

**Orhan Kemal'in Fabrika ve Toprak İşçilerini
Konu Alan Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat
Var ve Hanımın Çiftliği Romanlarında Yapı, Tema
ve Anlatım**

Emine Özerinç

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü'ne Türk Dili ve
Edebiyatı dalında Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur

Doğu Akdeniz Üniversitesi
Şubat 2010
Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü onayı,

Prof. Dr. Elvan Yılmaz
L.E.Ö.A. Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarım.

Yard. Doç. Dr. Kadir Atlansoy
Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı

Bu tezi okuyup değerlendirdiğimizi, tezin nitelik bakımından Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarız.

Doç. Dr. Adnan Akgün
Tez Danışmanı

Değerlendirme Komitesi

1. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel

2. Doç. Dr. Adnan Akgün

3. Yard. Doç. Dr. Ertuğrul Aydın

ÖZ

1914-1970 yılları arasında yaşamış olan Orhan Kemal, toplumun alt tabakasını oluşturan insanların yaşam kavgasını, işçi sınıfının çalışma koşullarını, “küçük insan”ların dünyasını aydınlık gerçekçi bir bakışla sergilediği; toplumsal sınıflar arasındaki zıtlıkları, çelişkileri yansıttığı öykü ve romanlarıyla, Türk edebiyatında II. Dünya Savaşı’nın getirdiği baskı ve yokluklar ortamında ortaya çıkan sosyal gerçekçi kuşağın en etkili kalemlerinden biri olmuştur.

“Orhan Kemal’in Fabrika ve Toprak İşçilerini Konu Alan Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukat Var ve Hanımın Çiftliği Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım” adını taşıyan bu çalışma dört bölümden meydana gelmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümünü oluşturan “Giriş”te, yapılan çalışmanın konusu, amacı, önemi, yöntemi, kavramsal çerçevesi, varsayımları, kapsam ve sınırlılıkları ve veri toplama tekniği belirtilmiştir.

İkinci bölümde, söz konusu romanların incelenme ve çözümlenmesine geçmeden önce, incelemede kullanılacak bir estetik arka plan olarak, “Edebî Kişiliği” başlığı altında Orhan Kemal’in sanat anlayışı ve Türk romancılığındaki yeri ve değeri üzerinde durulmuştur.

Çalışmamızın ana kısmını oluşturan üçüncü bölümde romanlar yapı, tema ve anlatım bakımından tahlil edilmeye çalışılmıştır. Önce romanların, yayımlanmış tarihi, baskı sayısı gibi birtakım dış bilgiler verilerek, tanıtımı yapıldıktan sonra romanların edebiyat çevrelerindeki yankısına ve romanlar hakkında yazılan eleştirilere değinilmiştir. Ardından, okuyucuya bir fikir vermesi açısından romanların kısa bir özeti yapılmıştır. Bunu romanların yazıldığı dönemdeki hâkim zihniyetin vurgulanmaya çalışıldığı bölüm izlemiştir. Daha sonra ise romanlar olay örgüsü, kişi,

mekân, zaman ve dil ve anlatım açısından incelenmiştir. Yazarın, kalabalık bir kişi kadrosuna sahip üç romanında da kişiler cinsiyetlerine göre erkekler ve kadınlar olmak üzere iki kısımda ele alınmıştır. Mekân, panorama, peyzaj ve dekor açısından değerlendirilmiştir.

Çalışmamızın dördüncü bölümünü oluşturan “Sonuç” kısmında ise tezin önceki bölümlerinde yapılan değerlendirmeler doğrultusunda romanların yapısını ve karakteristiğini belirleyen hususlara değinilmiş ve üç romanda da ulaşılan genellemeler maddeler hâlinde belirtilmiştir. Son olarak Orhan Kemal’in, Türk toplumunun dönemsel yansımalarını insan gerçeği ile evrensel düzeyde yeniden kurduğu; seçtiği konularla, çizdiği karakterlerle, eserlerindeki kişiliğiyle, yirminci yüzyıl Türkiye’sinin toplumsal durumunu ustalıkla yansıtan gerçekçi bir yazar olduğu bir kez daha vurgulanmıştır.

Çalışmamızın sonundaki “Kaynakça” bölümünde yararlandığımız kaynakların listesi verilmiştir.

Çalışmamızın metnini oluştururken yaptığımız alıntılarda yazarın imlası, yöresel söyleyiş özellikleri ve noktalama işaretleri esas tutulmuştur. Kendi cümlelerimizde ise Türk Dil Kurumu’nun Yazım Kılavuzuna müracaat edilmiştir.

Anahtar kelimeler: küçük adam, Çukurova, yapı, tema, anlatım.

ABSTRACT

Orhan Kemal, who lived from 1914 to 1970, had been one of the most influential writers in Turkish Literature of the socio-realist generation emerging from the repressions and the poverty brought by the World War II by his stories and novels in which he described the daily struggles of the lower class people, the working conditions of the workers, nature of the "inferior people", adversities and contrasts of the social classes with a clear realist view.

The structure, theme and the narration of Orhan Kemal's novels "Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var and Hanımın Çiftliği", which are based on the factory workers and the farmers, consists of four parts.

In "Introduction", which is the first part of our study, the theme, the aim, the importance, the method, the conceptual setting, suppositions, the content and the limitations of the study have been stated.

In the second part, before the said novels were studied and analyzed, as an aesthetic background, Orhan Kemal's comprehension of art and his place in Turkish novelist sector had been drawn under the title of "Literary Character".

In the third part, the main part of our study, the novels have been analyzed in terms of structure, theme and narration. Firstly, some external information such as publishing dates and volume numbers of the novels have been given as an introductory and then the repercussions from the literature world and the criticisms about the novels have been stated. After that, in order to give the reader an insight, a short summary has been written. This is followed by the section, where the dominant mentality of the era when the novels were authored had been tried to be underlined. Then, the plait of events, characters, place, time, language and narration of the novels

have been analyzed. In the author's people enriched three novels, the characters have been covered in two parts as males and females. Location has been evaluated in terms of panorama, landscape and the decoration.

In the fourth part of the study, the "Conclusion" section, the structures of the novels, and the points determining the characteristics of the novels have been drawn up and the generalization of points reached in the three novels have been listed. And in the final part, it has been stated once more that Orhan Kemal, by reestablishing the Turkish society's periodic reflections with the themes and the characters he chose and the global and the humanistic way he used, had made him a realist author who could write the socio conditions of the twentieth century's Turkey.

In the "Reference" section, the references we used, have been listed.

When we used the quotations, the author's dictation, spelling and the use of regional pronunciations have been taken into consideration. But in our own sentences we referenced the "Yazım Kılavuzu" of Türk Dil Kurumu.

Keywords: little man, Çukurova, structure, theme, narration.

Anneme

TEŞEKKÜR

Elinizdeki tezin yazılma süreci değişik sıkıntılarla geçmiş olmasına rağmen, bazı insanlar tez yazarına olan desteklerini ve inançlarını her durumda devam ettirmişlerdir.

Öncelikle çalışmam boyunca, bilimsel disiplin anlayışını, yol göstericiliğini benden esirgemeyen, acemiliklerimi anlayışla karşılayan ve kendisine yaşattığım tüm hayal kırıklıklarına rağmen elimden tutan, beni destekleyen sayın hocam Prof. Dr. Şerif Aktaş'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Kendilerinin üniversiteden ayrılması üzerine, çalışma programımı devralan, yetişmemde büyük emeği geçen ve teşvikleriyle beni her zaman cesaretlendiren değerli tez danışmanım Doç. Dr. Adnan Akgün'e, jüri üyelerim Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel'e ve Yard. Doç. Dr. Ertuğrul Aydın'a, gerek lisans gerek yüksek lisans öğrenimim boyunca zaman ve meşguliyet duygusunu önemsemeden bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan, her daim bana destek ve güç veren muhterem hocam Türk Dili ve Edebiyatı bölüm başkanı Yard. Doç. Dr. Kadir Atlansoy'a, fikirlerinden, bilgilerinden, tecrübelerinden yararlandığım diğer bütün hocalarıma; yardımlarından ve hatırlatmalarından ötürü bölüm eski sekreteri değerli ablam Nilgün Ehru'ya, tezimi yazma sürecimde bana her daim hoşgörüsüyle yaklaşan Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Araştırma Enstitüsü müdürü Prof. Dr. Elvan Yılmaz'a, sekreteri Şirin Zorlu'ya ve Doğu Akdeniz Üniversitesi kütüphane çalışanlarına ayrıca sonsuz teşekkürlerimi, en derin şükran duygularımı ve saygılarımı sunmak isterim.

Son olarak özellikle maddi ve manevi konularda her daim özveriyle elimden tutan ve beni anlayışla karşılayarak yanımda olan, en büyük şansım aileme ve

varlıkları ile her zaman kendimi güçlü ve mutlu hissetmemi sağlayan eşsiz dostlarıma teşekkür etmekle yetiniyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
İTHAF	vii
TEŞEKKÜR	viii
KISALTMALAR	xiii
1 GİRİŞ	1
1.1 Tezin Konusu	1
1.2 Amacı	1
1.3 Önemi	2
1.4 Yöntemi	2
1.4.1 Kavramsal Çerçeve.....	2
1.4.2 Varsayımlar	2
1.4.3 Kapsam ve Sınırlılıklar.....	3
1.4.4 Veri Toplama Tekniği	3
2 EDEBÎ KİŞİLİĞİ	4
2.1 Orhan Kemal’in Sanat Anlayışı	4
2.2 Orhan Kemal’in Türk Romancılığındaki Yeri ve Değeri.....	9
3 ORHAN KEMAL’İN FABRİKA ve TOPRAK İŞÇİLERİNİ KONU ALAN BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE, VUKUAT VAR ve HANIMIN ÇİFTLİĞİ ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME.....	13
3.1 “Bereketli Topraklar Üzerinde” Romanının Tanıtımı.....	13
3.1.1 “Bereketli Topraklar Üzerinde” Romanının Özeti	16
3.1.2 Zihniyet.....	19
3.1.3 Yapı	21

3.1.3.1 Olay Örgüsü.....	21
3.1.3.1.1 Birim 1	21
3.1.3.1.2 Birim 2	22
3.1.3.1.3 Birim 3	24
3.1.3.1.4 Birim 4	25
3.1.3.2 Kişiler	26
3.1.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre	26
3.1.3.2.1.1 Erkekler.....	26
3.1.3.2.1.2 Kadınlar.....	43
3.1.3.3 Mekân	46
3.1.3.4 Zaman	54
3.1.4 Tema	57
3.1.5 Dil ve Anlatım	60
3.2 “Vukuat Var” Romanının Tanıtımı	74
3.2.1 “Vukuat Var” Romanının Özeti	76
3.2.2 Zihniyet.....	78
3.2.3 Yapı	80
3.2.3.1 Olay Örgüsü.....	80
3.2.3.1.1 Birim 1	80
3.2.3.1.2 Birim 2	82
3.2.3.1.3 Birim 3	83
3.2.3.1.4 Birim 4	84
3.2.3.2 Kişiler	85
3.2.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre	85
3.2.3.2.1.1 Erkekler.....	85

3.2.3.2.1.2 Kadınlar.....	113
3.2.3.3 Mekân	128
3.2.3.3.1 Şehir Dekorü: <i>Sokak, Cadde, Meydan</i>	129
3.2.3.4 Zaman	135
3.2.4 Tema.....	141
3.2.5 Dil ve Anlatım	143
3.3 “Hanımın Çiftliği” Romanının Tanıtımı	156
3.3.1 “Hanımın Çiftliği” Romanının Özeti	158
3.3.2 Zihniyet.....	159
3.3.3 Yapı	161
3.3.3.1 Olay Örgüsü.....	161
3.3.3.1.1 Birim 1	161
3.3.3.1.2 Birim 2	162
3.3.3.1.3 Birim 3	163
3.3.3.2 Kişiler	164
3.3.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre.....	164
3.3.3.2.1.1 Erkekler.....	164
3.3.3.2.1.2 Kadınlar.....	177
3.3.3.3 Mekân	184
3.3.3.4 Zaman	188
3.3.4 Tema.....	194
3.3.5 Dil ve Anlatım	196
4 SONUÇ	208
KAYNAKÇA.....	215

KISALTMALAR

Ank.	Ankara
BTÜ	Bereketli Topraklar Üzerinde
c.	Cilt
Çev.	Çeviren
HÇ	Hanımın Çiftliği
İst.	İstanbul
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
VV	Vukuat Var
Yay.	Yayınları

Bölüm 1

GİRİŞ

1.1 Tezin Konusu

İnsana özgü bir gerçekliğin, kurmacanın imkânlarıyla yorumlanması, dönüştürülmesi ve onun gerçekliğinin somutlaştırılması özelliğinde birleşen anlatma esasına bağlı edebî metinler arasında, şüphesiz en gelişmiş olanı roman ve hikâyedir. Masal ve destanla başlayıp, zenginleşerek modern tarz romana uzanan bu gelişim çizgisinde roman, döneminin zihniyetiyle birlikte, insanı yorumlayan, değerlendiren ve betimleyen bir anlatımı bizlere sunar. Bu çerçevede, romancı da, metindeki söylemin taşıyıcısı olarak, kendi benimsediği yolda mücadelesini yapar. Biz bu çalışmada, sanatının amacını “*halkının, genel olarak da insan soyunun en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası*” olarak belirten Orhan Kemal’in işçi dünyasını ve işçi problemlerini konu alan; *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği* romanları üzerinde duracağız. Bu eserleri yapı, tema ve anlatım bakımından çözümleyip değerlendireceğiz.

1.2 Amacı

Metne, edebî eser olma özelliğini kazandıran unsurların tespiti için öncelikle, metinde yapı ve tema incelemesi yapılacaktır. Metni meydana getiren birimlerin birbirleriyle ilişkisi üzerinde durulup, olay örgüsü belirlenecek; kişiler, zaman ve mekân, olay örgüsündeki işlevleriyle ele alınacaktır. Tüm bunlar kaydedildikten sonra tema belirlenecek ve anlatım özellikleri dikkatlere sunulacaktır.

1.3 Önemi

Türk romanında Anadolu insanına yönelik şekilde kendini gösteren 1940'lı yıllar, taşıdığı sosyal gerçekçi eğilimle öne çıkar. Orhan Kemal de, bu gerçekçi roman oluşumu içerisinde yer alır. Onun aydınlık gerçekçilik denilebilecek bir sanat anlayışıyla tiplerini vücuda getirmesi, romanlarıyla emek insanlarının ve onların içinde yer aldığı sosyal gerçekliğin edebî bir tanığı olması, onu çağdaş Türk romanımızda toplumcu gerçekçi çizginin en etkili adlarından biri yapmıştır. Bu çalışmada Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*(1954), *Vukuat Var*(1958) ve *Hanımın Çiftliği*(1961) isimli romanlarının edebî eser olarak değerleri gözler önüne serilecektir.

1.4 Yöntemi

1.4.1 Kavramsal Çerçeve

Orhan Kemal'in fabrika ve toprak işçilerini konu alan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği* romanlarında zihniyet, olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman, tema ve anlatım özellikleri çalışmamızın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Söz konusu eserler bu başlıklar altında incelendikten sonra Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi romancılığı hakkında bir sonuca varılacak, böylece Orhan Kemal'in ve bu romanlarının Türk romancılığındaki yeri, önemi belirlenecektir.

1.4.2 Varsayımlar

Romanımızın tarihsel gelişimi içerisinde, Orhan Kemal'in romanları ve romancılığı önemli bir yer teşkil etmektedir. Orhan Kemal'in romanı ve romancılığı hakkında akademik çalışmalar yapılmış olsa da romanlarında yapı, tema ve anlatım kapsamında bir çalışma yapılmamıştır. Biz bu çalışmada, Orhan Kemal'in fabrika ve toprak işçilerini konu alan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var* ve *Hanımın*

Çiftliği romanları ve romancılığı üzerinde durarak; bu romanlarını yapı, tema ve anlatım yönünden incelemeye çalışacağız. Böyle bir çalışma Orhan Kemal'in romancılığının, onun romanını kalıcı kılan ve onu geleceğe taşıyan hususların aydınlatılmasına kaynaklık edecek ve bu romanların edebî bakımından değerini ortaya koyacaktır.

1.4.3 Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmamızda, Orhan Kemal'in edebî kişiliğine değinildikten sonra yazarın fabrika ve toprak işçilerini konu alan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var* ve *Hanımın Çiftliği* romanlarının yapı, tema ve anlatım açısından incelenmesi yapılacaktır. Söz konusu eserlerde hâkim zihniyeti ortaya koyabilmek için, ortaya konuldukları dönemin şartlarından da, çalışmanın sınırları içerisinde bahsedilecektir. Bütün bu verilerin ışığında Orhan Kemal'in fabrika ve toprak işçilerini konu alan romanları ve romancılığı hakkında bir sonuca varılacaktır.

1.4.4 Veri Toplama Tekniği

Orhan Kemal'in fabrika ve toprak işçilerini konu alan söz konusu romanları temin edilerek yapı, tema ve anlatım özellikleri bakımından değerlendirilecektir. Yazarın diğer romanları ve eser verdiği diğer edebî türler de temin edildikten sonra, hakkında yapılmış inceleme ve araştırmalara bakılacak; edebiyat, eleştiri ve düşünce dergileri taranacak; kendisinin kaleme aldığı edebiyat ve sanat yazılarının yanı sıra, kendisi ve eserleri hakkındaki yazılar da toplanacaktır.

Bölüm 2

EDEBÎ KİŞİLİĞİ

2.1 Orhan Kemal'in Sanat Anlayışı

Orhan Kemal'in sanata ve sanatçıya bakışı ideolojik fikirleriyle paralel gelişir. Kendisini “*bir yazı ırgadı*” (Uğurlu, 1970:135) olarak gören sanatkâr, içinde yaşadığı toplumun sorunlarını sosyalist kimliğinin bakış açısından çözümler; sanatının amacını ise bir konuşmasında şöyle özetler:

Sanatımın amacı... Şöyle özetlemekte bir sakınca var mı acaba? Halkımızın, genel olarak da insan soyunun müspet bilimler doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası. Ünlü Lincoln'un demokrasi tarifi gibi: “Halkın, halk için, halk tarafından yönetimi” der o. Biz de neden şöyle demeyelim? “İnsanlığın, insanlık tarafından, insanlık için yönetilme çabası adına sanat (Bezirci, 1984:46).

O, toplumla sanatçı arasındaki ilişkiyi, doktorla hastası arasındaki ilişkiyle özdeşleştirir ve sanatçının “*bir bilim adamı, bir düşünürden başka bir şey olmadığını*” (Uğurlu, 1970:350) dile getirir. Toplumun geleceği endişesini içinde taşıyarak “*her şeyden önce bir fikir adamı olması*” (Bezirci, 1984:49) ve yaşayıp duyduklarını, algıladıklarını eser aracılığıyla yansıtması gereken sanatçının, sosyal gelişme ve değişmelere bakışı “*eğlendirici olmaktan çok, düşündürücü*” (Bezirci, 1984:47) olmalıdır. Bu durumda yazar, topluma doğru yolu gösteren bir yol gösterici, sosyal dokudaki sağlıksız gelişmeleri tedavi etmeye çalışan bir sosyal bilimci, olumlu manadaki değişikliklere yön veren bir önderdir.

Marksist söylemi, eserlerine ve yaşamına sindiremeyen Orhan Kemal, sanatı “*sosyal fayda*” merkezli algılar ve eserlerini bu tarzda verir. Hangi türde olursa olsun sanatın toplum eğitime faydalı olması gerekliliğine de inanır.

Orhan Kemal, sanat anlayışını “*aydınlık gerçekçilik*” terimiyle özetler ve bu terimi, “*Aydınlık gerçekçilik deyimiyle yeni bir kavram getirmiyorum. Bu, ünlü Actif Réalisme’nin Türkçeleştirilmiş deyimidir.*” (Bezirci, 1984:54) biçiminde tanımlar. Bu anlayışın merkezinde “tek tek insanların suçlu olmadığı, onları suça itenin bozuk toplum yapısı olduğu” düşüncesi vardır:

Bozuk düzenin her yönden bozduğu, insancıl davranışlardan alıkoyduğu, insanoğlunun düşmemesi gereken alçaklıklara yuvarlıyan bir düzensizliğin çürük meyveleri sayarken, gene de onlarda eriyip mahvolmamış, kurtulmak için çaba gösteren yanların var olduğuna inanıyorum.. (...), bir hırsız ihtiyacından dolayı çalar.. Bir orospu, ihtiyacından dolayı orospuluk yapar.. Ama bunların hepsi de yaptıkları şeyin kötü olduğunu bildiği için, yaptıklarını insanlardan saklarlar.. Bir hırsıza “hırsız”, bir orospuya “orospu” dendiği zaman kızması, yaptığı şeyi saklaması, onun, yani insanoğlunun özündeki iyilikten gelir.. Demek oluyor ki, insanlar aslında iyidirler.. Onları bozan toplum düzensizliği.. Gerçekçi bir yazar da içinde yaşadığı toplumu yazarken bu gerçeği görmemezlikten gelmemelidir (Uğurlu, 1970:42)

İşte Orhan Kemal’in aydınlık gerçekçilik anlayışının temeli, bu bakış açısıdır ve elbette bu bakış açısının temeli de, bütün toplumsal çatışmaların kaynağını ekonomik ilişkilerin belirlediğini varsayan “*diyalektik materyalizm*”dir. Orhan Kemal’in, romanlarındaki en bayağı işleri yapan işçi, haylaz, ağa, genç kız gibi kişilere müdahale etmemesinin, onları yargılamamasının, kendi gerçeklikleri içinde sunmasının arka planında bu bakış vardır.

Yazarın, romanlarındaki iyimser yaklaşım ile aydınlık gerçekçilik sanat anlayışı arasında yakın bir ilişki vardır. İyimser bakışını, “*Ben halkımı, köylümü, bütün köylüleri, bütün fakir fukarayı seven bir yazarım.. Belirli bir takım şartlar yüzünden geri, bilgisiz, görgüsüz, pis kalmış insanların imkâna kavuştukları zaman*

değişip gelişebileceklerine, ileriliği benimseyeceklerine, uygarlaşacaklarına inanıyorum... (...) Romanlarımdaki iyimserlik bana, halkımızı yakından, çok iyi tanımaktan geliyor. Daha açıkçası ben halkın kendisi, bir parçasıyım. Onun için yakından görüyör, biliyorum ki en kötü insanın bile iyi bir yanı var. Daha açıkçası, en kötü insanı içinde yaşadığı toplum yaratıyor, onun için bizim bulunduğumuz toplumun değil, dünyanın gelecekte düzene gireceğini, düzenli toplum insanların da daha çok mutlu olacağına inanıyorum.” (Bezirci, 1984:50-51) cümleleriyle özetleyen Orhan Kemal’in çok inandırıcı insan tipleri yaratabilmesi, anlattığı insanları hem gerçekten tanımasında hem de onlara hareket özgürlüğü tanıyan, kendi kendilerini ifade etme imkânı veren karşılıklı konuşma ağırlıklı anlatı tekniğinde aranmalıdır.

Aydınlık gerçekçilik fikriyle şekillendirdiği sanatının hareket noktası, gerçekleri iyi-kötü, görünen-görünmeyen boyutlarıyla esere taşımak ve eserlerdeki kurmaca dünya aracılığıyla sosyal yaşamdaki çarpıklıkları çözümlenektir.

Orhan Kemal, sanat ile sosyal yaşamın ayrılmaz bir bütün olduğunu düşünür. “*Has sanatçı satın alınamaz*” (Uğurlu, 1970:243) düsturuyla hareket eder; önce kendi kendinin sonra toplumun ve dolayısıyla tüm insanlığın “*eleştirmeciliği*”ni (Uğurlu, 1970:433) yapan sanatçının, yönlendirilmesine karşı çıkar. Sanatçı, sanatı halkın yaşam gerçeklerini yansıtmak ve halkı mücadelesinde destekleme amacıyla kullandığından maddi hiçbir beklentisi olmamalıdır.

Orhan Kemal’e göre toplum yaşamının bir parçası olan sanatçının/yazarın yüzde yüz objektif olması mümkün değildir. Sanatçı eseri aracılığıyla yapıcı mesajlar da vermelidir: “*Sanatçı doğanın kopyecisi değil, kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır.*” (Bezirci, 1984:53) Olumlu ve olumsuz yanlarıyla bir bütün olarak yarattığı karakterler, insana duyduğu sevginin milli ve evrensel açılımı halindedir:

“İçinde yaşadığımız toplum düzensizliği insanlarımızı buralara kadar düşürürse, asıl suçlu toplumdaki düzensizlik olsa bile, insanlarımız aslında iyidir, güçlüdür, kahramandır. Ey insanoğlu, kendi ellerinle bozduğun toplum düzenini gene sen, kendi ellerinle düzeltip, kendini bu çıkmazdan kurtaracaksın..” (Uğurlu, 1970:39-40)

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

“Ben memleketimi, memleketimin insanlarını seviyorum.. Memleketimin insanları içinde en kötülerin bile suçsuzluğuna inanmaktan kendimi alamıyorum..” (Uğurlu, 1970:440) sözleriyle eserlerindeki ulusal yönün altını çizen Orhan Kemal; betimlediği kişiler, olaylar, mekânlar olumsuz olsa da asla kötümser olmaz. Sanat gücünün kaynağının, öz olduğuna inanır ve ulusal sanatın öz’de gizli olduğunu vurgular:

... Ulusal sanat, bir milletin millî mahallî renklerini, havasını veren sanat demektir. Her milletin kendine özgü, öteki milletlerden ayrı bir havası vardır.. Ulusal sanat bu ayrı, bu kendine özgü havayı temsil edebilen sanattır. Türk sanatçısı da, çeşitli sanat türlerinde, Batı’lı sanatçılar kadar kendine özgü havayı temsil etmektedir.. Ulusal olmadıkça evrensel olunabileceğini sanmıyorum (Uğurlu, 1970:362).

Eserlerinde “kendi” insanını bütün yönleriyle ele alan yazar, bunu halkın dili ile yapmayı tercih eder ve savunur. Halkı eğitmek ve bilinçlendirmek için halk söylemine ait bütün unsurları metne taşımakta sakınca görmez.

Yozlaşmanın temel sebepleri belirlendiğinde birey ve toplum düzeyinde sorunların ortadan kalkacağına inanır. Onun “aydınlık gerçekçilik” anlayışı, bu inancının çevresinde şekillenir. Kendini “küçük burjuva” (Uğurlu, 1970:45) olarak

gören Orhan Kemal “*alışılmışın sesi*”nden (Uğurlu, 1970:227) kurtardığı eserlerinde yaşadığı, gördüğü, duyumsadığı olayları ve kişileri anlatır. “*Ömür törpüliyen mesleklerin hepsine girip çıkmış*” (Uğurlu, 1970:314) olmasının kendisine sağladığı, halka yakın olma ayrıcalığı ile eserlerindeki kişiler, gerçekte örtüşen nitelikleriyle karşımıza çıkarlar. O, sanatçının kurmaca dünyanın sınırları içerisinde anlattıklarını tinsel bağlamda özümsemiş olması gerektiğine inanır.

Orhan Kemal için sanat, olayları olduğu gibi anlatmak, okuru heyecandan heyecana sürükleyip ağlatmak ya da güldürmek değildir. Türk sanatçısının halkına yakın olması, onunla aynı kaderi paylaşması ve yaşamın birebir içinden gelmesi önemlidir. Sanatı, yurdun ve yurt insanlarının gelişim ve değişimi doğrultusunda kullanmanın altını çizerek, estetik yönden önemli olmasına rağmen biçimin değil özün asli unsur olduğunu düşünür. Biçim ve öz aynı bütünün parçası olsalar da, biçim oyunları ile okuyucuyu aldatmamak gerektiğini ifade eder. Yaşama sevincinin halkın kendisine olan sevgisiyle arttığını söyleyen yazar, ideolojik fikirlerinin çerçevesinde “yeni”den kurduğu ‘küçük adam’ın mücadelesini eserlerinde irdeler. Orhan Kemal’in sanatı, öz/içerik merkezli sosyal çözümler ve diyaloglarla yansıtılan psikolojik tahliller üzerinde yükselir.

Orhan Kemal, sanatçı olmayı kutsal bir görev olarak algılar ve sorumlulukların insan gerçeğini edebi metnin olanakları içinde öznel unsurlarla “yeni” den kurarak yerine getirmeye çalışır.

Eserlerinde, köy-şehir, köylü-şehirli, işçi-patron/ağa, para-değer çatışmalarını diyaloglar üzerinde açımlayan yazar, kişilerin psikolojik tahlillerini kendilerine yaptırma yolunu seçer:

... Hikâye ve romanlarımda bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışıyorum.. Yani roman kişilerimin psikolojik durumlarını ben değil, bizzat kendilerine yaptırıyorum. Bunun için de konuşmanın diyalektiğine baş vuruyorum.. Ve şive ayrılıklarını korumak zorunda kalıyorum.. Ben

şahsen tiplerime yoğunluk verdiğim, yani bir çeşit kabartma sinema tekniği kullandığım için böyle hareket etmek gereğini duyuyorum.. Yani yazar olarak kendimi aradan çekip, okuyucuyu roman kişisiyle başbaşa bırakıyorum.. (Uğurlu, 1970:66).

Orhan Kemal, “olumlu tipler” çizme gayreti içerisindeki “olumlu bir yazar” kimliğiyle, eserlerinin dilini ve üslubunu da bu bağlamda belirler. Birlikte yaşadığı ve tanıdığı insanların öyküsünü kurmaca dünyada ölümsüzleştiren Orhan Kemal, kişilerini yaşam şartlarına uygun olarak kendi konuşma tarzları ile oluşturur. Onun eserlerinde, sosyal çatışmalar ile bütünleşen yerel ve kişiye özgü konuşma tarzları görülür.

Kişilerinin ruhsal çözümlemesini, bizzat kendilerine yaptırma yolunu seçen Orhan Kemal, böylece hem dilimizin doğru konuşulması gerekliliğini işaret eder; hem de yerel konuşma tarzlarının kişi yaratmadaki önemine dikkat çekmiş olur.

Halkın rahatça anlayabileceği ve yerel söyleyişlerle zenginleştirilmiş bir dille yazan Orhan Kemal, böylece halkın dil yönünden eğitilebileceğine inanır. Ayrıca yerel ve kişiye özgü şive taklitleriyle ironik bağlamda sosyal çözümlemeler yapar.

İyimser bakış açısıyla yarattığı kişileri, sosyolojik ve psikolojik göndergelere sahip olay örgüsüyle Orhan Kemal’in eserleri, Türk insanının ve Türk toplumunun dönemsel bir yansıması niteliğindedir.

2.2 Orhan Kemal’in Türk Romancılığındaki Yeri ve Değeri

Orhan Kemal “*sosyal fayda*” merkezli eserleri ile Türk edebiyatında eleştirel sosyal gerçekçi çizginin en önemli halkalarından biridir. O, sosyal yaşamın kişiyi maddi ve manevi yönden tüketişinin hem tanığı hem faili olarak, eserlerinde aynı trajediyi paylaştığı insanların öyküsünü anlatır. Diyalogları ve şive taklitleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar çizgisine yakın olan Orhan Kemal; eleştirel gerçekçi anlayışına uygun olarak yarattığı karakterleri ile Samim Kocagöz, Sabahattin Ali gibi

sanatkârlar ile benzeşim içindedir. Onun eserlerinin temel kökeni, Nazım Hikmet'in sosyalist fikirlerinin etkisiyle oluşturduğu “*aydınlık gerçekçilik*”tir. Orhan Kemal, yaşadığı tarihi ve sosyal dönemin kişiler üzerindeki etkilerini, sanatçı duyarlılığı ile metne taşır. Sosyalizmin diyalektik mantığını tespit ederek metinler aracılığıyla bunu ifade ettikten sonra, bu yapıyı benimser ve bilinçli bir şekilde eleştirel söyleme dönüştürür.

Romanlarında gözlem gücündeki yetkinlik, yaklaşımındaki gerçekçi tutum ve anlatımındaki akıcılıkla öne çıkan Orhan Kemal, gözlem gücündeki yetkinliğini, yapıtlarına son derece çarpıcı diyaloglar aracılığıyla yansıtır ve bu yönüyle Türk edebiyatının “*diyalog ustası*” olarak anılır. Eserlerinin bugün bile ilgiyle okunmakta olması, onun Türk toplumunun onca yıla yayılmış dinamiğini ve değişim çizgisini yakaladığını ve güncelliğini yitirmediğini gösterir.

Tahir Alangu, Orhan Kemal'in “öncü gerçekçiler” kuşağı arasında ilk sırada geldiğini söyler. (Alangu, 1965:384) Alangu'ya göre Orhan Kemal'den önceki gerçekçi yazarlardan Sadri Ertem ve Sabahattin Ali gibi yazarlar, gerçeği tasarı ve gözlem olarak ele almış, anlattıkları hayatın ve bu hayatın içindeki insanların sorunlarını dışarıdan bir bakışla anlamaya çalışmışlardır. Oysa Orhan Kemal kategorisinden hikâyeciler, anlattıkları gerçeklerin içinden gelir. Kitaplardan öğrendikleri açıdan değil, içinde yaşadıkları gerçekten başka bir şey bilmediklerinden bunları anlatırlar. (Alangu, 1965:378)

Taylan Altuğ, Maksim Gorki, Panait Istrati ve Balzac'tan etkiler taşıyan yazarı, Türk romanında 1940'lı yıllarda başlayan Anadolu insanına yönelik eğilimi içinde konumlandırır ve şöyle devam eder:

(...) Orhan Kemal romanını kalıcı kılan, onu geleceğe mal edecek olan da, öncelikle, yazarın çok sayıdaki roman toplamı içinde üzücü bir azlık gösteren, sosyal gerçekçiliğin doğrudan ve çarpıtılmamış bir yansımasını getiren bu tür edebî yaratışlardır. Elbette, Orhan Kemal'in romancılığı ve

roman formasyonunu oluşturan gerçekçi anlayışı, onun kendine özgü zengin insan dünyası çerçevesinde ve bütün romanlarını kuşatan bir genişlik içinde düşünülmelidir. (...) Öte yandan, Orhan Kemal'in roman bütünlüğünün taşıdığı bir başka değer toplamı da, Türk toplum yapısına ilişkin zengin sosyolojik material ve Türk insanına, özellikle de orta tabaka ve alt tabaka insanların yaşama şartlarına ilişkin gerçekçi ve son derece zengin insanî verilerde karşılığını bulur. Genel olarak sanat eserinin ve özel olarak da romanın bilgi'ye ilişkinliği, bilgi verici yönü göz önüne getirilirse, Orhan Kemal romanının sosyal gerçekliğe ait geniş ham malzeme barındıran bir kaynak olduğu görülür (Altuğ, Türkiye Defteri dergisi, Ağustos 1974, Aktaran, Bezirci, 1984:122-123).

Mehmet Yaşar Bilen, *“Fethi Naci, bir yazısında Kemal Tahir’e, “sevgisizliğin romancısıdır.” diyordu. (...) Sevgi deyince de, Orhan Kemal gelir akla. Fethi Naci'nin, Kemal Tahir'e yönelttiği yargısının tam tersine söyleyebiliriz, Orhan Kemal için: Sevginin romancısıdır Orhan Kemal. (...) Dünya edebiyatına sevgiyi - hümanizmi- toplumcu gerçekçiliğe uyarlayan Gorki ise, Türk romanına da, bu bakış açısını (perspektifi), getiren Orhan Kemal'dir, diyebiliriz. (...)”* der. (Bilen, Yazdıkça, 1980, Aktaran, Bezirci, 1984:125)

Doğan Hızlan, *“Onun eserleri yalnız edebiyatla ilgilenenler için önem ve değer taşımazlar. Türk toplumunun bu kadar doğru, bu kadar ayrıntılı saptayımını yapmış bir ustanın eserleri; sosyologlar için de mutlaka eğinilmesi gereken kaynaklardır. Türk insanını tanımak, ortaya koymak isteyenler Orhan Kemal'de en zengin kaynağı bulacaklardır.(...)”* der. (Hızlan, Yazı İlişkiler, 1983, Aktaran, Ünlü ve Özcan, 2003:314)

Mehmet Narlı ise, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı doktora çalışmasında Orhan Kemal'i, *“çok genel manada, edebî arka planı ve en azından vakayı diyaloglarla takdim etme ve şiveleri kullanma açısından Hüseyin Rahmi Gürpınar'a kadar uzanan natüralist ve realist roman anlayışını, Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi romancılar kanalından devralan “sosyal gerçekçi” bir romancı”* olarak nitelendirmiştir. (Narlı, 2000:718)

Türk romancılığının farklı kollarda akan iki büyük ismi Sait Faik ve Sabahattin Ali, zayıf, güçsüz, sinik ve yoksul insanların dünyasına sızmayı, o dünyanın işsiz, hasta, aç, küskün hayatlarını en canlı görüntülerle ve basit bir dille yansıtmayı başarmışlardı. Ancak Türk romanında toplumsal gerçeklikler ve yoksul insan hayatlarından söz edilecekse, Orhan Kemal'e ayrı bir sayfa açmak gerekir. Çünkü o, tüm eserlerini hep aynı kesimden insanlara, hep maddi hayatın ezdiği dar gelirli ve yoksul insanların ayakta kalma savaşlarına, umutlarına, sessiz bir öfkeyle katlandıkları kaderlerine ayırmıştır. Orhan Kemal'in büyüklüğü; önemi, yakından tanıdığı, birlikte olduğu, yalın, sıradan 'küçük' insanları güçlü bir dil ve dolaysız bir içtenlikle anlatabilmiş olmasındadır. O, alt sınıfın, sokağın dilini, sesini, duygusunu şiirli bir söylem ve kısa, vurucu yeni bir biçimle edebiyatımıza taşımış, halkın sesini yansıtmıştır. Kuşkusuz bu yalın kat, tarafsız bir yansıtma değildir. Orhan Kemal, kendi dünya görüşünden güç alan derin kavrayışıyla, insan olmanın hallerini en yüksek yazarlık vicdanıyla yorumlamıştır: Gerçeği abartmadan, kişilerini gereksiz yere yüceltmeden en önemlisi yaşama sevincini karartmadan. Bu yanıla, bir yazarın anlattığı insanları oldukları gibi sevmeyi bilmesi gerektiğini birçok yazara öğreten de Orhan Kemal olmuştur. Hem okuruna kendini bu kadar sevdirmiş hem de kendisinden sonra gelen bir yazar kuşağını etkilemiş oluşu onu edebiyatımızın köşe taşlarından biri haline getirmiştir.

Bölüm 3

ORHAN KEMAL'İN FABRİKA ve TOPRAK İŞÇİLERİNİ KONU ALAN BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE, VUKUAT VAR ve HANIMIN ÇİFTLİĞİ ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

3.1 “Bereketli Topraklar Üzerinde” Romanının Tanıtımı

Orhan Kemal'in roman türündeki beşinci eseri olan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Çukurova gerçeğini anlatmak gayesi ile yazmayı planladığı 93 romanın ilkidir (Otyam, 1999:108). İlk olarak 1953 yılında Dünya Gazetesi'nde tefrika edilen romanın birinci baskısı 1954 yılında Remzi Kitapevi arasında yer alır. On yıl sonra, 1964'te romanın ikinci baskısı yapılır. Aradan geçen bu zaman içinde Orhan Kemal romanı üzerinde değişiklikler yapar; 288 sayfa olan romanı 427 sayfaya çıkarır. Romanın birinci baskısı Demokratik Parti döneminde; ikinci baskısı ise 27 Mayıs ertesinde yayımlanır.

Orhan Kemal kendi romanı için, “*Bu kitap, kendi bilgi ve görgülerim dışında, bir lokma ekmek için kötü iş şartları içinde zehir gibi bir hayatı yaşayanlardan derlenmiş malzemeyle meydana gelmiştir.*” der. Roman, kent yaşamının ezdiği köylünün “ekmek” kaygısı uğruna yaşadığı çatışmalardan oluşur. Eserde, Türk toplum yapısına ait psikolojik gerçekliğin, dönemsel yansımaları ve maddi kaygılarla şehre göç etmek zorunda kalan insanların trajedisi dile getirilir.

Roman otuz bölümden oluşur.

1954'te ilk baskısını yaptığında büyük yankılar uyandırmış olan roman, çok sayıda eleştiri yazısına konu olur:

Sabırla derlenmiş gözlemler, sosyal gerçekliğin insan gerçeğiyle birlikte uyumlu bir biçimde verilmesi, insanların –idealize edilmeden- içinde yaşadıkları şartlarla bağlantılı olarak ele alınışı, ayrıntıların ustalıkla değerlendirilmesi, sanırım, Bereketli Topraklar Üzerinde'yi güçlü kılan başlıca öğeler. (...) Orhan Kemal, insanlara hep umutla, hep iyimserlikle bakar. Türk romanında bir “Orhan Kemal bakışı” vardır. O, her insanda, her şeye rağmen, aydınlık bir yan, temiz insanî bir yan bulunabileceğine inanır. Bunu eserlerinde gösterirken, anlattığı sosyal, ekonomik şartlara kimi zaman boş verdiği bile olur. Oysa Bereketli Topraklar Üzerinde'de, severek, kahrolarak baktığı belli olan insanları, hoşgörüle ama olduğu gibi gösterir. Onların birbirlerine güvensizliklerini, yalancılıklarını, birbirlerini gammazlamalarını, gösterişçiliklerini, palavra atışlarını, ilkel egoizmlerini bütün çıplaklığıyla gösterir. (...) Toprak reformunu yapmamış, sanayileşmesini gerçekleştirmemiş bir az gelişmiş ülkede, Türkiye'de, köylü-işçilerin kahırlı hayatlarını mükemmel bir biçimde yansıtır Orhan Kemal. Roman, belirli bir tarihsel anı unutulmayacak bir ustalıkla tespit ettiği için, tarihî ve sosyal gerçekliği, ele aldığı insanları gerçeğe uygun olarak gösterdiği için güçlü ve kalıcı. Orhan Kemal'in en güçlü romanı bence (Fethi Naci, Yeni Dergi, Temmuz 1970, Aktaran, Bezirci, 1984:141-142).

(...) Bu romanda çok hareketli bir üslûpla gurbetçi tarım işçilerinin ezilişleri tasvir ediliyor. Burada Orhan Kemal'in canlı bir anlatıyla verebildiği gerçek, ırgatlar ve işçiler dünyasındaki yaşayışın sertliği, bu insanların hayatla güreşirken soylu ve saf güzelliklerinin bütün pisliklerin üzerinde belirmesidir (Alangu, 1965:388).

Orhan Kemal, bu romanında Türk toplum yapısına ilişkin dönemsel bir gerçekliği, tasvirici üslûbuyla yansıtırken; temelde Anadolu köylüsünün maddî şartlar nedeniyle (romanda bu, “daha iyi yaşama isteği” biçiminde konulmuştur) dışarı açılma zorunluğuna ve bu zorunlulukta girdiği yeni bir üretim ilişkileri düzeyinde, şehir dünyasında, ezilişini ve “ekmek derdi” peşinde insanlıktan çıkışını, yok oluşunu dile getirmektedir. Daha iyi bir yaşama seviyesine erişmek için köylerini bırakarak Çukurova gurbetine çalışmaya giden üç köylü, kapalı köy ekonomisinin belirlediği basit bireysel dünyaları ve geleneksel değerleriyle, şehrin bozulmuş insanî dünyası karşısında direnme çabasında; zorlu ve ağır şartlar altında fabrika ve tarım işçiliğine yönelirler. (...) Bereketli Topraklar'da anlatılan, geleneksel köy biriminin ekonomik bakımdan kendine yeterliğinin ortadan kalkması ve yapının parçalanmasıyla beliren köyden şehire göç olgusunda ilk aşama olarak gurbetçiliğin, yani köyle göbek bağı koparmayan bir yarı işçiliğin en ağır sömürü ve vurgun şartları altındaki insanî gerçekliği, yaşama mücadelesidir... (...) Bereketli Topraklar Üzerinde, bu yönleriyle Anadolu gerçeğine yönelik Türk romanında ulaşılmış önemli noktalardan

(aşamalardan) biridir. (...) Toplumsal şartların belirlediği karmaşık insan gerçeğinin dışsal yüzüyle ve tasvirici bir biçimde yansıtılmasında romanı önemli kılan noktalardan biri, yazarın dolaysız ve sağlıklı gerçekçiliği olmaktadır. Ancak ele alınan tematiğin, toplumsal ve insanî zengin bir materyali içerdiği ve bu materyalin gerçekçi bir biçimde yansıtıldığı Bereketli Topraklar Üzerinde'nin ve yukarda kendi başına taşıdığı öneme işaret ettiğimiz Orhan Kemal gerçekçiliğinin, genel olarak romancılığı içinde ortaya çıkan önemli eksikliği ise, gerçek karşısındaki "tavırsızlığı, statikliği, naivliği"dir. Elbette bu eksiklik, romanın kendi başına ve zamanının toplumsal, kültürel şartları içindeki objektif önemini ortadan kaldırmamakta, buna karşılık yazarının bilgisel-ideolojik ve estetik yeterliğinin ve gerçekçi roman yaratışındaki potansiyelinin sınırlarını belirtmektedir (Taylan Altuğ, Türkiye Defteri dergisi, Ağustos 1974, Aktaran, Bezirci, 1984:142-143).

(...) Bu romanında da Orhan Kemal'in o bitmeyen, bu gidişle de hiç bitmeyecek olan konusunu, çevresini, insanlarını buluyoruz. Çukurova, işsizlik, insan istismarı, hayatla savaşılan insancıklar... Ama kişileri sahte, yapma değil. Dipdiri, capcanlı. Yalnız okurken değil, okuduktan sonra da yaşıyorlar (Oktay Akbal, Vatan, 22.5.1954/Dost Kitaplar,1967, Aktaran, Taner ve Bezirci, 1983:182).

İşte Orhan Kemal'in Bereketli Topraklar Üzerinde adlı romanında, artı-değerin vahşi bir biçimde bölüşüldüğü o 1945-1950 Çukurova'sı, pamuk tarlalarında çalışan ırgatlar, ırgatbaşları, patoz ustaları, kısaca, o günkü Türk toplumunun tüm üretim çelişkileri yersel bir plan ve perspektifle anlatılmaktadır. (...) Bereketli Topraklar Üzerinde'yi teknik yönden incelediğimiz zaman yazarın bir roman kurma ustalığının, kendine dert edindiği bir roman anlayışının olmadığını görüyoruz. Yazdıklarını çok iyi bilen yazar, ne yazık ki, bir acelecilik, bir çabucak yazıp bitirme telâşi içinde görülüyor. Biçimsel bir yeniliği, Türk romanına katkısı olabilecek estetik bir bütünlüğü yok Bereketli Topraklar Üzerinde'nin. (...) Konu çok dağınık. Yazar, romana her şey girer düşüncesiyle bir "ekonomi" tasasından uzak kalmış. Bu nedenle, gereksiz durumlar, gereksiz konuşmalar girmiş romana. (...) Yazar sık sık araya giriyor. Kendi düşüncesini, yargısını söylüyor okuyucuya. (...) Romanın planı çok dağınık. (...) Bence, Bereketli Topraklar Üzerinde saptaması güçlü, tekniği güçsüz bir roman. Yazar, saygıdeğer deneylerini, toplumsal bakış ve görüş açısını sağlıklı bir organik yapı içinde biçimlendirememiş. Bereketli Topraklar Üzerinde, oluşmakta olan Türk işçi sınıfını ilk kez gerçekçi bir anlayışla ele alıyor. Köye saplanıp kalan Türk romanı için bir aşama bu (İrfan Yalçın, Gelecek, 1.10.1971, Aktaran, Bezirci, 1984:143-144).

Yazar Bereketli Topraklar Üzerinde başlığındaki romanında, Çukurova'da toplum münasebetlerinin oluşumu üzerinde durmamıştır. O dikkatini, burada mevcut kapitalist ilişkilerinin keskinliğine, korkunç çalışma şartlarına ve burjuva sömürüsüne çevirmiştir. Orhan Kemal sanayide ve köy ekonomisinde insanın kapitalistler tarafından amansızca

sömürülmesini, (...) Romanın oldukça sağlam bir kompozisyonu vardır. (...) Eserde kahramanların buldukları, çalıştıkları ve yaşadıkları hayat şartları çok tipik surette canlandırılmıştır. Koşulların tasviri vasıtasıyla toplum gerçeklerinin acılığı ve çıplaklığı verilmiştir. Yazar hayatı, olumlu ve olumsuz, aydınlık ve karanlık, iyi ve kötü, gerici ve ilerici yönleriyle yaşatmıştır (Tatarlı ve Mollof, 1969:111,119).

Bereketli Topraklar Üzerinde, kentteki köylünün (her an destana dönüşecek bir havaya sahip) ağıtıdır. Kapitalizm öncesi meta üretiminin hâkim üretim biçimi olduğu bir dönemde, kentin köy üzerindeki ağır baskısının dışlaştırılması deneyidir. Kendisi için sınıf olma bilincine ulaşmamış, kökü köyde işçilerin, araçların elinde birbirlerine karşı kullanıla kullanıla tüketilişlerinin öyküsüdür. Bu yönüyle ele alındığında, Bereketli Topraklar Üzerinde'nin, daha önce Türk edebiyatında girişilmemiş bir deney olduğu kolaylıkla farkedilir. Gerçekten de Bereketli Topraklar Üzerinde'nin ilk baskısının yapıldığı yıllarda, köyden kente doğru olan hareketi işleyen tek bir yazar daha yoktu. (...) Bu açıdan bakıldığında, geleceğin toplumbilimcilerinin geniş ölçüde yararlanabileceği kadar toplumbilimsel verilerle yüklü olduğu görülür Bereketli Topraklar Üzerinde'nin. Bu durumda, Orhan Kemal'in, çağının tanığı ve de sorumlusu olmanın bilincinde bir yazar olduğunu bir kez daha kanıtlar bize (Mehmet Ergün, Yeni Ortam, 19.5.1973, Aktaran, Bezirci, 1984:145).

Roman 1964 yılını taşıyan ikinci baskısından sonra 1970, 1972, 1975, 1976, 1980, 1982, 1985, 1989, 1996, 1998 yıllarında da basılır. 2000 yılında roman on üçüncü baskısına ulaşır. Bu yıldan itibaren de, 2009 yılı dâhil olmak üzere, birçok yayınevi tarafından yayımlanır.

Ayrıca roman 1967 yılında Bulgaristan'da, 1971 yılında da Fransa'da yayımlanır.

Biz çalışmamızda romanın Can Yayınları tarafından 1996'da çıkarılan on birinci baskısını esas alacağız.

