül'e iftira atar. Bu dedikodu küçük yerleşim yerlerinin genel yapısına uygun olarak kısa zamanda kasabaya yayılır: "*Kasaba yerinde yellensen duyulur beyim, biz her şeyi biliyoruz.*" (İzgü, 2005b: 209). Bu olay kaymakamın elini güçlendirir. Cevat'ın kaymakamı zor duruma sokma girişimleri sonuçsuz kalır. Eli güçlenen kaymakam Cevat'ın tayinini çıkartır. Güçlü, zayıf mücadelesinde adeta işin doğasına atıfla, zayıf yine mücadeleyi kaybeder.

Tayininin çıkarıldığını öğrenen Cevat, kendisine yapılan bu muameleye inanmak istemez, bir anda her şey gözünün önünden bir film şeridi gibi geçer. Cevat,

kendisine yüklenen kasabalılık kimliği ve birtakım üstün meziyetlere sahip olması yönüyle adeta dokunulmazdır, çünkü kasabalılık olgusu içinde, buralı olmak önemli bir özelliktir ve asla yabancı bir müdahale kabul etmez: “*Atamam çıkmış, ta nereye, bana yapılır mı, ben ki buralı, buranın insanıyım, gece demem gündüz demem koşarım ilçelim için, onun sağlığı için...*” (İzgülü, 2005b: 215).

Kasabanın Yarısı’nda kaymakam ve Cevat arasındaki mücadele, kaymakam lehine sonuçlanır. Bu durum romanda, torpil müessesesi ve bürokraside tanındıklar vasıtasıyla iş yaptıрма olgusu üzerinden eleştirilir: “*Kaymakam yazıyı okudu, gözlerine inanmadı, demek kaymakam beyinin Ankara’da güçlülere vardı. Kim bilir nasıl güçlüler ki, (Şükran Hanımın üzerine ev alındığı halde) kaymakam beye hiçbir şey olmuyordu.*” (İzgülü, 2005b: 212).

Cevat, karısıyla ilgili dedikodulara itibar etmez, her ne kadar kasabadan ayrılmamak için tanındıklar vasıtasıyla birtakım girişimlerde bulunsa da sonuç alamaz. Romanda, vakanın seyri içinde bürokraside sorunların çözümüne yönelik bu tutum eleştirilir. Romanın sonu, kaderine rıza gösteren karı-kocanın kasabadan ayrılmak için hazırlıklarıyla son bulur.

Romanda olay örgüsü, basit bir sünnet düğünü üzerine kurgulanmış gibi gözükse de, asıl mesaj kasaba gerçeklerine, toplumsal düzenimizin uğradığı dezenformasyona, sistemin temsilcilerine yaranmak adına sergilenen yapmacık davranışlara, çıkar ilişkilerine ve bu yapı içinde gelişen kadın-erkek ilişkilerine ince bir göndermeden ibarettir.

2.2.5. Üç Halka Yirmibeş

Üç Halka Yirmibeş’te olay örgüsü bir Anadolu kasabası ve buraya sonradan dâhil olan halkacı kız Gülçiçek ve babası Dublör Kenan’ın dramatik yaşamları üzerine kurgulanmıştır. *Üç Halka Yirmibeş*, mekân, şahıs kadrosu ve romanın ana iletisinin *Kasabanın Yarısı* romanıyla benzerliğinden hareketle, özellikle vakanın bütünlüğü açısından birlikte değerlendirilmesi gereken romanlardır.

Romanda olay örgüsü, ilçe otobüsünün usulüne uygun bir oturma düzeni içinde ilden hareketiyle başlar. Bu usulüne uygun oturma şekli, toplumsal statü anlayışına bir eleştiridir aynı zamanda: “*Otobüs koltukları numaralı değildir, ama herkes ‘usulüne uygun’ oturur. Örneğin, tutup da kasabanın okul önlerinin nohut*

çekirdekçisi gidip de arabanın en önüne Hacı Şevket'in ardına kurulmaz." (İzgü, 2002:5).

Usulüne uygun oturlan otobüste, vakanın etrafında şekilleneceği halkacı kız Gülçiçek ve babası Dublör Kenan da vardır. Baba kızın ve özellikle de Gülçiçek'in herkesin ilgi odağı olması, vakaya yön verecek bir başlangıçtır.

Baba kız yeni geldikleri kasabada herkesin ilgisini çeker. Kasabanın ve kasabalının sınırlarını belirlediği toplumsal algı çerçevesinde, dışarıdan gelen yabancılar için farklı düşünceler oluşur. Bu düşünceler, kasabanın saf delikanlısı Sakin'e bakan yönüyle temiz bir aşk, kasabanın diğer fertlerin için kötü, niyet okumaya dayalı bir önyargı olarak kendini gösterir ve bu, Kenan'ın kızını pazarladığı şeklinde bir önyargıya dönüşür: *"Babası örtmüyor mu? Niye örtün lan, pazarcı hiç malını saklar mı, tam tersi, gösterir, aha mala bakın diye."* (İzgü, 2002: 13). Bu olumsuz düşünce, zamanla Sakin dışındaki kasabalıda kabul görür.

Annesiyle birlikte yaşayan Sakin, annesi hastaneye yatırılınca çok üzülür, çünkü yalnız ve savunmasız kalmıştır. Hastaneden kasabaya dönerken otobüste gördüğü Gülçiçek'e evlenme hayalleri kuracak derecede âşık olur. Bu karşılaşma olay örgüsünü ve dramatik aksiyonu başlatan ilk olaydır: *"Yaşım otuz amma, olsun. Şimdi bu kız beni alır mısın dese, elini ayaklarını öpe öpe heye, alırım derim. Nikâh da yaparım, dilerse o anamın evini, anam öldükten sonra üzerine de yaparım. O ufacık oda bize yeter anam ölünceye dek."* (İzgü, 2002: 18).

Baba kız kalmak için kasabanın ileri gelenlerinden Zahirerci Rüstem'in kasabanın tek oteli olma özelliğine sahip Ferah Oteli'ne giderler. Olay bu mekânla birlikte farklı bir mecraya sürüklenir. Otele bakan Necati, hayatını oyuncu olabilmek üzerine kurgulmuş bir karakterdir ve bu yönüyle Dublör Kenan onun faydalanabileceği bir kişidir. Necati, oteldeki görevini Gülçiçek'e yakın olabilmek için fırsata dönüştürür. Necati Gülçiçek'le film çekme hayalleri kurmaktadır ve otel bunu yapabilmesi için ona önemi bir fırsat sunmuştur.

Baba kız yemek için Hasıraltı denen bir meyhaneyi seçerler. Hasıraltı, Gülçiçek ve babasıyla birlikte farklı bir kimliğe bürünür ve tercih edilen bir mekân haline alır. Gittikleri yerde ilginin odağı haline gelen baba kız, Hasıraltı'nda da ilginin merkezi konumundadırlar. Baba-kız, özellikle de Gülçiçek, Hasıraltı'nı kasabalının uğrak yeri haline getirir. Bu durum, aynı zamanda kasabalı kadınlarla,

onlardan habersiz Gülçiçek arasındaki ilk çatışmanın bir gerekçesidir. Artık kasaba kadınları için Gülçiçek eşlerini ellerinden alacak, kötü niyetli bir kadındır.

Meyhanedeki herkes bir şekilde Gülçiçek’le irtibata geçer. Meyhane artık, Gülçiçek’i görebilmek için kasabalının uğrak yeri haline gelmiştir. Burada Gülçiçek’in etkisiyle Tabucu Zekeriya şair, Sakin ise deli divane bir âşık olmuştur. Hasıraltı, kasabalının Gülçiçek’i tanıdıkça onunla ilgili olumsuz düşüncelerinin düzeldiği bir mekân haline gelerek olay örgüsünde önemli bir yere oturtulur.

Sakin’in Hasıraltı’nda şarabın ve kasabalının etkisiyle Gülçiçek’e karşı hisleri saplantı haline dönüşür. Sakin’in annesi hastaneden çıkar. Annesi, Sakin’in Gülçiçek’e olan aşkını öğrenince ilk tepkisi şiddetli olur ancak, Gülçiçek ve babasını tanıdıktan sonra tavrı değişen anne imkânsız olan bu aşkı, oğlunu üzmemek adına kabullenmiş gözüktür. Habibe Hanım, annelik refleksiyle Gülçiçek’e bu durumu, oğlunun saflığına vermesini ve onu ümitlendirmemesi şeklinde bir yolla geçirir.

Fıstıkçı Tillo, Sakin’e annesinin Gülçiçek’i razı ettiği söyler. Sakin, bunun doğru olup olmadığını sorar. Habibe Hanım Sakin’i üzmemek için Gülçiçek’in onu kabul ettiğini yalanını söyler.

Sakin romanda temsil ettiği saflığının etkisiyle amacına ulaştığını zanneder. Her şey tam yoluna girmişken Zahireci Rüstem’in oğlu Mestan, dedikoduların etkisiyle Dublör Kenan’dan Gülçiçek’i parayla satın almak ister. Bu tür durumlara alışkın olan Kenan, büyük bir olgunluk gösterir, kızının Mestan’ın zannettiği gibi biri olmadığını söyleyerek bu durumu geçiştirmeye çalışır. Ancak hedefine odaklanan Mestan, bir fırsatını bulup çadırda tek kaldığı bir anda Gülçiçek’e saldırır. Sakin adeta romanda üstlenmiş olduğu Gülçiçek’i koruma içgüdüsüyle Mestan’ı bıçaklar ve Gülçiçek’in iffetini kurtarır.

Roman, başlangıçta kasaba kasaba dolaşıp para kazanmaya çalışan bir baba ve kızının dramatik yaşamı üzerine kurgulanmış gibi gözüktense de aslında toplumumuzun yaşamış olduğu ahlaki çöküntüyü, toplumsal yapıyı, kadın erkek ilişkilerini, eleştirel bir gözle sunar. Romanda kasabanın çeşitli kesimlerinden insan manzaraları sunulur. Kasabanın ve kasabalının çerçevesini çizdiği gerçeklik içinde halkacı kız Gülçiçek’in yazgısına ve iffet mücadelesine tanıklık ederiz. Bu noktada roman bir geçim mücadelesinden uzaklaşarak kasaba merkezli toplumsal gerçeklerin dikkatlere sunulduğu bir hale evrilir.

2.2.6. Zıkkımın Kökü

Otobiyografik olarak ele alınan romanda olay örgüsü, Adana’da yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen bir çocuğun, acılar ve yoksulluklarla dolu basit yaşantısı etrafında şekillenen vaka halkalarından oluşur.

Roman, Muzo’nun Adana’daki bir gecekondu mahallesinde sefaletle geçen çocukluğu ve gençlik aşkıyla yaşadığı dramatik olaylar üzerine kurulur. Muzo, ailesiyle Adana’nın yoksul bir gecekondu mahallesinde yaşar. Zor şartlar, Muzaffer ve abisini küçük yaşlardan itibaren çalışarak babalarına yardımcı olmaya zorlar. Yoksulluk zaman zaman Muzo’nun küçük dünyasında mekândan hareketle sorgulanır: *“Nedense bizim mahallenin yoksul çocuklarının hepsi kömür çuvalından çıkmıştı da, Yaşar’ı, Nedim’i, Rifat’ı Leylek getirmişti.”* (İzgü, 2014: 9).

Muzo için okul önemlidir. O, okulu çok sever. Ayakkabı alacak kadar paraları yoktur. Fakirlik onun küçük dünyasında sorgulanır. Yoksulluğun ortaya çıkardığı yaratıcılıktan beslenen bir babanın icat ettiği tahta nalınlarla okula gider. Bir babanın maddi imkânsızlıklar karşısındaki çözüm yolu, aynı zamanda yaşam standartlarına kıyafetler üzerinden bir eleştiridir: *“Yoksa, hazret nalın ve babamın en son buluşu... Nalının üzerine monte edilen eski bir yemeni (arkası açık ayakkabı) bizim kismetimiz olacaktı.”* (İzgü, 2014: 29).

Fakirliği alay konusudur. Bu durum arkadaşlarınca sürekli dillendirilir. Arkadaşlarının alaycı tavırlarına rağmen müdürün odasında kaybettiği nalınlarını bulmak önemlidir ve çocuk dünyasında nalının tekini bulmak onu mutlu etmeye yeter.

Muzo, para kazanma uğruna her şeyi göze alır, manavdan kavun çalar. Mahalleli onu polise teslim eder. Karakolda yaşına bakılmaksızın bayıltılınca kadar dövülür, ama o kendisine yapılan bu acımasız muameleye küçük bedeniyle karşı gelir, geçimini sağlamak, okul masraflarını çıkarmak için kendisine yapılan hakaretlere ses çıkarmaz, tamamen para kazanmaya odaklanır: *“Sövsün, benim para kazanmam gerekli, bu şekerin anasını çıkardığım gibi karını da akşama ananın avucuna saymalıyım. Hiç orali olmadım, sanki o kılı ayı bana sövmemiş gibi bağırdım.”* (İzgü, 2014: 42).

Muzo, okul masraflarını karşılamak, ailesine destek olmak için yaz tatillerini çalışarak geçirir. Hayatın tüm zorluklarına karşın Muzo ve ailesi hayata umutla

bakar. Amaç birlikteliğine dönüşen bu dayanışma, maddi zorluklara göğüs germek şeklinde bir yol izler. Muzo ve ailesinin şahıslarında aile içi dayanışmanın en naif şeklini görürüz.

Muzo bin bir zorlukla kendisine pantolon almak için biriktirdiği paraları hiç tereddüt etmeden abisinin hastalığı için verir. Küçük yaşına rağmen büyük bir olgunluk gösterir. Muzo bu davranışıyla aynı zamanda fedakârlığı da sembolize eder: *“Belki bizim çulaki pantolon doktor amcanın cebine gitmişti, ama abimi ayağa kaldırmıştı.”* (İzgü, 2014: 44).

Bir gün Muzo’nun sınıf arkadaşı Aysel’in kalemı kaybolur, tüm aramalara rağmen bulunamaz. Bir anda tüm gözler Muzo’ya çevrilir. Çalsa çalsa bunu, Muzo çalmıştır ithamlarına maruz kalır. Muzo kırılmıştır ve okulu bırakmayı düşünür. Muzo’yu bu düşüncesinden anasının: *“İnsan ancak okursa büyük adam olur!”* (İzgü, 2014: 51) sözleri vazgeçirir. Olayın aslı öğrenilince Muzo’dan özür dilenir, ancak o bunu kabul etmez. Muzo bütün yoksulluğuna ve kırılmışlığına karşın gururuyla onlara gereken cevabı verir.

Muzo’nun annesi hastalanır, abisiyle annesini görmeye hastaneye giderler. Zengin bir kadının oğluyla içeri girmesine izin veren bekçi, aynı tavrı onlar için göstermez. Muzo bir yolunu bulup içeri girer. Bu durum statü farklılığına ve düzene çocukça bir tepkidir ve aynı zamanda Muzo’nun şahsında anne sevgisiyle hedefine odaklanmış bir çocuk refleksidir.

Muzo’nun babasının işten çıkmasıyla aile zor günler geçirir. Buna, Seyhan Nehri’nin taşmasıyla evlerinin yıkılması da eklenir: *“Eh artık, tatlı canımızı mı kurtaralım, yoksa tatlı canımızdan daha tatlı eşyalarımızı mı kurtaralım, bilemedik...”* (İzgü, 2014: 74). Yaşanan sefalet, aile fertlerini hayatları ve eşyaları arasında seçim yapmaya zorlar. Bir çıkış yolu olarak aile, başka bir mahallede yeni bir ev yapmaya karar verir. Bütün aile tek yürek olur ve büyük bir dayanışma örneği sergileyerek kısa sürede yeni bir ev yaparlar. Aile, hayatın bütün acımasızlığına karşın birlikte olmanın verdiği mutlulukla hayata tutunur. Bu durum, aynı zamanda birlikte çalışan, yaşadıkları maddi sıkıntılara rağmen bir arada kalmayı başarabilen bir ailenin en somut halidir.

Muzo ve ailesi, gecekondü yaşamının bütün olumsuzluklarına karşın mutludurlar, ellerindekilerin kıymetini bilmektedirler. Muzo, küçük yaşına, maddi

sıkıntılara, arkadaşları tarafından alaya alınışına aldırış etmez, tepkisi isyana dönüşmez. O her şeye rağmen mücadele etmeye devam eder, hayatın türlü zorluklarına rağmen ayakta durmaya çalışır. Yaşam mücadelesinin Muzo'ya kattığı en önemli özellik ısrarcı kişiliğidir ve bu yönüyle o bir modeldir. Çekilen bütün sıkıntılara rağmen mutlu bir aile fotoğrafı sunulur, az şeyle mutlu olunabileceği mesajı verilir. Öyle ki yemek gibi biyolojik bir ihtiyacın giderilmesi mutluluğun nedeni olabilmektedir: *“Bizim mutluluğumuz çok basitti. Tencerede yemeğimiz olsun, çıkında ekmeğimiz, lambada gazımız, ocakta çaydanlığımız, yeter de artar bile...”* (İzgü, 2014: 108).

Muzo, babasının yoksullukla ortaya çıkan yaratıcı kişiliğinden kendi payına düşeni alır. O, hayatın zorluklarına yeni fikirler üreterek direnç gösterir: *“Gezgin sinemacılığım için bu başlangıç oldu. Kimbilir, belki de ilk gezgin sinemacı ben oldum, ben film oynattım çok yakın köylerde.”* (İzgü, 2014: 142). Muzo, hayatın zorlukları karşısında direnebileceği yeni şeyler icat eder. Azimli yapısıyla ideal bir tip yaratır.

Romanda dramatik aksiyonu başlatan ilk karşılaşma, Muzo'nun yeni taşındıkları gecekondu mahallesinde Raziye'yle tanışmalarıdır. Olay örgüsünün bundan sonraki kısmının merkezinde yer alacak bu tanışmayla olay tamamen Muzo ve Raziye'nin aşklarına odaklı olarak gelişecektir. Genç Muzo'nun Raziye'yle ilk karşılaşması aşka dair ilk belirtidir: *“ İşte o sırada tanıdım Raziye'yi... O da, sapsarı saçlarıyla karşıdaki gecekondu penceresinde oturur, kanaviçe işlerdi. Ara sıra bakışırdık. Sonra, başını ilk kez indiren o olurdu. Yüzü hep gülekti Raziye'nin. Belki de bu güleçlik dudağının biçimindendi. Sanki, dudak uçlarına hemen doğduktan sonra aşağıya doğru keskin bir bıçak değdirilmiş gibi... İlk kez onunla konuşmamız bir soğan yüzünden oldu. Anamın evde olmadığı bir zaman, bize kuru soğan istemeye gelmişti.”* (İzgü, 2014: 146). Bu durum gecekondu yaşamındaki komşuluk ilişkilerinden hareketle, aynı zamanda sosyal yapıya dair ipuçları da vermektedir.

Muzo'nun Raziye'yle yaşadığı gizli kaçamaklar, mekânla sınırlı, evliliğe dair, fakirliğin kendilerine bahsettiği avuntular ve küçük hayallerle süslenir: *“O günden sonra her gün bir araya geldik, onların odasında, bizim odada. Birbirimize neler anlatmadık ki... Evlenecektik, bir odacık daha konduracaktık avlunun bir yanına, kol*

kola girip sinemalara gidecektik. Bekleyecekti, sonuna dek bekleyecekti beni, okumamı, kocaman adam olmamı bekleyecekti.” (İzgü, 2014: 154-155).

Muzo’nun aşkına dair gizli buluşmalarına olanak tanıyan en önemli unsur, sosyal yaşamın yarattığı ekonomik çarpıklığın insanlar üzerinde oluşturduğu biyolojik etkidir. Bu durum romanda sosyal içerikli eleştirel bir mesaj olarak verilir: *“Onun için biz geceleri Raziye’yle bol bol konuşma olanağı buluyorduk. Zaten yalnız Raziye’nin çatık kaşlı babası değil, tüm sokak erkenden uyurdu. Yorgunluk, parasızlık, hele hele kavurucu sıcaklığı erkenden bayıltırdı insanları.” (İzgü, 2014: 9155-156).*

Muzo, biricik aşkı Raziye’nin ardından Çukurova’ya pamuk toplamaya gider. Adana’ya döndüklerinde Raziye’nin babası Muzo’ya Raziye’yle evlenip evlenmeyeceğini sorar. Muzo onunla evleneceğini, ancak okuduğu için şimdi evlenemeyeceğini söyler. Muzo, adam olmak ve aşkı arasında bir seçim yapar. Raziye’ye olan aşkı, okuması ve adam olması önünde bir engeldir ve o, seçimini okumaktan, adam olmaktan yana kullanır.

Raziye’nin babası Muzo’nun kızıyla görüşmesini yasaklar ve Raziye’yi istemediği biriyle evlendirir. Bu durum toplumun kız çocuğuna bakış tarzına bir eleştiridir. Birbirini unutamayan Muzo ve Raziye, ilişkilerini gizliden gizliye devam ettirirler, Raziye’nin kocası durumu anlayınca Raziye’yi Mardin’e, oradan da İstanbul’a götürür. Muzo, Raziye’nin yokluğuna alışamaz ve İstanbul’a gittiğini öğrendiği Raziye’sinin ardı sıra İstanbul’a gitmek için trene biner.

Roman, acımasız yaşam koşullarından beslenen ve başarıya annesinin “adam olmak” telkinleriyle yoğunlaşan Muzo’nun şahsında, her şeye rağmen umutlarını diri tutabilenlerin hikâyesidir. Bu yönüyle Muzo, kendisi gibi olan toplumun önemli bir kesimine model olmak gibi önemli bir görev üstlenmiştir.

2.2.7. İt Adası

İt Adası’nda olay örgüsü Çukurova bölgesi köylüsünün fakirlik, cehalet ve hayata tutunma mücadelesi üzerine kurgulanmıştır. Köydeki gençlerin sıradan yaşamları ve cinsellik konusundaki cehaletleri etrafında şekillenen olay örgüsü, din kisvesine sığınarak dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanan sahte din adamlarının tutumları ve politikacıların çıkar odaklı aldatmaları üzerine gelişir.

İzgü, romanda Çukurova bölgesindeki herhangi bir köyden hareketle, köy yaşamına dair gerçekleri sunar. Köy gerçekleri romanın başkişisi olan Mehdi'nin köyünden başlayarak Adana'ya kadar uzanan maceralı yolculuğu ve orada yaşadıkları üzerine kurgulanır.

Vakaya kaynaklık eden ilk olay, romanın başkişisi Mehdi'nin zamansal bir sıçramayla doğumuna dair verdiği bilgiler üzerine başlar. Bu bilgiler ışığında, evlilik dışı dünyaya gelecek olan Mehdi bahane edilerek bir senaryo sonucu evliliğe ikna edilen baba üzerinden, namus ve iffet kavramları sorgulanır. Namus ve iffete büyük değer atfedilir. Namus kavramına yüklenen anlam onun lekelenmesi halinde ölümü düşündürür: *“Dedem bu sözleri duyar duymaz, kapmış tüfeği duvardan, beynine doğrultmuş. Şerefim öleceğine, ben öleyim bari, demiş.”* (İzgü, 2006: 5). Ancak bu durumun aslında, namusun başkaları nazarında, itibarının korunmasına dair bir senaryodan ibaret olduğu anlaşılır: *“Basbayağı basgın. Bu dürzüyü şimdi sıkıştırırsak, doğruyu söyleyip de, ben Osman'ın gızı Gülizar'nan yattım demez. İnkâr eder köpoğlusı. Eşşeknen yattım der de, gine de Gülizar'nan yattım demez. Onun için biz herifi bi duzzağa getirip, gıznan gine yatmasını temin edelim. Sonra ihtiyar heyetiynen bi basgın... Ondan sonra, bu kadar şahitnen gızımı bi almasın da görsün.”* (İzgü, 2006: 6). Namus ve iffet kavramlarının algılanış biçimi, köylüye bakan yönüyle bir ikilem şeklinde sunulur.

Mehdi, annesi babası ve yedi erkek kardeşiyle köyde yaşar. Kız kardeşlerinin olmayışı sefil bir yaşamı artıracak düşüncesiyle ailede sevinçle karşılanır. Yaşam koşullarının zorluğu, köy yaşamında kız çocuğuna bakış üzerinden verilir: *“Anam her çocuk doğuruşunda, babam bunların erkek olduğunu görünce, ağzı kulaklarına varır, oh oh, masraftan gurtulduk derdi.”* (İzgü, 2006: 19).

Romanda olay örgüsüne kaynaklık eden önemli bir gelişme de, romanda dinin temsilcisi konumunda olan bir mollanın köye gelişiyle başlar. Olay örgüsü mollanın köye gelmesiyle farklı bir boyut kazanır ve din kisvesine sığınarak dini kullanan sahte din adamlarının bu tutumları aynı zamanda din eğitimi alan romanın başkişisi üzerinden okuyucu dikkatlerine sunularak bir din algısı oluşturulur. Köylülerin cahilliği ve bu cehaletin beslediği saf duygular molla tarafından kullanılır. Köyün erkekleri dini duygular kullanılarak aldatılır ve köyün kadınlarıyla da yine din

kullanılarak beraber olunur. Aldatmanın merkezinde hep köylünün dine dair saf duyguları vardır.

Romanın başkışısı Mehdi'nin köyle ilgili gözlemlerini görürüz. Bu gözlem aynı zamanda romanın ana iletisine uygun olarak köylüyü aldatmaya yönelmiş sahte din adamları ve bir yönüyle bürokrasiyi temsil eden milletvekili Behlül'ün şahsında, köylünün saflığı ve cahilliği üzerinden, aldatmaya dayalı senaryoların uygulanmasına yöneliktir.

Mehdi'de kardeşinin evlenmesiyle evliliğe ve kadınlara karşı bir ilgi başlar, ancak Mehdi bu ilgiyle çocuk yaşta öğrenmeye başladığı din anlayışını sorgulama gereksinimi duyar ve köyde kendisine dayatılan din düşüncesinden uzaklaşır: *“Doğru. Yalan değildi İsa'nın dedikleri. Benim okuduğum kitapların hepsi, zevkin ucuna bir günah takmıştı. Zevkle günah kardeşti sanki bu kitaplarda...”* (İzgü, 2006: 66). Evliliğe ve kadına dair düşüncelerin dini boyutuna değinilir ve bu durum bir iç hesaplaşma şeklinde sorgulanır: *“O kadar kıızıyordum ki şu an kendime... Niçin, bir kez olsun bugüne dek buraya gelmemiştim? Arap imamdan mı korkmuştum, yoksa okuduğum şeylerden mi?”* (İzgü, 2006: 69).

Mehdi, evliliğe dair bir iki girişimden sonra, kocası tarafından terk edilmiş Necmiye'yle tanışır. Necmiye, namusuyla yaşamaya çalışsa da zamanla hayat şartlarının kötü yola düşürdüğü biridir. Bu tanışmayla olay örgüsü farklı bir mecraya sürüklenir. Mehdi ve Necmiye tanıştıkları andan itibaren ilişki yaşamaya başlarlar. Mehdi Necmiye'yle birlikte farklı bir kimliğe bürünür, Necmiye'nin geçmişini sorgulamaz, onunla evlenmeyi düşünür. Ailesinin Necmiye'yi kabul etmeyeceğini bildiği için kaçmaya karar verirler. Mehdi toplumun boşanmış insanlara bakışını sorgular ve bu durumu, bulunduğu mekânı terk etme şeklinde bir çözüm yoluyla bertaraf eder.

Mehdi'nin ve Necmiye'nin mutluluğu yakalamaya dair mücadelesi köyden Adana'ya kadar süren bir serüvene dönüşür. Mutluluğu yakalayabilmek için seçilen Adana, sefaletin en somut haliyle yaşandığı, insanların yokluk ve çaresizlik nedeniyle iç içe yaşamak zorunda kaldıkları bir odadan hareketle resmedilir. Mekândan hareketle toplumsal yapı sorgulanır, zorunlu göçle yurtlarını terk eden insanların içine düşmüş oldukları durum dikkatlere sunulur. Adana İstanbul mukayesesinden hareketle kırsaldaki insanların nazarındaki Adana algısı verilir:

“İstanbul’un mu taşı toprağı altındır, Adana’nın mı bilmem ama, bildiğim bir şey varsa bizim oralarda yorganını omzuna vuran, Adana’nın yolunu tutardı. Öyle derlerdi... Sıcağı ve sıtması bir yana, yaşanacak -yaşamaksa- bir şehirdi tüm garipler, kimsesizler için...” (İzgü, 2006: 128).

Mehdi, Necmiye’yle mutlu bir yaşama dair Adana’ya uzanan yolculuklarında, yaşadıkları olaylardan hareketle, kendini ve almış olduğu din eğitimi üzerinden din adamlarını sorgular ve kendince bir mukayesede bulunur: *“Bugüne dek hiç düşünmemiştim böyle şeyi. Hoca kısmına yakışır mıydı kuş öldürmek veya yalan söylemek?.. Sonra hocaların tümünü getirdim gözümün önüne. Yalan söyleyenlerle söylemeyenleri ayırdım. Bir tarafa bir koydum, öteki tarafa bin.”* (İzgü, 2006: 113).

Bin bir umutla geline Adana’da türlü sıkıntılar yaşayan Mehdi ve Necmiye yokluk ve sefaletin etkisiyle değişime uğrarlar. Mehdi iş bulamayınca hırsızlık yapar, Necmiye de Adana’da tanıştıkları Gülistan’ın telkinleriyle kötü yola düşer. Mehdi, bu olumsuz durumu düzeltme adına bir hamle yapar ve Adana’ya dönmek ister ancak, Necmiye bunu kabul etmez. Olay örgüsü bu yaşananlarla farklı bir boyut kazanır ve Mehdi tesadüf eseri bulunduğu İt Adası’yla ve orada yaşadıklarıyla bu olumsuzluğu unutmaya çalışır. Adana, mekân olarak beklentilere cevap verememiş ve olumsuz bir tablo çizilmiştir.

Mehdi, istemeye istemeye de olsa Necmiye’nin düşmüş olduğu bu kötü durumu kabullenir, İt Adası’nda tanıştığı arkadaşlarıyla esrar içip kafayı bulur. Mehdi’nin Necmiye’nin hayat kadınlığı yapmasına müsaade etmesi iffet anlayışına dair romanın başında gösterilen tutumla çelişmektedir. Mehdi ve arkadaşlarının esrar yüzünden düştükleri sıkıntılı durumlar da irdelenerek toplumsal bir mesaj verilir. Esrar kullanan kişilerin içine düştükleri durum somutlaştırılarak toplumsal yansıması dikkatlere sunulur. İt Adası toplumun dışına itilmişlerin sığındıkları bir mekân olarak sunulur.

Romanın sonunda Mehdi hapse girer, hapisten çıktıktan sonra bir umutla Necmiye’yi düştüğü genelevden kurtarmak için bir hamle yapar ancak, Necmiye içine düştüğü bu bataktan kurtulamayacağı düşüncesiyle Mehdi’yi reddeder ve Mehdi hayalleriyle yalnız başına kalır.

İzgü, *İt Adası*’yla toplumsal bilgisizliğin ve cahilliğin etkisiyle yurtlarını terk eden insanların içine düştükleri olumsuzlukları, Mehdi’nin anlatımıyla ve

yaşadıklarıyla somutlaştırır. Gülmece unsuruyla acı gerçeklerin iç içe verildiği bir kara mizah ortaya koyar.

2.2.8. Sıpa

Sıpa’da olay örgüsü, ailesi tarafından terk edilmiş bir çocuğun yetimhaneden başlayıp sokaklarda devam eden dramatik yaşamını kapsayan olaylar üzerine kurulmuştur. Roman, küçük Sefa’nın annesi tarafından bir parkta kaderine terk edilmesiyle başlar. Bu aynı zamanda terk edilmişliğe ve hayatın acımasızlığına dair isyana dönüşen bir sorgulamadır: “*Anamızın da: Zaten babasından ne hayır gördüm, çocuğundan ne hayır göreceğim? diyerek, bizi bir gece parkın içine bırakıvermesi... Eh nede olsa anamız, babamızdan daha insaflıymış. Kaldırıp ırmağa da atabilirdi... Hoş atsa, bundan daha iyi olurdu ya yaşam...*” (İzgü, 2010b: 5).

Romanın temel çatışması, aileleri tarafından terk edilen ve toplum tarafından da dışlanan bireylerin hayata tutunabilme mücadelesi üzerine kurgulanır. Hayata tutunma ve var olma mücadelesi, küçük Sefa’nın şahsında bir iç sorgulama şeklinde somutlaşır: “*Yaşamı sevdiğimiz için katlanmadık mı bu denli sıkıntılara?*” (İzgü, 2010b: 5).

Sefa, kendisi gibi terk edilmiş yüz on iki çocukla bir yetimhanede kalır. Oldukça kötü şartlarda yaşarlar. Sefa, tüm bu olumsuzlukları alaycı kişiliğiyle bertaraf eder: “*Ey benim alaycı ruhum!.. Dayağın dibinde bile, Recep Bey gibi insan azmanı birisiyle alay ediyordu.*” (İzgü, 2010b: 6).

Yetimhane şartları oldukça kötüdür. Böyle bir ortamda dayak, çocuklar için sıradanlaşmıştır ve yadırganmaz. Bu durum aynı zamanda roman kahramanı Sefa’nın ismine dair bir sorgulama ve akabinde kendine layık gördüğü “Sıpa” ismine sürükleyen bir süreçtir: “*Ben Sefa’ya benziyor muyum? Hiç sefa süren, sefa içerisinde yüzen bir surat var mı bende? Yanlış, vallahi de yanlış, billahi de... Olsa olsa, bunu yanlış yazmış, yanlış öğretmişlerdir. SİPA olacak, evet, tastamam sıpa...*” (İzgü, 2010b: 6-7).

Roman kahramanının ismine dair sorgulamaları, aynı zamanda yetimhane şartlarına dair ipuçları da verir. Yetimhanedeki yönetim anlayışı, kavramlar üzerinden eleştirilir: “*Adam haklı da hani, suratını asmasa, kaşlarını çatmasa, ne olur sonra buranın hali? Nerde kalır psikoloji, nerde kalır o güzelim pedagoji?*”

(İzgü, 2010b: 11). *“Müdür tekmesi, artı, yardımcı tekmesi, eşittir, yuva disiplini... Pedagojik, hem de psikolojik.”* (İzgü, 2010b: 14).

Romanda olay örgüsünün başlaması ve gelişmesine kaynaklık eden en önemli gelişme, Sıpa’nın yetimhanenin hemşiresi Sabahat’a dair düşünceleriyle başlar. Bu düşünceler anne özlemi ve sevgisinin Sabahat vasıtasıyla giderilmesine yönelik davranışlar ve erkeklik duygularının gelişimine dair deneyimlerdir: *“Çok zamanlar aspirin için değil, bu kucak için giderdim onun odasına.”* (İzgü, 2010b: 16).

Romanda genel bir çocuk yuvası tablosu da çizilir ve denetimle birlikte yuvadaki değişim üzerinden sistem eleştirisi yapılır: *“Bu kadından ne denli nefret ediyorsam, onun geldiği günleri de o denli çok seviyordum. Çünkü o gün, midelerimizin bayram günüydü.”* (İzgü, 2010b: 20).

Sefa’nın Sabahat’a dair düşünceleri annelik ve sevgili arasında bir ikilem halini alır ve bu durum Sabahat’a karşı, karışık duygulara dönüşür: *“Keşke şu Sabahat Abla anam olsaydı... Olamaz ki...”* (İzgü, 2010b: 32). *“Ben Sabahat Abla’nın göğsüne yaslanmadıktan sonra erkek olmuşum neye yarar?”* (İzgü, 2010b: 40).

Sefa kendisine vurulan piç damgasıyla okulu bırakır, adeta piçliği kabullenir ancak, okul yıllarındaki bu yanlış uygulamayı kendince sorgular: *“Okulu bir tek şeyden bıraktım. Öğretmenimiz bizi ayrı sıraya oturtmuştu... Sanki diğer çocukların arasına karışırsak, onlara piçliğimiz bulaşacaktı... Hey bayan öğretmen, piçlik bulaşıcı değildir...”* (İzgü, 2010b: 41).

Sefa, Sabahat’ın yardımıyla yetimhaneden bir daha dönmek üzere ayrılır. Mekânı sorgulama ve mekândan uzaklaşma isteği, olay örgüsünü Sefa’ya bakan yönüyle farklı bir mecraya sürükler. Bu süreçte dışarıdakilerle kendi gibi olanları mukayese etme imkânı bulur: *“Hele şu adam, nasıl sarılmış yanındaki sarışına. Ne anlatıyor kim bilir? Ya şu delikanlı!.. Olsa olsa benim yaşımda... Şu adımlarının dikliğine, şu kendine olan güvenine bak!.. Mutlaka piç değil o... Yoksa, bizim gibi beli kırık yürürdü. Bizim belimiz de kırık, gönlümüz de kırık...”* (İzgü, 2010b: 45).

Geceyi Sabahat’ın evinde geçirmek zorunda kalan Sefa, ertesi gün Sabahat’ın annesinin aniden gelmesiyle uygunsuz bir şekilde kendini dışarı atar. Bu uygunsuz görüntüsü Sefa’nın yaşamına dair olumsuzluklar içeren olaylar zincirine kaynaklık

eder. Yabancı olduğu sokaklarda yaşadıkları, toplum tarafından kabul görmez kıyafetinden ve tavırlarından ötürü kendisine deli yaftası vurulur.

Sefa kendisine layık görülen deli yaftasıyla karakollara düşer. Kıyafeti ve tavırları nedeniyle kendisiyle dalga geçildiğini sanan komiser tarafından nezarethaneye atılır. Burada kötü muameleye tabi tutulan Sefa, bayıltılıncaya kadar dayak yer. Sefa, iftiraya uğrayıp, dinlenmemesine isyan eder, sistemi eleştirir: *“Bunların hepsi yalancı komiser amca. Sen de onlarla birlik olursan, biz derdimizi kime anlatacağız?”* (İzgü, 2010b: 71). Sefa, bu süreçte yaşadıklarını kendince sorgular ancak, bu sorgulama itiraza dönüşmez: *“Şimdi beni dövecek... Ne tuhaf şey, karşısındaki bir insana, hiçbir kını olmayan bir insanın pat küti diye dayak atması... Acaba bu polis yasalarında da var mı? Var ki atıyorlar.”* (İzgü, 2010b: 77).

Sefa, hâkim tarafından kendisine verilen cezaya rıza gösterir, akıl hastanesine gönderilir. Burada yedi yıl kalır. Akıl hastanesinden çıktıktan sonra Sabahat’ın evine gider ancak, onu bulamaz. Şarkıcı olduğunu öğrenir. Sokakta uyurken nüfus kâğıdı olmadığı için yine karakola götürülür. Burada kendisine dayak atan polislerle karşılaşır. Polisler biraz pişmanlık, biraz da Sefa’dan kurtulmak gayesiyle onu başka bir şehre gönderirler. Mekân değişikliğine rağmen Sefa’nın yaşamı çok da değişmez, açlık ve sefalet artarak devam eder. Sefa, karnını doyurmak için ayakkabılarını satmaya karar verir. Bitpazarında tanıştığı biri ona iş bulur ancak, burada da fazla tutunamaz.

Sefa açlığını gidermek için yine ayakkabılarını satmaya karar verir. Ayakkabı, romanda özellikle kahramanın açlığını gidermede önemli bir simge olarak verilir. İnsanlar onun görüntüsü ve tavırlarıyla alay ederler. Sefa toplumun kendisi gibi olanlar üzerinden eğlenmelerine itiraz eder ve toplumdaki herkesi kötü addeder: *“İşte bunu yapmamalıydınız insanlar!.. Çünkü, size hiçbir zararım dokunmadı. Üstelik, gülüyordunuz halime... Neşeleniyordunuz. Kötü. Usta da kötü. Herkes kötü!”* (İzgü, 2010b: 155).