3.1.1 “Bereketli Topraklar Üzerinde” Romanının Özeti

Orta Anadolu'nun seksen evlik Ç. köyünden, İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan Çukurova'da iş bulmak için yola koyulurlar. Bu üç çocukluk arkadaşı, Çukurova'da fabrikası olduğunu bildikleri hemşehrilerinin kendilerine iş vereceğini umut ederler. İçlerinden sadece Yusuf daha önce kısa bir süre Sivas cer

atölyesinde çalışır. Diğer ikisi şehri hiç görmemiştir. Uzun ve zorlu bir tren yolculuğundan sonra Adana'ya gelirler ve sora sora hemşehrimizin dedikleri fabrikayı bulurlar. Ancak hemşehrileriyle bir türlü görüşemezler. Bunun üzerine son çare olarak Yusuf kendini fabrika sahibinin arabasının önüne atar ve derdini anlatmayı başarır. Üç arkadaş da fabrikaya alınır. Irgatbaşı, Yusuf'u "kirli koza"ya, Köse Hasan'ı "sulu koza"ya, Pehlivan Ali'yi ise "kırma makinesi"ne yerleştirir ve yevmiyelerinden bir kısmının kendisine verilmesini ister. Üç arkadaş başka işçilerin de kaldığı ahırdan bozma bir eve yerleşirler. Bu ahırda Köse Topal adında yaşlı biri, işçilerden topladığı paralarla onlara yemek yapıp satar. Hidayetinoğlu denilen asalak bir tip ise bu ahıra musallat olup yemeklerden sebeplenir. Köse Topal, işçilerden topladığı paraların hepsini yemeklere harcamadığı gibi yemekleri gizlice başkalarına da satmaktadır.

Köyden çok farklı olan şehrin bu zorlu yaşam şartlarında her şeye rağmen direnirler. Ancak sulu kozada çalışan Köse Hasan fabrikanın ıslak ve soğuk ortamına dayanamayarak hastalanır. Yusuf ile Ali, kendilerinden haraç alan Irgatbaşı Macır Durmuş'u patrona şikâyet etmek isterler. Ancak odacı onları içeri almadığı gibi, safça her şeyi anlatan iki arkadaşın söylediklerini Macır Durmuş'a anlatır. Irgatbaşı, Yusuf'la Ali'yi işten kovar. İki arkadaş, önceki gün kendilerine inşaat işi teklif eden Laz Taşeron'a giderler. Laz Taşeron fırsattan yararlanıp daha önce teklif ettiğinden az bir yevmiye verir. Çaresiz kabul ederler. Bunun üzerine, hasta arkadaşları Köse Hasan'ı ahırda bırakarak, oradan ayrılırlar. Ahırda ağır hasta olarak yatan Köse Hasan'ın, artık Köse Topal'a yemek için verecek parası da yoktur. Hidayetinoğlu, acılar içinde kıvrandığını gördüğü Köse Hasan'a yardım eder.

Pehlivan Ali, inşaatla, Ömer Zorlu'yla birlikte kireç söndürmede, İflahsızın Yusuf ise temel kazısında çalışmaya başlar. Ömer Zorlu'nun karısı Fatma, Ali'ye

cilvelenir. Ali de Fatma'dan hoşlanır. Laz Taşeron, şantiye şoförü ve karısı Hayriye; Ömer Zorlu ve karısı Fatma, birbirleriyle gayrimeşru ilişki içindedirler. Yusuf, gönlünü Fatma'ya kaptıran Pehlivan Ali'yi bu ilişkiden vazgeçmesi için uyarmak ister ancak bunda başarılı olamaz. Bunun üzerine Yusuf, Kılıç Usta'nın yanına, Ali ise Ömer Zorlu'ların evine yerleşir. Bir süre sonra Yusuf, duvar ustalığını öğrendiği Kılıç Usta'nın inşaattan ayrılması üzerine onun yerine geçer. Bu arada Hidayetinoğlu, Yusuf'a Köse Hasan'ın öldüğü haberini getirir. Diğer taraftan Ali, Fatma'yı alıp kaçarak kendi sonunu hazırlayan yeni bir maceraya atılır. Geldikleri çiftlikte Fatma, çiftliğin beyiyle birlikte olur. Kâtip Bilâl ise Fatma'yı elde etmek ister. Bunun için engel gördüğü Ali'yi patoz işine gönderir. Ali'yle gitmeyi reddeden Fatma ise çiftlikte kalıp, rahat etmek için Bilâl'le birlikte olur. Ali, Hidayetinoğlu'yla birlikte patozda çalışmaya başlar. Zorlu çalışma şartlarının yanında ağaların dolayısıyla da ağa yandaşlarının ırgatlara insanlık dışı davranışları huzursuz bir ortama yol açar. Bu haksızlıklara cesurca itiraz eden Kürt Zeynel ve Halo Şamdin ırgatbaşı için büyük bir tehlike arz eder, bu yüzden ırgatbaşı onları işten attırmak ister. Kürt Zeynel, kendilerini ırgatbaşına söyleyen Kemal Cesur'u tehdit eder.

Patoz, kazma, tarla ve çiftlik işçileri her koldan, haftalık yevmiyelerini almak için aç susuz şehre doğru yola çıkarlar. Fatma'yı bir türlü unutamayan Ali, onu şehirde bulmayı ümit eder ancak bulamaz. Kürt Zeynel, Halo Şamdin ve her defasında ırgatları savunarak Irgatbaşı Cemo Ağa'nın nefretini kazanan patoz ustası işten atılır. Pehlivan Ali ve Hidayetinoğlu, İflahsızın Yusuf'un çalıştığı fabrikaya giderler. Onu orada bulamazlar ama Yusuf'un usta olarak Ceyhan'a gönderildiğini öğrenirler. Daha sonra iki arkadaş kerhaneye giderler. Ali burada çalışan ırgatbaşının kızı Selvi'ye âşık olur.

İçinde Ali'nin ve Hidayetinoğlu Mıstık'ın da bulunduğu ırgatlar harman yerine dönerler. Irgatbaşı, Zeynel'le Halo Şamdin'in yaptığı “koltukçuluk” işini Ali'yle Hidayetinoğlu'na verir. İki de kısa sürede işe ayak uydurmayı başarır. Bunu gören Küçük Ağa ve ırgatbaşının kışkırtmalarıyla iş akıl almaz bir tempoya ulaşır. Ancak var gücüyle patoza desteleri atan Ali birden dengesini kaybeder ve patoz makinesine düşer. Patoz ustasının haykırışlarına rağmen Küçük Ağa, Ali'yi arabasına alıp şehre götürmez; işçilerin üzerine yürümesiyle de kaçıp gider. Ali kan kaybından orada ölür. Bu arada ırgatbaşından intikamını almak için gece yarısı harman yerine gelen ancak onu orada bulamayan Kürt Zeynel ve Halo Şamdin harman yerini ateşe verir.

İflahsızın Yusuf, köyüne dönmek için Ceyhan'dan Adana garına gelir. Burada, Hidayetinoğlu'ndan Ali'nin de öldüğünü öğrenince yıkılır. Büyük bir üzüntü içerisinde, köyde arkadaşlarını bekleyen ailelerine yaşananları nasıl izah edeceğini düşünür. Sonunda da ekmeğini kazanmak için şehre geldiği iki arkadaşını da çalışma şartlarına bağlı olarak kaybeden Yusuf, usta olabilmenin ve hayalindeki gaz ocağını alabilmenin gururu içinde köyüne döner.

3.1.2 Zihniyet

Büyük ve hızlı sosyal değişikliklere sahne olan Cumhuriyet devrinde daha I. dönemden başlayarak, Türk hikâye ve romanında sosyal yaşayışın türlü konularına ve kesimlerine yer verilir. Bu yer veriş, zamanla ölçüsünü artırarak, bundan sonraki dönemlerde gittikçe çoğalan bir yoğunluk gösterir. II. dönemle birlikte sosyal konular içinde geniş bir yelpazeye ulaşan köy konusu yanında iş ve işçi hayatı konusu da küçük bir ilerleme kaydeder. Bu konuları değişik açılardan ve değişik ölçülerde ele alan yeni bir yazar kuşadığı yetişir. *Sosyal Gerçekçiler* olarak anılan bu yazarların, roman ve hikâyelerinde realist metoda yöneldiği görülür.

Türk romanında sosyal gerçekçiliğin ilk yansımaları işçi hayatlarının anlatılmasıyla 1930'larda başlar. Bazı yazarlar eserlerinde ikinci planda da olsa sınıf çatışmalarına yer verseler de henüz işçi sınıfı bütünüyle sosyal gerçekçi yöntemlerle ele alınmaz. Ancak halka dönüş, toplumsal etkinlik sürecine giren yeni bir insanı haber verir:

İşçi sınıfının oluşumunda ilk halka, Avrupa piyasalarının artan taleplerine uygun olarak bahçe ve sanayi ürünlerinin (yani uzmanlaşmış tarımın) gelişmesi sonucu, tarım kesiminde ilk kez kapitalist üretim ilişkilerinin belirmeğe başlamasıdır. (...) Yukarıda tanımladığımız anlamdaki bir kapitalizmin etki alanına giren ilk yöre Çukurova olmuştur... (Naci, 1990:326).

Savaş sonrası koşulları, tarımda endüstrileşme, kapitalizmi özellikle Çukurova'da itici güç durumuna getirir. Dolayısıyla geleneksel şehir ve yarı feodal köy kültüründen kapitalizme geçiş, toprağa bağlı insanların yapılarında da değişmelere yol açar. Köyün ilkel ve kapalı tarım ekonomisi artık, insanları doyurmayınca, iş bölgelerine akınlar başlar. İşte, kırsal bölgelerden büyük kentlere işçi akınının başlamasıyla da, eski gelenekler, yaşam ve çalışma koşulları değişir. Ancak 1940-1945'lerde henüz köyden şehre büyük göç akınları olmadığı için şehre gelenlerin tamamıyla köyden kopuşu söz konusu değildir. İşte büyük bir yapısal değişim geçiren Türk toplumunun bu dönemsel gerçeği, Cumhuriyet devri edebiyatının II. dönem romanında başlı başına bir problem olarak ele alınır. Kırsal kesimden gelip büyük kentlerde tutunma çabasındaki Türk insanının çileli yaşamı bu dönem yazarlarının eserlerine konu olur.

İşte kendini, bu hızlı gelişme süreci içinde bulmuş, tabandaki insanların yaşadığı ortamda, onlarla aynı iş ve yaşam koşullarını paylaşırken emek-sermaye çelişkinin somut sonuçlarını görmüş sosyal gerçekçi bir yazar olarak Orhan Kemal de, romanlarında, Çukurova'daki bu yeni gelişen "kara düzen" in getirdiği ekonomik

atılımlar içinde yenilen, acı çeken, birbirleriyle boğuşan, sınıf değiştirme hırsıyla birbirlerinin sırtına basan bu insanları yansıtır. Ve yazarın bu gayreti, bütün olarak çağdaş toplumun toplumsal yapısını ortaya çıkaran eserlerini Türk romanında haklı bir mertebeye ulaştırır.

3.1.3 Yapı

3.1.3.1 Olay Örgüsü

Toprağın bereketinden umutlanarak “ekmek” uğruna çıktığı yolculukta, hayata tutunamayıp kayıplar yaşayan bireyin dramını tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren ve yazarı tarafından rakamla 30 bölüme ayrılan romanı, olay örgüsüne ve kişilerin olay örgüsüne katılımına bağlı olarak dört birim halinde inceleyebiliriz. Buna göre ilk sekiz bölüm birinci birimi, 9. bölüm ile 17. bölüm arasında gelişen olaylar ikinci birimi, 18. bölümden 25. bölüme kadar olan kısım üçüncü birimi ve 26. bölüm ile 30. bölüm arasında seyreden olaylar ise dördüncü birimi oluşturmaktadır.

3.1.3.1.1 Birim 1

- Orta Anadolu'nun Ç. Köyünden üç arkadaşı; İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin, Çukurova'da iş bulma umuduyla yola çıkması.
- Yusuf'un, arkadaşlarına, daha önce gurbete giden deneyim sahibi emmisinin öğütlerini, uyarılarını tekrarlayarak; şehir hayatının farklı olduğunu bu yüzden temkinli olup, birbirlerinden ayrılmamaları gerektiğini söylemesi.
- Üç arkadaşın, yolculuk boyunca trende tanıştıkları Veli ve Yunus Usta adındaki kişilerin anlattıklarını hayretle dinleyerek, fikir sahibi olmadıkları şehir hayatı hakkında bir şeyler öğrenmeye çalışmaları.
- Yusuf'un, Ali'nin ve Hasan'ın hemşehrileri için anlattıklarını duyan Yunus ve Veli'nin de, onlarla birlikte gitmeye karar vermesi; ancak şehre gelince olayın iç yüzünü anlayıp onlardan ayrılması.

- Adana'ya vardktan sonra büyük bir şaşkınlık içerisinde sora sora hemşehrilerinin fabrikasını bulmaları; sıkıntılı bir günün ardından da “hemşehri” dedikleri fabrikatörün arabasının önüne İflahsızın Yusuf'un atılışıyla fabrikaya alınmaları.
- Kendilerini fabrikanın farklı bölümlerine yerleştiren ırgatbaşının, yevmiyelerinin bir kısmını almak istemesinden rahatsız olmaları; ancak kabul etmek zorunda kalmaları.
- Ahırdan bozma bir eve yerleştikten sonra çok zor şartlar altında çalışmaya başlamaları. Kısa bir süre sonra da Köse Hasan'ın, çalışma şartlarının olumsuz etkisiyle hastalanıp yatağa düşmesi. Hasan için “*Herif kolayını buldu. Karnı doyuyor nasıl olsa*” (BTÜ, s.72) diyen Yusuf'la Ali'nin bu durumdan içten içe rahatsız olması.
- Ahırdan sorumlu Köse Topal'ın, ahıra musallat olan beleşçi Hidayetinoğlu'ndan huzursuz olması.
- Irgatbaşı Macır Durmuş'un aldığı rüşvetleri fabrika sahibine iletmek isteyen Yusuf ve Ali'nin, ırgatbaşı tarafından işten atılması.
- Hidayetinoğlu'nun, ahırda ağır bir şekilde hasta olarak yatan ve “kardeşten ileri” arkadaşları tarafından kaderine terk edilen Köse Hasan'a yardım etmesi.

3.1.3.1.2 Birim 2

- Arkadaşları Köse Hasan'ı Allah'a emanet ederek, kendilerine inşaat işi teklif eden Laz Taşeron'un yanında çalışmak üzere ahırdan ayrılan Yusuf ve Ali'nin, inşaatta çalışmaya başlaması.
- Ali'nin, birlikte çalıştığı ve kumar oynamak için kendisine borçlanan Ömer Zorlu'nun karısı Fatma'ya gönlünü kaptırması.

- Şantiye şoförünün karısı Hayriye'nin, şantiyedeki birçok erkekle ilişkisi olan Fatma'yı, Laz Taşeron'a ayarlamaya çalışması.
- Yusuf'un, emmisinin “*şehir yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın*” (BTÜ, s.118) sözlerini hatırlatarak, Ali'yi Fatma'dan vazgeçirmek için çaba sarf etmesi ancak bunda başarılı olamaması. Bunun üzerine Yusuf'un Kılıç Usta'nın, Ali'nin ise Ömer Zorlu'nun yanına taşınması.
- Köse Topal'ın öldürülmesi üzerine ahırın kapatılması.
- Bütün gücü ile çalışmakta olan Yusuf'un duvar ustası Kılıç'ın yanında meslek edinmeye, ustalaşmaya gayret etmesi.
- Fatma'nın Laz Taşeron'la birlikte olması.
- Yusuf'un, Laz Taşeron'la arası açılması üzerine işten ayrılan Kılıç Usta'nın yerine geçmesi.
- Ali ile Fatma'nın çiftliğe kaçması.
- Ali'nin Hidayetinoğlu'yla birlikte tarlada çalışmaya başlaması.
- Çiftlikte Senem Bacı'ya yardım eden Fatma'nın, önceleri küçük beyle ardından da Kâtip Bilâl ile ilişkiye girmesi.
- Diğer taraftan, Ali'nin tarlada yan yana çalıştığı Aptal kızı ile ilişkiye girmesi.
- Ali ile Fatma'nın Aptal kızı yüzünden tartışması.
- Kâtip Bilâl'in, Fatma'dan daha rahat yararlanmak için bir dolap çevirerek Ali'yi tarla işinden aldırması ve uzaktaki harman işine, patoza göndermesi. Fatma'nın kendisiyle birlikte gitmek istememesine içerleyen Ali'nin yatağını alıp çiftlikten ayrılması.

3.1.3.1.3 Birim 3

- Harman yerinde, İrgatbaşı Cemo Ağa'nın haksızlıkları karşısında, huzursuzluğun git gide büyümesi. Cemo Ağa'nın, ırgatlardan yana tavır takınan patoz ustasından hoşnut olmaması ve Kürt Zeynel ile Halo Şamdin'i işçileri ayaklandırdığı gerekçesiyle işten attırmak istemesi.
- Ali'yle Hidayetinoğlu'nun patozda "destecilik" bölümünde çalışmaya başlaması.
- Patoz ustasının, Kemal Cesur'un kendilerini ırgatbaşıya gammazladığını Kürt Zeynel'e söylemesi ve onu dikkatli olması için uyarması. Bunun üzerine Zeynel'in Kemal Cesur'u tehdit etmesi; ona kendisini ırgatbaşının şikâyet ettiğini söyleyerek ırgatbaşıyla Kemal Cesur'u birbirine düşürmeye çalışması. Ayrıca "karavanaları devirmek" için, aralarında Ali'nin ve Hidayetinoğlu'nun da bulunduğu ırgatları tarafına çekmek istemesi.
- İrgatların, haftalık yevmiyelerini almak için şehrin yolunu tutması.
- Fatma'yı bir türlü aklından çıkaramayan Ali'nin, onu şehirde bulmayı ümit etmesi ancak bulamaması.
- Şehre inen işçiler arasında bulunan ve sıtma hastalığına tutulan Fatma'nın, kendisine atebrin hâpı veren bir ırgata teslim olması.
- İrgatbaşıyla Zeynel'in işbirliği içerisinde olabileceğine ihtimal vermeyen ancak ırgatbaşı tarafından terslenmesi üzerine bunun doğruluğuna inanan Kemal Cesur'un, kendi çıkarını düşünerek bu işbirliğini Küçük ve Büyük ağaya anlatması.
- İrgatbaşıyla konuştuktan sonra işin gerçek yüzünü anlayan ağaların öncelikle patoz ustasını daha sonra da patoz makinesinde çalışan Kürt Zeynel'le Halo Şamdin'i işten atması.

- Ali ile Hidayetinoğlu'nun, hem kendisinden iş istemek hem de Fatma'nın oraya uğrayıp uğramadığını öğrenmek için Yusuf'un çalıştığı fabrikaya gitmesi. Orada, Yusuf'un Ceyhan'a usta olarak gönderildiğini öğrenmeleri. Ali'nin, Yusuf'un usta olmasına içlermesi.
- Irgatbaşının, Ali'yle Hidayetinoğlu'na Zeynel'le Halo Şamdin'in yerine koltukçu olacaklarını söylemesi. İlk zamanlar “*Yiğit adamın yerine çalışmam ben. Yiğit ölür, namı kalır!*” (BTÜ, s.275) diyerek bu işe yaklaşmayan Ali'nin, Hidayetinoğlu ve Kemal Cesur'un telkinleriyle işi kabul etmesi.
- Hidayetinoğlu ve Kemal Cesur'la birlikte geneleve giden Ali'nin Irgatbaşı Cemo Ağa'nın kızı Selvi'ye âşık olması. Ali'nin saflığına vurulan Selvi'nin de, Ali gibi biriyle evlenip, düştüğü bu yerden kurtulmak istemesi.

3.1.3.1.4 Birim 4

- Harman yerine dönüldükten sonra patoz makinesinde çalışmaya başlayan Ali'nin, Selvi'yi köyüne götürme hayalleri kurması.
- Yeni gelen patoz ustasının anormal çalışma şartlarına itiraz etmesi ve ırgatbaşıya bir kaza halinde sorumluluk kabul etmeyeceğini söylemesi.
- Irgatbaşının kendi çıkarları için işi hızlandırması.
- Irgatbaşının ve Küçük ağanın kışkırtmaları ve tempo tutuşlarıyla, dinlenmeksizin çalıştırılan Ali'nin demetlerle birlikte patoz makinesine düşmesi.
- Patoz ustasının tüm diretmelerine rağmen arabası kirlenmesin diye Ali'yi alıp hastaneye götürmeyen; ırgatların kendisini öldürmek isteyecek kadar öfkelenmesi karşısında ise çılgınlık derecesinde korkup silaha sarılan Küçük ağanın harman yerinden kaçıp gitmesi. Bunun üzerine kan kaybeden Ali'nin ölmesi.

- Patoz ustasının, tüm ırgatları hatta ırgatbaşını, jandarmaya doğru ifade vermesi için uyarması.
- Kendilerine yapılan haksızlığı, işten atılmış olmalarını hazmedemeyen ve ırgatbaşından bunun intikamını almaya karar veren Kürt Zeynel’le Halo Şamdin’in harman yerine gelmesi. Irgatbaşını orada bulamayınca harmanı ateşe vermesi.
- İflahsızın Yusuf’un, köyüne dönmek için Ceyhan’dan Adana garına gelmesi.
- Sivas’a gidecek olan treni beklerken, tren memuruyla sohbet etmesi. Böbürlenmesine içerleyen tren memuru tarafından azarlanan Yusuf’un buna bozulması. Ancak bavulundaki gaz ocağını anımsayınca yeniden keyfinin yerine gelmesi. Denemek için gaz ocağını yakması ve köyde yapacağı etkiyi gururla hayal etmeye başlaması.
- Bu esnada yanına gelen Hidayetinoğlu’ndan Ali’nin de öldüğünü öğrenmesi. Bu haber karşısında yıkılan Yusuf’un iki arkadaşının da ailesine yaşananları nasıl izah edeceğini düşünmesi.
- Şehirde ezilmeyip tersine usta mertebesine ulaşabilmenin ve hayalindeki gaz ocağını alabilmenin gururu içindeki Yusuf’un, Pehlivan Ali ve Köse Hasan’ın gurbette ölmesi üzerine, Ç. Köyüne yalnız dönmesi.

3.1.3.2 Kişiler

3.1.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre

3.1.3.2.1.1 Erkekler

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında olayı başlatan, ona yön veren üç kişi vardır. İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan, Çukurova’da iş bulmak için birlikte yola çıkarlar. Bu yolculuktaki amaçları aynıdır: Ekmek parası kazanıp köylerine dönmek. Üç kişi de, sekizinci bölüme kadar olayda aynı derecede rol

alırlar. Ancak İflahsızın Yusuf, daha önce bir kere de olsa şehir gördüğü için biraz öne çıkar. Yedinci bölümde Köse Hasan hastalanır ve ahırdan bozma evde yatmaya başlar. Sekizinci bölümden itibaren Köse Hasan, tamamen olmasa da olay dışına çıkar. Yusuf ile Ali fabrikadan ayrılıp inşaata girerler. Burada, olayda rol alış derecesine göre Ali öne çıksa da, üstlendiği fonksiyon açısından Yusuf öndedir. On beşinci bölümden yirmi yedinci bölüme kadar Pehlivan Ali'nin kaçırıp çiftliğe getirdiği Fatma'nın çevresi anlatılır. Hacim olarak Ali'nin kapladığı alan daha fazladır. Ancak Ali, yirmi yedinci bölümde ölür ve son iki bölümde Yusuf, bütün ağırlığıyla tekrar olayı yönlendirir. Ekmek kavgasında başarılı olan, ölmeden köyüne dönen tek kişi Yusuf'tur. Bu bilgilerden hareket edilirse romanda birinci derecede rol alan bu üç kişi şöyle sıralanabilir: İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan.

▪ İflahsızın Yusuf

Romanda Yusuf, Anadolu'nun seksen evlik Ç. Köyü'nden iki arkadaşı ile birlikte, geçim derdi için Çukurova'ya akın eden; maddi sorunların çözümü için umudunu gurbete bağlayan yoksul köylülerden biridir. Karısının ve üç çocuğunun geçimini köydeki düzensiz ırgatlıkla sağlaması imkânsızdır. Üç arkadaşın içinde şehir görmüş olan sadece Yusuf'tur. Ayrıca, iki arkadaşı ile çıktığı “ekmek” mücadelesinden sağ olarak evine dönen tek kişi de odur. Yusuf, ruhsal bakımdan şehrin kurallarına uymayı başarır. Bunda, bireysel çıkarı için daima alttan almayı ve “sakala göre tarak vurma”yı öğütleyen gurbet görmüş, şehirliyi tanımış emmisinin rolü büyüktür. İşinin ustası olmak ve okuma-yazma öğrenmek ister. Gözü pek ve girişimci oluşu onun, şehirde yitip gitmesini engeller:

(...) Ben de açtım gözümü. Usta oldum. Niye? Şöyle bir vurdum zihnime, Yusuf dedim, köyden şehire ne diye indin? İş güç sahibi olup, iyi kötü için beşin yoluna bakmak için. Köye varınca köylünü kendine güldürme. Ahdettim, duvar ustalığını belledim! (Orhan Kemal 1996:314).

Yusuf, şehre ilk geldikleri andan itibaren arkadaşları ile birlikte, tutunma mücadelesi içine girer. Çukurova'ya geldiği günden beri terslenmelere, aşağılanmalara hatta dayaklara aldırış etmez; amacına ulaşmak için “el öpmekle ağız kirlenmez” diyerek şehirlinin yüzüne güler. Çünkü kararlıdır, şehir adamının fentine karşı ayakta duracaktır. Fabrika sahibinin yolunu keserek iş buluşu, “avanta”ya karşı çıkışı, inşaatta çalışırken duvar ustalığı öğrenme çabası ve şehrin, gurbet insanını tüketme yolları olan kumar, içki, kadın gibi şeylerden uzak duruşu romanın sonunda onu kurtaracaktır.

Arkadaşları Köse Hasan ve Pehlivan Ali için üzülse de, bir şey yapmaz, sadece kendini düşünür. O, romanda çıkarıcı ve dost bilmez bir karakter sergiler. Köse Hasan hastalanıp yatağa mahkûm olunca, Ali'ye “*Hepimizinki de bir ekmek derdi mesela, sen çalışacaksın, ben çalışacağım, o yatacak, olmaz.*” (BTÜ, s.71) demesi; Pehlivan Ali'yi Fatma konusunda uyarması ancak aldırmadığını görünce kendi işine bakması, bozuk düzenden sadece kendini kurtarmak istediğini gösterir. Nitekim Yusuf arkadaşları gibi şehirde ezilmez, tersine, usta mertebesine ulaşmayı başarır, aranan bir duvar ustası olur, hatta okumayı bile söker. Hayalindeki gaz ocağını alabilmenin mutluluğu ve gururuyla köyüne dönerken, istasyonda, ölen arkadaşları Köse Hasan ve Pehlivan Ali'yi hatırlar. Ama içine doğan sorumluluk duygusundan hemen kurtulur. Gösterdiği tek vefa örneği, Köse Hasan'ın ölmeden önce kızına vermesi için kendisine emanet ettiği saç tokasını ve tarağı cebinde taşımasıdır.

Yusuf, roman boyunca şehir ve şehirliyle hep ikiyüzlü bir ilişki içinde olur. Önüne gelen engelleri hep bu ikiyüzlü, kurnaz ve dalkavuk tavrı ile yener. Öyle ki bu hesaplı hareketler giderek onda bir davranış hâline gelir. Duvarcılığı öğrenip kendine biraz güven duymaya başlayınca şehirliye bakışında değişmeler olur, onu yeni bir

açından görür ve değerlendirir. Yola çıkarken şehir adamından cin olarak söz eden Yusuf (BTÜ, s.6), dönüşte tren beklerken sohbet ettiği tren memuruna “(...) *Diyeceğim, bu şehirli kısmı pek enayi oluyor sözüm meclisten dışarı. Koltuğuna koltuğuna ver, essah beller, şişer ha şişer. Emmim derdi ki, şişsinler bırak, derdi, enayiler şiştiler mi işiniz düze çıkar derdi... (...) Şehirli mehirlî vızılı gelir gayri. İsterse Kılıç Usta çıksın karşıma, bir iki demem imtihan olurum. Kılıç Usta da ne? Vızırtı. Acemiler benim ibriğimi taşınsın...*” (Orhan Kemal 1996:314-315) diyecek kadar kendine güvenen ve şehirliyi küçümseyen bir kişiliğe bürünür.

Romanda Yusuf’un öyküsü, maddeye tutunan, onun kendisini yok etmesine izin vermeyen, ama onun tutsaklığı ile çözümlük bir yaşantı süren bireyin öyküsü olur.

▪ **Pehlivan Ali**

Romanda Pehlivan Ali, ekmek parası için yola çıkan üç arkadaşın ikincisidir. Henüz sözlüdür. Ali, köyde iyi güreş tuttuğu için “Pehlivan” lakabını almıştır. Geniş omuzlu, uzun boylu, adaleli, iri yapılı bir delikanlıdır. Ancak O, romanda fiziksel gücüne rağmen, “gurbet korkusu” yüzünden pasif/edilgen bir kişilik sergiler. Sürüklendiği olaylar içinde ferdî bir irade gösteremez. Verilen her işi yapmasına rağmen maruz kaldığı her harekete/aşağılanmaya boyun eğer, sessiz kalır:

Birden amele çavuşu, Fatma’nın Pehlivan Ali’yle konuştuğunu uzaktan görmüş, sine sine gelmiş, tepelerine dikilivermişti.
Pehlivan Ali’ye çıkıştı:
“İşine baksana sen lan, ibne!”
Pehlivan Ali fena halde bozuldu. Kireç karmaya çabuk çabuk koyulduysa da ibne demişti çavuş. İbne kendisiydi, eşşoğlueşşek!
Usullacık başını kaldırıp baktı. Çavuş, kadının yanına teklifsizce sokulmuştu bile (Orhan Kemal 1996:102).

Parasızlık ve çaresizlik yüzünden boynu bükük olan Ali, hep susar; içine atar. Ara sıra fiziki gücüne dayanarak “keşke şöyle bir çevireydim”, “gönül diyor ki şunu

al, yere ser”, “sana tokat attığında ona şöyle bir karakucak girmek vardı ya, neyse” gibi benzeri sözler sarf etse de roman boyunca böyle bir davranışta bulunmaz.

Ali, Yusuf gibi her şeye kolayca uyum sağlayan, dalkavukluk eden, çıkarı için yalan söyleyen biri değildir. Onun, çabuk inanan, kendini koyuveren bir yapısı vardır. İri yarı gövdesinin içinde duygusal, zayıf ve saftır. Bu saflığı ve bilinçsizliği, özellikle romanın on dördüncü bölümünden sonra, başına gelen olaylarda işin iç yüzünü kavrayabilmesine engeldir. Ancak Yusuf gibi çıkarıcı olmamasına rağmen Yusuf’u takip ettiği de görülür. Romanın başlarında Köse Hasan’la daha yakın görünen Ali, Yusuf’un teklifi üzerine Köse Hasan’ı hasta yatağında yüzüstü bırakır. Aslında bu üç arkadaşın birbirlerine güvenmedikleri, romanın daha ikinci bölümünde kendini hissettirir. Yusuf kapıcıya rüşvet olarak sigara vermek isteyince Ali ile Köse Hasan arasında şu konuşma geçer:

Köse Hasan’ı kenara çekti:

“Cıgaraları verirken biz de yanında olalım, kapıcı bizi de görsün!”

“Niye?” dedi Hasan.

“Hepimizinki de bir ekmek derdi oğlum. Cıgaraları ben veriyorum der de kapıcının gözüne o girer, biz kenarda kalırız. Yusuf’u bilmez misin?”

“Bilmez olur muyum? Tatavacının biri! (Orhan Kemal 1996:36).

Ali gurbette kalacağı sürenin bir an önce bitmesini ve geri dönmeyi ister. Şehir görmüş, para kazanmış olmanın gururuyla köyde dolaşmanın hayalini kurar. Onun için şehir, paradır.

Tüm saflığına temizliğine rağmen cinsellik onun en büyük zaafıdır. Köy yerindeki kadınlar ile şehirdekiler arasında kıyaslama yapar. Köyde bıraktığı “sözlüsü” bir süre sonra anlamını yitirir; aklına bile gelmez. Şehir gibi, şehir kadınları da onu tutsak eder. Yusuf’un emmisinin, “*şehir yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın (...) Kulak astınız mı yandınız*” sözüne boş verir, Yusuf’un yalvarmalarına da kulak tıkayıp kendisi gibi işçi olan Ömer Zorlu’nun on altı

yaşındaki nikâhsız karısı Fatma'yla ilişki yaşar. Fatma, birçok erkekle birlikte olmaktadır; fakat Ali, her şeye rağmen ona bağlanır ve onu kaçıtır. Bu kaçıştan sonra, cinsel zaafı tarlada birlikte çalıştığı Aptal Kızı ve genelevde tanıştığı Selvi ile iyice belirginleşir. Ali, artık köye Selvi ve “gaz ocağı” ile dönmek istemektedir.

O, cinsel doyuma ulaşınca yaşadığı fiziksel gerilimden kurtulacağını düşünür ve nesnesi sürekli değişen ilişkiler yaşar. Her ilişki bir öncekinin tamamen dışlanması ile sonuçlanır. Gerek fabrikada gerek inşaat ve tarlada çalışırken kumar, içki gibi kişilerin kapıldıkları sömürü unsurlarından uzak durur. O, sadece çalışır ve hayal kurar. Fatma'yla tanışmayı, birlikte olmayı, kaçmayı ve ayrılmayı hep içinde yaşar. Tepkilerini her zamanki gibi yine ortaya koyamaz:

Araya Bilâl girdi, Fatma'ya:

“Kendisin patoza salacağım, ille Fatma da gelsin diyor. Patozda avrat işi yok ki!”

Fatma kesti attı:

“Olsa bile gitmem. Yerim rahat benim!”

Oradan hızla uzaklaştı.

Pehlivan Ali sıkılı kocaman yumruklarıyla kıpkırmızı, ardından uzun uzun baktı. Kadın kerpiç huğların arasında gözden silinmişti.” (Orhan Kemal 1996:179)

Ali, güvenli köy ortamında sıradan bir yaşam sürerken, gurbetin kaosunda yitip giden bir kişidir. Dilinden düşürmediği türkü, yaşadığı dramı açılımlar niteliktedir:

“Enginli yüksekli kayalarımız

Gamınan yağrulmuş binalarımız

Doğurmaz olaydı analarımız” (Orhan Kemal 1996:11)

Yaşama tutunmak isteyen bireyin önüne çıkan engeller, onun varoluşu ile bütünleştirilir. Ali, özünde hep hüznün ve acı taşır. Nitekim bu duygusal kişiliği romanda karşı güçlerle mücadelede onu adım adım başarısızlığa sürükler.

Onun ölüme giden yolda yaşadıkları bireyin madde karşısında değersizleştiğinin yansımasıdır. Küçük Ağa, ayağını patoza kaptıran Ali'yi “*arabası pislenir*” (BTÜ, s.306) diye hastaneye götürmez ve Ali, romanın sonlarında kan kaybından ölür. O, kendini ezen düzeni anlayamamanın cezasını acı bir şekilde canıyla öder. Onun ölümüyle hayaller gerçeklere bir kez daha yenik düşer.

▪ Köse Hasan

Ekmek parası için bereketli topraklara koşan üç arkadaşın sonuncusu Köse Hasan'dır. Aralarında en pasif, en sessiz olanıdır. Evlidir. Ekmek parası kazanıp köyüne dönerken kızına yeşil bir saç tokası ile kırmızı bir tarak almak ister.

Hasan, fabrikanın “sulu koza” bölümünde, iliklerine kadar sıırsıklam, soğukta çalıştırıldığı için hastalanır ve işe gidemez olur. Bu hastalık onun işten atılmasına sebebiyet verir. Günden güne ağırlaşınca da, ahırdan bozma evde ölümü bekler. Böyle bir durumda, ilaçsız, tedavisiz, yarı aç bekleyen Hasan, son derece gelişmiş olgun bir kişilik sergiler. Arkadaşlarının kendisini o hâlde bırakıp gideceklerini anladığı an onlara şöyle der:

“Varın sağlıcakla gidin kardaşlar,” dedi. “Birlikte tuz, ekme yedik. Ola ki bana hakkınız geçti. Artık eksik helal edin. Benim iflahım kesik, biliyorum. Buralarda kalır malırsam, siz de köye sağlıcakla varırsanız, Emine'nin kara gözlerinden bi güzel öpün...” (Orhan Kemal 1996:91)

Köse Hasan, romanda ilk yenilgiyi, ilk ölümü temsil eder. O, henüz kendine ve geldiği gurbetin değerlerine yozlaşmadan ölür. Bu durumda fabrika hem “ekmek” hedefinin vasıtası hem de hedefe ulaşmanın engeli olur. Romanda hastalığını, terk edilmişliğini yakından izlediğimiz Hasan'ın ölüşüne tanık olmayız. Onun ölüm haberi, geçmiş bir olay olarak Hidayetinoğlu Mıstık'ın ağzından aktarılır:

... yanı başımda öldü fıkaraya. Memleket Hastanesindeydik, birlikte. Ölürken Eminem Eminem dedi durdu. Sonra bir titredi, bir daha... üçüncüde sen

sağol. Lakin ölüm, kötü bir şey be! İnsan bir tuhaf oluyor. Tüylerim dikeldi. Bırak, ölünce biz de mi onun gibi olacağız? (Orhan Kemal 1996:139).

Hasan'ın ölümü, üç arkadaşın şehirde sömürülüşünün ilk örneklerinden olur.

▪ **Laz Kılıç Usta**

Romanda, Yusuf'a duvarcılığı öğreten Kılıç Usta, kırk beşlik, sağlam yapılı, kırpık bıyıklı birisidir. Tonya'lı olan bu usta beş çocuk babasıdır.

Romanda işlerinde, düşüncelerinde dürüst, ahlaklı, ilkeli davranmayan çoğu kişiye karşılık Kılıç Usta, romanın, toplumsal yozlaşma içinde kendisini koruyabilen, dürüst olabilen, sınırlı sayıdaki kişilerinden biri olur. O, “ezen güçler” karşısında kendi karakterini farklı biçimlerde korumaya çalışır. Sağlam bir ahlakî düşünsel yapıya sahip bu usta romanda insan onurunu öne çıkaran ifadeler beyan eder. Romanın ana olayı içinde çok az görünmesine rağmen, romanda hümanizmi en net çizgileriyle ortaya koyma işini üstlenir. Onun dilinden düşürmediği “*Ya olmalı insan, vermeli canını insan için, yahut etmemeli kalabaluk dünyamızda!*” (BTÜ, s.118) şeklindeki sözü bilgece bir sözdür. Ve daha çok, toplumcu gerçekliğin değer arayışında ulaştığı “hümanizm”i işaret eder.

Romanda ayrıca, nitelikli emeğin, insanın toplumsal bilinci konusundaki gücüne Kılıç Usta vasıtasıyla vurgu yapılır. “Kılıç Usta” karakteri, teknisyen olmayan fakat “usta”lığın farklılığını sergilemesi bakımından romanda büyük önem arz eder. Bu ustanın, İflâhsızın Yusuf'la olan diyalogları ve ona önerileri, teknik nitelikli işgücünün “meslek ahlakı”nı da gösterir:

Her yıl elinde tahta bavulu, bavulunun içinde malası, su terazisi, şakülü, gurbete düşer, yurdun neresinde iş bulursa gider, aylar ve aylarca o işten öteki işe dolaşır. (...) Sertti. Öyle her önüne gelenle şakalaşmazdı, ama gözü açık delikanlılara da sanatı öğretmekte kıskanç değildi. Ona harç taşıyan nice delikanlıya zanaatı belletmiş, ellerine mala vermişti. (...) İflâhsızın Yusuf, Kılıç Usta'nın bir dediğini iki etmiyordu. Harç taşıyor,

sırtında semer tuğla çekiyor, şakul tutuyor (...) Bugün harç taşıma, yarın şakul tutma, öbür gün usta namaz kılarken acemice duvar örmeye çalım falan derken, gün geldi, Yusuf eline malayı aldı. Eli de işe pek yatkındı hani.

Hazdan coşan Kılıç Usta bir gün:

“Ulan köpek,” dedi. “Oldun usta he?”

İçi içine sığmayan Yusuf gözlerini yere indirerek:

“Allahın sayesinde...” diye mırıldandı.

Kılıç Usta kızdı:

“Değil Allahın sayesi. Açtın gözünü, oldun usta!” (Orhan Kemal 1996: 118-119).

Bu diyaloglarda sarf edilen sözler, bilgi ve emeğin bireyi inançları konusunda daha rasyonel bir çizgiye yaklaştırdığını, kadercilikten de uzaklaştırdığını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca romanda Kılıç Usta, kendi ahlaki kararlılığının gereği olarak çalıştığı işten çok kolay ayrılır. Asidir. Onurludur. Fakat bu özellikler, toplumsal gerçekliğin nesnel koşullarında, işleyişi bozan ve sermaye sahiplerince ‘istenilmeyen’ özelliklerdir. Buna rağmen, bilgi ona diğer pek çok bireyde bulunmayan bir özgüven verir. Kılıç Usta, Yusuf’a, “*Ben gidiyorum, koyarlar yerime belki de seni. Olma kula kul;öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için, ya da etme kalabalık dünyamıza!*” (BTÜ, s.137) diyerek işten ayrılır. Ancak toplumsallaşma, insanlaşma etrafındaki bu davet Yusuf’u derinden etkilemez. Kılıç Usta’nın harcını taşır, bulaşğını yıkar, yemeğini pişirir ama romanın sonunda köyüne dönerken Kılıç Usta için bile “*vızırıtı*” (BTÜ, s.315) diyebilecek kadar ikiyüzlü bir kişilik sergiler.

▪ Kürt Zeynel

Zeynel, romanda bireysel yapıyı az da olsa zorlayan, işçi haklarına sahip çıkmak isteyen bilinçli bir patoz işçisidir. Halo Şamdin ile birlikte koltukçuluk işinde çalışır. O, romanda, yaşama egemen olan insanlık dışı davranışlara ve adaletsizliğe karşı isyan ederek, cesur bir kişilik sergiler. Bu yüzden “ezici güçler” tarafından hiç sevilmez ve onlar için sürekli bir korku unsuru olur:

Irgatbaşı düdüğünü beşinci, altıncı sefer öttürüp de beş, altı kişiden başkasının işbaşı yapmadığını görünce, müthiş küfürlerle sokuldu. Karşısında birden Zeynel'i buldu. İki eski arkadaş sertçe bakiştılar. Irgatbaşı:

“Gene mi sen?” dedi. (...)

“Gene ben!” karşılığını verdi.

“Ne demek istiyorsun?”

“Ben ırgadı işbaşına çağırıyorum...”

“Onlar da gelmiyorlar işte!”

Halo Şamdin, kıl içindeki ablak yüzüyle Zeynel'in omzu üzerinden ırgatbaşıya kinle bakıyordu. Bu bakışı, bir an yakalayan ırgatbaşı beğenmedi. Bu bakışta kin, kan, kurşun, ölüm vardı. Ürktü. Gene de:

“Gelirler,” dedi. “Benim ırgadım kuzu gibidir!”

“Çağır da gelsinler bakalım!”

Gelmeyeceklerini, sıkıştırırsa belki de işi bırakacaklarını, hatta daha da ileri gidip kendisini döveceklerini, çekip vuracaklarını biliyordu. En iyisi yumuşamış gözükmekti:

“Size on dakika müsaade,” dedi saatini çıkarıp.

Zeynel'i bir kıyıya çekti. Zeynel sertçe sordu:

“Ne o?”

Irgatbaşı güldü:

“Bu ırgat milletine arka olma Zeyno. Bunlar çalmadan oynarlar. Önlerine düşme. Sonunda sen kötü kişi olursun...”

“Bana ne yahu? dedi Zeynel. “Heriflerin hakkını yeme, başkaldırmasınlar!”

“Senden arka almasalar başkaldıramazlar!” (...) Irgatbaşı donmuş kalmıştı. Arkalarından hırslı hırslı baktı. Sonra ilk fırsatta bir biçimine getirip ikisini birden sepetlemeye karar vererek, Karamaça Veysel'in oraya döndü (Orhan Kemal 1996:190-191).

İçinden taş çıkan pilavı döküp, ağaya, ırgatbaşına sövüp sayması; çalışıp üreten-yiyip tüketen ayırımına gitmesi; işçileri çalışma koşullarındaki insafsızlık karşısında itiraza çağırması, onları örgütlemek için küçük çaplı girişimlerde bulunması ve işten atılınca da romanın sonunda harmanı yakması, hep haksızlığa karşı isyanının göstergeleridir. Ancak Zeynel'in tepkileri, toplumsal zorunluluğu kavramaktan uzaktır. Onun tepkileri daha çok, haksızlığa tahammül etmeyen kişiliği ile ilgilidir. Nitekim *“Bereketli Topraklar Üzerinde'de, her şey, nesnel şartlar gereği olarak, bireysel plandadır. Zeynel, kötü yemeği, taşlı pilavı, protesto için bile ırgatları toplu harekete geçiremez. Zeynel'in kavgası da bireyseldir: İşten atıldığına değil, “aldatılmasına” kızar. Ağa ile hesaplaşmaz, ırgatbaşını arar. Harmanı yakar;*

ırgatbaşını bulamadığı için! (...)” (Naci, 1994:169) diyen Fethi Naci'nin değerlendirmesi de bu yöndedir.

▪ **Hidayetinoğlu Mıstık**

Romanın başlarında işsiz olup başkalarının sırtından geçinen asalak, kumarcı, hırsız, kavgacı, zevzek bir tip olarak çizilen Hidayetinoğlu, romanın ilerleyen bölümlerinde işçi kimliğiyle kendini gösterir. O, bazen asalak, bazen hümanist, bazen de işbirlikçi tavırlar sergiler. Parası için Köse Topal'ı öldürür. Ama arkadaşlarının beş parasız, hasta yatağında bırakıp gitmekte sakınca görmedikleri Köse Hasan'ı, o hâlde görünce dayanamaz. Önce Hasan'ı sırtlayıp tuvalete götürür; pantolonunu kendisi giydirir. Sonra Köse Topal'dan şantajla kendisine aldığı yemeği Hasan'a yedirir. Ona, “(...) *Ne zaman işin düşerse haber sal, gelirim ben. Bugün sanaysa yarın bana*” (BTÜ, s.97) diyerek büyük bir vefa örneği gösterir. Bu sahnede Hidayetinoğlu, kendi sınıfından biriyle, etken bir ilgi içine girer. Bu toplumsallaşmanın bir gereğidir. Aynı sahnenin devamında, Köse Topal, “*Allah'ın acımadığına...*” diye homurdanınca, “*Acımadığınaymış... İnsan ol da sen acı!*” (BTÜ, s.98) der. Bu cümlede “toplumun bozduğu en olumsuz kişilerin dahi olumlu bir yanı bulunduğu kanısında olan” yazarın bakış açısı kendini hissettirir.

Ayrıca romanda hem Köse Hasan'ın hem de patozda birlikte çalıştığı Pehlivan Ali'nin ölüm haberini Yusuf'a aktaran kişi Hidayetinoğlu'dur. Romanda her iki ölüme de tanıklık ettiği görülür.

▪ **Yusuf'un Emmisi**

Orhan Kemal'in romanlarında, zaman zaman birinci derecedeki kişilerin etrafında ortaya çıkan ve onları çeşitli davranışlara sevk etmek isteyen karakterler kendini gösterir. İşte Bereketli Topraklar Üzerinde romanında bu rolü üstlenen olay dışı bir kişidir. Bu kişi İflahsızın Yusuf'un ölmüş emmisidir. Romanda yol gösterici

vasfıyla yer alan bu emmi karakteri, şehirde uzun uzun kalmış, şehirliyi tanımış deneyim sahibi bir köylüdür. O, şehirde yaşadıklarından çıkardığı sonuçları, mevcut düzende nasıl davranılırsa ekmek kazanılacağını birer tecrübe hâline getirir ve bu tecrübelerini köylülerine aktarır. Yusuf hep bu emminin öğütlerini, uyarılarını tekrarlayarak arkadaşlarına akıl hocalığı yapar.

Şehir görmüş emminin sözleri, romanda **köylü/şehirli karşıtlığı temasını** çarpıcı bir şekilde vurgulamakla kalmaz, köylünün şehirliye bakışını, onun hakkındaki düşüncelerini ve inançlarını da aktarır.

Özellikle Yusuf'un dilinden düşürmeyip kendine rehber edindiği bu emmi öğütleri, köylünün şehirde verdiği savaşımında alınacak önlemleri, savunma yollarını, şehirlinin zayıf yanlarını saptayan bir strateji oluşturur. Bu öğütlerden birkaç örnek şöyledir:

“Emmim derdi ki, uşaklar, derdi, gurbete düştünüz mü, siz siz olun, sılayı içinizden atın, derdi. Atamadınız mı yandınız, derdi.” (BTÜ, s.6)

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirliye engin yerinizi göstermeyin, derdi.” (BTÜ, s.32)

“Boyun devrile!” dedi. “Şehirli değil mi? Fıkara emmim. Şehirliler beleş beleşine yaralı parmağa işemezler, derdi.” (BTÜ, s.33)

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin, derdi.” (BTÜ, s.34)

“Şehir adamı yeyime alışkın olur. Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirliye yeyimi eksik etmeyin, derdi.” (BTÜ, s.36)

“Harçlığımız tükenir... Emmim derdi ki, gurbete düştünüz mü, işinizi sağlamlayana kadar harçlığınıza kördüğüm atın, derdi. Tevekkülün koyununu kurt yemezmiş!” (BTÜ, s.37)

“Emmim derdi ki, geminizi yürütmeye bakın, derdi. Adam köprüyü geçene kadar gâvura bile dayı der.” (BTÜ, s.38)

“Ne mi derdi? Tevekkül olun, derdi. Gurbete düşen bir insanın başına her bir iş gelir.(...) Gurbette insan, derdi emmim, sudan çıkmış balığa döner. Tevekkül olun, aman tevekkül.” (BTÜ, s.39)

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin. Sizi vallaha yek ekmeğe mühtaç ederler derdi!” (BTÜ, s.49)

“Emmim derdi. Sen sen ol, şehir adamının yanında hımbıl durma derdi.” (BTÜ, s.76)

“(…) Benim bir emmim vardı, adamın tekesiydi hani senden iyi olmasın, (...), derdi ki, gurbete düştünüz mü siz siz olun, avrada neye kapılmayın,” derdi. “Avrat dediğiniz bir esvaplı şeytan derdi!” (BTÜ, s.120)

“... Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirlinin sakalına göre tarak vurun, derdi.” (BTÜ, s.314)

Nitekim romanın sonunda, şehrin/gurbetin güvenilmez, çıkarıcı, yeyimci, ikiyüzlü olduğunu tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren bu öğütlere uyan İflahsızın Yusuf gemisini yürütecek, uymayan Pehlivan Ali ise canından olacaktır.

▪ Patoz Ustaları

Orhan Kemal, romanlarındaki tecrübeli ve vasıflı işçileri daha bilgili, olgun, daha onurlu gösterir. İşte patoz ustaları da böyledir. Bu ustalar, Orhan Kemal’in başka bir ‘sürekli’ kahramanıdır ve teknik bilginin sağladığı bir ayrıcalığa sahiptirler. Mekân tarla da olsa, ‘kitap okuma’ eylemi başlı başına farklılık sağlama aracıdır. İşte bu nitelikler, onların, ağır çalışma ve sömürü girdabındaki insanları ‘anlayan’ zihinsel yapılarını ortaya çıkarır:

Irgatbaşı güneşe baktı. Çoktan paydos vermesi gerekiyordu. Biliyordu bunu, ama mahsustan ağır alıyor, işi uzattıkça uzatıyordu.

Patoz ustasının yanına gitti. Kısa boylu, kalın biri, su varillerinin gölgesine yan üstü uzanmış, makine yağıyla kirli yaprakları yıpranmış bir “Motor” kitabına uykulu, uykulu bakıyordu. Irgatbaşı yaklaşıncı, doğruldu:

“Gel bakalım ağa,” dedi.

“Paydos verecek mi?”

“İnsafına kalmış bir şey...” (…)

“Hele biraz daha işlesin dümbükler! dedi ustaya bakarak.

Usta kızmıştı bu insafsızlığa.

“Allah size kel versin de tırnak vermesin!” dedi. “Elinize fırsat geçti mi firaundan farksızınız!” (...)

“Peki öyleyse,” dedi. **“Hatırın için paydos edek!”**

“Benim hatırım için ne kıymeti var?”

“Ne olacak ya?”

“Heriflerin hakları olduğu için vereceksin paydosu. Ağır işçi bunlar. İnsafsızca, çok çalıştırmakla daha fazla mı randıman alacağını sanıyorsun?” (Orhan Kemal 1996: 183)

Ustaların itiraz güçleri, açık bir biçimde Çukurova tarımındaki yeni makineleşmeden de kaynaklanmaktadır. Zira teknik bilginin zor ve az bulunan bir nitelik olması, ustaların büyük toprak sahibi ağalar ve ırgatlar üzerindeki gücü konusunda da belirleyici olmaktadır.

Romanda bu ustalar her ne kadar sistemli, amaçlı bir sınıf bilinciyle hareket etmeseler de, üreten ve ürüne sahip olan arasındaki çatışmanın farkındadırlar. Zira *“Türkiye’nin sanayileşme sürecinin başlangıç yıllarının”* (Naci, 1990:334) işçilerinden tam bir sınıf bilinci beklemek de imkânsızdır.

Romanda hem ırgatbaşının kışkırtmaları sonucunda işinden olan birinci patoz ustası, hem de onun yerine gelen ikinci patoz ustası, “işçi sınıfı”nın varlığını hatırlatan ifadeler kullanırlar. Irgatbaşı Cemo Ağa ile birinci patoz ustası arasında geçen şu diyalog, sınıfsal bilinç açısından romanın en önemli diyalogudur:

Irgatbaşı: “Kerhanacılar demiş. Onlara etli pirinç pilavı, bize taşlı bulgur.”

Usta: “Yalan mı?” (...)

Irgatbaşı: “Doğru amma...” “Canım ondan mı sorulur?”

Usta: “Elin ağzı torba değil arkadaş. Söyler. Onda da nefis var sendeki gibi. O da insan. En az senin, benim kadar!”

Irgatbaşı: “Var, doğru...”

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

Irgatbaşı: “Onlar amele,” “ırgat!”

Usta: “Sen? Ben?”

Irgatbaşı: “Sen ustasın, ben de ırgatbaşı!”

Usta: “Sen, ben hatta ağa olmasa da işler yürür, amma **onlar olmasa yürümez!**”(…)

Irgatbaşı: “(…) Çukurova’ya âdet mi getireceksin? İcat mı çıkaracaksın? Bunca yıl böyle gelmiş böyle gidiyor!”

Usta: “Böyle gelmiş, ama böyle gider mi bilmem... (Orhan Kemal 1996:202).

Usta burada kendini işçiler safında görmüyor gibi konuşur ama söyledikleriyle onlardan yana olduğunu kanıtlar. O, hiçbir zaman işçiler aleyhine yapılan konuşmaları desteklemez; işçileri, egemen güç (ağa, ırgatbaşı, onların yardımcıları) karşısında haklı bulur. Bu, egemen güçler tarafından da farkına varılır. Küçük Ağa’yla ırgatbaşı arasında geçen şu diyalog bunu doğrular niteliktedir:

Patozun yeni ustası ilişmişti gözüne. Sordu:

“Nasıl bu?” (…)

“Canım ağa, bir de soruyor musun? Usta de, orda dur. Bir ustanın ağadan yana olduğunu gördün mü hiç? ”

“Doğru,” dedi küçük ağa.

“Bitti. Hani elimde onun yarısı kadar ustalık olsa, işi elime alıp sizi bu itoğlu itlerin ağız kokusundan kurtaracağım, amma yok! (Orhan Kemal 1996:299).

Ayrıca romanda ustanın ırgatbaşıya, “*Emekçiyim ben, köle değil!*” (BTÜ, s.203) şeklinde sarf ettiği sözler, toplumsal yapıdaki temel zıtlığı kavradığını gösterir. O, işçi sınıfının yapıcı, yaratıcı ve toplumu ayakta tutan gücü olduğuna inanır ve emekçiliğiyle gurur duyar. Bu “bilinçli davranışlar” egemen güçler için ciddi manada bir rahatsızlık kaynağıdır:

Gene madara olmuştu. Öyle içerliyordu ki şu usta mıdır, ne karın ağrısıdır herife. Yalnız ırgatbaşı değil, ağa da kızılıyordu çok. Kızılıyordu, ama kaldırıp atamıyordu. Atsa ne? Bu işe nasıl olsa bir usta gerekliydi. Bu giderse bir başkası gelecekti ki, ustalar, ‘usta milleti,’ ne hikmetse hem ağadan, hem de başkalarından çok daha akıllı oluyorlardı (Orhan Kemal 1996:183).

Nitekim birinci patoz ustası da Küçük Ağa tarafından işten çıkarılır.

Romanda birinci patoz ustası yerine gelen ikinci patoz ustası da, gelir gelmez anormal çalışma şartlarına, ırgatbaşının ağaya yaranmak için yaptığı haksızlıklara itiraz eder ve o ana kadar hiç sözü edilmeyen bir “kontrol gücü”nden, teftiştten söz eder:

“Kırk beş kişilik patozda otuz beş kişi çalıştırıyorsun!” (...)
“Farkında olduğumu bil yani...” (...)
“Hayır hayır... yanlış anlama. Kendim için bir şey istemek âdetim değildir. Yalnız, sonunda herhangi bir kaza, herhangi bir teftiş oldu mu benden medet bekleme, o kadar! (Orhan Kemal 1996:295).

Her türlü insan emeği koşullarının çiğnendiğini protesto ederek, çıkacak herhangi bir felaketin sorumluluğunu toprak ağası ve ırgatbaşının taşıyacağını ısrarla ileri sürer.

Bu ustanın ‘klasik müzik tutkusu’ gibi önemli bir özelliği de vardır. Onu farklı kılan özellikleri, kendini beklentiler dünyasında da ortaya koyar. Ve Çukurova’daki herhangi bir tarlada, koşullarının çok ötesinde bir hayal dünyasına sahip olması, okumanın ve bilginin sonucu olarak ortaya çıkar:

Ustaysa, elinde yağdanlık, makineleri yağlarken kıpkırmızı, bıkmış usanmıştı bu işlerden. (...)
“Böyle dünyanın devrini devranını, ip tutanını... diye söverdi. Çoluk çocuğu yüzünden kendini dolap beygiri gibi görürdü. Çoluk çocuk olmasa, ya da bol bir kazanca ulaşıya neler geçmezdi aklından! Bir piyanosu olsun isterdi her şeyden önce. (...) Beethoven’e hayrandı. Daha doğrusu, Beethoven’ın gururuna hayrandı. (...) Böyle zamanlarda kendi de Beethoven olurdu. İş başında küfürbaz, kaba bu adam, Beethoven’ın sağırlığına hüngür hüngür ağlamıştı (Orhan Kemal 1996:303).

▪ Ağalar

Romanda karşımıza çıkan ilk ağa, İflahsızın Yusuf’un, Pehlivan Ali’nin ve Köse Hasan’ın hemşehrimiz dedikleri **fabrika sahibidir**. Üç arkadaş, ağayı varlıklı, hemşehri hatırı bilen biri olarak tasavvur ederler. Bu ağa, altmışlık, pörsük, yüzünde kıl kıl damarlar olan biridir. Geniş kenarlı fötr şapkası, lacivert elbiseleri, rugan

iskarpinleri vardır (BTÜ, s.44). Ağa gerçekten Sivas'lıdır ve üç arkadaşa iş verilmesini emreder. Anlatıcının ağayı tasvirinde tamamen olumsuz bir tip çizilmez. Ağanın ayrıldığı köye çeşme yaptırdığını, yol yaptırdığını, çocuk okuttuğunu haber verir. Ağanın hemşehrisini görünce içinden geçenlerden ise, ona bir masumluk dahi katılabilir. Ağa, çevredekiler olmasa onlarla kendi şiveleriyle konuşacak, hatta Pehlivan Ali'ye şöyle bir el ense çekecektir (BTÜ, s.45). Fabrika sahibi, bu iki sahne dışında olayda şahsen yer almaz.

Pehlivan Ali ve Fatma'nın gittiği çiftliğin ve binlerce dönüm arazinin sahibi **Büyük Ağa** ve onun yeğeni **Küçük Ağa** ise romanda ağa kimlikleriyle karşımıza çıkan diğer kişilerdir. İki ağa da olayda çok az yer almalarına rağmen belirgin özellikleri ile dikkat çekerler. İstanbul Hukuk'unda okuyan ve tifo geçirdiği için bir yıl fakülteye gidemeyen Küçük Ağa'nın kişiliği gelişmemiştir. O, sadece içip eğlenmeyi, çiftlikteki kadınlara sarkıntılık etmeyi bilir. Bu ağa Fatma'yı da elde eder. Ayrıca çiftlikte üst üste yığıldığı kaplumbağaları tabancasıyla vurmak, kümese giren kedileri öldürmek gibi sadist özellikleri de vardır. Küçük Ağa'nın bu acımasız yönü, ayrıca Ali'nin ayağını patoza kaptırdığı sahnede de görülür. "Arabası pislenmesin" diye Ali'yi alıp hastaneye götürmez; hatta daha da ileri giderek "üstüme yürüdüler" diye işçileri jandarmaya şikâyet eder.

Her iki ağa da, amele ve ırgatlarıyla şahsen muhatap olmazlar. Adamları vasıtasıyla her anlamda onları sömürür, tüketirler. Irgatbaşlarını, kâtiplerini işçilerin üzerinde bir zorba olarak dikerler. Adamlarının dalaverelerine zaman zaman göz yumarlar. Çünkü bilirler ki onlara biraz göz yummak, kendileri için gelir kaynağıdır. Ayrıca patronlar için malları, onları işleyerek kendilerini zengin eden işçilerden daha değerlidir:

Küçük ağa öfkesini alamamıştı. Onbaşıyı ödevinde gevşek bulmuştu. İstiyordu ki, candarmalara emir versin, candarmalar da mavzerleri çevirip

ırgatları teker teker öldürsünler, sonra da kasaturalarını kullanıp ölü ırgatların kellelerini bedenlerinden ayırsınlar. Bu da azdı belki. Bedenlerden ayrılmış kellelerin gözlerini oysunlar, kafalarını parçalasınlar!.. (Orhan Kemal 1996:312).

Ayrıca romanda, **Macır Durmuş** çırçır fabrikasının, **Cemo Ağa** patozun ırgatbaşısı; **Bilâl** ise çiftliğin kâtibi olarak yerini alır. Ağaya yaklaşıp kendisi gibi işçi olanları hor gören bu kişiler romanda insafsız, adi, ırz düşmanı, kallesiz ve rezil kimlikleriyle boy gösterirler. Romanda bu kişiler vasıtasıyla kapitalizmin bozduğu insansal ilişkiler somutlanır.

Kürt Zeynel’le birlikte patozda koltukçu olan **Halo Şamdin**, romanda kendi kişiliği ile var olan bir karakter değildir. Yakın arkadaşı Zeynel’e göre hareket eder, mücadelesinde ona yoldaş olur. Zeynel’le beraberliği daha çok aynı dili (Kürtçe) konuşmalarına, aynı sosyolojik arka planı paylaşmalarına bağlıdır.

İflahsızın Yusuf’un, Pehlivan Ali’nin ve Köse Hasan’ın şehre geldiklerinde ilk olarak kaldıkları ahırdan bozma evin sorumlusu **Köse Topal**, para uğruna insanların yaşamlarını tehlikeye atan, dini kendi çıkarları için kullanan, çelişkileriyle yaşamaya alışan çift karakterli, yozlaşmış bir tiptir. O, parası için Hidayetinoğlu tarafından öldürülür.

3.1.3.2.1.2 Kadınlar

Bereketli Topraklar Üzerinde’de geçen bütün kadınlar, aksiyonda yer alsın yer almasın, gayrimeşru ilişki içindedirler. Para ve cinsellik onları pençesine almıştır. Etraflarını kuşatan erkekler arasında hiçbir güvenceleri yoktur, fiziksel güçleri yoktur, barınacak evleri ve umutları yoktur. Gövdeleri, “bir anlık dostluk, bir lokma ekmek, birkaç kuruş para vaadi karşılığında herkese açık olan, üzerinde herkesin hak yürüttüğü ve istediği sürece hâkimiyet kurduğu alanlara” dönüşmüştür.

Romanın başında adı geçen ilk kadın Yusuf'un "Osmanlı avrat" dediği emmisinin karısı **Dudu**'dur. Yusuf'un "*O da avradın tekesiydi. Osmanlı! (...) Uçkuruna pek sahaptı. Emmimin yollarını gözlerdi, evine erkek horoz bile sokmaz!*" (BTÜ, s.120) tarzındaki konuşmalarına ve her fırsatta yengesinin namusluluğundan söz açmasına karşılık; Ali ile Köse Hasan, bir yaz günü bu kadını Çerçiyle yakaladıklarını ve kendilerinin de ilişkiye girdiklerini aktarırlar (BTÜ, s.6-7).

Romadaki kadın karakterlerden şantiye şoförünün karısı otuzluk, esmer, geniş kalçalı **Hayriye**, erkek düşkünüdür; karşılaştığı erkekleri vücuduyla sömürür (BTÜ, s.106). O, şantiyenin parlak kâtibinin odasında kâtipler; kendi odasında, içkiden sızmış kocasının yanında Laz Taşeron'la beraber olur. Aynı zamanda Fatma'yı kandırması için para teklif eden Laz Taşeron ile Fatma'nın arasını bulur. Daha sonra da kocasını bırakıp Ömer Zorlu'yla kaçar.

Romanda önceleri, Ömer Zorlu'nun nikâhsız karısı olarak karşımıza çıkan **Fatma**'yı, Ali "zorlu avrat" olarak görür ve onu Yusuf'un emmisinin avradıyla karşılaştırır (BTÜ, s.211). Daha sonra Yusuf'la yollarını ayırması üzerine, Ömer Zorlu'ya kumarda verdiği paralar yüzünden, onların evinde yatıp kalkmaya başlar. Kara gözleri, rastıklı ince kaşları ve yuvarlak kalçalarıyla cilveli bir kadın olan Fatma, kocası ve Ali'yle aynı evde kalır. Kocası evdeyken kocasıyla, evde yokken de Ali'yle yatar. Parası için Laz Taşeron'la ilişkiye girmeyi de kabul eder ve aynı gece hem Taşeron'la hem de Ali'yle birlikte olur. Bir gün Ömer'i bırakıp Pehlivan Ali'yle kaçar. Gittikleri çiftlikte ağanın İstanbul'da okuyan yeğeniyle işi pişirir. Sonra sırf güneşin kavurucu sıcaklığı altında çalışmamak için Ali'yi atlatıp, kendisini elde etmek isteyen Kâtip Bilâl ile ilişkiye girer. Bilâl'in kendisinden bıkmısıyla, tarlada çalışmaya başlar. Fatma romanda son olarak, sıtmal, perişan durumda kendine atebirin hâbi veren bir ırgatla birlikte olur. Bu ırgatla konuşurken, araya anlatıcı girer

ve Fatma'nın ayrıca, ırgatbaşı, Keloğlan, Hamza ve Yusuf gibi kişilerle de ilişkisinin olduğunu haber verir (BTÜ, s.252).

Tarlada, Ali'yle birlikte çalışan ve genelevden çıktığı söylenen **Aptal Kızı**, Ali'yi baştan çıkarır (BTÜ, s.163). Ali bir yandan Fatma ile birlikte olurken diğer yandan Aptal Kızı'yla da ilişkiye girer. Bu birlikte oluş, Fatma'yla Ali'nin arasının açılmasına neden olur. Bu olaydan sonra Fatma'yla Ali'nin yolları ayrılır.

Ali'nin romanda son olarak birlikte olduğu kız, Irgatbaşı Cemo Ağa'nın genelevdeki kızı **Selvi**'dir. Bu karşılaşma, Ali'ye, bir türlü aklından çıkaramadığı Fatma'yı dahi unutturur. Selvi ise Ali'nin saflığına vurulur. Ali, Selvi'yi köyüne götürmeyi Selvi de Ali'yle evlenip kerhane gibi pis bir yerden kurtulmayı hayal eder (BTÜ, s.287).

Köyde sözlüsü bekleyen Ali'nin şehirdeki kısa yaşamına Fatma, Aptal Kızı ve Selvi olmak üzere üç kadın karışır. Bu ilişkilerin hiçbirinde gerçek bir sevgi ya da dostluk yoktur. Ya çıkar ya da cinsel doyum söz konusudur. Yalnız Ali ile Selvi arasında "sevgi"ye yakın bir duygudan söz edilebilir. Ancak ikisi arasında, diğer ilişkilerden farklı, daha insanca bir ilişki başlayacak olursa da Ali'nin ölümü buna meydan vermez.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında "**dekoratif unsur durumundaki kahramanlar**" (Aktaş, 2000:142) olarak, Yusuf, Ali ve Hasan'ın trende tanışıp, şehir üzerine sohbet ettikleri Veli ile Şarkışlalı Yunus Usta, fabrika sahibinin şoförü, odacısı, fabrikanın Arnavut kapıcısı, çırçır kâtibi, Yusuf'un çalıştığı Kirli Koza bölümünün başı Halo Cafer, süpürgeci kızlar, çırçırlarda çalışan Güllü kızı, mahalle bekçisi; Yusuf'la Ali'nin çalıştığı inşaatın amele çavuşu Mustafa Çavuş, sosyal yozlaşmanın kişi düzeyindeki temsilcisi olan ve değerlerden kopuk bir yaşam süren Laz Taşeron Rıza, Fatma'nın nikâhsız yaşadığı kumarbaz Ömer Zorlu, şantiye

şoförü, şantiyenin parlak kâtibi, şantiye kantininin sahibi, Müteahhit Neşat Bey, amele Topal Durmuş, Laz Ali, Zaza, bakkal Hamid Ağa, Ömer Zorlu'nun oturduğu evin sahibi Elci Kürt Cemşir, Gülizar, inşaat işçileri; çiftlikte ırgatlara yemek pişiren evdecinin karısı Senem Bacı, Ali'nin çalıştığı tarladaki ırgatbaşı, Kürt Hürü, onun kocası Halo Cafer ve dokuz yaşındaki kızı, tarlada çapa bölümünde çalışan Kel Meryem, İncirlikli Asiye, Adıyamanlı Fatma, Hüseyin Boşboğaz, Çocuk Fethi, Kürt Haydar; harman yerinde ırgatlara çay satan Irgatbaşı Cemo Ağa'nın yeğeni Çaycı Karamaçı Veysel, onun oğlu Yâsin, kendi çıkarını düşünen, ikiyüzlü, yalancı patoz işçisi Kemal Cesur, harmanda çalışan ırgatlar, ırgat pazarındakiler, Hidayetinoğlu'nun evlenmek istediği Hediye, jandarma onbaşı, Yusuf'un Adana garında sohbet ettiği istasyon memuru, Yusuf'un köyünden Topsakalın Durmuş, Yusuf'un karısı ve çocukları, Köse Hasan'ın karısı ve küçük kızı Emine, Pehlivan Ali'nin annesi ve sözlüsü vardır. Bu karakterler eserin şekillendirici unsurlarıdır.

3.1.3.3 Mekân

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde olaylar, her ne şekilde olursa olsun, mutlaka bir zaman ve mekânla birlikte vardır. Mekân, aksiyonun ve zamanın akışına bağlı olarak, şahısların içinde buldukları atmosferdir. Bu atmosferde, gerçekte var olan yer isimleri kullanılabileceği gibi, uydurma isimler de kullanılabilir. Yani bir eserin mekânı hem “gerçek” hem “kurmaca” olabilir. Ancak îtibârî bir eserde mekânlar, gerçek de olsa, kurmaca da olsa, yine de “îtibârî”dir.

Mekân tasvirleri bizlere, anlatıcının ve şahısların sosyo-psikolojik hâllerini, karakterlerini açıklamada bazı imkânlar sunabilir. Ayrıca mekândaki değişiklikler, olaya ve şahısların davranış biçimlerine de yeni anlamlar katabilir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de mekân, geniş anlamıyla *Adana*'dır. Romanda geçen diğer mekânlar ise şöyle sıralanabilir: *Orta Anadolu'nun seksen*

evlik Ç. Köyü, köyün üç saat ötesindeki ufacık istasyon, tren, Dört yolağı, İnönü Meydanı, Taşköprü, Seyhan Nehri, Ötegeçe, Kuruköprü, işçi mahallesi, Ötegeçe'deki mezarlık, Kalekapısı, ırgat pazarı, Taşçikan sokağı, Adana garı, cadde, çiftlik, tarla, harman, Kerem Ali'nin kahvesi, kooperatif bakkalı, kooperatif kahvesi, Giritli Cumali'nin kahvesi, çaycı Nadir'in kahvesi, Ziraat Bankası, Çiftçi Birliği kahvesi, Çiftçi Birliği'nin yanındaki bakkal, Adana garındaki kantin, fabrika, çırçır dairesi, kirli koza mağazası, sulu koza mağazası, kırma makinesi, Caferiye Camii, kerhane, ahırdan bozma ev, inşaattaki baraka, Ömer Zorlu'nun evi.

Romanda geçen bu mekânlardan bazıları sadece ismen zikredilirken, bazıları ise basitçe tasvir edilir.

Ayrıca romanda *Sivas* ve *Niğde* şehirleri de olay dışı mekânlar olarak yerini alır. İflahsızın Yusuf daha önce Sivas cer atölyesinde iki ay hamallık etmiş, Ömer Zorlu'yla Fatma ise Niğde'den Çukurova'ya gelmişlerdir.

Romanda panorama tasvirlerine rastlanmazken, peyzaj ve dekor tasvirlerine de sınırlı sayıda yer verilir. Bu tasvirler de basitçe yapılıdır.

Romanın ilk ve aynı zamanda geçici mekânı **tren**dir. Olayın girişindeki tren yolculuğu, ilk defa şehir görececek olan üç arkadaş için bir tecrübeye imkân verir. Trende tanıştıkları kişiler onları şehir ve fabrika hakkında bilgilendirir.

Adana, o yıllarda tarım endüstrisinin gelişmeye, kapitalist üretim biçiminin hayata geçmeye başladığı bir şehirdir. Anadolu'nun çeşitli köylerinden, sırtlarında urbalarıyla, korku ve umut dolu gözlerle “ekmek”e akın eden köylü-işçilerin, on binlerce dönüm arazinin pamuklarını büyük bir iştahla eriten fabrikaların, yeni üretim-tüketim biçimlerine ayak uyduramayıp, sosyo-ekonomik konumu sarsılanların mekânıdır. Yeni türeyen yarı şehirli yarı köylü, yarı burjuva, yarı feodal zenginlerin memleketidir. Doğu'da belli oranda sosyolojik temellere dayanan “ağalık”,

Çukurova’da tarihsel, ekonomik akış içerisinde yeni bir kimlikle kendini gösterir (Narlı, 2000:295).

Romanda *şehir/gurbet* “*koyu karanlıklar*” (BTÜ, s.10) ifadesi ile özünde sıkıntı, sömürü ve ayrılığı barındırır:

“Gurbet gibi kötü var mı? Gâvurdan beter dinime imanıma...” (Orhan Kemal 1996:7)

Büyük umutlarla gelinen bu yer, sıkın, boğan bir labirente dönüşür. İlk andan itibaren bütün olumsuzlukların sebebi olan ve “*düşman*” olarak nitelenen şehir, insanları çözen, koparan, parçalayan bir karşı değer olarak kapalı/dar işlev kazanır (Eliuz, 2004:211). Üç arkadaştan ikisinin (Köse Hasan ve Pehlivan Ali) sonunun gurbette ölüm oluşu ise, özlem, yokluk içinde çarpınan bireylerin yaşadığı dramı açılar.

Şehir/gurbet, umudunu kendisinde arayan kişilerin yaşadığı kimlik bunalımının da merkezi olur, kişileri ‘şey’leştirir. Nitekim şehrin kurallarını, yozlaşmış düzenini benimseyen İflahsızın Yusuf, bir yıl sonra duvar ustası ve okuma-yazma bilen bir kahraman edasıyla köyüne geri döner.

Şehir, ağır iş şartları, dayak/küfür gibi kişiliğe yönelik saldırıları, rüşvet ve haksızlık ile sömürü gibi nitelikleriyle bireyleri yutan bir mekân halindedir.

Masum olmayan bu mekân, çözükle değerler sembolü olarak kişileri tekleşmeye doğru iter. Roman kişileri, gurbette “ahırdan bozma” bir evde yaşamak zorunda kalırlar:

“Oturdıkları ‘ev’, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hâlâ gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. Atsinekleri vınıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı.(...) Oda ekşi ekşi fişki kokuyordu.” (Orhan Kemal 1996:59)

Mekân-insan benzeşiminin psikolojik çözümlene ile sağlandığı eserde, kişilerin “*hayvan*” yerine konması, insan olmanın ayrıcalıklarının bütünüyle yok edilmeye çalışıldığını gösterir.

Şehir, *sokak*larıyla, *caddeleriyle*, *meydan*larıyla da ayrıca tasvir edilir:

“(…) Dışarıda ise meydan, ırgatlarla kaynaşmaktaydı. Gazoz, ayran, aşlamacılar, eski gömlek, elbise satıcıları, üçkâatçılar... Yüklü kamyonlar homurtularla gelip geçtikçe ortalık toz içinde kalıyor, sonra uçuşan tozlar, açıkta satılan yiyeceklerle omuz omuza insanlara ağır ağır çöküyordu.” (Orhan Kemal 1996:261)

(...) Caddenin kıyı kaldırımında, şehrin göbeğine doğru ağır ağır yürüdüler. Kerusa denilen çift atlı faytonlar, zahire ya da ırgat yüklü kamyonlar gelip geçiyordu. Üç arkadaş gibi başıboşlarsa cadde üzerindeki dükkânların çeşitli eşya dolu vitrinlerine bakıyorlardı hayran hayran (Orhan Kemal 1996:278).

(...) ‘Taşçıkan’ denilen Adana kerhanesi, derinlemesine dar, uzun bir sokakta, karşılıklı yüksek konakların sıra sıra uzandığı bir yerdi. Sokak, boydan boya elektrik lambalarıyla gündüze dönmüştü. Omuz omuza bir kalabalık doldurmuştu sokağı. Evlerin kapılarındaki küçük deliklerden içerisini, içerdeki yarı çıplak kadınları görebilmek için itişip kakıyorlardı (Orhan Kemal 1996:279).

Romanda tarla, fabrika, inşaat gibi çalışma mekânları da, hem fiziksel hem de işlevsel olarak kapalı/dar niteliklere sahiptir. Rüşvet/avanta gibi haksızlıklarla emeğin sömürülüşü ve aşağılama ile değerler dünyasına yapılan saldırılar bu mekânları kuşatmıştır (Eliuz, 2004:211).

Romanda olaya yön veren, anlam katan *tarla*, Pehlivan Ali’nin arkadaşı Yusuf’tan ayrılıp Fatma’yla gittiği çiftlikle, Ali’nin bir süre çalıştığı pamuk tarlasıyla, çiftlikteki kâtip ve ırgatbaşının tuzağıyla Ali’nin gittiği harman yeri ile kendini gösterir.

Ali’nin Fatma’yı kaçırap geldiği “çiftlik ve tarla”, şehirli toprak ağasının başka bir mekânıdır. Ağanın yakınları ve işbirlikçileri olan ırgatbaşları, kâtipler,

aşçılar çiftlikte kalırlar. Fatma, sırf güneşin kavurucu sıcağı altında çalışmamak için, ağanın yeğeninin ve Kâtip Bilal'ın cinsel isteklerini kabul eder. Çiftliğin olay ve insan üzerindeki etkileri bununla da sınırlı kalmaz. Çiftlik, dolap çevirmenin, işçilerinin kadınlarına sarkıntılık etmenin, sömürünün başka bir merkezidir. Pehlivan Ali, Fatma'yı çiftlikte bırakarak diğer ırgatlarla tarlaya gider. Tarla, anlatılan olayların bütün ağırlığını taşıyan, sefaletin vardığı boyutları gösteren canlı ve oldukça etkili bir işleve sahiptir. Geniş arazinin bir yerinde çapa yapılırken, bir yerde buğday sapları patoza verilir. Romanda gerilimi artıran en önemli olaylar bu harman yerinde meydana gelir. Yazarın çizdiği olumlu tipler (Zeynel, patoz ustaları) bu mekânda aksiyona katılırlar. Kürt Zeynel, Irgatbaşı Cemo Ağa'nın, Küçük Ağa'nın haksızlıklarına itiraz eder; işten atılınca da bir gece harmanı ateşe verir. Zeynel'in yerine patozdaki koltukçuluk işine verilen Pehlivan Ali, ayağını karnı doymayan patoza kaptırır ve ölür. Bu bağlamda patoz, romanda, yalnızca bir tarım makinesi anlamıyla yer almaz. İşçileri insanlıktan çıkarırken, patron için “*çuvallara altın sarısı bir su gibi*” buğday akıtan (BTÜ, s.182) patozun bir simge niteliği kazandığı görülür. Denilebilir ki, romanda, “*doymak bilmeyen*” bu canavar, işçilere soluk aldırılmazken, patronun cebine altın akıtan bir sistemin simgesidir. Romanın yazıldığı yıllarda doğup geliştiğine tanık olunan kapitalizmin simgesi (Moran, 2002:65).

Romanda *fabrika*, hem “hedef” hem de “korku duyulan nesne” konumundadır. Köylerindeki ilkel ırgatlıkla geçinemeyen üç arkadaş, Adana'ya hemşehrimiz dedikleri adamın fabrikasında çalışmak üzere yola çıkarlar. İşte, sora sora buldukları bu fabrikanın önüne geldiklerinde anlatıcı devreye girer ve fabrika önünü şu şekilde tasvir eder:

(...) küçük karpit lambalarıyla dolaşp duran gezgin satıcıların yer yer aydınlatdığı fabrika önünde, insanlar çok daha cıvıl cıvıl, çok daha cümbüşlü oluyordu:

“Şam tatlısını ne güzel, ne güzel yemesi!”

“Hani ya şifalı şalgamdan içen?”

Sonra el ayak, karpit lambalarıyla gezgin satıcılar yavaş yavaş çekildi, ortalık tenhalaştı. Yalnız fabrikanın fişiltılı iniltisi. Bu hiçbir zaman dinmeyen, yorulup usanmayan inilti, mahallenin nabzı gibi bütün gece atıp durdu (Orhan Kemal 1996:40-41).

Fabrika önü, önce görüldüğü hâliyle aktarılır; yazarın elindeki kamera, gürültüyü, satıcıları, kalabalığı görüntüler. Ama yazar bu tasvir arasına iki kelime sıkıştırarak mekânın işçi mahallesi için önemini belirtmiş olur. Birinci kelime (inilti) acıyı, ikinci kelime (nabız) mecburiyeti hatırlatır. İkisinin birleşmesi ise, Orhan Kemal’in bütün romanlarında tematik yapıyı oluşturan değişmez çatışmayı “*ekmek kavgası*”nı verir (Narlı, 2000:307). Ardından üç arkadaşın fabrikaya girmesiyle “çırçır dairesi” anlatıcının ağzından şöyle dikkatlere sunulur:

Örslere inen balyoz sesleri ve birtakım makine şakırtıları gelen basık çatılı yapıların önünden geçerek ‘çırçır dairesi’nin çürük merdivenlerini çıktılar. Pamuğun kuru kabuğuyla tohumundan ayrıldığı yerdı burası. Üç arkadaş şimdiye kadar hiç görmedikleri sert şakırtılı, pamuk tozları uçuşan bir hava içine girince sanki çarpılarak ürktüler. Burada hemen her şey sarsılıp sallanıyor, dönüyordu. Tahtaları kararmış basık çatıdan sarkan toz salkımları arasında ufacak ampuller sarı sarı yanıyor, yanlarındaki volanların kuvvetli sarsıntılarla çalıştırdığı çırçır makinelerinden şiddetli sesler çıkıyor, toz salkımları, tozlu duvarlar, döşeme tahtaları, havada uçuşan tozlar sarsılıyordu (Orhan Kemal 1996:46).

Irgatbaşı, üç arkadaşı “kirli koza”, “sulu koza” ve “kıрма makinesi” olmak üzere fabrikanın farklı birimlerine yerleştirir. Anlatıcı burada da araya girer ve kişilerin çalışmaya başladıkları fabrika içi birimleri, olduğu gibi yansıtmaya çalışır:

İflahsızın Yusuf ‘Kirli Koza’da çalışıyordu. Tarladan tozu toprağıyla gelip doldurulmuş kirli kozaların bulunduğu mağaza, fabrikanın günbatısında, yan yana on beş depodan biriydi. Bu depolar her yıl fabrikaca satın alınan kirli pamuk kozalarıyla dolar, bütün mevsim işlenir (...) Dışarının soğuşuna karşılık koza mağazasının içi hamam gibiydi. Ellerindeki ‘yaba’ denilen kocaman tahta çatal, ya da demir tırmıklarla koza yığına girişen

on bir ırgat, kozaların müthiş tozundan korunmak için ağızlarını, burunlarını paçavralarla sarmışlardı. Her yaba vuruşta koza dağından parçalar kopuyor, ya da çürük bir duvar yıkılıyor, toz bulutları tavandaki ufacık ampulün sarı ışığını körleştiriyordu (Orhan Kemal 1996:50).

Köse Hasan 'Sulu Koza'ya verilmişti. Çırçır dairesinin arka bölümündeki sulama makinesinde ıslanıp tavını almış pamuk, kozaları, çinko arkalıklarla bir başka mağazaya, Pehlivan Ali'nin çalıştığı kırma makinesine taşınıyordu. (...) Sekiz sulu kozacının sekizi de, çinko arkalıklarından sızan kirli sularla iliklerine kadar sıırıksıklamdılar, titreşiyorlardı (Orhan Kemal 1996:51).

Irgatbaşı, güçlü kuvvetli gördüğü Pehlivan Ali'yi kırma makinesine vermişti. Kuvvetli bir volanın sertçe çevirdiği kırma makinesi, pamuk kozalarının sert kabuklarını kırıyor, kırık kabukların tohumlu pamuktan temizlenmesi için şiflemelerden geçmesi gerekiyordu. (...) Pehlivan Ali kırma makinesinin ağızında dikiliyordu. Bir başka bölümdeki sulama makinesinden geçip ıslatıldıktan sonra, tavını alması için arka mağazalarda bir süre bekletilen kozalar, dokuz kişilik bir işçi kadrosu tarafından çuvalarla ve sırtta taşınarak Pehlivan Ali'nin yanına çıkarılıyordu. Ali, güçlü elleriyle kavradığı çuvalı makinenin ağızından içeri, kalın lama demirlerinin dakikada bin beş yüz devir yapan fırtınasına boşaltıyor, bu fırtınada parçalanan kozalar, makinenin önünden savrulup birikiyor, şiflemecilerse, bunları şifleme makinelerine taşıyorlardı (Orhan Kemal 1996:52).

Fabrikanın farklı birimlerinin tanıtıldığı bu bölümlerde güçlü bir gözlem söz konusudur.

Çalışmaya başlayan üç arkadaş, daha ilk günlerinde fabrikanın gerçek yüzüyle karşılaşır. Bu onları hem şaşırır hem korkutur. Fabrikanın kapıcısıyla baş edemezler. İflahsızın Yusuf, iş bulmak için kendini fabrika sahibinin arabasının önüne atar. Irgatbaşı bu üç arkadaşın yevmiyelerinin bir kısmını ister. Ağaya şikâyet etmeye gittiklerinde, odacı onları içeri almadığı gibi, bir de Yusuf'u tokatlar. Sulu Koza'nın nemine ve soğuşuna dayanamayan Hasan hastalanır ve kısa bir süre içinde ölür.

Romanda bir diğer mekân olarak yer alan *inşaat* da olay ve kişilerin geleceğinde önemli bir yere sahiptir. Yusuf, kendini sağ salim köyüne götüren bir

güç konumundaki duvarcılığı burada öğrenir. Ali'nin şehirde yenilmesine, ölmesine etki eden Fatma, olay örgüsüne burada dâhil edilir. Bu mekânın barakalarında, karanlık kuytularında bedenler, hayvani isteklerle tüketilir (Eliuz, 2004:212).

Romanda sınırlı sayıda yer alan peyzaj betimlemelerine ise birkaç örnek şöyledir:

“(…) Bakır kızılı kocaman bir ay doğuyordu uzaktaki sırtların ardında. (...) Gecenin içinde ateşböcekleri yanıp sönüyor, ayın alt kenarı sırttan kurtulmaya çalışıyordu.” (Orhan Kemal 1996:169)

“(…) Kıpkırmızı bir ay doğmaktaydı. Gecenin içinde daha karanlık dağların kıyısında ayın kızıl tekeri çıkmıştı bile.” (Orhan Kemal 1996:223)

“Doğudaki uzak dağları kül renkli bir aydınlık yalayıp geçti. Yıldızlar yavaş yavaş siliniyor, yaralarının akışı seyrekleşiyordu. Serin bir rüzgâr esti hafifçe.” (Orhan Kemal 1996:234)

Ayrıca romanda dekor yöntemi kullanılarak yapılan mekân tasvirlerinden birkaçı da şu şekildedir:

Şehrin en işlek yerlerinden biri olan Kuruköprü'ye gelince Köse Topal'ı unuttu. Pamuk, üstü balyaları yüklü kamyonların çevreyi benzin, ya da mazot kokulu homurtulara boğduğu semt her zamanki gibi arı kovanını hatırlatıyordu. Fabrikalar, depolar, daha çok da irili ufaklı kahveler... Kahvelere girip çıkanlar, anacade üzerindeki 'umumi hela'ya uğrayan, uğradıktan sonra da savuşup gideceğine sanki pek eğlenceli, pek sefalı yermişçesine takılıp kalanlar. Hela kaldırım üzerindeki işsizlerse omuz omuzaydı. Yarı aç, bomboş gözleriyle anacadeden gelip geçenleri seyrediyorlardı (Orhan Kemal 1996:64).

“Yusuf'la Ali barakaya yadırgı yadırgı baktılar. Dürülmüş yataklar, şuraya buraya atılmış boş çimento torbaları, kırmızı tuğlalar, karyola gibi kullanılan boş şeker sandıkları...” (Orhan Kemal 1996:88)

Şantiye kantini, tuğla yığınlarının bir köşesinde, paslı saçlarla örtülü, daracık bir dükkândı. (...) Uğultulu bir kalabalık vardı kantinde. (...) Kaba küfürler, ardından da kahkahalar yükseliyordu arada. Kantinin sakat bacaklı mangalında marsık tütüyor, gözleri yakıyordu. Tavanda sallanan ufacak gemici feneri marsık ve cıgara dumanlarıyla yoğunlaşmış kantini

zorla aydınlatıyor, harç bulaşıklarıyla ağarmış başlar, sırtlar fenerin sarı ışığında kımıldıyordu (Orhan Kemal 1996:121).

Ömer Zorlu'ların odası, elci Kürt Cemşir'in göz göz kiraya verdiği, üstü saz örtülü, kerpiç denilen toprak tuğlalarla örülmüş dört evcikten en baştakiydi. Yer yer delinmiş, rengini atmış, eski bir Kırşehir kilimi seriliydi. Bir sedir şuraya buraya atılı minderler, bir kıyıda Fatma'nın yeşil boyalı tahta sandığı, duvarlarda Fatma'nın entarileri, çiviye bacağından asılıp kalmış kara donu... (Orhan Kemal 1996:125).

Merdivenin bitiminde, soldaki daracık bir odaya kızın ardından girdi. Sol kıyıda hantal bir karyola, duvarlarda magazinlerden kesilmiş, yarı çıplak kadın resimleri, birkaç erkek fotoğrafı. Bu yanda tenekesi paslı bir ibrik, leğen, çivide kirli bir havlu. Yerlerde de o işte kullanılmış bezler... (Orhan Kemal 1996:283).

3.1.3.4 Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî metinler, okuyucunun karşısına dört ayrı zaman boyutuyla çıkarlar: “Olay zamanı”, “anlatma zamanı”, “yazma zamanı” ve “okuma zamanı” (Aktaş, 2000: 107).

Belli bir müddet zarfında cereyan eden ve bazen geriye dönüşlerle verilen olayların gerçekleştiği zaman dilimine “olay zamanı” adı verilir. Maceranın kendi zamanı “kurmaca zaman” olma özelliğini taşır. Eserde nakledilen olayın dışında, bir de onun anlatılma işi söz konusudur. Yazar bu anlatma görevini bir anlatıcıya yükler. İşte olayı, yine bir müddet zarfında öğrenen anlatıcının olayı anlatma zamanı da “anlatma zamanı” veya “kurgu zamanı” adını alır. Olay ve anlatma zamanı, îtibarî olmalarıyla bildiğimiz zamandan ayrılırlar.

Yazma zamanı “*gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır*” (Aktaş, 2000:107). Bu zamanın îtibarî zamanla alakası yoktur; ölçülebilen gerçek bir süredir. Yazar romanını belli bir süre içinde yazar ve bitirir. Okuma zamanı ise “*eserin kodunun okuyucu tarafından çözülmesi için harcanan süredir*” (Aktaş, 2000:126). Yayımlanan metnin okurla karşılaştığı

süreler farklıdır. “*Bu süre zarfında okuyucu, eserden hareketle ayrı bir itibarî âlem yaratır. Yoruma dayalı yaratma işinden kendince bir zevk duyar. Bu da, eserdeki edebîliğin yeniden tezâhürü demektir ve her okunuşta tekrar edilir*” (Aktaş, 2000:126). Yazma ve okuma zamanı bir bakıma eserin dışındadır. Bunların her ikisinin de olayla alakası yoktur. İki zaman da kronolojik karakterlidir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de olay zamanı, kesin olarak belli değildir. Fethi Naci, “*Belli olan, günde 12-18 saat çalışıldığı ve karşılığında sadece üç lira bilmem kaç kuruş alındığı yıllarda geçtiğidir.*” (Naci, 1994:165) dese de, devirle ilgili gerçekliklere yapılan göndermeler, yazarın biyografisinden alınan bilgiler olayın geçtiği zaman dilimi hakkında yaklaşık bir tarih belirlenmesini mümkün kılar. İşte Orhan Kemal'in eseri yazma planları (Uğurlu, 1970:97-98) ile daha da belirginleşen olay zamanı 1945-1950'li yılları işaret eder.

Halk Partisi'nin iktidarda olduğu bu dönem, ekonomik sorunların su yüzüne çıktığı, köyden şehre göçün başladığı ve sosyal çözülüşün ivme kazandığı bir süreçtir.

“(…) Ekonomik yapıda meydana gelen bu dönüşümler, toplumun sosyal ve kültürel yapısında da bir dizi değişme ve gelişmeyi beraberinde getirdi. Sosyal yapıdaki değişmelerden biri de nüfusun niteliğinde meydana gelen değişmelerle ilgili: Bir yandan, tarım kesiminde kullanılmaya başlayan ileri teknikler nedeniyle kırsal nüfus topraktan itilmiş; diğer yandan da endüstrileşme ve hizmet kesimlerindeki gelişmeler nedeniyle köylü nüfus kente akmağa başlamıştır.” (Özgür, 1975:135)

Romanda olay, sonbaharda başlar ve kronolojik olarak anlatılan yaklaşık bir yıllık süreyi kapsar. Bu süre içinde, yer yer geriye dönüşler ve ileriye fırlamalar yaşanır; zamanda atlamalara gidilir. Böylelikle öykü zamanı; geriye dönüşler, şimdi'ye ait anlatımlar ve gelecek hayalleri ile üç boyutlu nitelik kazanır. Daha çok hatırlayışlardan ibaret olan “geriye dönüşler” ayrıca yaşamın gerçekleriyle bağlantılı psikolojik tahliller de içerir:

Gözleri daldı. Tosbağa mahallesinin çarpık, eğri sokaklarını, ayı inine benzeyen kerpiç evlerin kapısında güneşe karşı kirli saçlarını tarayan kızları, çocuklarını kapı önlerinde herkese karşı yıkayan kadınları, etekleri şakıldaklı çocukları düşündü. Selvi değilse bile, Seyran da bunlardan biriydi. Elinde beş taş, ya da ip, bütün gün sokaklarda ip atlar, beş taş oynardı. Ne zaman boy atmış, ne zaman gelişmişti de baştan çıkmış, şimdi de kerhaneye düşmüştü. (...) Aynı çırçır fabrikasında çalıştıkları yıllarda, hemen her gece yarısı, işten dönerlerken bir işaret, alır Alaman fabrikasının arkasındaki hendeklere götürürdü. Çok uysaldı. Nereye çeksen oraya giderdi. Gel derdi, gelirdi. Git derdi gider, yat der yatar, kalk der kalkardı. Ağzı var, dili yoktu. Birinde elinden para zarfını çekip almıştı da kızcağız hiç sesini çıkarmamış, boynunu büküvermişti. Onunla hendeğe ilk girdikleri geceyi hatırladı. (...) (Orhan Kemal 1996:223-224).

Romanda ileriye fırlamalar, gelecek için yapılan planlarda, roman kişinin kurduğu hayallerde kendini gösterir:

Köy yeri, köylüler kafasından uğultuyla geçiyordu. Gün geliyor, Ali köye dönüyordu. Kahveye gidiyordu tabii. Veli'nin trende kendilerine yaptığı gibi, resim çıkarıp gösteriyor, köylüsünün şaşan bakışları önünde gururlu: 'Siz bilmezsiniz!' diyor. '... siz şehre inmediniz ki! Çukurova gibi var mı? Görseniz, dilinizi yutarsınız!' (Orhan Kemal 1996:53).

Gözlerini yıldız dolu, berrak göğe kaldırdı. Haftalığını aldıktan sonra Hidayetinoğlu'yla inşaata, Yusuf'un yanına varıyorlar. Yusuf temelli usta olmuş... Ömer Zorlu da Fatma'yı aramak için gitmiş, dönmemiş bir daha. Bir de bakıyorlar ki Fatma orda! Bunu beğenmedi. İnşaata onlardan önce varmış, Yusuf'tan Ali'yi sormuş. Yusuf da 'Vallaha hiç haberim yok bacı. Buraya gelmediler!' demiş. Fatma ne yapacağını şaşırılmışken, Ali, hızır gibi yetişiyor. Fatma dönüp de Ali'yi görünce, 'Vah Ali'm, Ali'm benim!' diye sarılıyor boynuna, ağlıyor, Ali'nin kaşları çatık. 'Bilâl'i bana değıştin!' diyor. 'Bilâl'ına git!' diyor. Lakin Fatma'nın iki gözü iki çeşme. 'Ali' diyor, '... ben ettim sen etme. Bir daha yoluma altın dökseler senden töbe ayrılmam!' (Orhan Kemal 1996:247).

Huzur içindeydi. Gözlerini yumdu. Oooh! Yarın bu vakit köyünde olacaktı, çocuklarının içinde. Gaz ocağını yakacak, üstüne tencereyi oturtacaktı. Suyun çabucak kaynayışına karısı, amma da şaşacaktı. 'Töbe estafurullah' diyecek, sakınacaktı. İlk korkardı herhalde. 'Cin işi,' derdi, 'insan işi değil, tövbe değil!'

Sonra komşular... eve doluşurlardı, mücerret. 'Amanın kız, o ne ki!' derler, besmele çekerler, 'Cin işi, şeytan işi' derlerdi, '... işi iş değil, töbe estafurullah...' (Orhan Kemal 1996:319).

Öykü zamanının akışı, zamanda atlamalar ve özetlemeler yoluyla sağlanırken diyaloglar üzerine kurulan olay birimleri de birbirini hazırlayıcı niteliktedir. Ayrıca romanda yer alan “*gece yarısı, gece yarısını iki saat geçe, ertesi gün, yarım saat sonra, saat iki buçuğa doğru, çeyrek saat içinde, sabahın sekizine doğru, sabahın altısında, yarın sabahleyin, ertesi gün öğleye doğru, dokuza doğru, öğlenin on birine doğru, çeyrek saat sonra, yarın gece, öbür gece, birkaç hafta sonra, çeyrek saat önce, gecenin çok ileri bir saatinde, gece yarısından sonra ikiye doğru, akşama doğru, iki saat sonra, ertesi günlerden birinde, on beş gün geçti, günler geçiyor, saatler geçtikçe, böylece de bir zaman geçti vb.*” gibi zarflar da olay zamanına süreklilik kazandırır.

Bir romanda yazma zamanı, hem yazarın tarihsel zaman içinde yaşanan olaylara nasıl bir anlam katmak istediğini hem de yazarın eserini yazarken hangi imkânlarla sahip olduğunu; hangi sosyal, siyasi ve psikolojik şartlarla çevrildiğini ve bunların eserde nasıl yansıdığını açıklığa kavuşturan bir mahiyet arz eder.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanının yazma zamanı bir tane değildir. Çünkü yazar, eserin ikinci baskısında birçok değişiklikler yapmış, kitabın hacmini de genişletmiştir. Birinci baskıda bulunmayan birçok diyalog, cümle ikinci baskıda vardır. Birinci baskısı 1954’te yapılan romanın ikinci yazılışı ve baskısı 1964’te olur. On yıl gibi uzun bir aradan sonra yeniden yayınlanan eserin yapısını oluşturan çatışmalarda, tematik özünde değişimler görülür.