Sefa toplumun kendisine layık gördüğü bu alaycı ve sahte tavırlardan kurtulmak için kaçmayı tercih eder. Sığındığı vagonlar onun huzurlu yeni mekânlarıdır ve Sefa burada insanlardan uzak, mutludur. Sefa vagonda uyurken birileri tarafından vagona koyun yüklenir ve tren Sefa’nın bilmediği bir yere doğru hareket eder. Sefa yol arkadaşları koyunlardan hareketle insan davranışlarını

sorgular: “...kucağımda kara kara leblebiler. Olsun! Raziyim ben. Hiç olmazsa sormuyorlar.” (İzgü, 2010b: 162).

Bu, Sefa için yeni deneyimlere sahne olacak bir yolculuktur. Sefa yeni geldiği şehirde de adeta kaderi haline gelen karakolla buluşur. Burada da, yine kendisini döven bir polis olan Rıza’yla karşılaşır. Polis Rıza da diğer polisler gibi Sefa’nın karnını doyurup, ayakkabı alır. Sefa, iki polis eşliğinde turistik bir şehre gönderilir. Sefa, alışık olduğu bu duruma itiraz etmez. Yeni geldiği şehrin sokaklarında amaçsızca dolaşırken bir plaja gelir. Burada bir kadınla tanışır, birlikte denize girerler. Kadın, onu beklemesini söyleyerek oradan ayrılır. Sefa, bu kadını iki ay boyunca plajda bekler. Bu bekleyiş aslında Sabahat’a kavuşmaya dair bir bekleyiştir. Roman, Sefa’nın Sabahat’a kavuşma hayalleriyle son bulur.

Sıpa’da olay örgüsü, sağlıklı bir insanın, terk edilmişlik ve yanlış eğitim anlayışı gibi nedenlerle, toplum tarafından, nasıl bunalımlara sürüklendiğinin en somut haliyle gösterildiği, gülünç ve trajik olaylar üzerine kurgulanmıştır.

2.2.9. Dilber

Dilber romanında olay örgüsü, gecekonduda yaşayan küçük bir ailenin hayallerinin, daha iyi bir geleceğe dair yönlendirdiği dramatik yaşamları çerçevesinde şekillenir. Romanda olay örgüsünün ana çerçevesini Dilber’in olumsuz yaşam koşullarından kurtulmak adına yaşadıkları oluşturur. Olay örgüsü, romanın giriş kısmındaki roman kahramanlarının sefaletle yoğrulmuş yaşamlarını özetleyen mekân ve bu mekâna ait unsurların tasviriyle başlar, bu başlangıç aynı zamanda romanın ana iletisine dair önemli ipuçları da verir: “*Önce hafif hafif vurdu yağmur çinko damlara. Sonra, bir boğazdan boşanan sert rüzgâr, çivisi atmış çinkoya şarkılar söyledi. Vurdu çinko damdaki kocaman kalasa, bir daha, bir daha vurdu. Ardından gök yanıt verdi ona, yarılmış gibi. Keskin bir ışık aydınlattı toprak duvarları, bir daha öttü gök. Yağmur, tanelerini irileştirdi, çinko damın oluklarından bir anda testiden dökülür gibi boşanmaya başladı.*” (İzgü, 2011b: 5). “*Çok önceleri sarı olan ama şimdi rengi belli olmayan sandalyenin üzerinden ceketini aldı.*” (İzgü, 2011b: 8).

Romanın temel çatışmasını, ekonomik göstergelerin ve toplumsal yapının belirlediği sınırlar içerisinde hayatlarını, hayalleri ve toplumsal gerçeklik ikilemi

arasında idame ettirmeye çalışan aile fertlerinin trajik yaşamları oluşturur. Roman genel itibariyle, gecekondlu yaşamını tüm gerçekliğiyle şahıslarında somutlaştıran bir ailenin bireyleri üzerinden verilir. Olay örgüsü, birbirinden bağımsız gibi gözükse, ancak temelde ekonomik göstergelerin şekillendirdiği ve daha rahat bir gelecek uğruna harcanan aile bireylerinin yaşamları üzerine kurgulanır.

Dilber romanında gecekondlu yaşamına dair ayrıntılar aile bireyleri üzerinden verilir. Aile babası Arif Onbaşı evinin geçimini sağlamak adına bir kahvede sabahdan akşama kadar çalışmakta, aynı zamanda arkadaşı Kel Hayri'yle de define peşinde koşmaktadır. Ancak ailesine daha iyi bir gelecek sunmak adına göstermiş olduğu bu mücadelesine karşın Ocakçı Mustafa tarafından tembellikle, evde de annesi Rabia Nine tarafından beceriksizlikle suçlanmaktadır. Bu ikilem arasında Arif Onbaşı bulacağı define ve zenginlik hayalleriyle hayatını sürdürmektedir: “*Hizmetçi, on katlı apartman, kapıda araba, mutfakta aşçı... Bankada paralar paralar...*” (İzgü, 2011b: 10).

Romanda küçük ve fakir bir aile resmi çizilir. Romanda olay örgüsünü, aynı zamanda romana da ismini veren Dilber'in içinde bulunduğu yaşam koşullarından uzaklaşarak tamamen hayallerinin yön verdiği yeni yaşam tarzına dair beklentileri oluşturur. Dilber'in tek isteği çalışıp kendi ayakları üzerinde durabilmektir. Başlangıçta bu isteği ailesi tarafından kabul görmez ancak, Dilber mücadelesinden vazgeçmez, bir şekilde ailesini ikna eder: “*Hele akşam baban bir gelsin, konuşalım, ondan sonra.*” (İzgü, 2011b: 31). Bu ikna, Dilber'in kendi iç dünyasında, yaşadıklarının sorumlusu olarak gördüğü mekândan ve toplumsal çevreden uzaklaşmak üzere kurguladığı yaşam biçimine dair ilk tepkidir: “*Oh artık, kurtuluyordu şu hapishaneden farksız dört duvar arasından.*” (İzgü, 2011b: 32). Bu durum aynı zamanda genç kızlara yönelik, ailenin ve toplumsal denetim mekanizmasının işleyiş tarzına dair de ince bir göndermedir: “*Elbette. O oğlan çocuğu, senin gibi eksik etek mi?*” (İzgü, 2011b: 18). Yaşamın küçük şeylerle mutlu olmasını öğrettiği Dilber için basit olaylar mutlu olmasına ve yaşadığı olumsuzlukları unutmaya kâfidir: “*Biraz önceki olayları unutmuştu Dilber. Şimdi ayakkabısı vardı. Bayram çocukları gibi, ikide bir ayakkabısına bakıyordu.*” (İzgü, 2011b: 112).

Arif Onbaşı'nın define arama hayalleri her defasında başarısızlıkla sonuçlanır. Ancak Arif Onbaşı ve arkadaşı define aramaktan vazgeçmezler, çünkü define onlara bu köhnemiş yaşamdan bir kurtuluş, yıllardır hayalini kurdukları yaşama kavuşturacak önemli bir fırsat sunmuştur ve bütün mesele, kendilerini bu düşünceye inandırmakla çözümlenecektir: *“Yani demem şu ki Onbaşı, bu iş inanmaya bağlı. Aklından da, yüreğinden de hiç kötü şeyler geçirmeyeceksin. Diyeceksin ki, bu iş olmuş, bitmiş, tamam mı?”* (İzgü, 2011b: 62).

Dilber iş yerinde, eşiyle bir türlü mutluluğu yakalayamayan patronuyla duygusal bir yakınlaşma yaşar. Bu yakınlaşma Dilber'in evli olan birisiyle, sırf kişisel hırslarını tatmin uğruna yaşadığı bir birlikteliğe dönüşür. Evlilik hayalleri kuran Dilber'in düşünceleri, patronunun karısını ikna edemeyeceği düşüncesiyle son bulur. Dilberin patronuyla yaşadığı yasak ilişki neticesinde hamile kalır, yaşadığı utanç, onun ev gitmesini engeller. Bu durum yaşananlardan habersiz olan aileyi endişelendirir. Dilberin ailesi çareyi karakola gitmekte bulur, fakat orada da komiser tarafından azarlanırlar. Yaşananlar anne baba dışındaki diğer aile fertlerini çok da ilgilendirmez. Çünkü yoksulluk yaşama dair en önemli olgudur. Dilber'in kardeşi Rıfat ablasının evden kaçmasını çok da umursamaz, ancak o da ablasıyla aynı kaderi paylaşır. Kendinden yaşça büyük Kamuran'a âşık olur ve bu birliktelikten bir çocukları olur.

Dilber, kendince mutluluğu yakalamıştır. O, hayallerine kavuşmak uğruna sonucunu dahi merak etmediği, sorgulamak istemediği bir sona doğru yola koyulmuştur: *“Sonunu bile düşünmüyordu. Şevket Abisi, karısını boşar mıydı, boşamaz mıydı, kendisini alır mıydı, almaz mıydı?”* (İzgü, 2011b: 151).

Dilber, Şevket'in kendisini oyalamasından bıkmıştır. Karnındaki çocuğuna dair düşünceleri ve mahalle baskısı arasında düşünsel bir savrulma yaşamaktadır. Namusunu kurtarmaya odaklanmış ve kendince bir çözüm üretmiştir: *“Bak Şevket, artık burama geldi. Senden fazla istediğim bir şey yok. Boşa avradını, beni nikâhla, ondan sonra beni boşa, git avradınla tekrar evlen. Ama benim namusumu kurtar.”* (İzgü, 2011b: 170).

Dilber mutluluğa ulaşmasına ramak kalmışken, her şey ters düz olmuş, adeta tekrar başa dönmüştür. Ailesinin mutluluğu için kendince bir çözüm üretmiş, onlardan uzaklaşmayı düşünmüştür: *“Sonra, anası, babası geldi usuna. Onların ne*

denli üzüleceklerini biliyordu ama hepsinin de mutluluğu için bunu yapmak zorundaydı. Hiç haber vermeyecekti onlara.” (İzgü, 2011b: 173).

Dilber, adeta kendisiyle kader birlikteliği yapan kardeşiyle yaşadıkları tüm olumsuzluklara karşın sığınabilecekleri tek liman konumundaki aile ocağına dönerler ve bu dönüş ailede sorgulanmadan kabul görür: *“Sanki, bir öğle zamanıydı, ailenin bireyleri öğle yemeği için bir araya gelmişlerdi, biraz sonra yemek yiyeceklerdi. Sonra herkes işine gücüne.” (İzgü, 2011b: 237).*

Dilber, tüm saflığıyla, çocukluktan genç kızlığa uzanan yolda bir tercihte bulunmuş ve neticesine de boyun eğmiştir. Roman bu yönüyle, toplumsal yapının denetim mekanizması içinde Dilber örneğinden hareketle, toplumun ötekileştirdiği insanların yaşam mücadelesini ortaya koyar.

2.2.10. Milli Kahraman Matador Mahmut

Milli Kahraman Matador Mahmut’ta olay örgüsünü, halkın vatanseverlik, millet menfaati gibi milli ve hassas değerlerini kullanarak, bundan menfaat sağlamaya çalışan çıkarıcı politikacıları ve bu uğurda sıradan bir insanın sahte bir kahramana dönüştürülerek, halkın gerçekleri görmesinin engellendiği bir sürece dair olaylar silsilesi oluşturur. Romanda birbiriyle ilişkili olmayan olayların örtüşerek sıradan bir insanın bir kahramana dönüşme sürecine şahitlik ederiz.

Romanda, politikacıların çıkarları uğruna sergiledikleri oyunlar ve bunun halk nazarındaki kabulü okuyucunun dikkatlerine sunulur. Toplumda cesareti ve özverisiyle ön plana çıkan kahramanlara ne denli gereksinim duyulduğu, sıradan bir insanın, birtakım politik oyunlarla, halk nazarında itiraz edilmeksizin kabul görmesiyle verilir.

Romanda olaylar kronolojik bir düzen gözetilerek verilir. Olaylar daha çok romanın başkişisi Mahmut, nam-ı diğer Matador Mahmut etrafında gelişir. Roman, politik çıkarları uğruna her yönüne başvuran, devlet üzerinde etkili birtakım kimselerin, oluşturmak istedikleri düzene katkı sağlayacak bir kahraman bulma arayışlarıyla başlar. Bu süreç sistemin görevlendirdiği sembolik kişiler üzerinden gerçekleştirilir.

Romanda politik düzenin temsilcisi konumundaki Baba, Bay Kuş’tan İspanyol erkeğine benzeyen birini bulmasını ister. Kahramanımız Mahmut istenilen

özelliklere sahip yegâne kişidir. Verilen görevi layıkıyla yerine getirmeye odaklanmış Baba'nın adamları olayı sorgulamazlar, çünkü sistem sorgulamaya müsaade etmez: *"Hem Baba'nın niçin böyle bir adam aradığını da bilmiyordu ki!"* (İzgü, 2010c: 8).

Bay Kuş, Mahmut'u gözüne kestirir. Baba'nın adamları Mahmut'u arabaya bindirir. Mahmut, bilmediği bir yere, kim olmadığını bilmediği kişilerce götürülmesine, bu kişilerin sivil polis olma ihtimaline binaen ses çıkarmaz. Mahmut ilkin mafyanın eline düştüğünü, sonra gizli bir örgütün kendisini İspanya'ya karşı casus olarak kullanacağını düşünür. Bu düşünceler arasında gelgitler yaşayan Mahmut, nihayet Baba'nın sağ kolu Bay E'nin ona, toplumların kahramanlara olan ihtiyaçlarına, kahramansız toplumlarda ortaya çıkacak sıkıntılara ve bu sıkıntıları yok edebilecek yegâne kahramanın kendisi olduğuna dair telkinleriyle Mahmut, adeta bir kimlik değişimi yaşamaya başlar: *"Ben vatanımı milletimi çok severim. Ben de severim dedi Mahmut."* (İzgü, 2010c: 31). Vatan ve millet sevgisi gibi kutsalların ön plana çıkartılarak sıradan bir insanın kahraman olma sürecindeki değişimine şahitlik ederiz. Süreç içerisinde kahramanımızın planlanan olay örgüsü içinde, seçilmiş bir insan olduğuna kendini inandırdığını gözlemleriz. Böyle bir ortamda Mahmut adeta, kendisine belirlenmiş hedeflere ulaşmaya odaklanmıştır: *"Tahmin değil hanımefendi, önceden biliyorsunuz. Benim acılı Adana kebabını sevdiğimi de biliyorsunuz. Siz beni çok önceden seçtiniz."* (İzgü, 2010c: 39).

Mahmut kahraman olma yolunda istenilen kıvama gelir. O, kendince bir pozisyon belirler ve ülke menfaatlerini ön plana çıkaran, kendine biçtiği kutsal bir görevle, ülkesini korumaya adanmış biri olur: *"Yok anlıyor gibiyim abi ya, yani Bay E abi, şimdi yıkılsa o kahraman ben mi oluyorum?"* (İzgü, 2010c: 55). Mahmut, sistemin kendisine biçtiği role adapte olmuştur: *"Çökmüş omzu dikiliverdi Mahmut'un. Şunun şuracığında bir kahraman yaratılıyordu şu yoksul halk içinde hem de ne fedakârlıklarla."* (İzgü, 2010c: 57).

Asıl adı Mahmut Sırrı Kerkenez olan kahramanımız, yaratılmak istenen kahraman profiline uygun olarak, Bay E'nin kendisine bulduğu Mahmudez Sierra Kerkenez ismiyle, İspanyol bir kahramana dönüştürülür. Mahmut, kendisine hizmetle görevli Ateş'in ondan boğaları nasıl öldürdüğüne dair ısrarlı sorularıyla, bu göreve iyice adapte olur ve yavaş yavaş kahraman olduğuna inanmaya başlar.

Mahmut, rolüne adapte olması için birkaç gün İspanya’da misafir edilir. Bu süreçte sıradan bir insanın geçmişini unutarak sahte bir matadora ve devamında milli bir kahramana dönüştürülme sürecine şahitlik ederiz: “*Yahu yoksa bende gerçekten İspanyol kanı mı var? Bir deneyeyim mi?*” (İzgü, 2010c: 83).

Toplumu sürükleyecek bir kahraman, ancak onlardan biri olmakla hayat bulur. Kurgu bu bağlamda oluşturulur. Mahmut, sistemin halk üzerinde oluşturduğu algıyla, kendi içlerinden çıktığına inanılan bir kasabalı yaratılarak, zamanla herkesin, Mahmutabatlı olduğuna inandığı bir kahramana dönüştürülür: “*Öyle bir kahraman ki bu kahraman, onların bağırılarından çıkmış.*” (İzgü, 2010c: 147).

Sistem, yarattığı algıyla Mahmut’u bir anda ülkenin gündemine oturtur. Mahmut’la ilgili programlar düzenlenerek ülkenin gündemi tamamen Mahmut’a göre şekillendirilir. Sistem amacına ulaşmıştır. Televizyonlarda, yapılan zam haberlerinden sonra, Mahmut’la ilgili haberlere yer verilir. Halk zamlara karşı duyarsızlaştırılır.

Bütün gazeteler Mahmut’un kahramanlıklarını yazar. Mahmut’la ilgili halk nazarında olumlu bir hava oluşturulur. Öyleki bir gazetenin Mahmut’la ilgili eleştirel haberi, halkın tepkisine yol açar. Oluşan bu havanın etkisiyle halk gazeteler aracılığıyla Mahmut’a mektuplar yazar. Kadınlar ona hayranlıklarını ifade eder, erkeklerse matadorlukla alakalı sorular sorar. Ülkenin gündemi tamamen Mahmut olmuştur.

Mahmut, bir kahraman edasıyla İstanbul’a getirilir, kendisine devlet töreni düzenlenir. Devlet büyüklerinin yanında halkı selamlar. Oluşturulan bu hava içinde bir sürü zam yapılır, ancak halk bu zamları umursamaz. Mahmut’a geldiği günün akşamı bir yemek tertip edilir. Mahmut’un geleceğini öğrenen halk onu ilgiyle karşılar. Onu karşılamaya gelenler arasında bayılanlar bile olur. Bu süreçte çıkarıcı bir takım odaklar da Mahmut’tan faydalanarak amaçlarına ulaşırlar.

Gündemi sulandırmak adına Mahmut’un İspanya’da Karmen adında bir sevgilisi olduğu söylentileri yayılarak gündem değiştirilir, bu durum bir memleket meselesi haline getirilir: Bay E yakında Karmen’i Türkiye’ye getirerek bu ayrılığa son vereceklerini söyler. Bir anda ülke gündemi Mahmut’la Karmen’in kavuşmaları üzerine yoğunlaşır. Ülkedeki bütün gelişmeler bu haberin gölgesinde kalır. Birkaç gün sonra Karmen büyük bir halk akınının eşliğinde Türkiye’ye getirilir. Karmen

Müslüman olur, Kadriye ismini alır. Sistem, bir yabancıyı Müslüman yaparak halk nazarında büyük bir itibar kazanır. Kahramanımıza layık şaşaalı bir düğün yapılır. O gün yine birtakım zamlar yapılır. Olay tamamen gündem değiştirme üzerine kurgulanır.

Mahmutkent başkanı ilçelerinde boğa güreşi yapılacağını, matadorun da Mahmut olacağını söyler. Bu haberle bütün planlarının alt üst olacağını düşünen Baba ve Bay E Mahmut'un matadorluk dersi almasını isterler, ancak Mahmut bir kahraman edasıyla, buna gerek olmadığını, zaten kendisinin çok iyi bir matador olduğunu söyler. Ülke bir anda bu haber üzerine yoğunlaşır. Baba ve Bay E bu durumdan kurtulmak için çareler arar. Mahmut'un karşısına kör bir boğa çıkarmayı, ineği boğa diye yutturmayı, hatta makyajla gerçek bir matadoru Mahmut'un yerine çıkarmayı bile düşünürler ancak, Mahmut'u ikna edemezler ve işi gidişatına bırakmaya karar verirler. Sonunda Mahmut boğayla karşı karşıya gelir. Mahmut boğanın ilk darbesiyle kanlar içinde yere düşer. Mahmut sisteme feda edilmiştir. Sistem devinimini devam ettirir.

2.2.11. Kaçak Kız

Romanın olay örgüsü, kendi iradesiyle hareket etmeye çalışan lise son sınıf öğrencisi bir genç kız ve ailesinin beklentileri ve beraberinde getirdiği baskılar üzerine şekillenir.

Romanın temeli çekirdek bir ailenin 18 yaşlarındaki büyük kızları Üzüm'ün başından geçen olaylar üzerine kurgulanmıştır. Okul ve ev arasında monoton bir yaşam süren roman kahramanının ailesinin kendisine dayattığı üniversite sınavını kazanmak ve doktor olmak üzerine kurgulanan olaylar, romanın ana çizgisini oluşturur.

Genç kız-aile çatışması, romanın olay örgüsünü oluşturur. Çatışma Üzüm'ün hayalleri ve ailesinin beklentileri merkezlidir. Üzüm, başarılı bir lise son sınıf öğrencisidir ve ailesinin üniversiteyi kazanması ve doktor olması yönünde yoğun baskısı altındadır. Bu baskı, babasının “ayakkabısız büyüdüğü” söylemleriyle doruk noktaya ulaşmaktadır. Üzüm'ün hayalleri ve ailesinin beklentileri taban tabana zıttır. Aile kalp doktoru olmasını ister, Üzüm'se tiyatro sanatçısı olmak istemektedir; ancak Üzüm'ün bu isteği aile tarafından kesin bir dille reddedilir. Bu süreçte kendisiyle

ilgili kararlarda söz sahibi olamayan bir genç kız tiplemesinden hareketle ailelerin baskıcı ve otoriter tavırları eleştirilir.

Üzüm çok başarılı bir öğrenci olmasına karşın, sınav esnasında ailesinin üzerinde yaratmış olduğu baskıyla heyecanlanır ve sınavı kazanamaz. Ailenin bu olay karşısında tepkisi oldukça serttir. Babasının “defol!” sözü Üzüm için psikolojik bir çıkmazın başlangıcıdır. Artık yıllardır kaldığı eve yabancıdır. Üzüm babasının bu tavrı karşısında evi terk eder: *“Bu evin kızı olduğunu bile unutmuştu. Öyle bir yabancılik duyumsamıştı ki bu yıllardır oturduğu evde.”* (İzgü, 2011c:28). Terk edişe kaynaklık eden aslında yaşla sınırları çizilmiş bir özgürlük algısıdır: *“Evet, on sekizini geçtikten sonra artık özgürdü.”* (İzgü, 2011c:55). Bu, aynı zamanda Üzüm ve ailesi arasında yaşanan çatışmanın neticesi bir kaçıştır. Bu kaçış, aslında ailesinin dayattığı baskılardan, okuduğu liseden, dershaneden ve en önemlisi bu üçlünün oluşturduğu eğitim sisteminden ve düzenden bir kaçıştır. Bilinçsizce İzmir sokaklarında dolaşan Üzüm’ün sarhoş bir adamdan korkup kaçarken rastladığı taksi şoförünün nasihatleri, adeta yazarca idealize edilmiş bir sistemin yansımalarıdır: *“Yo sakın yanlış anlama, gençlere kızdığını sanma. Onlar çok şeyde haklılar. Kızım da bazen tartışıyoruz... Hak veriyorum ona. Biz gençlerimizden çok şey istiyoruz ama onlara hiçbir şey vermiyoruz... Onlardan saygı bekliyoruz ama biz onlara saygı göstermiyoruz...”* (İzgü, 2011c: 46). Karamsar ve çaresiz bir genç kızın bu kaçışı, intihar düşüncesiyle seyreden bir iç hesaplaşmaya döner. Üzüm’ün yaşadığı baskının şiddeti kahramanımızı ölümle yaşam arasındaki o ince çizgiye yaklaştırır. İntihar Üzüm’e bakan yönüyle yaşadığı olumsuz psikolojiden kurtuluştur: *“Karanlık denize bakınca ölümü, görkemli ışığa bakınca yaşamayı düşünmüştü.”* (İzgü, 2011c: 57). Yaşamla ölüm arasında gelgitler yaşayan Üzüm, nihayetinde tercihini yapar, her şeye inat yaşamayı seçer: *“Ben yaşamayı seçiyorum deniz. Duydun mu, ben yaşamayı seçiyorum.”* (İzgü, 2011c:58). Üzüm, içinde bulunduğu ruh haliyle bilinçsizce İzmir sokaklarında dolaşır. Bu ruh hali Üzüm’ü önce İzmir’den uzaklaşmaya yöneltir, ancak parasızlık Üzüm’ü bu düşüncesinden uzaklaştırır.

Üzüm’ün geceyi geçirmek için sığındığı sinemada tanıştığı makinist Fırat, Üzüm’ün yaşamında adeta bir dönüm noktası oluşturacaktır. Bu tanışma Üzüm’ün değişimine ve beraberinde güçlenmesine yardımcı olacaktır. Artık Üzüm’ün kendisi olma noktasında Fırat önemli bir güçtür ve Üzüm’ün bundan sonraki süreçte

hayatının şekillenmesinde önemli bir konumdadır. Fırat’la desteklenen bu güçlenme, Üzüm’ün baskıyı hissettiği zamanlarda geçmişe dair güzel hatıralara sığınma şeklinde de tolere edilir.

Üzüm, Fırat vasıtasıyla, Fırat’ın babasını ve ev ortamlarını tanıma fırsatı bulur. Bu ortam Üzüm’e bakan yönüyle, kendi hayal dünyasında idealize ettiği bir ortamdır. Yazar, adeta Fırat ve babası vasıtasıyla romanın ana çerçevesine uygun ideal bir aile yapısını mekân bağlamında ortaya koyar.

Fırat ve Üzüm’ün arkadaşlıkları zamanla aşka dönüşür. Fırat Üzüm’ü ailesinin verdiği gazete ilanıyla yumuşatır ve eve dönmeye ikna eder. Kızlarını bu denli baskı altına aldıkları için pişman olan baba ve anne bu yanlıştan dönerler ve romanın başında gösteremedikleri olgun ve anlayışlı tavrı takınarak kızlarının kararına saygı gösterirler. Üzüm’ün ideallerine ulaşmak üzere evden uzaklaşmasıyla başlayan bu kaçış adeta Üzüm’ün kendi olma yolunda ona itici bir güç olmuştur.

Romanın sonunda gençliğin ve ailelerin önemli bir problemi olan üniversite sınavı ve bu sınavın oluşturduğu stres ve baskının aileler ve özellikle gençler üzerinde yarattığı yıkıcı etkileri gözlemliyoruz.

2.2.12. İçimde Çiçekler Açınca

Romanın olay örgüsü, anne-babası bankacı olan ve aynı zamanda ailenin tek çocuğu, lise onuncu sınıf öğrencisi Sevda’nın aşka dair yaşadıkları ve bu durum karşısında ailesinin gösterdiği tepkiler üzerine şekillenir. Sevda, başarılı ve öğretmenleri tarafından sevilen, takdir edilen bir öğrencidir: *“Okul öğretmenleri, yöneticileri ondan övgüyle söz ederler. Örnek bir öğrencidir. Arkadaşlarının ve öğretmenlerinin sevgisini kazanmıştır. Her dönem başarı belgeleri alır.”* (İzgü, 2012: 63).

Romanda olay örgüsünü şekillendiren ilk karşılaşma Sevda’nın sınıflarına yeni gelen Atila adlı öğrenciyle göz göze gelişleridir: *“Sevda güldü. Hiç bugüne dek içinde bir ışık yanmamıştı.”* (İzgü, 2012: 32). Romanda olay örgüsünü şekillendiren bu karşılaşma tüm engellemelere rağmen zamanla aşka dönüşür: *“Niçin Sevda’nın yüreğinin atışı değişmişti? Acaba Atila’ya bu denli yakın olmaktan mı?”* (İzgü, 2012: 41). Okul çıkışlarındaki küçük kaçamaklarla daha da büyüyen ve hızla alevlenen aşk, zamanla engel tanımayan bir hale bürünür. Sevda’nın yaşadığı ilk aşk bir yönüyle

ailesinin beklentilerinin kurbanı olmuştur. Sevda'nın aşkını özgürce yaşama isteği ailesince ipotek altına alınmıştır.

Sevda'nın doğum günü için Atila'yı davet etme isteği, Sevda'nın aile tarafından kabul görmez ve olay farklı bir boyut kazanır. Olay, aşkıdan yana büyük bir direnç gösteren Sevda ile ailesinin beklentileri ve beraberinde oluşturduğu baskıların çatışmasına döner: *“Bir yanda Sevda, Atila, bir yanda annesi ve onun arkasında babası.”* (İzgü, 2012: 104). Sevda'nın yaşadığı kaçamak aşktan haberdar olan ailesinin bu durum karşısında tepkisi çok sert olur. Ancak bu tepki sanılanın aksine Sevda'yı aşkıdan vazgeçirmeye yetmez. Artık Sevda için aşk bu uğurda her şeyi göz almayı gerektirecek bir duyguya dönüşür. Bu süreçte Sevda'nın yaşadığı en büyük çatışma ailesi ve Atila arasında seçim yapmak zorunda kalmasıdır. Ancak Sevda her fırsatta, ailesine olan bağlılığını dile getirirse de o kendince çok önemseydiği aşkıdan yana tavır sergiler: *“Kimse engel olamayacak Atila, dedi”* (İzgü, 2012: 110).

Ailenin bu aşka karşı çıkmalarındaki temel düşünce, anne ve babada saplantı haline dönüşen, kızlarının Atila'ya âşık olması durumunda okuması yönündeki çabalarının boşa gideceği korkusudur. Sevda'nın ailesinin görünürde sergilediği fedakârlığın, beklenti kaynaklı oluşu Sevda üzerinde farkına varamadıkları bir baskı oluşturur. Anne-babanın kendilerince fedakârlık olarak nitelendirdikleri davranış kalıplarını sürekli olarak Sevda'ya hatırlatmaları Sevda üzerinde baskı kurar.

Sevda, ailesi ve aşkı arasında sıkışıp kalmıştır. Aşk, ailesinin yoğun baskısına galip gelir ve okuldan kaçarak İzmir sokaklarında dolaşırlar. Bu süreçte Sevda ve Atila birbirlerinden asla vazgeçmeyeceklerine dair sözleşirler. Sevda'nın okuldan kaçtığını öğrenen anne, okul yönetimine başvurur ve bu konuda okul yönetiminin önlem almalarını ister. Artık baskı anne-baba ve okul birlikteliğiyle daha da şiddetli bir hal alır. Baba, kızıyla görüşmemesi konusunda Atila'yı uyarır, ancak tüm uyarılara karşın Atila ve Sevda bu aşktan vazgeçmezler. Sevda'nın ailesi ve okul yönetiminin desteklenen baskılar bir sonuç vermez, çünkü Sevda bu baskılara boyun eğmez ve aşkıdan da vazgeçmez. Atila'yı kızıyla sahilde otururken yakalayan baba, bir anlık babalık refleksiyle Atila'nın yakasına yapışır. Sevda, babasının bu tavrı karşısında bayılır. Anne-babasının tüm engellemelerine karşın Sevda Atila'yla

görüşmeye devam eder. Aile, başlangıçta kızlarına karşı anlayışlı bir tutum sergilerken kızlarının aşkı karşısında tamamen farklı bir pozisyon belirlemiştir.

Kaotik bir ortamda devam eden ilişki, Atila'nın Sevda'yı ailesiyle tanıştırmasıyla devam eder. Atila'nın ailesi Sevda'nın ailesine nazaran çok daha anlayışlıdır ve bu ilişkiyi normal karşılar.

Sevda'nın tavrı nettir. O, tüm baskılara rağmen aşkından yana tavır takınır ve ne pahasına olursa olsun Atila'dan ayrılmamaya ve tüm zorluklara göğüs germeye karar verir. Sevda için ailesinin baskıları bir noktaya kadar belirleyici olur. Sevda ailesini çok sevmesine karşın, bu baskılara direnir ve aşkından vazgeçmez. Bu süreçte oluşan aile baskısının altında aslında toplumsal normlar etkili olur. Çünkü aile için temel sorun “el âlem ne der?” sorusu önemlidir: “*Bizden utanmıyorsan konu komşudan utan!..*” (İzgü, 2012: 179). Bu soru aslında gençler üzerindeki toplumsal baskının en somut örneğidir.

Sevda yaşadığı aşkla beraber bir değişim sürecine girer. Ailesinin tüm isteklerini sorgulamadan yerine getiren bir genç kız görüntüsünden uzaklaşarak, kendi kararlarını verebilen, kısacası kendi olabilen bir genç kıza dönüşür.

2.2.13. Bütün Sabahlarım Senin Olsun

Romanda olay örgüsünü lise son sınıf öğrencisi Çiçek'in teyzesinin yanında geçirdiği yaz tatili ve sevgilisi Furkan'la yaşadığı aşkları üzerine şekillenir. Çiçek lise son sınıf öğrencisidir ve üniversite sınavına girecektir. Sınav odaklı bu yaşam gençler üzerinde sınırlayıcı bir etkiye sahiptir: “*Selam selam selam narçiçekleri, dedim. Bugün artık okul yok. Okul tatil oldu. Evet dersane de tatil oldu.*” (İzgü, 2011d: 5). Eğitim sistemi ve sınav sistemi arasındaki uyumsuzluk okul penceresinden verilir: “*Peki bu takdirnameler, benim üniversite sınavını kazanacağımın bir belirtisi değil mi?*” (İzgü, 2011d: 6). Tüm bu yoğunluk ve stresten bir nebze olsun uzaklaşması için, ailesi Çiçek'i dinlenmesi ve moral depolaması için Kuşadası'na teyzesinin yanına gönderir. Çiçek'in ailesi kızlarına yaklaşım tarzları yönüyle son derece anlayışlı bir aile fotoğrafı sunar ve bu yönüyle Çiçek'in ailesi üniversite sınavının gençler üzerinde oluşturduğu baskıyı izole eden bir aile görüntüsü verir.

Çiçek ve annesi karne hediyesi almak için dışarıda bulundukları süreçte eğitim sistemine yönelik tespitlerde bulunurlar. Bu süreçte Çiçek vasıtasıyla eğitim sistemi ve özellikle sistemin gençler üzerinde yarattığı baskı dikkatlere sunulur. Çiçek kendisine bakan yönüyle ailesinin desteği sayesinde bu baskıyı hissetmez.

Romanın ana çerçevesini modern bir aile yapısı görüntüsü içinde sunulan iki gencin aşkları oluşturur. Çiçek'in Furkan'la yaşadığı aşk, ailesi tarafından anlayışla karşılanır. Çiçek'in Furkan'la yaşadıkları, annesi tarafından yadırganmaz ve olumlu yönde desteklenir. Aile kızlarının kişisel tercihlerine saygı duyar ve ona güvenir.

Çiçek tatil planından Furkan'a bahseder, ancak Furkan babasına yardım edeceğini ve kendisiyle gelemeyeceğini ifade eder. Çiçek Kuşadası'na teyzesinin yanına gider. Teyzesinin çocuğu yoktur ve teyzesi çocukları çok sevmektedir. Çiçek'in eniştesi de bir gemide kaptandır. İkisi de Çiçeği çok sevmekte çocuklarının olmayışını Çiçek sevgisiyle bir bakıma tolere etmektedirler. Çiçek ailesi ve teyzesinin kendisine yaklaşımları yönüyle oldukça rahat, hayatı dolu dolu yaşayan özgür bir genç kızdır.

Bütün Sabahlarım Senin Olsun'da iki gencin ilişkisinin merkeze alındığı, diğer olayların da bu aşk çerçevesinde geliştiği olaylar silsilesi içinde yaşanan tutkulu aşk romanının temel unsurudur.

Çiçek'in eniştesi işsiz kalır. Teyzesi bu duruma çok üzülür, ancak Çiçek'in üzülmemesi için ona belli etmemeye çalışır. Teyzesinin üzüntüsü, eşinin işsiz kalmasından ziyade denize olan tutkusu ve bu tutkunun eşi üzerinde yaratacağı olumsuz psikoloji kaynaklıdır.

Çiçek, teyzesinin komşusunun çocuğu Cem'le tanışır. Cem Çiçek'e ilgi duyar, ancak Çiçek Cem'i incitmeden ona sevgilisi olduğunu söyler. Furkan bir fırsatını bulup Çiçek'in yanına gelir. Çiçek, Furkan'a kalabileceği uygun bir pansiyon bulur. Bir gün Çiçek, eniştesi ve Furkan bir motorla denize açılırlar. Denizin ortasında terk edilmiş bir gemi görürler. Birlikte gemiye çıkarlar. Terk edilmiş sandıkları gemi aslında Yunanistan'a götürülmek üzere kandırılmış mültecileri taşıyan kaçak bir gemidir. Bu yönüyle toplumun acıyan bir yanı olan mülteciler sorunu da dikkatlere sunulur.

Gemideki çaresiz insanlar Suat'tan onlara yardım etmelerini, kendilerini Yunanistan'a geçirmelerini isterler. Olay tehdiye kadar gider, ancak Suat sonunda

ölüm de olsa kanunsuz bir iş yapamayacağını net bir dille ifade eder. Suat bu yönüyle prensiplerinden ödün vermeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Adamlar Çiçek'i öldürmekle tehdit ederler. Suat kendilerine emanet olarak gördüğü Suat için prensiplerinden ödün vermek zorunda kalır ve onları Yunanistan'a götürmeye razı olur, ancak daha hareket edemeden sahil güvenlik olaya müdahale eder.

Romanda bir ailenin kızlarının kararlarına saygı duymaları, ona tercihleri noktasında anlayışlı yaklaşımları roman boyunca okuyucuya hissettirilir. Bütün bu eylemlerden hareketle Çiçek'in ailesi ve yakınları üzerinden romanda olumlu bir aile fotoğrafı sunulur.

2.3. ROMANLARDA MEKÂN

Mekân, anlatma esasına bağlı eserlerde yaşanan olayların sergilendiği yerdir. Zira olaylar ancak bir mekân üzerinde cereyan ederler. Olayların gerçekleştiği mekân vakanın seyrinde önemli bir yere sahiptir ve bu yönüyle mekân romanın asli unsurlarındandır.

Şahıs kadrosunu oluşturan insan veya varlıkların itibari bir dünyada yaşadıkları olaylar zincirinin hikâyesi olan romanda, muhayyel veya gerçek bir mekâna ihtiyaç duyulacağı açıktır. Bu nedenle mekân, anlatma esasına bağlı eserlerde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar (Çetişli, 2009: 77).

Romanın iç unsurlarından biri de hiç şüphesiz mekândır. Romanda gerçekliğin ayaklarının yere basması için mekân kullanılması önem arz eden öğelerdendir. Vaka, bir olay ve zaman diliminde mekân ile hareket eder. Kişilerin yaşamı, ancak mekân ile bir anlam kazanır. Hatta bazı romanlarda mekân ile kişi örtüşür. Mekân kahramanın psikolojisini etkiler ve onu yönlendirir. İnsanı çevresinden kopuk düşünemediğimiz gibi romanı da mekândan ayrı addedemeyiz. Roman temelde yansıtmaya yani mimesise dayalı bir yazındır. Vaka, kişiler ve zamanı gerçeklikten alıp, yeni bir şekil ile yaratıldığı gibi mekânı da insan yaşamından aktarır (Gökçimen, 2007: 33).

Anlatı kurgusunda önemli bir yere sahip olan mekân unsurundan, gerçeği olduğu gibi yansıtmak veya değiştirmek yönünde yararlanılır. Aslında bu tutum, romanın klasik evresi için geçerlidir (Tekin, 2012: 156).

İtibari bir eserde mekânın da itibari olması doğaldır. Vaka zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartlar bu itibari mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir. Bunun için mekân tasviriyle ilgili satırlar ve pasajlar üzerinde dururken bu mahallin kim tarafından ne zaman görüldüğünü ve kime anlatılmakta olduğunu araştırmak gerekir (Aktaş, 1998: 141).

Vakanın gerçek veya muhayyel, hatta ütöpik bir mekana ihtiyacı vardır. Romancı mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, atmosfer yaratmak cihetiyle kullanabilir ve o olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara “sahilik” kazandırma endişesidir (Tekin, 2012: 143). Bu bağlamda romanda mekân, özellikle kahramanların psikolojik durumlarını ve atmosferi yansıtmaları bakımından önemlidir. Olayların geçtiği mekân, roman kahramanlarının yaşadıkları psikolojik durumların ve sosyal gerçekliğin gösterilmesi adına önemli doneler sunmaktadır.