3.1.4 Tema

Tema, olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışma veya karşılaşmanın en kısa ve kesin ifadesidir. Her tema, yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel problemleriyle ve yaşama biçimiyle ilgilidir; insana özgü bir gerçekliği, dönemin şartlarına bağlı olarak dile getirir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de ezen/ezilen çatışmasının daha somut bir görünüm kazandığı köylü-şehirli karşıtlığı ekseninde, köydeki ırgatlıkla geçinemeyen insanların Adana'ya fabrika, inşaat ve tarlalarda çalışmak için akın edişleri, şehirde çürüyüşleri, değişen değer yargılarıyla baş edemeyişleri teması işlenir.

Romanda, Türk toplumunun emek-üretim ilişkisini henüz çözemediği bir dönemde Orta Anadolu'nun yoksul Ç. Köyünden kalkıp iş ve ekmek parası için Çukurova'ya inen üç köylü, İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan aracılığıyla, fabrikada, inşaat işinde ve tarım işletmesindeki çalışma koşulları gözler önüne serilir. Geri kalmış bir ülkenin sanayileşmeye kalkıştığı bir dönemde, gaz ocağını dahi bilmeyen bir köyden şehire inip fabrika ile karşılaşan ilkel, saf insanların şaşkınlığı, çaresizliği; örgütsüz işçi ve köylünün nasıl sömürüldüğü bütün ayrıntıları ile gösterilir.

Romanda, Adana'ya varışlarıyla birlikte Yusuf'un emmisinin öğütleriyle, uyarılarıyla ayakta durmaya çalışan üç arkadaş için şehir, sıkın/boğın bir labirente dönüşür. Yaşadıkları kimlik bunalımının merkezi olur; onları kendilerinden ve değerlerinden uzaklaştırır. Gerçek dünyanın çıkmazları onları, maddeye bağımlı birer nesne haline dönüştürür. İlk andan itibaren bütün olumsuzlukların sebebi olarak gördükleri ve "düşman" olarak niteledikleri şehir, onları koparır, parçalar hatta yok eder. Umutların öznesi olan bu mekân, onları sevgi, saygı, vefa, doğruluk, dürüstlük gibi olumlanan unsurlardan hızla uzaklaştırır; ikiyüzlülüğün girdabına sürükler. İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali "kardeşten ileri" dedikleri arkadaşları Köse Hasan'ı hasta ve parasız bırakıp gitmekte sakınca görmezler. Yusuf, romanın sonunda, kendisine duvar ustalığını öğreten ustası için, Kılıç Usta için "vızırıtı" diyebilecek kadar bayağılaşır.

İşte bütün bu olumsuz şartlarına rağmen mecbur ve mahkûm olunan; ondaki bir şeyi alabilmek için insanı hemen hemen bütün insanlığından vazgeçiren şehre, ilk yenik düşen, gurbetin kurbanı olan kişi Köse Hasan'dır. O, üç köylü arkadaşın karanlıkta el yordamıyla aradıkları ferdî kurtuluş ümidinin ilk kırılan halkasıdır.

Romanda üç köylünün şehirlilere karşı verdikleri savaşta en trajik, en çarpıcı yenilgi, emmi öğütlerini dinlemeyip felaketine doğru yürüyen Pehlivan Ali'nin ölümü ile gerçekleşir.

Ali, Kâtip Bilal'ın Fatma'yı elinden hileyle aldığını anlaması üzerine, "*Vah şehir, gözün çıksın şehir. Kırdın kanadımı kolumu şehir, vay şehir, vay kahpe şehir...*" (BTÜ, s.213) diyerek feryat ettiği, bu mekânın kurbanı olur. Cin gibi şehir adamının Pehlivan Ali'yi son çarpışı, Ali'nin saflığından yararlanan ırgatbaşının onu tehlikeli bir işte kullanarak ölümüne neden olmasıyla gerçekleşir. Romandaki patoz sahnesinde Küçük Ağa ve Irgatbaşı Cemo Ağa'nın işçileri gayrete getirecek "*Ha babam kardaşlarım ha, ha babayığitler ha, ha aslanlar ha!!! (...)*Devir, devir, devir!!! (...)*Devir ha, devir ha, devir! Ha, ha, ha, ha!!!*" (BTÜ, s.304) şeklindeki haykırışları ise âdeta Ali için yaklaşan ölümün ayak sesleri olur.

Ve yitmiş iki yaşama karşılık, şehrin/gurbetin kurallarını, yozlaşmış düzenini benimsediği için sapasağlam duran son halka. İflahsızın Yusuf.

O, şehrin aldatıcı cazibesine, emmisinin dilinden düşürmediği öğütlerine uyararak karşı durmayı başarır. Şehre ve şehirliye karşı takındığı ikiyüzlü tavır, üç arkadaşıyla çıktığı "ekmek" mücadelesinde, sağ olarak evine dönen tek kişi olmasını sağlar. Yusuf, duvar ustası olmanın ve hayalindeki gaz ocağını almanın mutluluğu ve gururuyla köyüne geri döner.

Bereketli Topraklar Üzerinde'de yazar, Çukurova'ya gelen üç arkadaşın fabrikada, inşaatta ya da bir çiftlikte çalışırken karşılaştıkları para dolaplarını,

haksızlıkları ve şehirlilerin bunlara oynadıkları oyunları, köylü/şehirli çatışmasının örnekleri olarak sıralarken aynı zamanda Çukurova'daki iğrenç düzeni, sömürüyü ve yozlaşmış yaşamı da sergilemiş olur. Bu bağlamda romanda, girdikleri her işte acımasızca sömürülen, kente geldiklerinde horlanan, alay edilen, kendileri gibi sefalet içerisinde yaşayan insanlara sığınan, ama biri dışında ayakta kalmayı beceremeyen köylüler kadar toplumsal ve ekonomik hayat da çok iyi gözlemlenmiş, tarımsal alandaki değişimler eksiksiz kaydedilmiştir.

İşte acımasız koşullarda insanın geçirdiği değişimi, giderek sadece ilkel güdülerini doyurmaktan başka bir şey düşünmeyen bencil yaratıklar haline gelişlerini çarpıcı sahnelerle yansıtan roman, pek çok edebiyat incelemesinde Orhan Kemal'in en iyi romanı olarak kaydedilir.

3.1.5 Dil ve Anlatım

Anlatım, düşüncenin, duygunun kısacası anlamın sözle, davranışla, jest ve mimiklerle alıcıya ulaştırılmasıdır.

Edebî eserde anlatma, bir olay çevresinde gelişir, farklı durumların ve ruh hâlinin dile getirilmesi çevresinde metinde ifadesini bulur. Anlatım, bu tip edebî metinlerin ham maddesidir.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde, yazar anlatma görevini bir anlatıcıya yükler. Okuyucu bütün olup biteni bu anlatıcı aracılığıyla öğrenir. Bu anlatıcı kurmaca bir kişidir, işlevi kendi gibi kurmaca olan olay örgüsünü ve olay örgüsünde yer alan diğer öğeleri anlatmaktır. Anlatıcı bir bakış açısı ile okuyucunun karşısına çıkar.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde ilahî bakış açısı, kahraman anlatıcının bakış açısı ve gözlemci anlatıcı olmak üzere üç tip anlatıcı ve bakış açısı vardır.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı, olay dışı üçüncü şahıs tarafından ilahî bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Anlatıcı, olay birimlerine, kişiler dünyasına, mekân ve zamana ait ayrıntıları tematik kurguyla bütünleştirir. Romanda anlatıcı, sınırsız görme ve bilme yetisiyle yaşantıları, iç ve dış çatışmaları giderek sevinç ve üzüntüleri bilen konumundadır:

Fabrika sahibi güldü. Onları hemen çevreleyen meraklı kalabalığa karşı piyasasının bozulmasından korkmasa lafı uzatır, yıllardır kendini sıkı sıkı konuştuğu şehirceden sıyrılır, şunlarla tıpkı onların köycesiyle konuşurdu. Hatta Pehlivan Ali'yle güleşe tutuşabilirdi. Pek severdi güleşini. Tutup da gerçekten değil, şakacıktan bir el ense çeker, ellerini şaplatırdı (Orhan Kemal 1996:45).

Anlatıcı, zaman zaman olayda hiç görünmeyen kişiler hakkında da bilgi sahibidir. Üç köylü, hemşehrilerinin fabrikasının yerini rastladıkları bir adama sorunca, anlatıcı diyalogların arasına girer ve adam hakkında bilgi verir:

“Adam ellilik, komisyoncu kâtibiydi. İki saate kadar boşaltılmazsa ardiye ücreti binecek bir kireç vagonu için istasyona gidiyordu. Kan tere batmıştı. Onunla uğraşarak geçirecek vakti yoktu.” (Orhan Kemal 1996:32)

Ancak bu üçüncü şahıs anlatıcı, romanda her şeyi bilmesine rağmen genellikle gözlemci rolünde kalmayı tercih eder; kişilerinin yaptıklarını yorumlamaz, yargılamaz. Romanda İflahsızın Yusuf'u, Pehlivan Ali'yi, Köse Hasan'ı köylerinden ayırıp Çukurova'ya sürükleyen “ekmek kavgası”dır. Romandaki anlatıcı bu savaşı kendisi anlatmaz, olay kişilerinin ağzından duyurur. Şehir, bu üç arkadaş için bilmedikleri, korktukları bir dünyadır. Ancak bu noktada, anlatıcı devreye girip onların korkularını aktarma yolunu seçmez. Emmisi şehir görmüş Yusuf, arkadaşlarına bilgi verir ve onları uyarır:

Ne diyon Köse ne diyon? Gece olmaz mı, sokaklarda bütün elektrikler yanar, gündüz gibi, ipil ipil, O tomafiller, o avratlar, o ne bileyim canım, dille tarifi mümkünsüz. Siftah gidince adamı bir çarpar ki eh! Kendi kendini yitirirsin, ne yana bakacağını şaşırırsın. Lakin kardaşlar, biz biz

olalım, şehirlinin dolabına düşmeyelim. Anam avradım olsun, bizi yek ekmeğe mühtaç ederler! (Orhan Kemal 1996:9).

Anlatıcı, tarafsız bir kişiliğe sahiptir. En çarpıcı olaylar, en çirkin sahneler ve adaletsiz uygulamalar olurken bile araya girmez, kişilerden birini diğerine tercih etmez; hepsine aynı uzaklıkta durur. Romanın ilk bölümlerinde İflahsızın Yusuf “emmisinin Osmanlı avradından” söz eder. Köse Hasan’la Pehlivan Ali, sözü edilen kadınla köyde ilişkiye girmişlerdir. Yusuf ondan söz ederken, onlar işaretlerle gülüşürler (BTÜ, s.6). Burada anlatıcı hiçbir müdahalede bulunmadığı gibi bu davranışları şu veya bu şekilde de yorumlamaz. Arkadaşları, Köse Hasan’ı aç susuz hasta yatağında terk edip giderken de (BTÜ, s.91) anlatıcı, Köse Hasan’ın yanında yer almaz. Fakat bunlar, anlatıcının olay boyunca bir kere bile taraf tutmadığı anlamına gelmemelidir. Sözü edilen, anlatıcının romandaki genel tavrıdır. Yoksa bazen, en azından okuyucunun bir tarafta yer almasını istediğini gösteren ifadeleri vardır. Mesela ırgat pazarını anlattığı bölümde, anlatıcının taraf tuttuğu görülür:

Kul acımaz bunlara, Allah acımaz. Allahın unuttuğu insanlardır bunlar! Peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmişlerdir bunlara. Hiçbir işe yaramayan, hiçbir işe yaramayacak olan sabır, tevekkül, kanaat! Taşköprü’nün bu gecesinde, yüzyıllar görmüş ırgat pazarının ırgat kaynaşan kalabalığına cıgaralarının neşeli dumanlarını salarak kahve, çay, nar, koruk şurubu, limonata, buzlu ayran içen ‘ağa’lar memnundurlar. Irgat boldur, Çukurova tarlalarındaki işe yetecek insan gücünün çok üstündedir. Haftalıklar düşecek, pamuk ucuza elde edilecektir.

“Irgata hele ırgata!”

“Heye kardaş...”

“İtoğlu itleri şımartmıyak giden yıllar gibi ha!”

“Töbe demen mi?”

“İt kapıda zebun gerek hemşerim...” (...)

Peygamberler kitaplar dolusu sabır getirmiştir Allah adına! Yağmurda ıslana, güneşte tüte kururlar. Torbalardaki tandır, yufka dürümleri tükenip, çarşı ekmeğine verilecek son kuruşlar da suyunu çektikten sonra, aç çocukların göklere yükselen feryadı. Ölseler bile ne? Öte dünya vardır, birer kuş gibi uçacaklardır Cenneti Âlâ’da. Cenneti Âlâ’da yağdan, baldan dağlar, süttten ırmaklar... Analar, bir deri bir kemik analar, kucaklarında açlıktan ölen yavrularına kana kana gözyaşı bile dökemezler. Peygamberler mi, hacılar hocalar mı, öyle demiş: Allah verdi, Allah aldı.

Kul ne ki Allahın iradesi karşısında? Ondan daha mı iyi bilecekler? Hikmetinden sual edilir mi? Yarın onlar ellerinde bakraç bakraç Cenneti Âlâ suları, analarını Cennet kapılarında bekleyecekler. Analar kucaklarında ölü ölüveren yavrularına ağlamamalı, sevinmelidirler. Bu yalan dünyada yaşayıp da günahların çeşitleriyle kirleneceklerine, henüz günah çağına varmadan ölecek Cennete uçmuşlardır kuş gibi. Allahın sevgili kullarıdır onlar! (Orhan Kemal 1996:143-144).

Ayrıca zaman zaman da, olaylar karşısında kendini gizleyemeyip yorum yapar:

“Bütün gün beklediler. Sonunda Yusuf:
“Beri bakın,” dedi.
Ötekiler isteksizlikle yanaştılar. Şaka maka, ne varsa Yusuf’ta vardı.”
(Orhan Kemal 1996:38)

Şuna bakın. Yağdan geçilmiyor, beller bilmeyen...”
Gerçekten de pilav, yağdan geçilmiyor gibiydi. Taşıyla toprağıyla suya salınmış yarma pilavında ot yağının en düşüğü bir parçacık kullanılır, pilavı parlak göstermek için de, herenilere azıcık ayran akıtılırdı.
Zeynel sözünün ardını getirdi:
“Gidin bakın, etli pilava bağdaş kurmuşlardır şimdi. Allahsız oğlu Allahsızlar. Bu Allah da hep onların Allahı mıdır nedir? Fakir fıkaraaya garaz tekmi...” (...)
Ama Zeynel’in sözleri doğrudu. (...) (Orhan Kemal 1996:193-194).

İş, olanca sıkıcılığıyla başlamıştı. Harmandan beden kalınlığında desteler kapılıyor, durulmayan, bitip tükenmek bilmeyen bir karınca kaynaşmasıyla harman makinesine koşturuluyor, harman makinesinin üzerindeki Zeynel’le Halo Şamdin’e atılırcasına teslim edilip, harmana yeniden, yeni bir demet omuzlanmak için koşuluyordu. Bu bir koşuydu gerçekten de durmak bilmeyen, uçsuz bucaksız bir koşu. (...) (Orhan Kemal 1996:236).

“Zeynel’in kulağına nerden gitti!”
“Bilmeem. Kulağına mı gitmiş?”
“Kulağına gitmiş de Kemal’e bıçak çekmiş!”
Irgatbaşı bunu gerçekten yeni duyuyordu.” (Orhan Kemal 1996:267)

Romanda yazar, “diyalog, iç diyalog ve iç monolog” gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Romanın hemen her sayfasında diyalogların bulunduğu, romanda olayların karşılıklı konuşmalarla kurulduğu görülür. Bu, yazarın karşılıklı konuşmaları, psikolojik çözümlemelere tercih ettiğini gösterir. Nitekim diyalogu

bilinçli olarak çok kullandığını söyleyen yazar, bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

...Fazla diyaloga önem verişim, tesadüf değildir. Anlatmak istediğimi en iyi böyle anlattığımı sanıyorum. Uzun uzun ruh tahlilleri yapmaya kalkışmaktansa, muhaverenin diyalektiği ile bu işi başarmanın çok daha tabii olacağı kanaatindeyim.(...)

Ben bol diyaloglarımla kabuktan derinlere inmek, yani ruh tahlilleri yapmak istiyorum. Üç beş konuşma, çoğu sefer sayfalar dolusu izahın yerini tutmalıdır. Bu iş muhakkak ki çok zordur, hususi bir kabiliyet ister.(...) (Bezirci, 1984:57).

Gerçekten de, Orhan Kemal'in romanlarında, olayların akışı, kişilerin ruh durumları, korku ve endişeleri, kurdukları hayaller, birbirleri hakkında ne düşündükleri büyük ölçüde diyaloglardan ve iç konuşmalardan öğrenilir. Yazarın, kişileri ve toplumu, konuşmalar yoluyla canlı ve olduğu gibi yansıtmak eğilimi, gerçekçilik anlayışının bir sonucudur.

Romanda, iç monolog tekniğinin kullanıldığı bir örnek şöyledir:

Uzaklara, ta uzaklara, Fatma'yı koyup geldiği uzaklara hazin hazin baktı. Demek bir insan 'bacım' dediğine kötü gözle bakabilirdi? 'Vah şehir' diye geçirdi, 'gözün çıksın şehir. Kırdın kanadımı kolumu şehir, vay şehir, vay kahpe şehir... Adam bacım dediğine... tööbe töbe... Ben şu cahil başımla bacım desem birine, töbe eğri bakmam. Ben ben iken bakmam da, koca bir ırgatbaşı bir kâtip... vay şehir vay! (Orhan Kemal 1996:213).

Diyalog tekniği dışında, düz anlatıma ve özetlemelere de yer verilir. Yazar bu tarz anlatım tekniklerine, genellikle olayın cereyan edeceği mekânı tanıtmak veya romanda bir şekilde adı geçen kişiler hakkında bilgi vermek için başvurur. Romanın özellikle ilk bölümlerinde kişilerin olay dışı hatıraları, Köse Topal'ın geçmişi, üç arkadaşın fabrikada çalışmaya başladıkları bölümlerin tanıtımı bu teknikler vasıtasıyla dikkatlere sunulur:

Doğru ya, patoz dedim de aklıma geldi. Bir tarihte efendi, patozda çalışıyoruz. Patoz, eski patoz. Dört buçuk ayak, kırk beş kişilik. Lakin ırgatbaşı kansız mı kansız. Şu kadarcık merhamet arama. Kırk beş kişilik

patozu otuz beş kişiyle çalıştırıyor, on kişinin gündeliğini küt, cebe. Güneş tepede alev alev, serçeler dersen sıcaktan düşüp düşüp bayılıyor. Adam çatlayacak. Soluk alamıyorsun sıcaktan be. Yirmi saat. Paydos yok! Gece oldu, arkadaşlarla anlaştık, patozu sakatlayacağız. (...) Ertesi gün buğday demetlerinin içine soktuk. İş başladı. Millet tozu dumana kattı ki Allah Allaaah! Güneş bir yandan, incecik buğday tozu bir yandan. Soluk almak istersin alamazsın, almasan yaşayamazsın... Anca bir çatırtı koptu makinede. Irgatbaşdır çaktı işi, deli oldu efendi (Orhan Kemal 1996:27).

Kayseri'nin Bünyan ilçesine bağlı köylerden birindendi bu adam. Birinci Dünya Savaşında Çanakkale'de dizkapağından aldığı bir yara yüzünden sakat kalmıştı. Yıllardır Çukurova'ya herkesten önce iner, muhtardan bu ahırı on lira aylıkla kiralar, sonra da adam başına üç liradan yataklık yer verirdi ırgatlara. Yatağı, yeşil boyalı tahta sandığı, kara tenceresi, teneke ibriğiyle ahırın başköşesini tutmuştu. Bekâr çamaşırı yıkar, yemek pişirir, demiri paslı tıraş makinesi, ağzı dönmüş usturasıyla beş kuruşa saç keser, sakal kazırdı. Faizle para da verirdi, ama öyle her önüne gelene değil. Adamı gözünden tanırdı: İş bulmuş da, fotoğraf, pul gerekiyormuş... Böylelerine bir lira verse, para günü iki buçuk alırdı (Orhan Kemal 1996:62).

Tarlardan tozu toprağıyla gelip doldurulmuş kirli kozaların bulunduğu mağaza, fabrikanın günbatisında, yan yana on beş depodan biriydi. Bu depolar her yıl fabrikaca satın alınan kirli pamuk kozalarıyla dolar, bütün mevsim işlenir, şif denilen kuru kabuğundan, daha sonra da çırcırlarda tohumundan ayrılan kirli kozalar artık kirli kozalıktan çıkar, pamuk olur, sonra da fabrika iplikhanesinde pırıl pırıl makinelerden geçirilerek iplik, iplikler de dokumahane tezgâhlarında bez haline getirilirdi (Orhan Kemal 1996:50).

Romanda, aksiyonda önemli fonksiyon ve anlam yüklenen, simgeleşen bir nesne ve romanın anlamını üzerine alacak bir söz grubu da yer alır: “Gaz ocağı” daha romanın girişinde sembolik bir hedef haline gelir, roman boyunca zaman zaman karşımıza çıkar ve romanın sonlarına doğru da büyük bir önem kazanır. Nitekim yola çıkan üç arkadaştan ikisi engellerle baş edemeyerek ölürken, sadece Yusuf gaz ocağını alıp köyüne dönmeyi başarır. Bu bağlamda gaz ocağı bir mutluluk simgesine dönüşür. Ayrıca “şehir ah şehir” şeklinde yapılan tekrar da, romanın tematik özünü çağrıştıran, temel çatışmayı işaret eden sembolik bir ifadedir. Kişiler hemen hemen karşılaştıkları her olumsuz durumda bu ifadeyi kullanırlar.

Romanda konuşma ağırlıklı, tabii, sade ve açık bir dil kullanan yazarın, roman kişileri, halkın deyimlerle, özgün kalıplarla, yerel ağızla zenginleşen günlük diliyle konuşur.

Yazar diyaloglarda yerel söyleyiş/şive özellikleri ile anlatıma canlılık kazandırır. Roman kişilerinin kültür yapısını yansıtan bu yerel söyleyişler, sokağın dilini metne taşır:

“Aloo,” dedi. “Neresi orası? Çırçırılar mı? Bana gönderin ırgatbaşını, çok acele. Evet çok acele, kapıya derhal! Var çok mühim talimatları ağamızın! (...)
“Tebliğ etmek için ağamızın emrini, yaptım telefon! Şimdi gelecek ırgatbaşı...” (...)
“Durmayın burada, çıkın dışarı, şurada durun, diyil orada, şurada, az daha şurada, hah, oldu şimdi!” (Orhan Kemal 1996:45-46).

“Yaklaşın pakayum,” dedi.(...)
“Nerelisinuz?”(...)
“Evli misiniz, bekâr mı?” (...)
“Var inşaatımız, büyük. Verecegum üçer buçuk, sağlam. Çalışır misunuz?
“Yazayum mi?” (...)
“Ne hemşerisu?” (...)
“Neler söylersun be! Ne hemşerisu? Ne ırgatbaşisu?” (...)
“Var mı aklında sakatlık?” (...)
“Sen pehlivan misun? (...)
“Gelirsen verirum saa dört lira, net!” (...)
“Bitişik mi göbeginuz?” (Orhan Kemal 1996:78-79).

“Gel,” dedi. “İmne, gel. Buban dediydi ki, köye varırsan, İmne’nin kara gözlerinden bi güzel öp dediydi!”
Yusuf Emmisinin pırıl pırıl gaz ocağından gözlerini ayıramıyan Emine:
“Bubam ne diye gelmedi ya?” diye sordu (Orhan Kemal 1996:327).

Ayrıca yazar, romanın anlatımında akıcılığı sağlamak için şiir ve düz yazıyı birlikte kullanma yoluna da gider. Hatta şarkı ve türkülere yer verir:

“Martinim omzumda
Yalı giderim yalı.
Sorarsa beni vali
Tonyalı’yim Tonya’lı.” (Orhan Kemal 1996:120)

“Kalanın ardına ekerler dâri
Erkekler biçerler sararlar yâri
Yâr bana göndermiş ayvaynan nâri” (Orhan Kemal 1996:162)

“Kez saçlarem saçlarem
Yoor, yoor, yor ammen.
Hoynar homiz başlerem
Yoor, yoor, yor ammen.

Kez sizi aler kaçerem
Yoor, yoor, yor ammen
Kıyl olmaz kardeşlerem
Yoor, yoor, yor ammen.” (Orhan Kemal 1996:220-221)

“Enginli yüksekli kayalarımız
Gaminan yağrulmuş binalarımız
Doğuramaz olaydı analarımız” (Orhan Kemal 1996:328)

Romanda küfürlü, argolu konuşmalar da dikkat çeker. Küfürlerin cinsellik ve din içerikli olduğu görülür: “*Kahbe, orospu, dümbük, ibne, anayın dinini, kahbe dölü, pezevenk, kahpe avratlı, kahpe analılar, ağzına iti sıçırtacağım, ana avrat dümdüz giderim, kızlığına sıçarım ha, habibini şaşırıyorum, bize hükmedenin Allahını kitabını, yedi göbek sonra gelecek zürriyetini vb.*”

Romanın yapısında bazı olaylar *sahne*, bazı olay ve durumlar da *özet* tekniği ile yansıtılır. Romanın, birkaç konuşma cümlesi dışında diyaloga yer verilmeyen on dördüncü bölümünde, anlatıcı *özetleme* yoluyla tarlaları, yoksul ırgatları bir süreklilik içinde anlatır:

Analar, erkek yüzlü analar, avuçları nasırlı analar, gözlerinde dökecek yaş kalmamış kupkuru analar, iş ve ekmek haberiyle dönecek erkeklerinden yana dikmişlerdir gözlerini. O yana, kocalarının her sabah, daha şafak sökmeden gidip, omuz omuza doldurduğu, ‘ırgat pazarı’na!
Erkekler de kadınları gibi bir deri bir kemiktirler. Değdiği yeri köz gibi yakan güneşin altında aç, terli, ama sabırla beklerler. Irgatbaşılar ırgat pazarının mutlak hâkimleridir. Rızkların sahibi! Şöyle bir görünüveren bir ırgatbaşının çevresi hemencik umutla alınır. Ağzından çıkacak her söz kerametmişçesine dinlenir.
İnsanlar aç, ama umutsuz değillerdir!
Kadınlar bilirler ki erkekleri ergeç gelecektir. Gözbebeklerinde ‘ekmek’in müjdesi, gelecektir erkekleri.

Günler geçer, sonra haftalar. (...)
Erkekleri gelecektir, ergeç gelecektir erkekleri! (...)
Çoğunlukla yaya düşülür yollara. Yukarıda güneş, aşağıda çamur, toz.
Yalınayaklarla kilometreler tepelenir.
Kuru, taş gibi birer kara somun karşılığı, tarlada sabahtan akşama kadar
çapa çapalamaya hazırdırlar.
Çukurova’da bahar harikadır!
Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir!
Çukurova’nın bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütlü, yani
tohumlu pamuk versin! (Orhan Kemal 1996:144-145).

Diğer taraftan yazar, bazen bir olayı veya bir durumu “okuyucunun gözleri önünde tecessüm ettirmek” (Aktaş, 2000:12) ister. Bu durumda sahne tekniğini kullanır. Gözlemci gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden olan yazarın, bu tekniği sıklıkla kullanması pek tabiidir.

Romanda Yusuf iş istemek için hemşehrisi olan fabrika sahibinin arabasının önüne atlar. Yazar bu sahneyi âdeta kamerayla gösterir:

Siyah otomobil hızla geliyordu, yavaşladı. Fabrika kapısına on metre kala Yusuf öne atıldı, kollarını havaya kaldırdı. Araba kuvvetli bir frenle tam zamanında durmuştu. Şoför hırsla yere atladı. Yusuf’u tokatlayacaktı ki, fabrika sahibi arabadan seslendi. (...) Şoför tokatlamaktan vazgeçmişti, ama Arnavut kapıcı kocaman bıyığıyla hemen yetişmişti. Yusuf’u hışımla itti. Yere diz verip kalkan Yusuf fabrika sahibine koştu. Adam geniş kenarlı fötr şapkası, lacivert elbiseleri, rujan iskarpinleriyle arabasından inmekteydi. Yusuf ayaklarına kapandı, az kalsın öpecekti (Orhan Kemal 1996:44).

Ayrıca yazar, romanda *tasvir*den de yararlanır:

Sarı boyası yer yer dökülmüş, ‘dört buçuk ayak’lık kocaman harman makinesi, rüzgârın esme durumuna göre doğu-batı durmuştu. Az ilerdeki bir traktörün deli deli döndürdüğü kalın ve uzun volan kayışıyla sertçe çalışırken çok büyük bir ağustosböceğini hatırlatıyordu. Tıpkı tıpkısına bir ağustosböceği! Ağustosböceği de günün kimbilir hangi saatinde, kimbilir nerde, hiç durmamacasına, biteviye öter öter ya, harman makinesi de öyle. Şakırtılı, ama hep aynı ölçülü şakırtılı sesiyle çalışıp duruyordu. Güneş ağır ağır yükseliyordu doğu’dan. Güneş ağır ağır yutuyordu sabahın serin nemini. Yirmi desteci harman makinesinin doymak bilmeyen ağzına buğday demetlerini koşaradım, hücumla taşırırken, daha şimdiden kan tere batmışlardı. Gecenin birinden beri durup oturmadan didinen toprak yüzü

bu insanlar, zırıl zırıl terlemekten kupkuru kalmışlardı sanki. Çoğunun çatlak dudakları irin bağlamıştı beyaz beyaz. Gözlerinin akları damar damar kızarmış, tükürükleri ağızlarında koyulaşmıştı (Orhan Kemal 1996:181).

Kalekapısı'ndaki ırgat pazarı, sabahın çok erken saatlerinden beri omuz omuzaydı. Çukurova'nın bereketli topraklarını çapalayan, patozlarında durup dinlenmeden, yorulup usanmadan didinen binlerce insan, beş buçuk günlük müthiş yorgunluğun karşılığını bekliyorlardı. Kuruyup kararmış yüzleri, patlamış dudakları, kırk yamalı paramparça üst başları... ama gözlerinde hiçbir zaman sönmeyen pırıl pırıl umutlarıyla bekliyor, daha doğrusu, çığ güneşin altında boyuna kımıldayıp uğuldayan omuz omuza bir kalabalık, tek istek, tek umut, çokluk da tek öfke halinde bekleyordu (Orhan Kemal 1996:252).

Romanda birçok anlatım türü kullanılır. *Öyküleyici* anlatıma birkaç örnek şöyledir:

(...) Bir tarihte yine böyle kumarda oturdumdu. Arabım bir güldü efendi, koynum koltuğum para dolduydu. Senden iyi olmasın bir uşak vardı, adı Lomen, lakin yiğit oğlandı, nerde şimdi öyle yiğitler? Paraya mı sıkıştım? Varırdım yanına, Lomen derdim, iki buçuğun var mı? Hık mık etmezdi, var kardaş. Beş verirdi, on verirdi, yirmi verirdi. Yiğit oğlandı canım. Birinde Lomen dedim, paran var mı? Var Ömer Ağa, dedi. Ver dedim, çıkardı verdi bir kınalı onluk. Bir oturdum kumara... (Orhan Kemal 1996:114).

(...) İşlerin durduğu, haftalarca dinmek bilmeden yağın yağmurların başladığı karanlık kış günlerinde, çarçabuk mahallesindeki kerpiç evinin nispeten aydınlık bir köşesine çekilir, boyuna okurdu. Ama en çok okuduğu Beethoven üzerine yazılmış şeylerdi. Böyle zamanlarda kendi de Beethoven olurdu. İş başında küfürbaz, kaba bu adam, Beethoven'ın sağırlığına hüngür hüngür ağlamıştı (Orhan Kemal 1996:303).

Betimleyici anlatıma birkaç örnek şöyledir:

Böcek çıtırtıları yüklü gecede birer kıyıya serilmiş uyuyan ırgatların iniltileri geliyor, yarasalar ay ışığıyla kalaylanmış gecenin içinde bir baştan bir başa kurşun gibi akıyorlardı. (...) Toprak sıcak, toprak yorgun ve uykuluydu.

Kaynaşan yıldızların arasında bazan bir yıldız pırıl pırıl, eğri bir çizgi halinde akıp derinliklerde sönüyordu.

Çok uzaklarda bir köpek havlaması.

Bir beygir kişnemesi, bir öküz böğürtüsü.

Sabah uzak dağların ardında kirlili bir grilikteydi.

Grilik ağara ağara iniyordu ovaya (Orhan Kemal 1996:176).

Patozun ağzından içeri verilen desteler, dakikada bin iki yüz devir yapan parmak demirlerinin arasında parçalanıp ufalanıyor, harman makinesinin tahta böğürlerine takılı çuvallara altın sarısı bir su gibi buğday akıyordu. Samansa, o da incecik sapsarı, yaldızı hatırlatan tozuyla makinenin bir başka yanından yere pırıl pırıl, kaypak birikiyordu (Orhan Kemal 1996:182).

Güneş, bembeyaz, pamuk yığınlarını hatırlatan kalabalık bulutların arasında kıpkırmızı gözükmüştü. Hızla yükseliyor, çiğ bir aydınlık, sıcak, havanın serin nemliliğini yutuyordu.

Kamyonun geçtiği yolun iki yanındakiler tarlalar, pamuk tarlaları çapa çapalayan kadınlı erkekli ırgatlarla doluydu. Aynı tempoyla inip kalkan kazmalarından başlarını kaldırıp da yola falan baktıkları yoktu (Orhan Kemal 1996:292).

(...) Çok geçmeden harmanda turuncuya çalan sarı bir alev parlayıp geçti. Ardından daha güçlü, kızıl bir alev sütunu. Sonra devamlı, telaşlı alevler geceyi doldurdu. Kuru saplar iştahla, çatırdayarak yanıyor, yıldızların ışığı körleniyordu. Derken aynı ürkek alevlerle ikinci harman da çatırtıyla yanmaya başladı. Şimdi iki harman iki yanardağ ağzı gibi al, turuncu, sarı alevlerle çatır çatır yanıyorlardı. Geceyi allara, sarılara, turunculara bulayan yangınların titrek ışığında telaşlı gölgeler sağa sola kaçışmaya başladılar. Irgatlar şaşkınlık içinde koşuyorlardı. (...)

Birden çalışmaya başlayan traktörün hırçın sesi, bütün insan çığlıklarını yuttu. Ağır patozun demir tekerlekleri, yumuşak toprağı ezerek, Pehlivan Ali'nin ölüsü yanından geçti. Ali'nin mor yollu iplik çulla örtülü cesedi, harman yangınından vuran bol ışıkla aydınlandı (Orhan Kemal 1996:310).

Açıklayıcı anlatıma bir örnek şöyledir:

Mal sahibine göre gördükleri iş, harmandan buğday demetlerini omuzlayıp omuzlayıp, harman makinesine koşturmaktan ibaretti. Koşturuyor, patozun üzerindeki 'koltukçu'lara veriyor, sonra yeni desteler getirmek üzere harmana dönüyorlardı. Koltukçularsa, desteci denilen bu demet taşıyıcılardan aldıkları desteleri harman makinesinin ağzından içeriye sokuyor, zırlıta makinenin doymak bilmeyen karnını doyurmaya çalışıyorlardı (Orhan Kemal 1996:181-182).

Tanımlayıcı anlatıma bir örnek şöyledir:

“Şifleme makinelerinden geçip, kırılmış kabuklarından ayrılan tohumlu pamuğa 'kütülü' deniyordu.” (Orhan Kemal 1996:53)

Karşılaştırmalı anlatıma birkaç örnek şöyledir:

Ali'nin aklından Yusuf bir türlü çıkmıyordu: ‘... muhtar olamaz, olamaz işte. O usta olduysa ben? Benim usta olmadığımı ne bakıyon? Benimle güleşemez ya! Onun gibi iki dene gelse gene fos. O, gaz ocağı alırsa ben de alırım. Onunki yılan sedası verirse benimki de verir (Orhan Kemal 1996:272).

Pehlivan Ali bir zamanlar fabrikada çalıştığı ‘kıрма tablacılığı’na benzetmişti bu işi. Aslında işlerin ikisi de tıpkıydı. Birinde pamuk, ötekinde buğday. Fabrikadaki makinede pamuk tohumu pamuğundan ayrılıyordu, bunda ise buğday sapından, çöpünden, samanından. Yalnız orada, kapalı, soğuk yerde iş görmüştü, burada açık yerde, sıcakta. Üstelik samanın yaldızı hatırlatan ince tozu terle boyunlarına, boğazlarına yapışacak, gidiştirecek, gidişme de deliye çevirecekti (Orhan Kemal 1996:295-296).

Yazarın romanda “pekiştirme, kuvvetlendirme ve kavramları zenginleştirme” gibi işlevlere sahip *ikilemeleri* sıkça kullandığı görülür. Aynı sözcüğün tekrarıyla yapılan ikilemeler, isimlerin, sıfatların, eş anlamlıların, zıt anlamlıların ve yansımali seslerin bir araya gelmesi şekilleri ile kullanılır:

“melil melil, donuk donuk, kaygılı kaygılı, hazin hazin, küskün küskün, sinirli sinirli, efkârlı efkârlı, çalımlı çalımlı, gere gere, sine sine, çabuk çabuk, avuç avuç, neşeli neşeli, uykulu uykulu, cünup cünup, yanıp yanıp, dalıp dalıp, ağara ağara, oklava oklava, yuvar yuvar, burcu burcu, aval aval, tıklım tıklım,ölgün ölgün, sine sine, ekşi ekşi, bakraç bakraç, hırslı hırslı, lokma lokma, suçlu suçlu, Bilâl milâl, ufak tefek, aşçıya muşçuya, akça pakça, şurasında burasında, eğri büğrü, inişli yokuşlu, karalı beyazlı, gaz ocağı maz ocağı, iciğini ciciğini, şahit şuhut, taksirat maksirat, horlaya inleye, şehirli mehirli, borcum morcum, saklandı maklandı, dahrik mahrik, kaba çuha, epmeğin müpmeğin, cenderme menderme, kızı mızı, usta musta, huylu muylu, köye möye, kadınlı erkekli, fındıkçı mındıkçı, ağanın

mağanın, meramı müramı, hemşeri memşeri, ne varı me varı, paldır küldür, kıs kıs, ziv ziv, çın çın, fıkır fıkır, şapur şupur, haş haş, lıkır lıkır, hart hart, zırıl zırıl, takır takır, vıcık vıcık, dan dun, hık mık, şıkır şıkır, zangır zangır, gıcır gıcır, cayır cayır, gürül gürül, şarıl şarıl vb.”

Halkın konuştuğu ve anladığı dille yazmaktan yana olan yazarın, romanda, halkın kültür yapısını göstermek amacıyla, *atasözleri* ve *deyimleri* kullandığı görülür:

“akıl var yakın var (BTÜ, s.10), insan sora sora mevlasını da bulur belasını da (BTÜ, s.31), el öpmekle ağız kirlenmez (BTÜ, s.38), şeriatın kestiği parmak acımaz (BTÜ, s.48), ot kökünün üstünde göverir (BTÜ, s.67), yol yoluyla orman baltayla (BTÜ, s.72), bal tutan parmağını yalar (BTÜ, s.89), ölmüş eşek kurttan korkmaz (BTÜ, s.92), kara gün kararıp gitmez (BTÜ, s.118), kendi düşen ağlamaz (BTÜ, s.118), it ürür kervan yürür (BTÜ, s.131), armudun iyisini aylar yer (BTÜ, s.137), ateş olsa düştüğü yeri yakar (BTÜ, s.232), elçiye zeval olmaz (BTÜ, s.197), her koyun kendi bacağından asılır (BTÜ, s.202), canı yanan eşek attan ileri gider (BTÜ, s.204), atın aptalı rahvan adamın aptalı pehlivan olur (BTÜ, s.218), bana dokunmayan yılan bin yaşasın (BTÜ, s.231), eşek olduktan sonra palan vuran çok olur (BTÜ, s.253), dinsizin hakkından imansız gelir (BTÜ, s.255), yiğit ölür namı kalır (BTÜ, s.275), davulun sesi uzaktan hoş gelir (BTÜ, s.316) vb.”

“lafı ağzına tıkamak (BTÜ, s.5), akılı gitmek (BTÜ, s.13), yelkenleri suya indirmek (BTÜ, s.22), aşık atmak (BTÜ, s.23), omuz silmek (BTÜ, s.30), suyuna gitmek (BTÜ, s.34), ayranı kabarmak (BTÜ, s.37), bıyık burmak

(BTÜ, s.37), put kesilmek (BTÜ, s.37), kelleyi koltuğa almak (BTÜ, s.38), sudan çıkmış balığa dönmek (BTÜ, s.39), diş bilemek (BTÜ, s.45), eli işte gözü oynaşta (BTÜ, s.55), vız gelmek (BTÜ, s.58), kulak asmamak (BTÜ, s.69), kireç kesilmek (BTÜ, s.77), anca beraber kanca beraber (BTÜ, s.80), içi içini yemek (BTÜ, s.118), gözünü açmak (BTÜ, s.119), nabzına göre şerbet vermek (BTÜ, s.121), bıyık altından gülmek (BTÜ, s.122), eli kulağında (BTÜ, s.126), kırk tarakta bezi olmak (BTÜ, s.146), fitil almak (BTÜ, s.149), taşı gediğine koymak (BTÜ, s.162), yüreğine ateş düşmek (BTÜ, s.180), gözünü budaktan esirgememek (BTÜ, s.185), etekleri tutuşmak (BTÜ, s.205), ipe un sermek (BTÜ, s.222), ne kızı verir ne dünürü küstürür (BTÜ, s.231), canını dişine takmak (BTÜ, s.238), külahları değiştirmek (BTÜ, s.264), kanına dokunmak (BTÜ, s.276), kendini fasulya gibi nimetten saymak (BTÜ, s.299), Amasya'nın bardağı, biri olmazsa biri daha (BTÜ, s.299), yedi denizin dışarı attığı (BTÜ, s.316), kazın ayağı öyle değil (BTÜ, s.316), dağları devirmek (BTÜ, s.316), içi kabarmak (BTÜ, s.321), küçük dilini yutmak (BTÜ, s.326) vb.”

3.2 “Vukuat Var” Romanının Tanıtımı

Orhan Kemal’in roman türündeki dokuzuncu eseri olan *Vukuat Var*, ilk olarak 1954 yılında Dünya Gazetesi’nde tefrika edilir. Roman, bölümler halinde neşredilirken, Adana’da tepkilerle karşılaşır; “vatandaşlar arasında soy ve mezhep ayrılıklarını tahrik ettiği” iddiasıyla saldırılara uğrar (Alangu, 1965:388). Bu yüzden romanın kitap düzeninde yayımlanması 1958 yılında mümkün olur. Bu gecikmenin sebebi, biraz da Adana’da tefrikanın durdurulması yönünde yapılan gösterilere bağlanabilir. Her ne kadar Orhan Kemal, Fikret Otyam’a 2.5.1956 tarihinde yazdığı mektupta “*Fıkara “Vukuat Var”, kâat fıkdanı hasebiyle bu yıl da basılamayacağı benziyor.*” (Otyam, 1999:51) derken problemin kağıtla ilgili olduğunu vurgulamak istese de, eser bu mektuptan sonra bile iki yıl basılmayı beklemiştir. Kuşkusuz bu bekleyiş matbaa problemlerinden daha başka problemlerin varlığı hususunda bizleri düşündürür. Nitekim Asım Bezirci de Orhan Kemal’in Çukurova gerçeklerini anlatan roman dizisinden tepki uyandırmayan piyasa romanlarına kaymasının bir nedeni olarak, *Vukuat Var*’ın adının seçim çekişmelerine karışmış olmasını gösterir (Bezirci, 1984:117).

Roman, yazarın romen rakamlarıyla birbirine bağladığı on sekiz bölümden oluşur.

Vukuat Var yayımlandıktan sonra eleştirmenler birbirinden farklı değerlendirmelerde bulunurlar:

“*Vukuat Var*’da, Adana’nın işçi mahallerindeki, çeşitli yerlerden gelmiş, sonunda birleşerek “Adanalı” denilen insan tipini meydana getiren oluşumu tasvir ediyordu. Çeşitli etnik zümrelerin aralarındaki karşıtlıklarını değil, yaşam içinde birleşerek evrilmelerini anlatıyordu.” (Bezirci, 1984:117)

Orhan Kemal’in küçük adamlarının hayat çizgilerinin bir ucunda ekmek, öteki ucunda aşk vardır. Bu romanında, ekmeği ikinci plâna alarak aşka

yönelmiş. Bu durum ise onu, bilerek daha ılımlı, daha ölçülü bir gerçekliğe götürmüş. Aynı zümrelerden, denk sayılmıyan sevdâlıların, karşılıklarına dikilen engellerle savaşıarak birbirlerine kavuşmaya çabalamaları, sonra “ayrılık ya da ölüm”le karşılaşmaları, bu romanda halkın edebî anlayışına uygun bir açıdan anlatılıyor. Arap uşağı Kemal’in sevgilisini savunurken öldürülüşü sahnesi, temaya uygun bir anlatılışla veriliyor (Alangu, 1965:389).

Orhan Kemal’in Vukuat Var’ında köylü-toprak ağası ilintileri, hemen onun yanı başında din geriliğinin riyalı yüzü var. İnanılması güç gelir belki size, ama bunlar gerçek. Orhan Kemal, gerçeklik duygusunu yaşatarak kişilerini kuruyor, aradaki ilintilerini tamamlıyor.

Vukuat Var’ın önemi bence buradan geliyor. Çukurova’da yaşayan insanların toplumsal özünü vermesi. Kişilerin birbirleri ile ilintilerini kurarken gerçeklik duygusunu, sosyal psikolojiyi bir senteze vararak yazmasıdır (Ömer Faruk Toprak, Yelken, Kasım 1959, Aktaran, Bezirci, 1984:156).

“Vukuat Var’da toplum sorunlarına bir dokunuşu var Orhan Kemal’in. Şöyle serpiştirircesine, aradaki bağıntıları düşünmeden anlatıp geçiyor. (...) Konuşmanın çoğunluk olduğu bir romandır Vukuat Var. Sayfalar, eskilerin deyimleriyle incir çekirdeğini doldurmayan konuşmalarla geçiştirilmiştir.” (Tevfik Çavdar, Yeditepe, 30.9.1959, Aktaran, Bezirci, 1984:156)

Vukuat Var, Orhan Kemal’in Çukurova’yı konu edinen çalışmalarından biri. Yazar, dört kadınlı, çocuklarının sayısını bilmeyen bir insanla (Cemşir Ağa) onun küçük kızının (Güllü) yaşamını odak olarak almış, çalışan insanların çalışma koşullarını sergilemeye çalışmıştır. (...)

Orhan Kemal bu yapıtında bir dram üzerinde durur. Güllü’nün Arap uşağı Kemal’le olan ilişkisini, iki gencin birbirlerine karşı olan tutkularını, hayal ve umutlarıyla birlikte vermeye çalışır. Ne ki, kuru bir aşk öyküsü olarak nitelendirilemez Vukuat Var. Orhan Kemal, bu yapıtında temiz bir sevginin etrafında oluşturduğu olaylarla yoksul insanların düzende bir değişiklik olmadan ekonomik bir refaha kavuşamayacaklarını imgelemeye çalışır (Mehmet Ergün, Yeni Ortam, 26.10.1972, Aktaran, Bezirci, 1984:156-157).

Görüldüğü gibi alıntıladığımız beş metinde de farklı sonuçlara varılır. Tahir Alangu romanı aşk teması çerçevesinde öne çıkarırken; Ömer Faruk Toprak köylü-ırgat ve dini riya içindeki kişilerin gerçekçi ilintiler içerisinde kurulduklarını ifade eder. Çavdar ise, tematik yapı arasındaki bağısızlıktan söz eder.

Romanın, Remzi Kitabevi tarafından yayımlanan ve 1958 yılını taşıyan ilk baskısından, incelememizde esas alacağımız Tekin Yayınevi'nden çıkmış 1995 yılına ait sekizinci baskısına ulaşıncaya dek, toplam altı baskısı daha yapılır (1972, 1974, 1976, 1979, 1981, 1989). 1995 yılından itibaren de birçok yayınevi tarafından yayımlanır.

3.2.1 “Vukuat Var” Romanının Özeti

Eski bir toprak ağasının tek oğlu olan Cemşir, gençliğinde babasından kalan serveti, arkadaşı Reşit'le birlikte içki ve kadın âlemlerinde yiyerek tüketen, kimsesiz ve parasız kalınca da Adana'ya gelerek dört kadınla evlenen orta yaşlı bir adamdır. İtibardan düşmüş bir hâlde zengin toprak sahiplerine ırgat temin ederek geçimini sağlamaya çalışır. Ancak “elci”lik yaparak kazandığı para, gençlik döneminden beri alıştığı içkili eğlenceleri sürdürmesine yetmez.

Cemşir'in dört eşinden birçok çocuğu olmuştur ve onların kazandıkları paralarla geçimini sağlamaktadır. Boşnak asıllı en küçük karısından olan Güllü de büyümüş, kendi ayakları üzerinde durabilen ve kendi doğrularını savunmaktan çekinmeyen bir genç kız olmuştur. Çırçır fabrikasında işçi olarak çalışmaktadır. Başlangıçta bütün parasını babasına getirip teslim ederken, fabrikada görüp âşık olduğu yağcı Kemal'le evlenebilmek için paraları biriktirmeye başlar. Şehrin dışındaki bir mahallede annesiyle birlikte yaşayan Arap uşağı Kemal de Güllü ile evlenmeyi düşünür. Ancak henüz askerliğini yapmamıştır.

Cemşir, gençlik yıllarından beri birlikte olduğu arkadaşı Berber Reşit ve Güllü'nün ağabeyisi Hamza ile birlikte âlem yapmaktadır. Her üçü de içkici, kadın düşkünü, asalak, bencil ve acımasız insanlardır. Cemşir, Hamza ve Berber Reşit, zengin bir çiftlik sahibinin yeğeni olan Zaloğlu Ramazan'ı da yanlarına alarak Güllü'nün evde salonda uyuduğu bir sırada eve içki içmeye gelirler. Zaloğlu

Ramazan, yatağından kaldırılırken yarı çıplak gördüğü Güllü'ye âşık olur ve onunla evlenmek ister. O gece orada yaşananların bir tek Reşit farkına varır. Ramazan, Güllü'ye âşık olduğunu dayısına söyleyemez, bu işi çiftliğin karşısındaki köyde imamlık yapan Kabak Hafız'dan rica eder. Kabak Hafız, çiftliğin kırk yıllık kâhyası Yasin Ağa'yı Ramazan ve Güllü hakkında rüya gördüğüne inandırır. Yasin Ağa konuyu Muzaffer Bey'e anlatır. Muzaffer Bey önceleri bu evliliğe şiddetle karşı çıksa da, daha sonra Güllü'nün istenmesine razı olur. Kemal'in Güllü ile olan ilişkisi artık duyulmuştur. Fakat Cemşir, Berber Reşit ve Hamza Güllü'yü Ramazan'a vermeye kararlıdırlar. Çünkü hem bin lira başlık parası alacaklar, hem de belki çiftliğe yerleşme imkânı bulacaklardır. Ancak Güllü kendisine yapılan bütün baskı ve zorlamalara rağmen babasına ve ağabeyisine karşı kesin bir tavırla direnir; ölse de Kemal'den vazgeçmeyeceğini ilân eder. İşler karışır, başlık parasının yarısı alınmış, üstelik çiftliğe kavuşma hayalleri sönmeye başlamıştır. Bunun üzerine Berber Reşit, bu duruma izin vermemek için şeytani planlar kurmaya başlar. Ona göre bu evliliğin gerçekleşebilmesi için Kemal'in öldürülmesi kaçınılmazdır. Bu maksatla durmadan Hamza'yı kışkırtır. Kendisinin zorla da olsa Zaloğlu'na verileceğini öğrenen Güllü, kararlılığını göstermek için Kemal'e kaçar. Kemal çaresiz Güllü'yü evine götürür. Fakat yaşı küçük olduğu için ailesinin şikâyeti üzerine Güllü babasına teslim edilir. Kemal ise tutuklanır.

Bu olaydan sonra huzursuzluk gitgide büyür. Hamza Kemal'den korktuğu için ona yaklaşamaz. Böyle olunca da Cemşir Güllü'yü döverek, zorla Ramazan'la evlenmeye ikna etmeye çalışır. Güllü ve Kemal'in ortak arkadaşları Pakize, Kemal'e Güllü'nün ağır bir şekilde dövüldüğü haberini verir. Kemal sevgilisini bu işkenceden kurtarmak için Cemşir'in evine gelir ve Güllü'nün bir merdiven direğine bağlanmış, babası ve ağabeyisi tarafından kırbaçla dövüldüğünü görür. Onu korumaya

çalışırken, Reşit, Hamza'yı Kemal'i vurması için kışkırtır. Hamza istemese de tabancasını çıkarır ve üzerine korkusuzca gelen Kemal'i vurarak öldürür. Yaşının küçüklüğü de göz önünde bulundurulmuş Hamza, dört seneye mahkûm edilir. Bir süre sonra hiçbir umudu kalmayan Güllü ise, kendisine ve sevgilisi Kemal'e yapılanların intikamını almak için yemin ederek Muzaffer Bey'in çiftliğine gider.

3.2.2 Zihniyet

Türk romanı ve hikâyesi, dünyanın siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel düzenini alt üst eden II. Dünya Savaşı'nın yaygın etkileri altında, 1939-1960 yıllarını kapsayan, *yeni bir döneme* girer. II. Dünya Savaşı, bir yandan büyük darlıklar içinde ezilen halkın gerçeğine koşulması; bir yandan da Türkiye'nin çatışan dünya düzenleri arasındaki yerini belirlemesi gereğini yaratmıştır. Cumhuriyet sonrasında sürüp gelen tek parti egemenliği; yarattığı eşraf-bürokrat baskısıyla, özellikle Atatürk'ün ölümünden sonra tepkiler doğurmuştur. Sonuçta bu huzursuz toplumsal yapı çok partili siyasal yaşama geçilmesini zorlamış ve 1946'da çok partili demokratik sisteme geçilmiştir.

Yıllardan beri değişmeyen bir sosyal ve ekonomik geriliğin içinde bulunan köylü, yeni partiyi bir ümit kaynağı olarak görmektedir. Şehirlerde de durum farklı değildir. İşçiler alışılmış baskı ve sömürü kurallarına tabidirler. İşçilerin çalışma ve yaşama koşulları iyice güçleşmiştir. İşte bu ortamda yön verici gücünü kullanmak isteyen edebiyat, sosyal yaşamın türlü konularına ve kesimlerine yönelmeye başlar. İş hayatını ve işçi meselelerini konu alan eserler Cumhuriyet'in bu II. döneminde kaleme alınır. İşçi haklarını korumak amacıyla gerçi II. Meşrutiyet döneminde başlayıp Mütareke ve Milli Mücadele devirlerinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında siyasi planda yoğunlaşan çalışmalar varsa da bu çalışmalar, Türkiye'de büyük sanayinin yeni yeni kurulmaya başladığı ve dolayısıyla ortada ne ciddi bir iş

hayatının ve ne de bir işçi kitlesinin henüz bulunmadığı dikkate alınınca, verimsiz kalmaya mahkûmdur.

Sanayileşme olmadan, kapitalist üretim ilişkileri şekillenmeden işçi sınıfının oluşamayacağı genel bir kabuldür. Dolayısıyla iş ve işçi hayatı konusu ancak II. dönemden sonra gelişme gösterir. Sanayileşen Türkiye’de işçinin yoksulluğu, işverenlerce sömürülmesi, işçilerin kötü yaşama ve çalışma şartları bu dönemle birlikte gerçek anlamda Türk hikâye ve romanının konularına katılır.

Ayrıca bu dönemde başka bir sosyolojik olgu daha önem kazanır: Kadın işçiler. Büyük ve hızlı sosyal değişimlere sahne olan bu yıllar, sadece erkek işçilerin değil, daha güçlü ve acımasız biçimde kadınların ve tabii ki çocukların sanayide ucuz iş gücü olarak kullanılmasının da başlangıcını oluşturur. Orhan Kemal, Türk romanında “kadın işçi” olgusunu ilk işleyen yazarlardan biri olarak, değişmekte olan toplumsal ilişkilerin niteliğini, geleneksel ilişkilerde var olan bütün acımasız yönleri betimleyerek anlatır. Sömürünün sadece fabrikada patronun, tarlada ağaların tekelinde olmadığını, ucuz kadın ve çocuk emeğinin kullanımında, bizzat geleneksel-feodal aile ilişkilerinin nasıl etkili olduğunu romanın diliyle gözümüzde tekrar canlandırır.

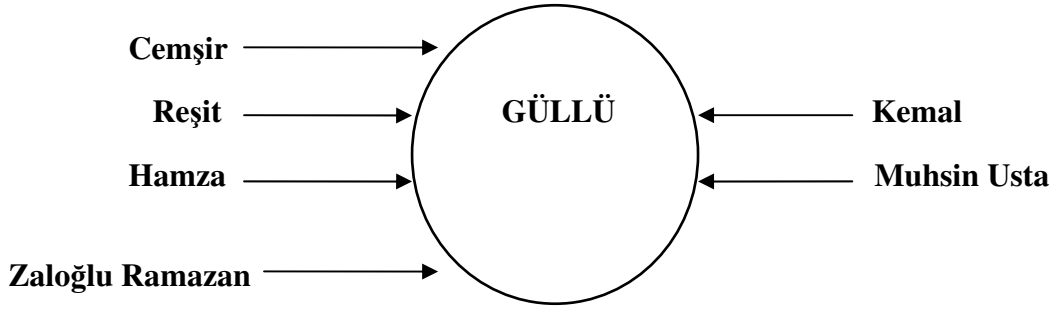
İşte Türk edebiyatında işçilerden söz açan bir yazar olarak yetişen ve yazarlığını yaşamının bir yansıması olarak geliştiren Orhan Kemal’in tüm eserlerinde, Türk işçisinin, sönük, gündelik yaşamından, onun yoksulluklarla dolu çevresinden, devrimci, ilerici bir sanatçının bilincinden ve ruhundan yükselen bir gerçeklik vardır. Ve her bir eserini bu gerçeklik ışığında kaleme alır.

3.2.3 Yapı

3.2.3.1 Olay Örgüsü

Kahramanlarının psikolojik çözülüşünün arka planına sosyal yozlaşmayı yerleştirerek bütünlüğe ulaşan ve yazarın roman rakamlarıyla birbirine bağladığı, 18 bölümden oluşan romanı dört birim halinde inceleyebiliriz. Bu doğrultuda ilk beş bölüm birinci birimi, 6. bölüm ile 10. bölüm arasında gelişen olaylar ikinci birimi, 11. bölümden 13. bölüme kadar olan kısım üçüncü birimi, 14. bölümle 18. bölüm arasında cereyan eden olaylar ise dördüncü ve son birimi oluşturmaktadır. Vukuat Var'da olay örgüsü, Güllü ile Kemal arasındaki aşkı bozma temeli üzerine kuruludur.

Romanda, başkişi Güllü etrafında, olay örgüsünü şekillendiren taraflar bir tabloda şöyle gösterilebilir:



3.2.3.1.1 Birim 1

- Başkişi Güllü'nün babası Elci Cemşir ve onun en yakın arkadaşı Reşit'in, İstanbul'a gittikleri ilk gençlik yıllarındaki başıboş yaşamlarını özlemle hatırlaması.
- Cemşir'in çevresindeki insanları ve özellikle dört karısını ve sayısını bilmediği çocuklarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak, kazandıkları paraları ellerinden alması.

- Cemşir'in dördüncü ve en küçük karısından olan kızı Güllü'nün diğer kardeşleri gibi fabrikada çalışması ve önceleri kazandığı paraları babasının avucuna bırakırken şimdi vermemesi.
- Güllü'nün, kendisiyle aynı fabrikada çalışan yağcı Kemal'e âşık olması.

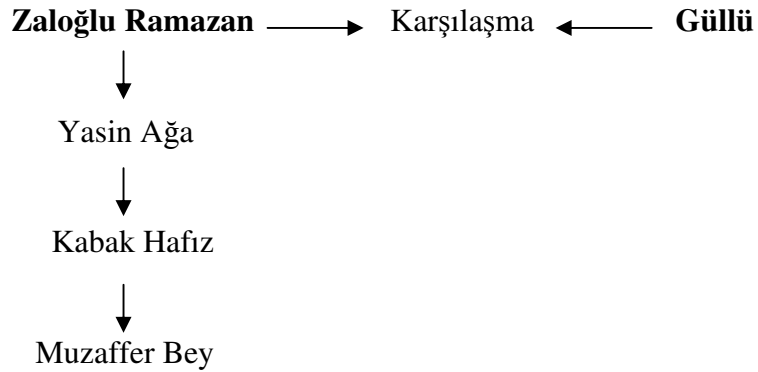
<u>Cemşir</u>	→ ←	<u>Güllü</u>
Geçmiş özlemi Mirasyedi Efkârlı Dört eşli Birçok çocuk sahibi Zengin toprak sahiplerine ırgat teminiyle uğraşmaktadır Karılarının ve çocuklarının kazandıkları paraları ellerinden almaktadır		Genç kız İşçi Kemal'e âşık

- Şehrin dışındaki bir mahallede annesiyle birlikte yaşayan Arap uşağı yağcı Kemal'in de, Güllü ile evlenmek istemesi.
- Elci Cemşir, Güllü'nün ağabeyisi Hamza, Berber Reşit, Irgatbaşı Memo ve büyük çiftçi Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan'ın, kebabçıda geçirdikleri bir gecenin devamında içki içmek için Cemşir'in en küçük karısı, Güllü'nün de annesi Boşnak Meryem'in evine gelmesi.
- Zaloğlu Ramazan'ın, bacaklarını gördüğü Güllü'ye âşık olması.
- Çelimsiz, çirkin ve ne durumda olduğunun farkına varamayan zavallı kişiliksiz Zaloğlu'nun, sarhoş kafayla gece boyunca Güllü'ye işaretler göndermesi ve Güllü'nün tedirginliğini hayra yorarak, onu istetmeyi kafasına koyması.
- Cemşir ve Hamza'ya karşılık, kurnaz Berber Reşit'in, o gece orada yaşanan her şeyin farkında olması.

- Zaloğlu'nun, Güllü'ye olan duygularının Berber Reşit tarafından farkına varıldığıнын bilincinde olması. Ancak güvenemediği dayısının, fabrika kızı olan Güllü'yle evlenmesine izin vermeme olasılığını düşünerek, Reşit'e duygularından söz açmaması.

3.2.3.1.2 Birim 2

- Zaloğlu'nun Güllü'yü dayısına nasıl kabul ettireceğine dair çözüm yolları araması. Bu iş için, dedesinin zamanından beri çiftlikte olan ve dayısının sonsuz inancını kazanan çiftçi başı Yasin Ağa'yı en uygun kişi olarak görmesi.
- Zaloğlu Ramazan'ın Güllü ile evlenebilmek için, çiftliğin karşısındaki köyde imamlık yapan Kabak Hafız'ı içki ve para ile kandırması.
- Zaloğlu Ramazan'ın kendi tarafına çektiği Kabak Hafız'ın, Yasin Ağa'yı, Ramazan ile Güllü hakkında bir rüya gördüğüne inandırması ve onun dinî duygularını kullanarak onu ikna etmesi.



- Muzaffer Bey, Yasin Ağa ve Zaloğlu Ramazan'ın çiftlikte hizmetçi olarak çalışan Gülizar'ı cinsel ihtiyaçları için kullanması.
- Ramazan'ın evlilik işini Muzaffer Bey'le ilk olarak konuşan Kabak Hafız'ın azarlanıp, çiftlikten kovulması.

- Beyinin bu davranışı karşısında kendisini çok mahcup hisseden Yasin Ağa'nın, Kabak Hafız'ın telkinleri ile Muzaffer Bey'le konuşması ve Güllü'nün satın alınması için izin alması.

3.2.3.1.3 Birim 3

- Berber Reşit'in, Cemşir ve Hamza'ya Güllülerin evinde yaşanan o geceyi anlatması. Bunun üzerine her ikisinin de, Muzaffer Bey'e akraba olmanın getireceği zengin hayatı hayal etmeye başlaması.
- Cemşir, Reşit ve Hamza'nın zengin çiftçi Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan ile Güllü'yü evlendirme planları yapması.
- Güllü ile Kemal'in ilişkisinin duyulması.
- Cemşir'in, Güllü'nün Kemal'le kaçmasından çekinmesi; bütün maddi kaygıların bitişinin, kızı Güllü'nün Zaloğlu Ramazan'a satılışı ile mümkün olacağını bilincinde olması. Hatta çiftliğe yerleşme imkânını bile düşünmesi.
- Kemal ile Güllü'nün ilişkisinin ortaya çıkması üzerine Hamza'yla arkadaşı Kör Tahir'in Kemal'i izlemeye başlaması.
- Tüm bu yaşananlar üzerine, Kemal'in kendi gibi yağcı olan ancak ustası olarak gördüğü Muhsin Usta'yla dertleşmesi. Bilinçli bir işçi olan Muhsin Usta'nın, Kemal'e bu işten vazgeçmesinin, Güllü'yü unutmasının gerekliliğini anlatmaya çalışması. Aksi takdirde iki taraftan birinin zarar göreceğini söylemesi.
- Muhsin Usta'nın öğütlerine karşılık, Kemal'in olanlara karşı bir şey yapamazsa kendine korkak gözüyle bakılacağını ve seven insanın ölümüne dahi olsa sevgisine sahip çıkması gerektiğini düşünmesi.

- Babası, Reşit ve ağabeyisinin kendisini evlendirme daha doğrusu satma planlarını öğrenen Güllü'nün endişelenmesi ve ölse de Kemal'den vazgeçmeyeceğini ilan etmesi.
- Yasin Ağa'nın, Cemşir ve Reşit'e başlık parasının yarısını vermesi.
- Satıldığını öğrenen Güllü'nün, Kemal'e kaçması.
- Kemal'in Güllü'yü kendi evine götürmesi. Bu durumdan hoşnut olmayan Kemal'in annesi Meryem ile Kemal'e âşık olan komşu kızı Fattum'un Güllü'ye soğuk davranması.
- Cemşir ile Reşit'in, Güllü'nün kaçırıldığını bildirmek üzere karakola gitmesi.
- Kemal'in tutuklanması, Güllü'nün de yaşının küçük olması dolayısıyla polisler tarafından babasına teslim edilmesi.

3.2.3.1.4 Birim 4

- Güllü'ye bir an önce kavuşmak isteyen Ramazan'ın, dayısının Güllü'ye göz dikebilme ihtimalinden korkması.
- Muzaffer Bey'e metreslik eden Gülizar'ın Güllü'yü kıskanması ve Güllü'nün çiftliğe gelmesini engellemek için çareler araması.



- Muzaffer Bey'in topraklarını ellerinden aldığı köylülerin, çiftlikten ve çiftlikte yaşananlardan memnun olmaması.
- Reşit'in, bu evliliğin gerçekleşebilmesi için şeytani planlar yapması.
- Reşit'in, Güllü'yü razı edebilmek için, Kemal'in öldürülmesinin kaçınılmaz olduğunu düşünmesi.

- Reşit'in, içki masasında döktüğü dillerle, Hamza'yı bu cinayeti işlemeye sürekli olarak kışkırtması.
- Kemal'in Güllü'ye kavuşmak için çözüm araması.
- Cemşir'in Güllü'yü, döverek zorla Ramazan'la evlenmeye ikna ettirmeye çalışması.
- Güllü'nün arkadaşı Pakize'nin verdiği haber üzerine, Kemal'in Güllü'yü babasının işkencelerinden kurtarmak için evlerine gelmesi ve Reşit'in kışkırtmalarıyla, Hamza tarafından öldürülmesi.
- Oğlunun vurulduğunu öğrenen Meryem'in bu haber karşısında yıkılması.
- Yaşının küçüklüğü de göz önünde bulundurulmuş Hamza'nın dört seneye mahkûm edilmesi ve sevgilisi Behiye'nin maddi desteği ile hapishanede sıkıntı çekmemesi.
- Gelişmeler karşısında kendisini çaresiz hissederek Güllü'nün, Ramazan ile evlenmeyi kabul etmesi.
- İntikam planları içindeki Güllü'nün annesini işkenceden kurtarmak için, Zaloğlu'nun getirdiği taksiye binerek Muzaffer Bey'in çiftliğine gitmesi.

3.2.3.2 Kişiler

3.2.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre

3.2.3.2.1.1 Erkekler

▪ Cemşir

1950'li yıllarda, Adana'nın sosyal dokusunda farklı etnik grupların birleştiğini gösteren işçi mahallelerine, Balkanlardan çeşitli tarihlerde gelen göçmenler yerleştirilir. Alasonyalılar, Yanyalıları, Boşnaklar, Giritliler, Mehmet Ali Paşa ordularından kalan Arap uşaklar, Doğu Anadolulular ve yoksul yerliler, bu işçi muhitinde âdeta bir araya gelirler. İş ve işçilik, fabrika hayatı, mahallî farklılıkları

aradan kaldırır. Yeni bir yaşama biçimi ortaya konur. İşte romanın birinci derecedeki kişilerinden olan Cemşir de, doğudan gelen grup arasında, bu farklı insan manzarasına katılır.

Hali vakti yerinde, uzun bir süre erkek çocuk özlemi çeken ve kırk yaşından sonra bu isteğine kavuşan bir toprak ağasının tek oğludur. Cemşir, iri gövdeli, boylu poslu, kulaklarına varan kapkara pırıl pırıl bıyığı olan, yakışıklılığıyla hâlâ kadınların dikkatini çeken orta yaşlı bir adamdır. Romanın başkişisi Güllü'nün de babasıdır.

Tek oğul olduğu için daima el üstünde tutulup şımartılmıştır. Gençliğinde, arkadaşı Berber Reşit'le birlikte babasının verdiği paralarla içki ve kadın âlemlerinde dolaşarak gönlünü eğlendirir. Bu iki arkadaş olay zamanından otuz beş yıl önce, yaşları daha on yediyken birbirlerini tamamlayan iki insandırırlar. Günün birinde akıllarına İstanbul'a gitmek gelir. Cemşir'in babası, kırkıktan sonra kavuştuğu oğlunun her istediğini yaptığı için, bu iki gencin İstanbul isteklerini de kabul eder. Cemşir, babasının verdiği yüz altınla, Birinci Dünya Savaşı patlak verene kadar bir mirasyedi gibi yaşar. Savaştan sonra babasını kaybeder. Yakın akrabaları kalmadığı için de köyüne dönemez; kimsesiz, parasız ve itibardan düşmüş bir şekilde Adana'ya gelir.

Buraya geldikten sonra dört kadınla evlenir ve işçi mahallesinde eşleri ve sayısını bilmediği yirmi kadar irili ufaklı çocukları ile yaşamaya başlar. Onun ardından sürüklenip gelen, yakışıklılığı uğruna saçlarını süpürge eden dört karısından en büyüğü Kürt, ikincisi Arnavut, üçüncüsü Arap uşağı ve en küçüğü de Boşnak'tır. Cemşir, karılarıyla ve çocuklarıyla ilgilenmemesine, peş peşe doğan çocukları için "*Aaaaaamaaaan, yaşıyan yaşar, ölen ölüir. Cenabıallah değilim ya!*" (VV, s.12) diyecek kadar sorumsuz olmasına rağmen, hem karıları hem de çocukları üstüne titrer. Boyu, bedeni mahalleli kadınların bile ilgisini çeker.

Debdebeli bir aşiret yaşamından, geleneksel seçkinlikten pamuk tarlalarında çapa işçiliğine düşen Cemşir, ağalara, beylere, zengin toprak sahiplerine ırgat temin ederek geçimini sağlamaya çalışır. Ancak kazandığı para ona yetmez. Sorumsuz geçmiş, onu tembelliğe alıştırmıştır. Bu nedenle fabrikalarda çalışan, adını sanını bilmediği çocuklarının sırtından geçinir ve onların bütün bir hafta, her gün en aşağı on iki saat çalışma karşılığı kazandığı paraları ellerinden alır; onları sömürür.

Çocuklar haftalıklarıyla terli, yorgun gelip de, mavi zarflar içindeki paralarını babalarının etli, kocaman avucuna bırakınca, adam canlanır. Çocuklarının yüzlerine bile bakmadan zarfları yırtar, paraları çabucak sayar. Bırakacağını analarına bırakıp, üst yanını kara şalvarının geniş cebine atarak, yolu tutar (Orhan Kemal 1995:13).

Öyle ki, hem karıları hem de çocukları bu çarpıklığa alışır ve sadece kendi fiziksel varlıklarını sürdürmeye gayret ederler:

(...) Biri yaşlı, öteki genç iki komşu, arkadan Cemşir'in büyük karısı, on yedi yaşındaki kızıyla geldi. Kızın üstü başı pamuk tozları içindeydi. Bu kız da geçen yıldan beri fabrika çırçırlarında çalışıyor, kazandığını babasının etli, kocaman avucuna koyuyordu. Yaşı küçük olduğundan, teyzesinin kimlik cüzdanıyla kaydolmuştu. Uyku dökülen gözlerini ovalıyor, sık sık esniyordu (Orhan Kemal 1995:358).

Cemşir geçmişten gelen başıboşlukla, gününü gün etme kaygısıyla asalak bir kişiliğe bürünür. “Şimdi”nin gerçeğini, geçmişin hayal dünyasıyla karşılaştırır ve Reşit’le keyfince yaşadıkları o güzel günleri özlemle anar. Hem cinsel hem de maddi olarak kullandığı, kendisine âşık kadınları hatırlar. Ancak onun karşı cinsle ilişkisine duygu değil, biyolojik istek ve ihtiyaç hâkimdir. Temel arzular ve maddi çıkar Cemşir’in bütün ilişkilerini belirler:

“(…) Emmi, dayı, hala, teyzeleri vardı ama, emmi, dayı neyse, “Karı kancık takımı” dediği halasıyla teyzelerini hesaba kattığı yoktu. Hatta güzelliğiyle ün salmış küçük teyzesinden ötürü utanır, isterdi ki yakınları çirkin, yadırgılarsa güzel, tevâtür güzel olsunlar!” (Orhan Kemal 1995:7)

Onun gerçekten tek sevdiği nesne paradır. Kadınlar, Cemşir için sadece bir zevk aracıdır.

Ailesinin yanında, çevresindeki diğer herkesi maddi çıkarları için kullanan Cemşir, Reşit'in verdiği akılla ayakta durur. Berber Reşit'e danışmadan iş görmez.

“Reşit uygun görmüşse her şey olurdu. Görmemişse, yoluna altın döşeseler boş.” (Orhan Kemal 1995:11)

Kadını hiçe sayan bir zihniyetin çürümüş düşünceleri, Cemşir'in tüm benliğini sarar.

Kızlarını satıp paraları aldıktan sonra Cemşir, gerçekten de kızlarıyla ilgilenmez, defterden silerdi onları. En biri, büyük karısından olan iki kızı. Kızları satıp paraları almış, sonra da unutmuştu. Kızlar, zamanla kocalarının nikâhı altında oynamışlar, adamlar tekmeyle atınca da ard arda Genelevler'e düşmüşlerdi (Orhan Kemal 1995:158).

Geleneksel ama yozlaşmış baba otoritesini kullanarak kızı Güllü'yü Muzaffer Bey'in kişiliksiz yeğeni Zaloğlu Ramazan'a satmak ister. İnsana ve duygulara değer vermesine izin vermeyen, para hırsıyla bürünen bedeni, kızı Güllü'nün, Kemal'i sevdiği halde, zengin bir çiftlik sahibinin yeğenine satılmasını “*tadından yenmez*” bir umut olarak algılar:

“Bunları Hamza'yla Cemşir'e anlattığı gün, ikisinin de gözleri parlamıştı:
“ – Allah be Reşit, Allah be!”
“ – Allah be ki Allah be Reşit emmi..”
“ – Hani biliyon mu, tadından yenmez ha!”
“ – Yenmez ki yenmez!” (Orhan Kemal 1995:122)

Ancak diğer kardeşleri gibi satılmayı kabul etmeyen Güllü, Zaloğlu gibi bir kılıksıza asla varmayacağını söyler. Olaydaki asıl çatışmanın ortaya çıkmasına neden olan bu başkaldırı, hedeflerini çiftliğe yerleşip para, servet ve lüks içinde yaşamak olarak belirleyen Cemşir'i, oğlu Hamza'yı ve Reşit'i Güllü'ye ve sevdiği adam Kemal'e karşı mücadeleye sokar. Çatışma sonucunda, bu üçlünün Muzaffer Bey

çiftliğine yerleşip rahat yaşama hayallerine engel olan Güllü, ağır bir baskıyla ve Kemal'in öldürülmesiyle, çiftliğe gelin gitmeye mecbur bırakılır. Çiftliğe ulaşma hedefindeki en büyük engel de böylelikle aşılr.

▪ Reşit

Cemşir'in en yakın arkadaşı olan Reşit de, Adana'ya gelip yerleşen, ekmek peşinde koşan doğulu Kürtlerdendir. Zayıf, kırış kırış, yeşile çalan kupkuru avurtları ve ufacık kara gözleriyle Reşit, çirkin bir erkektir. O, sömürü ve çıkar doğrultusunda yaşayan, paranın gölgesinde "silik" bir kişiliktir. Cemşir'le gençliğinden beri arkadaştır. On yedi yaşından beri Cemşir'den ayrılmaz. Yoksul olduğu için de onun parasıyla yaşar. Hem Cemşir'in hem de onun babasının Reşit'e güveni sonsuzdur. Cemşir'le birlikte İstanbul'a gitmek için memleketten ayrılırken, Cemşir'in babası oğlunu Reşit'e emanet eder:

"Cemşir'im sana emanet. Gövdesine bakma, mukayyet ol. Selametle gidin, selametle dönün. Dönüşte oğlumu senden birtamam isterim ha!" (Orhan Kemal 1995:7)

O ise, bu güven duygusunu kendi çıkarları için kullanır. Cemşir'in fiziksel güzelliğinden ve gücünden yararlanır. Ancak saf Cemşir'i de açığızlülüğü ve sinsiliğiyle hep korur. Cemşir'in varlığı Reşit'in akıl hocalığıyla tamamlanır. Güllü'ye göre de babasının "akıl hocası, yol göstericisi" beleşçi, düzenbaz Reşit'tir. Ona göre babasını da Hamza'yı da o yönlendirir. Başına gelenlerin, onun yönlendirmesiyle olduğunu bilir, bu yüzden ondan nefret eder:

"(...) Babam gene de saf adamdır, kızmam ona pek. Asıl Reşit var, berber Reşit.. babamın akıl hocası o! Cin mi cin. Bir de suratsız ki, eh..." (Orhan Kemal 1995:42)

Cemşir’le İstanbul’a gitmeden evvel berber çırağıdır, şimdi de Kuruköprü’de bir berber dükkânı vardır. Cemşir’in aksine, onun bütün ailesi “kara kuru” karısından ibarettir, çocukları olmamıştır.

Gençliğinden beri yoksul olan Reşit, dükkânı olmasına rağmen, Cemşir ve ailesini devamlı sömürür. Cemşir, çocuklarının fabrikalarda çalışarak kazandıkları paraları, Reşit ile birlikte tüketir. Her ikisinin de, insanlarla ilişkilerini çıkar belirler.

Zaloğlu Ramazan’ın Güllü’ye abayı yaktığını ilk fark eden kişi de Reşit’tir:

Zaloğlu’nun gözleri hep Güllü’de. Oğlanın abayı iyice yaktığını anlıyordu Reşit. Hani dayısı da razı gelse, soyluluk soysuzluk filan diye tutturmasa... ulan tadından yenmezdi be! Koskoca Muzaffer beyin yeğenine varmak ne demektir Güllü için? Bırak Güllü’yü, kendilerinin bile ekmeklerine yağ sürülürdü. Bütün mesele, oğlanın sarhoş kafayla kıza bitip, ertesi gün ayılınca unutmamasındaydı. İyi ama, kız beğenecek miydi bakalım oğlanı? “ – Ana, baba beğendikten sonra kıza bok yemek düşer! Kız da kim oluyormuş? Benim kızım olmalı da, benim beğenip verimkâr olduğuma omuz silmeli! Allahımı inkâr ediyim, onu lokma lokma doğrarım! (Orhan Kemal 1995:54).

Bu olaydan sonra Reşit, Cemşir ve Hamza’nın kafasına, Güllü’yü çiftliğe satın rahat etme fikrini sokar ve kendi çıkarını düşünerek, Güllü’nün zengin bir çiftlik ağasının yeğeni olan Zaloğlu’na verilmesi için sürekli planlar yapar. Güllü’nün cesur kişiliği ise, bu planların ardında yatan hedefe engel teşkil eder. Fakat Berber Reşit karşı tarafa yenilecek adam değildir. Bu yüzden, Güllü’yü yola getirebilmek için Kemal’in ölmesi gerektiği fikrini ortaya atar. Hamza’yı bu cinayeti işlemeye sürekli olarak kışkırtır:

“(…) Gecedен çok memnundu. “Oğlan”ın zihnine girmiş, “şu işi” kafasına sokmuştu. En çok da “Ya gereğini yap arkadaş, yahut ver tabancayı bana!” sözüne seviniyordu.” (Orhan Kemal 1995:324)

Para hırsının ve ezilmişlik duygusunun yozlaştırdığı Reşit, sonunda amacına ulaşır.

▪ Hamza

Değerlerden uzaklaşan kişiler, paranın tutsağı olunca yozlaşma kaçınılmaz olur. İşte romanda, yozlaşmış düzenin bir diğer yüzü, Güllü'nün ağabeyisi olan Hamza'dır. O da Güllü'yle birlikte aynı fabrikada işçi olarak çalışır. Ancak Hamza, zorbalığı temsil eden babası Cemşir'in âdeta bir kopyası gibidir. Çocukluğunu ve gençliğini toprak sahibi bir babanın tek oğlu olarak geçiren Cemşir, fizik olarak da kendisine benzeyen oğlunu, babasının kendisini yetiştirdiği yöntemle yetiştirir. Cemşir, Hamza'nın yaşantısında ve tavırlarında kendi gençliğini görür. Cemşir'e, Hamza için "*Hemen hemen tıpkı senin gençliğin*" (VV, s.17) diyen Reşit de, böyle düşünür. Hamza ise gençliğinin verdiği cahillikle ve hoyratlıkla babasına özenir. Daha on sekizini bile doldurmamış oğlunu sevip sayan, onunla içki masasında âlem yapan Cemşir, Hamza'nın davranışlarıyla gurur duyar:

Tam bu sırada, babasının otuz beş yıl önceki halini hâtırlatarak Hamza kebabçı'dan içeri girdi. Omzunda ceketi, ağzında cıgarası, arkasında kavuşuk elleri... kapıdan girmiş, içerisini gözden geçiriyordu. Birden gördü. Görünce de her haline şımarıklık yayıldı. Tam bir kopuk özentisi içinde, yaylanarak yürüyordu. Sevilip arandığını gayet iyi bilmenin şımarıklığı içinde masaya geldi, adımını öne atarak:

– Yaa, dedi. Demek böyle Cemşir ağa?

Babasının pek hoşuna gitmişti:

– Neyle?

– Rakılar bizsiz içiliyor ha? (Orhan Kemal 1995:19).

Cemşir'in sürüyle çocuğunun içinden sadece Hamza'yı yanına alması bozulmuş, yozlaşmış bir feodal yapının devamıdır.

Hamza kendini kavgacı, küfürbaz, çapkın, kabadayı bir kişi olarak sergilese de, içten içe korkularını bastırmak için çırpırır. Bu, övündüğü erkekliğine laf getirmemek için göstermediği kişiliğinin gerçek yüzüdür. Onun kabadayılığı, fiziksel gücü ve kendisinden yaşlı sevgilisi Behiye'nin parasıyla bağlantılıdır. Onun için para, güç demektir. Bu yüzden gençliğini ve yakışıklılığını yaşlı kadınlara para

karşılığında satan biridir. Hem fabrikada çalışır hem de kendisini çılgınca seven müdürün karısından çok para alır. Bu çarpık ilişki sayesinde, yaşıtlarından farklı ve üstün tuttuğu erkekliğini mübalağalı bir şekilde ispatlamış olur:

Benim yaşım küçük heye amma aklım büyük. Ben bugüne bugün fabrika müdürünün avradıynan... benim yaşıtтарımın hangisi öyle zengin bir avradı beni gibi avucunun içine almış? Alamaz. Neden? Çünkü... Alamaz da onun için. Avrada değil tabanca, öl desem bir iki demez! (Orhan Kemal 1995:321).

Cemşir de, oğlunun yaşlı kadınlarla para karşılığı birlikte olmasını hovardalık olarak niteleyip, bundan gurur duyar. Bu Hamza'nın babası ile olan ilişkisindeki hoyratlığı, kabalığı, saygısızlığı hat safhaya ulaştırır:

(...) Babası kolundan sertçe çekip avluya sokmasaydı, kışkırtıcı “ – Kesikse üstüne otur!” diyecek, Hamza çılgına dönecek, uzıyacaktı. Zâten Güllü'nün anası kapıyı açmış, onları bekliyordu. Hamza hemen girmede:

- Baba, dedi.
- Hı?
- Lan baba?
- Hı oğlum?
- Efendim de lan Allahçı baba!
- Efendim oğlum, emret!
- Öldük mü biz?
- Niye ölelim ciğerim, düşmanlar ölsün!
- Mâdem ölmedik, niye o ibnenin ağzının kayarını vermedik? (Orhan Kemal 1995:215).

Bu hoyratlık, daha sert ve acımasız bir şekilde, annesi ve kardeşi Güllü'yle ilişkisinde de kendini gösterir:

Meryem hiçbir karşılık vermedi ama, yüreğine bir korkudur düşmüştü. Oğlunun ne lanet olduğunu biliyordu. Babası alabildiğine şımarttığı için, bacısı şöyle dursun, anasına bile kaç kez tokat, hatta birinde yumruk attığını unutmamıştı. Hele Güllü'yü... üç yaş küçüğü kız kardeşini hiç yoktan insafsızca tokatlamış, kızını tekmeleri altında soluksuz bırakmıştı (Orhan Kemal 1995:23).

Hamza, kız kardeşi Güllü'nün erkeklerle konuşmasını yasaklar. Güya onun namusundan kendisini sorumlu görmektedir. Hamza'nın namus yönü ve babasıyla ilişkisini, Güllü şu cümlelerle dile getirir:

– Anam, babam, babama boşver ya, Hamza boku. En çok da o. Benim namusum ondan sorulmuş. Onun namusu kimden sorulur ya? Erkek olmak ne iyi değil mi? Başkalarının namusu onlardan sorulur. Kimse karışmaz. Babama bile lan baba der de, babam inek gibi güler! Biz? Su getir, gülme orospu gibi, nerdeydin? Kiminle konuşmuşsun fabrikada? (Orhan Kemal 1995:25).

Hamza, Güllü'yü, Muzaffer Bey'in yeğeni çelimsiz ve kişiliksiz Zaloğlu Ramazan'a para karşılığı vererek, bu vesileyle çiftliğe yerleşip rahat bir hayat sürmek isteyen “üçlü”den biridir.

Kendisini yiğit bir delikanlı olarak gösteren ancak daha on sekizini bile doldurmamış olan Hamza; Kemal'i öldürmek üzere ikna edilir. Ancak o bu işi bir türlü bitiremez. Hamza'nın bu hâli şöyle anlatılır:

Hamza'da da iş yoktu. Allah bir sebep halketmezse işin içinden çıkılamıyacağa benziyordu. Günlerdenberi Hamza'yı tava getirmek için demediği kalmamıştı. İçirmiş, öğüp göklere çıkarmıştı. Oğlan “ – Asarım ”, “ – Keserim ” diye sokağa çıkıyor, sonra geri dönüp geliyordu. (...) Korkuyordu açıkçası! Korktuğu, “ – Beni hoş görün. Bu işler bilekli, yürekli insan harcı. Bense palavradan ibaretim. Ne bilek, ne de yürek bende..” diyemediği için de kemküm ediyordu (Orhan Kemal 1995:354).

Hamza'nın güvensizliğe bağlı bu iç çatışması karşısında da, ikna edilebilmek için, Güllü baskı altına alınır ve ağır bir şekilde dövülür. Ancak razı edilemez. Güllü'nün dövüldüğünü duyan Kemal ise, onu, ailesinin dayaklarından kurtarmak için eve gelir. Hem Reşit'le hem Cemşir'le hem de Hamza'yla kavga eder. Fırsat kollayan Reşit ise “ – *Hamza, daha ne duruyorsun Hamza!* ” (VV, s.367) deyince, Hamza müdürün karısından aldığı silahla, istemese de Kemal'i vurarak öldürür. Hamza yine Reşit'in yönlendirmesiyle karakola gidip teslim olur:

“ – Korkma kurban, aşk olsun. Git karakola, tabancanı teslim et komser. Ardında biz varız korkma!” (Orhan Kemal 1995:367)

Baba ve oğul, Berber Reşit’in sanki onları koruyor ve kolluyormuş gibi davranıp, onların gölgesinden ve gücünden yararlanarak varlığını sürdürdüğüün, bir kez daha farkına varamaz.

Çukurova yöresinde babaların oğullarının çapkınlıklarıyla, ölçüsü ne olursa olsun övünmeleri ve bunu erkekliklerinin bir göstergesi saymaları, Hamza’nın cinayet işlemesine kadar gidecek davranış bozukluklarına sebep olur (Yalçın, 2003:202). Yaşının küçüklüğü de göz önünde bulundurulan Hamza dört seneye mahkûm edilir.

Hapishanede dışarıdaki gibi korkularını bastırmak için kabadayılık etmeye kalkışsa da başarılı olamaz; yirmi dört yıla mahkûm İbrahim tarafından dövülür, sonra da onun himayesi altında müdürün karısının getirdiği paralarla yaşar. Yirmi dörtlük İbrahim, hem genç hem yakışıklı olan Hamza’yla cinsel açlığını gidermeye çalışır. Ancak, güçlüler karşısında itaati, çözüm olarak gören Hamza, İbrahim’in kendisine cinsel yönden de yaklaştığını fark etmez:

Keyifleri beyde yoktu!

Çoğu kez Hamza, başına mor ipekten puşu sarıyor, puşunun püsküllü ucunu sol kaşına doğru düşürerek, çok güzel bir kızı hatırlatıyordu.

Böyle zamanlarda delikanlının seyrine doyum olmuyordu. Başka koğuşlardan da “Erbap”lar gelince, İbrahim fena halde kıskanarak çıldırıyor, emrediyordu:

“ – Çıkar o puşuyu lan!”

“ – Peki İbram abi..”

Çıkarıveriyordu.

Dillere destan olmuştu. Geceleri düşlere giriyor, “Hamza” değil, Ayvaz diye sözü ediliyordu (Orhan Kemal 1995: 393).

Ahlakî bozulmanın yoğunlaştığı hapishane ortamı, İbrahim-Hamza ilişkisinin özüne karşı gelmez. Sadece, cezaevindekiler buna kıskançlıkla yaklaşırlar, çünkü onların da Hamza’da gözleri vardır.

Reşit, hapishanede yine yozlaşmış düzenin bir parçası olup çıkan Hamza'ya, Güllü'nün, Muzaffer Bey'in dillere destan çiftliğine, gelin gitmeyi kabul ettiğini bildirir. O da, bu haberin mutluluğuyla, çiftlikte yaşayacağı günleri hayallerinde yaşatmaya ve hapishaneden çıkacağı günü özlemle beklemeye başlar.

▪ **Kemal**

Romanın başkişisi Güllü'nün sevdiği Kemal, onunla birlikte aynı fabrikada makine dairesinde yağcı olarak çalışır. Boylu, poslu, yirmi ikisinde, Arap uşağı bir delikanlıdır. Annesiyle birlikte şehrin diğer ucundaki bir köyde “huğ” denilen evlerde yaşar. Babası öldükten sonra annesinden başka kimsesi kalmamıştır.

Güllü'yle evlenmek isteyen Kemal, sosyo-ekonomik çarpıklıkların oluşturduğu yozlaşmış ilişkilerin dışındadır ve olumlu niteliklere sahiptir. Dürüst ve cesur bir gençtir. Geleceğe dönük aydınlık umutları, onu kişisel yönden yüceltir:

O da küçük yaşından beri çeşitli fabrikalarda çalışmış, ağırbaşlı, çalışkan bir genç adamdı. Fabrika baş ustasının emrinde çalışıyor, günün birinde de onun yerine ustabaşı olmayı umuyordu. Hele Güllü'yü deli gibi sevmeye başlayıp, onunla evlenmeyi kafasına koyduktan sonra, işe büsbütün dört elle sarıldı (Orhan Kemal 1995:27).

O, annesinin gelin almak istediği komşu kızı Fattum'a ilgi duymaz, Güllü'ye âşık olur. Bu engel tanımaz aşk, beklentileri, hayalleri ile aynı düzlemde buluşan iki sevgilinin konuşmalarına şöyle yansır:

Kemal de bir gün:

“ – Güllü, demişti. Biliyorsun birbirimizi çok seviyoruz. Çok seviyoruz amma...”

Güllü ardından ne geleceğini bildiği için, eliyle ağzını kapatıvermişti:

“ – Sus sus..biliyorum ne diyeceğini!”

“ – Ne diyeceğim?”

“ – Ben Fellah, sen Boşnak. Nasıl evleneceğiz diyeceksin. Deme. Ne olursan ol.

Çingene ol, Gâvur ol istersen. Seviyorum seni, zorla mı?”

“ – Baban?”

“ – Karışmaz o.”

“ – Anan?”

“ – O dünden karışmaz. Hem biliyor seviştiğimizi..”

“ – Ağabeyin?”

“ – O kendine baksın. Uzun lafın kısası, dünya vız gelir tırıs gider arkadaş!”

İşte o zaman, tam o zaman coşmuştu Kemal. Sırım gibi kollarıyla Güllü’yü sımsıkı sarmış, dudaklarını acıtarak öptükten sonra:

“ – Madem böyle, seni benden değil kulu, Allah bile ayıramaz!”

“ – Beni de!” (Orhan Kemal 1995:27).

Bu sözleşme Güllü vasıtasıyla çiftliğe ulaşmak isteyen erkeklerin belini bükür. Hamza, arkadaşları ile Kemal’i tehdit eder ancak o çekinmez. Güllü’den uzaklaşmayı da erkeklığe sığdıramaz. Bu baskılar iki gencin sevgisini zayıflatacağına daha da pekiştirir.

Kemal maddi olanaksızlıkların belirlediği yaşam düzeni içerisinde değerlere tutunur. Mutlu, huzurlu, sevgi dolu bir dünya kurmak isteği içerisinde çalışır:

Askerden dönüşte daha da olgunlaşır, Güllü’yü ister. Verirlerse ne ala, vermezlerse, kızın dediği gibi, bir gün “Hop ediverir”, kaçırırdı. Çok değil iki oda, bir mutfakları olur, birbirleri, doğacak çocukları için yaşarlardı. Ne iyi, ne iyi olurdu.(...) Ya çocukları olunca? Çocuklarını okuturdu bak. Her gün işe gelip giderken rasladığı yalın ayaklı, entarileri şakıldaklı, götü başı açık çocuklardan olmayacaktı onunkiler. Sokağa babaları, anneleri olmadan çıkmıyacaktı, okul çağları geldi mi de, fabrikaya değil, okula gideceklerdi. Varsın okusunlar, iyi yetişsinlerdi. (...) Kim ne derse desin, Güllü’yle evlenecek, iki odalı şipşirin bir evleri, sonra da okula gidip gelecek çocukları olacaktı (Orhan Kemal 1995:27-28).

Ancak ne yazık ki, bu mutluluk hayalleri, sömürü ve çıkar doğrultusunda yozlaşan silik kişilikler tarafından bozguna uğratılır. Kemal, evlenmelerine karşı çıkan bu zihniyete acı haykırımlarla isyan eder:

Eve gitmeyecekti. Göstermeliydi onlara onlardan korkmadığını. Makine dairesinin önünden gelip geçmek, ters ters bakmak marifet değildi. İçlerindeki erik kurusunu döksünlerdi ortaya. Tek başınaydı işte. Onlarsa iki kişi. Kavgaysa kavga, ölümse ölümdü. Kişi bir kez ölürdü. Doğuşecek, gerekirse öldürecek, ya da yiğitçe ölecekti. Muhsin Usta filan vız gelirdi. “ – Bu kızdan vazgeç, bu kızdan vazgeç!” Geçmiyecekti. Hiç, ama hiçbir şey onu kızdan ayıramazdı. Seviyordu, dünyanın bütün bıçakları,

tabanlarını çıksındı isterse karşısına, seviyordu, o kadar! (Orhan Kemal 1995:136).

O, sevgisi ve sevdiği uğruna canını feda etmekten çekinmeyecek bir yüreğe sahiptir. Ona hayat veren gücün, sevgisinin ardından korkusuzca ölüme değin gider. Sonunda da Güllü'yü kurtarmak için gittiği evde, Güllü'nün ağabeyisi Hamza tarafından öldürülür.

Umutların öznesi Kemal'in ölümü, Güllü yanında, annesi Meryem ve komşu kızı Fattım için de her şeyin bittiği an olur.

▪ **Muhsin Usta**

Güllü'nün sevgilisi Kemal'in, aynı vardiyada çalıştıkları arkadaşı Muhsin Usta, romanda asıl karakter olmayıp arada görünmesine karşın, bilinci ve düşünsel farklılığıyla değişik bir birey portresi çizer. O, olay örgüsünün geçtiği 1940'lı yılların Çukurovası'nda, çırçır fabrikalarında sayıları pek de fazla olması istenmeyen, ama "mecburen" işe alınan ustalardan biridir. Bu "usta" karakterinin, sayısının çok düşük oranda tutulması, makinenin bilgisine sahip bireyin bilinç düzeyindeki değişimin, diğer işçilere de bulaşabilme korkusu yüzündendir. Fabrikalar önünde bekleyen yığınlardan, düşünceleri, bilinci ve karşı çıkabilme gücüyle ayrılan ustalar, bu özelliklere sahip olmayanları korkutur ve ciddi manada bir rahatsızlık kaynağı olur. Bu zihniyet, Kemal'in Muhsin Usta'yla ilgili konuşmalarında, şu şekilde dikkatlere sunulur:

– Yok canım, dedi Kemâl. O da benim gibi yağcı. Yalnız, benden eski olduğu için, aldığı saat ücreti daha çok. Bir de okumuş. Okumuşluğu siyaset üstüne. Bilmediği yok. Karşısına kim çıksa baş edemiyor. Ama, bizim fabrika Allahlık. Okumuşsun, okumamışsın bir. Okumamışlar daha da çok tutuluyor. Neden dersin, okumuşlardan idareciler çekinir. Okumamışlardansa aftos piyas. Okumuşlara kül yutturamazlar, okumamışları çekerler idareye, dan dun etti mi pata küte döverler, kesesine kalır! (Orhan Kemal 1995:38).

Hem Güllü'nün hem de Kemal'in saygı duyduğu Muhsin Usta, otuz beş yaşında ve bekârdır. Güllü'yle aynı mahallede aynı avluda oturur. Aslında Kemal gibi yağcıdır. Ancak işte, Kemal'den daha eski olduğu için aldığı saat ücreti daha fazladır. Kemal'in ona "usta" diye hitap etmesi de bu sebeptir.

Muhsin Usta, kitap ve gazete okuyan, bilime değer veren, olgun, akıllı, tecrübeli, insan sever sessiz bir karakterdir.

O, ferdi çıkarlarını aşması, yaşama insan merkezli bakması ve maddi kaygılardan arınmış olmasıyla, işçi mahallesinin yozlaşmış ilişkilerine karşı bir ışıktır. Bu ışık, Kemal'le yaptığı konuşmalara şöyle yansır:

“ – Korkma. Sadece düşün, düşün ki, insanlardan hiç biri kendiliklerinden, isteyerek, seve seve katil, canı, hırsız, serseri, rezil olmaz. Herkes attığı taşın istediği kuşu vurmasını, aşığının cuk oturmasını ister. Kemâl, aşıklarımız cuk oturmuyor!”

“ – Ne yapalım?”

“ – Hayatlarımızı aşık, zar, iskambil kağıtlarının piyango rastlantısından kurtarmanın yollarını arıyalım önce!”

O günden sonra Kemâl çok düşünmüştü. Bir katil, bir canı, herhangi bir serseri gördü mü, eskiden olduğunca kızıp sinirlenmiyor, biçimine getirip bu hale nasıl düştüğünün nedenlerini araştırıyordu. O kadar ki, rahatı, varlığını sandığı huzuru kaçırmıştı (Orhan Kemal 1995:29).