Anlatı türlerinde mekân, kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların bakış açıları ve duysal gelişimlerine göre şekillenir, yeniden yaratılır ve etkin kurucu bir değer olarak üzerindeki etkiler ve onları olacılara hazırlar (Korkmaz, 2007: 400).

İzgü’nün romanlarında genel itibariyle, kahramanların psikolojileriyle direkt irtibatlı olan algısal mekânlar kullanılmıştır. Bu mekânlar fiziksel özelliklerinden ziyade, roman kişilerinin psikolojik durumları dikkate alınarak tasvir edilmiştir.

Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. Bu mekânlar, içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliğe sahiptirler. Açık ve geniş mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir. Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder; varlığı, değerleri adeta koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru akmasını sağlar. İşte mekândaki bu genişlik algısı da fenomenolojik anlamdaki bu akıştan kaynaklanır. Halk arasında kullanılan “iki gönül bir olursa samanlık seyrân gâh olur” ifadesi, kapalı ve dar nitelikli bir mekânın, nasıl da derinleşip genişlediğinin güzel bir ifadesidir (Korkmaz, 2007: 411).

Mekânın göreceli varlığı, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı mesafesini ön plana çıkarır. Anlatılarda mekân için kullanılan kapalı ve dar sözcüklerinden

kastedilen fiziksel anlamda bir kapalılık değildir. Bu ifade yüzeysel ve karakter bağlantılı bir tanımlama değildir. Zira olgusal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur. Anlatılarda, mekânın fiziksel özelliklerinden çok algısal özelliğinin ön planda olması, aslında halk psikolojisinde derin bir hakikat olarak kendini göstermektedir. Halkın, zor durumda kalmış insanlar için kullandığı “dünyanın başına dar olması” ifadesi, fiziksel bir darlaşmadan ziyade, algısal bir darlaşmaya gönderme yapmaktadır (Korkmaz, 2007: 403-405).

İzgü’nün romanlarında mekân tasvirleri daha çok sosyal gerçekliği sunmak adına yapılmış tasvirlerden ibarettir. İzgü, tasviri yapılacak mekânları uzun uzun anlatmaz, daha çok bir iki kelimeyle geçirir. İzgü’nün incelenen romanları genel itibarıyla açık-geniş mekânlar ve dar-kapalı mekânlar alt başlıklarında incelenmiştir.

2.3.1. Açık ve Geniş Mekânlar

Gecekondu’da açık ve geniş mekân Adana’dır, mekâna dair izlenimler genel hatlarıyla verilir, detaylandırma yapılmaz. Olaylar daha çok dar ve kapalı mekânlarda geçmektedir.

Gecekondu’da açık mekâna dair tasvirler daha çok roman kahramanlarında oluşturduğu büyük şehir algısı ve bürokratik intibalar şeklinde belirginleşir: “Çıkacağız, valiye de çıkacağız. O da bilmem, Ankara bilir diyecek.” (İzgü, 2010a: 49).

Romanda açık mekâna dair izlenimler roman kişilerinin konuşma aralarında meta haline dönüşen şehirli algısı üzerinden verilir: “Bulsalar yani, Allah’ın havasını bile paraynan satarlar.” (İzgü, 2010a: 90).

Romanda açık mekâna dair tespitler kahramanın içinde bulunduğu olumsuz ruh haliyle orantılı olarak tasvir edilir. Yaşanan yerlere ilişkin değerlendirmeler insanların ekonomik durumlarından hareketle sorgulanır: “Ne mesuttu inanlar. Hiç mi dertleri yoktu bunların? Niçin gülüyorlardı? Neye gülüyorlardı? İstediklerini alıyorlardı mutlaka bu dünyadan, insanlardan... Kim bilir şu anda kaç kişi Ayhan’ın ilaç parasından daha pahalı balıklar yiyordu!” (İzgü, 2010a: 127-128).

İlyas Efendi’de açık ve geniş mekân belirgin değildir, mekân genel ifadelerle verilir. Olaylar daha çok romanın iletisiyle paralellik gösteren dar ve kapalı

mekânlarda geçer. Romanda açık mekâna dair izlenimler daha çok roman kişilerinin büyük şehre bakışı ve roman kişileri üzerinde oluşturduğu baskıdan hareketle verilir. Bu baskı büyük şehirlerdeki yoğun bürokrasinin şahıslar üzerinde oluşturduğu algı merkezli olarak sunulur: “*Hem nüfus işi bu, biliyorsunuz müdür bey, hiç dalgaya gelmez. Yanlışlıkla kızın adını Ayşe yerine Aşe yazdın mı, ömrü billah onun adı Aşe kalır. Artık vatandaş, yok efendim benim adım Aşe değil Ayşe’ydi diye mahkemelerde uğraşsın dursun.*” (İzgü, 2005a: 87).

Romanda açık mekân olarak verilen yerler, kahramanda oluşturduğu intibaldan hareketle, mekânsal farklılıklar bağlamında verilir. Mekân bu yönüyle istenilmeyen bir konumdadır: “*Zaten askerden önce biz küçücük bir kasabadaydık. Sonradan babam istedi bu kenti... Ben yolunu bile bilmem buranın...*” (İzgü, 2005a: 108).

Halo Dayı ve İki Öküz’de açık ve geniş mekân, göç olgusuyla birlikte değişkendir. Ana mekânlar; Mescitli Köyü ve İstanbul’dur. Romanda zaman zaman yolculuk güzergâhındaki Ankara, Bolu İzmit ve İstanbul’un çeşitli semtlerinden de bahsedilir, ancak fazlaca üzerinde durulmaz: “*Angara dedikleri de bes Angara’yımış haa oğul, döne döne bitmez, gede gede tükenmez.*” (İzgü, 2011a:94).

Yazar romanına Mescitli köyünün tasviriyle başlar: “*Kim demiştir, kim koymuştur bilinmez, bu köyün adı Mescitli köyüdür. Kuşlar gelir, derelerden, tepelerden, Kirman Yarığı’ndan... Sever köylüler Kirman Yarığı’nı, çünkü burası onlar için doğal bir yoldur.*” (İzgü, 2011a: 5). İfadeleriyle köyün doğal yapısı tasvir edilir. Mekâna dair ayrıntılar ve kahraman üzerinde oluşturduğu intibalarla, mekân huzurun kaynağı olma görüntüsü sunar. Romanda mekânlarla ilgili tasvirler daha çok toplumsal farklılıklara dikkat çekmek adına karşıtlıklardan hareketle verilir. Romanda mekâna ait unsurlar detaylandırılmaz, sadece Anadolu, İstanbul karşıtlığını vermek için kullanılır: “*Gayanın depesine çıkmağnan, İstanbul’a getmek bir deel...*” (İzgü, 2011a: 25).

Romanda Anadolu İstanbul karşıtlığı, her ne kadar İstanbul’a roman kahramanının hayallerini gerçekleştirme mekânı olma niteliği yüklese de, romanın genelinde İstanbul’la ilgili olumsuz bir tablo çizilerek Anadolu insanındaki büyük şehir algısı dikkatlere sunulur: “*Oğlum, bura Isdanbul, gözünü dört açacan, sonra insana göyneğini ters giydirirler...*” (İzgü, 2011a: 168).

Romanda mekân, ana iletiye uygun olarak bir Anadolu köyü tasviri yapılarak verilir. Adeta her şeyin belli olduğu bir köy görüntüsü sunularak köydeki toplumsal yaşam, mekândan hareketle verilir: “*Mescitli’de yarın ne olacak, herkes daha bugünden bilir. Kim bulgur kaynatacak, kim erişte açacak, kim pestil yapacak... Hatta kim karısını dövecek...*” (İzgü, 2011a: 42).

Romanda mekân, kişiler üzerinde oluşturduğu psikolojik algı yönüyle de verilerek mekânsal karşıtlık somutlaştırılır. Mekâna işlevsel bir özellik yüklenir: “*Nedense benzemiyordu kasaba yerinin akşamları, köy yerinin akşamlarına. Köy yerinde başka türlü olurdu akşamlar. Sanki haber verirdi geldiğini, ben geliyorum derdi. Beklerdi köylü akşamın gelişini. Sonra, güneşin batışını duyarlardı içlerinde, yudum yudum. Burası öyle değildi, bastırveriyordu karanlık.*” (İzgü, 2011a: 54).

Romanda mekân ile olay örgüsü arasında sıkı bir münasebet vardır. Mekânlar toplumsal farklılığı göstermek, oradaki yaşantıya dair ayrıntıları vermek için oluşturulur. Ayrıca toplumsal karşıtlıkların cereyan ettiği mekânlardan hareketle köylü-şehirli algısı, statü farklılığı bağlamında belirginleşir: “*Yarısı kamyon, yarısı otobüstü bu araçların. Otobüs gibi olan kısmına kasabanın hatırlıları, mal müdürü, tapucu, tüccar Şevki, ağa Cemil binerlerdi. Arka tarafına da köylüler ve kasabalılar binerlerdi.*” (İzgü, 2011a: 75-76).

Romanda mekân, kahramanlar üzerinde yarattığı algılama boyutuyla, genişleyen bir özellik de göstermektedir: “*Üstelik yukarıdaki kocaman bir pencereden de ayaz doluyordu içeriye... Ama, sıcacıktı burası Halo Dayı için, sap kokusu vardı, daha doğrusu köyünün, Mescitli’nin kokusu vardı.*” (İzgü, 2011a: 65).

Romanda genel olarak mekânlara ait detaylar, ayrıntılı tasvir edilmez. *Halo Dayı ve İki Öküz*’de mekân, olay örgüsünün geçtiği yer olmaktan ziyade, toplumsal farklılıkların yaşandığı yerler olarak verilir. Göç olgusuna dikkat çekilerek toplum üzerinde yarattığı sarsıntılı durum, mekânla ilişkilendirilerek verilir. Bunun bir sonucu olarak para kazanmak için gidilen bu yerler, roman kişilerinin psikolojilerini yansıtmak, köy-kent karşıtlığını göstermek gibi farklı işlevlerde kullanılan fonksiyonel mekânlar olarak da kurguda yer alır.

Kasabanın Yarısı romanında açık-geniş mekân, Anadolu’daki bir kasabadır ve olaylar genel itibarıyla kasaba merkezli olarak sunulur. Romanda vaka zincirine kaynaklık eden mekân, İzgü’nün genel karakteristik özelliğinin bir sonucu ayrıntılı

olarak tasvir edilmez, daha çok roman kişilerinin eylemleri ve konuşma aralarında verilir. Genel itibariyle isimsiz olan mekânla ilgili bilgilere, bu mekâna komşu olan yerleşim yerlerinin isimlerinden hareketle ulaşılır: “Kaç köy hele, yirmi iki köy, tastamam yirmi iki köy kaymakam beyin köyü. Bu yanda Haruplu, o yanda Tezmek, altta Çatallı, üstte Anacık...” (İzgü, 2005b: 11).

Romanda kurguyu genellemek ve olayı gerçeklik zeminine oturtmak için mekân ismi verilmez. Belirsiz bir mekân algısı yaratılır ve böylece yazarca olayın Anadolu coğrafyasındaki bütün kasabalarda yaşanabileceği izlenimi uyandırılarak genel bir kasaba algısı oluşturur.

Romanda mekânla ilgili verilen bilgiler, daha çok roman kişilerinin olumsuz psikolojileriyle örtüşen tasvirlerden ibarettir. Mekân, doktor oğlunun, hemşiresiyle evlenme girişimini bir türlü kabullenemeyen bir annenin gözlemlerinden yansıyanlarla tasvir edilir: “Oğlum yarın izin alacak ve buradan gidecek, bir daha da geri dönmeyecek. Ay ne pis ilçe, ay burada nasıl durulur?” (İzgü, 2005b: 166).

Romanda kasaba gerçeğine farklı bir perspektiften bakan yazar, mekânın olumsuz özellikleriyle, istenmeyen bir yerken görevin gereği olarak katlanılan bir mekâna dönüştüğünü belirtir. Bu durum roman kişilerinin duygusal dışavurumlarında okura hissettirilerek, bir kasaba görüntüsü çizilir: “Erol Bey hep önüne bakıyor, parmağıyla tıp tıp çatala vuruyor. Gezdiği ilçelerden en berbati, kendisi kurtuldu, darısı başkalarına, hani ya öyle ilçe ki, eskilerin deyimiyle, Çakalı bağlasan durmaz, ama görev.” (İzgü, 2005b: 152).

Üç Halka Yirmibeş romanında açık-geniş mekân, Anadolu’da bir kasabadır ve olay örgüsü bu mekândan hareketle oluşturulur. Kasaba kasaba dolaşıp geçimlerini sağlamaya çalışan bir baba ve kızının dramatik yaşamları, kasaba gerçekleriyle birleştirilerek sunulur. Kurguda önemli bir yere oturtulan mekân, kendisine atfedilen belirsizlikle, aynı zamanda romanın iletisiyle paralellik gösteren bir kasaba görüntüsü içinde kendini gösterir.

İzgü, çerçevesi adeta zamanla sınırlandırılmış bir kasaba tasviri yapar. Bu, her şeyin olağan seyri içinde cereyan ettiği bir kasaba görüntüsüdür: “Gecenin onunda tüm kasaba evine çekilmişti.” (İzgü, 2002: 72).

Romanda kasaba, İstanbul’la mukayese edilir. Mekân, roman kişilerinin isteklerine ne oranda cevap verebildiği şekliyle tasvir edilir: “Ah ulan İstanbul,

gözünü sevdiğimin, orada kırkına kadar evlenmeyeceksin, kırkına kadar iyice tozunu silkeleyecek, ondan sonra evleneceksin... Lan siz, yani başınızda kaymakamınız var diye bir şey mi sanıyorsunuz burayı, köy lan burası, köyden ne farkı var.” (İzgü, 2002: 54).

Açık ve geniş mekân olarak sunulan kasaba, kendisine yüklenen belirsizlikle Anadolu’daki herhangi bir kasaba algısı oluşturularak, olayın benzeri bütün kasabalarda yaşanabileceği izlenimini uyandırır. Burada amaç, olayın yaşandığı mekâna ait ayrıntıları vermekten ziyade, var olan toplumsal duruma, anlayışa kasabalı penceresinden bakabilmektir.

Zıkkımın Kökü romanında açık-geniş mekân, Adana’dır. Romanın otobiyografik olması nedeniyle bahsi geçen mekânlar genel itibariyle gerçekçidir. Yazar, romanda Adana’ya ait bilgiler verse de, bu bilgiler sınırlıdır. Mekâna dair ayrıntılar isim verilerek geçiştirilir. Bu mekânlara ait bilgiler, daha çok roman kahramanı Muzaffer ile Raziye’nin gizli kaçamaklarının gerçekleştiği zaman dilimlerinde dillendirilir.

Adana, romanda yaşam koşullarının mevsimsel olarak büyük zorluklara sahne olduğu bir mekân olarak verilir: *“Ama kışı; o çok sıcak bilinen Adana’nın kuru ayazı aklıma gelince, bacaklarımızı daha çok oynatır, arabaya bir kova daha fazla kömür tozu atabilmek için çırpınırdık.”* (İzgü, 2014: 9).

Romanda Adana, göç olgusunun merkezi konumundadır. Bu durum, mekânsal faktörlere bağlı, toplumsal farklılıklar boyutuyla verilir: *“Askerden gelince, bakmış köyünde bir şey yok. Bir şey olmadığı için millet akar durur Adana’ya. O da bir gece kararını vermiş, vermiş ama ana yok, baba yok kararını söyleyecek, analığına söylemiş. Analığı da; Get ulan gâvurun dölü demiş.”* (İzgü, 2014: 27).

Romanda Adana’ya dair olumlu bakış, roman kahramanının deneyimleriyle farklı bir boyut kazanarak olumsuz bir mekâna dönüşür: *“Adana denince onun tek anısı bendim, dert ortağı Muzosu...”* (İzgü, 2014: 91).

İt Adası’nda açık ve geniş mekân Adana’dır, fakat olaylar daha çok psikolojik anlamda değişkenlik gösteren dar ve kapalı mekânlarda geçmektedir. Adana, mekân olarak başlangıçta kendisine atfedilen, mutluluğun yakalanabileceği bir mekân olarak sunulurken, zamanla İstanbul karşıtlığıyla, dar bir mekân hüviyetine bürünür:

“İstanbul’un mu taşı toprağı altındır, Adana’nın mı bilmem ama, bildiğim bir şey varsa bizim oralarda yorganını omzuna vuran, Adana’nın yolunu tutardı. Öyle derlerdi... Sıcağı ve sıtması bir yana, yaşanacak -yaşamaksa- bir şehirdi tüm garipler, kimsesizler için...” (İzgü, 2006: 128).

Ekonomik göstergeler ve toplumsal farklılığın ortaya çıkardığı yoksulluğun muhatabı olan kesim, bu tablonun kendilerine sunmuş olduğu yaşam standartlarının meskeni konumundaki Adana’yı, sorgulanan ve şikâyet edilen bir mekâna dönüştürür: *“Lan niye geldin bu memlekete? Bura memleket mi yani? Yarısı aç, yarısı tok... Diğer yarısı da ağzına kadar tok.”* (İzgü, 2006: 184).

Umuda yolculukta açık ve geniş mekân özelliğiyle ön planda olan Adana, yaşama dair ortaya koyduğu, özellikle beklentilere cevap verememe özelliğiyle mekânsal bir ikilem de gösterir.

Sıpa romanında açık ve geniş mekân olarak verilen yerler belirgin değildir. Romanda bu mekânlarla ilgili isimlendirme yapılmaz. Açık-geniş mekân daha çok dışarı, cadde gibi yer adlandırmalarıyla belirtilir. Bu mekânlar, yetimhaneye karşıtlığı ölçüsünde değer atfeder ve bu yönüyle değerlendirilir: *“Öyle hoş ki, o duvarların dışındaki yaşam!.. İnsanın ciğerlerine bile bir başka türlü giriyor hava, sanki arıtılmış gibi...”* (İzgü, 2010b: 49).

Romanda açık-geniş mekân, yarattığı olumsuz psikoloji ve başkışının özlemine çektiği duygulardan hareketle, yetimhane ve dışarı bağlamında mukayese edilerek verilir: *“Caddeye çıktım. Ne denli muthuydu insanlar... Hep gülüyorlardı. Gerçekten, niye gülüyorlardı böyle? Şöyle hafifçe elin böğürlerine dokunsa, sanırsın kahkahadan katılacaklar, öyle yüz var hepsinde... Bilmem belki de bana öyle geliyor.”* (İzgü, 2010b: 45).

Romanda açık-geniş mekânlar olarak verilen şehirlerle ilgili bilgiler sınırlıdır ve bu mekânlar kesin hatlarıyla verilmemiştir. Mekâna dair bilgiler daha çok cadde, sokak, plaj gibi adlandırmalarla verilmektedir. Romanda şehirler, başkışının fiziki yapısı ve tavırları nedeniyle yaşadığı sürgünlerle doğru orantılı olarak değişkendir. Şehirler, roman kahramanının polislerle olan münasebetleri nedeniyle, polislerle özdeşleşen mekânlar olarak isimlendirilmişlerdir: *“Yani burası da, komiser Rıza Abimin kenti desene!”* (İzgü, 2010b: 175).

Genel itibariyle isimsiz olan mekânlar, roman kahramanının kendini özgür hissettiği ortamlar olması yönüyle önemli mekânlardır ve belirsizlik, kurguya benzer olayların yaşanabileceği izlenimini destekleyecek tarzda oluşturulmuştur:

“– *Dedim ya, abim nereye buyurursa oraya.*

– *(.....) gider misin?*” (İzgü, 2010b: 176).

Romanda plaj, kahramanın sosyal adalet kavramına dair ince mesajına uygun olarak, statünün sıfırlandığı bir mekân olarak sunulur: “*Ne denli hoş, ne denli sosyal adalete uygun bu plaj denilen yer. Kim kimin ne olduğunu bilemiyor.*” (İzgü, 2010b: 182).

Dilber romanında açık geniş mekân genel itibariyle Adana ve Mersin’dir. Zaman zaman sokak isimleri de olay örgüsü içinde ismen zikredilir. Ancak bu mekânlara ait detaylandırmalar yapılmaz, sadece ismen verilerek geçiştirilir. İzgü, özellikle diğer romanlarında olduğu gibi kendi yaşam mücadelesine ev sahipliği yapması yönüyle Adana ve çevresine bu romanında da yer vermiştir. Romanda Adana ve çevresindeki yerleşim bölgelerinden, özellikle, yaşam standartlarının düşük olduğu yerler seçilmiştir. Arif Onbaşı ve arkadaşı Hayri’nin define arayışlarına kaynaklık eden mekânlar, daha çok çalışma imkânı olmayan ve hayalini kurdukları yaşam standartlarına define bulmak gibi kolaycı bir yolla ulaşabilecek insanların yaşadığı mekânlar olarak verilmiştir.

Milli Kahramana Matador Mahmut romanında açık ve geniş mekân olarak verilen yerler belirgin değildir. Romanda bu mekânlarla ilgili isimlendirme yapılmaz. Açık-geniş mekân daha çok romanın genel yapısı içinde kurgulanmış mekânlardır.

Romanda genel itibariyle sabit bir mekândan söz etmek mümkün değildir, mekân değişkendir. Romanda mekân olay örgüsüyle paralellik gösterecek şekilde gizemli bir yerdir: “*İki yanı ağaçlı bir yoldan yürüdüler. İki yandaki tarhlarda gül ve şebboy vardı. Onların arasından topçamlar yükseliyordu. Öteden beyaz bir köpek hızla geldi, iriyarı adamın pantolonunu kokladı, sonra Mahmut’un yanına yaklaştı. Mahmut havaya zıpladı.*” (İzgü, 2010c:16).

Mekâna ait özellikler kahramanın psikolojisini yansıtması boyutuyla ve kahraman üzerinde yarattığı etkiyle verilir. Mekâna dair psikolojik bir algılama söz konusudur: “*Mahmut’un gözü hiçbir şeyi görmüyordu. Havaalanı yolunda mıydı yoksa mezarlık yolunda mı biliyordu.*” (İzgü, 2010c:97).

Milli Kahramana Matador Mahmut'ta genel itibariyle mekânla ilgili bilgiler sınırlıdır ve genel ifadelerle verilir: *"İki yanda köyler, dinlenme yerleri vardı."* (İzgü, 2010c:105).

Kaçak Kız romanında ana mekân İzmir ve çevresidir. İzgü, *Kaçak Kız* romanına gelinceye kadarki diğer romanlarından farklı bir mekân profili oluşturur. Anadolu'nun gecekondu semtlerinden uzaklaşarak İzmir ve çevresini mekân olarak kullanır. Romanda mekâna dair ilk bilgiler İzmir'in ilçelerine ait ayrıntılardır: *"Sokak lambaları gecenin küpeleri gibi parlıyordu Konak Alanında."* *"Karşıyaka vapurunun sesi bütün seslerden ayırdediliyor, yorganı delerek karanlığa yayılıyordu."* (İzgü, 2011c: 7). Romanda ana mekân olarak kullanılan İzmir'le ilgili detaylandırma yapılmaz, sadece ismen zikredilir.

Romanda Üzümlü'nün baskılardan kurtulmak için sığındığı Akdeniz, Hint Okyanusu, Japonya gibi hayali mekânlar da kullanılır. Bu yerler, mekânın kahraman üzerinde yarattığı baskılardan kurtulmak için seçtiği hayali, sığınak mekânlardır: *"Hemen geminin burnunu çevirip çıkmalıydı limandan. Akdeniz, sonra Süveyş Kanalı, Hint Okyanusu, ardından Japonya'nın o kalabalık limanı..."* (İzgü, 2011c: 56).

Kapalı ve dar nitelikli makinist odası romanda olayın geçtiği yer olmaktan ziyade, kahraman üzerinde yarattığı olumlu psikolojik etkiyle ilişkili olarak betimlenir. Bu yönüyle mekân genişleyen bir mekân özelliği gösterir: *"Belki çok basit bir kahvaltı sofrasıydı bobin dolabının üzerindeki, ama Üzümlü çok mutluydu. Kaşıkların, bardakta çıkardıkları ses mutlu bir kahvaltının müziği idi"* (İzgü, 2011c: 125-126).

İçimde Çiçekler Açınca romanında açık ve geniş mekân İzgü'nün diğer gençlik romanlarında olduğu gibi İzmir'dir. Bu mekânla ilgili detaylandırma yapılmaz. Açık ve geniş mekân olarak sunula İzmir'e dair olumlu izlenimler karşılaştırma yoluyla verilir: *"Ankara'yı çok seviyordum, zaten orada doğdum büyüdüm, ama İzmir'i de seveceğim."* (İzgü, 2012: 42).

Romanda açık mekân, roman kişilerinin aşklarını yaşayacakları mekân olması yönüyle değer kazanır: *"İyi ki geldik İzmir'e diye bağırdım!.. Fısıldar gibi konuştu. İzmir'de Seveda var."* (İzgü, 2012: 71).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun romanında mekân olarak İzmir dışına çıkılarak büyük oranda Kuşadası ana mekân olarak sunulur ve özellikle olayların büyük bir kısmı da burada geçer, ancak bu mekânlara ait ayrıntılar detaylandırılmaz daha çok isim verilerek geçiştirilir: “*Eniştem kaptan. Kuşadası-Sisam arasında kaptanlık yapıyor*” (İzgü, 2011d: 68).

Açık ve geniş mekân olarak sunulan cadde ve sokaklar kahraman üzerinde psikolojik rahatlama sağlayan mekânlar olarak verilir: “*Alsancak Devlet Hastanesinin orada otobüsten indik. Karşımızda Kıbrıs Şehitleri Caddesi vardı. Cadde günün her saatinde cıvı cıvıldı.*” (İzgü, 2011d: 21).

Olaylar daha çok kahramanın teyzesine ait iki katlı villada geçer. Romanda mekânın değişimi eleştirel olarak verilir: “*Güvercinada’nın karşısındaki Gazitepe binayla dolmuştu. Oysaki eniştem orada kocaman bir çamlık olduğunu söylüyordu. Bütün yapıların ışığı denize vurmuştu.*” (İzgü, 2011d: 84).

Mekân, şahıslar üzerinde yarattığı psikolojik etkiyle, zamanın sıfırlandığı bir yer olarak sıradanlaşır: “*Zaten bu sahil kentinde saat kavramı yoktu ki. Bu kavram, gece olunca tamamen yok oluyordu.*” (İzgü, 2011d: 136).

Kahramanın yaşadığı güzel anlar, mekânın algılanış biçimine direkt etki eder, mekân kahraman üzerinde yarattığı psikolojik etkisiyle orantılı olarak tasvir edilir: “*Öyle mutlulardı ki ikisi de, ses çıkarmayacak naylon bardakları birbirine dokunduruyor, ‘Şerefe!’ diyorlardı. Sanki Kuşadası’nın en görkemli lokantasındaydılar, çipura yiyorlar, dünyanın en pahalı içkisini içiyorlardı.*” (İzgü, 2011d: 139).

Gemi, olay örgüsü içinde önemli bir yere oturtulur. Romanda kurguyla paralellik gösteren gizemli olaylara ve anlara ev sahipliği yapan bir mekân olarak verilir: “*Hiç bayrak yoktu. Zaten geminin bordasında da hiçbir yazı yoktu. Yani geminin, hangi ulusun gemisi olduğu belli değildi.*” (İzgü, 2011d: 155).

2.3.2. Kapalı ve Dar Mekânlar

Gecekondu’da mekân, özellikle sosyo-kültürel yapıyı ve atmosferi yansıtması bakımından önemlidir. *Gecekondu*’da algısal olarak oluşturulan dar mekânlardan biri de Hürriyet Mahallesidir ve roman bu mekâna dair olumsuz yargıdan hareketle tasvir

edilir: *“Hürriyet mahallesinin üzeri kara kara bulutlarla kaplıydı... Uçuşan tozlar, kararan toprağa zamk gibi yapışınca cıvık cıvık oldu her yan.”* (İzgü, 2010a: 7).

Gecekondu’da kapalı mekân, aynı zamanda ana mekân olarak kurgulanan gecekondu’dur. Romanda gecekondu hayatı, sorunları mekândan hareketle somutlaştırılır.

Gecekondu’da mekân tasvirleri ekonomik düzeyi ve sosyal yaşamı yansıtmaları yönleriyle verilir: *“Dışarıynan içerin ne farkı var ki baba? İçerisi de öyle yağmur, dışarısı da. Ben hep nerede yatacağımızı düşünüyorum.”* (İzgü, 2010a: 27).

Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların psikolojik durumlarıyla örtüşür. Mekâna dair ayrıntılar ve kahramanlar üzerinde oluşturduğu psikolojik baskı çoğu zaman gecekondu yaşamının kahramanlar üzerinde yarattığı çaresizliği özetleyecek tarzda kurgulanır: *“Madem zenginiz de baba, niçin yorganla ısınıyoruz? Baba, beş yaşındaki çocuğunun sorusuna ne karşılık vereceğini bilemedi.”* (İzgü, 2010a: 27).

Mekânının düzeninde kullanılan dekoratif unsurlar da, verilmek istenen sosyal mesaja uygun olarak kurguya monte edilir: *“Haydi ben çekildim, ya araba, ya tatlı. Onu nereye çekeydim? Tatlı benden değerliydi kızım, üstüne ceketimi örttüm, eve koşturdum. Öyledir kızım, bazı eşyalar, bazı hacetler vardır ki insanlardan daha değerlidir.”* (İzgü, 2010a: 28).

Mekânın bütün olumsuzluklarına inat, kahramanların bu olumsuzlukları zaman zaman espiyle geçiştirmeleri olağan bir durumdur: *“Mediha, kaşıkla yerdeki yağları topladı. Çamurla karışınca eskisinden de çok olmuştu yağ. ‘Selahattin takılmadan edemedi yine; bizim çamurumuz bile bereket avrat’ dedi. Yarım fincan dök, bir fincan topla.”* (İzgü, 2010a: 38).

Mekân her ne kadar istemeyen, sürekli şikâyet edilen bir yer olarak sunulsa da, kaybedilmesi durumunda mevcut sıkıntıların üzerine yenisini ekleyecek bir yer olarak verilir. Bu durumda, zarurettten beslenen mutluluk da yok olacaktır: *“Sevim, başını işinden kaldırmadan sordu: Ya yıkarlarsa baba? Tüm mahalleli kışta kıyamette rezil olduk gitti o zaman.”* (İzgü, 2010a: 49).

Gecekondu’daki mekân tasvirleri, yaşanan çaresizliğe ve sıkıntılara dikkat çekmek, gecekondu yaşamındaki trajik tabloya dair ayrıntılar sunmak gibi önemli veriler sunar: *“Yataklar serildikten sonra, adım atacak yer kalmamıştı odada. Ne yapsınlar ki, evin eni boyu bu kadardı.”* (İzgü, 2010a: 51).

Gecekondu dışındaki diğer on hikâyede mekân genel itibariyle eleştirilen durumların yaşandığı yerlerdir ve bu yerlerde de mekânlar eleştirel bir tarzda okuyucu dikkatlerine sunulmuştur.

Gecekondu'da mekân sadece vakanın cereyan ettiği bir unsur olmaktan ziyade, kahramanların psikolojilerini ve sosyal atmosferi yansıtmaları bakımından da önemli birer işlev üstlenmiştir. İzgü, *Gecekondu*'da mekânı vakanın gerçekliğini hissettirmek için, önemli bir araç olarak kullanmıştır.

İlyas Efendi'de ana mekân, İlyas Efendi'nin tabiriyle; babasının, hatta dedesinin bizzat ülkenin nüfus işleriyle uğraştığı, kütükler yazdıkları, kütükler sildikleri, evlendirme ve boşandırma işlerini üç göbektir yaptıkları nüfus dairesidir.

Romanda mekân, ana temayla uyumlu olarak tasarlanmıştır, memurluk müessesesine yönelik eleştirilere uygun olarak kurgulanmıştır. Romanda ana mekân olarak kullanılan nüfus dairesi, eleştirilerle paralellik gösteren bürokratik kişilerden oluşturulmuştur.

İlyas Efendi'de mekân, ana iletiyi vermek için özel olarak seçilmiş ve bu duruma uygun olarak tasarlanmıştır. Mekân, bu yönüyle eleştirilerin hareket noktasını oluşturur. Roman, genel itibariyle İlyas'ın evi ve iş yeri olmak üzere iki mekânda geçmektedir. Romanda ana mekân nüfus dairesidir ve bu mekân, idealist bir devlet memurunun zamanla nasıl da sıradanlaştığının yansıtıldığı bir yer olarak sunulmuştur.

İlyas Efendi'de mekâna dair ayrıntılar, olay örgüsünün şekillenmesinde ve roman kahramanlarının psikolojik durumlarının yansıtılmasında önemli bir işleve sahiptir. Romanda vakaya eşlik eden mekânlar, romanın iletişi, olay örgüsünün içeriği ve kahramanların psikolojik durumları da göz önüne alınarak kurgulanmıştır. Mekân tasvirleri olay örgüsüyle uyumludur.

Romanın giriş kısmında İlyas'ın eviyle ilgili yapılan tasvirde, mekân toplumsal yapıyla ilişkilendirilerek sunulur. Mekânsal değişim, ekonomik göstergelere ilişkilendirilerek verilir. Eleştirel bağlamda ve aynı zamanda sosyal gerçekliği yansıtacak tarzda tasarlanan mekân, vakanın genel şablonuyla ilgili önemli detaylar da sunar: *“Daha askerliğin yorgunluğunu üzerinden atamadan kendini birkaç parça eşyayla birlikte rutubetli bir bodrum katında bulmuştu. Daha önceleri burayı adamlar odunluk olarak kullanıyorlarmış. Fakat bakmışlar ki, hayat*

pahalalanıyor, insanlar ucuzluyor, bu kömürlüğün iki penceresine iki cam geçirmişler, bir de zorunlu gereksinimi göz önünde tutarak yarım metrekaarelik bir tuvalet yapmışlardı.” (İzgü, 2005a: 6).

İlyas Efendi’de mekânın kişi karakteri üzerindeki etkisini görmek de mümkündür. Kerim Efendi’nin sergilediği karakter değişimi mekândan hareketle verilir: “Evin içindeki yumuşaklığıyla, dışındaki sertliği arasında bir orantı kurarak yaşamını sürdürmüştü.” (İzgü, 2005a: 13).

Romanda dar ve kapalı bir mekân olarak öne çıkan meyhane, küçük devlet memurlarının ruh halleriyle ilişkili olarak betimlenir. Bu mekân, memurların sıkıntılarından uzaklaştığı, bir nebze olsun dünyayı unutup kendilerini mutlu hissedebildikleri algısal bir mekân olarak genişleyen bir mekân olma özelliği de gösterir: *“İnsanlar niçin içerler, dünyayı unutmak için. Ama biz memurlar, zaten çoktan unutmuşuz dünyayı.” (İzgü, 2005a: 18).*

“İlyas Efendi’nin terfii yine sinekli meyhanenin birinde kutlandı. Gerçi maaşı 23 lira bir artış gösterecekti İlyas Efendi’nin ama, olsundu, 23 lira 23 liraydı ufak bir memur için. Bu parayla çok işlerini görebilirdi ufak memur.” (İzgü, 2005a: 254).

İlyas Efendi’de mekân kendisine yüklenen kutsiyetle önemli bir yere oturtulur: “Makam odasında ister müdür olsun, ister olmasın, o makam kutsaldır. Memurun görevi makama saygıdır... Bizim saygımız makama olmalıdır.” (İzgü, 2005a: 40).

Romanda bürokrasi makamdan hareketle eleştirilir. Beklemesini bilen vatandaş tipi, devlet dairelerindeki sistemi analiz etmek adına önemli ipuçları sunar: *“Vatandaş beklemesini bildiğine göre, önce çaylar içilsindi, sonra iş...” (İzgü, 2005a: 72).*

İlyas Efendi’de mekân özellikle ana temaya uygun olarak oluşturulur ve mekândan hareketle sosyo-ekonomik yapı sorgulanır: “Gerçi sattığı çok bir eşya değildi ama, yine de hepsi ana-baba anılarıydı. Bir kıllı kilim, bir ceviz sandık, bir kat yatak, kapacak... Onları satarak bugüne dek kimseye muhtaç olmaksızın geçinmişti.” (İzgü, 2005a: 81).

Mekân, küçük devlet memurların yaşam standartlarına dair önemli ayrıntılar sunar. Mekâna dair bu ayrıntılar, kahraman üzerinde yarattığı intiba ve psikolojiyle şekillenir. Böylelikle mekân, istendiğinde psikolojik olarak genişleyen bir hal alarak

değişken ve aynı zamanda işlevsel bir özellik de kazanabilir: “Böyle bir evde Remziye acaba kaç gün yaşar? diye kendi kendine sordu. Ama, belki de iki gönül bir olunca samanlık seyrân olurdu...” (İzgü, 2005a: 146).

Romanda yaşanan bütün sıkıntılara rağmen, ana temayla paralellik gösteren olumsuz mekân görüntüsünün, algısal olarak değişebildiğini de görmek mümkündür: “Niye olmasın? Ben şöyle bir temizleyeyim, bir badana edeyim bu evi, sen o zaman gör!” (İzgü, 2005a: 302).

İlyas Efendi’de mekân ve olay örgüsü arasında sıkı bir bağ vardır. Mekân ana temaya uygun olarak oluşturulmuştur. Romanda mekân, ekonomik durumu sergilemek için tasarlanmış, bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılmıştır. Memurun yaşamış olduğu sefalet, mekândan hareketle okuyucuya sunulmuş ve böylece eleştiri sağlam bir mecraya oturtulmuştur.

Halo Dayı ve İki Öküz’de dar mekân olarak sunulan yerler, ayrıntıya girilmeden ve üzerinde fazlaca durulmadan verilmiştir. *Halo Dayı ve İki Öküz*’de ana mekân, olayları cereyan ettiği, Halo Dayı ve oğlunun çalıştığı inşaattaki bodrum katıdır. Romanda bodrum katı, toplumsal farklılığı göstermek adına tasarlanmıştır. Bu bakımdan fiziksel olarak kapalı niteliğe sahip mekân, bütün olumsuzluklarına rağmen, sadece barınma yönüyle değerlendirilmez, temsil yönüyle de ön plana çıkar. Roman kişilerinin mekânla münasebetine ve mekâna yüklemiş oldukları anlama göre şekillenen mekân, bu yönüyle genişleyen bir mekân niteliği de kazanır: “İçeriye isli bir çam kokusu kaplamıştı, daha doğrusu duman fır dönüyordu içerde. Ama buna karşılık, tatlı bir sıcaklık yayılıvermişti buz gibi duvarların çevrelediği bu bodrum odasına...” (İzgü, 2011a: 160).

Mekân, yaşam standartların bütün zorluğuna rağmen bir rahatlama ve sıkıntılardan uzaklaşma, hayalleri yaşama yeri olarak verilir: “Ateşin yanışı, suyun ilk tıkırdamaları, köydeki odasını anımsattı ona. Ocakta bulgur pilavı pişirirdi her akşam İmamgızı... Daldı Halo Dayı, ancak ateş uyandırdı onu uykusundan...” (İzgü, 2011a: 160-161).

Halo Dayı ve İki Öküz’de kahvehane, özellikle iş bulmak için başvuru, köye gönderilecek mektupların yazdırıldığı mekânlardır ve karşılaşılan sıkıntıların çözüm yeri olarak önemli bir işlevde kullanılmaktadır.

Romanda mekân, roman kişilerinin içinde bulundukları olumsuz ruh halini yansıtmak adına psikolojik anlamda algısal bir mekân özelliği de göstermektedir: “Öyle dardı ki şimdi bu oda İdris’e, hele bu bekâr yorganının altı...” (İzgü, 2011a: 323).

Romanda açık-geniş mekân olarak verilen İstanbul da, roman kişilerinin psikolojik bakış açısıyla, zaman zaman darlaşan bir mekân kimliğine bürünür: “Allah korusun, insanın yaban bir kentte beş parasız kalması çok zordu. Dar gelirdi o zaman dünya insana...” (İzgü, 2011a: 97).