İnsancıl bakış, Muhsin Usta'nın Kemal'le arasında geçen bir diğer diyalogda da belirir:

- Değer mi? Bir kız için mahvolmaya değer mi evlâdım?
- Değmez mi? Sevdiğin, yandığın bir kız için vurmak, vurulmak değmez mi usta?
- Değmez Kemâl. Çünkü dünyada, uğruna mahvolmağa degecek kadar büyük, şerefli başka tutkular var!
- Ben henüz o tutkuları tanımıyorum.
- Gün gelecek tanıyacaksın.
- Hem neden mahvolayım?
- Çünkü ya sen onları vurup hapse gireceksin, ya da onlar seni mezara yollıyacaktlar. İki de aynı kapıya çıkar: Mahvolmak! (Orhan Kemal 1995:133).

Muhsin Usta, ekmeğini emeğiyle kazanan biridir. Onun çevresindeki işçiler ve diğer kişiler, sınıfları adına bir düşünceyle hareket etmezken, O, sınıfının farkındadır ve mücadelesine sosyal boyut kazandırmıştır.

Kemal'in "Usta sen hiç sevdin mi?" sorusuna Muhsin Usta'nın verdiği cevap, ekmeğin mücadelesini nasıl bir evrensel değer ile birleştirdiğini gösterir. O hümanist bir bakışla, insanlığı eşit ve mutlu görmek ister:

– Hiç sevdin mi?

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

– Ha? Sevdin mi hiç?

– Sevdim yavrum.

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

– Kimi sevdin?

– Kimseyi, ama herkesi!

– Anlamadım.

– Anlıyamazsın da. Bir kadını sevmek kolaydır, ama bütün kadınları, bütün çocukları, bütün insanları sevmek, sevebilmek...

– Mümkün mü bu?

– Pek çok yürek için mümkün olmayabilir henüz, ama öyle yürekler vardır ki, insanlığı topyekûn severler, sevebilirler, sevmeden edemezler!

– Nasıl?

– Nasıl değil mi? Haklısın. Benim sevmemde, daha doğrusu bu türlü seven yüreklerde tek kadını olduğu gibi, kucağına oturtup okşamak yoktur. Öyle bir düzen için çaba sarfederler ki, insanlar kadın kadın, erkek erkek, çocuk çocuk mutlu olsunlar, dünya nimetleri önlerine bir kardeş sofrası açılıp saçılsın. Bilmem anlatabiliyor muyum? (Orhan Kemal 1995:133-134).

Muhsin Usta namuslu, dürüst bir insandır. Çıkarı için yalan söyleyip dalavere yapmadığı gibi, korkuya bağlı bir ikiyüzlülük de sergilemez.

Kemal'le Güllü'nün yanında yer alır. Ancak hoşgörülü, olgun, akıllı, ileriye gören kişiliği ve sakin tabiatıyla insanlara yardımcı olmaya çalışan Muhsin Usta, Kemal'i bu ilişkiden vazgeçmesi için uyarır. Çünkü o, karşı tarafın hak, hukuk ve insanlık bilmeyen hırsını tanımaktadır. Dolayısıyla önemli olanın ölmek değil,

yaşamak, mücadele etmek olduğunu düşünür ve Kemal'in belalı sevgisinin karşısına huzurlu bir hayatı koyar. Kemal ise sevgisini tercih eder:

Kemal bayağı kızmıştı Muhsin ustaya. Güllü gibi bir sevgilisi olsundu da ondan sonra konuşsundu. Başkalarına öğüt vermek kolaydı. Sev, yan, tutuş, geceleri uykuların kaçsın, gündüzleri aklından çıkmasın..üstelik “ – isterse kaçayım!” diye haber yollasındı sevilen, yanılan, tutuşulan kız da, ondan sonra öğüt versindi. Vazgeç vazgeç. Laf mıydı yani? Geçemiyordu, geçebilecek bile olsa geçmiyecekti işte. (...) (Orhan Kemal 1995:133).

Romanda yol gösterici bir rol üstlenen Muhsin Usta, Kemal'i uyarırken bu ilişkideki yanlışlığın farkındadır. Ancak ona saygı duyulsa da, dediklerine uyulmaz. Sonunda da sosyal psikolojiyi iyi tahlil eden, bilinçli bir işçi olan Muhsin Usta'nın öğütlerini dinlemeyen Kemal, hayatından olur, Güllü ise çiftliğe gönderilir.

Vukuat Var romanında Muhsin Usta karakteri, bilgisi, olayları değerlendirışı ve farklı perspektifiyle yazarın yarattığı güçlü karakterlerden biri olur. “Usta” olmasından kaynaklanan bir tür sınıf bilinciyle, didaktik sayılabilecek diyaloglarla, çevresindekileri etkilemeye çalışır. Ama yaşadığı toplumsal gerçekliğin kuşatıcılığının da farkında olarak, bunda ısrarcı olmaz. Çünkü hayatın olağan akışını tersine çevirecek gücü yoktur:

Fırtınadan sonraki yağmur gibi, ortalık sülman olmuştu. Herkes yuvalarından fırlamış gözleriyle yerdeki genç irisi cesede bakıyordu. Bir ara kapıda, kalabalığın arasında bir hıçkırma oldu. Başlar döndü: Bu, Muhsin ustaydı. Alnını kapı tahtasına dayamış ağlıyor, sarsıla sarsıla ağlıyordu (Orhan Kemal 1995:368).

▪ **Muzaffer Bey**

Muzaffer Bey dış görünüşüyle güçlü kuvvetli, yakışıklı, tuttuğunu koparan bir erkek güzelidir. O, babasından, dedesinden kalan topraklarla zengin olan; bu maddi gücün verdiği rahatlıkla yaşayan güçlü bir toprak ağasıdır. Avrupalarda tahsil görmüş ve babası ölünce de çiftliğin, toprakların tek hâkimi olmuştur. O,

Çukurova'daki çiftliğinde lüks bir Avrupa hayatı sürmekte, Fransa ve Fransız görgü kurallarının titiz bir takipçiliğini yapmaktadır.

Muzaffer Bey, aynı zamanda Cemşir ve Reşit'in Güllü'yü satmak istediği Zaloğlu Ramazan'ın da dayısıdır. Onun çiftliği, Berber Reşit'in, Cemşir'in ve Hamza'nın hedefidir. Dolayısıyla onlar için Muzaffer Bey, hatırı sayılan, bir dediği iki olmayan, astığı astık kestiği kestik, hükümeti bile tesiri altına almış bir cazibe merkezidir. Her üçü de, menfaatleri için onun karşısında kul köle rolü yapar. Diğer taraftan, köylüler için ise Muzaffer Bey, belindeki silahı, bankadaki paraları, arkasındaki Halk Fırkası'yla, onların ekip biçtiği kamu arazilerine el koyan, bununla da yetinmeyip tapu arazilerine dahi saldıran, haksız, adaletsiz, namussuz, zorba bir kişidir. O, ağa kimliğiyle, zenginliğiyle, binlerce dönüm arazisinde emrinde çalışanları her yönden sömürme, ezme hakkına sahip olduğunu düşünür. Köylüler ise, bu devir devrana hükmetmiş ağaya karşı hak aramaya kalkışmak için avukat dahi tutamaz. Çünkü Muzaffer Bey sırtını dayadığı partisi ve içinde yüzdüğü parasıyla kanun gücünü de eline almıştır. Devletin otoritesini çıkarı için kullanmaktadır. Bu yüzden o ve onun gibi kişilere kimse karşı çıkamaz durumdadır. Muzaffer Bey'in bencilliği, sadistliği, merhametsizliği sadece insanlara karşı değildir. O, toprağına giren hayvanları dahi hiç acımadan vurup öldürür.

Muzaffer Bey hem dinî duyguları olmayan hem de hacı hoca kılıklılara düşmanlık besleyen biridir. Bu nefret, köyün imamı olan Kabak Hafız ile arasında geçen konuşmalara şöyle yansır:

Tam da sırasıydı. Oldu bitti sinirine dokunan Kabak Hâfız'ın yeni bir dilencilik numarası diye düşünerek olanca kanı bir anda beynine sıçrayan Muzaffer Bey:

- Şimdi, diye bağırdı, şimdi başlarım Mehdî'nden Allah'ından da ha! (...)
- Pis çingene! Allah adına her türlü kepazeliği irtikâp eder, sonra da... rezil, mendebur, utanmaz! (Orhan Kemal 1995:101-102).

Ona göre yüzyıllar boyu rezaletleriyle tarihi dolduran bu heriflerin Mustafa Kemal de köklerini kazıyamamıştır. Eline bir fırsat geçtiği takdirde bu gibi adamları kilise direğine enselerinden asmak istediğini dile getirir ve şöyle devam eder:

Karşı partinin elindeki silâhı almak için din adamlarına yüz vermekle iş bitmezdi. İş gevşek tutuyorlar, gericiliğe yüz veriyor, okşuyorlardı. Olmazdı efendim, olmazdı. Gericici tayfasının yüz bulunca memleketin başına ne çoraplar ördüğünün örnekleriyle doluydu tarih. Sonra daha başka bir şey.. Henüz iyice kesinleşmemekle beraber, parti ikiye bölünüyordu. Biri Devrimciler'di, öteki Tutucular. O, sapına kadar Devrimciydi. Devrimciydi ama, dinsiz anlamında değil. Devrimci Devlet her şeyin üstünde olmalı, din'se ona sâdece yardımcılık etmeliydi. Din, lâik devleti desteklediği oranda vardı, var olmalıydı (Orhan Kemal 1995:103).

Bu düşüncelerle birlikte Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklere titizlikle bağlı olduğunu söyler, ancak inkılapların, yalnızca işine gelenlerini ustalıkla kullanır. Particiliği de çıkarına dayanır.

Bunun dışında, cinsel doyumsuzluğu ile ahlaki sapmaların da temsilcisi olur. Çiftlikteki her kadınla gayrimeşru ilişkiye girer, sevgililerini hep cinsel yönden kullanır. Hatta *Hanımın Çiftliği*'nde yeğenine eş olarak gelen Güllü'yü kendine alır. Muzaffer Bey'in cinsel açlık ile şekillenen yaşam tarzı köylüyü de rahatsız eder. Ancak güçlünün güçsüzü yok ettiği bu ortamda bütün dengeler para ve yetki üzerine kurulu olduğu için buna bir tepki gösteremezler:

Alışkındılar böyle şeylere. Babası ölüp de çiftlik, tarlalar, şehirdeki “Konak” denilen evler kendisine kalalıberi işi büsbütün azıtan Muzaffer beyin çiftliği sık sık “Kerhane”ye çevirmesine şaşmıyor, olağan sayılıyordu. (...) Muzaffer beyi hoş görmeğe alıştırmışlardı açıkçası. Alışmamışlardı aslında, içerliyor, kimselere duyurmadan okkalı küfürler sallıyorlardı ya, kimseye duyurmadan! Çünkü parti'liydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. Sonra hiç şakası yoktu. Tabancasını çekti mi...

Sanılıyordu ki Muzaffer Bey adam öldürse de mahkemeye düşse, hâkim onu muhakeme etmekten korkar, çekinir. Onun içinde Muzaffer beyin astığı astık, kestiği kestiktir. (...), beyefendiyi kızdırmamak için çiftlik yakınlarında dolaşmaz, beyefendinin gazabından korkulurdu (Orhan Kemal 1995: 268-269).

Olumsuzluklar karşısında korkan ve susan güçsüz, yoksul köylülerin dile getirdiklerinin yanında; paranın gücüyle pervasız bir rahatlık ve korkusuz bir hoyratlık içinde yaşayan Muzaffer Bey'in "kültürlü kişi uzmanı geçinen" arkadaşlarının düşüncelerinde de ayrıca, onun kişiliğini açıklığa kavuşturan ifadeler kendini gösterir:

(...) Kentin en zengin kitaplığının sahibi, bunun için de en kültürlü kişisi geçinirdi. Oysa başkaları, yâni kültürlü kişi uzmanı geçinenler bu kanıda değillerdi. Tam tersi. (...), Muzaffer Bey'in sağlam bir dünya görüşü olmadığını bilirler, " – O, iliklerine dek şehvet dolu cins bir aygırdan başkası değildir" derlerdi (Orhan Kemal 1995:264).

Romanda Cemşir, Reşit ve Hamza karakterlerinin yanında Muzaffer Bey de yozlaşmış düzenin farklı bir yüzü olur. Maddi olarak bütün olanaklara sahip olmasına rağmen siyasi gücü kullanma ve yetkilerini genişletme arzusundadır. Yakın arkadaşı Zekâi Bey'le aralarında geçen bir diyalogda da, "*Mühim olan, seninle benim menfaatlarımızdır..*" (VV, s.347) ifadesi, onun yaşama hangi perspektiften baktığının işaretidir. Nitekim *Hanımın Çiftliği*'nde, Halk partisinin en keskin, en ileri gelen adamı olduğu halde partisinin seçimi kaybedeceğini anlayınca Demokrat Parti'ye geçer. Muzaffer Bey'le Zekâi Bey, çıkarları neredeyse orayı takip edeceklerini bir uyanıklık olarak birbirlerine anlatırlar.

Sosyal ve siyasi yaşamı belirleyen niteliklerin yarattığı Muzaffer Bey tipi, sosyal adaletsizliğin bireyler üzerinde kurduğu yok edici etkiyi yansıtır. O, birini keyif için öldürse bile çevresi ve parası onu kurtaracaktır. Bu yüzden her şeyi ve herkesi keyfi bir bakış açısıyla kullanır. Cinsel sömürü ise onun en bariz özelliği olur.

▪ Zaloğlu Ramazan

Romanda yozlaşmış kişiliğiyle yerini alan bir diğer karakter Zaloğlu Ramazan'dır. O, romanda tüklenen değerlerin yarattığı yitik bir kişilik olarak kendini gösterir. Asıl adı Ramazan olan kırk sekiz kiloluk çelimsiz bir gençtir. Ona Zaloğlu denmesinin nedeni, herkesi yadırgatan palabıyığı, belindeki puşu denilen Trablus kuşığı, külot pantolonu, çizmeleri ve hiçbir işine yaramadığı halde belinden eksik etmediği silahından ötürüdür. Esrarın, içkinin ve kumarın müptelasıdır.

Saf, cahil, budala, kişiliksiz Zaloğlu Ramazan, büyük çiftlik sahibi Muzaffer Bey'in de yeğeni, dolayısıyla da çiftlik vârisidir. Çocukluğu dedesinin zengin konağında geçmiştir. Zengin bir hayatın içinde büyümüştür. Ancak şimdi, uçsuz bucaksız tarlalardan gelen kazancını Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde harcayan dayısının çiftliğinde zavallı bir kâtip parçasıdır. Buna rağmen dayısının zenginliği ve gücü ile var olmaya, saygınlık kazanmaya çalışır. Ancak bu korkak ve pasif kişilik, zevk ve eğlenceye düşkün, parasını pulunu israf eden dayı tarafından zerrece sevilmez. Zaloğlu, ondan habersiz bir adım bile atamaz. Böyle olduğu halde tek dayanağı, övünmesine tek vesile yine de dayısıdır.

Zaloğlu Ramazan, dayısı Muzaffer Bey'in maddi gücü ve kişiliği arkasına gizlenir. Aslında o, dayısına da dünyaya da gerçek yüzünü göstermez. Sevmediği, sadece özendiği dayısından korktuğunu her hâli ve görünüşüyle gözler önüne serer:

– Aynayla dargın mısın it? Şu çizmelere, şu külot pantolona, hele şu pala bıyığa bak. Yumruk kadar adamsın, nedir bu caka? Zaloğlu buz kesilmişti, başını önüne eğdi. Gözlerini, yerden kaldırıp dayısına bakamıyordu. Yanlış bir iş yapıp dayak yemekten ödü kopuyordu. Hiç şakası yoktu adamın. Kızdı mı, elinden Allah bile kurtulamazdı! (...) Zaloğlu gık diyemiyor ama, başı dönüyordu. Yumruk kadar olduğunun farkındaydı. Bunun için bıyık büyütüp, beline Trablus kuşak sarıyor, külot pantolon giyiyordu ya! (Orhan Kemal 1995:112-113).

Zaloğlu, o kadar saftır ki dayısının parası ve gücü yüzünden kendisine dalkavukluk edenlerin gerçek niyetlerini de fark edemez. Köylüye karşı da kendinden emin görünür ancak bu görüntüsü köylü tarafından fark edilir ve alaya alınır:

Zaloğlu'nun bıyıksızlığı kahvede birden dikkati çekti. Demokratlar da, Halkçılar da kahkahayı basmışlardı. İlk Zaloğlu da güldüyse de sonra kızdı:

– İşinize bakın yahu! Bıyık benim bıyığım. İster keserim, ister...

Demokratlardan biri:

– Boka sokar! dedi, doğru.

Gene kahkahalar yükseldi. Zaloğlu öfkeden titriyordu.

Halkçılardan biri:

– Lâkin, dedi, çok yakışıyordu!

Bir başkası:

– Köroğlu'ya benziyordu şerefsizim..

– Hâlis koç bıyık. İnsanın eli varır da keser mi güzel bıyığı?

– Canım yiğitlik kılla olsa, tabakhaneye nur yağardı!

– Doğru.

– Şalvarı, Trablus kuşağı duruyor..

– Bes çizmeleri yeter!

– Doğru. Yiğit adamın yiğitliğine bes çizme yeter! (...)

Zaloğlu kahvedekilerin sözlerine kulağını tıkıyacak, öfkelenip de heriflerin kışkırtıcılığını körüklemeyecekti ama olmuyordu. Çenelerinin durduğu yoktu (Orhan Kemal 1995:119-120).

Zaloğlu Ramazan ayrıca romanın başkişisi Güllü'nün zorla evlendirilmek istendiği gençtir. Güllü'nün babası Cemşir, ağabeyi Hamza ve Berber Reşit, Güllü'yü büyük çiftlik sahibi Muzaffer Bey'in yeğeni soytarı kılıklı Zaloğlu Ramazan'a vermek ister. Böylece Muzaffer Bey çiftliğine yerleşip para, servet ve lüks içinde yaşayabileceklerdir.

Zaloğlu içki masasında, uyurken bembeyaz bacaklarını gördüğü Güllü'ye âşık olur. Ancak onun Güllü'ye duyduğu aşk cinsel dürtüler üzerine şekillenmiş bir duygudur. Onunla evlenmek isteğinde de, onun fiziksel güzelliği ön plandadır. Böylece kendi fiziksel çirkinliğinin kompleksini yenecek ve kendini ispat edecektir.

Ancak kendi olma süreci kesintiye uğramış Ramazan'ın, bu olayda da dayısının gücünü kullanmaktan başka çaresi yoktur:

Zaloğlu büyülenmişçesine gözlerini kızdan ayıramıyor, kucaklamak, öpmek öpmek, sıkı sıkı sarmak geçiyordu içinden. Ne kızdı ya! Tam, tam istediği gibi bir kız. Avrat dediğin, sırasında böylesine yiğit olmalı, eli silah bile tutmalıydı. (...) Boyun eğmiyordu. Feleğe minneti yoktu, takmıyordu ağa mağa! (...) Dayısına yalvarır, yakarır, ayaklarına kapanırdı. Cemşir'in eline üç beş sıkıştırırlar, kızı çeker alırlardı (Orhan Kemal 1995:51-52).

Cinsellikle temellendirdiği kadın/eş imgesi, onun bakış açısıyla, parayla satın alınabilecek bir objeden farksızdır (Eliuz, 2004:192). Dolayısıyla Güllü'yü de dayısının parasıyla satın almak ister; dayısını ikna için imam Kabak Hafız'ı ve annesinin ölürken kendisini emanet ettiği, dayısının kâhyası Yasin Ağa'yı devreye sokar. Muzaffer Bey Güllü'yü yeğeni için istemeye razı edilir. Ancak bu sefer de dayısının yakışıklılığı Zaloğlu'nun içine dert olur. Kendi çelimsizliği ve çirkinliğine karşılık, dayısı anlı şanlı ve en önemlisi de kadın düşkünü bir adamdır:

“Ne diye böylesine çelimsiz yaratılmıştı sanki? Allah'lık mıydı bu? Böyle Allah'lık, böyle adalet mi olurdu? (...) Dayısına benzeseydi, ah benzeseydi.. o zaman bütün kadınlar, kızlar tav olurlar, onunla yatmağa can atarlardı.” (Orhan Kemal 1995:274)

Dayısının bu cinsel doyumsuzluğundan ötürü, karısı olacak Güllü'ye de yakalaşabilme ihtimali onu korkutur:

Birden dayısını hâtırladı. Durdu bir an. Ölçtü, biçti. Sonra: “ – Yok canım..” diye geçirdi. “ Yapmaz. Dayı gibi var mı? İnsan yiğeninin karısına...(…) Yolu yeniden tuttu ama, içi rahat değildi. Dayısının ne “Allahsız” olduğunu bilirdi. Pireyi sekitmezdi. Güllü boş verse bile, gece, el ayak çekildikten sonra yanına varsa, karanlıkta el atsa... (Orhan Kemal 1995:275).

Nitekim *Hanımın Çiftliği*'nde bu korkularının yersiz olmadığını görür.

Çevresindeki sahte yaklaşımların büyüünde bir hayal âleminde yaşayan Ramazan, dayısının gücü, yakışıklılığı yanında silinen ben'ini ispat etmek ister. Endişelerinin temeli hep Muzaffer Bey merkezlidir. Sadece düşüncelerinde beliren, dayısına karşı koyma isteği ise, koca bir hiçten ibarettir. Çünkü Zaloğlu'nun yitik kişiliği, dayısına karşı koyacak güce sahip değildir.

▪ **Kabak Hafız**

Romanda “sahtekâr, çıkarıcı, kadın ve mide düşkününü din adamı” tipini temsil eden Kabak Hafız, romanın ilginç tiplerinden biridir. Ellisinde, dev yapılı, güçlü kuvvetli Kabak Hafız'a “kocaman bir sakız kabağını hatırlattığı için” köylü tarafından, bu isim takılmıştır.

O, sözde köyde imamdır. Ancak hiçbir ahlaki ölçüye sahip olmayan, içki, kadın, para ve çıkar uğruna her şeyi mübah sayan, kutsal inançları ustalıkla kullanan Kabak Hafız, sosyal bozulmuşluğu sergileyen tiplerdendir:

Vâazlerinde dehşet kesilmesine, Allah, öte dünya, azâb-ı elîm, azâb-ı şedîd konularında şakası olmamasına karşın, su gibi yumuşaktı. Girdiği kabın biçimini alıverir, mescid dışında güler, söyler, köylüyle şakalaşır. Hattâ vâazlerden hemen sonra, ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına oturmaktan da çekinmezdi. Köyün azgın dullarından zengin Naciye'ye uçkur çözdüğü de ileri sürülürdü (Orhan Kemal 1995:67).

O, dinî görüntünün ardına gizlenerek zenginler gibi yaşamak isteyen, hep zenginden taraf olan, dini kuralları bile kendine göre değiştiren ve “olmaz” sözcüğünü hemen hemen hiç kullanmayan bir kişidir.

Batıl inançlardan para kazanan ancak işiyle ilgili hiçbir şeye inanmayan Kabak Hafız, romanda üçkâğıtçı bir kişilik sergiler. O, namaz kılmanın dışında zamanını köy kahvesinde geçirir. Burada kendisine saygıda kusur etmeyen hatta bu hususta birbirleriyle yarışa girişen Halkçılarla Demokratların arasında bir yerde, elinde tespih, ağzında dua ile kahvesini içer. Bu tablo, köylüler tarafından bilinen

Kabak Hafız'ı bizlere sunarken, onun kişiliğinin diğer yüzü ise Zaloğlu Ramazan'la, Gülizar'la ve köydeki dul Naciye'yle olan ilişkilerinde kendini açığa verir. Zaloğlu, Kabak Hafız'ı içki ve para karşılığında Güllü'nün istenmesi için yardıma çağırır. Güllü'yle evlenmek istediğini Kabak Hafız'ı araya sokarak Yasin Ağa'ya bildirir. Çünkü Güllü'yü dayısına kabul ettirebilecek tek kişi Yasin Ağa'dır. Kabak Hafız Yasin Ağa'ya giderek rüyasında "Mehdî-i Resul'ün dünyaya Ramazan'ın sulbünden geleceğini" gördüğünü söyler ve Yasin Ağa'nın dini duygularını kullanarak onu bu evliliğe ikna eder. O, uydurma rüyasını Yasin Ağa'ya anlatırken odaya girip çıkan Gülizar'dan da gözlerini ayıramaz:

Yirmi sekizle otuz arası bu iliklerine dek kadın, cıvıl cıvıl tâzeyeye oldu bitti içi gidiyor, haftada birkaç posta ihtilâm oluyordu geceleri. Şeytan mıydı, şeytân-ı lâin miydi ki geceleri düşlerine girip baştan çıkıyordu? Ama memnundu. Ne zaman düşüne girse de aklını başından alsa, önlemeğe çalışarak, duyduğu hazzı uzatmak isterdi. Uzamazdı ki! Ağzına bir parmak bal çalınmışçasına, yatağında düş'ü uzun uzun düşünürdü (Orhan Kemal 1995:81-82).

Ayrıca Kabak Hafız, köyün azgın dullarından zengin Naciye ile de gizli ilişki içindedir.

Romanda din ve inanç sömürüsünün en belirgin temsilcisi Kabak Hafız'dır. O, insanların dinî duygularını sömürür ve gerçekte inanmadığı bir görüntünün arkasında, kendisine, maddi çıkar kaygısı içinde bir yaşam düzeni kurar.

▪ **Yasin Ağa**

Muzaffer Bey çiftliğinin çiftçi başısı Yasin Ağa, yetmiş beşinde, esmer, uzun boylu, cesur birisidir. Çiftliğe, Muzaffer Bey'in dedesinin sağlığında gelen ve yıllar yılı bu çiftlikte sadık, güvenilir bir kâhya olarak yaşayan Yasin Ağa'ya, dedesinden ve babasından sonra Muzaffer Bey'in de güveni sonsuzdur.

Zaloğlu Ramazan, Yasin Ağa'ya duyulan bu gúvenden istifade ederek, dayısının kabul etmeyeceğini dúřundúđu fabrika kızı Gúllü'yü istemek için, çiftliğin bu kırk yıllık kâhyasını devreye sokar. Yasin Ağa, çocuk yaşta kendisine emanet edilen Zaloğlu Ramazan'ı, tüm yanlışlarına rağmen dayısına karşı korur; “*öfkeden çılgına dönüp, “ – Dayın gelince seni şikâyet etmezsem, anamın donu başıma!” ya da “ – Seni dayına şikâyet etmezsem, Yâsin adım Bogos olsun!” diye yemin ettiği halde hiçbir zaman yeminini yerine getirmez”* (VV, s.64). Bunda hem öz kızı gibi sevdiği Zaloğlu'nun annesinin hem de Zaloğlu'nun çoğu geceler ona kitap okumasının etkisi büyüktür.

Tek zevki, kitap okutup dinlemek olan Yasin Ağa dindar bir kişidir, Hazreti Ali cenklerini dinlemeyi çok sever. Onları dinlerken, o savaşlarda bulunmadığına hayıflanır. Fakat aynı Yasin Ağa'nın dine bağlı softa görüntüsü ardında bambaşka bir yaşamı olduğu, çiftlikte Muzaffer Bey'e hizmetçilik ve metreslik eden Gülizar'la ilişkiye girdiği görölür.

Zaloğlu Ramazan Gúllü'yle evlenebilmek için öncelikle Yasin Ağa engelini açmak zorundadır. Çünkü Yasin Ağa için iki çeşit kul vardır: Biri, Cenâb-ı Allah'ın sevgili kulları, diğerisi ise Allah'ın sevmediği kulları. Ve Gúllü de ona göre, Allah'ın sevmediği kullarındandır. Bu yüzden Ramazan Yasin Ağa'ya, onu bu konuda ikna edebilecek en uygun kişi olduğuna inandığı köyün imamı Kabak Hafız'ı gönderir. Kabak Hafız, Yasin Ağa'nın dinî duygularını kullanarak onu ikna etmeye çalışır. Güya Kabak Hafız, rüyasında Mehdî-i Resûl'ün Ramazan'ın sulbünden dünyaya geldiğini görmüştür. Yasin Ağa önce tereddüt eder, inanmak istemez, ama bunu söyleyen dininde, diyanetinde, konuştukça ağzından Hakk kelâmı akan âlim bir hoca efendidir, mecburen inanır. Böylelikle Muzaffer Bey'i bu işe ikna etmek için her çareyi düşünür. Bu yanıyla din, Yasin Ağa'da elbette yücedir. Ama cahilliği, dini

onda bir hurafe yığını haline getirir. Böyle olduğu için de gerçekte neyin din, neyin din olmadığını bilmez.

Ayrıca Yasin Ağa, hükümetin topyekûn bir “Amerikancı” politika izlemesine de şiddetle karşı çıkar. Onun tutucu yönü de dikkati çekmektedir. Bu yönü, Muzaffer Bey’le arasında geçen konuşmalara şöyle yansır:

– Ne olursa olsun, uzak bir ihtimâl o. Hoşu, Marşal plânı gereğince memlekete çok sayıda tarım aracı verilmesi. Bizde de bundan böyle Amerika’da olduğunca dinamik ziraat başlayacak, öküz, tahta saban tarihinin karanlıkları içinde unutulup gidecek! (...)

Yâsin Ağa sevinmemişti. Beyine ıslak ıslak baktı.

Bey kuşkuyla sordu:

- Ne o? Memnun olmadın mı ne?
- Olmadım bey, olmadım doğrucası..

Şaştı:

- Niye?
- Niye olacak? Ben şu kadar yıllık bir kâhyayım şu memlekette. Dokuzyüz yirmiyedilerde de böyle oldu. Memleket makineyle doldu. Fordson’dan geçilmiyordu. O zaman da baba, dede yâdigârı mubarek öküzle kara sabana hor bakıldıydı...

– Evet ama, bu sefer..

– Sözümü bitirmedim. Bu makineler bizim memlekete göre değil bey. Neden dersen, fakir fıkaranın ekmeğini alıyor elinden. Fakir fıkara da yazık. Onlar da Cenâb-ı Allah’ın kulu! (Orhan Kemal 1995:108-109).

Muzaffer Bey ise, son derece güvendiği bu çiftlik ağasının düşünceleri karşısında, “gericiliğin” laik bir devlet içinde böylesine mayalanmasına hayret eder (VV, s.110).

Nitekim Güllü’nün istetilmesinde yardımına muhtaç olunan Yasin Ağa, *Hanımın Çiftliği*’nde, Muzaffer Bey’in, yeğenine gelen Güllü’yü kendine almasını dine, namusa, adalete sığdıramayacak ve çiftliği terk edecektir.

▪ Zekâî Bey

Romanda kişiler arası ilişkiler hep art niyet, çıkar ve ikiyüzlülük üzerine bina edilir. İşte bireyden topluma doğru genişleyen bu yozlaşmış atmosfer içinde, çıkarı için yaşayan bir diğer kişi de Muzaffer Bey’in dalkavuşu Zekâî Bey’dir.

Herhangi bir işi ve mal varlığı olmayan Zekâi Bey, çevresindeki zengin insanların parasını ve gücünü sömürür. İçki, kadın ve tütün düşkünüdür. Tüm bunlara rağmen, Atatürk'ün sağlığında genç bir devrimci olan Zekâi Bey'in keskin bir zekâsı vardır. Bu yüzden, devrimci partiden (Cumhuriyet Halk Partisi) olmasına rağmen, karşı partiye (Demokrat Parti) de içten içe yakınlık duyar; zamanın yeni partiden yana çalıştığını hisseder. Arkadaşı Muzaffer Bey'i de buna inandırmaya çalışır. Aslında Muzaffer Bey de yeni partinin yükselişinin farkındadır ama 1930'lardaki Serbest Fırka fiyaskosunu unutmamaktadır. Ayrıca partisine ve Mustafa Kemal'in ruhuna da ihanet etmekten çekinir:

Muhakkak değil Muzaffer. Bu memleketi sâdece dinamik ziraat, daha doğrusu sâdece döviz kurtaramaz. Bu memleketi, bu traktörleri yapan iş adamlarının şuuru, yâni Amerikan tipi Demokrasi'nin temeli olan Liberalisme kurtarabilir, Devletçilik değil!

Muzaffer Bey, ahbabının gene "Yeni Parti"yi ögeceğini anlamıştı. Belliydi ki sözü döndürüp dolaştırıp oraya getirecek!

– Atatürk inkılâpları, Atatürk inkılâpları.. Bu, muayyen, mâlûm, belirli bir zümrenin yaygarasından başka nedir? Sözlerime dikkat et: Hâlâ Parti üyesi biri sıfatıyla böyle konuşmamam icap eder. Fakat azizim, şunu unutma ki, memleketin yüksek menfaatları, Parti tüzüğünden, bir kelimeyle Parti ve Parti menfaatlarından önce gelir!

– Hareket noktamız bu olunca, meseleyi gene Atatürk zaviyesinden mutalâa edebiliriz, etmeliyiz. Evet Atatürk... Büyük adam, dâhî, müncî, falan filân. Her şeyimiz, sembolümüz. Bütün bunlar gene böylece kalacak. Ama, zamanla ahkâmın değiştiği sözünü de unutamayız. Atatürk'ten beri zemin ve zaman çok değişti. Yeni şartlara yeni ahkâm lâzım. İnkılâp, inkılâplar diye, körün değneğini bellediği gibi hareket edemeyiz. Ya topyekûn Amerikan Demokrasisi, ya da... (...)

– Bakıyorum, kararını vermişe benziyorsun?

Zekâi Bey başını salladı.

– Yaa? dedi Muzaffer.

– Evet.

– O halde ne duruyorsun? Bas istifayı, geç Yeni Parti'ye!

Zekâi karşılık vermedi. Neyin, ne zaman yapılması gerektiğini gayet iyi bilirdi. İstiyordu ki, aziz dostu Muzaffer de aynı kanıya gelsin, fermede bir köpek gibi beklesinler (Orhan Kemal 1995:267-268).

Muzaffer Bey'in bu düşüncelerine karşılık, Zekâi Bey, onun ısrarla yeni partiye geçmesini ister. Her fırsatta da bunu dile getirir. Nitekim o, *Hanımın Çiftliği*'nde Demokrat Parti'nin yükselişini görünce, yeni partiye geçer.

▪ Köylüler

Romanda köylüler, toprak meselesi yüzünden, Avrupa gezmiş, bir ayağı Adana şehir kulübünde, bir ayağı da şehrin dışındaki çiftlikte olan Muzaffer Bey'le karşı karşıya gelirler. Muzaffer Bey, köylülerin dedelerinden beri ekip biçtikleri, kanlarını, canlarını, emeklerini akıttıkları toprakları, arkasına aldığı politik güçle (Cumhuriyet Halk Partisi) eline geçirir; hatta köylülerin tapulu arazilerini bile kendi sınırlarına katar. Tüm bu olumsuzluklar karşısında direnmek istedilerse de, korkan ve susan güçsüz ve yoksul köylüler, alıştıkları; alışmak zorunda kaldıkları bu durum karşısında sadece kendi aralarında yaşadıkları olumsuzluklara isyan ederler. Seslerini duyurmaktan çekinirler; zira her şey karşılarındadır. Öldürülseler bile, önemli değillerdir; öldürenlerin cezasız kalacaklarını bilirler:

(...), Muzaffer beyi hoş görmeğe alıştırmışlardı açıkçası. Alışmamışlardı aslında, içerliyor, kimselere duyurmadan okkalı küfürler sallıyorlardı ya, kimseye duyurmadan! Çünkü Parti'liydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. Sonra hiç şakası yoktu. Tabancasını çekti mi... Sanılıyordu ki Muzaffer bey adam öldürse de mahkemeye düşse, hâkim onu muhakeme etmekten korkar, çekinir. Onun için de Muzaffer beyin astığı astık, kestiği kestiktir. Köylü böyle sandığından, ne zaman çiftliğe kadın, daha çok olduğunca da kadınlar getirse, çalgı sesleri, gazel, şarkılar göklere yükselse, beyefendiyi kızdırmamak için çiftlik yakınlarında dolaşılmaz, beyefendinin gazabından korkulurdu (Orhan Kemal 1995:269).

Onlar, partili, tabancalı, hatırlı Muzaffer Bey'e ses çıkaramazlar ama içten içe de onu alt edecekleri zamanı beklerler. Bu zaman, Demokrat Parti'nin seçim çalışmalarlarıyla kendini gösterir. Ve ekmek mücadelelerinde siyasi gücü de yanlarında bulmak isteyen köylüler, Muzaffer Bey karşısında, akın akın seçimlere hazırlanan

yeni partiye (Demokrat Parti) geçerler. Yeni parti seçimi kazanır, iktidarı alırsa, Muzaffer Bey'in anasından emdiği sütü burnundan getireceklerdir.

Muzaffer Bey'le köylüler arasındaki bu çatışma, aynı zamanda Halk Partisi ile Demokrat Parti arasındaki çatışmadır. Köylüler Demokrat Parti'yi, haksızlığa, adaletsizliğe, zorbalığa karşı kurtarıcı olarak görürler.

Ayrıca Muzaffer Bey'e, sadece geçimlerini sağladıkları topraklarını ellerinden aldığı için düşman olmazlar. Muzaffer, aynı zamanda hacı hocalara sövdüğü için dinsiz; çiftlikteki her kadınla gayrimeşru ilişkiye girdiği için de ırz düşmanı ve ahlâksız bir adamdır. Bu, dinî duygularında hassas olan köylülere terstir. Bu yüzden Muzaffer Bey'in en çok hışmına uğrayan Hıdıroğullarının Habip, onun kardeşleri ve diğer bütün köylüler, köyün karşısındaki, kerhaneye benzettikleri Muzaffer Bey'in çiftliğine kinle, öfkeyle bakarlar. Muzaffer Bey, şehirden kadınlı erkekli dostlarıyla gelip çiftlikte âlem yaptıkça, ırz namus bilmez bu adamlardan nefret ederler.

3.2.3.2.1.2 Kadınlar

▪ Güllü

Romanın başkişisi olan Güllü, boyunu, posunu, kalıbını, dört karılı ve yaklaşık yirmi çocuklu olan babası Cemşir'den alan, yarı Kürt yarı Boşnak, on üç yaşında bir işçi kızdır. O, kendisiyle aynı duygusal ve düşünsel çözülüşü yaşayan işçi kızların bir simgesi halindedir:

Güllü fabrika Çırçırlarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fıkara için gelenkti bu zaten. Çocuklar yalınayakları, şakıldaklı entarileriyle mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde boy atıncaya dek oynar, boy atıp da palazlandılar mı, büyüklerinden çalışmayan ya da çoktan ölmüş birinin kimlik cüzdanıyla fabrikaya girerlerdi. Güllü de öyle. O da mahallelerinin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazın da toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de ölü teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti Çırçır fabrikasına (Orhan Kemal 1995:23).

Sekiz yaşından beri çırçırarda çalışır ve kazandığı parayı babasına teslim eder. Ancak emek sarf ederek kazanması, Güllü'nün kişiliğini etkiler ve bir süre sonra kendi iradesini kullanarak babasına haftalığını vermez. Bu Güllü'nün, çırçır fabrikasında her türlü taciz ve sömürü ortamında, her şeye rağmen, para kazanmaya paralel bir bilinç sahibi olmaya başladığını gösterir. Ayrıca bu ekonomik güç, onun erkek otoritesine karşı gelmesine de yardım eder. Babası Cemşir'in ve ağabeyi Hamza'nın, ailenin kazançlarını toplayıp meyhanede yemesine çok kızar. Ayrıca babasının ve ağabeyinin, erkekliğine güvenerek, zorbaca hükmetmesine de karşı çıkar.

O, kendi olma hakkının elinden alınmasına karşı direnirken, ekonomik ve özgürlük mücadelesine sevgiyi de ekler. Küçük yaşlardan itibaren fiziksel olarak fabrikanın ve babasının sömürdüğü bedenini ve yüreğini, bu işgalden kurtarmak için aşka sığınır. Âşık olduğu ve sevdiği adam Arap uşağı Kemal, onun için tek umut ışığıdır. Güllü için ırk, din önemli değildir. Önemli olan ona duyduğu sevgidir. İki sevgili çalışarak, emekleriyle mutlu yaşayacaklardır. Ancak bu aşk, para uğruna çocuklarını sömüren, değerler dünyasına ve emeğe saygısı olmayan babası tarafından engellenir:

Bütün ümidi bu kızdaydı şu sıra. Satacaktı onu halli mallı birine. Ama Muzaffer Bey'in yeğeni Ramazan Efendi olursaaa, tadından yenmezdi Reşidin dediği gibi. Su içinde, bir, iki binlik getirirdi, sekizyüz getirsin, altıyüz, beşyüz getirsendi hiç getirmese. Taş atıp kolu mu yorulmuştu sanki? Güllü de bütün çocukları gibi dünyaya gelmiş, yıllar boyu mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde yalın ayak koşup oynamış, derken palazlanmış, önce çırçırlara, sonra da fabrikanın çeşitli iş yerlerinde çalışmağa başlamıştı. Geçen yıla kadar da kazancını bir tamam avucuna teslim ederdi babasının. Geçen yıldan bu yana huyu değişmişti kızın. Para filan verdiği yoktu. Yani biti kanlanmış, gözü açılmış, aklı başına gelmişti. Demek ki vakitsiz ötmeğe başlamıştı. Vakitsiz öten horozun'sa boynunu vurmak vacipti! (Orhan Kemal 1995:124-125).

Bütün uyardılar karşısında oldukça cesur davranan ve Kemal’le olan ilişkisini devam ettiren Güllü, sadık, gözü pek, korkusuz, iradeli, inatçı, asi ve pervasızdır. İlişkisinden vazgeçmesi için sevgisinin karşısına para ve iktidar konulur, ancak o sevgiyi seçer. Ailesinin tehditlerine, maddi-manevi baskılarına, zorlamalarına kesin bir tavırla direnir ve inatla Kemal’den vazgeçmez. Aslında bu, Güllü’nün hayat içinde kişilik kazanması için verdiği bir mücadeledir. Babasının ve ağabeyinin karışacağından emin olsa da, O her şeye rağmen bildiğini yapar, istediği gibi hareket eder. Sevgisi için karşısına kim çıksa yıkmaya hazırdır. Her ne kadar ağabeyi Hamza’dan korksa ve defalarca ondan dayak yemiş olsa da ondan çekinmez:

“Sinemaya da giderim, tiyatroya da. Bana hiç kimse karışamaz. Çalışıyorum. Alnımın terini yiyorum, vızgelir dünya!” (Orhan Kemal 1995:23)

Güllü’nün, içten içe delikanlı bir tavır sergilemesinde, canının istediği erkekle beraber olan Giritli Pakize’nin de payı vardır. En iyi arkadaşı Pakize’nin sözlerine ne kadar inandığı ortadadır. Ancak “yükselme arzusu”nun içinde kopardığı fırtınalar, “ustabaşı karısı” olduktan sonra Pakize’yi bile silebilecek bir zihniyete hayır demez:

Kıskanırsa kıskansındı. Konuşmayı verirdi daha olmazsa be. O zaman da dedikodu mu yapardı? “ – Ustabaşı karısı oldu diye burnu büyüdü mü derdi? Cıvcıv, yumurtadan çıktı kabuğunu beğenmiyor mu? Belki de demezdi ama, derse desindi isterse. Ne ihtiyacı olurdu o zaman Pakize’ye? Yeni yeni ahbaplar, yeni yeni bildik, gördük, tanıdık, eş, dost...(...) Misafir hanfendiler ne derlerdi sonra? “ – A...Serap hanfendi, doğrusu aşk olsun. Kim bu kaba saba işçi karısı? Size doğrusu hiç yakışmıyor! Nasıl tahammül ediyorsunuz?” (Orhan Kemal 1995:210).

Ayrıca fiziksel güzelliğinin de farkındadır:

“Aldırış etmiyordu. Güzel, çok güzeldi. Elbette laf atacak, elbette göğüsler yumruklanacak, elbette elbette evlerinin çevresinde sarhoşlar nara atacaklardı!” (Orhan Kemal 1995:23)

Kemal’e duyduğu aşkta, cinsel arzuların belirginleştiği de görülür:

Kemal'in, ii nasırlı, kocaman eli koltuk altından kayıp göğsünü avuçlardı belki de. Tabi avuçlardı, durur muydu hiç? Sinemada bile, o kadar insanın içinde rahat durmazdı da, takside başbaşa oldukları sıra... “ – Durmasın, varsın durmasın. Ne isterse yapsın. Onun değil miyim? O da benim küçük tanrım değil mi?” (Orhan Kemal 1995:206).

Baba sevgisinden mahrum büyüyen Güllü, ne çocukluğunu ne de gençliğini yaşayacak özgürlüğe sahip değildir. Maddi kaygılarla kuşatılmış bir yaşamın içinde sıkışmıştır. Hayalleri istekleri hep engellenir. Yaşamı da yüreği de hep tehdit edilir:

(...) Kendisi de ustabaşı karısı. Şimdiki ustabaşı'nın capone kollu karısı gibi. Saçlarını kestirip kıvırtır, onun gibi capone kollu giysiler, şapka bile giyerdi be! Ya dudaklarını boyayıp, gözlerine sürme çekmesi? Boyanır, sürmelenir, pudralanır, şapka giyerdi işte. Kim karışabilirdi kocası istedikten sonra? (...) “Hanımefendi” olacaktı. “Bey” karısı! Kimbilir nasıl hasetle bakarlar, mahallede nasıl dedikodu ederlerdi! Etsinler, etsinlerdi be cehennem dibine kadar. “ – Hamfendi olacağım, elbette olacağım. Çatlayın, patlayın, kıskançlıktan kendi kendinizi yeyin. Güllü hamfendi! (Orhan Kemal 1995:209).

Üvey ablaları gibi parayla satılmak istemeyen Güllü, ağabeyi Hamza'nın, “ *Alt tarafı karı, kancık takımı. Adamdan mı sayıyon karı kancık takımını?*” (VV, s.50) ifadelerine yansıyan sosyal ikiliğin kurbanı olur. Vicdanı sızlamadan, hem annesine hem de ona el kaldırarak kendini ispata çalışan Hamza'ya, Güllü'nün nefreti gitgide büyür. Bu noktada, geçmişin her anına özlemlerle sığınır. Geçmiş günlerini hatırlarken, günün karmaşasından uzaklaşır:

Çocukluk yıllarını hatırladı. O yıllarda ne iyiydi..Kız kardeşini mahallenin haşarı oğlanlarına karşı korur, eline lokma bir şey geçse yarısını bacısına vermeden edemezdi. (...) Eve kan tere batmış gelmez mi, Güllü dayanamaz, boynuna sarılırdı ağasının. Terli kıpkırmızı yüzünü öpücüklerle boğar, ıslak üst başını değişmesine yardım eder, çay kaynatır, boyuna terleyen alnını eteğiyle siler, arkasına kuru bez yatırır (Orhan Kemal 1995:194-195).

Hem fabrika dişlilerinin, hem yaşadığı mekânın, hem de değer vermeyen, emeği sömüren, acıma ve hoşgörü gibi duygulardan uzaklaşan kişilerin kendisini tüketişine, yozlaştırmaya çalışmasına karşı çıkar. Fakat önce fiziksel baskıyla

kuşatılan Güllü, kendisini kurtarmaya gelen sevgilisi Kemal'in, ağabeyisi tarafından öldürülüğüyle yıkılır:

“Güllü'nün kolu kanadı kırılmıştı. Günlerden beri yarı baygın yatıyor, boyuna Kemal'i sayıklıyordu. O gecenin dehşetinden kurtulamamıştı.” (Orhan Kemal 1995:390)

Kemal'in ölümü, Güllü için yaşamı çıkmaza sürüklerken, diğerleri için (Cemşir- Reşit- Hamza- Ramazan) kolaylaştırır. Bir eşya gibi alınıp satılmaya razı gelme de babası ve ağabeyisinin dayak ve baskısı, en sonunda da Kemal'in öldürülmesi onun karşı koyma gücünün son noktası olur:

“Güllü boyun eğmekten başka çaresi kalmadığı için, “ – Peki” demişti, “peki amma, ben de Güllü'ysem o soytarıya avrat olmam!” (Orhan Kemal 1995:399)

Güllü hayallerinde yarattığı kişi olma arzusuyla çırpınırken “kendi olma” hakkı da elinden alınır. Sosyal gerçekleri, onu ve bütün varlığını sarar ve yok eder. Babası, ağabeyi ve Reşit tarafından hayallerine, yaşamına tecavüz edilen ve onların temsil ettiği zorba güce yenilen Güllü, yolun sonunda Muzaffer Bey'in çiftliğine gitmeye boyun eğer.

▪ **Meryem Ana**

Sevginin ve bağlılığın şekillendirdiği bir kişi olan Kemal'in annesi Meryem'in, romanda geçmişi ve bugünüyle tanıtıldığı görülür.

Oğlu Kemal'le birlikte şehir yakınlarında, huğ denilen evlerden meydana gelen bir köyde yaşayan Meryem Ana'nın hayat kaynağı, topraklarıdır. Kocasının ölümü ve diğer çocuklarının da, şehirli birini alıp kendini terk etmesi üzerine, yaşamını, sevgisini biricik oğlu Kemal'e adar. Kemal'in de kendisini bırakıp gitmesini istemez. Bu yüzden şehirden de fabrikadan da korkar. Fabrikayı “insana düşman” bir “yılan” olarak görür (VV, s.145). Şehre ve şehirliye karşı korkulu,

endişeli yaklaşır. Şehrin ve fabrikanın oğlunu tehdit ettiği, elinden almak istediği endişesi içindedir:

“Çoğu geceler kötü düşler de görmüyor değildi. Birinde oğlunu bu kayışlardan birinin kaptığını, lâhzada parçaladığını gördü. Çılgın gibi uyanıp oğlunun yatağına koştu. Horlıyarak uyuyordu genç uykusu içinde ama, bu düş neydi? Neye işaretti? (Orhan Kemal 1995:145).

Bu noktada, geçmiş güzel günlere sığınmış, onu bir an olsun gerçeğin karanlığından kurtarır. Bugüne ait endişeleri, kaygıları, onu, yoksulluğa rağmen huzur ve mutluluk dolu günlere kaçışa yöneltir:

“Yaşlı kadın biricik oğluna uzun uzun, hayran hayran baktı. Bu bakışta sâdece onun çocukluğu, boklu götünü yıkadığı yılların hasreti değil, içinde yaşanan günlerin endişesi de vardı.” (Orhan Kemal 1995:30)

Ancak geçmiş güzel anlar, içinde yaşanan günlerin karanlığını bir an olsun anımsamalarla aralasa da; Meryem Ana'nın kaygılarına merhem olamaz. Çünkü Kemal de, şehirde çalıştığı fabrikada bir kızı sever. Bu, onun için büyük bir hayal kırıklığı olur. O, hiç olmazsa bu oğluna şehirli bir kız değil, çevresinden birini almayı düşünmektedir. Geleceğe dönük umutlarla dolu olan Meryem Ana, oğlu Kemal'in, ona en uygun kız olarak düşündüğü komşu Dâkur'un kızı Fattum'la evlenmesini ve fabrikada çalışmayı bırakıp kendi toprağını işlemesini ister. Fakat işler onun ve Fattum'un hayalindeki gibi gelişmez. Kemal, Meryem Ana'nın deyimiyle dişli gelin Güllü'yü alıp eve getirir:

Yaşlı kadın, kızın cerbezeden ürktü. Böylesine dişli bir gelini hiç düşünmemişti. O, Fattum gibi, gözü açılmamış, kendi hâlinde, oğlundan gayri erkek tanımamış, polise, candarmaya karşı ağzında dili dönmeyecek, yadırgı erkekler karşısında kulak memelerine dek kızaracak bir kızcağız isterdi (Orhan Kemal 1995:245).

Meryem Ana, Güllü'yü “o kadar erkeğin içinde yetişmiş, yırtık bir kız” (VV, s.246) olarak görür. Bu “yırtık şehirli”nin de Kemal'ini alıp götürmesinden korkar:

– Oğlumu elimden alacak, diye homurdandı. Ötekiler gibi. Sanki oğullarımı onlar için doğurdum. El kızları, şehir sürtükleri. İstemiyorum, istemiyorum onu. Allah belâsını versin, Allah bütün şehirli kızların belâsını versin. Kendilerine kocayı şehirden bulsunlar, benim oğlumu rahat bıraksınlar! Benim oğlum, babasından vasiyetlidir, askerliğini yapmadan evlenmeyecek... (Orhan Kemal 1995:248).

Sonunda var olanla yetinerek, kimseye muhtaç olmadan kendi yağlarında oğlu, gelini ve torunlarıyla mutlu günler hayali kuran Meryem Ana'nın, ne yazık ki, rüyaları ve korkuları gerçek olur. Şehirli Güllü, oğlunun ölümüne sebep olur. O, oğlunun ölüm haberi karşısında “şehrin kanlı dişlerini” suçlar:

(...) O, şehrin yolunu tutmuş, çamurlara, su birikintilerine bata çıka koşuyor, koşuyordu. Öyle güçlenmişti ki, koşarak şehre gidecek, şehrin kanlı dişleri arasından oğlunun kanlı cesedini çekip alacak, ne olursa olsun oğlunu, ciğeri Kemal'ini bağrına basacak, belki de onunla birlikte mezara girecekti (Orhan Kemal 1995:389).

Kocasının ani ölümü ile geleceğe dönük bütün beklentilerini topladığı oğlunu yitirşi, Meryem Ana için her şeyin bittiği an olur.

▪ **Fattum**

Romanda, kadın-erkek arasındaki ilişkilerin, genelde cinsel dürtülerle başladığına veya geleneksel bazı baskılara tepki olarak doğduğuna şahit oluruz. İşte aşkın/sevginin cinsel isteklerle şekillenmiş bir duygu yoğunluğu olarak karşımıza çıktığı romanda, başka etkilere bağlı kalmadan (cinsellik, kişilik arama vb.) görünen tek sevgi komşu kızı Fattum'un Kemal'e duyduğu sevgidir. Ama bu sevgi ne yazık ki karşılıksızdır.

Arap uşağı Dâkur Emmi'nin kızı olan Fattum, Kemal'le annesinin köydeki kapı komşusudur. On yedi, on sekizinde, güçlü kuvvetli, evciment, derli toplu, ateş gibi bir kızdır.

Fattum Kemal'i sever; karşılıksız da olsa hep onun hayalini kurar. Kemal ile evlenme ve mutlu olma hayalleri içinde onun yolunu gözler:

Fattum o sıra, gerçekten de dardağanın başında, Kemâl'in nasıl olsa dönüp geleceği yolları gözlüyordu. Entarisinin cebi dardağan dolu, onu taşlamak için dönmesini ipe çekiyordu. (...) Onu her hâliyle seviyordu. Bakması, kızması, kızmaması, her şeyi hoşuna gidiyordu. Bekliyecek, sabaha dek gelmese bile gene de bekliyecek, dardağanın üstünden inmiyecekti (Orhan Kemal 1995:141).

O, ağacın başında saatlerce Kemal'i beklese de, annesinin yanında kalarak kendisini Kemal'e yakın hissetmiş olsa da, onun resmine, elbiselerine bakmaktan, dokunmaktan mutlu olsa da, Kemal dönüp ona bakmaz. Fattum, sevgisini içinde büyütür. Kemal'in annesi, Fattum'un oğluna âşık olduğunu bilir; bundan mutluluk duyar. Çünkü Fattum, şehirli, dişli gelinler gibi olmaz; hiç olmazsa kanı kanındandır. Ayrıca, oğlunun Fattum'la evlenmesi durumunda, her iki ailenin tarlalarının birleşmesi ve böylelikle gül gibi geçinip gitmeleri de söz konusudur:

(...) Hazır kızın kimsesi olmadıktan başka üç buçuk dönüm tarlası da vardı ki, aradan sınır kaldırılırsa tarlaları birleşir, ne iyi olurdu. Üç buçuk dönüm kızın, iki buçuk kendilerinin, altı dönüm tarla. Arayanın eline geçmezdi. İki aile birleşip sırt sırta verdiler de çalıştılar mı, her mevsim dünyanın sebzezi geçerdi ellerine (Orhan Kemal 1995:143).

Ancak Kemal, “annesinin her fırsatta kızıdan laf getirmesine, kızın üç buçuk dönüm tarlasını, evcimentliğini dilinden düşürmemesine” (VV, s.137) rağmen, sevdiği kız Güllü'yü alıp eve getirir. Bu gelişme Fattum'un tatlı hayallerine büyük bir darbe olur. Ama her şeye rağmen Kemal'i sevmekten vazgeçmez. Ev ile tarla arasında geçen yaşamına, Kemal ve ona duyduğu aşk ile anlam katmaya devam eder. Ancak sonunda, Kemal'in cinayete dönüşen ölümü, Meryem ana gibi Fattum için de her şeyin bittiği an olur.

▪ Boşnak Meryem

Cemşir'in dördüncü ve en küçük karısı, romanın başkişisi Güllü'nün de annesi olan Boşnak Meryem, otuz ikisinde dipdiri, capcanlı, güzel bir kadındır. On dördünde akça pakça, kara kaş kara gözlü bir kızken Cemşir'e varan bu kadın, şimdilerde de ah çecktirecek, göğüsleri yumruklatacak güzelliğindedir. O da çırçır fabrikasında çalışır.

Kocası Cemşir ve oğlu Hamza'nın şiddetle karşı çıktığını bildiği halde, kızı Güllü'nün Kemal'le olan ilişkisini onaylayan tek kişi odur. Çünkü Boşnak Meryem'in tek isteği kızının mutlu olmasıdır:

Annesiyse, kapının ordan kızına bakıyor, onu böyle kabına sığmaz hâle getiren neşenin ne olabileceğini anlamağa çalışıyordu. Günlerdir hemen hemen tutuklanmıştı kız. Pâkize'yse, Fellâh oğlundan haber getirmiş olabilirdi. Gelen haber, kızının mâdem böylesine mutlu kılmıştı, varsın gelsindi. Kızının mutluluğu onun felâketi de olsa razıydı. Tek kızı sevensin, kabına sığamasın, coşsun, evinin içinde bülbül gibi şakınsın (Orhan Kemal 1995:202).

Kızının mutluluğu için her şeye katlanmaya razıdır, hatta kocasının dayacağına, aşağılamalarına rağmen onu sevmeye devam eder:

- Baban gibi erkek göremiyorum yavrum. Benim değil, herkesin gözü onda. Komşu kadınların bana nasıl imrendiğini de biliyorum. Hattâ beni kıskananlar da var. Hem de tâze kadınlar, kızlar.. bu da bana yeter. Baban benim küçük tanrım. İsterse beni çekip vursun, etimi lime lime doğrasın. Kanım helâl ona! (...)
- Seviyorum, hâlâ seviyorum babanı kızım. Onun karısı olmak az şey mi? Düşmanlarım çatır çatır çatlıyorlar. Bu da bana yeter. İsterse kemiklerimi kırsın! (Orhan Kemal 1995:204).

Cemşir'in fiziksel gücü ve çekiciliği, Boşnak Meryem'in gözünde onu "küçük Tanrı" kılar. Kıskanılma ve istenilen bir şeye sahip olma ayrıcalığını Cemşir'de bulan Meryem, ona karşı tüm benliğiyle bütünleşen bir bağlılık yaşar.

Güllü, annesinin “*erkek, karısının küçük tanrısıdır*” (VV, s.198) demesine şiddetle karşı çıkar:

– Onlar erkekse, dedi, biz de kadınız. Kadın olduksa erkeklerin esiri, kulu olmadık. Ama, sizin gibi kadınlara müstahak. İçer, sıçar, her bir haltı karıştırır, ırz namus tanımazlar, kazançlarınızı ellerinizden alırlar, sonra da, küçük tanrı. Ben tanrı marnı bilmem. Sen sensin, ben de ben. Sayarlar hatırımını, sayarım hatırlarını. Saymıyorlar mı? Canları cehenneme. Hele telime dokunsunlar, kahpe dölüyüm beşlerine beş, ellerine taş! (Orhan Kemal 1995:198).

Ancak önceleri, her şeye rağmen annesinin babasına karşı bu bitmez sevgisine ve bağlılığına bir anlam veremezken daha sonra ona hak verir. Çünkü annesi babasına karşı nasılsa, Güllü de Kemal’e karşı öyledir.

▪ **Giritli Pakize**

Romanın başkişisi Güllü’nün iş arkadaşı olan Pakize, birkaç kez evlenip boşandıktan sonra bir kez daha evlenmeyi düşünmeyen; hoşuna giden erkekle beraber olan ve bu bağımsızlığı yücelten bir kadındır. Pakize’nin erkeklere yaklaşımı bedensel dürtülerle şekillenir. Onun için önemli olan bedensel doyuma ulaşmaktır. Bu yüzden rahatlıkla, erkeklerden cinsel olarak yararlanır:

“(…) Ben de senin gibiydim, bir oğlanı severdim. Yattık onunla. Ondan sonra arkası kesilmedi. İnsan bir kerre sever ama sever! Ölesi gelir. Ondan sonrakiler hava.” (Orhan Kemal 1995:25)

Pakize’nin aşk anlayışı ve erkeklere bakışı, ilişkilerdeki çözülüşün kadın gözüyle değerlendirilmiştir. Eserde aşk ile cinsel arzu aynı düzlemde anlatılır. Cinsel arzular, aşkın kutsallığı ile meşrulaştırılmaya çalışılsa da ahlakî çözülüş, yaşamın her alanında olduğu gibi yüreklere de egemen olur. Ruhsal aşk, sevgi yerini, bedensel aşka giderek para aşkına bırakır (Eliuz, 2004:193).

Güllü’nün babasına, ağabeyine karşı isyanında aslında Pakize’nin de payı vardır. Güllü ile annesi arasında geçen bir diyalogda şu sözler dikkat çekicidir:

Kadın ürktü:

– Güllüüü?

Sertçe:

– Ne var?

– Bunun sonu iyi getirmez amma?

– Sen tapıyorsun da iyi mi getiriyor? Pâkize’ye bak. Feleğe şuncacık minneti yok karının. Ben de onun gibiyim. İki el bir baş içindir. Aha, iki elim var benim de. Kocaya mocaya ihtiyacım yok!

Şaştı:

– Yok mu?

Kesti attı:

– Yok!

– Her cumartesiler süslenip sinemaya gittiğin neyin nesi?

Güllü:

– O başka, dedi. Onu seviyorum. Ama bir gün onunla evlenir, birlikte yaşar, yaşarken de huyu değişir, cart curta başlarsa...

– Başlarsa?

– Külâhları değişiriz! (Orhan Kemal 1995:198-199).

Güllü’nün bu sözleri sarf edebilmesinde, yozlaşmış kişiliğine rağmen saflığı ve dürüstlüğüyle de dikkat çeken Pakize’nin verdiği nasihatlerin rolü büyüktür:

Merdiven başındaki Güllü’ye döndü:

– Benden sana abla nasihatı kız: Hiçbir eşşoğlu eşğin kahrını çekme. Hatırını sayarsa sen de say. Saymadı da cart curta başladı mı, kuyruğuna tenekeyi bağla, at tekmeyi!

Güllü de tıpkı böyle düşünüyordu:

– O kadaar, dedi.

– Beni görüyorsun. Nasılım ben? Feleğe minnetim var mı? İki el bir boğaz için. Çalışıyorum da. Canım erkek mi istedi? Erkekten çok ne var? Birini gözüne kestirirsin. Tıpış tıpış gelir enayi. Bitti mi işin, hadi bakalım dersin, al palamarı yallah! (Orhan Kemal 1995:201-202).

▪ **Gülizar**

Gülizar, Muzaffer Bey çiftliğinde çalışan, Muzaffer Bey’in çiftlikte kaldığı günlerde hizmetine bakan, yirmi sekiziyle otuzu arasında, süsüne düşkün genç bir kadındır.

Cinselliğin, gayrimeşru ilişkiler içinde tasvir edildiği bu çiftlikte, Gülizar’ın Muzaffer Bey’e metreslik ettiği, Yasin Ağa ve Zaloğlu Ramazan ile de ilişkiye girdiği görülür. Gülizar’ın, bu kişilerin, cinsel ihtiyaçları için bedenini

kullanmalarına izin vermesini izah edecek bir sebep yoktur. Ancak denilebilir ki, onu ve kişiliğini belirleyen de kendi bastıramadığı cinsel eğilimleridir. O, bedeninin açlığını kendisini sunarak bastırmaya çalışır:

Ramazan'ı bir çocuk gibi kucaklayıp, dışarı çıktı. Sofayı geçti. Akşam renk renk kadınların sere serpe uzandıkları koltukların bulunduğu odaya girdi. Geniş sedirlerden birinin üstüne bıraktı kendini. Zaloğlu'yu hınçla sıktıktan sonra:

– Seni yemek geliyor içimden! dedi.

Ramazan, kadının dönmüş gözlerine korkuyla baktı. Bu sözler alev alevdi. Davranıp kalkmak, kadının güçlü kollarından kurtulmak istediye de olmadı.

Gülizar:

– Ne o? dedi. Bakıyorum kaçmaya çabalıyorsun, düzü!

– Canımı yakıyorsun..

– Canın çıksın!

– Akşam yarı buçuk bıraktın, sabaha kadar deli oldum. Vallaha öldürürüm seni..

Zaloğlu'yu yeniden, olanca gücüyle sıktı.

Genç adamın canı yanmıştı, elinde olmıyarak inledi:

– Uuuuuuf...

– Kolum incindi, bırak!

– Bırakmayacağım!

– Bırak.

– Bırakmayacağım! (Orhan Kemal 1995:278-279).

Muzaffer Bey'in kendisiyle, sadece cinsel yönden ilgilenmesi de onun için yeterlidir. Çünkü o, kocasını bırakıp Muzaffer Bey'e "kapatma" olurken, sebep bellidir: Muzaffer Bey'in vücudu ve parası.

– Ben on yıldır, on koca yıldır kahrımı çekiyorum onun. Beni, arslan gibi erimin altından çekip aldı. Beydir, ağadır, zâdegândır diye ıyâlimizi feda ettik, kendine kul köle olduk. Niye? Yiğitliğine! Pişman değilim amma, yazının şordan gelecek bir... (Orhan Kemal 1995:281).

Bu yüzden Güllü'nün çiftliğe gelmesi, onu endişelendirir. Kendisinden güzel ve genç bir kızın gelişiyse kendi konumunun tehlikeye gireceğinden korkar. Zaloğlu Ramazan'ı, Güllü'ye sahip çıkması için uyarır:

Belki de banyoyu ona hazırlatırdı. Yalnız hazırlatmayla kalmaz, arkasını da sabunlardı. Peki, Gülizar? O ne olacaktı? Kıyıda, köşede mi kalacaktı?

Evin hanımı Güllü mü olacaktı? “ – Gülizar!”, “ – Bana bak Gülizar.. Şunu şöyle yap, bunu böyle...” mi diyecekti? Birtakım emirler mi verecekti? Onu hizmetçi yerine mi koyacaktı yâni?(...)
– Bana bak, dedi. Avradının kulağını bük. Bana hanımlık taslarsa vallahi karışmam ha! (Orhan Kemal 1995:280).

Bu endişeler içerisinde kendisiyle ilgilendiğini fark ettiği Kabak Hafız’a yaklaşır; bu ilginin bilincinde olarak, hoca efendiye hareketleriyle baştan çıkarmaya çalışır. Ona yaklaşımı da yine bedensel dürtülerle şekillenir:

O gündenberi Gülizar için Kabak Hâfız sâdece bir din adamı olmakla kalmamış, iriyarı, sağlam heybetiyle kafasını kurcalamaya başlamıştı. O ne hâkim bakıştı o? O ne çapkın, istek dolu süzüşlerdi!
Kabak Hâfız da, Muzaffer beyin taşkın erkek kudretini düşünüyordu. O günün gecesi, sabaha dek Hâfız’ı, Hâfız’ın bir erkek olarak neler yapabileceğini düşünmüş durmuştu. Öyle kapı gibi bir erkek, istek dolu, susamış, yiyecek gibi bakan bir erkek, eline düşüreceği, istekten kudurmuş, tavında bir kadına neler yapmazdı. Daha sonraları düşlerine girmişti. Ancak o, yüz kiloluk gövdenin hırsı Gülizar’ı doyurabiliyor, doymıyan isteklerini yüz kiloluk ağırlığı altında ezebilirdi. Demek “ – Gözlerinden öperim” diye haber salmıştı? Demek gözleri dönmüştü adamın böylesine? Yâni azgın bir boğa isteği içindeydi? (Orhan Kemal 1995:277-278).

Güllü’nün çiftliğe yerleşip, çiftliğin hanımefendisi olması ve onu kovdurması ihtimali karşısında da, köyün imamına sığınabileceğini düşünür. İmamla evlenirse yaşamının düzelebileceğini ummaktadır:

Ağlıyacaktı ki, aklına Kabak Hâfız geliverdi. Ferahladı. Sâhi, bu iriyarı, bu kocaman elli ayaklı, bu insanı altına alsa dağ gibi ezecek adam kabullenirdi onu herhalde!
Birden aklına öyle yatıvermişti ki, “ – Ulan alıver beni be! diye geçirdi. “ – Ayı, ayı oğlu ayı. Alsan ne çıkar? Sana öyle bir avrat olurum ki! Senin dümenin namaz, niyaz, dua, okuyup üflemek. Uyuveririm sana. Sen erkekleri kafese koyarken, ben de kadınları. Senin hanım sultanın olurum!” (Orhan Kemal 1995:290).

Çünkü cinsel açlık içerisindeki düşkün hareketleri ile bu kadın, aslında yapayalnızdır:

“Ağlamak geldi içinden. Yapayalınızdı. Ana, baba, hısım, akraba, artık çoktaaan kayıplara karışmış gencecik bir erkek, kocası yâni, yoktu. Yeryüzünde tek başına kalmıştı işte!” (Orhan Kemal 1995:290)

Yozlaşmış dünyası içinde, cinsellik onun için yaşamın temel unsurudur.

▪ Behiye

Romanda “azgın ve ahlaksız bir dişi” kimliği ile görülen, fabrika müdürünün karısı zengin Behiye, Hamza’nın metresidir.

Hamza’dan yaşça büyük olmasına rağmen, cinsel doyumsuzluğunu tatmin için Hamza’yı kullanır. Buna karşılık Behiye’yi kendisine kör kütük âşık eden Hamza ise, onun parasını ve bedenini sömürür:

Kadının çok hoşuna gitmişti. Yeniden, daha hırslı, sarıldı. Hamza ırzına söğülmüşçesine yeniden itti. İtme-sarılma, sarılma-itme... bir itişip kakışmadır başlamıştı. Sarhoş kadın iliklerine dek istekle doluydu. Geceliğinin fazla açık göğsünden fırlayan iri memeleri delikanlının göğsünde eziliyor, kudurtuyordu:

– Hamza! diye inledi.

Kollarını arkaya attı. Sonra genç adamın tatlı ağırlığı altında daha da ezilmek için, onu güçlü kollarıyla sardı, kendine şiddetle çekti: (...)

Ve dudaklarını dudaklarına yapıştırarak, genç adamın konuşmasını engelledi:

– Hamza’cığim, canım, yavrum!

Hamza da bir hayli sarhoştü. Coşmuştu. Onda da dehşetli bir istek başlamıştı. Ceketini zâten çıkarmış, bir kıyıya, kadının bayıldığı biçimde fırlatıp atmıştı. Pantolonunu da ceketinin yanına fırlatıp, avının üstüne atıldı. Yaşlı ama, azgın kadının da istediği buydu zâten. Kendini bıraktı. Hamza hınçla kavramıştı kadını. Canını acıtarak kucakladı, sıktı, etini mıncıkladı, sonra da pembe ipek tuvaletini bir çekişte boydan boya yırttı.

Kadın hemen hemen anadan doğma kalmıştı:

– Hamza’cığim, vur beni, öldür!

Yumulu gözleriyle zevkin tam tepesinde, inliyordu:

– Öldür Hamza’cığim, vur beni, öldür beni, etimi parça parça et! (Orhan Kemal 1995:308-309).

Gençliğini ve yakışıklılığını yaşlı kadınlara para karşılığında satan Hamza’nın kabadayı bir portre çizmesinde, aslında sevgilisi Behiye’nin parasının büyük etkisi vardır.

Romanda, yozlaşmanın bir diğer yönü olarak beliren, karşılıklı çıkar dengesine dayalı bu çarpık ilişki sayesinde Hamza, yaşıtlarından farklı ve üstün tuttuğu erkekliğini mübalağalı bir şekilde ispatlamış olur.

Ayrıca, gerilimin hem çözüldüğü hem de en yükseğe tırmandığı “vukuat gecesi”nde Kemal’in ölümüne sebep olan silah da Behiye’ye aittir.

▪ Reşit’in Karısı

Reşit’in karısı, çok zayıf, bir o kadar da titiz; kendi halinde, kocası Reşit’ten başka kimsesi olmayan, çocuğu olmadığı için de tüm sevgisini hayvanlara yönlendiren bir kadındır. Koyunu, kocasından sonra hayatının tek manasıdır:

Geçen yıla dek, Reşit’ten sonra olanca sevgisini verdiği güzel bir koyunu vardı. Onu sık sık çocuğuymuş gibi sabunlar, kurulayıp, yünlerini tarardı. Yıkayıp, kurulamak, taramakla da kalmaz, tüylerini allı, morlu, sarılı, yeşilli nakışlarla süsler, boynuzlarını da beyaz yaldızla yaldızlardı. Hattâ gözlerine sürme bile çekerdi. Hayvan renk renk nakışlanıp yaldızlandı mı, keyfine son olmaz, çocuk gibi sevinerek koyununun boynuna sarılır, gözlerinden, kuru yanaklarından, dudaklarından öperdi. Böyle zamanlarda öylesine coşardı ki, gözlerinden yaşlar yuvarlanır, aklına kötü kötü şeyler gelirdi: Koyunu ölüverirse bir gün ya.

O zaman telâşa düşerdi. (...) Kolu, kanadı kırık bir kuldu işte. Bu dünyada Reşit’le koyunundan başka da kimsesi yoktu. İstemiyordu ya, Reşidiyle koyununu elinden almasın da, isterse onu dilendirsin, kötürüm edip bir kıyıda kımıldayamaz hâle getirsendi (Orhan Kemal 1995:126).

Ancak romanın başlarında, saf, malda mülkte gözü olmayan bir portre çizen bu kadın, romanın ilerleyen bölümlerinde hırslı, paracı tutumuyla; Güllü’nün evliliği ile hayallerini gerçekleştirme umudu içindeki ikiyüzlülüğüyle kendini gösterir.

Romanda ayrıca, işçi mahallesinde yaşayan insanlar; Fellah mahallesindeki Arap uşakları; çiftlikte çalışanlar; Cemşir’in geçmişte birlikte olduğu kadınlar, Yanâki Uzunoğlu, Eleni, Eftahiya, Marika, Despina, Benli Nigâr, Selma, Aşçı Pandeli, Kalyopi; kendisini ırgatlıktan kurtaran Cemşir’e sonsuz bağlılığı ile Irgatbaşı Memo; cinsel açlığı ile köyün zengin ve azgın dul karısı Naciye; Kemal’i

seven ve onunla evlenme hayalleri kuran komşu kızı Fattum'un babası Dâkur; çiftlikte yıllar yılı emektarlık yapan Seyyâre Bacı; fabrikada çalışan kızlardan cinsel olarak yararlanmak isteyen, reddedenleri öldüresiye döven iplikhane kâtibi Hacı Ali Efendi; Hamza'nın arkadaşı Kör Tahir; Hamza'nın hapisanedeki yirmi dört yıla mahkûm edilen dostu İbrahim; Pakize'nin casusu Seher; Cemşir'in karılarından Selvi ve Şükran; Giritli Hatice; Giritli kebabçı; Kahveci Aptül; Aptal Pembe; Sebze komisyoncusu Haydar; Arnavut Zülfiye; Portakalcının karısı; Paşazade Hayrullah, kırmızı şallı kadın; bekçi; Diyar; Gülizar ve Bankocu Kıymet, fon karakterler olarak yerini alır.

3.2.3.3 Mekân

Vukuat Var romanında mekân, geniş anlamıyla Adana'dır. Adana, o yıllarda tarım endüstrisinin gelişmeye, kapitalist üretim biçiminin hayata geçmeye başladığı bir şehirdir. Romanda, Adana'nın işçi mahallesi sokakları, evleri, dükkânları, meyhaneleri bireysel ve sosyal yansımalarıyla işlevsel olarak tanıtılır. Ayrıca, şehrin dışında, daha çok Arapların oturduğu mahalleler de betimlenir. Ancak bu mahalleler, evler, sokaklar uzun uzadıya tasvir edilmez. Çoğu mekân sadece ismen zikredilir ve genellikle bu mekânların tasvirleri yapılmaz.

Romanda geçen mekânlar şu şekilde sıralanabilir: *Kuruköprü, Seyhan Nehri, Sinekli Park, işçi mahallesi, çırçır fabrikası, Berber Reşit'in dükkânı, Giritli'nin kebabçı dükkânı, makine dairesi, sinema, çiftlik, tarla/bahçe, Habip'in köyü, köy kahvesi, şehir kulübü, parti binası, hapisane, karakol, han, tuvaletler, Cemşir'in, Kemal'lerin, Reşit'in, Kabak Hafız'ın, Zengin Naciye'nin, Fattum'ların, Pakize'nin, Muhsin Usta'nın, Behiye'nin, Seyyâre Bacı'nın ve Cemşir'in eşlerinin evleri; Muzaffer Bey'in odası ve banyosu, Yasin Ağa'nın odası ve çiftlikteki kütüphaneli oda.*

Romanda, ana omurgayı oluşturan olay örgüsü içerisinde yer alan mekânların yanı sıra, geçmiş zaman içinde yaşanmış olaylara ait mekânlar da vardır: Bunlar, Cemşir'in ve Reşit'in gençliklerinde yaşadığı ve özlemle anımsadığı İstanbul şehri (Sirkeci, Bahçekapı, Tahtakale, Galata, Yüksekaldırım), Muzaffer Bey'in gezip gördüğü Avrupa'nın çeşitli kentleri (Nis, Montekarlo, Paris, İtalya'nın çeşitli şehirleri, Almanya, İngiltere) ve Ankara şehridir.

Romanda panorama ve peyzaj tasvirlerinden çok dekor tasvirlerine yer verilir. Bu tasvirler de basitçe yapılıdır.

3.2.3.3.1 Şehir Dekorü: Sokak, Cadde, Meydan

Romanda, başkişi ve ailesi de dâhil olmak üzere, Kürtlerden, göçmenlerden, Arap uşaklarından ve yoksul yerlilerden oluşan *işçi mahallesi*, fiziksel şartların olumsuzluğu ile dikkat çeker. Şehrin işçi mahallesi sokakları, parke döşeli caddesi isim verilmeden anılır:

“İşçi mahallelerine sapan çamurlu, dar sokağa girdiler. Elektriksiz sokak, köhne tahta perdelerle çevrili harap evler kalabalığının arasında uzuyordu. Karanlık pencereleriyle evler çoktan uykuya varmışlardı.” (Orhan Kemal 1995:49)

İşçi mahallesi sokakları, ekmek kaygısı ile kendilerine uygulanan bedensel ve ruhsal bütün aşağılamalara boyun eğen, tepkisiz kalan zavallı insanların barınağı olur. Sosyal yaşamın olumsuz getirileriyle, fiziksel ve ruhsal çözüluşe maruz kalan bu insanlar gibi, yaşadıkları mekânlar da tükenmiştir:

O gün, yağmur yüklü bulutların gökyüzünü sımsıkı kapladığı, bunaltıcı bir gündü; yıllar yılı hiçbir motörlü aracın, semtine bile uğramadığı harap mahallenin daracık sokaklarında, boyaları yer yer dökülmüş bir taksinin güçlü homurtusu duyuldu. Yalın ayaklı, donsuz, etekleri şakıldaklı, çoğunun gözleri trahomlu bir alay çocuk koşuştular. Taksinin çevresini aldılar. Sonra elele vererek bayram sevinci içinde coştular. (...) Yalnız çocuklar mı? Büyükler de aynı sevinci paylaşıyorlardı. Eğri, yamık çerçevesi pencerelerde yaşlı, genç kadın başları birbirini çiğnercesine

dışarıya, daha çok da dışarda bekleyen taksiye bakıyorlar, çeşitli fikirleri sürüyorlardı (Orhan Kemal 1995:400).

Öznel bütün niteliklerin silindiği bu mekânda, sadece kendi fiziksel varlığını sürdürmeye gayret eden insanlar, değişmez bir düzenin, değişmez oyuncular gibidirler. Çocuk işçiler, küçük yaşlardan itibaren, maddi bağımlılıkların zorunluluğu içinde; yaşlı ve ölmüş yakınlarının kimliği ile fabrikada çalışmaya başlarlar:

Güllü fabrika Çırçır'larında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fıkaraya için gelenekti bu zâten. Çocuklar yalınayakları, şakıldaklı entarileriyle mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde boy atıncaya dek oynar, boy atıp da palazlandılar mı, büyüklerinden çalışmayan ya da çoktan ölmüş birinin kimlik cüzdanıyla fabrikaya girerlerdi. Güllü de öyle. O da mahallelerinin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazın da toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de ölü teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti Çırçır fabrikasına. Günde en az on iki saat çalışıyordu (Orhan Kemal 1995:23).

Romanın başkişisi Güllü'nün, sevgilisi Kemal'in, annesi Boşnak Meryem'in, arkadaşı Pakize'nin ve olayda arada görünmesine rağmen, usta olmasından kaynaklanan bir tür sınıf bilinciyle etkili mesajlar veren Muhsin Usta'nın, verdiği ekmek mücadelesinin mekânı *fabrika*dır. Hatta işçi olduğu halde, işçiliğin farkında olmayan, Güllü'nün ağabeyi Hamza da, fabrika da çalışır.

Fabrikada, sınırsız sömürü koşullarında çalıştırılan işçiler, makinenin temposuna ayak uydurmak zorundadır. Bireyi yutan bu düzenden endişelenen, korkan Kemal'in annesi Meryem'in, düşüncelerinden yansıyanlar dikkat çekicidir:

Bunca yıllık yaşamında herhangi bir fabrika görmediği, içine girmediği halde fabrikadan korkuyor, ürküyordu. Yılda bir, pek pek iki kez un öğütmeye gittiği değirmene benzetiyordu fabrikayı. Değirmenin motoru gibi, ama ondan çok çok büyük motorların kendi kendilerine çalıştırdıkları bir yerdi fabrika. Sonra deli deli dönen kasnaklara geçirili bitmek tükenmek bilmeyen kayışların ormanı. Bu kayışlar deli dervişler gibi paldır küldür dönüyor, dönüyorlardı. Yılanlardı belki de. Yılanlardı da insanlara düşmandılar. Aralarından gelip geçen insanlara el atıyor, onları artık saçlarından mı, giysilerinin kolları ya da eteklerinden mi kapıp alıyor,

demir kasnaklarda ezip kanlı külçe hâlinde yere kusuyorlardı (Orhan Kemal 1995:144-145).

Ayrıca, insan varlığını tehdit eden fabrikadaki bu yaşamın, işçilerin evlerinin bulunduğu mekâna da yansıdığı görülür:

Sıravardiya göz göz odaların çepeçevre bulunduğu avluda ağırdan ağırdan hareket başlamıştı. Üçer beşer liraya kirali, ayı inlerine benzeyen odalardan ceketleri omuzlarında erkekler boğula tıkana öksürerek çıkıyor, ellerini yüzlerini yıkamağa lüzum görmeden basıp gidiyorlardı. Yüzlerinden düşen bin parça, insan biçimine girmiş canlı birer küfüre benziyorlardı. İyi gıda alamamış, ya da uykuya doyamamışlıkları yanında, işsizliğin verdiği sıkıntı her hallerinden belli oluyordu (Orhan Kemal 1995:228).

Fakat romanda vuku bulan çatışmaların hemen hepsi fabrika dışında yaşanır. Buna rağmen fabrikanın, roman kişilerinin davranışları üzerindeki tesiri görmezden gelinemez: Güllü ile Kemal fabrikada tanışırlar; Güllü'nün, kendisini zorla Zaloğlu'na vermek/satmak isteyen babasına, ağabeyi Hamza'ya ve Reşit'e karşı durabilmesi, çocuk yaştan beri fabrika ortamında çalışmış olmasıyla ilgilidir. Nitekim önceleri diğer kardeşleri gibi yevmiyelerini babasının avuçlarına bırakan Güllü, artık kendi kazandığının farkına varır ve bir çeşit “ekonomik bağımsız” tavrını gösterir. Kemal, Güllü ile evlenmek için fabrikada “ustabaşı” olmayı hayal eder. Pakize'nin evlenmemesi, bir erkeğe bağımlı olmak istemeyişi, kendi geçimini kendisinin sağlamasıyla ilgilidir. Orhan Kemal bu romanında dokunduğu kadın probleminin çözümünde ekonomik bağımsızlığa dikkat çekmek istemiş olmalıdır.

Romanda olaya yön veren, anlam katan bir diğer mekân *tarla*dır. “Ekmek mücadelesi” toprak etrafında şekillenir. Köylüler, toprak meselesi yüzünden Avrupa gezmiş, bir ayağı Adana şehir kulübünde, bir ayağı şehrin dışındaki çiftlikte olan Muzaffer Bey'le karşı karşıya gelirler. Muzaffer Bey, köylünün ekip biçtiği, terini emeğini döktüğü tarlaları, hileyle ve en önemlisi de arkasına aldığı politik güçle eline

geçirir; hatta köylünün tapulu malını bile kendi tarlalarına katar. İşte iki taraf arasında içten içe çok şiddetli bir çatışmaya neden olan bu zorbalık, toprak problemine politik bir boyut da kazandırır. Köylüler, partili, hatırlı Muzaffer Bey'e direnmek isterler ancak onunla baş edemezler. Böyle olunca da, ekmek mücadelelerinde siyasi gücü yanlarında bulmak isterler ve akın akın seçimlere hazırlanan Demokrat Parti'ye geçerler. Haksızlığa, adaletsizliğe, zorbalığa karşı bir kurtarıcı olarak gördükleri yeni partinin, seçimi kazanıp iktidara gelmesini ve topraklarını kurtarmasını ümit ederler.

Romanda ayrıca, şehir yakınlarında “huğ” denilen evlerden meydana gelen bir köyde yaşayan, Kemal'in annesi Meryem'in de hayat kaynağı topraklarıdır:

Şehre sık sık inmezlerdi. Ne yapacaklardı inip de? Sinema, tiyatro, bayram seyran bilmezler, bilseler bile vakıtları olmazdı ki. Alev alev sıcaklarıyla yazlar, fırtınalı, ayazlı, bol yağmurlu kışlar gelip geçer, paylarına düşen avuç içi kadar topraklarından rızklarını koparabilmek için savaşılardı da savaşılardı (Orhan Kemal 1995:33).

Romanda, işçi mahallesindeki olumsuz fiziksel şartların aksine, zenginliğin, varlığın, rahatlığın simgesi olarak yer alan mekân, şehrin dışındaki *Muzaffer Bey çiftliği*dir. Muzaffer Bey, sahip olduğu ve haksız yere ele geçirdiği toprakların kendisine sağladığı maddi güçle, hem çiftliğinde emrinde çalışanları, hem de köylüleri her yönden ezer, sömürür. Çiftlik ile köy arasına maddi uçurumlar girer. Köy de köylü de tükenişi yaşar. Mekân ise, bu tükenişin göstergesi olur:

“Köyle çiftlik arasında bir birbuçuk kilometrelik yol vardı. Yerler çamur, ortalık karanlıktı. (...) Kaypak yolu zorla geçip köye girdi. Karanlık pencereleri, saz örtülü damlarıyla kerpiç huğlar çoktan uykuya geçmişlerdi.” (Orhan Kemal 1995:69)

Çiftlikteki ihtişama karşılık, yokluktan bunalan Habip'in temsil ettiği köylüler, köyün karşısındaki bu çiftliğe kinle, öfkeyle bakarlar. Ancak Muzaffer

Bey'in, yetkilerini ve parasını, çiftliği "kerhane"ye çevirme yönünde kullandığını düşünseler de, buna bir tepki gösteremezler. Alıştıkları, alışmak zorunda oldukları bu durum karşısında, seslerini duyurmaktan çekinirler.

Köylülerin aksine, çiftliğe para, sosyal statü ve zahmetsiz iş gözüyle bakanlar da vardır. Bu kişiler, Cemşir, Reşit ve Hamza üçlüsüdür. Muzaffer Bey'in çiftliği, Güllü dışında bütün ailenin ulaşmak istediği bir hedeftir. Çiftlik onlar için, bir konum değiştirme, menfaate ulaşma mekânıdır. Güllü'yü, Muzaffer Bey'in kişiliksiz, çirkin yeğeni Zaloğlu Ramazan'a, bin lira karşılığında vermeyi planlayan bu üçlünün gerçek niyeti, aslında bu vesileyle çiftliğe kapak atmaktır. Bu yolda ise, engel olarak gördükleri Güllü'nün sevgilisi Kemal'i dahi öldürmekten çekinmezler.

Ülkede, siyasi ve sosyal değişimin söz konusu olduğu dönemde; eserdeki mekânlarda da değişimin varlığına gönderme yapılır:

(...) Ama Demirkıratlık icat edileliberi iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünüvermişti. Halk'çılar kahvenin solunu, Demokrat'lar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştu. Radyoda Halk'çılar konuşmaya başlamazlar mı, Demokrat'lar kalkar giderler, onların kalkıp gidişine berikiler küfrederlerdi (Orhan Kemal 1995:116).

Birlikteliğin, yakınlığın simgesi olan *köy kahveleri* de, ülkeyi saran bu siyasi parçalanmışlıktan nasibini alır.

Romanda yozlaşmış düzenin mekânsal yansıması, roman kahramanlarının kafaları bozulduğunda ya da neşelendiklerinde gittikleri *Giritli'nin kebabçı dükkânı*nda görülür. İkiyüzlülüğe ve maddi çıkara dayalı, bozulmuş bir düzene sahip bu meyhane, romanda şöyle tasvir edilir:

Kuruköprü'deki Giritli'nin kebabçı dükkânı, dar, derin, lôş bir yer, daha çok cumartesiler, iplik, bez, sabun, çırçır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustalar, kâtipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plâklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkânın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çığına çevirirdi (Orhan Kemal 1995:16).

Cemşir'in, oğlu Hamza'nın, can dostu Reşit'in, Irgatbaşı Memo'nun ve Zaloğlu Ramazan'ın buluşup içtikleri, içkinin verdiği rahatlıkla zaman geçirdikleri yer burasıdır. Cemşir ekibiyle birlikte, çocuklarının ve eşlerinin yevmiyelerini, Hamza ise müdürün karısından aldığı paraları bu mekânda harcar. Berber Reşit, Güllü'nün sevgilisi Kemal'i öldürmesi için, Hamza'yı bu meyhanede kışkırtmaya çalışır. Ayrıca, Cemşir ve Reşit, Güllü'nün, Zaloğlu Ramazan'a satılması için Yasin Ağa'dan aldıkları beş yüz lira avansı da burada, meyhane sahibi dâhil olmak üzere, kişilerin ilişkilerinin çıkara dayalı olduğu bu mekânda tüketir.

Romanda *evlerin, odaların* betimlemeleri de yapılır. Güllü'lerin yaşadığı tek oda, Kemal'in annesiyle yaşadığı huğ, Fattum'ların huğu, Pakize'nin evi, Hamza'nın sevgilisi müdürün karısının evi, Zengin Naciye'nin evi, Kabak Hafız'ın evi, Cemşir'in eşlerinin izbeleri, Yasin Ağa'nın odası, Muzaffer Bey'in odası ve banyosu vs. fiziksel olarak tanıtılır:

En üst katta, örme hasır iskemleler, çeşitli şezlonglar, yerlerde halı, kilimlerle bu oda gerçekten zarifti. Duvarlarda ince çerçeveler içinde çıplak, yarı çıplak tablolar vardı. Bir köşede da sarı demirleri pırıl pırıl kocaman bir karyola. Muzaffer Bey çocukluk bu odada kalırdı çiftliğe geldikçe (Orhan Kemal 1995:102).

Yasin Ağa'nın odası, tâ Muzaffer beyin babası zamanından beri oturduğu, tek göz, ufacık bir kerpiç huğdu. Muzaffer beyin çiftlikte kaldığı günler hizmetine bakan Gülizar, bu ufacık odayı her gün birkaç posta siler, süpürür, Yâsin ağanın portatif bir karyoladaki yatağını düzeltir, ortalığa çeki düzen verirdi (Orhan Kemal 1995:81).

“Kalktı, sağdaki odanın açık kapısı önüne gitti, durdu, içerisini gözden geçirdi: Karşıda bir sedir, yerde yırtık, kirlili bir kilim, sağda harap bir aynalı dolap. (...) Tam karşı duvarda Kemal'in orta büyüklükte fotoğrafı. Zevksizce boyanmıştı.” (Orhan Kemal 1995:250-251)

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi dekor betimlemeleri, roman içerisinde yer yer kendini gösterir.

Ayrıca romanda mekânın, psikolojik durumu yansıttığı da görülür. Bu bölümlerde, birey çevresini, içinde bulunduğu ruh haliyle yorumlar; mekân, âdeta roman kişinin ruh haliyle bütünleşir:

Bu gece ay da yoktu.

Koyu bir karanlık sarmıştı dünyayı. Beş metre ileriye görmek hemen hemen mümkün değildi. Ne lânet, ne berbat bir geceydi bu gece. Böyle gecelerde kazalar, cinayetler olur, birtakım uygunsuz adamlar böyle gecelerde namuslu insanların önüne çıkarlardı. Bunun böyle olduğunu, ya da olması gerektiğini nereden biliyordu? Böyle gecelerde yollarda mı kalmıştı da, önüne çıkanlar olmuş, ya da yanbaşıda birini mi vurmuşlardı? Bilmiyordu, bilmiyordu ama, oğlu dışarıdaydı (Orhan Kemal 1995:152).

3.2.3.4 Zaman

Vukuat Var romanının *olay zamanı*, Demokrat Parti ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin seçimlere hazırlandığı 1948-1950'li yıllardır. Bu zaman diliminde Halk Partisi iktidardadır.

Orhan Kemal, *Vukuat Var*'ın olaylarını, Türkiye'nin sosyal, ekonomik ve kültürel yapısında önemli değişimler yaşatan, Türk siyasi tarihinin bir dönüm noktasında başlatır (Narlı, 2000:278).

Romanda, Halk Partisi'nin önemli bir siması olan Muzaffer Bey, imam Kabak Hafız'ın kendisine, Zaloğlu ve Güllü ile ilgili uydurma rüyasını anlatmaya çalışması üzerine çileden çıkar ve “gericiliğin” başını alıp yürüdüğünü düşünür. Parti toplantılarında bu geri kafalılarla daha sert mücadele edilmesini birçok kez dile getirmiş olmasına rağmen, gericiliğe ve yobazlığa prim tanındığını fark ettiği partisiyle ilgili de şu yorumlarda bulunur:

Karşı partinin elindeki silâhı almak için din adamlarına yüz vermekle iş bitmezdi. İşi gevşek tutuyorlar, gericiliğe yüz veriyor, okşuyorlardı. Olmazdı efendim, olmazdı. Gerici tayfasının yüz bulunca memleketin başına ne çoraplar ördüğünün örnekleriyle doluydu tarih. Sonra daha başka bir şey.. Henüz iyice kesinleşmemekle beraber, parti ikiye bölünüyordu.

Biri Devrimciler'di, öteki Tutucular. O, sapına kadar Devrimciydi (Orhan Kemal 1995:103).

Öte yandan, ikinci demokrasi rüzgârının estiği bu yıllarda, köylüler, seçimlere hazırlanmakta olan Demokrat Parti saflarında yer alır. Romanda, zorba, adaletsiz ve acımasız Muzaffer Bey karşısında, ekmeğe mücadelelerinde siyasi gücü de yanlarında bulmak isteyen ve yeni partiye akın eden, Habip'in temsil ettiği köylülerin varlığı, 1948-1950 arası siyasi hareketliliğin bazı sosyal boyutlarını gösterir:

“(…) Ama Demirkıratlık icat edileliberi iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünmüşü. Halk'çılar kahvenin solunu, Demokrat'lar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştu.” (Orhan Kemal 1995: 116)

Ayrıca bu yıllar, siyasi çalkantıların, belirsizliklerin sosyal yaşamı ekonomik çıkmazlara sürüklediği bir süreçtir. Muzaffer Bey ve onun gibi zengin toprak ağaları, kanun gücünü de eline alarak, halk üzerinde yükselme arzusundadır. Nitekim romanda, köylülerin yeni partiye akın etmelerinin bir sebebi de, topraklarını zorla veya hileyle alan Muzaffer Bey'in sırtını hükümete dayamasıdır. Onlar, hükümeti bile tesiri altına almış bu ağaya karşılık, partilerinin, zorbalığı önleyeceğinden, Muzaffer Bey gibi haksızlardan, adaletsizlerden hesap soracağından ve topraklarını geri vereceğinden umutludurlar.

Romandaki olayın geçtiği zaman Rusya ve Amerika'nın saf tutmaya başladığı yıllardır. Muzaffer Bey, Ankara dönüşü izlenimlerini kırk yıllık kâhyaları Yasin Ağa'ya anlatırken, hükümetin Amerika'dan geniş çapta tarım araçları getirmeye karar verdiğini, seçimlerden sonra hükümetin artık topyekûn bir “amerikancı” politika izleyeceğini, Amerika'nın belki de günün birinde Sovyetler Birliği'ni atom bombalarıyla dize getirip, dünyayı “Komünizm âfeti”nden kurtaracağını söyler (Orhan Kemal 1995:108). (ABD Dışişleri Bakanı Marshall tarafından düzenlenip

ortaya atılan ve II. Dünya Savaşı sırasında büyük yıkıma uğramış Avrupa ülkelerine ekonomik yardım öngören “Marshall Planı”, 2 Nisan 1948’de imzalanarak yürürlüğe konur. Türkiye dâhil 17 ülke bu yardım kapsamına alınır.) İşte romanda gerçek zamana yapılan bu gibi göndermeler, romanın olay zamanını daha da netleştirir.

Olay birimlerinin gelişim çizgisine bakıldığında, romanda yaklaşık bir yıllık bir zaman dilimi anlatılır.

Romanda olay kronolojik karakterlidir. Dolayısıyla belli bir anda başlayan olay zamanı, belli bir ritim içinde ileriye doğru devam eder. Kronolojik olarak düzenlenen olay örgüsünde yer yer geriye dönüşlerin ve ileriye fırlamaların yaşandığı; zamanda atlamalara gidildiği de görülür. Ancak bu “geriye dönüşler” küçük hatırlayışlardan ve anlatıcının, geçmiş zaman içinde yaşanmış olayları özetlemesinden ibarettir. İlahî anlatıcı, kişiler dünyasının geçmişe dönüşlerinde önemli gördüğü ayrıntıları, özellikle karakterin bugününe ait ipuçları taşıyan olay birimlerini “özetleme” tekniğiyle metne taşır:

Enine, boyuna, koç bıyığına karşın, geçliği uçup gitmişti. Onun gençliği oysa...

“Dördüncü Ordu” diye anılan Doğu’da, bundan tamam otuz beş yıl önce.. on yedisini sürmekteydi o zaman, oğlu Hamza kadar. Belinde Trablus puşu, ayaklarında kanarya sarısı yumurta ökçe yemeniler, bacağına cep ağızları sırma işlemeli, İngiliz lâciverdinden şalvar, hattâ sırtında tozkoparan cepken...(..)

Berber Reşit’le ta o zamanlardan arkadaşlıklar. Az buçuk hısımlıkları da vardı ya, dostlukları her şeyin üstündeydi. Bir fındıkları bile olsa kardeş payı paylaşırlar, birine yan bakılsa öteki bunu kendine sayardı. Bes içtikleri ayrı giderdi. (...) İstanbul’a ayak bastıklarının ertesini yılı Birinci Dünya Harbi patlamış, ondan sonra da babayla oğul birbirlerine hasret kalmışlardı (Orhan Kemal 1995:6-7).

Tıpkı böyle kurşun ağırlığındaki günlerden bir günde rahmetli kocasıyla evlenmişlerdi. Tıpkı tıpkısına oğlu Kemâl’e benziyordu kocası. Ya da oğlu, babasına.. Düğünleri pek öyle gösterişli olmamıştı. Kocasıninkiler de, kendininkiler de fakir insanlardı. Birkaç dönüm bahçenin sahibi ev halkı elbirliğiyle toprağı işler, mevsimine göre marul, domates, patlıcan, biber yetiştirir, ürünün çapasını, ayazda yanıp kavrulmasınlar diye turfanda sebzelere hasırdan setler yapar, turfandalar yetişince de gene elbirliğiyle

toplayıp sepetlere doldurduktan sonra eşeğe yükler, kilometrelerce uzaklardaki pazarlara götürürlerdi (Orhan Kemal 1995:30).