Halo Dayı ve İki Öküz’de de dar mekânlar genel itibariyle ayrıntılı tasvir edilmez, ana iletiye uygun olarak karşıtlıklardan hareketle, Anadolu-İstanbul ekseninde, mekân odaklı olarak verilir. Bu karşılaştırmada İstanbul daha çok olumsuzluklarıyla ön plana çıkar. Ayrıca romanda köyden kente göç olgusu da mekânsal özellikler gerekçe gösterilerek verilir. Bu bakımdan romanda mekân, olay örgüsünün şekillenmesinde önemli bir işlevsel özellik arz etmektedir.

Kasabanın Yarısı’nda dar ve kapalı mekânlar evler ve Galip Bey’in meyhanesidir. Romanda bu mekânlar ayrıntılı olarak tasvir edilmez, olay örgüsüyle paralellik gösterecek şekilde roman kişilerinin eylemlerine kaynaklık etmek için kullanılmışlardır.

Romanda statü, mekânla paralellik göstermektedir ve bu doğrultuda toplumsal statünün gereği olarak beklentilere uygun, gösterişli bir mekân tasviri yapılır: “Kaymakamlık lojmanının avlusunda birtakım ağızlar çarpılmıştı. Gözler dönmüştü. Her kafadan bir ses çıkıyordu. Mutlaka oranın düğün evi olduğunun kanıtlanması gerekiymiş gibi, çağrılılar kendileri konuşuyorlar, kendileri dinliyorlardı.” (İzgü, 2005b: 81).

Romanda, dar ve kapalı mekânlar bir düzen gözetilerek oluşturulur. Bu bağlamda mekân, sübjektif bir biçimde tasarlanır. Sübjektif değerlendirmeler ışığında kurgulanan en önemli mekân Galip Bey’in meyhanesidir. Romanda meyhane, genel yapısı dışında farklı bir yapıya büründürülerek daha çok kasabalının yaşanan sorunlara çözüm üretme merkezi olarak sunulur ve böylece işlevsel bir özellik kazanır: “Bilir Galip Baba, Cevat Bey bira içer, birayı açtırdı, yanına peynir, yanında maydanoz kırıntıları, yeşilinden sarıya çalmış kavun, bir de güz elması...”

Cevat Bey birayı yarım lamışken kaymakam içeriye girdi. Sağıkçı senaryoyu sezmişti.” (İzgü, 2005b: 26).

Üç Halka Yirmibeş’te dar ve kapalı mekânlar olarak verilen otobüs, Sakin’in evi, kasabanın tek oteli Ferah, meyhane, hamam ve kabul günlerinin yapıldığı evler, olay örgüsünü destekleyen mekânlar olarak verilir.

Mekân olarak addedeceğimiz ilk yer, Gülçiçek’in kasabalıyla ilk temas kurduğu ve ilginin odağı haline geldiği otobüstür: *“Kızın sigarayı yakışı, kibriti üfleyişi, ilk dumanı çekişi, salışı, sonra sigarayı parmaklarının ucunda tutuşu, otobüsün en arkasından en önündeki sıraya dek tüm yolcuların ilgisini çekmişti.”* (İzgü, 2002: 7). Mekân olarak otobüs, toplumsal yapıyla ilgili ipuçları vermesi ve en önemlisi de olay örgüsüne başlangıç olması yönüyle de önemli bir mekândır: *“Otobüs koltukları numaralı değildir, ama herkes usulüne uygun oturur. Örneğin, tutup da kasabanın okul önlerinin nohut çekirdekçisi gidip de arabanın en önüne Hacı Şevket’in ardına kurulmaz.”* (İzgü, 2002: 5).

Sakin’in evi mekân olarak fazlaca önem arz etmese de, olay örgüsü içinde özellikle Gülçiçek’e dair evlenme hayallerine kaynaklık etmesi bakımından değer kazanır: *“Nikâh da yaparım, dilerse o anamın evini, anam öldükten sonra üzerine de yaparım. O ufacık oda bize yeter anam ölünceye dek.”* (İzgü, 2002: 18).

Bir diğer mekân, kabul günlerinin yapıldığı evlerdir. Bu mekânlar da özellikle Gülçiçek’in konuşulanların odak noktası haline gelmesi ve kasaba yaşamına atıfta bulunması yönleriyle kayda değer mekânlar olarak sunulur: *“Kasabanın tüm evlerine girmişti Gülçiçek. Önce Hacı Şevket’in otobüsünden, Hasıraltı’ndan, Ferah Oteli’nden, halkacı çadırından, tüm evlere girmişti Gülçiçek. Girmiş, yemek masalarına oturmuş, yatak odalarına kurulmuş, yatakların içine girmişti.”* (İzgü, 2002: 151).

Romanda hamam, özellikle toplumsal statüye yönelik eleştirilerin dillendirildiği bir mekân olarak önem arz eder: *“Bazı hanımlar bohça taşımazlardı. Örneğin kaymakamın hanımının bohçasını odacı Kazım’ın karısı Zülfiye götürürdü. Hamamın soyunma yerinde kaymakamın hanımının soyunacağı yer bellidir. Hamamın iç kısmına en yakın yerde.”* (İzgü, 2002: 148).

Kasabanın anlı şanlı ve aynı zamanda tek oteli Ferah ise bir başka mekândır ve özellikle Mestan’ın Gülçiçek’e dair çirkin emellerine kaynaklık etmesi ve

kasabalının yabancılara bakış açısının göstergesi bir mekân olarak olay örgüsü içinde önemli bir yer edinir.

Romandaki mekânlardan özellikle Hasıraltı meyhanesi, olay örgüsünün şekillenmesinde önemli bir işleve sahiptir. Hasıraltı, olay örgüsünde, dramatik aksiyona yön veren, Sakin'in Gülçiçek'e duygularını açmak için cesaret bulduğu bir mekândır ve bu yönüyle Sakin'in karakteri üzerinde etkili bir mekândır: *"Tüm meyhane Sakin'i izliyordu. Nerde o dondurmacı, o macuncu Sakin? O gitmiş, yerine başka bir Sakin gelmişti. Sert, ama şimdi Gülçiçek'in masasının önünde balmumu gibi yumuşak... Kavgacı, ama şimdi Gülçiçek'in masasının önünde boynunu Gülçiçek'ten kesmesini dileyen bir kuzu."* (İzgü, 2002: 89). Hasıraltı, kasabanın alt tabakadan insanların tercih ettiği bir mekânken, Gülçiçek'in varlığıyla konum değiştiren bir mekâna evrilmiştir: *"Hasıraltı kara perdelerinin ardında sınırsız bir aile gibiydi. Ailenin anası Gülçiçek'ti sanki."* (İzgü, 2002: 181). Hasıraltı aynı zamanda psikolojik ve genişleyen bir mekân olması yönüyle önemlidir ve bu yönüyle işlevseldir: *"Mehmet Usta çok mutluydu. Artık eskisi gibi geceleri on, on beş şişe şarap satarak Hasıraltı'ni kapatmıyordu. En az sattığı geceler elli şişe şarap satıyordu."* (İzgü, 2002: 158).

Yine Hasıraltı, Gülçiçek'le ilgili başlangıçtaki olumsuz yargıların değiştiği mekân olma özelliğiyle romanda önemli bir yere oturtulur: *"Lan, yani bu Gülçiçek denen karı namuslu bir aile kızı ha, öyle mi? Bilmem, ben bir şeyini görmedim."* (İzgü, 2002: 158).

Zıkkımın Kökü romanında kaplı ve dar mekân olarak verilen evler ve özellikle kahramanın yaşadığı ev, sosyal adaletsizliği ve gecekondulaşmanın genel hatlarını vermeleri bakımından işlevseldiler. Romanda mekânlar kahraman anlatıcının bakış açısıyla verilir ve romanın mesajına da uygun olarak kurgulanır. Gecekondulaşmanın bütün olumsuzluklarına karşın, bu mekânlar fiziksel yapısına tezat, dayanışmanın ve sıcak bir yuva ortamının tezahür ettiği mutlu bir aile fotoğrafı sunar.

Romanın genel çerçevesi içerisinde işlevsel bir özellik gösteren roman kahramanının evi şu şekilde betimlenir: *"Babamın ev dediği şey, kocaman bir avlu, avluda bir nar ağacı, bir okaliptüs, bir de küçük oda... Odanın üstü çinkolarla kaplı, yanları bozulmuş ambalaj sanıkları ve çamur..."* (İzgü, 2014: 7).

Romanda mekân, kendisine atfedilen sıradan, basit şeylerle sınırlı bir kabullenmenin merkezi bir ev şeklinde tasvir edilir: *“Doğru, ortada ne kalırdı gerçekten evimiz diyebileceğimiz... Bir yatak, bir çul, iki tencere, altı sahan, üç sepet, bir tava, iki tepsi, bir maltız; yastık ve yorganları saymazsak evimize ev dedirten şeyler bunlardı.”* (İzgü, 2014: 21).

Mekânın fiziksel müdahaleye açıktır, yağmurun etkisiyle mekân yaşanması güç bir hale dönüşür. Mekân yaşanılacak bir yer olmaktan uzaklaşarak, barınılabilecek bir mekân haline dönüşür: *“Oysa delinen gök değil, bizim çerden çöpten evimizdi. Yağmur tepemizden vurdukça, o çinkolar inim inim inliyordu.”* (İzgü, 2014: 71).

Zorunlu mekân değişikliği, basit mekânsal farklılıklardan hareketle karşılaştırılır, tüm olumsuzluklarına rağmen orayı sahiplenme şeklinde bir davranışa dönüşür ve mekân bu yönüyle genişleyen bir mekân niteliği kazanır: *“Biz de ayrılmak istemiyorduk Türkocağı Mahallesi’nden. Gözümüzü burada açmış, onun kaldırımlarında oynamış, onun elektrik direklerinin dibinde oturmuş, onun ağaçlarının dutlarını yemiştik. Her sokağında, her ağacında, her taşında bir anımız vardı. Onun için babamdan yana çıkmıyor, yansız olmayı yeğliyorduk.”* (İzgü, 2014: 117).

Mekân, roman kişilerinin kendisine yükledikleri aidiyet hisleriyle, mutluluğun kaynağı şeklinde, genişleyen bir mekâna dönüşür: *“Zavallı babacığımın gözlerinin içi gülüyordu. Anamın da öyle. Gerçi anam işe önceleri isteksiz girişmişti, ama odacık, duvarlarıyla, pencereleriyle, kapısıyla boy göstermeye başlayınca, anamın da içini ısıtıvermişti.”* (İzgü, 2014: 129).

Mekan değişikliği, bütün olumsuzluklarına karşın, ortama alışma şeklinde bir boyut kazanır ve bu yönüyle mekânsal değişiklik, roman kişilerince kabullenilmez: *“Hepsinin yeri belli olan eşyalarımız, bilmem yakışacak mısınız bu yeni evimize!..”* (İzgü, 2014: 134).

Roman kişileri, gecekondü yaşamının bütün olumsuzluklarına karşın, mekânı sorgulamaz, bir arada olmanın mutluluğunu, mekâna rağmen muhafaza ederler: *“İki kardeş, babamızı gıdıklar, o gülerken sanki biz gıdıklanıyor muyuz gibi kahkahalar atar, yorulunca başımıza yorganı çeker, bir arada olmanın mutluluğuyla hemen uyurduk.”* (İzgü, 2014: 77).

Zıkkımın Kökü romanında olay örgüsü ile mekân arasında sıkı bir münasebet vardır. Mekân, romanın mesajının iletilmesinde önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Romanda önemli bir işleve sahip olan mekân, sosyal yaşama dair ayrıntılar vermesi yönüyle, roman genelinde sıkça betimlenir. Romanda sosyal gerçeklik, mekâna dair ayrıntılarla pekiştirilir. Bu yönüyle mekân, önemli bir fonksiyona sahiptir ve romanın mesajı mekân üzerinden verilir.

İt Adası'nda dar ve kapalı mekân olarak sunulan İt Adası ve insanların iç içe yaşamak zorunda kaldıkları odalardır. Bu mekânlar, özellikle toplumsal yapıyı ve atmosferi yansıtmaları bakımından önemlidir. *İt Adası*'nda ana mekânlar, İt Adası ve roman kişilerinin yaşamak zorunda kaldıkları odadır. Romanda toplum dışına itilen insanların durumları, kendilerine sunulan yaşam standartları ve karşılaşılan sorunlar, mekândan hareketle sorgulanır: “*İt Adası derler ya, bizim gibi itlerden başgası uğramaz buraya. Çocukluğumdan beri gelirim, bi dene sahici it görmedim desem inan...*” (İzgü, 2006: 185).

İt Adası'nda mekâna dair ayrıntılar, ekonomik düzeyi ve sosyal yaşamı somutlaştırmak adına tasarlanmıştır: “*Sekiz kişiyiz. Bi yattığımız yere bak, bi yediğimiz şeylere bak.*” (İzgü, 2006: 21). “*Bizim evler, çerden çöpten yapılmış olduğu için, deliği dirsiği eksik olmazdı.*” (İzgü, 2006: 42).

Dar mekân olarak sunulan köy kahvesi, köy yaşamına dair önemli ipuçları sunar. Durağan bir yaşam, mekândan hareketle somutlaştırılır: “*Kahve ağaçlıklar içerisindeydi. Yaz günü yerlere hasırlar serilmiş, herkes uyuyordu.*” (İzgü, 2006: 33).

Romanda sosyal atmosferi sergilemek adına tasarlanmış ev temsili odalar ve bu mekânlarla ilgili ayrıntılar, mekânsal farklılığın roman kişileri üzerinde oluşturduğu intibalarla şekillenir: “*Necmiye, odanın içini süpürdü. Köşede, pencere diye yapılmış deliğin örümceklerini aldı. Ben de en yakın bakkala giderek, domates ekmek aldım geldim. Kar koca iştahla karnımızı doyurduk. Kapımızı örttük ve yorganın üzerine oturduk. Köyden ayrıldığımızdan beri ilk kez rahat bir nefes alıyordum.*” (İzgü, 2006: 140).

İt Adası, fiziksel özellikleriyle olumsuz bir mekân özelliği gösterse de, roman kişilerini muhafaza etmesi yönüyle önemli bir mekân olarak sunulur ve bu yönüyle genişleyen bir mekândır: “*Polisler bekçiler çok aramışlar beni amma, evelallah bu İt Adasını kimse keşfedemez.*” (İzgü, 2006: 187). Ada aynı zamanda toplum dışına

itilmiş insanların yaşadıkları sıkıntılardan kurtulmak için sığındıkları bir mekân olarak sunulur. Toplumda tutunamayan insanların kaçış mekânı olarak verilen ada, bu özelliğiyle de eleştirilere kaynaklık eder: “İki günde iki gişi diyelim şu gadar kazandık... Onun yarısıynan ekmek yiyecek, yarısıynan da patates alırik. Ondan sonra mitili serdik mi buraya, yat ulan sırtüstü beş gün... Şu şehirde giyamet gopmuş bize nesİ, seçimler olmuş bize nesi... Heç olmazsa ne gözümüz görür, ne midyemiz bulanır...” (İzgü, 2006: 190).

Sıpa romanında kapalı ve dar mekân, başkişinin psikolojisine yön veren, olay örgüsünün şekillenmesini direkt etkileyen ve bu yönüyle işlevsel olan yetimhanedir. Yetimhane, kimsesizliğin bir çocukta meydana getirdiği sıkıntılardan hareketle, terk edilmişlik psikolojisinin yaşandığı bir mekân olarak verilir.

Romanda ana mekân, çocuk yuvasının başkişide yarattığı psikoloji üzerinden tasvir edilir: “Çocuk yuvası... Aile yuvası... Geç efendim geç!.. Neresi aile yuvası, neresi çocuk yuvası? Onlar gardiyan, biz mahkûm, hem de suçsuz mahkûm...” (İzgü, 2010b: 5).

Romanda mekânla ilgili verilen bilgiler, daha çok yaşanan sefalet ve başkişide yarattığı olumsuz psikolojiye dikkat çekmek için yapılan tasvirlerden ibarettir: “Yuvanın küçücük banyosuna beş çocuk birden sokarlar... Beş dakika da zaman verirler. Biz artık beş çocuk, beş dakikada yıkanabilmek için, bir yıkanma maratonuna girişiriz. Tasların beşi birden batar curuna, beşi birden çıkar... Şayet, eğer çıkabilirse!.. Kimin tası altta kalmışsa yandı... Bir daha o tas da, o elde çıkamaz sudan dışarıya. Çünkü, diğer taslar lokomotifin kolu gibi, iner kalkar curuna...” (İzgü, 2010b: 21).

Yetimhanenin yaşam koşulları olay örgüsünün şekillenmesinde önemli bir yer tutar. Bu yönüyle mekân, fiziksel yapısı ve roman kahramanı üzerinde oluşturduğu psikolojik baskıdan hareketle sorgulanır: “Sıkıldım, patladım artık... Her gece o sarı duvarlar, yol yol kararmış boz tavan...” (İzgü, 2010b: 42).

Fiziksel anlamda yetimhaneye benzerlik gösteren Sabahat’ın evi, yetimhaneye nazaran açık-geniş bir nitelik kazanarak, kahraman için mutluluğun kaynağı bir mekâna dönüşür: “İçimde bir sevinç dalgası kabardı, her yanıımı sardı. Sanki uçuyordum. Kuş gibi hafif, kuş gibi özgür. Oh ben şimdi şuracıktayım, şu kanepenin üzerinde kıvrılır yatarım. Atladım kanepeye.” (İzgü, 2010b: 53).

Mekân, fiziksel ve işlevsel yapısı ve başkişi üzerinde oluşturduğu olumsuz, baskıcı etkisiyle, aynı zamanda özgürlüğün kısıtlandığı, karakterin sorgulandığı bir yer olarak verilir: *“Tam on sekiz yıl, evet on sekiz yıl Sabahat Ablâ... Aşağılık duygusu... Başka bir şey aşılamadı burası bize, aşağılık duygusu, evet aşağılık duygusu... Gitmeyeceğim Sabahat Ablâ... Hele bu geceden sonra, asla gitmem oraya...”* (İzgü, 2010b: 56).

Fiziksel olarak kapalı-dar nitelikli akıl hastanesi, toplumun genel durumu göz önünde bulundurularak dışarıyla mukayese edilerek verilir. Romandaki bu karşıtlıktan hareketle değer kazanan mekân psikolojik bir rahatlama sağlar: *“Bir anda hoşlanıverdim buradan... Dışarıdaki insanlar yalancıydı. Nasıl uydurmuşlardı o pis kıza el attığını?..”* (İzgü, 2010b: 95).

Akıl hastanesi, başkişinin yaşamına dair, ruhsal bir yenilenme mekânı olarak verilir: *“– Çüş orası tımarhane değil, akıl hastanesi. Ben orada öldüm, sonra dirildim.”* (İzgü, 2010b: 125).

Kapalı-dar nitelikli bir başka mekân olan tren vagonları, roman kahramanını polis ve bekçi müdahalelerine karşı muhafaza etmesi yönüyle, psikolojik anlamda genişleyen bir mekândır: *“Polis veya bekçiyi daha uzaktan görür görmez yolumu değiştiriyordum. Ne olurdu sanki, polisler bekçiler beni yakalamasalar, trenciler bu vagondan dışarı atmasalar?”* (İzgü, 2010b: 156).

Romanda kapalı-dar nitelikli yetimhane, başkişi üzerinde oluşturduğu olumsuz psikolojiyle, romanın ana iletişiyle örtüşen işlevsel bir mekân olarak sunulur.

Dilber romanında kapalı ve dar nitelikli mekânlar genel itibarıyla roman kişilerinin yaşadığı, kahramanlara bakan yönüyle yaşamak zorunda oldukları evler ve Dilber’in çalıştığı iş yeridir. Romanın ana mekânı olan ev, romanın geneline hâkim olan sefaletle dair önemli ayrıntılar sunması yönüyle işlevseldir: *“Çok önceleri sarı olan ama şimdi rengi belli olmayan sandalyenin üzerine ceketini astı.”* (İzgü, 2011b: 8).

Romanda mekâna ait ayrıntılar sosyal yapıya ve özelde yoksul ailelerin yaşam standartlarına ilişkin önemli doneler sunar: *“Çocuklarla anasının yattığı yer, kendi odalarından salt ince sandık tahtalarıyla ayrılmıştı. Zaten aslında tek gözdü burası ama anasına bir odacık olsun diye, şöyle yan tarafından tahta perdeyle*

ayırmıştı. Araya da küçücük bir kapı koymuştu. Çünkü, anasının sağı solu belli olmaz, nereyi açık bulursa oraya daldardı.” (İzgü, 2011b: 13).

Mekân, roman kahramanlarının kendi iç dünyalarında yarattıkları, adeta düşmana dönüştürdükleri ve mekândan uzaklaşmak üzere kurguladıkları bir yaşam biçimine göre şekillenir. Mekân, fiziksel ve işlevsel özelliğinden, roman kahramanının olumsuz psikolojisinin etkisiyle uzaklaşır. Sıcak bir yuva ve barınma yeri olmaktan uzaklaşarak, yaşanması güç bir alana dönüşür ve bir kaçış mekânı halini alır: “*Cehennemin dibine, yuvaymış! Ayı ini ayı! Ayı ini daha rahattır oradan. Yani ne diyorum biliyor musun, havalar soğuk olmasa, şurada, şu masanın üstünde yatacağım, evine de, barkına da diyeceğim.*” (İzgü, 2011b: 107).

Dilber’de kapalı ve dar mekânlar özellikle toplumsal yapıya ve sosyal adaletsizliğe işaret etmesi ve toplumun ötekileştirdiği insanların yaşam mücadelesine dair veriler sunması yönleriyle işlevsel mekânlardır.

Milli Kahraman Matador Mahmut’ta kapalı ve dar nitelikli mekân zaman zaman sembolik ifadelerle verilir. Bu mekân, yarattığı gizemle kahramanın kafasında soru işaretleri bırakır: “... Ben neredeyim? Mağaradasın. Yani burası devletin bir kurumu değil mi?” (İzgü, 2010c: 37).

Mekân roman kahramanının ruh haliyle ilişkili olarak verilir. Kahramanın psikolojisi, mekânı darlaştıran bir mekân konumuna dönüştürür: “*Şu anda sen de benim gibi hapissin dedi. Eee dedi berber, dışarıda olsan da bir hapislinin içindesin beyefendi. İş, ev, çocuklar, geçim derdi, tastamam bir hapisane.*” (İzgü, 2010c: 48).

Romanda kullanılan mekânlar genel itibarıyla sistemin oluşturduğu gizemin etkisiyle belirsiz mekânlar olarak verilir: “*Artık o kutuyu oradan çıkaramazdı. Hem kim bilir kutunun arkası nereye açılıyordu? İncecik bir bacaysa, oradan bu gövdeyle nasıl çıkıp gidecekti? Hem bakalım kaçınıcı kattaydı, kolay mıydı bacadan kaçmak?*” (İzgü, 2010c: 91).

Mekân kahraman üzerinde yarattığı olumsuz psikolojiyle uzaklaşılacak istenen bir hal alır: “*Olsun. Aktarmalı olsun. Beni kutulardan dolaştırıp götürse bile razıyım, şuradan bir kurtulayım.*” (İzgü, 2010c: 68).

Kahramanın içinde bulunduğu ruh hali mekânı algılamasında önemli rol oynar. Mekân zaman zaman asli işlevi olan barınak olma özelliğini kaybederek, bir

kaçış, uzaklaşma psikolojisine kaynaklık eder: “*Ama ah şu hapishane yaşamı bir bitse.*” (İzgü, 2010c: 130).

Kaçak Kız’da sıcak bir yuva olma özelliği gösteren kahramanın evi, ailesinin baskısıyla; kaçmak, uzaklaşmak istenilen bir mekâna dönüşür: “*Gitmeyecekti işte o eve, gitmeyecekti... Arasın bulsunlardı bakalım. Üzüüm yoktu. Hiç yoktu.*” (İzgü, 2011c: 6).

Romanda kahraman üzerinde en etkili mekânlar; okul-dershane ve onların bir parçası olarak gördüğü otobüstür. Romanda kahramanın adeta yaşamla özdeşleştirdiği iki önemli mekândır okul ve dersane. Diğer mekânlar adeta kahraman tarafından ötekileştirilir: “*Okulun, dershanenin bir parçası bu otobüs de. Hepsi de okulun, dershanenin bir parçası. Yaşamda iki şey var, okul ve dersane. Bütün ötekiler onun yöresinde dönüyor, deviniyorlar...*” (İzgü, 2011c: 20).

Sinema, roman kahramanının yaşadığı bütün olumsuzluklara karşın, kendisini güvende hissettiği bir mekân olarak verilir: “*Kendini birdenbire güvencede duymanın verdiği rahatlıkla gözünü perdeye dikti.*” (İzgü, 2011c: 87). Bu durum bir yönüyle kahramanın hayalini kurduğu meslekle uyumlu bir mekân olmasından kaynaklanmaktadır. Kahramanın yaşadığı olumsuz psikolojinin etkisiyle, mekâna ait ayrıntılar, kahramanın ruh haliyle ilişkili olarak verilir: “*Ne çok isterdi şimdi banyo yapmayı. O evde kısacık süren banyoya bile razıydı. Annesi orada da karışırdı.*” (İzgü, 2011c: 110).

Psikolojik anlamda yoğun baskı yaşayan kahraman için kapalı ve dar nitelikli bir mekân, kahraman üzerinde yarattığı intibalarla şekillenir: “*Evi mi burası? Evlenmiş mi Fırat’la? Evet evlenmişler, bu odacıkta yaşıyorlar, ama çok mutlular. Film bobinlerinin konduğu sandığın üzerini de mutfak yapmışlar.*” (İzgü, 2011c: 138).

İçimde Çiçekler Açınca romanında kahramanların ruh halleri mekânı algılamada ön plana çıkar. Yuva olarak sunulan ev, kahraman üzerinde baskı oluşturan bir mekâna dönüşür: “*Yuvasının kendisini kucaklayan o kolları fazla sıkıydı Sevda’yı. O kollarda bugün sevgi yoktu, baskı vardı. Kapısından girince büyük bir mutluluk duyduğu evinde bugün mutluluk dışarda kalmıştı. Dört duvar üzerine yıkılacakmış gibiydi.*” (İzgü, 2012: 95).

Romanda mekânâ dair ayrıntılar, zamanın mekân üzerinde oluşturduğu baskının etkisiyle tarif edilir: “Öğle dinlencesi o denli azdı ki, yağmursuz günlerde Selen, Miray, Sevda okulun bahçesindeki çam ağacının altında bir solukta yiyeceklerini yiyiverirler, daha ağızlarını yıkarlarken ders zili çalardı. Hele okulun karşısındaki köftecide sıraya girersen, ya sıra gelir, ya da gelmezdi.” (İzgü, 2012: 14).

Yazar, romanda mekândan hareketle olay örgüsü içerisinde eleştirilen eğitim sistemine dair bilgilendirme de yapar: “Koridor bomboştu, sınıflardan boğazlarını yırtarak bir şeyler öğretmeye çalışan öğretmenlerin sesleri geliyordu. Önünden geçtikleri sınıfın birinde ders boş geçiyordu. Öğrencilerin gürültüsü koridoru dolduruyordu.” (İzgü, 2012: 45).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun romanında kapalı ve dar nitelikli kahramana ait oda, kahramanın bunaldığı anlarda, üzerinde oluşturduğu olumlu psikoloji ile geniş bir mekân hüviyeti kazanır: “Odama girdim. Çok seviyordum odamı.” (İzgü, 2011d: 15).

Okul, kahramanın aşkını özgürce yaşadığı bir mekân olarak verilir. Mekân kendisine yüklenen bu özelliğiyle, sürekli var olması arzulanan bir mekân olarak sunulur ve bu özelliğiyle genişleyen bir mekâna dönüşür: “Biliyor musun Çiçek, ben bunun için okulların tatil olmasını hiç istemiyordum” (İzgü, 2011d: 33)

Romanda kapalı nitelikli banyo, sınav stresinden bir nebze olsun uzaklaşmak istendiğinde, kahraman için sığınılacak bir mekân olarak işlevselleşir: “İyi ki banyo var. Banyo, bunca telaşın içinde küçücük bir düş. Su düşü... Evet evet, sıkıntıların, kuşkuvarın ve mutsuzluğun arasına su yalıtkan bir duvar gibi giriyor” (İzgü, 2011d: 53).

2.4. ROMANLARDA ZAMAN

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde zaman önemli bir yapısal unsurdur, vakanın anlatılması ve anlaşılması için itibari bir zamana ihtiyaç duyulur; çünkü vaka sınırları belli olan itibari bir zaman düzleminde gerçekleşir. “Geleneksel anlatılarda zaman, olayların ‘sahiliğini’ sağlamak için arada bir hatırlatılan soyut bir değerdir. Zamanda ayrıntıya -aslâ- gidilmez, zaman ‘blok olarak’ hissettirilir ve yine zaman, çok hızlı bir seyir arz eder.” (Tekin, 2012: 124).

Zaman, temelde geçmiş, gelecek ve şimdi olmak üzere üç bölümde işlenir. Bunlardan öykü zamanı (şimdi) diğerlerine göre daha ön plandadır. Diğer iki zaman ise geri ya da ileri sapımlarla vakanın gidişatına göre kullanılır (Gökçimen, 2007: 32).

Anlatı ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka -belli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Zaman unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır. Bir romanı, zamandan soyutlamak mümkün olamaz (Tekin, 2012: 122-123).

Hikâye ve romanda itibari dünyada olup bitenleri okuyucuya sunmakla görevli olan anlatıcı ve onun anlatma eylemi, zamanın vazgeçilmezliğinin önemini ortaya koyar. Çünkü anlatma eylemi, olayların oluşumundan farklı bir zamanda cereyan eder. Dolayısıyla roman ve hikâyede iki farklı zamandan söz etmek mümkündür. Bunlar; “vaka zamanı ve anlatma zamanı”dır. Bir başka ifadeyle hikâye ve roman, vaka zamanı ile anlatma zamanının sanatkâra has estetik terkiibinden doğar (Çetişli, 2009: 73).

Aydemir, vaka zamanı ve anlatma zamanı dışında, olmaması durumunda roman için bir eksiklik olarak addettiği ve vakayı gerçeklik zeminine oturtması bakımından önemli gördüğü sosyal zamanı şu şekilde ifade eder: “*Sosyal zaman, romandaki olayın gerçek dünya ile paralelliğini oluşturmak amacıyla esere katılan sosyal hadiselerdir. Romanda sosyal vakaların olması, ona gerçeklik duygusu kazandırır. Yazar, özellikle romanda sosyal vakalara değinmekle bunu amaçlamaktadır. Romanda ‘sosyal zaman’ın varlığı okuyucunun mesajı daha sağlıklı bir biçimde algılamasını sağlamanın yanı sıra, romanın içinde oluştuğu zamanın karakteristiğini yansıtması bakımından da son derece önemlidir.*” (Aydemir, 2013: 131).

Anlatma esasına bağlı bir metinde yazma zamanı, eserde edebi olma vasfını veren unsurların terkip halinde ilk defa bir araya geldiği andır. Yazar, yarattığı anlatıcının naklettiği vakayı, ona bağlı olarak şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri ve mekânı dil vasıtasıyla tespit ederken bir haz duyar. İşte bu, eserdeki edebiliğin ilk tezahürüdür (Aktaş, 1998: 137).

Romanda zamanın önemli bir özelliği de vaka üzerindeki tesiridir. Zira vaka tek başına ham ve durağandır. Zamanın gergefinde işlenmeyen vakanın estetik bir değer taşıması neredeyse imkânsızdır. Bunun için sanatkar güçlü bir zaman duygusuna sahip olmalıdır (Can, 2013: 108).

Modern roman şekillenirken, kaynağını gerçekten, yaşamdan alırken, zamandan da faydalanmıştır. Halk kültürü ürünlerinden miras aldığı zamanı realite ile örtüştürmüştür. Dolayısıyla vakada sağlanan inandırıcılık zaman için de sağlanmıştır. Okuyucu bilinen bir zaman diliminde gerçekleşen vakayı okurken, yaşamışlığı ya da gerçekliğe daha fazla inanmıştır (Gökçimen, 2007: 32).

Anlatı dünyası yapay bir dünyadır. Bu dünya, gerçek dünyaya öykünmeyle kurulur. Yazar, belirli bir yaşa kadar gerçek hayatta edindiği bilgi ve deneyimlerini, sanatın ilke ve kurallarını dikkate alarak anlatı dünyasına aktarır; yeni bir dünya kurar. Ancak, ne kadar donanımlı olursa olsun, bu dünya, öykünmeyle kurulmuş, hayali bir özellik taşır. Böyle olmasına rağmen, bu dünyanın okuyucuda gerçekçi izlenim bırakması, sanatın gücüyle, gizemiyle izah edilebilir. Aslında romancı ne bir gerçek avcısı, ne de bir simyacıdır. O, bir anlamda “oluşumu”, “olanı” ve “olacağı”, sanatın kendine verdiği güç ve imkânlar ölçüsünde yorumlayıp sunan bir kişidir (Tekin, 2012: 129-130).

Bu bağlamda İzgü’nün romanlarının çoğunlukla, yazarın yaşadığı zaman dilimlerinden seçilmesi, yazarın yaşadığı çağın atmosferine uygun bir zaman algısı yaratması bakımından kayda değerdir. İzgü’nün eserlerinde kullandığı zaman, özellikle o dönem Türkiye gerçeklerine ışık tutması ve dönemin genel çerçevesini yansıtması bakımından önemlidir. Bu durum okuyucuda olayların oluşumuna dair gerçekçi izlenimler vermektedir.

Gecekondu, genel itibariyle ülkemizde sanayileşme ile birlikte köyden kente göçün yoğun olarak yaşandığı bir döneme işaret etmektedir. İzgü’nün yaşamından hareketle oluşturduğu eserde zaman kronolojik olarak ilerlemekte ancak, tarihsel anlamda net bir zaman belirtilmemektedir. “*Babasının Adana’da ilk gecekonduyu yapan kişi olduğunu söyler İzgü.*” (Uyguner, 2005:9). Bu ifadeden hareketle *Gecekondu*’nun 1940’lı yıllara işaret ettiği söylenebilir.

Gecekondu yaşamının tüm çıplaklığıyla anlatıldığı eserde zaman kahramanların hayallerinin devreye girdiği durumlarda geriye sapımlar göstermektedir.

İzgü esere, Hürriyet Mahallesi'nde bir gecekondu semtinde yaşamaya çalışan insanların yaşamlarını öyküleyerek, belirsiz bir anla başlar ve zaman kronolojik olarak devam eder: *"Hürriyet Mahallesinin üzeri kara kara bulutlarla kaplıydı. Haftıften başlayan yağmur, biraz sonra şiddetini artırarak gecekonduların çinko damlarını deli deli dövmeye başladı."* şeklinde tasvir ettiği bir zaman dilimiyle esere giriş yapar (İzgü, 2010a: 7).

Romanda kullanılan mebus, para birimi kuruş gibi ifadeler de bize olayların yaşandığı zaman dilimi hakkında ipuçları vermektedir: *"Vay anam vay! Gitti desene bizim yüz elli kuruş daha."* (İzgü, 2010a: 20). *"On dokuz yıllık evliyiz, en azından on beş yıldır mebusluk lafı edersin."* (İzgü, 2010a: 21).

Romanda kullanılan zaman belirgin olmasa da genel itibariyle kronolojiktir; ayrıca romanın bazı kısımlarında geriye sapım tekniği de kullanılmıştır. Bu durumu Sevim'in kendisiyle babasını özdeşleştirdiği bölümde görmek mümkündür: *"On yaşlarını düşünüyordu. O yırtık elbiseyle gezdiği zamanları. Neresini tutsan, orası elinde kalıyordu... Yırtilan elbiseye mi, dayak atan anaya mı, kendisine bir basmacık olsun almayan babaya mı? Kime, kime? Hiç, hiç kimseye. Sadece ağıta. Evet ağıta. Ağlamıştı, ağlamıştı."* (İzgü, 2010a: 101).

Hayaller, insanın içinde bulunduğu olumsuz psikolojiden kurtulmak için sığındığı anlardır, ancak Gecekondu'da bu da mümkün değildir, çünkü hayaller de sınırlıdır, yaşanan sefaletin etkisi altındadır ve yaşanan sefaleti artırmaktadır: *"Belki o gazetelerde gördükleri buzdolabından da alırlardı. Niye almasındı Fikret? Çok seviyordu onu. Belki de almazdı. Tehlikeli şeydi. Ceryan çarpardı elini. Fikret de almazdı evde. O zaman Sevim ölür giderdi. En iyisi almamaktı."* (İzgü, 2010a: 36).

Zaman, gecekondu yaşamının ortaya çıkardığı kaderle adeta ittifak etmiş ve acı sona davetiye çıkaran bir görev üstlenmiştir: *"Ya Ayhan'a bir şey olursa? Yağmur üç gün üst üste yağdı. Sonbahar yağmurları ünlüydü bu sıcak güney ikliminin."* (İzgü, 2010a: 116).

Gecekondu'daki diğer on hikâyede de zaman, o dönem Türkiye'sinde yaşanan toplumsal meselelere ve bürokratik olaylara dair kesitler sunar. Bu hikâyelerde zaman genel itibariyle belirgin olmamakla birlikte kronolojiktir.

İlyas Efendi romanında zaman, İlyas'ın başından geçen bireysel olayları anlatsa da, genel itibariyle düzen ve toplumsal yaşamın İlyas'ın şahsında, eleştirel bağlamda anlatıldığı sosyal meselelere işaret eder. Romanda o dönem Türkiye'sindeki küçük devlet memurlarının ayrıntılı bir portresinin çizildiği, memurluk müessesesini genel durumunun sergilendiği olaylar bize sosyal zamanı verir. İzgü'nün toplumsal gerçekçi bir yazar olması, güçlü gözlem yeteneği ve anlattıklarıyla yaşamı arasındaki ilişkiler bütünü dikkate alındığında, romanda geçen olayların, romanın yazıldığı 1970'li yıllara ait olduğu söylenebilir.

Küçük devlet memurlarının düzen içerisindeki ayrıntılı portresinin çizildiği *İlyas Efendi*'de vaka zamanı kronolojiktir. Ancak, bölüm geçişlerinde ve hayallerin devreye girdiği bölümlerde zaman ileri ve geri sapımlar da göstermektedir.

Roman, askerdeyken annesini, döndükten sonra da babasını kaybeden İlyas'ın askerlik dönüşüyle, belirsiz bir zamanla, başlar: *“Daha önceleri İlyas'tı. Hani şu askerden geldiği zamanlar. Askerdeyken babasını yitirmişti. Askerden geldikten sonra da biricik anacığını...”* (İzgü, 2005a: 5).

İlyas Efendi'de zaman, başlangıçta ileri sapım göstererek başlar, bu durum İlyas'ın işe girdikten sonra, arkadaşı Yakup Bey'le yaşadığı bir zaman diliminin anlatımıyla ifade edilir: *“Bir kezinde kendini ziyarete gelen daire arkadaşı Yakup Bey, az kalsın bu tuvaletin içinde kalıyordu.”* (İzgü, 2005a: 6).

Romanın başlangıcında ileri sapımla kendini gösteren zaman, bu başlangıçtan sonra kronolojik olarak devam eder. Romanda vaka zamanı İlyas'ın iş bulmak için kendisine torpil olacak baba dostu Kerim Efendi'yi aramasıyla başlar: *“Baba dostu Kerim Efendi'nin kapısını çalmıştı. Kapıyı açan, sertliğiyle tanınmış Kerim Efendi'nin hoppa kızları sormuşlardı. Kimi istedin? Kerim Efendi'yi? Ne yapacaksın? Göreceğim.”* (İzgü, 2005a: 8).

Romanda, İlyas Efendi'yle Kerim Efendi'nin kızları arasında geçen diyaloglardaki moda vurgusu da yine zaman hakkında önemli ipuçları verir: *“Ve kahkahayı basmıştı iki kızın ikisi birden... Oysa o günün modasıydı bu incecik kravatlar...”* (İzgü, 2005a: 9).

İlyas'ın Kerim Efendi'nin torpiliyle memur olması ve Kerim Efendi'nin ölüm haberi kısa bir zaman dilimine sıkıştırılarak geçirilir: *“Verin efendim, bir daha elinizi öpeyim! Sağ ol, sağ ol!.. İşte İlyas, son kez orada görmüştü Kerim Efendi'yi. Çok sonraları Kerim Efendi'yi aradığında, ona; Sen sağ ol, kalpten gitti! demişlerdi...”* (İzgü, 2005a: 36).

İlyas'ın “efendilik” süreci memurluk müessesesiyle bağlantılı olarak verilir. İlyas'ın memurluğa başlarken babasından öğütlerle özümsemiği çalışma azmi, idealizm ve torpil üçgeninde karşılığını bulan ve müdürün ifadesinde kutsiyet kazanan; *“Öyleyse dinleyin: Memurluk kutsaldır İlyas Efendi!..”* (İzgü, 2005a: 41) cümlesiyle İlyas artık, “İlyas Efendi” olmuştur: *“Aman Allahım, İlyas Efendi olmuştum bile... O bakkalın önünden geçerken, o kahvenin önünden geçerken, o her zaman burnunu silen kızın önünden geçerken, artık İlyas Efendi olarak geçecekti.”* (İzgü, 2005a: 41).

Zaman İlyas Efendi'nin karakterinde önemli değişime yol açar. Büyük ideallerle memurluğa başlayan İlyas Efendi, Remziye Hanım'ın daireye gelişiyle ve zamanla sıradanlaşır. Bu değişim bölüm geçişinde, aynı zamanda ileri sapım olarak kendini gösterir: *“Beş yıl geçti aradan... Bu beş yılda ufak tefek değişiklikler oldu nüfus dairesinde... Beş yıl değil, beş ay akort edivermişti İlyas Efendi'yi. O da çalışmanın aptallık olduğuna inanmıştı...”* (İzgü, 2005a: 111). *“İlyas Efendi'nin kâtipliğinin ikinci yılında bir de bayan memur gelmişti dairelerine... Onun geldiği günü asla unutamıyordu...”* (İzgü, 2005a: 112).

Romanda hayallerin devreye girdiği durumlarda zamanda geriye sapımlar da görülmektedir. Bu durum daha çok vakayı özetlemeye ve canlı tutmaya yönelik zaman sıçramalarıdır: *“Unuttun mu yahu, sıkışmış kalmıştım helanda...”* (İzgü, 2005a: 143).

İlyas Efendi'nin Remziye Hanım'la tanışması, ona âşık olması, aşkına karşılık alamaması İlyas Efendi'de önemli değişimlere yol açacaktır. Bu durum İlyas Efendi'nin sonuçsuz birkaç evlilik girişimiyle devam edecek, nihayet Hatice'yle tanışması ve evlenmesiyle son bulacaktır: *“Neyse, siz kendisine söyleyin, bu iş olmayacakmış deyin. Kızımı benim gibi bir esnafa veririm hepsinden iyisi.”* (s. 265). *“Havva Kadın, İlyas Efendi'ye bakarak; ‘İsteyecek miydin oğlum? diye sordu.*

İlyas Efendi, başını sallayarak; Hı dedi. Kadınsa; Verdim gitti dedi.” (İzgü, 2005a: 296).

İlyas Efendi romanı, adeta birer makine kimliğine büründürülen bütün küçük devlet memurların ortak kaderi olarak ifade edilen bir sonla biter. Önce malulen emeklilik, ardından ölüm... “*Ve İlyas Efendiye malulen emekliye ayırdılar. Bu da önemli değildi İlyas Efendi için... Zamanın aktığının ayırtına varamayan makine İlyas Efendi, şimdiden sonra mı ayırtına varacaktı?.. Varmadı... Taburcu edildiğinden yirmi gün sonra, arkasında bir dul ve yetim maaşı, iki de, biri garson çırağı, biri marangoz çırağı olan aslan gibi yetişmiş evlat bıraktıktan sonra göçüp gitti... Öteki üç çocuk için Allah kerimdi!..*” (İzgü, 2005a: 332).

Romanın böyle bir sonla bitmesi sisteme yönelik yapılan eleştirileri somutlaştırması bakımından önemlidir.

Halo Dayı ve İki Öküz’de zaman, genel itibariyle kronolojik karakterdedir. Roman, Halo Dayı ve oğlunun bir çift öküz parası kazanma tutkusunun gerçekleştirmek üzere köylerinden İstanbul’a uzanan yolculuklarını kapsayan bir zaman dilimi üzerine kurgulanmıştır.

Romanda zamanın göç olgusundan hareketle küçük kentlerden İstanbul’a göçün yoğun olarak yaşandığı 1960’lı yıllara tekabül ettiği söylenebilir. Bu tezimizi kuvvetlendiren bir diğer unsur yazarın romanın başkahramanı Halo Dayı’nın askerlikte Şeyh Sait isyanına gidişiyle ilgili tespitidir: “*Halo Dayı topu topu bu yaşa dek ya dört kez, ya da beş kez gelmişti kasabaya... Birincisinde askerlik için gelmişti. Küçük bir yapıda, onları muayene etmişler, oradan da Şeyh Sait isyanına gitmişti.*” (İzgü, 2011a: 50).

Romanda göç olgusu ve yarattığı toplumsal olaylar bize sosyal zamanı hissettiren temel unsurlardır. İzgü’nün gerçekçi bir yazar olması, toplumsal meselelere yaşantısından hareketle yaklaşması ve meseleleri bu dikkatle sunması, olayın o dönem Türkiye’inde göçün yoğun olarak yaşandığı 1960’lı yılları kuvvetlendiren işaretlerdir.

Romanda olaylar, İdris’in askerlik dönüşüyle belirsiz bir zaman dilimiyle başlar: “*Halo Dayı’nın dört kızından sonra dünyaya gelen oğlunun hası İdris’i, o günü tezkeresini almış gelmişti köye.*” (İzgü, 2011a: 7). İfadesi yazarın aynı zamanda Anadolu insanının erkek evlada bakış açısını vermesi adına da önemli bir tespitidir.

Zaman, romanda kahramanlar üzerinde direkt bir etkiye sahiptir. Zamana bakış roman kişilerinin ruh hallerine göre farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Halo Dayı için zaman bir çift öküz parası kazanma süreci olarak kendini gösterirken, İdris için başlangıçta köydeki yavuklusuna kavuşma, devamında ise şehirli biriyle evlenme şeklinde bir gelişim göstermektedir.

Halo Dayı ve İki Öküz'de zaman genel itibariyle kronolojiktir, ancak roman kişilerinin hayallerinin devreye girdiği zaman dilimlerinde ileri ve geri sapımlar göstermektedir. Bu bağlamda hayaller daha çok büyük kentin olumsuzlukları karşısında hatıralara sığınma ve doğal olarak geçmişi anımsama ve geleceğe yönelik izlenimler şeklinde kendini göstermektedir.

Romanda özellikle Halo Dayı'nın hayalini kurduğu, hedefine yaklaşma anlarında zaman ileri sapımlar göstermektedir: *"Sonra insanlar, öküzün iki sıra yanı yürüyen, öküzleri elleyen... Mutlu mutlu gülümsüyordu bu yaşlı, hiç konuşmuyordu köye dek... Köylülerde korkuyordu ona yaklaştırmaya, bir şey sormaya... İnanmıyorlardı bu yaşlının Halo olduğuna. Ölü bu, ölü! diyorlardı. Isdanbul'ın parasız gömütlerinde yatan bir ölü..."* (İzgü, 2011a: 28).

Zaman roman kişilerinin hayallerine sığındığı durumlarda da geçmişi anımsama şeklinde geriye sapımlar göstermektedir: *"Gocam olsaydı, ilk gocam, onnan gelseydik burya, o çalışsaydı, ben çalışsaydım, sona bi gondü yapsaydı... diye düşündü."* (İzgü, 2011a: 391).

Halo Dayı ve İki Öküz'de vaka zamanı yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimine tekabül eder: *"Bilmem ki, yaz bitince geldik... dedi İdris. Şöyle böyle iki yıl geçmiş... Eee daha ne var ne yok?"* (İzgü, 2011a: 268). Romanda kronolojik olarak seyreden zaman, roman kişilerinin psikolojilerinin yönlendirmesiyle zaman zaman ileri ve geri sapımlar da göstermektedir, ayrıca bölüm olarak addedebileceğimiz kısımlarda ise vakayı boğmamak adına zamansal sıçramalar yapıldığını da görmekteyiz.

Kasabanın Yarısı'nda zaman görünürde bir Anadolu kasabasındaki sünnet düğününün öncesi ve gelişimindeki olayları kapsasa da, temelde kasaba merkezli sivil ve bürokrasiden tüm önemli kişilerinin dâhil edildiği bir sünnet düğünü özelinde toplumsal çarpıklıkların yaşandığı bir zaman dilimine işaret eder.

Romanda olay, kaymakam beyin oğlu olmak gibi üstün meziyetlerle bezenmiş biricik oğul Serhan'ın sünnet düğünüyle ilgili hazırlıkları kapsayan belirsiz bir zaman dilimiyle başlar: *“Geçimli kaymakamın oğlunun sünneti de başka sünnetlere benzemez. Serhan beşinci sınıfta, gelecek yıl ortaokula gidecek, gerçi kaymakam oğlu, ona kimse kalkıp da ‘Sünnetsiz’ diyemez ama, olsun, çıkar bir çocuk, ki ne kaymakamdan korkar, ne babasından ne de öğretmeninden, yaklaşıverir Serhan’ın yanına, ‘Serhan, Serhan kabuklu Serhan!’ diye dalgasını geçer, eh ondan sonra ayıkla pirincin taşını, ilçede yayılır, ‘Serhan’ın adını kabuklu koymuşlar’ diye.”* (İzgi, 2005b: 5). İfadeleri toplumsal yapının bürokrasiye bakışını da özetleyecek şekildedir.

Romanda olaylar, kronolojik karakterli bir zaman diliminden hareketle okura sunulur. Vaka zamanı adeta kaymakam beyin oğlunun sünnetine göre şekillenmektedir. Kasabada zaman durmuş, adeta sünnete odaklı bir hal almıştır. Bu durum, vakayı kaymakam beyin oğlunun sünnetine dair ferdi olayları kapsayan bir zaman dilimi olmaktan çıkarıp, kasaba gerçeklerini, halkın bürokrasiye bakışını, toplumsal yapıyı anlatan bir zamana dönüştürmüştür.

Romanda vaka zamanı, kaymakamının oğlunun sünnet düğünü öncesi ve sonrası birtakım toplumsal ilişkilerin yaşandığı kısa bir zaman dilimini kapsar. Halkın bürokrasi karşısındaki tutumu, gücü temsil eden kasaba yöneticilerinin çıkar odaklı ilişkileri, kadın-erkek ilişkileri, entrikalar ve toplumsal yaşayışın kasabalı yanı, kasaba gerçeğinden hareketle, Türkiye genelini sorgulayan sosyal zamana dair temel olaylardır.

Romanda genel itibariyle kronolojik olarak seyreden zaman, tamamen sünnet düğününe odaklı olarak ve bürokratik olaylara bağlı bir seyir izlemektedir. Romanda zaman sadece bölüm geçişlerinde ve olaylar arası geçişlerde sıçramalar göstermektedir.

Üç Halka Yirmibeş'te zaman, Dublör Kenan ve kızı Gülçiçek'in kasabaya gelişleriyle başlar ve baba kızın kasabada yaşadığı bir zaman dilimi üzerine oturtulmuş olay örgüsü üzerine oluşturulur.

Üç Halka Yirmibeş romanında olay, geçimlerini kasaba kasaba dolaşıp halkacılık yaparak sağlayan bir baba ve kızın, bilmedikleri bir kasabaya giderken

bindikleri bir otobüsün hareketiyle başlar: “*İlçenin otobüsü, her zamanki gibi yine saat on altıda kalktı ilden.*” (İzgü, 2002: 5).

Romanda olaylar belirsiz bir zaman diliminde başlar ve genel itibariyle kronolojik olarak devam eder. Vaka zamanı tamamıyla Gülçiçek ve babasının yaşadıkları olaylar zinciri üzerine örülmüştür. Gülçiçek ve babası kasabaya yerleşmeleriyle yaşananların odak noktası haline gelirler. Bütün kentte konuşulan konu Gülçiçek’tir: “*Kasabanın tüm evlerine girmişti Gülçiçek. Önce Hacı Şevket’in otobüsünden, Hasıraltı’ndan, Ferah Otelinden, halkacı çadırından, tüm evlere girmişti Gülçiçek. Girmiş, yemek masalarına oturmuş, yatak odalarına kurulmuş, yatakların içine girmişti.*” (İzgü, 2002: 151).

Romanda kasaba yaşamının sıradanlığını, zaman vasıtasıyla verilir: “*Otobüs yine aynı yerde mola verdi. Duvarları kalın bir yapı, iki odalı ev gibiydi. İki yanında ufacık iki penceresi vardı.*” (İzgü, 2002: 14-15).

Romanda vaka zamanı, halkacı kız Gülçiçek’le babası Dublör Kenan’ın geçimlerini sağlamak adına yaşadıkları dramatik olaylar örgüsü üzerine kurgulanır. Başlangıçta Gülçiçek’le ilgili olumsuz yargılar üzerine seyreden zaman, romanın ilerleyen bölümlerinde Gülçiçek’in lehine işleyen bir zamana evrilir. Bu yönüyle zaman, roman kahramanı üzerinde iki yönlü bir etki oluşturur.

Kasabalının ve kasabalılığın sınırlarını belirlediği bir ortamda, özellikle yabancılara karşı bakış açısı, kadın erkek ilişkileri, sistemim halk üzerinde oluşturduğu bürokrasi algısı ve toplumsal yapıya ilişkin eleştiriler, kurguda bize sosyal zamanı veren temel olaylardır.

Romanda genel itibariyle kronolojik karakterli zaman, temel karakteri itibariyle vakanın merkezindeki Gülçiçek’e odaklı olarak seyreder. Romanda zaman, kahramanların hayallerinin devreye girdiği durumlarda ve vakayla ilgili ayrıntıların verildiği durumlarda ileri ve geri sapımlar da göstermektedir.

Zıkkımın Kökü romanı her ne kadar İzgü’nün yaşamına dair bireysel olayları anlatsa da, temel karakteri itibariyle o dönem Türkiye’inde, göç olgusuyla ortaya çıkan gecekondü yaşamına dair olayların anlatıldığı, sosyal zamana işaret eder. Otobiyografik bir roman olan *Zıkkımın Kökü* bu yönüyle yazarın yaşamından ziyade, daha çok toplumsal olaylara dikkat çeker.

Romanda vaka zamanı, kronolojik karakterli olarak başkişinin doğumuna ait ayrıntıların verildiği bir zaman dilimiyle başlar. Doğumun da yazarın romanında ortaya koymaya çalıştığı ideal insan tipine yaraşır, şaşaalı bir zaman dilimine denk gelmesi olaya farklı bir anlam yükler: *“Yıl 1933, aylardan ekim, günlerden 29, yani ‘Onuncu Yıl...’ ‘On yılda on milyon genç yarattık her yaştan’ diye marşların söylendiği cumhuriyetin onuncu yıldönümü...”* (İzgü, 2014: 5).

Zamanda, yazarın şaşaalı doğum anından sonra, zamansal bir sıçrama yapılarak çocukların yaşlarıyla sınırları çizilmiş, mekândan ayrılma arzusuna yönelik tartışmaların yapıldığı bir zaman dilimiyle başlar ve genel itibariyle kronolojik olarak devam eder: *“Anam biz on beş yaşına basmadan Hürriyet Mahallesi’ne göçmek istemiyordu. Oysaki babam: ‘Ulan avrat, ne var yani göçsek gitsek Hürriyet Mahallesi’ne, kurtulsak şu ev kirasından’ derdi.”* (İzgü, 2014: 7).

Romanda standardı çok da değişmeyen, sefaletle dolu yaşam koşulları devinimsel olarak, zamanla birleştirilerek verilir: *“Sabah kalkarız, yine başlar sıva işi. Sivanın bittiği gün babam dama çıkar, çinko deliklerinin kimisini çöple, kimisini mumla tıkar. Üç dört gün beklerdik, ardından badana işi başlardı.”* (İzgü, 2014: 23).

Bireysel ve sosyal zamanın iç içe verildiği romanda, olaya dair ayrıntıların verildiği bölümlerde, zamansal geriye dönüşlerle, olay örgüsüne ve romanın iletisine katkıda bulunulur: *“Askerden gelince, bakmış köyünde bir şey yok. Bir şey olmadığı için millet akar durur Adana’ya. O da bir gece kararını vermiş, vermiş ama ana yok, baba yok kararını söyleyecek, analığına söylemiş. Analığı da; ‘Get ulan gavur dölü’ demiş.”* (İzgü, 2014: 27).

Gururu incinen bir çocuğun hayal dünyasında kendini ispatlama gayreti, zamanda ileri sapımla ifade edilir: *“O da şaşıp kalıyordu: ‘Demek o sensin ha?’ ‘Benim ya, okudum adam oldum!’ ‘Aferin! İşte okuyanlar böyle olur, kocaman adam olur.’ ”* (İzgü, 2014: 31).

Romanda yaşanan sefaletin boyutu, roman kahramanı ve ailesinde meydana getirdiği algı, mevsimsel farklılıklardan hareketle verilir: *“Herkes yazı sever zaten. Kimi yaylaya gider, kimi denize... İstanbul’a gidenleri de olur bizim Türkocağı Mahallesi’nin. Biz bunlar için sevmездik yazı, sıcak olduğu için, yağmur olmadığı için severdik. Bol domatesiyle, bol biberiyle, bol hıyarıyla bulunmaz bir mevsimdir*

yaz... Yaz geldi miydi yemek pişirmeye ne gerek var, doğru domatesi sahana, doğru doğanı sahana, varsa damlat bir-iki damla zeytinyağı. Ekşi için düşüncen olmasın, yediveren koruk tüm yaz boyunca buyruğunda... Ondan da dövdün mü biraz, akıt ekşisini salatanın içine, giriş Sefa, giriş Muzo...” (İzgü, 2014: 77-78).

Romanda zamanı algılama şekli, roman kişilerinin içinde bulundukları ruh haliyle ilişkilendirilerek verilir: “Ah düş kurmak, o düşün içinde yaşamak!.. Bir haziran babama göre çok uzun, bize göre çok kısa geldi, çattı. Ayrılmak istemediğimiz mahallemiz bir haziran yaklaştıkça daha çok şirinleşiyordu gözlerimizde...” (İzgü, 2014: 118).

Otobiyografik romanda kahraman anlatıcı, yaşamına dair belirgin olayları anlatırken sosyal zamanı da vurgular. Sosyal zaman kahraman anlatıcının içinde bulunduğu ruh haliyle yansıtılır.

İt Adası’nda zaman, köy yaşantısının tüm çıplaklığıyla anlatıldığı bir zaman dilimine işaret eder. Romanda zaman, başkişinin yaşadığı bireysel olaylara dair bir seyir izlese de, o dönem Türkiye’indeki cahil ve saf köylünün maruz kaldığı, aldatmaya dayalı sistemi ve hayata tutunmaya çalışan insanların yaşadıkları sosyal zamanı da verir.

Romanda zaman, roman kahramanı Mehdi’nin doğum öncesi, anne ve babasının tanışması ve evlilik dışı doğumuna dair belirsiz bir zaman dilimiyle başlar ve genel itibarıyla kronolojik karakterli olarak devam eder: “Anam da, babam da evlendikleri zamanı tam olarak bilmezler... Hatta, annemin bana gebe kaldığı günü de bilmezler.” (İzgü, 2006: 5).

Romanda zamansal bir sıçrama yapılarak, aynı zamanda romanın iletisine atıfla, rezilliklerle yoğrulmuş çocukluk yıllarına gidilir ve romanın olay örgüsü, başkişinin köyünden başlayarak Adana’ya kadar uzanan maceralı yaşamına dair kesitlerin sunulduğu bir zaman dilimiyle devam eder: “Çocukluğum rezillik içerisinde geçti.” (İzgü, 2006: 19).

Roman kahramanının çocukluk yılları ile evliliğe dair düşüncelerinin oluşmaya başladığı ana kadar geçen süre, kronolojik olarak verilir: “Askere gitmeme iki yıl vardı. Babam tutturdu: Seni illaki evlendireceğim, diye.” (İzgü, 2006: 59). Zaman hayatı sorgulama şeklinde bir hal alır ve sosyal yaşam zaman üzerinden

eleştirilir: “Günler hep birbirine benziyordu... Yaşantımda şu kadarcık bir değişiklik yapamıyordum.” (İzgü, 2006: 156).

Zamanda geçmişe dönme ve geçmişi anma, yaşanan zamanın yarattığı olumsuz psikolojiyle, roman kişilerinin olumsuzlukları unutmak ve mekândan uzaklaşmak adına sığındıkları anlardır: “Suyu görünce çocukluğum geldi aklıma. Değirmenin arkasında yüzdüğümüz günleri düşündüm. Bir gün nasıl yakalamıştı bizi Arap imam? Çıplak kıçlarımıza indirmişti tokatları. Ulan kâfirler, ulan hayınlar, orda ilim dururken siz burada yüzersiniz ha... Keşke Hep yüzseydim...” (İzgü, 2006: 168). Geçmişe dair özlemlerin dile getirildiği bu zaman dilimlerinde, ayrıca din algısı da sorgulanarak sosyal zamana işaret edilir.

Büyük umutlarla gelinen şehir hayatı, hiç de ummadıkları olaylara sahne olmuştur ve bu durum roman kahramanına geçmişe dair hayallere sığınma şeklinde bir çözüm yolu sunmuştur: “Kalekapısı’ndan geçerken helâya baktım. Necmiye’nin sırtını dayadığı duvara. Karnımızı doyurmuştuk orada. Ve ben Necmiye’ye: Göreceksin bak, öyle kurnaz, öyle şeytan bir adam olacağım ki, ekmeğimizi taştan çıkaracağım demiştim.” (İzgü, 2006: 207).

Romanda zaman genel itibariyle kronolojiktir ancak, içinde bulunulan zaman diliminden uzaklaşmak ve hayallerle durumu izole etmenin gerekli görüldüğü durumlarda, zamansal ileri ve geri sapımlar yapılmıştır. Özellikle geçmişe dönüşler, roman kişilerinin olumsuz psikolojilerinin yönlendirmesiyle, içinde bulunulan zamandan kurtulma adına yapılır.

Sıpa romanında zaman, roman kahramanı Sefa’nın başından geçen ferdi olaylara dikkat çekiyor gibi görünse de, temelde küçük yaşta yetimhaneye bırakılmış çocukların, bireyselleşme sürecinde yaşadıkları problemlere işaret etmesi bakımından, sosyal zamana dair bilgiler de sunar.

İzgü’nün gerçekçi bir yazar oluşu dikkate alınırsa, romanın yazıldığı 1969 ve sonrasını anlattığını söylemek mümkündür: “Bu romanı 1969 yılında yazdım.” (İzgü, 2010b: 5). Bu tezimizi kuvvetlendiren diğer önemli bir ipucuysa, romanda geçen Kasım Gülek ismidir: “Sen Kasım Gülek misin?” (İzgü, 2010b: 158). Kasım Gülek’in bu tarihlerde Cumhuriyet Halk Partisi’nde siyaset yaptığını düşündüğümüzde vakanın bu tarihlerde geçtiği anlaşılmaktadır (<http://tr.wikipedia.org>).

Bireysel ve sosyal zamanın birlikte verildiği eserde zaman, genel itibariyle kronolojik karakterlidir. Başkişinin çocuk yuvasıyla ilgili tespitleriyle başlayan zaman, yaklaşık on sekiz yıllık bireysel ve sosyal olaylara dair bir süreci kapsar: *“Tam on sekiz yıl, evet on sekiz yıl Sabahat Abla... Aşağılık duygusu... Başka bir şey aşılamadı burası bize, aşağılık duygusu, evet aşağılık duygusu... Gitmeyeceğim Sabahat Abla... Hele bu geceden sonra, asla gitmem oraya...”* (İzgü, 2010b: 56).

Romanda sosyal zamana dair en önemli hadise, yetimhanede kaderine terk edilmiş çocukların toplum tarafından algılanma şekline yapılan eleştirilerdir.

Sıpa romanında vaka zamanı, kronolojik tarzda oluşturulur. Roman, Sefa’nın *“Çocuk yuvası... Aile yuvası... Geç efendim geç!.. Neresi aile yuvası, neresi çocuk yuvası? Onlar gardiyan, biz mahkûm, hem de suçsuz mahkûm...”* (İzgü, 2010b: 5) diye tarif ettiği çocuk yuvasındaki yaşamına dair tespitleriyle başlar.

Yetimhanenin olumsuz şartları, roman kahramanı üzerindeki olumsuz psikolojik etkisi, zaman kavramı üzerinden somutlaştırılarak verilir: *“Yuvanın küçücük banyosuna beş çocuk birden sokarlar... Beş dakika da zaman verirler. Biz artık beş çocuk, beş dakikada yıkanabilmek için, bir yıkanma maratonuna gireriz.”* (İzgü, 2010b: 21).

Romanın başkişisi Sıpa, akıl hastanesindeki yıllarını anımsar. Geriye dönüş şeklinde gelişen bu olay, Sıpa’nın yaşamına dair önemli bir detay olarak sunulur: *“O yedi yıl ben, aynı bir ölü gibi yaşadım... Bir daha, bir daha kestiler beni... Parça parça ettiler beni... Yedi yıl ... Nasıl geçmişti yedi yıl burada? Sularını bir denize boşaltan ırmak gibi...”* (İzgü, 2010b: 101-102).

Romanda zaman, daha çok başkişinin yetimhaneden başlayarak, toplumsal algıyla şekillenen değişimine dair bir seyir izlemiştir.

Romanda anlatma zamanı ve vaka zamanı paralellik gösterir. Kahraman anlatıcı yaşadıklarını kronolojik bir düzen içinde ve zaman zaman da vakayı özetlemek adına, zamansal ileri ve geri sapımlar yapmak suretiyle kullanır. Zaman, bölüm geçişlerinde ileri sapımlar ve zaman sıkıştırması şeklinde kendini gösterir: *“Ya hemşire Sabahat’ın koynuna girişim...”* (İzgü, 2010b: 31). *“Ondan sonraki yıllar pek sık sarılmadım Sabahat Ablaya...”* (İzgü, 2010b: 38).

Dilber romanında zaman, toplumsal yapının ve aile denetiminin özgürlüğünü sınırlandırdığını düşünen genç kızların temsilcisi konumundaki Dilber’in başından

geçen ferdi olaylara ve o dönem Türkiye’inde özellikle genç kızların bireyselleşme sürecinde yaşadıkları problemlerin toplum tarafından nasıl algılandığına dair sosyal meseleleri kapsayan bir zaman dilimine işaret eder.

Romanda o dönem Türkiye’indeki yoksul insanların yaşam mücadelesine dair çırpınışlarını gözlemleriz. Saf ve temiz insanların içinde bulundukları yaşam standartlarını değiştirmek adına, toplumsal gerçeklerden uzak, tamamen hayal dünyası içinde şekillenen mücadelelerinin anlatıldığı *Dilber*’de, zaman genel itibarıyla kronolojik bir biçimde ilerler. Ancak bölüm geçişleri ve hayal unsurlarının devreye girdiği durumlarda zaman ileri ve geri sapımlar da göstermektedir.

Roman, sefaletle yoğrulmuş bir yaşamın mekân unsuru üzerinden verildiği belirsiz bir zamanla başlar: *“İşte o zaman uyandı Arif Onbaşı. Bir süre rüzgârla karışık, damın uğultusunu dinledi.”* (İzgü, 2011b: 5).

Romanda vaka zamanı gecekonduda yaşayan bir ailenin şikâyetlerle desteklenen sıradan bir güne uyanmasıyla başlar: *“Ulan vallaha bir gün bizim bu ayak felç olacak be! Ocağın batmaya, yastık desen yastık değil bizim bacaklar, yorgan desen yorgan değil.”* (İzgü, 2011b: 5).

Romanda zamanlar net değildir, kesin tarihler verilmez. Zaman daha çok mevsimsel ifadelerle geçiştirilir: *“Dışarıya çıktı. Yağmurdan sonraki ayaz vardı dışarıda”* (İzgü, 2011b: 13).

Romanda zaman, içinde bulunulan psikolojiden kurtulmak istendiği durumlarda, hayal unsuruyla birleşerek ileri ve geri sapımlar göstermektedir: *“Oh artık, kurtuluyordu şu hapishaneden farksız dört duvar arasından. Cebinde parası olacaktı, hani şu meşin cüzdanlardan alacaktı bir tane. İçinde paralar...”* (İzgü, 2011b: 32). *“Yirmi yıl öncesini düşündü, oğlunu askere gönderdiği günü.”* (İzgü, 2011b: 43).

Dilber romanında olaylar belirsiz bir zaman dilimiyle başlar ve roman kahramanı Dilber’in yaşadığı olaylar çerçevesinde gelişir. Kronolojik olarak devam eden olaylar zinciri, daha güzel bir yaşamı, mekândan ve toplumsal çevreden uzaklaşmakta gören Dilber’in başladığı yere, aile ocağına, dönmesiyle son bulur: *“Sanki, bir öğle zamanıydı, ailenin bireyleri öğle yemeği için bir araya gelmişlerdi, biraz sonra yemek yiyeceklerdi. Sonra herkes işine gücüne.”* (İzgü, 2011b: 237).

Milli Kahraman Matador Mahmut’ta zaman kronolojik sıra takip eden metin halkalarından oluşur. Anlatıcının olayları aktarmaya başladığı belirsiz bir zaman dilimiyle başlar ve genel itibariyle kronolojik olarak devam eder: “*Adam sandalyenin arkalığına iyice yaslanmış, uzun bacaklarını öne doğru uzatmış çayını içiyordu.*” (İzgü, 2010c: 7).

Romanda kullanılan para birimi de yine zamanla ilgili kısmi bilgiler verir: “*İçi cebinden bir cüzdan çıkardı, cüzdanında birkaç mark vardı. Markları Baykuş’a uzattı.*” (İzgü, 2010c: 13).

Kahramanın yaşadığı psikolojik dalgalanmalar zamanı algılama biçimine de yansır. Bu durum daha çok geçmişe dair anılar şeklinde belirttiği gibi, geleceğe dair kahramanın yaşayacağı muhtemel olaylara ilişkin korkular şeklinde de kendini gösterir: “*Mahmut cadde boyunca elele tutmuş çiftleri görünce birden Almanya’daki o ırmak kıyısı geldi usuna. Ne çok yürümüşlerdi Edit’le o ırmağın kıyısında.*” (İzgü, 2010c: 68). “*İyi be, kırmızı bezi verip sahaya salacaklar, oradan bir kapıyı açıp, ‘Al sana bir de boğa’ deyip kızgın boğayı üzerime salacaklar. Ondan sonra boğa bir gelecek üzerime. Görevliler yerden Mahmut’un bağırsaklarını toplayacaklar.*” (İzgü, 2010c: 67).

Kahramanın ruh hali zamanı algılama şekline de yansır. Olumsuz psikolojinin mekânla birleşen etkisiyle zamanda bir belirsizlik, bir kopukluk söz konusudur: “*Kaç gece olmuştu, kaç sabah? Bu küçük dairenin hiç penceresi yoktu. Işıklığı yoktu.*” (İzgü, 2010c: 88).

Kahramanın yaşadığı psikolojik bunalımın tesiriyle andan kopma ve geçmişe sığınma şeklinde bir zaman algılaması da söz konusudur: “*Mahmut yanıt vermedi. Küçücük bahçeli evleri geldi usuna, annesinin kapkara gözleri.*” (İzgü, 2010c: 104).

Psikolojik anlamda derin sıkıntılar yaşayan kahramanımızın üzerinde zaman derin etkiler oluşturmuştur: “*Ne denli geldiler. Saatler mi oldu? Kaç dakika oldu? Zamanın algılaması yitmişti Mahmut’un o kocaman yere geldiklerinde.*” (İzgü, 2010c: 105).

Olayların gerçekleşme zamanı Mahmut’un vakaya dâhil olduğu andan itibaren yaklaşık üç aylık bir zaman dilimini kapsar: “*Onlar aynıydılar da Mahmut aynı Mahmut değildi. O üç ay öncesinin Almanya’daki işsiz, şişman ve yaşlı Eva’nın*

bir işaretiyle hemen ayaklarını altına yatacak Mahmut Olamazdı elbette.” (İzgü, 2010c: 162).

Romanda reel zaman ait en önemli ipuçları Kemal Altınkaya’ya ait türkü sözleridir ki, bu türkü 12 Eylül 1980 darbesiyle özdeşleşmiştir ve olaylar 1980 sonrası bir zaman dilimine işaret eder: *“Galiba bu türkücü yeniydi. Çok eskiden kahramanlık türküleri söyleyen bir türkücümüz vardı. ‘Yine de şahlanıyor aman kolbaşının kıratı’ dedi miydi ülkede darbe olurdu, işte bu yeni türkücünün sesi de onun sesine benziyordu.” (İzgü, 2010c: 172).*

Roman, genel itibariyle ferdi bir zamandan ziyade o dönem Türkiye’indeki politik entrikaların yaşandığı sosyal zamana da vurgu yapar.

Kaçak Kız romanında zaman genel itibariyle yaşadığı baskılardan bunalan Üzüm’ün evden kaçması ve eve dönüşünü de kapsayan birkaç günlük bir zaman dilimine işaret eder. Romanda zaman kronolojik karakterli bir zaman değildir. Daha ziyade romanın başkışisi Üzüm’ün düşleri ve gerçekler arasında gelgitler yaşayan geçişken bir zamandır.

Zamanın en belirgin özelliği roman kahramanı üzerinde yarattığı kurslar ve dersane odaklı bir zaman algısıdır: *“Saat, kurslara giderken, dershaneye koşarken gerekliydi. Bir de en önemlisi o testlerin çözümü sırasında... Testi istenen zamandan önce çözersen dost, çözemersen düşman...” (İzgü, 2011c: 15-16).*

Geriye dönüş tekniğiyle verilen zaman, roman kahramanının yaşadığı baskıyı somutlaştırması adına önemlidir. Üzüm yaşadığı olumsuz psikolojiyle zaman zaman babasıyla yaşadığı, ancak hiç de hatırlamak istemediği anlara gider: *“Elleri titriyordu Üzüm’ün. O anı yaşıyordu. Babasının kalın sesiyle bağırışı kulağında çınlıyordu.” (İzgü, 2011c: 127).*

Romanda zamanın önemli bir özelliği de mekânın kahraman üzerinde yarattığı olumsuz etkileri bertaraf etmek için sığınılan anlar olmasıdır: *“Bir bir usunda tutmaya çalışıyordu bu mutlulukları.” (İzgü, 2011c: 125).*

İçimde Çiçekler Açınca romanında zaman genel itibariyle kronolojik karakterlidir. Roman, *“Sevda gök gürültüsüyle uyandı.” (İzgü, 2012: 5).* Şeklinde belirsiz bir zaman dilimiyle başlar ve zaman zaman okuyucuyu bilgilendirme amaçlı zamansal ileri ve geri sapımlarla kronolojik olarak devam eder. Romanda reel zamana dair ifadelerle olay örgüsünün gerçekleştiği zaman aralığı da verilir:

“Şubatın on altısındaydı doğa, Sevda da on altısındaydı...” (İzgü, 2012: 15). “Mayısın son haftasıydı, 28 Mayıs” (İzgü, 2012: 164).

Romanın genelinde eğitim sisteminin tetiklediği baskıların etkin olduğu durumlarda zaman, psikolojik olarak algılanır: “Koskocaman on dakika... İnsan ne düşler kurmazdı ki on dakikanın içinde, öyle düşler ki on yıllara sığmayan düşler.” (İzgü, 2012: 8).

Zaman kahramanların yaşadığı psikoloji ile paralellik gösterir ve aynı zamanda kahraman üzerinde zaman zaman baskılar oluşturur. Zaman, roman kahramanı üzerinde, eğitim sisteminin oluşturduğu baskı neticesinde psikolojik olarak algılanır ve bu yönüyle kahraman üzerinde yoğun bir baskı aracı haline gelir: “Ne çabuk gelmişti okul durağına. Ah, yazılıların, sözlülerin çok olduğu günler de böyle otobüs hemen varırdı okul durağına.” (İzgü, 2012: 17).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun romanında zamanın Furkan’la yaşanan kısımları psikolojik olarak algılanır: “Bir göz göze gelme, bir gülüş, bir sözcük yetiyordu bana.” (İzgü, 2011d: 29). Romanda zaman, realitesinden uzaklaşarak Furkan’la değer kazanan bir hal alır: “Bugün kaç saatim Furkan’la birlikte geçmişti? Zaman kavramı nasıl yitiveriyor.” (İzgü, 2011d: 54).

Zamanın algılanışı kahramana bakan yönüyle başlangıcı ve devamı Furkan’a göre şekillenen bir zaman dilimi olarak verilir. Zaman bütünüyle Furkan’a odaklıdır. Roman kahramanı için zamanın algılanışı Furkan’la geçirecekleri anlara göre tasarlanmıştır: “Gerçek tatilim acaba bugün mü başlıyordu? Furkan olunca mı tatil, gerçek oluyordu? Ya geçen yıllar?” (İzgü, 2011d: 126).

Zaman mekânsal faktörlere bağlı olarak sıfırlanır: “Zaten bu sahil kentinde saat kavramı yoktu ki. Bu kavram, gece olunca tamamen yok oluyordu.” (İzgü, 2011d: 136).

Roman kahramanı zamanı daha çok yaşadığı güzel anları hatırlamada bir araç olarak kullanır ve anımsama yoluyla zamanda geri sapımlar yaparak geçmişe gider: “Bir kezinde Furkan’la gelmiştik buraya... Ne soğuktu o gün. Ama biz soğuğu hiç duyumsamamıştık.” (İzgü, 2011d: 22).

Roman kahramanının Furkan’la geçirdiği zaman dilimleri kahramanın farklı bir boyuta geçmesine neden olur, öyleki Furkan’la geçen zaman dilimleri mutluluğun odağında oldukları tek zaman dilimidir.

2.5. ROMANLARDA ŞAHİS KADROSU

Anlatma esasına bağılı edebi türlerde olayları meydana getiren veya olaylara müdahil olan insan ve insan özellikleri yüklenen varlıklar, vakaya dâhil olarak şahis kadrosunu oluşturur. Anlatılarda konu şahis kadrosu etrafında şekillenir. Kişi anlatmaya bağılı edebi türlerde her zaman önemli bir unsurdur. Anlatmaya bağılı edebi türlerde şahis çok önemlidir, çünkü şahislar olmadan vaka meydana gelmez.

Kişi, romanı meydana getiren temel unsurlardan biridir. Romanın diğere temel unsurları da, birebir kişi unsuruyla irtibatlıdır, ona bağılıdır. Onları oluşturan ve meydana getiren unsur, kişilerdir. Bu yüzden kişi, romanda her zaman önemli bir öge olmuştur (Aydemir, 2013: 140).

Kişiler ya da kahramanlar, romanın kurmaca dünyasının en önemli parçalarıdır. Yazar, onları kullanarak eseri oluşturur. Kişiler, daha çok insan olmakla beraber, insan dışı varlıklar da olabilir. Yazarın bu gruplardan tercih ettiğı kişiler, modelini ya da malzemesini gerçek yaşamdan alır (Gökçimen, 2007: 34).

Romanın kendine has sistemi içinde kişiler çok önemli bir yer tutar, Çünkü kişiler vakayı şekillendiren, ona yön veren bir misyona sahiptirler. Mehmet Tekin, roman kahramanı için şöyle der: *“Anlat sisteminde ‘kişi’ öteden beri önemli olmuştur. Zira daha önce ifade ettiğimiz gibi, vakayı canlandırmak için onlar vazgeçilmez öğelerdir. Ancak kişinin vaka açısından bir değere ifade etmesi, vakaya dayalı geleneksel anlatıda daha dikkat çekici idi. Kişi, vakanın canlandırılması, okuyucunun anlatı dünyasına çekilmesi açısından değeri ve önemi tartışılmaz bir elemandır.”* (Tekin, 2012: 86).

İzgü’nün yapıtlarındaki kişiler bizim toplumumuzdan kişilerdir. Yapıtlarında toplumun hemen her kesiminden kadınlar, erkekler, çocuklar, genç kızlar vardır. Köylerde çiftçilikle uğraşanlar, Çukurova’da pamuk ırgatlığı yapanlar, genellikle Adana’da sokak satıcılığı, çeşitli yerlerde işçilik, amelelik yapanlar vardır. Bu arada işçileri çalıştıran patronlar, lokanta sahipleri, manavlar, bakkallar da öykülerinin kişileri arasındadır. Fakat daha çok karakollara düşen kişiler görülür; bunlar hırsızlık yapmış, uyuşturucu satmış ya da kullanmış kişilerdir. Karakol söz konusu olunca elbette polisler, komiserler çok yer alır öykülerinde. Köylerde halkı yanlış yollara

sürükleyen, din adına yobazlık öğreten, çıkarı için din adamı görünen kişilere de rastlarız (Uyguner, 2005: 48-49).

İzgü, özellikle tip ve karakter yaratma noktasında usta bir yazardır. Mehmet Güler, İzgü'nün tip ve karakter yaratmadaki ustalığını şöyle ifade eder: *“Yazın dünyasında tip ve karakter yaratmak kolay değil. Muzaffer İzgü, kişi olarak değişimden, hatta dediğimiz hızlı değişimden yana olan bir yazar.”* (Güler, 2009: 154).

İzgü, toplumsal bazı yaralarımızı, çarpıklıklarımızı somutlaştırmak için özellikle ayları da öykülerinin kişileri arasına katmıştır. Böylece bazı toplumsal çarpıklıklarımızı, bu çarpıklıklarda önemli yer tutan bazı kişileri simgesel bir anlamda ortaya koyarak, kendine özgü bir okura ulaşmayı hedeflemiştir (Uyguner, 2005: 49).

İzgü'nün yapıtlarını okuduğumuzda kişi ve çevre betimlemelerinin çok geniş tutulmadığını, bir iki tümce ile yetinildiğini gözlemliyoruz. Bazı kişilerin betimlemeleri yapının çeşitli yerlerinde karşımıza çıkar ve biz o kişinin dış görünüşünü böylece görmüş oluruz (Uyguner, 2005: 59).

Muzaffer İzgü'nün romanlarında kişiler çok farklı özellikler göstermez. Roman kişiler günlük yaşamda çok sık karşılaşabileceğimiz, toplumun önemli bir kesimini temsil eden sıradan insanlardan oluşur. Sosyal gerçekliği ortaya koymak adına roman kişileri özenle seçilmelidir. Bu bağlamda İzgü'nün romanlarındaki çoğu karakterler de özenle seçilmiştir.

İzgü, romanlarında sınırlarını kendisinin belirlediği ideal kahramanlar yaratır ve bu kahramanlar vasıtasıyla sistem eleştirisi yapar. Eleştirdiği ve aynı zamanda sorguladığı sistemin karşısına, karşıt güç olarak bu kahramanları yerleştirir. İzgü'nün bir güç mücadelesi şeklinde sunduğu bu süreçte kahramanlardan yana tavır takındığını da gözlemliyoruz.

Gerçekçi romanlarda, roman kişilerinin sosyal yapının realitesini sergilemek, okurla eser arasındaki irtibatı güçlendirmek gibi önemli görevleri de vardır ve İzgü'nün yapıtlarında kişiler bu realitenin önemli birer temsilcisi olarak karşımıza çıkarlar.

2.5.1. Erkekler

İzgü'nün hemen her yapıtında erkekler oldukça fazla yer kaplar. Romanlarındaki erkeklerin çoğu günlük yaşamda çok sık karşılaşılabileceğimiz türden kişilerdir. Uyguner, İzgü'nün romanlarındaki erkekleri şu şekilde ifade eder: *“İzgü'nün yapıtlarında erkekler oldukça fazladır ve her yapıtında erkek kişiler vardır. Bunlar, köyden kente göçmüş, güç koşullarda yaşayanlar olduğu gibi memurlar, polisler, zorluklar içinde yaşayanlar, yaşamını kentten kente giderek sağlayanlar olabilir.”* (Uyguner, 2005: 53)

Gecekondu'da, roman kahramanları çoğunlukla günlük yaşamda çok sık karşılaştığımız kişilerdir, roman kişileri sosyal durumu, gecekondu yaşamının gerçeklerini tüm çarpıklığıyla göstermek adına, bu durumu en iyi somutlaştırabilecek, toplumun büyük bir kesimini oluşturan, orta kesiminden seçilmiş, sıradan insanlardır.

Olca Öner, İzgü'nün *Gecekondu'da* roman karakterlerinin yakınları olduğunu ifade ettiğini belirtir: *“Gecekondu romanındaki Selahattin, eniştem, Mediha da ablamdır. Onları gözlemişim, onları yazmışım, Zaten doğup büyüdüğüm yer gecekondu. Öykülerimde ve romanlarımda görmediğim hiçbir şeyi yazmadım.”* (akt.: Naymansoy: 427-428) İfadelerinden de anlaşılacağı üzere İzgü'nün romanları gerçekle iç içedir.

Gecekondu, dönemin sosyal yapısını, bu yapıya hiç de yabancı olmayan, bu yapıyı çok iyi bilen ve özümseyen bir üyesinin öz yaşam öyküsüne dayandırarak anlattığı bir romandır. Bu bağlamda İzgü'nün romanına monte ettiği kahramanlar bu yapıyla uyumlu karakterlerdir.

Romanın ana kişileri, gecekondu mahallesinde yaşam mücadelesi veren bir ailenin fertleridir. Diğer kişiler romanda dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır. *Gecekondu'da* şahıslar İzgü'nün şahıs betimlemelerindeki genel karakteri itibarıyla, ayrıntılı olarak betimlenmez, şahıslar daha çok ana temaya uygun roller üstlenirler.

Gecekondu'da, baba konumundaki Selahattin, kırk yaşlarında olmasına rağmen yaşadığı sefaletin ağır yükü altında, vaktinden önce yaşlanmış bir şahıs görüntüsü içindedir. Bu durum romanda oğlu Ayhan'ın babasını minik dünyasından gördüğü şekliyle tasvir edilir: *“Ayhan, minik dünyasından, minik gözlerle bakıyordu*

babasına. O gözlerle görüyordu babasını. Şakakları kırlaşmış, sakalları bir karış uzamış bu adam, ancak kırk yaşlarındaydı. Ama kahır, ama çile, herkesten önce yaşlandırmıştı onu. Gözlerinin yanındaki yol yol kırışıklıklar, yüzlerinde bıçak yarası gibi derin çile oyukları vardı.” (İzgü, 2010a: 28).

Gecekondu yaşamının bütün zorluklarına rağmen, tatlı satarak ailesinin geçimini sağlamaya çalışan baba, olumsuzlukları çoğu zaman espri yeteneğiyle geçiştirmekte ve hayallerinin ardına gizlenerek ötelemektedir. Baba olaylara kendince bir direnç göstermektedir: *“Mebus olacağım, var mı bir diyeceğin? dedi. Namussuzum avrat, beni bir mebus yapsalar yok muydu, bir gece içinde gecekonduların hepsini ateşe veririm.” (İzgü, 2010a: 20).*

Selahattin, kızlarını istemeye gelen bir aileye iki bardak çay bile veremeyen ve bu durum karşısında babalığını sorgulayan bir baba psikolojisiyle karşımıza çıkar. Bir babanın en tabi görevi olan çocukları için bir şeyler yapamamanın üzüntüsüyle belki de ilk defa hüngür hüngür ağlar. Böyle bir tablo içinde adeta üstü kapalı bir sistem eleştirisiyle karşımıza çıkar: *“Selahattin hiç ağlamamıştı bugüne dek. Ama şimdi ağlıyordu. Zor geliyordu ona. On yedi yaşındaki bir kıza, on yedi yıldır bir gün olsun babalık yapamadığına ağlıyordu. Ve hiçbir şey yapamadan, kızının yuvadan uçuşuna ağlıyordu.” (İzgü, 2010a: 84-85).*

Romanın genelinde hâkim olan sefalet ve beraberindeki kadere rıza gösterme, Selahattin’in şahsında en somut haliyle ifadesini bulur: *“Gitmesin okula. Okuyup da adam olacağı mı var sanki? Yetse yetse kuvvetimiz ilkokulun sonuna kadar yeter. Ondan sonra ne olacak? Ya usta yanında çırak ya da babası gibi tatlıcı, leblebici. Çocuğun avukat, doktor olacağı yok ya.” (İzgü, 2010a: 43).*

Gecekondu yaşamının bütün olumsuzluklarına, babalık vazifesini yerine getirememenin verdiği utanca rağmen, yine de Selahattin, kızı Sevim’in nazarında çok iyi bir baba görüntüsü sunar: *“Çabuk kızardı babası ama yine de babaların en iyisiydi. Sevim’in bir dediğini iki etmezdi ama yoksulluktan o güne kadar hiçbir isteğini gerçekleştirememişti Sevim’in.” (İzgü, 2010a: 35).*

İlyas Efendi romanının başkahramanı İlyas Efendi, ana iletiye uygun olarak oluşturulmuş bir karakterdir. İdealist bir devlet memurunun sahip olması gereken çalışkanlık, dürüstlük, saygı gibi özellikler İlyas Efendi’nin şahsında toplanmıştır. İlyas Efendi, adeta kendisine yüklenmiş bu misyonla, şahsında memurluk

müessesesini temsil eden bir tiptir. Devlet kurumlarının içler acısı yapısı ve bu yapı dâhilindeki memurların genel durumu, İlyas Efendi üzerinden eleştirilir. İlyas'ın dışındaki diğer roman kişileri, romanın genel kurgusu içinde İlyas'la irtibatları oranında değer kazanan ana temaya uygun, sıradan roller üstlenmiş kişilerdir.

Hilmi Efendi, romanda İlyas'a yapmış olduğu nasihatlerle ön plana çıkan bir şahsiyettir. Romanda fiziken var olmamasına karşın, adeta İlyas'ın idealist devlet memuru olması yönündeki iç sesi olarak, önemli bir görev üstlenmiştir.

Kerim Efendi, mekânsal faktörler ve aile yaşantısının etkisiyle şahsında ikilem yaşayan çift karakterli bir kahramandır. Kerim Efendi'nin kişiliği romanda: *“Dışarıdaki sert mizacının aksine evindeki mülayim yapısıyla dikkat çeken biridir ve evin içindeki yumuşaklığıyla, dışarıdaki sertliği arasında bir orantı kurarak yaşamını sürdürmüştü.”* (İzgü, 2005a: 13) şeklinde ifade edilmiştir. Bu özelliğinin yanı sıra Kerim Efendi, romanda yazarın her fırsatta eleştirdiği sistemin torpil kısmını temsil eden bir tiptir.

Yakup Bey, olaylara iyimser yaklaşan ve bir şekliyle sisteme uyum sağlamış biridir. Romanda, sistemin tarif ettiği memurluk tarifi Yakup Bey'in şahsından hareketle somutlaştırılır. Romana sistemi temsil etmesi yönüyle monte edilmiştir.

Süleyman Bey, sistem içinde konumunu belirlemiş ve bu doğrultuda çalışan tipik bir memurdur. Kendisine çizilen sınırların dışına çıkmaktan imtina eden bir kişidir. Olaylara şüpheyle bakan ve konumunu korumak adına çalışıyormuş gibi davranan, şüpheli bir kişiliktir.

Dehri Efendi, yöresel konuşması ve espri yeteneğiyle ön plana çıkan, ilerlemiş yaşına rağmen hovardalık yapmaktan geri durmayan, bürokratik bir kişiliktir. Romanda yılların verdiği tecrübeyle eleştirilerin odağındaki memurluğun bütün dalaveresini iyi bilen bir memur tipinin yansıtıcısı konumundadır.

Halo Dayı ve İki Öküz'de olay örgüsünün çevresinde geliştiği merkez kişi Halo Dayı'dır. Romanın diğer şahıs kadrosu Halo Dayı'nın temsil ettiği sistemle ilişkileri ölçüsünde kendilerine yer bulurlar. Halo Dayı romanda üstlenmiş olduğu misyon itibarıyla, kendinden beklenen yaşının gerektirdiği fiziksel ve psikolojik özelliklerin ötesinde marjinal bir karaktere sahiptir. Bu özellikleriyle Halo Dayı romanda, Anadolu insanını temsil etme, sistemin beslediği toplumsal farklılıklar

karşısında direnç gösterme, tüm saflığına rağmen haksızlık karşısında pozisyon belirleme gibi özelliklerle bir “tip” olma hüviyeti kazanır.

Halo Dayı’yı kendi akranlarında farklı kılan, fiziki yapısının ve yaşının aksine kendisinden beklenmeyen fiziksel bir güce sahip olmasıdır. Halo Dayı romanın akışı içinde yaşanan çatışmalarla değişim yaşayan ve kendini kabul ettiren bir kişidir.

Halo Dayı başlangıçta oğlunun çalışıp iki öküz parası kazanma düşüncesinin sekteye uğramasıyla hayal kırıklığı yaşar, ancak hayattaki tek tutkusu bir çift öküz parası kazanmak düşüncesini eyleme dönüştürmek suretiyle İstanbul’a tek başına gitmeye karar verir. Köylünün alaycı tavırları karşısında işi gururla beslenen bir inada devşiren ve bu yönüyle köylünün karşısında pozisyon belirleyen bir karakterdir.

Yaşı ve fiziki yapısıyla gerek köylünün, gerekse inşaatlarda iş ararken, inşaat çavuşlarının alaycı tavırlarına muhatap olan Halo Dayı mücadele azmini artırır ve sıra dışı bir gayret göstererek rüştünü ispatlar. Bu duygularla güçlenen Halo Dayı, onu marjinal yapan bir karaktere dönüşür.

Başlangıçta saf Anadolu insanını temsil eden Halo Dayı, vakanın seyri içinde yaşadığı çatışmalarla farklı bir kimliğe bürünerek haksızlıklar karşısında direnç gösteren, tutkusunu yerine getirebilmek için insanüstü gayret gösteren bir kişi olur.

Halo Dayı İstanbul’un bütün olumsuzluklarına karşın kendi kültürünü muhafaza edebilen bir karakter olarak da dikkat çeker.

İdris, okuma yazması olmayan saf bir kahraman olarak romanda konumlanır. Asker arkadaşı, kendi deyimiyle Yaman Mırtaza’nın etkisinden kurtulamamış, derinliği olmayan tamamen cinsel dürtülerinin etkisinde kalmış ve bu konuda zafiyet gösteren bir karakterdir.

Yaman Mırtaza, romanda sadece İdris’in cinsel deneyimlerine yön veren bir akıl hocası pozisyonundadır. Romanda Anadolu İstanbul karşılaştırmasında adeta devşirme bir İstanbullu olarak pozisyon üstlenmiştir. Romanın sonlarına doğru İdris’in saflığından yararlanarak onu dul baldızıyla evlendirme noktasında görev üstlenen, üçkâğıtçı bir karakter olarak kurguda yer alır.

Durmuş, romanda Halo Dayı ve oğlu İdris’e haksızlıklar karşısında direnç göstermede bir model olma görevi üstlenmiş ve romanın sonlarına doğru Halo

Dayı'nın tutkusunu gerçekleştirmede ona iş vererek destek olan tipik bir Anadolu gencidir.

Kasabanın Yarısı romanında, klasik tarz romanlardaki üstün meziyetlerle bezenmiş bir kahraman tipine rastlayamıyoruz. Kahramanlar genel itibariyle romanın ana iletisine uygun olarak oluşturulmuş kişilerdir. Bu bakımdan *Kasabanın Yarısı*'nda idealize edilmiş bir kahramandan söz edemeyiz.

Romanda klasik anlamda ideal kahraman tipine en çok yaklaşan roman kişisi, gücü ve sistemi temsil eden kaymakama, karşı durması yönüyle, sağlıkçı Cevat Bey'dir.

Kasabanın Yarısı, geniş şahıs kadrosuyla dikkat çekmektedir. İzgü'nün, romanın ana iletisine uygun olarak oluşturduğu şahıs kadrosu içinde erkek kahramanlar, romanlarının belirgin karakteristik özelliği olarak oldukça geniş yer tutar. Romanın merkezinde yer alan sağlıkçı Cevat, kaymakam, çocuk kahraman Serhan, kadın kahraman Sümbül ve nispeten Hacı Hilmi ve Galip Baba olay örgüsünde önemli bir yere oturtulur, diğer roman kişileriye, romanın temel iletisine, üstlenmiş oldukları dekoratif kişilikleriyle ortak olurlar. Romandaki bu dekoratif şahıslar, olayın seyrine direkt etkide bulunmazlar. Bunlar daha çok derinliği olmayan, silik tiplerdir.

Cevat Bey, olay örgüsü içinde erki ve bir yönüyle sistemi temsil eden kaymakamın karşısına, üstlendiği rol itibariyle karşıt güç olarak oturtulmuş bir karakterdir ve romanda kendisine biçilen bu role uygun olarak nitelendirilmiştir. Cevat Bey'e yüklenen diğer özellikler onu idealize edilmiş kahraman tipinden uzaklaştıran özelliklerdir.

Cevat Bey, romanda kasabalı olma özelliği ve kasabalı nazarında bir doktordan bile üstün meziyetlere sahip olması yönüyle, övünen ve özgüveni oldukça yüksek olan bir roman karakteri olarak sunulur: “Doktor ‘Ben anlamam’ demişti. Sağlık memuru Cevat Beyden başkası yoktu Serhan’ın şeyini yapacak.” (İzgü, 2005b: 15). “Ulan koskoca kaymakamı en sonunda ayağına getirdin vallaha, bu ilçeli olduğunu gösterdin, bravo vallaha.” (İzgü, 2005b: 29).

Cevat, romanda kendisine çizilen rol gereği olayı; “sensiz olur bensiz olmaz” meselesine devşiren ve bu yönüyle kendisini kaymakamdan üstün gören bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu durum romanda Cevat Beyin ağzından şöyle ifade edilir:

“İlçe sizsiz olur; ama bensiz olmaz kaymakam bey. Doktor bey var ya, daha damardan iğne yapmasını bilmiyor. Damar iğnesini ben yapıyorum. Selam Bey dana gibi böğürürken damardan ağrı dindiricisini ben vuruyorum.” (İzgü, 2005b: 16).

Bütün bu olumlu özelliklerine rağmen Cevat Bey, konumunu korumak adına eşinin olumsuz davranışlarına, eşine yapılan ahlaksızlıklara ve hakkında çıkarılan dedikodulara, sessiz kalmayı tercih eden bir karakterdir: *“Canım burası, tövbe tövbe ufacık yer. Olmaz Cevat olmaz. Ondan olmadı işte. Karın uslu durmalı, şimdi gittiğiniz yerde de karın uslu durmazsa başka yere postalarlar seni. Benim karım uslu...”* (İzgü, 2005b: 219).

Cevat Bey, kaymakamla yaşamış olduğu mücadelede kasabalının kendine yüklemiş olduğu üstün meziyetlerden beslenen ve bu yönüyle kendini kaymakamın karşısına bir güç odağı olarak konuşturarak bir karakterdir.

Kaymakam İzzet Bey, erki ve konumu itibarıyla hükümeti ve sistemi temsil eder. Romanın başında idealize edilmiş bir kaymakam tarifiyle sunulur: *“İyi geçinmiş canım, çok iyi geçinmiş. Kaymakam dediğin öyle olur, konaktaki memuruyla da iyi geçinir, ilçe halkıyla da.”* (İzgü, 2005b: 5).

Romanda kaymakam, Cevat’la yaşadığı otorite savaşında Cevat’ın karısıyla ilgili dedikoduları kullanarak ondan intikam almaya yoğunlaşmış bir karaktere dönüşür: *“Kaymakam soruşturmada Zekeriya Beye özet olarak şunu sordu: İlçemiz sağlık memurlarından Cevat’ın karısı Sümbül ile ilişkiniz olduğu söylenmektedir...”* (İzgü, 2005b: 210).

Hacı Hilmi Bey, kaymakama yaranmak adına olaya dâhil olan bir karakterdir. Romanda, eylemleri lakabıyla uyumsuz bir kişilik olarak verilir: *“Sünnetin yemek işini üzerine aldı. Neymiş ki, aman efendim sözü mü olurmuş, pirinci, unu, fasulyesi, şusu busu, zaten dükkândanmış... Ki Hacı Hilmi, kaymakamın bir iyiliğini görmüş, bir iyiliğini görmüş...”* (İzgü, 2005b: 5). *Senin de iliğini Hacı Hilmi sömürüyor. Siz memurlarsa enayi gibi birbirinizle uğraşıyorsunuz.”* (İzgü, 2005b: 195).

Galip Baba, şehir kulübü işleticisi, aynı zamanda kasabanın da en iyi lokanta-meyhanesinin sahibidir. Galip Baba, romanda lakabına uygun olarak meselelerin çözümünde rol üstlenen biridir ve sahibi olduğu lokanta bu amaca hizmet etmektedir. Galip Baba’nın olumlu gözüken bu özelliğinin altında yatan esas nedense çıkarıcı kişiliğidir: *“Hıh, Galip Baba aklını peynir ekmekle yememişti, işini bilirdi o, ona*

Galip Baba derlerdi, sinekten yağ çıkarırdı, kaz gelecek yerden tavuk esirgemezdi.” (İzgü, 2005b: 7).

Galip Baba, kasaba halkının genel yapısına uygun olarak kendine bir rol biçer, meseleyi biraz daha ileri boyuta taşıyarak kaymakamın oğluna kirvelik için kaymakamlığa dilekçeyle başvurur. Bir yönüyle kirvelik yapmayı kendine şeref addeden bir karakterdir: *“Çünkü biz kim, kaymakam beye kirve olmak kim?” “Ama ben işi resmiyete dökmüştüm değil mi? Bizzat dilekçeyle başvurmuştum zatiâlinize kirvelik konusunda...”* (İzgü, 2005b: 8).

Üç Halka Yirmibeş romanında erkek kahramanlar oldukça fazla yer tutmalarına rağmen, romanın çevresinde şekillendiği ana kahraman bir kadındır. Geniş şahıs kadrosu içinde, romanda vakaya direkt etki eden erkek kahraman sayısı azdır. Bu kahramanlar içinde ön plana çıkan en önemli erkek roman kişisi ise Sakin’dir.

Sakin, Gülçiçek’e olan ilgisi ve romanın sonunda Gülçiçek’e yönelik üstlenmiş olduğu koruyucu kimliğiyle olay örgüsünde önemli bir yere oturtabileceğimiz bir roman kişisidir. Sakin, kasabalının zekâsıyla alay ettiği, saf bir delikanlıdır. Gülçiçek’i tanıdıktan sonra hayatını tamamen Gülçiçek’e göre şekillendiren bir roman karakteridir. Romanda temsil ettiği saflıkla Gülçiçek’in iffetini korumak gibi bir görev üstlenmiştir ve bu yönüyle Mestan’ın temsil ettiği kötülüğün karşısına karşıt güç olarak konuşlandırılmıştır.

Dublör Kenan, geçimini kızıyla halkacılık yaparak sağlamaya çalışan eski bir dublördür. Mesleğinin ve tecrübelerinin etkisiyle kasabadaki erkeklerin bir kısmını etrafında toplar. Dublör Kenan, çektiği sıkıntıları fiziki yapısında toplayan bir karakterdir. Romanda kızına hem babalık hem de ölen annesinin eksikliğini hissettirmemek gibi görevler üstlenmiş, zorluklara göğüs geren ve tek isteği kızının düğününü görmeyi, düğününde çalıp oynamayı düşleyen bir kişidir. Kızını koruyamadığını düşündüğü anlarda hayallerinden güç alan babadır.

Necati, hayatını oyunculuk hayalleri üzerine kurgulayan, artist olmayı çok önemseyen ve bunu hayatının her evresine yerleştiren, olayları bu çerçevede değerlendiren bir karakterdir.

Tapucu Zekeriya, romanda Gülçiçek’e olan ilgisiyle dikkat çeken ve bu ilgisini şiirler yazarak gösteren bir karakterdir.

Mestan, kasabada zengin bir ailenin çocuğudur. Evli olmasına rağmen başkalarıyla düşüp kalkmayı marifet sanan biridir. Romana sonradan dâhil olan ve Gülçiçek’e karşı çirkin emeller besleyen, kasabalının kendisine yüklediği her şeyi elde edebilme erkiyle ön plana çıkan biridir. Parayla her şeyi satın alabileceğini düşünen kişileri temsil eden bir karakter konumundadır. Romanda Gülçiçek karşısına karşıt bir güç olarak yerleştirilmiştir.

Romandaki diğer erkek karakterler Gülçiçek’le olan münasebetleri doğrultusunda olay örgüsüne dâhil olan dekoratif şahıslardır.

Zıkkımın Kökü romanında baba, göç olgusunu şahsında somutlaştıran bir karakterdir. Ailesini geçindirmek için her türlü işe girip çıkan, büyük kentin, bütün olumsuzluklarına rağmen, geçimini sağlamaya çalışan bir babadır.

Roman kahramanın babası olmak ve çocuklarına model olma yönüyle Ahmet Bey önemli bir roman kişisidir. Ahmet Bey, yoksulluğun etkisiyle yaratıcılığı ön plana çıkan bir karakter olarak romanda önemli bir konumdadır. Baba romanda sıkıntılara, kendince ilginç çözümler bulması yönüyle dikkat çeker. Sosyal mesaj çoğu kez babanın yokluk karşısındaki bu yaratıcı tavırlarıyla verilir: “*Hem de babamın en son buluşlarından. Önce bir gaz tenekesi alır, pencere meraklısı olduğu için bu tenekenin altından, bıçakla çekiçle çok güzel bir pencere açar.*” (İzgü, 2014: 12). “*Yoksa, hazret nالن ve yine babamın en son buluşu... Nالنın üzerine monte edilen bir eski yemeni (arkası açık ayakkabı) bizim kismetimiz olacaktı.*” (İzgü, 2014: 29).

İt Adası’nda Mehdi, romanın ana iletisine uygun olarak oluşturulmuş bir kahramandır ve romanın başkişisidir. Mehdi, ailesinin ve köylünün adeta kendisine dayattığı din eğitimi ve ergenlikle birlikte ortaya çıkan cinsel eğilimleri arasında ikilem yaşayan biridir.

Necmiye’yle birlikte farklı bir kimliğe bürünen Mehdi, Arap imam ve nefsi arasında mücadele eden ve bu durumu sorgulayan bir karakterdir.

Mehdi, aynı zamanda köyden kente göçen ve hayat tutunmaya çalışanların temsilcisi konumundadır. Toplum tarafından dışlanan insanları temsil etmek gibi bir görev de üstlenmiştir.

Baba, köy yaşantısı içinde babalık görevini, çocuklarının yeme içme gibi biyolojik ihtiyaçlarını gidermekten ibaret olduğunu sanan bir baba profiliyle temsil

edilir. Bunun dışında romanda fazlaca bir işlevi de yoktur: “Okumayı askerde öğrenirsiniz, gız kaçırır başınızın çaresine bakarsınız. Ben size yemesini içmesini öğrettim, daha ne istiyorsunuz.” (İzgü, 2006: 21).

Mollalar, köylü nazarında dini temsil etmeleri yönüyle önemli bir misyona sahiptirler. Mollalar, kendilerine yüklenen bu misyonun aksine saf ve cahil köylünün duygularını istismar ederek dini kendi çıkarları uğruna kullanan, din kisvesine sığınarak köylüyü aldatan din adamlarını temsil ederler.

Behlül, yalanlarla ve köylünün en zayıf olduğu dini duygularını kullanmak suretiyle onları aldatan milletvekillerini, aynı zamanda bürokrasiyi temsil eder.

Romandaki diğer erkek kişiler, romanın ana iletisine uygun olarak oluşturulmuş derinliği olmayan, sıradan tiplerdir.

Sıpa romanında Sefa, namı diğer Sıpa dışındaki erkek karakterler, romanın iletisine uygun roller üstlenmenin dışında, derinliği olmayan, sıradan tiplerdir. Romanda erkek karakter olarak ön plan çıkan, yetimhanenin müdürü Recep Bey’dir. Recep Bey, yetimhanenin olumsuz şartlarını pekiştirmek ve somutlaştırmak adına kurguya monte edilen bir karakterdir. Recep Bey, romanda fiziki yapısıyla bütünleşen kaba davranışlarıyla tasvir edilir: “Her kuruluşun bir müdürü olduğu gibi, bizim de bizim de bir müdürümüz vardı. Yüzü bir küreğe, kulakları asma yaprağına benzeyen, Recep Beydi müdürümüz...” (İzgü, 2010b: 5).

Yetimhanenin olumsuz şartları, çocuklar üzerinde yarattığı psikoloji ve çocuklara dayatılan kurallar, Recep Bey üzerinden verilir: “Müdürün kapısı tam üç kez artarda vurulacak, ondan sonra otuza dek sayılacak, bu kez iki kez vurulacak. Müdür, gel derse, hemen girilmeyecek. Otuza dek yine sayılacak. Ondan sonra kapının kolu, bir güvercini okşar gibi tutulacak, gül koparır gibi nazik bir devinimle bükülecek ve kedi gibi içeri süzülünecek. Sayı müdürün gözüne bakmadan, baş yerde, ayaklar birleşmiş, masadan dört adım ötede durularak. ‘Efendim’ diye söze başlanacak...” (İzgü, 2010b: 7).

Dilber romanında erkek kahraman olarak ön plana çıkan kişiler, baba rolündeki Arif Onbaşı ve oğlu Rıfat’tır.

Arif Onbaşı, gecekondü yaşamı içinde ailesini, bulduğu geçici işlerle geçindirmeye çalışan, ancak bütün mücadelesine karşın, sürekli tembellikle suçlanan bir karakterdir.

Arif Onbaşı, çalışıp çabalamakla yakalanamayacak yaşam standartlarını, define hayallerine sığınarak yakalamaya çalışan bir baba modeliyle karşımıza çıkar: *“Hizmetçi, on katlı apartman, kapıda araba, mutfakta aşçı... Bankada paralar paralar...”* (İzgü, 2011b: 10).

Arif Onbaşı, yaşamını zengin olma hayalleri üzerine kurmuştur ve bunu da arkadaşı Kel Hayri’yle bulacağı define ve oradan kazanacağı altınlara bağlamıştır. Yaşanan tüm sıkıntılardan kurtuluş yolu olarak gördüğü define arama işi, onu tüm sıkıntılarından kurtaracaktır. Arif Onbaşı, yaşanan olumsuzluklara kendince bir çözüm yolu bulmuştur. O, yaşadığı sıkıntıları, zengin olma hayalleriyle izole etmektedir: *“Dur dedi, dur. Sana da bir iş bulacağım köşkümde. Eşek gibi çalıştıracağım seni de. Şekeri sulu getirmeyecekmişim. Sanki çayın içine atınca ıslanmayacak mı? Vereyim de sana köşkte kalaycılık işini, yan o zaman Allahına kadar.”* (İzgü, 2011b: 22).

Arif Onbaşı, romanın sonunda yaşadığı bütün olumsuzluklara, çocuklarının kendisine yaşattığı hayal kırıklığına karşın, korumacı baba refleksiyle ortaya çıkar: *“Fidan, Rıfat’ın çocuğunu Arif Onbaşı’nın kucağına verdiğinde de, Arif Onbaşı çocuğa şöyle bir sırttı: ‘Büyür gider, pış pış pış’ dedi.”* (İzgü, 2011b: 237).

Arif Onbaşı, çocuklarının kendisine yaşattığı tüm sıkıntılara karşın babalık vazifesinden taviz vermez. Ekonomik sıkıntıların da tetiklediği yaşam mücadelesinde umutlarını daima diri tutan bir baba görüntüsü sunar: *“Yarın kurtulacağız çocuklar dedi. Yarın...”* (İzgü, 2011b: 237).

Rıfat, olay örgüsü içinde çok da önemli bir rol üstlenmez, kendi halinde, ailesiyle yakın ilişkileri bulunmayan bir karakterdir. Çalışıp para kazanmak yerine, sorumsuzca davranan ve yaşamını artist olma hayalleri üzerine kuran bir delikanlıdır. Rıfat, çalışmak yerine aktörlük hayalleriyle zengin olmayı kafasına koymuş, gösterişe meraklı bir karakter profili çizer.

Milli Kahraman Matador Mahmut’ta olay örgüsünün çevresinde geliştiği merkez kişi, romanın başkahramanı, aynı zamanda romana da ismini veren Matador Mahmut’tur. Onun etrafındaki diğer kişiler romanın şahıs kadrosunu oluşturur. Diğer şahıs kadrosu olay örgüsü içinde Mahmut’la ilişkileri, irtibatları ölçüsünde vakaya dâhil olurlar.

Romanın başkişisi olayın merkezindeki Matador Mahmut'tur. Mahmut fiziki yapısı ve genel karakteri itibariyle romanın ana iletişiyle paralellik gösteren ve yaratılmak istenen kahraman tipine uygun bir kişidir: *"Boyu uzun olsun, beli ince olsun, ardında kış olmasın, mutlaka bacakları uzun olsun, kara kaşlı, kara gözlü olsun. Önemli iki not: Mutlaka İspanyol erkeğine benzeyecek ve gariban olacak."* (İzgü, 2010c:8).

Kahramanın en önemli özelliği kendisinden yaşça büyük ve aynı zamanda, özellikle dul bayanlara karşı olan düşkünlüğüdür. Bu durum roman boyunca dile getirilir: *"O da yaşlı mıydı? diye şaşış gözlü adam sordu. Yaşlıydı abi, benimle evlendiğinde altmışındaydı."* (İzgü, 2010c:21).

Kahramanımız milli ve manevi duyguların etkisiyle kimlik değişimi yaşayan ve kahraman olma yolunda rastlantıların etkisiyle değişim yaşayan bir karakterdir. Mahmut, olaylardan kendine pay çıkaran ve olay örgüsü içinde özellikle sistemin yönlendirmesiyle, seçilmiş kişi olduğuna inanan biri olarak ön plana çıkar: *"Siz beni çok önceden seçtiniz."* (İzgü, 2010c:39).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Mahmut, politik entrikalarla gerçek bir kahraman olduğuna inanır ve ülkesi için her türlü sıkıntıya katlanabilecek, seçilmiş bir kahraman kimliğine bürünür: *"Ulrike ülkemin bana çok önemli görevler vereceğini nereden bilecekti ki?"* (İzgü, 2010c:40).

Mahmut sistemin yönlendirmesiyle ortaya çıkmış, yine sistemin kendisine dayattığı kahramanlık telkinleriyle, ülke kahramanlığına soyunmuş biridir: *"Basbayağı kahraman, Mahmut. Toplumların mutlaka bir kahramanı olmalı. Kahramansız toplumun bir yanı eksiktir."* (İzgü, 2010c:53-54).

Toplumun beklentileri ve baskılarıyla gerçek kimliğinden uzaklaşan Mahmut, hayatın gerçekliğiyle birlikte kendisiyle yüzleşme imkânı bulur: *"Hay ulan sizin içişlerinizin de dışışleriniz de, bula bula Mahmut'u mu buldunuz? Açın lan kapıyı, ben kahraman olmak istemiyorum."* (İzgü, 2010c:93).

Mahmut, kendisine sistem ve temsilcileri konumundaki sembolik şahsiyetler tarafından biçilmiş role uygun davranış kalıpları geliştirir ve beklentileri boşa çıkarmayan bir kahraman adayı görüntüsü içinde olay örgüsüne dâhil olur: *"Mahmut rolünü çok iyi oynuyordu."* (İzgü, 2010c:121).

Romanın sonunda Mahmut, bir kahraman edasıyla, olaya kendisini o kadar adapte eder ki, kahramanlığının engellenmeye çalışıldığı düşüncesiyle sistemi sorgular: *“Ben kahramanım. Halk benim kahramanlığımı görmek istiyor. Niçin engellemek istiyorsunuz? Niçin halkımla benim arama giriyorsunuz.”* (İzgü, 2010c: 215).

Kaçak Kız romanında erkek kahramanlar genel itibarıyla Üzümlerle olan irtibatları noktasında olay örgüsüne dâhil olurlar. Erkek kahramanlar içerisinde ön plana çıkan en önemli karakter Fırat’tır. Fırat, romanda Üzümler’in kendisiyle özdeşleştirdiği biridir: *“Üzümler bu kez coşkuyla güldü. Gecenin yarısında, bir sinemanın en arka koltuklarında acaba dünyanın neresinde iki kişi daha vardı üniversite sınavlarını konuşan?”* (İzgü, 2011c: 99).

Fırat, Üzümlerle olan ilişkisi bağlamında romanda önemli bir pozisyon üstlenir. Üzümler’in kişiliğinin gelişmesinde ortaya koyduğu güvenilir yapısıyla ön plandadır. Üzümler’in yaşadığı boşluğu doldurması ve Üzümler’in yaşadığı psikolojiden kurtulmasında önemli bir destektir.

Baba, çocuklarının okumaları için her fedakârlığı göze alan, ancak bu fedakârlığın dozunu ayarlayamayan ve neticesinde çocuklar üzerinde babalık refleksiyle başlayan, ancak zamanla yoğun bir baskıya dönüşen bir karakter konumundadır. Baba çocuklar üzerinde oluşturduğu baskıyla, adeta kendileri için değil de ebeveynleri için çalışmak, çabalamak zorunda olan gençlerin baba tiplemesini temsil eder: *“Üzümler’in babasının canı çok şey ister, ama iki çocuk okutmak kolay mı? Kolay olmadığına göre, Üzümler’in de buna göre düşünmesi gerek, başarması gerek, çünkü babasının canı neler neler istiyor...”* (İzgü, 2011c: 21).

Babanın baskıcı yapısı fiziki özelliklerinden hareketle verilir: *“Sesi incedir Üzümler’in babasının. Ama ilkönce ince. Konuştukça kalınlaşır.”* (İzgü, 2011c: 20). Babanın en belirgin özelliği çocukları üzerindeki Tıp Fakültesini kazanmaları yönündeki ısrarcı ve yoğun baskıcı yapısıdır: *“Çünkü evden cenaze çıkmıştı, tıp fakültesini kazanamamanın sonucu ölümdü.”* (İzgü, 2011c: 27).

Taksi şoförü, romanda kendisinden çok bahsedilmese de, özellikle Üzümlerle yaşadıkları kısa zaman diliminde verdiği mesajla ön plana çıkar. Şoför bu tavrıyla aynı zamanda yazarın sözcüsü konumundadır. Taksi şoförü verdiği bu mesajla yazarın idealize ettiği ideal aile yapısına dair de önemli ipuçları verir: *“Yo sakın*

yanlış anlama, gençlere kızdığımı sanma. Onlar çok şeyde haklılar. Kızım da bazen tartışıyoruz... Hak veriyorum ona. Biz gençlerimizden çok şey istiyoruz ama onlara hiçbir şey vermiyoruz... Onlardan saygı bekliyoruz ama biz onlara saygı göstermiyoruz...” (İzgü, 2011c: 46).

İçimde Çiçekler Açınca romanında erkek karakterler Sevda ile irtibatları oranında ön plana çıkarlar. Atila da varlığı ve olaya dâhil olma süreciyle olay örgüsüne direkt etki eden bir karakterdir. Romanda varlığı Sevda’nın ailesince tehlikeli görünür: “*Hay Allah nereden çıktı bu Atila da?.. Ne güzeldi yaşamımız. Geldi zehir etti, şuna bak ayol.*” (İzgü, 2012: 98).

Atila, olay örgüsü içerisinde çatışmanın merkezi konumundadır. Sevda’nın ailesi ve kendisi arasında Sevda merkezli bir çatışmanın odak noktasıdır: “*Bir yanda Sevda, Atila, bir yanda annesi ve onun arkasında babası.*” (İzgü, 2012: 104).

Atila, mekâna dair izlenimlerini, roman kahramanı Sevda’ya olan tutkulu aşkına göre şekillendiren biridir: “*İyi ki geldik İzmir’e diye bağırdım!.. Fısıldar gibi konuştu: İzmir’de Sevda var.*” (İzgü, 2012: 71).

Baba, çocuğuyla ilgili meselelere çok da dâhil olmayan, daha çok maç tutkunu bir baba olarak romanda yerini alır: “*... Babası yaş günü pastasını yerken bile gözünü ekrandan ayırmaz, yabancı kanalda bir futbol maçı bulurdu, ya maç özetlerini dinler, ya da balkonda Abdurrahman Bey’le maç söyleşileri yapardı. Maç tutkunuydu babası.*” (İzgü, 2012: 91).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun romanında erkek kahramanlar önemli bir işleve sahip değildir. Erkek kahramanlar Çiçek’le olan irtibatları oranında değer kazanırlar.

Furkan, romanda fiziksel özelliklerini yanında roman kahramanına yaşattığı güzel anlar itibariyle verilir: “*Bilmiyorum, çayı değil de belki birlikte çay içmeyi. Biliyor musun, ben evde fazla çay içmem. Seninle içince hoşuma gidiyor. (...) Ama beni en çok etkileyen gözleriydi. Kara renk onun gözlerinde güzeldi, hem de en güzeli.*” (İzgü, 2011d: 44). Furkan romanda sevdiği insana güven veren bir karakter olarak da ön plana çıkar.

Enişte, romanda Çiçek için ikinci bir baba konumundadır. Aynı zamanda anlayışlı yapısıyla romanda yer edinir. Gururlu kişiliği ve prensip sahibi olması

yanında, kanunlara saygılı bir karakter olarak da romanda yer edinir. Yine genç kızlara karşı hoşgörölü yapısıyla romanın ana iletisine dair ip uçları verir.

Baba, romanda anlayışlı bir baba temsiliyle karşımıza çıkar. Romanda anne kadar olmasa da, olaylar karşısında olumlu tepkiler veren bir ebeveyn olarak temsil edilir: *“Asık yüzölü değildir babam ama az konuşur.”* (İzgü, 2011d: 50).

2.5.2. Kadınlar

İzgü’nün yapıtlarında kadınlar toplumun çeşitli kesimlerini temsil eden kimselerdir. Bu kadın tipleri çoğunlukla toplumun en geniş kesimi olan orta kesimden seçilmişlerdir.

Gecekondu romanında evin annesi Mediha, dört çocuk annesi, hayatın bütün zorluklarına rağmen, çocuklarına anne olmaya çalışan, yoksulluk ve sefalet içinde geçen yaşamına boyun eğmekten başka çaresi olmayan bir karakter olarak sunulur: *“Ak saçlı, kırkölü kadın; Körolası Asaf, itin eniği! Diye bağırdı yine. Sonra kapıya çıkarak bağırmasına devam etti: ‘Gelsene ulan, suyun kızdı, başını yıkayacağım!’ ”* (İzgü, 2010a: 7-8).

Anne, bütün olumsuzluklarına rağmen gecekondu yaşamını kabullenmiş bir kadındır, ancak gecekondu yaşamının zorluklarına, kızının evlenmesine bir kurtuluş olarak bakması yönüyle tepki gösterir: *“Tuu Allah kahretsin sizi diye bağırdı. Görmediniz mi buranın aktığını? Kalkın ulan, durmayın kalkın! Yatağı biraz öte tarafa çekin.”* (İzgü, 2010a: 11). *“Git kurtul kızım, git kurtul. Nasıl olsa bizim olacağımız yok, kurtulacağımız yok bu rezillikten.”* (İzgü, 2010a: 77).

Evin tek kızı Sevim, on yedi yaşında, evlenme çağında genç bir kızdır. Küçük gecekonduarında, yaşamın tüm olumsuzluklarına rağmen, yine de sınırlı ve küçük hayalleriyle yaşamaya çalışan, basit şeylerle mutlu olabilen bir karakterdir: *“Olsun Fikret dedi. O yüz lirayla, dama iki tane çinko alırız. İkisinin yüzünde de mutlu bir gülümseme vardı. Karar vermiş insanların rahatlık gülümsemesiydi bu.”* (İzgü, 2010a: 64).

Sevim, çoğu zaman yaşadığı sıkıntılı durumları, iç konuşmalarıyla seyreden hayalleriyle izole eder: *“Acaba hiç ihanet eder miydi Fikret? Etmezdi. Sevim çirkin bir kız değildi ki! Ne vücudunun eşi vardı mahallede, ne de gamzeli yüzünün. Karısı çirkin olan kocalar ihanet ederlerdi.”* (İzgü, 2010a: 65).

İlyas Efendi romanında Remziye Hanım, herkesin beğendiği, üzerine titrediği, yaptıklarıyla ve görüntüsüyle dikkatleri üzerinde toplamasını bilen bir kadın tipi olarak dikkat çeker. Romandaki diğer kadın tiplerine göre daha baskındır. İlyas Efendi'nin tüm ilgisine rağmen, sosyal farklılığı ön plana çıkararak bu durumu geçiştiren bir karakterdir.

Hatice, romanda ideal bir memur eşi görüntüsüyle yer alır. Genel bir kadın algısı içinde, adeta çocuk doğurmak ve ev hanımı olmakla vazifelendirilmiş, derinliği olmayan bir karakterdir.

İlyas Efendi'deki diğer kadın karakterler de Hatice'den çok da farklı olmayan silik tiplerdir.

Halo Dayı ve İki Öküz romanında kadın tipler şahıs kadrosu içinde önemli bir işleve sahip değildirler. İzgü'nün genel kadın şahıs profilinde toplumun en geniş kesimi olan orta kesimin temsilcileridir. Kadınlar romanda derinliği olmayan, silik tipler olarak verilirler.

İmamgızı, Halo Dayı'nın eşi, romanın başında oğlunun çalışmaya gitmesini engellemek için tavır almış, tipik bir Anadolu kadınıdır. Romanda önemli bir işlevi yoktur.

Mihrican, İdris'in yavuklusu olmaktan öteye gidememiş ve bu emelini eyleme dönüştürememiş bir genç kız olarak verilir.

Seher, Romanın sonlarına doğru Yaman Mırtaza'nın yardımıyla iki çocuklu dul bir baldız olarak İdris'in saflığından ve cinsel zaafından yararlanarak İdris'le evlenen bir kadın olarak romanda yer alır. Romandaki diğer kişiler ana temaya uygun olarak roller üstlenmiş dekoratif şahıslardır.

Kasabanın Yarısı'nda, İzgü romanlarının genel karakteristik özelliği kadın kahramanlara fazlaca yer verilmez, ancak *Kasabanın Yarısı*'nda almış olduğu pozisyon itibarıyla Cevat Bey'in karısı Sümbül romanda önemli bir rol üstlenmiştir.

Sümbül, kocası üzerinde etkili olan ve alımlı yapısıyla dikkat çeken bir karakterdir. Romanda daha çok kadın erkek ilişkileri ve kocası üzerinde oluşturduğu kaymakam karşıtlığıyla dikkat çekmektedir. Kocasının üzerinde baskın olan bir karakterdir: “*Serhan'ın pipisi kurtulmuştu ama, bakalım sağlıkçı Cevat Bey karısı Sümbül hanımın elinden nasıl kurtulacak?*” (İzgü, 2005b: 29).

Sümbül, romanda diğer kadın karakterlerin kendisine göre konum belirlemeleri yönüyle, imrenilen ve kıskanılan bir kişidir: “*Kadınlar sevmezlerdi Sümbül Hanımı. Kocalarını ayartır diye korkarlardı. Sümbül Hanım da bunu bildiği için, kadınların inadına, en dar giysilerini giyer, gövdesinin tüm hatlarını gösterirdi, çok bol giysiler giyer, orasını burasını bir nedenle açardı.*” (İzgü, 2005b: 92).

Sümbül Hanım, fiziki özelliklerinden hareketle özgüveni oldukça gelişmiş ve bir yönüyle her şeyi elde edebileceğini sanan bir karakterdir: “*İstesem kaymakamı bile baştan çıkarırım ama ben namuslu kadını.*” (İzgü, 2005b: 104).

Şükran Hanım, kaymakamın eşi olması yönüyle ilçe kadınları arasında önemli bir konuma oturtulmuştur. Kocasının nüfuzunu, kasabanın kadınları üzerinden kullanan bir karakterdir: “*Herkes bilir ki Şükran Hanım çayı açık içer, yine de herkes bilir ki Şükran Hanım çayın yanında üzümlü keki sever. Yine herkes bilir ki Şükran Hanım evin en başköşesinde oturmalıdır.*” (İzgü, 2005b: 132).

Üç Halka Yirmibeş romanında, olayın çevresinde şekillendiği ana kahraman Gülçiçek’tir. Romandaki diğer kadın karakterler daha çok Gülçiçek’le ilişkileri oranında romanda kendilerine yer edinirler.

Gülçiçek, romanda olayların çevresinde geliştiği ana kahramandır. Romanın kalabalık şahıs kadrosu Gülçiçek’le münasebetleri doğrultusunda olay örgüsü içinde kendilerine yer edinmişlerdir. Gülçiçek, kasaba kadınlarının kendisiyle ilgili olumsuz yargılarına karşın, güzelliği yanında, insancıl tavırlarıyla sevilen, saygı duyulan bir kızdır. İzgü, kapalı toplumlardaki çalışan kadına yüklenen namus algısını, Gülçiçek karakteri üzerinden bu yargıyı çürütmek suretiyle verir.

Gülçiçek, romanın bütünlüğü içinde olayların odağında, olayların etrafında döndüğü merkez kişidir. Romanda olay örgüsüne şekil veren her olayın içinde Gülçiçek vardır ve olaylar Gülçiçek’e göre şekillenmektedir.

Gülçiçek, kasaba erkeklerinin kasabaya gelen yabancı kadına bakış açısının kişilerin davranışlarında somutlaştırdığı bir kadın karakterdir.

Gülçiçek’le ilgili fiziksel betimlemeler de yapılmaktadır ve bu betimlemeler daha çok Gülçiçek’in dâhil olduğu mekânlarda, diğer roman kişilerinin bakış açısıyla verilmektedir.

Habibe, Sakin’in annesi olması yönüyle romanda yer almıştır. Habibe Hanım, kasaba yaşamı içinde aşağı tabakadan bir kadındır, ancak Sakin üzerinde etkilidir ve

diğer kasabalı üzerinde hatırı sayılır bir kadındır. Başlangıçta Gülçiçek'in karşısında karşıt bir konum sergilemiştir, ancak o da diğer kasabalı gibi Gülçiçek'i tanıdıkça tavır değiştirmiştir. Habibe Hanım, romanda kendisinden sıkça söz edilmese de Sakin üzerindeki etkisi ve kasabalı üzerindeki saygınlığıyla hafızalarda yer edinmiştir.

Diğer kadınlar, romanın ana iletisi içinde ve daha çok toplumsal statü farklılığını vermek adına olay örgüsüne dâhil olan kadın karakterlerdir. İzgü, romanda eleştirilen statü farklılığını, kasabanın yüksek tabakasını temsil eden memur eşlerinin dâhil olduğu hamam ve kabul günlerindeki dedikoduları vasıtasıyla verir.

Zıkkımın Kökü romanında kahramanın annesi ideal bir ev kadını olarak verilir. Anne, hayatın bütün zorluklarına karşın çocuklarına iyi bakan, yaşanan sefaletle kocası ve çocuklarıyla, uyumlu bir aile resmi içinde göğüs geren, uyumlu bir eş olarak verilir. Romanda eşinin işsiz kaldığı zaman dilimlerinde aile reisliği görevini üstlenerek çocuklarının çalışmasını sağlayan ve aile bütçesine kendince katkıda bulunan bir karakterdir. Kadın olarak yaşamış olduğu bütün sıkıntılara rağmen, dik durmayı başaran, annelik vazifesini layıkıyla yapmaya çalışan bir kişidir ve en önemlisi küçük şeylerle yetinmesini ve mutlu olmasını bilen bir annedir.

Raziye, roman kahramanıyla yaşamış olduğu tutkulu aşkla romanın büyük bir bölümünde olay örgüsüne dâhil olan bir karakterdir. Çocuk yaşta olmasına karşın yaşadığı aşka sadık biridir. Evliliğine rağmen bu aşkı sürdürecektir cesarete sahip ve bu yönüyle namus kavramını kendince sorgulayan bir karakterdir: “*Senin o namus dediğin şey kaç paralık şeydir lan? Esas namussuzluğu bize onlar ettiler. Babam etti, analığım etti, şimdi evdeki etti. Biz onlara küçücük bi namussuzluk etmişiz çok mu?*” (İzgü, 2014: 211). Raziye, tüm olumsuzluklara rağmen sonuna dek aşkına sahip çıkmaya çalışan bir kadındır. Aşka dair mücadelesi başarısızlıkla sonuçlansa da mücadelesini ısrarla sürdüren biridir.

Romandaki diğer kadınlar, romanın iletisine uygun olarak, toplumsal çarpıklıklara dikkat çekmek adına kurguya monte edilmiş, işlevi olmayan sıradan kişilerdir.

İt Adası'nda en önemli kadın karakter Necmiye'dir. Özellikle romanın başkışısı Mehdi'yle tanıştıkları andan itibaren olay örgüsü içinde süreklilik arz eden

bir kişidir. Fiziksel yapısı ve kocası tarafından terk edilmesi yönüyle, köylü nazarında iffetsiz bir kadın konumuna itilen biridir.

Necmiye, romanda ekonomik durumu itibariyle evini geçindirmeye çalışan bir kadın karakteri canlandırır. Fiziksel yapısı itibariyle erkeklerin dikkatini ve ilgisini çeken bir karakterdir. Yoksulluğun ve sefaletin etkisiyle kötü yola düşmüş ve bu durumdan Mehdi vasıtasıyla kurtulma fırsatı bulmuş ancak, nefesine yenik düşerek bu durumu fırsata dönüştürememiş bir kadın karakterdir.

Necmiye, romanda bir yönüyle eşlerinin kendilerini terk etmesiyle evlerini geçindirmek zorunda kalan, yoksulluk ve iffetlerini korumak arasında seçim yapmak durumunda kalan kadınların da temsilcisi konumundadır.

İt Adası'ndaki diğer kadın karakterler romanın ana iletisi içerisinde kendilerine yüklenen temsil özellikleriyle yer edinmiş sıradan kişilerdir.

Sıpa romanında Sabahat, çocuk yuvasının hemşiresidir. Romanda, fiziksel özelliklerinin yanı sıra, yetimhane müdürü ve çocuklarla yaşadığı cinsel mahiyetteki ilişkilerle ve özellikle romanın başkişisine, anne ve sevgili olması ve bu duygu ikilemini yaşatması yönüyle verilir: “*Keşke şu Sabahat Abla anam olsaydı... Olamaz ki...*” (İzgü, 2010b: 32). “*Olmam vallahi! Ben Sabahat Ablamın göğsüne yaslanmadıktan sonra erkek olmuşum neye yarar?*” (İzgü, 2010b: 40).

Mürüvvet Hanım, romanda derinliği olmayan, sıradan bir kişidir, ancak yetimhanenin olumsuz şartlarının denetim esaslı değişimine kaynaklık etmesi ve bu yönüyle sistem eleştirisinin üzerinden yapıldığı bir karakterdir: “*Bu kadından ne denli nefret ediyorsam, onun geldiği günleri de o denli çok seviyordum. Çünkü o gün, midelerimizin bayram günüydü.*” (İzgü, 2010b: 20).

Dilber romanında, olayın çevresinde şekillendiği ana kahraman, romana da ismini veren Dilber'dir. Romandaki diğer kadın karakterler olaya örgüsüne doğrudan etkisi olmayan sıradan kişilerdir.

Dilber, yaşamını sınırladığına inandığı toplumsal çevreden uzaklaşmak üzere kurguladığı yaşam biçimine, zengin bir erkek vasıtasıyla ulaşabileceğine inanan ve bu uğurda mücadele eden bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Dilber, mutlu bir yaşama çalışıp çabalayarak ulaşmayı tercih eden bir karakter olarak ön plana çıkar ve bu yönüyle ailesinin diğer fertlerinden ayrılır. Toplumun ve

ailesinin belirlediği sınırlar içerisinde gerçek kimliğini bulamamış, kız olduğu için daima geri plana atılmıştır.

Dilber, istediği gibi, toplumun baskısından uzak, özgür bir yaşam istemektedir ve kişisel hırslarını tatmin etmek uğruna kendinden yaşlı ve aynı zamanda evli bir insanla, sırf zengin olduğu için birlikte olmayı kabul eder.

Dilber, yetiştiği çevrenin baskıcı tutumuyla, adeta yabancılaştığı fiziki yapısına yönelik korumacı bir refleks geliştirir: “*Dilber, göğüslerini biraz daha içeriye doğru çekip, karnını öne çıkardı.*” (İzgü, 2011b: 57).

Fidan, evde temizlik ve yemek işleriyle uğraşan, hayatın zorluklarını fiziki yapısında barındıran bir karakterdir. Fidan anne kimliğinin gereği çocuklarının mutlu olmasını isteyen tipik bir ev hanımıdır. Romanda anneliğinin verdiği korumacı refleksle kızının içinde bulunduğu zor durumlarda bile olaylara iyi tarafından bakmayı bilen bir anne olarak yer edinir: “*Yavru kızım. İyi biriyle kaçsaydı. Sonra zehir olur kızcağızın yaşamı.*” (İzgü, 2011b: 212).

Rabia Nine, eşini kaybetmiş, olaylara eleştirel bir gözle bakan ve eleştirilerini oğlunun sorumsuzluğu üzerine dillendiren bir karakterdir. Nine ilerlemiş yaşına rağmen, romanda özellikle ailenin diğer fertleri gibi ekonomik koşulların üzerine yarattığı olumsuzluğu maddi konularda gösterdiği çelişkili tepkilerle somutlaştıran biridir: “*Bunuyorsun işte. Daha biraz önce sen değil miydin, yok olmaz, çalışmasın diyen? Bana onluk verecek ki her hafta.*” (İzgü, 2011b: 31).

Kaçak Kız romanında romanın çevresinde şekillendiği ana karakter Üzüm’dür. Üzüm, ailesinin ve toplumun üzerinde yarattığı baskı ile psikolojik bir bunalım yaşar, ancak bu süreçte özellikle Fırat’ın etkisiyle kendisi olma yolunda büyük bir direnç gösterir. Ebeveynleri ile yaşadığı otorite savaşını kazanır ve ailesini kendisine ve karalarına saygı göstermesi noktasında ikna eder.

Üzüm ailesin kendisine dayattığı “*ne yapıyorsak senin için*” sözleri ile adeta yarış atına dönüştürülen gençlerin bir temsilcisi konumundadır. Üzüm hayata dolu dolu bakan bir genç kızdır. Hayatı, geleceğe dair planlarla kurgulamış biri olarak çıkar karşımıza: “*Yarına hazırlanmak için uyumuştun. Ta ilkokuldan beri. Yarınım boş, yarınım benim, her şey yapabilirim diyememişti. Daha ilkokulda başlamıştı bu koşu. Hep koşuyordu Üzüm. İpi göğüslemek, annesini babasını memnun etmek için.*” (İzgü, 2011c: 82).

Üzüm ailesin ve toplum destekli baskılar karşısında kendi olan yolunda büyük bir direnç gösterir. İntiharla başlayan düşünceyi kafasından atarak özgürlüğünün kendisini yönlendirdiği yola girer.

Üzüm ailesinin kendisine biçtiği meslekle, hayallerindeki meslek arasında gelgitler yaşar: *“Elbette hastasını sağaltan bir doktor büyük bir doyuma ulaşacaktı, ama Üzüm sahnede alkışlandıktan sonra perde kapandığında en büyük doyuma ulaşacaktı.”* (İzgü, 2011c: 7).

Üzüm ailesinin ve toplumun baskısı altında gerçek kimliğinde uzaklaşır, ancak Fırat’la birlikte yakaladığı özgüvenle gerçek kimliğine kavuşur. Değişimle birlikte güçlenen bir kahraman olarak ortaya çıkar.

Üzüm ailenin baskıcı tutumu karşısında adeta makineleşen bir yaşam tarzını sembolize eden bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Ezgi, Üzüm kadar olmasa da, aile baskısından nasibini almış birisidir. Ezgi, ablasının yaşadığı baskıya kendince, bir o kadar da, ümitsizce destek veren bir karakterdir ve bu durum roman kahramanının bakış açısıyla verilir: *“Ablacığım diyordu Ezgi, nolur benim hatırım için ablacığım”* (İzgü, 2011c: 7).

Anne, tamamen çocuklarının başarısına odaklanmıştır. Yaptığı bütün davranışların altında, kendisinden ziyade çocuklarının geleceğe odaklı yaşam tarzını şekillendirmeye çalışan bir annedir. Yaptığı fedakârlıkların temellinde çocuklarının gelecekte iyi bir meslek seçimi yapmaları yönündeki beklentileri olan bir karakterdir.

İçimde Çiçekler Açınca romanında romanın çevresinde şekillendiği, olayların merkezindeki ana karakter Sevda’dır. Sevda, yaşadığı aşkın etkisiyle ruhsal anlamda değişim yaşar: *“Bu gece sanki bedeninde başka bir kan dolaşıyordu. İçinde çiçekler mi açıyordu?”* (İzgü, 2012: 39).

Sevda, aşkı ve annesi arasında kalmış ve aşkından yana tavır takınarak annesini bile karşısına alan bir genç kız olarak çıkar karşımıza: *“Ama Sevda şimdi âşık olunca, bir anda anne kız ilişkileri bozulmuştu.”* (İzgü, 2012: 94).

Anne, Atila’nın etkisiyle kızına olan duygularında değişim yaşar. Çocuğuna karşı yaklaşımı, katlandığı sıkıntıların altında yatan temel neden, beklentileriyle doğru orantılı bir seyir izler: *“Biz senin her zaman başarılı bir insan olmanı istiyoruz. Babanın da benim de çabam bu... Hem söyleyeyim sana, ilk kez söylüyorum, babana katlanıyorsam senin hatırın için.”* (İzgü, 2012: 93).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun romanında olayların çevresinde şekillendiği ana kahraman Çiçek'tir. Çiçek başarılı bir lise son sınıf öğrencisidir. Romanda diğer kahramanlara ait ayrıntılar Çiçek vasıtasıyla verilir.

Çiçek, yazarın idealize ettiği genç kız tipine uygun bir biçimde kurguya monte edilmiştir. Çiçek'in olay örgüsü içindeki eylemleri yazarın ideal genç kız tipine uygundur. Bu durum Çiçek'in ebeveynleriyle yaşadığı mücadelelerde daha belirgindir.

Anne, anlayışlı bir anne profiliyle karşımıza çıkar. Yazarın okur dimağında oluşturmak istediği anne tipini sembolize eder. Kızına ve kararlarına karşı saygı gösteren ve olaylar karşısında olumlu tepki veren bir karakterdir: *“Ne güzel şey kızım sevmek. Sevmek duygusu denli yüce bir duygu düşünemiyorum.”* (İzgü, 2011d: 48).

Teyze, romanda çocuklarının olmayışını ve bunun yarattığı sendromu Çiçek'in varlığıyla ve ona duyduğu sevgi ile tolare eder. Çocuğunun olmayışını Çiçek sayesinde dert etmez. Çiçek için ikinci bir anne konumundadır. Anne olamamanın verdiği acıyı Çiçek'le gidermeye çalışır: *“Teyzemin çocuğu yoktu. Karı-koca hiç sorun etmemişlerdi. Sorulduğunda; canım Çiçek var ya işte, derlerdi.”* (İzgü, 2011d: 48).

2.5.3. Çocuklar

İzgü'nün romanlarında çocuklar da önemli bir yer tutar. Çocuk tipler İzgü'nün romanlarında bazen iletilmek istenen mesajın odak noktasıdır.

Gecekondu romanında Ayhan, evin en küçük çocuğudur, olayları sorgulayan bir karakterdir, her şeye rağmen saflığı sembolize eder. Gecekondu yaşamının gerçekliğini karakterize etmek için seçilmiş bir kahramandır. Romanda dramatik son Ayhan üzerinden okuyucuya sunulur: *“Göğsü son bir defa daha şişti. Sonra yavaş yavaş kubbeleşen yorgan indi, indi, dümdüz oldu. Minicik baş yana kaydı, hırıltılar kesildi, kasılmalar durdu. Onlarda ölmüştü sanki Ayhan'la beraber.”* (İzgü, 2010a: 145). *“Madem zenginiz de baba, niçin yorganla ısınıyoruz? Baba, beş yaşındaki çocuğunun sorusuna ne karşılık vereceğini bilemedi.”* (İzgü, 2010a: 27).

Asaf, yaşanan sefaleti fiziki yapısında somutlaştıran bir karakterdir: *“Asaf, mintanını da çıkardıktan sonra, ortaya verem adayı çıkmıştı. Kaburga kemikleri elle*

tutulacak kadar belirgindiler. Her soluk alışında, üstleri kara koyu oluyordu. Kemikler sanki üst üste dizilmiş birer kara şerit gibiydiler.” (İzgü, 2010a: 9).

Osman, evin ikinci büyük erkek çocuğudur. Etrafında olup biten olayları diğer kardeşleri gibi sürekli sorgulayan bir karakterdir: “*Osman sordu: Doğum günü nedir baba? Bırak oğlum öğrenme. Nasıl olsa hayatta yapamayacağın şeyi öğrenip de ne edeceksin?*” (İzgü, 2010a: 25).

İzgü’nün *Gecekondu* romanındaki diğer şahıslar Çetişli’nin de ifade ettiği şekliyle, hikâye, roman ve tiyatronun şahıs kadrosu içinde, olay örgüsüne doğrudan bir etkisi olmayan tamamıyla yazarın sözünü okuyucuya iletme ile görevlendirilmemiş kahramanlardır. Dekoratif unsur konumundaki kahraman, fon karakter veya figüran olarak da isimlendirilirler (Çetişli, 2009: 71).

Gecekondu’daki diğer on hikâyede de şahıslar İzgü’nün genel karakteri itibariyle ayrıntılı olarak tasvir edilmez, şahıslar daha çok ana temaya uygun roller üstlenirler.

Kasabanın Yarısı’nda romanın ana iletisi, romanda kurguya kaynaklık eden Kaymakamın oğlu Serhan’ın sünnet düğünü merkeze alınarak oluşturulmuştur. Serhan romanda bir yönüyle halkın bürokrasiye bakışını ve bürokrasiyi algılayış biçimini şahsında temsil eden bir çocuk karakterdir. Bu yönüyle önemli bir kimliğe sahiptir: “*Serhan ki kaymakam beyin biricik oğlu, ne akıllı bin maşallah, sınıfta herkesten önce o çözer problemleri, Türkçe dersinde en başarılı odur, öyle güzel okur, okuduğunu da öyle güzel anlatır ki. Bilgisi de çoktur, her şeyi bilmez ama, çok şeyi bilir; kaymakamlığa, oradan akşamları eve getirilen gazetelerin tümünü devlet kesesinden okur.*” (İzgü, 2005b: 6). İfadeleriyle aynı zamanda bir sistem eleştirisi de yapılır.

Romanda halk ve yöneticiler arasındaki farklılıklar Serhan üzerinden verilir: “*Kara kuru çocuk Serhan’ın karşısında bile hazır ol duruyordu.*” (İzgü, 2005b: 45). “*Ki Serhan kaka çocuklarla arkadaşlık etmez.*” (İzgü, 2005b: 79).

Zıkkımın Kökü romanının başkahramanı gerçek bir karakter olan Muzo’dur. Romandaki diğer kişiler Muzo’yla olan ilişkileri dâhilinde olay örgüsünde yer alırlar. Olay örgüsünün merkezinde yer alan Muzo, temsil ettiği karakter itibariyle kendisi gibi olan toplumun önemli bir kesimini teşkil eden genç okurlara bir model olur.

Romanda İzgü, öz yaşam öyküsünden hareketle hayatın zorlukları karşısında direnç gösteren ideal bir insan tipi yaratır. Adeta hayatın kendine bahsettiği mücadele ruhu, azim ve özgüvenle ideal bir insan yaratır.

Küçük yaşına rağmen, büyük insanlardan beklenen olgunluğu gösterir. Yaşam mücadelesinin kendisine kattığı özelliklerle, sıradanlıktan uzaklaşarak özel bir konuma yerleşir ve bu yönüyle ideal bir tip olur.

Sefa, romanda Muzo'nun kardeşi olması yönüyle ve yaşam mücadelesindeki ailenin bir ferdi olması yönüyle olay örgüsünde yer almış bir karakterdir ve geri plandadır.

Sıpa romanının başkahramanı, aynı zamanda esere ismini veren, dolayısıyla romanın bütününde olayların merkezinde olan Sefa'dır. Sefa, önce sokağa, ardından da yetimhanenin kaderine terk edilmiş bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Bu durum romanda şu şekilde verilir: *"Tek suçumuz, babamızın tohumu attıktan sonra başka tohumlar atmak üzere yeni tarlalar araması, anamızın da: 'Zaten babasından ne hayır gördüm, çocuğundan ne hayır göreceğim?' diyerek, bizi bir gece parkın içine bırakıvermesi..."* (İzgü, 2010b: 5).

Önce sokaklar ardından da yetimhanenin acımasız şartlarıyla tanışan Sefa'ya hayat acımamıştır. On sekiz yaşına kadar dayak yiyerek ve horlanarak büyüyen Sefa, kaldığı yuvada eşekler gibi dayak yediği için adının sıpa olduğunu düşünür ve sıpa der kendine. Bu aynı zamanda yaşama dair bir sorgulamadır: *"Ben Sefa'ya benziyor muyum hiç? Hiç sefa süren, sefa içerisinde yüzen bir surat var mı bende? Yanlış, vallahi de yanlış, billahi de... Olsa olsa, bunu yanlış yazmış, yanlış öğretmişlerdir. SİPA olacak, evet, tastamam sıpa..."* (İzgü, 2010b: 6-7).

Sefa, ısrarcı bir kişiliğe sahiptir ve yaşayacağı olası olumsuzluklara karşın, ısrarcı kişiliğinden ödün vermeksizin bu tavrını muhafaza etmektedir: *"Hazır oldum... Dayağa, tokada, tekmeye tüm gövdemle hazırım..."* (İzgü, 2010b: 12).

Sefa, bir aileye sahip olamamanın beraberinde getirdiği zorlukları şahsında somutlaştıran biridir. O, terk edilmişliğine ve tüm muhtaçlığına karşın kendi fanilasını başkasına verecek kadar da sağlam bir kişiliğe sahiptir: *"Hele bir tanesi vardı ki üzerindeki fanilasını kapkaraydı, yırtık pırtıktı. Titriyordu. Fanilamı çıkardım, ona verdim..."* (İzgü, 2010b: 80).

Sefa'nın yetimhane şartlarından uzaklaşmak ve dışarıyı tanımak üzerine kurguladığı yaşamı, eserdeki vakayı oluşturmaktadır. Sefa bu yönüyle kimsesiz çocukların temsilcisi konumundadır. Ana-baba sevgisinden uzak, analık duygusunu Sabahat Ablası üzerinden yaşamaya çalışan ve terk edilmişliği küçük bedeninde bütün somutluğuyla yaşayan, ama her şeye rağmen mutlu olmayı ve hayata tutunmayı başarabilen bir karakterdir: *“Hele o pamuk tarlalarında çalışanlar, güneşin altında şıpır şıpır terliyorlardır şimdi. Ya ben? Sağımda bir polis, solumda bir polis, geziyorum. Üstelik beş liram var, hem de ayakkabılarım var.”* (İzgü, 2010b: 126-127).

Sefa, nüfus kâğıdının olmamasına ve toplumun kendisine dair ön yargılarına aldırmaz etmez, kendisini bu vatanın bir parçası olarak görür. *“Siz istediğiniz denli beni bu ülkenin vatandaşı saymayın! Ama, ben bu ülkenin vatandaşıyım. Çatlayın, patlayın işte! Bakın, hazır ol duruyorum... Bayrağa selam duruyorum. Haydi, kovun beni, sürün beni! Süremezsiz...”* (İzgü, 2010b: 104).

Sefa, yaşamın tüm acımasızlığına karşın pes etmez. Çareyi, yaşamı alaya almakta bulur. Romanda parkta terk edilmiş, yetimhanenin olumsuz şartları içinde büyüme sürecini tamamlamaya çalışan ve adına Sefa denilmiş bir çocuğun Sıpa olma yolundaki dramını buluruz.

2.6. ROMANLARDA ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Anlatıcı, vaka ile okuyucu arasında bağ kuran, vakayı sunan kişidir. Anlatma esasına dayalı metinlerde rolü ve fonksiyonu itibarıyla anlatıcı, olayları en ince ayrıntısına kadar bilmesi yönüyle önemli bir işleve sahiptir ve adeta anlatıcı, yazarın ifadelerine tercüman olan bir varlık konumundadır. Yazar, romanda kullanacağı anlatım biçimine göre birinci ya da üçüncü tekil kişi anlatımlarından uygun olanını tercih eder.

Bakış açısı anlatma esasına bağlı edebi türlerde, vakanın okuyucuya nasıl ulaştığıyla ilgili bir kavramdır. Vakanın sunumunda bakış açısı önemli bir unsurdur ve vaka ile anlatıcı arasındaki ilişki, vakanın seyri tamamen buna bağlıdır.

Tekin, anlatıcıyı önemli bir konuma yerleştirir ve adeta romanın olmazsa olmaz bir unsuru haline getirir. *“Roman sanatı, esas karakteri itibarıyla anlatılacak bir ‘hikâye’ ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ya dayanır. Romanın genel yapısını*

şekillendiren diğer unsuların varlığı, bu iki elemana bağlı olarak önem ve değer kazanır.” (Tekin, 2012: 21) İfadeleriyle anlatıcıya önemli bir misyon yükler.

Romanın ana unsurları zaman, mekân ve kişiler bakış açısına göre şekillenir. Anlatan konumundaki yazar, bakış açısını kullanarak zamana, mekâna, olaylara ve şahıs kadrosuna kendince bir yol çizer. Şerif Aktaş bu konuda şunları söyler: *“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş, 1998: 84)*

Aydemir ise, itibari metinlerde bakış açısının önemli bir unsur olduğunu ifade eder: *“Anlatıma bağlı edebî metinlerde, özellikle de hikâye ve romanda, hem metin halkası, hem vaka zinciri, hem de eserin dili, anlatıcıya ve bakış açısına göre şekillenir. Aynı manzaraya farklı açılardan bakıldığında nasıl farklı görüntüler elde ediliyor ise aynı olaya farklı ruh halleriyle bakıldığında da farklı bakış açıları elde etmek mümkündür. Eğer itibari metin söz konusu ise bakış açısı daha da önem kazanır.” (Aydemir, 2013: 182).*

Yine Gökçimen, tezinde bakış açısını yazar ve eleştirmen bağlamında değerlendirir: *“Bakış açısı sadece yazar için değil aynı zamanda eseri inceleyen eleştirmen içinde önemlidir. Çünkü yapılan araştırmada bakış açısı eleştirmene belli ipuçları sunacaktır.” (Gökçimen, 2007: 23) Anlatmaya bağlı edebi türlerde yazar, oluşturmak istediği itibari âleme uygun anlatıcı ve bakış açıları oluşturur.*

Gecekondu’da, özellikle diyaloglarda birinci tekil anlatıcı, diğer bölümlerde ise üçüncü tekil anlatıcı kullanılmıştır. Bakış açısı olarak ise hâkim bakış açısıyla ele alınmıştır. Temel karakteri itibariyle “her şeyi bilme” esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış anlatıcı figür, adeta “Tanrı gibi”, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir (Tekin, 2012: 57). Bu bağlamda yazar olaylara hâkimdir ve olayları adeta bir ressam titizliğiyle gözlemler. İzgü, mizahla gerçek arasına çok ince bir çizgi çekerek, *Gecekondu* romanını devamındaki on öyküden büyük bir ustalıkla ayırır.

İzgü, romanda genel itibariyle diyalogların bulunduğu bölümlerde birinci tekil anlatıcıyı, diğer bölümlerde ise üçüncü tekil anlatıcıyı kullanmaktadır:

“Hürriyet Mahallesinin üzeri kara kara bulutlarla kaplıydı. Hafiften başlayan yağmur, biraz sonra şiddetini artırarak gecekonduların çinko damlarını deli deli dövmeye başladı.” (İzgü, 2010a: 7).

Romanda birinci tekil anlatıcının kullanıldığı bölümlerde anlatıcılar, roman kahramanlarıdır: *“Deminden beri Asaf Asaf diye bağırıp, beni Tellal Mahmut’a döndürdün. Duymadın mı sesi mi?”* (İzgü, 2010a: 8).

Geleneksel gerçekçi romanların karakteristik bir özelliği olarak hâkim bakış açısı, yazara sunmuş olduğu geniş imkânlar nedeniyle çok sık başvurulmuş bir bakış açısidir. İzgü, romanda gecekonduların yaşamını, bütün çarpıklıklarıyla okuyucu dikkatlerine sunar. Romanda anlatıcı genel itibarıyla üçüncü şahıs gibi görünse de, yazarın yaşamına dair kesitlerin de verildiği Gecekondular’da anlatıcı yazarın kendisidir.

İzgü, temaya uygun olarak dilin bütün imkânlarını kullanır, yöresel söyleyişler, atasözleri ve deyimleri kullanarak sosyal çevreyi gerçeklik zeminine oturtur: *“Kör olası Asaf, itin eniği! diye bağırıyordu yine.”* (İzgü, 2010a: 8). *“Hıh dedi, mum değil kazık çaksan yine de bilmez çocuk yokluğu.”* (İzgü, 2010a: 19). *“Abuuu, bunları de şımarıklık dedi. Ocağınız batsın, hepiniz de mi ölü uykusuna yattınız be!”* (İzgü, 2010a: 66).

İzgü, okuyucuda yaşanmışlık hissi uyandırmak ve sosyal durumu özetlemek adına diyaloglara da sıkça başvurur: *“Doğum günü nedir baba? –Bırak oğlum öğrenme. Nasıl olsa hayatta yapamayacağın şeyi öğrenip de ne edeceksin?”* (İzgü, 2010a: 25).

Ayrıca roman, vakanın duygusal sunumuyla, okuyucuya dramatik bir bakış açısı kazandırılır: *“Gecekondular mahallesinde hastalık, ölümden de kötüydü. Bir insanın ilaç parası için koca bir ailenin nefesinden fedakârlık etmesi, aç kalması lazımdı.”* (İzgü, 2010a: 66).

İlyas Efendi’de hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Yazara geniş imkânlar sunan bu bakış açısında yazar adeta her şeyi bilir ve görür. Bakış açısının sunmuş olduğu bu özelliğiyle okuyucu, roman kişilerinin yaşadıkları her şeyden haberdardır.

İlyas Efendi’de yazar vakanın gidişatında önemli bir rol üstlenen babası, hatta dedesi hakkında da bilgi sahibidir. Yazar, bu bakış açısının sunmuş olduğu imkânlardan yararlanarak İlyas Efendi’yle ilgili özel bilgiler verir, okuyucunun

vakaya dikkatlerini çeker: “ *Yalnızlık Tanrıya mahsustur derdi babası. Ama insan, küçücük bir nüfus kâtibi İlyas Efendi olunca işin rengi değişiyordu. İlyas Efendi yalnız kalabilirdi. Zaten hep yalnız kalmıştı İlyas Efendi.* ” (İzgü, 2005a: 5).

Yazar özet bilgiler ışığında romanın gidişatıyla ilgili önemli ipuçları verir. Böylece okur ve vaka arasındaki irtibat sağlanmış olur: “*İlyas Efendinin babası da memurdu. Hatta, İlyas Efendinin babası Hilmi Efendinin söylediğine göre, Hilmi Efendinin babası Kadir Efendi de memurmuş.*” (İzgü, 2005a: 5) ifadeleriyle olay örgüsünün gelişimiyle ilgili okuyucu bilgilendirilir.

Yazar hâkim bakış açısının imkânlarını, romanın ana iletişiyle paralellik gösteren İlyas Efendi’nin babasının nasihatlerini vererek kullanır. Bu nasihatler daha çok İlyas’ın memurlukla ilgili pozisyon belirlemede takınacağı tavırlarla alakalı, ders niteliğinde öğütlerdir. Vakanın akışıyla uyumlu olan bu nasihatler daha çok vakayı ve ana iletiyi özetleyecek türden ifadelerdir: “*Oğlum ben saygıyı devlet memurluğunda öğrendim... Anladın mı? Saygılı olacaksın. Bütün amirlerine, bütün memurlara karşı. Hele hele müdürüne karşı olanca saygını göstereceksin.*” (İzgü, 2005a: 9). “ ‘Oğlum’ derdi, ‘esnaf olursun bakarsın bir gün içinde batırmışsın. Sanatkâr olursun, bakmışsın en kıymetli organın, elin felç olmuş. Bir patronun yanında çalışırsın, bakmışsın patronun hoşuna gitmemişsin, hemen arkana tekme. Onun için aklım varsa memur ol!’ ” (İzgü, 2005a: 10).

Yazar okur ile paylaştığı düşüncelerin tümüne egemendir. Roman kişileriyle ilgili her şeyi bilir, onların düşüncelerini, niyetlerini sezer: “*İlyas Efendiye göre, Remziye Hanım mektubu okur okumaz; ‘Kalp kalbe karşıymış...’ diyecekti.*” (İzgü, 2005a: 150).

Halo Dayı ve İki Öküz’de vakanın sunumu tamamıyla hâkim bakış açısını kullanan yazarın egemenliğindedir. Her şeyi bilme esasına dayalı bu bakış açısında yazar vakanın seyrine tamamıyla hâkimdir ve olaylar bu çerçevede kurgulanır: “*N’apacakmış bu yaştan sonra öküzleri, geçinip gidiyok işte. Bi öküzümüz mü eksik? Heye, kendi giderdi. Getmezse getmesindi oğlan, gendi giderdi.*” (İzgü, 2011a: 12).

İzgü, romanında hâkim bakış açısının yanında olayları roman kahramanlarının bakış açısından da verir. Özellikle diyalogların kullanıldığı bölümlerde roman kişilerinin bakış açısı daha baskın ve belirgindir: “*Bağırdı Halo: İmamgızı, kes artık, o getmez oturur anasının gucağında, Halo kalkar geder bu*

yaşında... *İçinden: Vallaha geder, dedi, epmek çarpsın ki geder...*” (İzgü, 2011a: 12-13).

Romanda hâkim bakış açısıyla yazar, olayın seyri içinde ileri ve geri sapımlar yaparak okuyucu ile vakanın irtibatının kopmamasını sağlar ve böylece okur aktif bir rol üstlenerek olay örgüsünden kopmamış olur. Halo Dayı’nın ve romanın diğer kişilerinin hayalleri, özlemleri bu bakış açısının imkânlarından faydalanılarak verilir. Bu yönüyle okuyucu olayı ve olay örgüsüne yön veren roman kişilerinin özelliklerini bütün yönleriyle öğrenmiş olur.

İzgü’nün romanlarının genel karakteristik özelliği olarak anlatıcı *Halo Dayı* ve *İki Öküz* romanında da genel itibariyle diyalogların bulunduğu bölümlerde birinci tekil anlatıcı, diğer bölümlerde ise üçüncü tekil anlatıcı konumundadır. Diyalogların bulunduğu bölümlerde yazar, kahramanlar vasıtasıyla büyük şehre bakış açısını da ortaya koyar: “_ *Bizi buralar paklamaz oğul, bizi buralar gabul etmez oğul... Bizim yerimiz köy, biz buranın insanı değilik...*” (İzgü, 2011a: 329).

Kasabanın Yarısı’nda, yazar hâkim bakış açısının tüm imkânlarını kullanmıştır. Romanın geneline bakıldığında yazar anlatıcının olayları daha çok hâkim bakış açısıyla verdiği görülür. Bu bakış açısı temel karakteri itibariyle her şeyi bilme, niyetleri sezme esasına dayanması yönüyle yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle önemli imkânlarla donatılmış yazar, roman kişilerinin iç dünyasında geçenleri bilir, sezer: “*Cevat Bey için her şey doğal, her sünnet düşününde gördüğü şeylerden. Ama hala usundan geçiriyor, ‘Bırakıp gitsem mi ortada, şöyle kaymakam perem perem beni arasa, aratsa?’ diye düşünüyor.*” (İzgü, 2005b: 79).

Romanın anlatıcısı, üçüncü şahıs anlatıcıdır. Her şeyi bilen, gören ve roman kişilerinin iç dünyasında yaşadıklarını sezen ilahi karakterli bir anlatıcı konumundadır. Yazar anlatıcı zaman zaman roman kişilerinin düşüncelerine tercüman olmak, kişiler ve olayla ilgili ayrıntı vermek için parantez içi açıklamalara başvurur, ekstra bilgiler verir: “*Galip Amca hem şehir kulübünü işletir, (Ki bu kulübe kaymakamından doktoruna, malmüdüründen savcısına dek herkes gelir.) hem de kasabanın en iyi lokanta-meyhanesi onundur.* (İzgü, 2005b: 6).

Yazar anlatıcı romanda kişilerin iç dünyasından geçenleri bilir. Roman kişilerinin kendilerine yüklemiş oldukları üstün meziyetlerden de haberdardır:

“Ortaokul müdürü (Ki kendini bakanlık genel müdürü falan sanır, olasıya kafası iridir gövdesine göre, kafasının içinin salt akıl dolu olduğunu sanır) işte bu akıllılığı yüzünden, sünnet çocuğuna hediye değil, eve hediye sloganından yola çıkarak, üçlü bir şamdan almış...” (İzgü, 2005b: 48-49).

İzgü, kasaba gerçeğini, tüm ayrıntılarıyla vermek için kasabanın hemen her kesimini temsil eden tipler yaratmıştır. Kasabanın toplumsal yapısıyla ilgili hiçbir ayrıntı göz ardı edilmemiştir. Bu yönüyle roman, okura kasaba yaşamını tüm çıplaklığıyla sunmayı amaçlamıştır.

Üç Halka Yirmibeş’te anlatıcının olayları daha çok hâkim bakış açısıyla verdiğini gözlemleriz. Temel karakteri itibariyle yazara geniş imkânlar sunan bu bakış açısında anlatıcı, konumu itibariyle adeta her şeyi bilir, roman kahramanlarının niyetlerini sezer. *Üç Halka Yirmibeş*’te olayların anlatımı, hâkim bakış açısına sahip yazarın tasarrufundadır.

Romanda böyle üstün meziyetlerle donatılmış yazar, roman kişilerinin içinden geçenleri bilir, yorumlar: *“Halkacı kızla babasına şöyle yan gözle baktı. ‘Görün bakın ben ne güçlü bir insanım, benim buyruklarım bu otobüs içinde yasadır, uygulayıcım da Nuri’dir. Yani ben şimdi istesem, şu arkada gidenlerden hangisi olursa, kulağından tuttuğum gibi atarım aşağıya, kimse benden hesap soramaz.”* (İzgü, 2002: 9-10).

Yazar anlatıcı romanda bakış açısını, roman kahramanlarının içinden geçenleri, niyetlerini yine bir başka roman kahramanı vasıtasıyla verir: *“Bak lan sen şu bizim Hacı Şevket ustamıza, niyeti bozuk, kızı hemen bu gece kapmak istiyor. diye düşündü.”* (İzgü, 2002: 17).

Yazar olayı bütün yönleriyle okuyucuya sunmak, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisini vermek ve olay bütünlüğünü sağlamak için roman kişilerinin geçmişleriyle ilgili de bilgiler verir: *“Ne zaman hastalansa, ne zaman gövdesini ateş bassa, hep bunları anlatırdı Gülçiçek’e. Ateşle birlikte bir bir bu anıları tazelenir, Melahat’ın, patronun, otel yazmanının, doktorun yüzü gelir karşısına, otururdu. En çok da Melahat’ın... Gülçiçek’e annesini anlatırdı.”* (İzgü, 2002: 144-145).

Romanda anlatıcı genel itibariyle üçüncü tekil kişi seviyesindedir. Bu seviye roman kahramanlarının diyaloglar vasıtasıyla olaya müdahil olduğu durumlarda birinci tekil kişi seviyesine evrilir. Romanda olaylar, okura tüm ayrıntılarıyla

verilmek adına zaman zaman üçüncü tekil kişi seviyesinde; zaman zaman da birinci tekil kişi seviyesinde verilir.

Yazar romanın ana iletisine uygun olarak kasaba gerçekliğini tüm çıplaklığıyla vermek için kasabanın hemen her kesimini temsil eden kahramanlar yaratır. Romanın kurgusu içinde üstlenmiş oldukları görevleri itibariyle, kasaba gerçeği ana iletiye uygun olarak okura sunulur.

Zıkkımın Kökü romanında olay örgüsü, kahraman anlatıcı bakış açısıyla verilir. Romanda yazar anlatıcı hâkim bakış açısıyla roman kişilerinin geçmişlerine dair bilgiler verir: “*Adana’ya gelince bir ortaokulda odacı olmuş babam. O sırada da annemi tanımış. Daha doğrusu tanıtmışlar: Duldur, iki kızı bi oğlu var, maşallah hepsi de kocaman kocaman demişler. Babam, olsun demiş, almış bizim anamızı.*” (İzgü, 2014: 27). Özyaşamöyküsel karakterli eserde kahraman anlatıcı olay örgüsünü tüm boyutlarıyla bilen ve anlatan konumundadır.

Kahraman anlatıcı olay örgüsünü tüm ayrıntılarıyla vermek adına ileri ve geri zamansal sıçramalar yaparak, olaylar ve şahıslar hakkında detaylı bilgilendirmeler yapar: “*Askerden gelince, bakmış köyünde bir şey yok. Bir şey olmadığı için millet akar durur Adana’ya. O da bir gece kararını vermiş, vermiş ama ana yok, baba yok kararını söyleyecek, analığına söylemiş. Analığı da; ‘Get ulan gâvurun dölü’ demiş.*” (İzgü, 2014: 27).

Romanda genel itibariyle yazarın yaşamına dair nesnel bilgiler verilir, ancak zaman zaman yazarın yaşamış olduğu olaylara dair hisleriyle hareket ettiğini de gözlemleriz. Bu durum tamamen yazarın oluşturmaya çalıştığı ideal insan tipine uygun hamlelerdir.

Romanda kahraman anlatıcının bakış açısıyla olayları tüm çıplaklığıyla verdiğini de gözlemleriz. Öyleki aşkıyla yaşadığı özel durumları da okurla paylaşmaktan çekinmez.

İt Adası’nda vakanın sunumu tamamıyla hâkim bakış açısını kullanan kahraman anlatıcının egemenliğindedir. Roman kahramanı, her şeyi bilen, gören ve olayların seyri hakkında bilgi sahibi bir anlatıcı konumundadır. Bu yönüyle olay örgüsü, tamamıyla kahraman anlatıcının bakış açısından verilir. Kahraman anlatıcı hâkim bakış açısının kendisine sunmuş olduğu sınırsız bilme ve sezme gücüyle roman kişilerinin ve olay akışının geçmişine dair bilgiler de sahiptir: “*Anam*

samanlık faslı için çok inat etmiş ama, sonradan bu utangaçlık onu babamla çalının dibinde yatmaya dek sürüklemiş... Nasıl sürüklemesin ki, babam, samanlık öyküsünden sonra bir zaman ortalarda görünmemiş. Bir gün anam, iki gözü iki çeşme durumu neneme anlatmış. Nenem de iki gözü, dört çeşme dedeme anlatmış... Dedem bu sözleri duyar duymaz, kapmış tüfeği duvardan, beynine doğrultmuş. Şerefim öleceğine, ben öleyim bari demiş.” (İzgü, 2006: 5).

Kahraman anlatıcı hâkim bakış açısıyla, roman kahramanlarının içinden geçenleri, niyetlerini sezer: *“Kuş kadar hafiftik ikimizde. Belki Necmiye değildi. Ama bana öyle geliyor ki, memnundu şu andaki yaşamından... Yüzündeki çile çizgileri yok olmuştu sanki.” (İzgü, 2006: 89).*

Yazar, kahraman anlatıcıya yüklemiş olduğu üstün meziyetler vasıtasıyla roman kişilerinin verebileceği tepkilere dair bilgiler de sunar: *“Orospuynan kaçtı oğlun diyeceklerdi... Zavallı anacığım... Babam küfrederken, o dua edecekti.” (İzgü, 2006: 93).*

Yazar hâkim bakış açısını, toplumdaki dine dair yanlış algıyı düzeltmek adına mesaj vermek için de kullanır. Bunu, Arap imamın Necmiye’ye yönelik ahlaksız davranışını, kahraman anlatıcı üzerinden mesaj vermek suretiyle yapar: *“Ya Arap imama ne demeli... ‘Her kim ki, bi namahreme yan gözle bakarsa, ol kişinin öteki dünyada gözleri avucunun içine akar.’ Ulan Arap imam, ulan Arap imam... Demek böyleydi ha... Vay namussuz vay, vay namussuz vay...” (İzgü, 2006: 100).*

Romanda anlatıcı genel itibariyle üçüncü tekil kişi seviyesindedir. Bu seviye romanın geneline yayılan diyaloglar vasıtasıyla birinci tekil kişi seviyesine evrilir. İzgü, okuyucuda yaşanmışlık hissi uyandırmak ve toplumsal algıya dair ayrıntılar vermek istediği durumlarda, diyaloglara sıkça başvurur.

Sıpa romanında olay örgüsü birinci şahıs anlatıcı “kahraman anlatıcı”nın ağzından nakledilmektedir. Anlatıcı, romanın başkışisi ve ana iletiyi temsil konumuyla Sefa, kendi tabiriyle Sıpa’dır.

Kahraman anlatıcı, hâkim bakış açısının bütün imkânlarından faydalanarak roman kişilerinin içlerinden geçenleri sezer: *“Belki de bugün ayın kaç olduğunu soruyor... Veya, ayakkabısını soruyor... Babamızın ayakkabılarını nereye pençelettiğini soruyor.” (İzgü, 2010b: 9).*

Kahraman anlatıcı, hâkim bakış açısıyla roman kişilerinin içinden geçirdikleri, olması muhtemel olaylara dair bilgiler de sunar: “*Enayi miyim, -Benim-diyeyim de, her tık için bir küt yiyeyim.*” (İzgü, 2010b: 13).

Kahraman anlatıcı, hâkim bakış açısıyla kurgu içinde, yaşama dair, roman kahramanınınca sorgulanan ve isyana dönüşen duyguları da verir: “*Ey beni park kanepesine bırakan anam, yanıma yönümü bezlerle tıkayan anam!.. Niçin beni kucağından yoksun bıraktın?*” (İzgü, 2010b: 16).

Romanın genelinde kahraman anlatıcının hâkim bakış açısıyla sunduğu olay örgüsü, dramatik yapısı itibariyle sübjektif değerlendirmeler ışığında aktarılmıştır.

Dilber romanında hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Yazara geniş imkânlar sunan bu bakış açısında yazar adeta her şeyi bilir ve sezer: “*Sonra yapacaklarını düşündü. Bir iki oda yer evinin yerine, tam on katlı bir apartman...*” (İzgü, 2011b: 9). Bu bakış açısının sunmuş olduğu geniş imkânlarla okuyucu, roman kişilerinin yaşadıkları her şeyden haberdardır.

Dilber’de vakanın sunumu tamamıyla hâkim bakış açısını kullanan yazarın egemenliğindedir. Her şeyi bilme esasına dayalı bu bakış açısında yazar vakanın seyrine tamamıyla hâkimdir. İzgü, romanında hâkim bakış açısının yanında olayları roman kahramanlarının bakış açısından da verir. Özellikle diyalogların kullanıldığı bölümlerde roman kişilerinin bakış açısı daha baskındır. “*Peki, güzelliğin cezasını mı çekeceğim? Hı ana, bir şey desene!*” (İzgü, 2011b: 29).

Milli Kahraman Matador Mahmut’ta kurgu tamamen hâkim bakış açısını kullanan yazarın naklettiği olaylara göre şekillenir. Olaylar tamamıyla yazarın tasarrufu altındadır. Kurguda kahramanın üstlenmiş olduğu görev ve kahramanla ilgili bilgiler bu bakış açısıyla verilir: “*Sen yücelerden de yüce, şanlı ırkımızın en büyük kahramanı olarak milletin gönlünde taht kuracaksın.*” (İzgü, 2010c: 55).

Anlatıcı kahramanın neler düşündüğünü ve içinden geçenleri bilir. Yazar bu bakış açısının kendisine sunmuş olduğu güçle roman kişilerinin yaşamlarına dair detaylı bilgiler verir, okuyucuya vakanın seyri hakkında detaylı bir bilgilendirme yapar: “*Ben vatanımı milletimi çok severim demedi mi? O zaman bu olayın içinde vatanlık milletlik bir iş var. Vee, Baba. Baba falan değil, devlete bağlı bir örgütün başı. Ama hangi örgütün? Belli ki ülkenin yüksek çıkarlarının korunmasını gerektiren bir örgüt.*” (İzgü, 2010c: 35).

Romanda genel itibariyle yazarın kişisel değerlendirmelerini, roman kişilerince dillendirdiğini gözlemleriz. Bu durum genel itibariyle yazarın tarafsızlığını koruyamadığını ve olaylara eleştirel bir tutumla yaklaştığını, vakayı kendince içselleştiren bir tavırla sunduğunu gösterir: “*Biz tanırız dedi Bay Kuş. Baba hepsini tanır.*” (İzgü, 2010c: 23).

Kahramanların iç dünyalarını ve geleceğe yönelik eğilimlerini ayrıntılı olarak bilen yazar, verdiği bilgilerle olayın seyrine dair önemli ipuçları sunar: “*Ülke için beş on insanın ne önemi vardı? İnsan güreşinin yerine Avrupa’dan boğa güreşini alırken birkaç insan memleketin yüksek çıkarları için feda olsa ne olacaktı? Analar daha çok Mahmut’lar doğururdu! Mahmut’un kanı bu ülkeden oluşmuştu.*” (İzgü, 2010c: 59-60).

Kaçak Kız, psikolojik çatışmaların yoğun olarak yaşandığı bir romandır. Aile, toplum ve ergen genç kız arasında yaşanan otorite savaşı hâkim bakış açısıyla okura aktarılır. Kahramanın iç dünyasında yaşadığı çalkantılar bazen o anlatıcı, bazen de kahramanın bakış açısıyla verilir: “*At yaptılar bizi at, yarış atı... Almışlar ellerine birer dürbün, bizi koşturuyorlar, kendileri koltuklarına kurulmuş bizi izliyorlar.*” (İzgü, 2011c: 11).

Romanda yazar anlatıcının roman kahramandan yana tavır aldığı durumlarda olayın akışına müdahil olduğunu gözlemleriz. Bu anlarda yazar anlatıcın roman kahramanın davranışlarını destekleyerek ön plana çıkardığı, karşı güç olarak gördüğü anne, baba ve toplumsal duruşu da eleştirdiği bir yaklaşım ortaya çıkar: “*Hayır, üniversite yerleştirme sınavında hiçbir programı kazanamamış biri, yani üniversiteye girememiş... Hasta olsaydı? Evet evet hasta olsaydı, ölümcül ağır bir hasta? Annesi, babası bu denli üzülürler miydi acaba? Hastaneye yatsa, doktor orasını, burasını kesse; Eh iyi olur ama biraz sakat kalır deselerdi, annesi babası bu denli üzülürler miydi?*” (İzgü, 2011c: 13).

Romanda yazarın tarafsızlığını yitirerek kahramandan yana taraf alma eğilimi içinde olduğunu gözlemleriz: “*Annesi üniversiteyi kazanamadığına iki saat ağlamıştı. Öldüğüne de iki gün ağlardı.*” (İzgü, 2011c: 26).

Zaman zaman kahramanın, yaşanan travmayı vermek adına olaya müdahil olduğu bir anlatım tarzını yeğlediğini de görmek mümkündür: “*Tren gelmedi baba, tren gelse kendimi altına atacaktım, ama gelmedi işte.*” (İzgü, 2011c: 35).

Hâkim bakış açısının kullanıldığı romanda kahramanların geçmişine dair ayrıntılarda verilir: “*Pekiye sınav günü niçin yapamamıştı? Yoksa bilinçaltında yatan bir oğ alma mı vardı? Annesinden, babasından oğ mü alıyordu?*” (İzgü, 2011c: 138).

Yazar, adeta cevabı belli sorularla kahramanın ruh halini yansıtır: “*Adam, Üzüm’ü kolundan yakalayıp sürüklemeye çalışsa ne yapardı? Bağırır mıydı, tekmeler mi atardı, omzunda asılı çantasını adamın yüzüne mi yapıştırırdı?*” (İzgü, 2011c: 43-44).

Hâkim bakış açısını kullanan yazar olacıklara dair bilgiler de sunar: “*Teyzesi daha kapıdan anne yarısından başlayacak, hatta Üzüm’ün evden ayrılıp gittiğini hiç umursamayacak, sanki bakkala gitmiş de gecikmiş gibi, konuşacak.*” (İzgü, 2011c: 65).

Romanda zaman zaman, o anlatıcı ve kahraman anlatıcının iç içe geçtiği bir anlatım tarzı da görülür: “*Ben içki içmem dedi, Üzüm. Ama akşam kocaman bir bardak bira içmiştim...*” (İzgü, 2011c: 101).

Yazar anlatıcı tarafsızlığını yitirerek, idealize ettiği aile tipini, kahramanın babasını eleştirmek suretiyle verir: “*‘Kız çocukları, kız çocukları...’ demesi yok muydu, aynı küçücük, tutucu bir kasabanın tutucu bir esnafından farkı yoktu babasının.*” (İzgü, 2011c: 112).

Romanda genel itibarıyla sübjektif bir anlatım söz konusudur. Öyleki yazar genel anlamda tarafsızlığını koruyamaz ve bunun neticesinde olayları idealize ettiği kahramandan yana eleştirel bir tutumla verir.

İçimde Çiçekler Açınca romanında hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Yazar iç monolog yöntemiyle roman kişileri hakkında bilgilendirme yapar: “*Atila da çapkın biri mi yoksa? Ankara’da sevdiği var mıydı? Hiç olmaz olur mu? Böyle yakışıklı bir çocuğu hiç bırakırlar mı? Uf aman bana nesi!..*” (İzgü, 2012: 36). Aynı zamanda yazar, bu bakış açısının kendisine sunmuş olduğu, her şeyi bilme yetisiyle roman kişilerinin içlerinden geçenlere dair yorumlarda bulunur: “*Niçin Sevda’nın yüreğinin atışı değişmişti? Acaba Atila’ya bu denli yakın olmaktan mı?*” (İzgü, 2012: 41).

Hâkim bakış açısını kullanan yazar, roman kişilerinin içlerinden geçenleri bilir ve bu yolla romanın ana iletisine dair ipuçları da verir: “*Eğlenen eğlenmiş, belki annesi, babası da eğlenmişlerdi, ama Sevda eğlenememişti.*” (İzgü, 2012: 6-7).

Bütün Sabahlarım Senin Olsun'da hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Romanda anlatma işi tamamıyla hâkim bakış açısını kullanan kahraman anlatıcının tasarrufundadır. Olaylarla ilgili bilgiler bu bakış açısı temelinde verilir.

Kahraman hâkim bakış açısının kendisini sunmuş olduğu imkânlarla kişilerin iç dünyasına ait paylaşımlarda da bulunur: “*Sanırım annesinin evine varır varmaz ikizlerine telefon açmıştı ve şu anda annesine olanları anlatıyordu. Anne bir derviş sabrıyla kızını dinliyor, arada bir içini çekiyor, gözyaşlarını pınarlarının içinde kurutuyor, yutkunuyor ve kızının ellerini tutuyor, ona güven vermeye çalışıyordu.*” (İzgü, 2011d: 66).

Kahraman anlatıcı roman kişileriyle ilgili değerlendirmeler de yapar. Verdiği tanıtıcı bilgilerle, adeta yaşanacaklara dair öngöründe bulunur: “*Deniz tutkunuydu eniştem. Sefer boyunca denizi izlermiş. İzlemek zaten göreviymiş, ama o görevinin dışında başka bir gözle bakarmış denize; bir sevgiliye, bir aşığa bakar gibi.*” (İzgü, 2011d: 76).

Kahramanın iç dünyasına ait tüm ayrıntılar, olay örgüsüyle paralellik gösterecek biçimde okura sunulur: “*Bağırarak, mutlu olduğumu haykırmak istiyordum. Coşkum gözbebeklerimden fıskırıyordu. Furkan'ın elini sıkıyordum. O soğukta ellerimiz terliyordu.*” (İzgü, 2011d: 23).

Kahraman anlatıcı, roman kişilerinin olaylar karşısında gösterecekleri muhtemel tepkilerle ilgili olarak da okuyucuyu bilgilendirmekten geri durmaz: “*O da benim gibi heyecanlıydı. Bir an önce sabahın olmasını istiyordu.*” (İzgü, 2011d: 117).

SONUÇ

Yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve hayatının her safhasında bu durumun yarattığı sıkıntıları yaşayan Muzaffer İzgü (1933 -), ilkokul yıllarında öğretmeninin telkinleriyle adım attığı yazarlık yaşamına, profesyonel olarak Aydın'daki öğretmenlik yıllarında başlar. Küçük öyküler yazarak başladığı bu serüven Demokrat İzmir gazetesindeki “*Kanunda Yeri Var*”la perçinlenir.

Milliyet ve *Akşam* gazeteleriyle devam ettirdiği öykü yazarlığı, *Akbaba* dergisi ve Yusuf Ziya Ortaç’la önemli bir ivme kazanır. 1975 yılında hazırladığı ilk öykü kitabı *Bando Takımı*’nı diğer öykü kitapları takip eder. Adana’nın yetiştirdiği ve edebiyat dünyamıza kazandırdığı önemli değerlerden biri olarak İzgü, mizahla hicvi bütünleştirdiği toplumsal içerikli eserleriyle yazın dünyasında yerini sağlamlaştırır.

Edebiyatın hemen her alanında eserler veren İzgü, üretkenliğiyle son dönem edebiyatçılarımız içinde önemli bir yer edinir. Daha çok çocuklara yönelik yazmış olduğu eserlerle ön plan çıkan yazarımız, özellikle 1970 yılında yazdığı *Gecekondu* ile farklı bir eğilim içine girer ve romana yönelir. *Gecekondu*’yu takip eden on iki romanıyla Türk romancılığına önemli katkılar sunan İzgü’nün birçok romanı sonradan sinemaya da uyarlanır.

Eserlerinin bu denli sevilmesindeki en önemli etken, yazarın kendine has mizah üslubuyla harmanladığı sade ve anlaşılır dilidir. Toplumsal çarpıklıklar onun mizah süzgecinden geçerek halka ulaşır. Toplumun geniş bir kesiminin sorunları, onları çok iyi tanıyan, onlardan birinin gözlemleriyle okura sunulur. İzgü bu yönüyle adeta toplumun aynası konumuyla önemli bir görev de üstlenir.

İzgü’nün eserlerinde kişiler çoğunlukla toplumun ötekileştirdiği, sıradan kimselerdir. Eserlerindeki ana unsur yoksulluk en somut haliyle vücut bulur. O, bu durum ve kişiler vasıtasıyla toplumsal çarpıklıkları, güçlü gözlem yeteneğiyle harmanladığı hiciv gücüyle okura yansıtır ve adeta bir toplum mühendisliğine soyunur.

İzgü, edebi hayatındaki ilk roman denemesi olan *Gecekondu*’yla başladığı romancılık serüvenine on iki roman daha ekler. Daha çok konularını günlük hayattan alan, toplumsal sorunları derinlemesine inceleyen romanlarıyla gerçekçi yapılar ortaya koyar. İzgü, yapıtlarının temelini oluşturan toplumsal içerikli romanlarında

gölmeceyi etkin bir biçimde kullanarak okurda toplumsal bir bilinç meydana getirir. Onun romanlarında toplumsal çerçeve, okura bakan yönüyle içselleştirilir ve ideal bir toplum yapısı oluşturulur.

İzgü, romanlarında özellikle toplumun aksayan yönlerini, kendine has mizahi üslubuyla anlatmayı yeğlemiştir. Mizah ve eleştiriyi harmanlayarak oluşturduğu romanlarında okura kendince idealize ettiği bir toplum görüntüsü sunmuştur. İzgü, içinden geldiği toplumun temel dinamiklerini ve taleplerini de göz önünde bulundurarak büyük bir titizlikle eserlerini oluşturmuştur.

İzgü, içerisinde on küçük hikâye de barındıran *Gecekondu* romanıyla Türkiye'deki gecekondulaşma sorununa kendi hayatından kesitler sunarak dikkat çeker. *İlyas Efendi* romanıyla memurluk müessesesinin içler acısı durumu, idealizm ve ekonomik göstergeler arasında gelgitler yaşayan devlet memurlarının temsilcisi konumundaki İlyas Efendi'den hareketle sorgular. En kapsamlı romanı *Halo Dayı ve İki Öküz*'le köy kent karşıtlığı merkezinde göç olgusu ve toplumda oluşturduğu travmayı verir. *Kasabanın Yarı*sı romanında bürokrasinin toplum üzerindeki yıkıcı etkilerine, *Üç Halka Yirmi Beş*'le değişen toplumsal değerlerimize dikkati çeker. Öz yaşam öyküsünden hareketle oluşturduğu *Zıkkımın Kökü* romanında gecekondu yaşamı ve toplumsal yaşama dair gerçekler sorgulanır. *İt Adası*'yla toplum dışına itilen, ötekileştirilen insanların yaşamları realize edilir. *Sıpa*'da bir çocuk kahraman vasıtasıyla toplumsal yapı en sert eleştirisini görür, *Dilber* romanıyla bireyselleşme sürecindeki genç kızların durumları analiz edilir. *Milli Kahraman Matador Mahmut* romanında sistemin toplum üzerindeki yıkıcı etkileri sıradan bir kişinin kahramana dönüştürölme süreciyle verilir.

İzgü'nün daha çok genç kızların yaşadığı sorunları dile getirdiği gençlik romanlarında ise, genç kızların eğitim sistemi ve ebeveynleri arasındaki güç savaşımı dikkatlere sunulur.

İzgü'nün romanlarında zaman, mekân ve şahıs kadrosu olay örgüsüyle paralellik gösterecek biçimde ve ana iletiyi destekleyecek şekilde kurguya monte edilmişlerdir. Bu unsurlar İzgü'nün yaşamından kesitlerin sunulduğu romanlarının temel unsurları olarak ön plana çıkarlar. İzgü'nün romanlarında olay örgüsünün ana çerçevesini şekillendiren yoksulluk bu unsurların uyumlu birlikteliğiyle hayat bulur.

Sonuç olarak İzgü, gerek romanları ve gerekse diğerk yapıtlarında, kendinden bir şeyler katarak meydana getirdiğı olaylar bütünlüğü içinde, toplum merkezli eserler vücuda getirerek edebiyat dünyamıza büyük katkılar yapmış bizden bir yazardır.



KAYNAKÇA

1. Muzaffer İzgü'nün Eserleri

1.1. İncelenen Romanlar¹⁴

- İzgü, M., 2010a. Gecekondu. Bilgi Yayınevi, 1970, 215 s, Ankara.
- İzgü, M., 2005a. İlyas Efendi. Bilgi Yayınevi, 1971, 331 s, Ankara.
- İzgü, M., 2011a. Halo Dayı ve İki Öküz. Bilgi Yayınevi, 1973, 403 s, Ankara.
- İzgü, M., 2005b. Kasabanın Yarısı. Bilgi Yayınevi, 1982, 219 s, Ankara.
- İzgü, M., 2002. Üç Halka Yirmibeş. Bilgi Yayınevi, 1984, 210 s, Ankara.
- İzgü, M., 2014. Zıkkımın Kökü. Bilgi Yayınevi, 1988, 294 s, Ankara.
- İzgü, M., 2006. İt Adası. Bilgi Yayınevi, 1992, 221 s, Ankara.
- İzgü, M., 2010b. Sıpa. Bilgi Yayınevi, 1993, 189 s, Ankara.
- İzgü, M., 2011b. Dilber. Bilgi Yayınevi, 1995, 236 s, Ankara.
- İzgü, M., 2010c. Matador Mahmut. Bilgi Yayınevi, 1996, 219 s, Ankara.
- İzgü, M., 2011c. Kaçak Kız. Bilgi Yayınevi, 1997, 185 s, Ankara.
- İzgü, M., 2012. İçimde Çiçekler Açınca. Bilgi Yayınevi, 2000, 182 s, Ankara.
- İzgü, M., 2011d. Bütün Sabahlarım Senin Olsun. Bilgi Yayınevi, 2003, 185 s, Ankara.

2. Faydalanılan Diğer Kaynaklar

2.1. Kitaplar

- Aktaş, Ş., 1998. Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, 160 s, Ankara.
- Arkılıç Songören, S., 2006. Muzaffer İzgü Gözüyle Çocuk Kitapları ve Çocuk Edebiyatımız. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.

Aydemir, M., 2013. Sardunya Aşığı Adam Faik Baysal, AFM İletişim, Adapazarı.

¹⁴ Tezimizde kullanılan romanlardaki ilk tarih incelenen eserin tarihini, diğer tarih ise eserin ilk basım tarihini göstermektedir.

- Baytar, Ç., 2006. Muzaffer İzgü'nün Çocuklara Yönelik Kitaplarında Güldürürken Düşündürme. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Berk, Ş., 2009. Muzaffer İzgü ve Sinema. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.
- Buttanrı, M., 2006. Muzaffer İzgü'nün "İlyas Efendi" Romanındaki İlyas Efendi Karakteriyle Refik Halit Karay'ın ve Antov Çehov'un Birer Hikâyesinde Karakter Değişiminin Karşılaştırılması. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Çalışkan, İ., 2006. Muzaffer İzgü'nün "Zıkkımın Kökü" Adlı Romanındaki İletilerin İrdelenmesi. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Çetinkaya, H., 1986. Yılların Tanığı Üç Yazar, Çağdaş Yayınları, 164 s. İstanbul.
- Çetişli, İ., 2004. Metin Tahlillerine Giriş/2, Hikâye-Roman-Tiyatro, Akçağ Yayınları, 360 s. Ankara.
- Ercan, E., 2009. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü, Tüyap, 187 s. İstanbul.
- Forster, E. M., 1985. Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., 227 s, İstanbul.
- Güler, M., 2009. Çağdaş Keloğlan. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.
- Günbaş, A., 2009. Muzaffer İzgü İle 'Gülmeceli' Bir Söyleşi. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.
- Hızlan, D., 2009. Muzaffer İzgü Dalya Dedi. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.

- İçözü, N., 2006. “Anneannemim Akıl Almaz Maceraları” ve Yaşamımızda Unutulan Değerler. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- İzgü, M., 2006. Çocuk Yapıtlarımdaki Gülmecenin Kaynağı. II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi. Ankara Üniversitesi Basımevi, 982 s, Ankara.
- Korkmaz, R., 2007. Romanda Mekanın Poetiği. Edebiyat ve Dil Yazıları, (Mustafa İsen’e Armağan). Grafiker Yay., 630 s, Ankara.
- Naymansoy, G., 2006. Gecekondu Romanında Birey Mekân İlişkisi. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Önertoy, O., 1984. Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 397 s, Ankara
- Özhan, I., 2006. Muzaffer İzgü’nün “Dilber” Romanındaki Kahramanların Ardında Yatan Toplumsal Gerçeklik ve Dünya Edebiyatlarından Örneklerle Kadın İmgesine Karşılaştırmalı Bir Bakış. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Özyalçiner, A., 2009. Muzaffer İzgü İle Yaşadıklarımızın Güncesi. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.
- Saltık, E., 2006. Muzaffer İzgü’nün “Yıl Sıfır Darbe Hazır” Adlı Eserinde Tavır Takınan Varlık Olarak “İnsan”. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.

- Semerci, M., 2006. Muzaffer İzgü'nün Öykülerinde Toplumsal Eleştiri. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Sivri, M., Orhan, Z., 2006. Gerçek Bir Yaşam Öyküsü Zıkkımın Kökü ve Muzaffer Karakteri. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.
- Stevick, P., 2004. Roman Teorisi, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, 363 s, Ankara.
- Şerif Onaran, A., 1995. Türk Sineması (II. Cilt), Kitle Yayınları, 320 s, Ankara.
- Tekin, M., 2012. Roman Sanatı, Ötüken Yayınları, 323 s, İstanbul.
- Tuncer, H., 2008. Türk Edebiyatında Çocuk Romanları ve Muzaffer İzgü. Türk Halqları Edebiyyatı (II), Beynelhalq Uşaq Edebiyyat Kongresi. (Qafqaz Universiteti, 13- 15 noyabr 2008). (612-1021 s,) Bakı / Azərbaycan.
- Türkmenoğlu, S., 2015. Muzaffer İzgü'nün Romanlarında Çocuk Gözüyle Yoksulluk. II. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Sempozyumu Bildiriler. (Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Birliği). KBN Dijital Baskı Tesisleri, 765 s, İstanbul.
- Uyguner, M., 2005. Muzaffer İzgü Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler. Bilgi Yayınevi, 219 s, Ankara.
- Yener, M., 2009. Türk Çocuk Yazınının En Ünlü Anneannesi Hikmet Hanım!. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.
- Yetim, A., 2009. Kadına ve Evliliğe Yaklaşımına Eleştirel Bir Bakış. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.

Yurttaş, H., 2009. Muzaffer İzgü Ben Bando Mızıkayla Doğdum. Gülümseyen Usta Muzaffer İzgü. (Haz. Enver Ercan). Tüyap, 187 s, İstanbul.

Zaim, G., 2006. Halo Dayı ve İki Öküz Eserindeki Ana Karakterlere Psikolojik Yönlü Bakış. Küçük Dev Adam, Çocuk ve Gençlik Yazınında Muzaffer İzgü Sempozyumu. (T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 19-21 Ekim 2005). Bilgi Yayınevi, 469 s, Ankara.

2.2. Makaleler

Akyüz, M., 2013. Muzaffer İzgü'nün Toplumcu- Gerçekçi Çocuk Edebiyatı Yapıtlarındaki Toplumsal İletilerin Çocuğa Göreliliği. The Journal of Academic Social Science Studies, Volume 6 Issue 6, p. 27-35.

Can, A., 2013. Romanda Zaman Meselesi. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, (9), 107-137.

2.3. Tezler

Demir, F., 2006. Muzaffer İzgü'nün Öykülerinde Çocuk Eğitim Teması. Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale.

Gökçimen, A., 2007. Ata Govşudov'un Romanları Üzerine Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

Koşkunlu, Y., 2008. Muzaffer İzgü'nün "Anneannemin Akıl Almaz Maceraları" Serisinde Aile Kavramının Çocuk Gelişimi Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir.

Kumbasar, E., 2011. Muzaffer İzgü'nün Romanlarının Değerler Eğitimi Açısından incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Trabzon.

Tiken, S., 2011. Türk Romanında Kentleşme ve Kentlileşme (1950-1980). Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

Türkyılmaz, M., 2012. Gençlik Romanlarının Okuma Becerisine Etkisi ve Değerler Aktarımı Bakımından İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

Yılmaz, S., 2007. Muzaffer İzgü'nün Çocuk Romanlarının Tema, eğitsel iletiler ve Dil Yönünden 10-12 yaş Grubu Çocuklarına Uygunluğu. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

2.4. İnternet Kaynakları

<http://www.haber7.com/kitap/haber/386741-75-yasinda-bir-cinar-muzaffer-izgu>.
(06.10.2014)

http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/790-muzaffer_izgu.html.
(06.10.2014)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Muzaffer_İzgü (08.06.2015)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Kas%C4%B1m_G%C3%BClek (10.06.2015)

<http://www.sinematurk.com/film/17595-dilber/> (17.06.2015)

<http://www.anafilya.org/go.php?go=7d925c0111053p> (20.06.2015)

<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4200/sayfa/1996/6/20/13.xhtml>
(26.11.2015)

<http://www.ahaport.com/hemsehrimiz-muzaffer-izgu-ile-mertce-konustum587137h.htm> (08.11.2015)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Şahin ÇELİKKAYA
Doğum Yeri ve Tarihi	Taşlıçay / 1978
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	1997-2001 Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Y. Lisan Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	2001-2005 Ağrı/ Merkez 15 Nisan İlköğretim Okulu Türkçe Öğrt. 2006-2008 Eleşkirt Anadolu Lisesi Edebiyat Öğrt. 2008-2016 Ağrı Hayrettin Atmaca Anadolu Lisesi Müdür Yardımcılığı-Müdür Başyardımcılığı
İletişim	
E-Posta Adresi	sahincelikkaya@hotmail.com
Tarih	2016