Yukarıdaki alıntılarda da örnekleri görüldüğü gibi, zamanda özetlemeye gidilmesi, olay örgüsü içerisinde yer yer kendini gösterir.

Şahısların iç dünyalarında meydana gelen akışlar, küçük hatırlayışlarla dikkatlere sunulur:

“ Dünya bir penceredir her gelen baktı geçti”

Geçiyordu, durmamacasına akan bir şeyler geçiyordu. Babası, amcası, dayıları, teyzeleri, yollar, yollarda at sırtında geçtikleri dağlar, bakılınca baş döndüren, kendine çeken uçurumlar, tepeler sonra... batan güneşler, doğan aylar, ağır bir denizmişçesine hışıldayan ormanlar, buz gibi kaynaklar, şırıltılı dereler, yollar, kıvrıla büküle, uzaya kısala uzayıp giden yollar, en sonra da İstanbul! Denizi, vapur, tramvayları, cıvıl cıvıl insanlarıyla koca İstanbul şehri. Tahtakale, Galata, Karaköy, Adalar, Nişantaşı, Şişli, konaklar, apartmanlar, gene konaklar, sonra gene apartmanlar... (Orhan Kemal 1995:18).

Çocukluk yıllarını hâtırladı.

O yıllarda ne iyiydi.. Kız kardeşini mahallenin haşarı oğlanlarına karşı korur, eline bir lokma bir şey geçse yarısını bacasına vermeden edemezdi. Fırtınaların uğuldadığı, yağmurların ortalığı sel sele verdiği karanlık iş günlerinde birlikte Seyhan nehrine giderlerdi çalı çırpı, odun toplamak için. (...) Eve kan tere batmış gelmez mi, Güllü dayanamaz, boynuna sarılırdı ağasının. Terli kıpkırmızı yüzünü öpücüklerle boğar, ıslak üst başını değişmesine yardım eder, çay kaynatır, boyuna terleyen alnını eteğiyle siler, arkasına kuru bez yatırır. Birinde, ağır bir ağaç kütüğünün altında saatlarca yürüyüp ter burnundan damlıyarak eve gelmişti. Tam sokak kapısından içeri girerken, ayağı eşiğe takılmış, yuvarlanmış, dizleri avuçları kan içinde kalmıştı da ona nasıl acımış, nasıl ağlamıştı! (Orhan Kemal 1995:194-195).

Romanda ileriye fırlamalar ise, roman kişinin gelecek için yaptığı planlar, kurduğu hayaller aracılığıyla gerçekleşir:

Reşit de hayale dalıvermişti:

– Muzaffer beye akraba oldunuz mu, kim bakar berberliğin yüzüne?

Cemşir de Ramazan'ın kaynatası oluvermişti:

– Hiç canım. Parayla oynarız Allahıma..

– Eniştemin dayısının sekiz silindirlisinin direksiyonuna yanladım da, Müdürün zillisini yanıma aldım mı, eh beeeee!

- O zaman sen dersin ki, beyefendi, Şu senin Yâsin'e yol ver de, bizim berber ReŐidi alalım yerine.. Hı? Demez misin?
 - Demez misin ne kelime kurban? O saat!
 - Yâsin'in yerine çiftçibaŐı oldum mu, bırak gayri.
 - Bırak ki bırak Reşit. Bir zamanlar nasıl avuç avuç para harcardık?
 - Gene öyle olacak, ondan da ziyade!
 - Müdürün orospusu yanımda, sekiz silindirlinin direksiyonunda Şehrin ana caddesinden öyle bir geçecem ki, Őan olsun memlekete!
- İngiliz lâciverdinden kostümü, briyantınle gıcır gıcır oğulmuş saçlarıyla sekiz silindirlinin direksiyonundadır. Pırıl pırıl araba yumuŐacık vınıltısıyla İstanbul yolunda, İstanbul'u hiç görmemiŐliĐi önemli değil (Orhan Kemal 1995:122).

Kafasında bir taksi canlandı. Kemâl taksinin içindedir. Sabırsız, heyecanlı. Belki de hafif tertip sarhoş. Belki değil, sağlama içmiŐ olurdu. (...) Birden heyecanlandı: Koltuğunda bohçası, beyaz başörtüsünü savura savura giderdi ona. O hemen davranır, arabanın kapısını açardı. Girerdi yanına. Taksi Şoförü herhalde arkadaşı, ya da hiç değilse tanıŐı olurdu, dönüp bakmadığı gibi, dikiz aynasını ayarlayıp da gözetlemezdi. Kemâl koluna alırdı Güllü'yü. Güllü kendini bu sağlam kola bırakıverirdi. Hattâ başını genç adamın göğsüne düşürür, yüreğinin çarpıŐını tatlı tatlı dinlerdi! (Orhan Kemal 1995:205).

Gerçek zamana yapılan bol göndermeler dolayısıyla tahmin edilen olay zamanının, romanda yer alan “ *tıpkı böyle kurŐun ağırlığındaki günlerden bir günde, sabahın dokuzuna doğru, sabah sabah, günlerden beri, çeyrek saat sonra, on yıldır, iki gün sonra, geçen yıla dek, bu aylar, kıŐ günlerinde, saat beŐte, sabahleyin, günler ve günlerce, yaz günlerinde, gece yarısına doğru, Őubatta, güpegündüz, yarın, ilkbaharda, yarım saat sonra, kıŐ ortasında, akŐamın altısı, cumartesiler, üç beŐ gün sonra, yıllar yılı vb.*” gibi zarflarla da süreklilik kazandığı görülür. Zaman belirten bu gibi zarfların, özetleme tekniğine ve zamanda atlamalar yapma eğilimine uygun sečilildiĐi de söylenebilir.

Ayrıca romanda; olay zamanının, ülkenin sosyal, siyasal ve ekonomik tarihi için önem teşkil eden yıllarda geçmesine rağmen, Orhan Kemal'in, bu dönemdeki siyasal yansımaları bir tarafta tutarak çıkara dayanan bir evlendirme olayını merkeze aldığı görülür.

Roman başkişisi Güllü, sevdiği adamdan zorla koparıldıktan sonra, para için zengin Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan'la evlendirilmek istenir. Babası Cemşir'in, babasının yakın arkadaşı Reşit'in ve ağabeyi Hamza'nın, Güllü'yü para karşılığı satarak çıkar sağlamak için giriştikleri mücadele sonunda ise, Güllü'nün sevdiği adam Kemal öldürülür. Ve “vukuat gecesi” gerilimin hem çözüldüğü hem de en yükseğe tırmandığı bir zaman dilimi olur.

Vukuat Var romanının ne zaman yazıldığını gösteren net bir tarih yoktur. Ancak yaklaşık bir tarih belirlemek mümkündür.

Orhan Kemal, 18.10.1956 tarihini taşıyan bir mektubunda, yayıncıların tavrından, ilgisizliğinden şöyle yakınır:

Babiâli yokuşundaki “Remzi” gibi kitabevelerinin önünden de hiç bakmadan, “Orhan bey, romanlarınızı getirir misiniz?” demelerini içten içe bekleyerek, geçtim. Millet oralı bile değil. “Vukuat Var”ı, “Hanımın Çiftliği”ni, “Dünya Evi”ni, “Suçlu”yu, ne bileyim “Bereketli Topraklar”ı yazan bu aslan değil de kendileri sanki! (Otyam, 1999:67).

Bu ifade doğrultusunda, romanın 1956 yılından evvel yazıldığı açıktır. Asım Bezirci ise, *Vukuat Var*'ın 1954 yılında yazıldığı bilgisini vermektedir (Bezirci, 1984:117). Buna göre romanın olay zamanının 1948-1950'li yıllar olduğu hatırlanırsa, yazma zamanı ile olay zamanı arasında yaklaşık beş yıllık bir mesafe olduğu görülür. Ancak roman gazetede tefrika edildiği sırada, adı seçim çekişmelerine karıştırılır, 1954 seçimleri arifesinde politik tesirde bulunacağı varsayımı ile Adana'da tepkilerle karşılaşır. Bu doğrultuda yapılan gösteriler, yayımcıların sosyal ve siyasi göndermeler yapan romanları yayımlamaktan çekinmeleri, romanın kitap düzeninde yayımlanmasını ancak 1958'de mümkün kılar.

Orhan Kemal'in “Çukurova'daki Fabrika ve Toprak İşçilerinin Dünyası”nı anlatan, hemen bütün romanlarının önce gazetelerde tefrika edilmesi ve sonradan kitaplaşması, yazara bir ilgi olduğunu gösterir. Nitekim bireysel, sosyal ve siyasi

zaman boyutuyla dikkate değer bir eser olan *Vukuat Var* romanı, yazar tarafından film yapımcılarına satılır.

3.2.4 Tema

Vukuat Var romanında olay örgüsünü oluşturan birimler; tutkuları, hayalleri, umutları, beklentileri ile aynı düzlemde buluşan, sevgileri uğruna her şeyi karşılına alan birbirine âşık iki genç (Güllü ve Kemal) ile çıkarları doğrultusunda bu aşkı bozmaya çalışan yozlaşmış kişilerin (Cemşir, Reşit ve Hamza) çatışması ekseninde toplanmıştır. Roman boyunca bu iki taraf arasındaki mücadele gözler önüne serilir. Bu bağlamda tema, iki sevdalının, karşılına dikilen engellerle savaşarak birbirlerine kavuşmaya çabalamaları sonucunda, ölümle son bulan aşklarıdır.

Çıkar ilişkilerinin, sosyal yaşamı belirlediği bir toplumda, aşkıyla var olmaya çalışan, romanın başkişisi Güllü, kaynağını kalbinden aldığı güçle, tüm olumsuzluklara, baskılara direnç gösterir. O, hayallerine, yaşamına tecavüz etmeye, kendi olma hakkını elinden almaya çalışan bütün kişilerle çatışma içerisine girer. Öte yandan karşı güç bu aşkı yok etme hedefinden, ölüm pahasına da olsa vazgeçmez. Çünkü amaç, Güllü’yü zengin Muzaffer Bey’in yeğenine verip bu vesileyle çiftlikte başıboş ve paralı bir hayat sürmektir. Buna göre denilebilir ki, romandaki çatışmanın muhtevasında ayrıca, işçi kalıp kendi hayatını yaşamak isteyenlerle, çiftliğe yerleşip ekonomik ve sosyal güç isteyenlerin karşıtlığı da vardır. Romanda bu “yeni mekân”ın doğurduğu çatışma şu şekilde tablolandırılabilir:

Kişiler	Hedefleri	Vasıtaları	Engel	Çare	Sonuç
Güllü	Kemal’le evlenmek	Sevgi	Babası-Ağabeyisi-Reşit	Yok	Güllü yenilir
Cemşir Hamza- Reşit	Çiftliğe yerleşmek	Güllü’yü Zaloğlu’na vermek	Güllü’nün sevgilisi Kemal	Kemal’i öldürmek	Mekân değişikliği gerçekleşir

Nitekim romanın sonunda, çıkar dengelerinin örgütlenmesine engel olarak görülen Güllü-Kemal aşkı, maddi çıkmazların tükettiği, yozlaşmış bireyler tarafından yok edilir. Güllü ile Kemal, yığınlaşan bireylerden farklı olma uğruna, hem yaşamlarını, hem de yüreklerini kaybederler. Cinayete dönüşen ölüm iki âşık için ceza, karşı tarafta yer alan Cemşir, Reşit ve Hamza üçlüsü için ise kurtuluş yolu olur. Kötüler tarafından iyilerin cezalandırılışı olan bu ölüm, yozlaşmış düzenin içinde anlamsız bir kayıp halinde unutulur. Kemal'in ölümüyle Güllü'nün yitikleşme süreci başlar.

Özellikle 1950'li yılların Çukurova'sını, bütün çıplaklığıyla sergileyen romanda asli çatışmanın yanında birimlerin ayrıca, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen, zengin-yoksul, kapitalist-işçi, ağa-ırgat, köy-şehir, işçi mahallesi-zengin semtleri gibi daha birçok çatışmanın etrafında şekillendiği görülür.

Bu bağlamda romanda, ölümden korkmayan, inandıkları değerler ve birbirleri için her şeyi, ölümü bile göze alan iki yüreğin öyküsünün arka planında, değişen dünya koşullarının Türkiye'deki toplumsal yaşamın dinamiklerine nasıl nüfuz ettiğine; II. Dünya savaşı sonrası, tarımda makineleşme hamlelerinin Çukurova'daki tarıma ve sanayiye olan yansımalarına; çok partili siyasal gelişmelerin ilk yıllarındaki kavram kargaşalarına; geleneksel insan ve toprak ilişkilerindeki büyük dönüşümün ilk habercisi olan olaylara; topraksız köylülerin, ağaların insafına terk edilmişliğine; adaletsizliklerin hüküm sürdüğü karmaşa ortamında tüketilen değerlere ve en önemlisi de, bozuk düzenle birlikte maddi hayatın ezdiği dar gelirli ve yoksul insanların ayakta kalma savaşlarına, umutlarına, sessiz bir öfkeyle katlandıkları kaderlerine de şahit oluruz.

3.2.5 Dil ve Anlatım

Vukuat Var romanında olaylar, olay dışı üçüncü şahıs tarafından ilahî bakış açısı ile anlatılır. Anlatıcı, eserdeki sınırsız görme ve bilme gücüyle olayların akışını düzenler. Olayların içerisinde yer almamasına karşın, bütün olayları, okuyucu/dinleyici onun dikkati ve bilgisi ile öğrenir. Anlatıcı, yarattığı kişilerin zihinlerinden geçenleri bütün ayrıntısıyla bilir:

Dükkân kapısına yürüdü. Durdu. Caddeye baktı: Kaynaşan insanların arasında lâstik tekerlekli faytonlar, taksiler, hususiler... Bakıyor, görmüyordu. Görmek için bakmıyordu da. Zihni bir yandan Güllü, öte yandan da şu çapa makinesiyle doluydu. Bu yıl olmasa bile gelecek yıl makineler gelir, ırgada pek bir lüzum kalmazdı ki ırgada lüzum kalmayınca Cemşir ne işe yarayacaktı? (Orhan Kemal 1995:159).

(...) Yumulu gözlerinin ardında şimdi de pırıl pırıl, renk renk çizgiler.. Çizgiler birbiri içinde büyüyerek çoğalıyor, vınıltıyla dönüyor, dönüyorlardı. Birden Şadırvanlı otel canlandı. Havuzun başına iskemleleri atıp oturdular. Pembe yanakları, is karası kirpikleri, kaşları, yeni terlemiş bıyığıyla Cemşir. Şerefe kalkan kadehler, coşulup havaya sıkılan altı patlarlar. Sonra da coşkun bir sarhoş kalabalığı hâlinde gittikleri Galata, Yüksekaldırım, Abanoz, Ziba...

O günlerden kalma bir nâra patlattı, sonra da Cemşir'in kalın bacağına avucunun içiyle vurdu:

– Koca Cemşir, Cemşirâkimu!

Cemşir, “Cemşirâkimu” sözüyle sarsıldı bir an. Nasıl sarsılmasın ki, bu “Cemşirâkimu” ona da bir daha asla dönemiyeceği ilk gençlik yıllarıyla, o yılların genç, yaşlı, çirkin yığınla kadını hâtırlatmıştı (Orhan Kemal 1995:182-183).

“Gece, serin gece, yıldızsız, aysız gece... Değil uzaklar, beş metre öteyi görmek bile hemen hemen mümkün değildi. Hava belki de soğuktu ama, Fattum duymuyor, tersine, sıcaktan yanıyordu (Orhan Kemal 1995:370).

Romanda üçüncü şahıs anlatıcı, kişilerin düşüncelerine bir anlamda tercüman olur, onların yerine konuşur:

Hâlâ sinirli Güllü, beyaz perdesi inik pencere önüne oturmuş, berber Reşit'in söylediği “Devlet kuşu”nu düşünüyordu. Neydi bu? Koca mı? Herhalde. İyi ama, ona neydi bundan? Koca isteyen mi vardı? Anası, babası, kardeşi, yakın uzak yığınla hısım akrabası dururken, Reşit emmi ne diye uğraşıyordu? Yoksa bunda çıkarı mı vardı? (Orhan Kemal 1995:193).

Güllü'yle sevgilisi Kemal'in sinemaya gittiği ve Kör Tahir'in onları gördüğü sahneye ilişkin olarak, Güllü'nün içinden geçenleri, endişelerini, anlatıcı, Güllü'nün ağzından şöyle anlatır:

Söylerse ne olurdu? Asar mıydı? O değil, onun Feriştah'ı asamazdı. Hele elini kaldırıp vurmaya kalksın? Ya da kötü bir lâf söylesin? Onun elleri armut toplamıyor, ağzı da kirada değildi. Vurursa o da vurur, söğerse o da. Başka?

Bir de şu vardı..Kör önüne çıkar, böyle böyle, “Herkes şapur şapur da, bana Yarabbi şükür mü?” derse, gülüverir, umuda düşürür, sonra da Pakize'yi gönderip... (Orhan Kemal 1995:55-56).

Anlatıcı romanda, kişilerin geçmişlerine dair bilgi verir. O, olayda cereyan etmeyen, geçmişte vuku bulmuş olayları bilip özetlediği gibi, olaya giren kişilerin geçmişlerini, olayda ortaya çıkmayan özelliklerini de aktarır:

Cemşir kaba kaba gülerek başını salladı. Doğru söylüyordu galiba Reşit. Enine, boyuna, koç bıyığına karşın, gençliği uçup gitmişti. Onun gençliği oysa...

“Dördüncü Ordu” diye anılan Doğu'da, bundan tamam otuz beş yıl önce.. on yedisini sürmekteydi o zaman, oğlu Hamza kadar. Belinde Trablus puşu, ayaklarında kanarya sarısı yumurta ökçe yemeniler, bacağına cep ağızları sırma işlemeli İngiliz lâciverdinden şalvar, hattâ sırtında tozkoparan cepken... (...)

Berber Reşit'le ta o zamandan arkadaşlıklar. Azbuçuk hısımlıkları da vardı ya, dostlukları her şeyin üstündeydi. Bir fındıkları bile olsa kardeş payı paylaşırlar, birine yan bakılsa öteki bunu kendine sayardı. Bes içtikleri ayrı giderdi.

Günün birinde akıllarına İstanbul'a gitmek geldi!

Cemşir'in babası ora toprak beylerinden halli mallı bir ihtiyar, kırkıdan çok sonra kazandığı Cemşir'iyle, Cemşir'in kafayı çekip çekip karıların, kızların ardında dolanmasıyla gururlanırdı (Orhan Kemal 1995:6).

Roman kişilerinin şimdideki durumunu hazırlayan geçmiş zaman dilimine göndermelerde bulunur. Eserde Muzaffer Bey'i kuran değerler dünyasının arka planında yatan baskıcı, duyarsız hâkimiyet duygusu, genetik ve geleneksel bir süreç olarak ilahî anlatıcının perspektifinden yansıtılır:

Balkon binlerce dönüm toprağını kucaklardı âdeta. O, göre göre alışıp iyice kanıksamışlıktan gelen bir görmezlikle sâdece bakardı. Bu topraklar

ona nerden, nasıl gelmiştir? Allah mı vermiş, kul mu edinmiş? Umurunda bile olmazdı. İnsanlardan çok önce var olan bu topraklara dedesi, belki de dedesinin dedesi tırnaklarını geçirmişti ilkin. Kim, ne zaman geçirirse geçirsin, bu topraklar onundu (Orhan Kemal 1995:102).

İlahî bakış açısını kullanan anlatıcı, iç monologlarda, bilinçaltında yatan gizli, bastırılmış duygu ve düşünceleri de bilir:

Bu konuşmaları hâtırlayan kadın içini çekti. Reşit, kocası, küçük tanrısıydı ya, ayıp olmasa da bir kez de Cemşir ağasından sorsaydı.. lâkin sorulmazdı, ayıp olurdu herhalde. Kimbilir, belki de “ – Avrat sevincik oldu. Suyu görmeden paçaları çemiriyor!” diye düşünebilirdi. Der miydi acaba? Demezdi belki de. Vallaha billâha demezdi! (Orhan Kemal 1995:188).

Kızı sabahleyin taksiden inerken görünce yüreğine kapkara bir ağırlıktır çökmüştü. (...) Güzeldi kız, güzel. Böyle güzel kızı fabrikada çalışan fakir bir işçiye yedirmek istemeyebilirlerdi sahipleri. (...) Güllü kadının birden sıkıntılı bir hâl alışına dikkat ederek, ardından baktı. Yaşlı kadının bu işten memnun olmadığı besbelliydi. Pâkize: “ – Kaynana mı?” demişti, “ – ... en iyisinin boynu altında kalsın!” Pâkize haklıydı. “ – Şuna bak..” diye geçirdi, “... daha bismillâh demeden... Kuru karı. Ben senin gibilere kemiğimi kemirtmem ya, hele şu fırtınayı atlatalım hayırlısıyla! (Orhan Kemal 1995:244).

“Fattum’un heyecanı son kertesini bulmuştu. Yüklü göğsü inip inip kalkıyor, gözleri parlıyordu. İnşallah polisler gelir, alır götürür, hattâ Kemâl’i de hapse atarlardı. Keşke atsalar.. yemeğini taşır, kirli çamaşırlarını alır, onu hapishanede her gün arardı.” (Orhan Kemal 1995:248)

Anlatıcı, olaylar karşısında kendini gizlemeyi başaramaz ve olumlu ya da olumsuz yorum yapar:

Bu soruyla Muzaffer beyin yeğeninin durumunu öğrenmek istediğini anlar Yâsin ağa.
– Eh, der. Fena değiliz..
– Esrar mesrar içiyor mu?
– Yoook bey, bana söz verdiği gündemberi ağzına koyduğu yok!
Doğrucu Yâsin ağa, burada kancıklamıştır işte. Oğlan gerçi elinde kalem, defter ağanın ardında dolanıp durmuştur ama, fırsat buldukça da esrar da içmiştir, afyon da atmıştır, rakının da göbeğinde uyumuştur (Orhan Kemal 1995:63).

Sonra, nasıl olsa günün birinde takışmaları gerekecekti. Kızı kaçıınca, bunu yanına koyacaklar mıydı? Koymak istemiyceklerdi elbette. O zaman karşılaşacaklardı. Allah ya onlara verecekti, ya da ona. İkisini de götürebilirdi eşek cennetine ki, o zaman da Muhsin usta haklı çıkardı. Öyle de böyle de haklıydı usta aslında. Ölse, genç yaşında kara topraklara yem olurdu; öldürse, hapislerde çürür. Ama üçüncü bir yol yoktu. Üçüncü yol ustanın sözünü dinleyip, kızıdan vazgeçmekti ki şerefsizliğin dikâlasıydı (Orhan Kemal 1995:138-139).

“Ortaokul sondan öğrenimini bırakmış genç adam, bir eski öğretmen çocuğuydu. Kulaklarına dek kızardı ama, “ – Haklısın!” diyemedi. Ufalıp, küçülmüş, sanki dünyanın en büyük ayıbını işleyerek rezil olmuştu. Hiç bir şey olmamıştı aslında ama, öyle geliyordu.” (Orhan Kemal 1995:340)

Ayrıca zaman zaman da taraf tuttuğu görülür. Güçlü bir toprak ağası olan

Muzaffer Bey’le köylüler arasındaki çatışmada, anlatıcı, köylülerin yanında yer alır:

Alışkındılar böyle şeylere. Babası ölüp de çiftlik, tarlalar, şehirdeki “Konak” denilen evler kendisine kalalıberi işi büsbütün azıtan Muzaffer beyin çiftliği sık sık “Kerhane”ye çevirmesine şaşmıyor, olağan sayılıyordu. Köydeki Dul Naciye’yi gizli zinâlardan ötürü ikide bir tefe almalarına karşın, Muzaffer beyi hoş görmeğe alıştırmışlardı açıkçası. Alışmamışlardı aslında, içerliyor, kimselere duyurmadan okkalı küfürler sallıyorlardı ya, kimseye duyurmadan! Çünkü Parti’liydi, tabancası vardı, her yanda hatırı dirhem dirhem sayılıyordu. Sonra hiç şakası yoktu, tabancasını çekti mi...

Sanılıyordu ki Muzaffer bey adam öldürse de mahkemeye düşse, hâkim onu muhakeme etmekten korkar, çekinir. Onun için de Muzaffer beyin astığı astık, kestiği kestiktir. (...) beyefendiyi kızdırmamak için çiftlik yakınlarında dolaşılmaz, beyefendinin gazabından korkulurdu (Orhan Kemal 1995:268-269).

Anlatıcı çatışmayı sağlayacak tarzda dil malzemesini kullanarak üslubunu şekillendirir. Anlatıcının dil, kültür, düşünce seviyesi, genel olarak tanıttığı veya adına konuştuğu kişilerle özdeştir. Kişilerin yaşama ve dünyaya bakışı, değerlendirme gücü, algılama düzeyi anlatıcının süzgecinden geçirilerek eserin kurmaca dünyası içerisinde kendini gösterir.

İlahî bakış açılı anlatıcı, romanda bazen tarafı davranarak kendini gizlemeyi başaramasa da, kişi, olay, zaman ve mekân üzerinde egemen bir konumdadır.

Romanda yazar, “diyalog, iç diyalog ve iç monolog” gibi anlatım tekniklerinden yararlanır.

Romanda, karakterlerin kendi kendileriyle içten konuşmaları, romanın önemli bir bölümünü oluşturur:

Kinle, sabırla, nefretle içini çekti. Gösterecekti onlara “Devlet Kuşu”nu.. satacakları çiftçi, zengin, isterse vali, paşa, paşalar paşası olsundu. İstemiyordu. Dünya bir yana, Kemâl bir yanaydı. Neyse ki tam zamanında haberi getirmişti Pâkize. Bugün, bugün değilse pek pek yarın, ne olacaksa olacaktı. İşi düşünce gelmiş, başını okşamağa başlamıştı. Ya o Hamza iti? “ – Bacım, seni kim hasta etti bacımmış. Zıkımın dibi. Kim ettiyse etti. Her zaman gebersem sormazdın. İşiniz düştü diye değil mi? Çocuk var karşınızda, gözü küllü var öyle ya... (Orhan Kemal 1995:219).

“Birden dayısını hâtırladı. Durdu bir an. Ölçtü, biçti. Sonra: “ – Yok canım..” diye geçirdi. “Yapmaz. Dayı gibi var mı? İnsan yiğenin karısına... Kızılbaş mı bu? Kızılbaş, hattâ hattâ kominis bile olsa gene de...” (Orhan Kemal 1995:275)

– Neden olmasın? Pek âlâ da olabilir!

İçinden bir başka yanı yanıtladı:

– Acele etme!

– Niye?

– Fabrika sürtüğü belki de çok iyidir, arkadaş olursunuz! (...)

İçinden banyo, pırıl pırıl fayanslar, küvet, su dolu küvet, küvette “ Fabrika sürtüğü”, sonra kıllı göğsü, kollarıyla bey geçti hızla. Kaşları öfkeyle yıkıldı:

– Seni Ramazan’a dersem!

Kız, sanki:

– Dee.. karşılığını verdi.

– Korkmaz mısın?

– Ay bennen olduktan sonra yıldızları kim takar?

Öyle ya, bey onunla olduktan sonra Ramazan, Gülizar da kim oluyorlardı?

– Tam çattık..

Gerçekten de çatmıştı. Kız amma da güçlüydü be! Ramazan’ı doldurup, karısıyla dayısını bastırmayı geçirdiyse de bu da havaydı. Ramazan, karısıyla dayısını yakalasa ne çıkacaktı? Çekip kızı mı vurabilecekti, dayısını mı? Dayısını vuramazdı. Vurmak şöyle dursun, baskın bile veremezdi. O dağ gibi adam onu tokatla öldürürdü. Kızı çekip vursa? Buna da ihtimâl veremedi. O kupkuru, o silik oğlan bunu da yapamazdı.

Kız’sa sanki içinden bakıp kıs kıs gülüyordu.

– Pis! dedi Gülizar.

– Sensin! karşılığını aldı sanki.

– Maymun!

– Aynayla dargınsın galiba?

- Neyine güveniyorsun?
- Beye!
- Bey seni ne yapsın?
- Hah hah haaay. Senin gibisine yıllardır neler yapan güçlü bir erkek, benim gibi körpecik bir yeni geline ohoooo...
- Bey seni bir sıkısa suyunu çıkarır!
- Çıkarsın!
- Beni senin sözünle atmaz ki!
- Öyle bir atar ki..
- Nasıl?
- Şu kadını defet, görmek istemiyorum derim. Hemen defeder!
- Senin sözünle mi?
- Tabî.
- Ne biliyorsun seni tevâtür seveceğini?
- Dudakları patlak işçi karılarını bile kaçırmıyan azgın bir adam, beni kaçırmı mı? Yeniyim, sen eskidin. Sözümden çıkmaz. Hiç olmazsa bir süre. O zamana kadar seni kovdururum ya! (Orhan Kemal 1995:290-291-292).

Roman kişilerinin iç ve dış çatışmaları, bu anlatım teknikleri vasıtasıyla dikkatlere sunulur, niyete bağlı olarak da anlatıcının müdahalelerde bulunduğu görülür.

Romanda diyaloglar, olayın gelişiminde rol oynama, kişilerin psiko-sosyal konumlarını açıklama, anlatıma doğallık katma gibi işlevleri üstlenir.

Diyalog tekniği dışında, düz anlatıma ve özetlemelere de yer verilir. Bu tarz anlatım tekniklerinin yoğun olduğu sayfalar, genellikle bölüm girişlerinde veya bir şekilde diyalogun olamayacağı durumların nakledildiği yerlerdedir. Yazarın, bölüm girişlerinde merkeze alınan kişileri veya olayın cereyan edeceği mekânı tanıttığı ve bir vesileyle adı geçen kişiler hakkında bilgi verdiği görülür:

Kuruköprü'deki Giritli'nin kebabçı dükkânı, dar, derin, lôş bir yer, daha çok cumartesiler, iplik, bez, sabun, çırçır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustalar, kâtipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plâklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkânın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çilgına çevirirdi. Gene öyle, sonuna dek açılmış pikapta Hâfız Burhan, gücünün yettiğince bağırıyor, kebabçı dükkânının buğulu camlarında yağmur taneleri kayıyordu (Orhan Kemal 1995:16).

Tuhaf, çok tuhaftı hem de. Yatağı karmakarışık olduğuna göre, yataktan kalkıp gitmişti nereye gittiyse.

Sakın Naciye'nin yanına gitmesindi?

Şöyle bir düşündü. Kadınla ilgisini Zaloğlu'dan saklamıştı ama, bilenler yeminle söylemişlerdi ki, Naciye'yle arası iyidir. Kadının evinden çıkarken görenler vardır.

Aklı yattı: Ordaydı, sağlama ordaydı. (...)

Naciye'nin evine yollandı.

Köyün zengin dullarından Naciye, kırkılık, kütür kütür bir kadın, bir eski muhtar kızıydı. Tarlası, çifti çubuğu vardı. Bütün bunlar önce babasından, sonra da karayağız kocasından kalmıştı. Adam karayağızdı ama, hastalıklı, ufak tefek bir şeydi. Kamyon kazasında önceki yıl ölmüş, azgın karısını çeşitli ırgatlarıyla Kabak Hâfız'a bırakmıştı. Paralı, mallı, mülklü üstelik azgın bir erkek delisi olan kadın, “ – Evlenmeyeceğim” diyordu. “Kocamın hâtıralarına saygısızlıktan falan değil, tek erkek hakkımdan gelemiyor. Gelemedikten sonra ne diye başıma ayakbağı çıkaracağım? Sonra, gizli, saklının tadı başka! (Orhan Kemal 1995:70).

Romanda konuşma ağırlıklı, sade bir dil kullanılır. Ayrıca yerel söyleyişlere

de yer verildiği görülür. Bu yer veriş, anlatıma bir canlılık kazandırır:

- Selvi, derler. Erin niye günde günde gelmiyor? Niye her dâim sennen yatmıyor? Bir avradın eri gecelerini eşiyen geçirmes mi? (...)
- Onun vazifesini biliyon mu sen? İşi pek zor. Onun işi teknil ağalarla, beylerle. Onca tarlaya ırgat bulmak kolay mı? Dağ, taş dolandır durur bütün hafta! (...)
- Canı sağ olsun da arada bir gelsin. Bize onun canının sağlığı ilâzım! (Orhan Kemal 1995:14)

- Ağa, dedi. Seni Yâsin ağa çağırır! (...)
- Nôrecek beni lo? (...)
- Bilmirem, dedi (Orhan Kemal 1995:15).

Tam bu sırada Hamza ortaya bir fikir attı:

- Bakın hele.. kiloluk bir rakı alıp, bize gidek mi? (...)

Hamza:

- Kardaş be, dedi kebabçıya, bize sendeki kiloluklardan bi dene, meze müze de yap çat, sar bir kâğıda... oldu mu? (...)
- Bu paradan hesaplarımızı al da. Artık ziyade kalırsa yarın anlıyon ya? (Orhan Kemal 1995:47).

“ – Çağırın bana Ramazan'ı. Ramazan efendi gelir. Bir iki hık mık. Beydir anlar işi. Der kanı kannan yumazlar, kanı suynan yurlar. Haydin bakalım düşü n önüme. Yallah nikâh dayresine götürür bunları. Derken bi hükümat nikâhı...” (Orhan Kemal 1995:162)

“(…) Niyesi var mı erenler? Bütün gece yutkunmaktan hünnak illetine tutuldum. Mübarek kudümünüze muntazır, sabahı ettik!

Zaloğlu uzun uzun güldü:

– Lâkin, başın gerekti imam. Öyle avratlar vardı ki, anam avradım olsun, gâvur ol deseler olurdu!” (Orhan Kemal 1995:271)

Ayrıca romanda küfürlü, argolu konuşmalar da yer alır. Romanda “*orospu, ibne, pezevenk, sürtük, itoğlu it, kahpe, deyyus, kahpe dölü, tapon, hirt, kancık, puş vb.*” gibi kişileri niteleyen küfürlerin yanı sıra, “*habibini şaşıracam, yalancının anasını avradını, İsa’sını Musa’sını, yedi göbek sonra gelecek zürriyetini, Allah’ını kitabını, sokarım erenlere, adamı dinden imandan çıkarıp kıza bindiriyorlar vb.*” şeklinde çok aşırı küfürlere de yer verilir.

Orhan Kemal romanda, masal ve halk hikâyelerinin tekniklerinden faydalanmak yoluna gider. Anlatıcının, olaya giren her kişiyi, olaya girdiği anda tanıtmaması halk hikâyesinden gelen bir özelliktir. “Olayı yarıda kesip başka bir olaya geçiş” yine halk hikâyelerinde görülen bir anlatım tekniğidir. Ayrıca, romanda işlenen “zalim baba- âşık genç kız” teması da geleneksel bir tema olup, halk hikâyeciliğinin en sevilen temalarındandır.

Tahir Alangu’nun, Vukuat Var romanında, Orhan Kemal’in bu yönüyle ilgili tespiti şu şekildedir:

O, halk edebiyatında kullanılan bir teknikten bol bol faydalanıyor. Bizde eskidenberi zâlim baba ve anaların engelledikleri, hasretli ve ölümlü, gurbetli aşk hikâyeleri, halk hikâyeciliğimizin en sevilen teması idi. Bir romancının bu tekniği alarak yeniden değerlendirmesi olumlu bir harekettir. (...) Bu romanında eski hikâyecilik tekniğinden gelen bir başka özellik de, bölümlerin birbirlerine zincirleme bağlantılarıdır. “Aslıyı burada koyalım. Bakalım, dertli Kerem’in gurbet yollarında başına neler geldi? (Alangu, 1965:389-390).

Romanın yapısında bazı olaylar *sahne*, bazı olay ve durumlar da *özet* tekniği ile yansıtılır. Yazarın, hayatı geçmiş, bugün ve yarını ile bütün olarak aktarması

imkânsız olduğundan, özetlemeye gitmesi doğaldır. Bu tekniğe, daha çok kişilerin geçmişlerinin aktarılmak istendiği yerlerde başvurulur:

Dayısı Muzaffer beyden başka kimsesi yoktu. Adana'nın Sinekli Parkı'nda tek başına esrarlı cıgara içtiği geceler çocukluğunu hâtırlar, ağladığı bile olurdu. Dedesinin arı kovanını hâtırlatan zengin konağında geçmişti çocukluğu. O günleri şimdi bir düşmüşçesine hatırlıyordu. Besili koçların kesildiği, kupa lândonların hatırlı konuklar taşıdığı, sağlıklı uşaklarla hizmetçi kızların merdivenler inip, merdivenler çıkarak hizmet gördüğü, kileri zahire çuvallarıyla ağız ağıza dolu günler geçirmişti (Orhan Kemal 1995:42).

Fakat yazar bazen yansıttığı faaliyete okuru da katmak ister, bu yüzden de bir olayı bir durumu eş zamanlı olarak göstermek ister. Bu durumda sahne tekniğine başvurur.

Ayrıca yazar, “mekân ve şahıslarla ilgili husûsiyetleri dikkatlere sunmada” (Aktaş, 2000:12) *tasvir*den yararlanır. Ancak bunu yaparken, uzun anlatımlara başvurmaz:

Cemşir'in en küçük karısı Boşnak Meryem, on dördünde Cemşir'e varmış, akça pakça, kara kaş kara gözlü bir kızdı. Uzun kapkara saçları iki örgü hâlinde belinden aşağıları döğerek yürürken, yalnız gençler değil, yaşlılar da ah çeker, göğüslerini yumruklarlardı. Şimdi otuz ikisinde, dipdiri, capcanlı, hattâ erkeklere göğüslerini yumruklattığı yıllardan bile güzeldi (Orhan Kemal 1995:22-23).

“En üst katta, örme hasır iskemleler, çeşitli şezlonglar, yerlerde halı, kilimlerle bu oda gerçekten zarifti. Duvarlarda ince çerçeveler içinde çıplak, yarı çıplak tablolar vardı. Bir köşede de sarı demirleri pırıl pırıl kocaman bir karyola. (...)” (Orhan Kemal 1995:102)

Köyün tek kahvesi, köyün öteki yapıları gibi, üstü saz örtülü, büyükçe bir huğdu. Birkaç masa, bolca hasır iskemle, duvarlarda dinsel menkıbeleri canlandırmaya çalışan taş basma resimler ve bir kıyıda da boynunda yedi delikli nazar boncuğuyla en eski tip bir Philips radyo (Orhan Kemal 1995:116).

Bunun sebebi, yazarın, betimlemeden çok gösterme metodunu tercih etmesine bağlanabilir.

Romanda birçok anlatım türü kullanılır. *Öyküleyici* anlatıma bir örnek şöyledir:

Çocukluk yıllarını hâtırladı.
O yıllarda ne iyiydi.. Kız kardeşini mahallenin haşarı oğlanlarına karşı korur, eline bir lokma bir şey geçse yarısını bacısına vermeden edemezdi. (...) Köpüre köpüre, kıyılarını döğe döğe akan deli nehrin sürükleyip getirdiği ağaç kütükleri, tahta parçaları, çalı çırpıyı yakalamak için soyunur, azgın sulara girer, saatlarca uğraşırdı nehirde. (...) Eve kan tere batmış gelmez mi, Güllü dayanamaz, boynuna sarılırdı ağasının. Terli kıpkırmızı yüzünü öpücüklerle boğar, ıslak üst başını değişmesine yardım eder, çay kaynatır, boyuna terleyen alnını eteğiyle siler, arkasına kuru bez yatırır (Orhan Kemal 1995:194-195).

Betimleyici anlatıma birkaç örnek şöyledir:

Yıldızlarla dolu, pırıl pırıl bir gece vardı. Güçlü ay, sâkin gecenin içindeki damları, çatıları yaş yaş parlatıyordu. (...) İşçi mahallerine sapan çamurlu, dar sokağa girdiler. Elektriksiz sokak, köhne tahta perdelerle çevrili harap evler kalabalığının arasında uzuyordu. Karanlık pencereleriyle evler çoktan uykuya varmışlardı (Orhan Kemal 1995:48-49).

“Tam bu sırada ay da buluttan kurtulduğu için, ortalık yaş yaş parladıysa da, çok geçmeden ay bulutların ardına yeniden girdi, ortalığı koyu bir karanlık bastırdı (Orhan Kemal 1995:70).

“Meryem’in gözleri daldı. Huğun ufacık penceresinden günlük güneşlik dışarıları gözükiyordu. Gökyüzü masmaviydi, boy atmış iri bedenli ağaçlar ağır ağır sallanıyordu. Arada bu dupduru, masmavi gökten geniş kanatlı alıcı kuşlar süzülerek geçseler bile görmüyordu.” (Orhan Kemal 1995:250)

“(…) İri ampullerden fişkırان ışıklar, kesme billûr kadehlerde kırılıyordu. Sarhoş çalgıcılar, akları kıpkırmızı gözleriyle yay çekiyor, gırnata üflüyorlardı. Allı, morlu, yeşilli, sarılı kadınlar, Louis Quins koltukları ya da Viyana tipi divanlara sereserpe oturmuşlardı. Çoğu kendinden geçmişti.” (Orhan Kemal 1995:263)

Tam tepesinde masmavi bir şimşek çaktı, dünya ışıdı bir an. Ardından, haşırılı patiskanın yırtılması gibi, gök şakırtıyla gürlledi. Çok soğuk bir rüzgâr ağaçları falan önüne katıp hışıldatarak geçerken, iri tâneler serpelendi ilkin, sonra kırbaç gibi sert bir yağmur, koyu karanlıkları döğmeye başladı (Orhan Kemal 1995:372).

Açıklayıcı anlatıma bir örnek şöyledir:

“Gözleri Güllü’ye kaydı: Entarisinin eteğiyle, oynuyordu. Reşit hayra yordu bunu. Bir kız, yadırgıların bulunduğu bir mecliste, gözlerini önüne eğip eteğiyle oynadı mı, yadırgılardan birine gönlü kaydı demekti. (...) (Orhan Kemal 1995:54).

Karşılaştırmalı anlatıma birkaç örnek şöyledir:

Ama Demirkıratlık icat edileliberi iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünürmüşü. Halk’çılar kahvenin solunu, Demokrat’lar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştu. Radyoda Halk’çılar konuşmaya başlamazlar mı, Demokrat’lar kalkar giderler, onların kalkıp gidişine berikiler küfrederlerdi. (...) 930’ları unutmamalıydılar. O yıllarda da gene böyle, bir Serbest Fırka icat olmuş, kan gövdeyi götürmüştü. Sonunda Mustafa Kemal Paşa bakmış ki olmayacak, kardeş kardeşin kanını içecek, Serbest Fırka’yı paydos edip kurtulmuştu. Bu kez de gene öyle olacaktı galiba (Orhan Kemal 1995:116).

Şu Muzaffer bey, babasının oğlu değildi vesselâm. Rahmetli babasının kesip attığı tırnağa kurban olsundu birçok meselede. Babası, hele dedesi, önemli bir iş görmeden önce Yâsin ağayı çağırır, fikrini alırlardı. Onun için de işleri yolunda gider, burunları kanamazdı rahmetlilerin. Muzaffer’se... her işi kendi bildiğince yapmak ister, sorup danışmazdı. En iyisi şu, Amerika’dan gelecek tarım araçları! Herkes paçaları sıvayıp getiriyor diye o da sıraya girmişti. Ne gereği vardı? Anasından makineyle mi doğmuştu? Rahmetli babasıyla dedesinin yolundan ne diye çıkıyordu? Yıllar yılı bunca ecdat gelip geçmiş, hiç biri gâvurun makinesine heves etmemişti. Gâvurun makinesine heves etmeden de toprak sürülüp ekiliyor, ürün alınıyordu. Gâvur sözüne böylesine tapmakta ne anlam vardı? 1927’yi ne çabuk unutmuşlardı? (Orhan Kemal 1995:168).

Yazarın, romanda *ikilemeleri* de sıkça kullandığı görülür:

“lime lime, bura bura, hele hele, şivey şivey, hâşâ hâşâ, tıpış tıpış, uzun uzun, ufacık ufacık, pençe pençe, kahırlı kahırlı, vıcık vıcık, titrete titrete, belerte belerte, kütür kütür, büyük büyük, şakırdata şakırdata, anlayışlı anlayışlı, mor mor, döge döge, sinirli sinirli, avaz avaz, huylu huylu, sarsıla sarsıla, gururlu gururlu, kıvıl kıvıl, tenbel tenbel, her zaman her

zaman, kıvıra kıvıra, tiril tiril, bingil bingil, uluya uluya, zangır zangır, hüngür hüngür, seve seve, açık açık, çekip çekip, bakıla bakıla, elbette elbette, ılık ılık, çapkın çapkın, anlayışlı anlayışlı, ters ters, enine boyuna, alımlı çalımlı, etli butlu, batıla çıkıla, irili ufaklı, adını sanını, kanlı canlı, yaşlı başlı, akça pakça, ezile büzüle, bata çıka, boğula tıkana, halli mallı, hart hart, cıyak cıyak, gâv gâv, dan dun, cart curt, hık mık, hişt pişt, pata küte, sıkıntı mıkıntı, dayısı mayısı, satacağını matacağını, huyunu suyunu, namus mamus, kardaşım mardaşım, nikâhsız mikâhsız, işlerine mişlerine, çalgıcı malgıcı, lâiklik maiklik, kocasına mocasına, devlet mevlet vb.”

Ayrıca sıkça *atasözlerine* ve *deyimlere* de yer verir:

“her kuşun eti yenmez (VV, s.48), haydan gelen huya gider (VV, s.60), şeriatın kestiği parmak acımaz (VV, s.68), atın ölümü arpadan olsun (VV, s.107), görünen köy kılavuz istemez (VV, s.111), dinsizin hakkından imansız gelir (VV, s.116), vakitsiz öten horozun boynuna vurmak vâcipti (VV, s.125), zorla güzellik olmaz (VV, s.137), sel gider kum kalır (VV, s.158), kanı kannan yumazlar, kanı suynan yurlar (VV, s.162), İki el bir baş içindir (VV, s.198), kedinin boynuna ciğer asılmaz (VV, s.284), besle kargayı oysun gözünü (VV, s.295), kendi düşen ağlamaz (VV, s.364), insan büyük lokma yutmalı da, büyük söz etmemeli (VV, s.381), yol yoluyla orman da baltayla (VV, s.394) vb.”

“saçını süpürge etmek (VV, s.11), kafaları çekmek (VV, s.16), ağzı sulanmak (VV, s.16), ciğeri iki para etmek (VV, s.21), dile düşmek (VV, s.24), anasının gözü (VV, s.25), uzun lafın kıyası (VV, s.27), elini kana bulamak (VV, s.30), işi pişirmek (VV, s.31), gemi azıya almak (VV, s.53),

bire bin katmak (VV, s.55), ağzında mercimek ıslanmamak (VV, s.74), sulu dereye götürüp susuz getirmek (VV, s.78), aklını başından almak (VV, s.82), hastaya kar sormak (VV, s.96), başı üstünde yeri olmak (VV, s.130), başına çorap örmek (VV, s.131), göz hapsine almak (VV, s.135), ok yaydan çıkmak (VV, s.139), vız gelmek (VV, s.150), gözü kara (VV, s.151), etekleri zil çalmak (VV, s.173), başına devlet kuşu konmak (VV, s.174), ağzını aramak (VV, s.175), omuz silmek (VV, s.175), bıyık burmak (VV, s.187), kuyruğuna teneke bağlamak (VV, s.201), bülbül gibi şakılamak (VV, s.202), külahları değişmek (VV, s.208), burnu büyümek (VV, s.210), boynunu bükme (VV, s.211), aklını peynir ekmekle yemek (VV, s.214), bir çuval inciri berbat etmek (VV, s.214), kulak kesilmek (VV, s.221), ağız ağza vermek (VV, s.230), işi yokuşa sürmek (VV, s.241), diken üstünde olmak (VV, s.243), kolu kanadı kırılmak (VV, s.245), başına buyruk olmak (VV, s.281), kabak tadı vermek (VV, s.332), gözünü kan bürümek (VV, s.334), ipe un sermek (VV, s.348), bir nokta koydun mu kaybolur gider (VV, s.360), ipliyle kuyuya inilmez (VV, s.371), ağız değiştirmek (VV, s.391), kuş sütüyle beslemek (VV, s.393) vb.”

3.3 “Hanımın Çiftliği” Romanının Tanıtımı

Orhan Kemal’in roman türündeki on dördüncü eseri olan *Hanımın Çiftliği*, *Vukuat Var*’ın devamı ve ikinci cildir. 1955 yılında yazılan, reklam kampanyasından sonra 1956 yılında Vatan Gazetesi’nde tefrika edilen eser, ilk olarak 1961 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanır. *Vukuat Var*’a gösterilen tepkilerden dolayı romanın neşrinde yayın organları çekinceli davranırlar. Bu yüzden ki roman 1955’te yazılmasına rağmen 1961 yılında yayımlanır.

Orhan Kemal, bu romanında *Bereketli Topraklar Üzerinde* ile başlattığı “sosyal problemlerde yoğunlaşma” anlayışını devam ettiremez. Roman âdeta çiftliğe gelip yeğeni yerine Muzaffer Bey’le evlenen Güllü’nün ve çiftliğe gelip giden zenginlerin, çiftlikte yaşayan Gülizar, Yasin Ağa ve Zaloğlu’nun birbirleriyle olan riyakâr ve gayrimeşru ilişkilerini merak ve heyecan uyandıran bir kurgu ile verir. Ancak zaman zaman Muzaffer Bey’in politik ilişkileri, çiftliğin yakınındaki köyde toprakları işgale uğrayan köylülerin Muzaffer Bey’le olan problemleri romana sosyo-politik bir muhteva katar (Narlı, 2000:225).

Roman, romen rakamıyla on beş bölüme ayrılmıştır.

Hanımın Çiftliği’ni eleştirilerine konu edinen eleştirmenler, romanla ilgili şu değerlendirmelerde bulunurlar:

Hanımın çiftliği, yine bu sıradan bir roman olmakla birlikte, artık ilk eserlerindeki canlılığı yitirmeye başlayan belirtileri de getiriyordu. Alabildiğine hızlı bir olay kalabalığı içinde yuvarlanan bu serüven romanı, Orhan Kemal’in kendini geçim zoru ile senaryoculuğa iyice kaptırdığı yılların etkilerini taşıyordu (Bezirci, 1984:117).

Orhan Kemal’in, içinde yaşanarak öğrenilmiş gerçekleri anlatmaya yeten üslûbunun, bütün gücünü eski gözlemlerinden alan eserlerinin, artık ilk örneklerindeki canlılığı yitirmeğe başlamaları bu eseri ile iyice belirmeğe başlıyor. “Hanımın Çiftliği”ndeki hayat, öteki eserlerindeki kadar canlı ayrıntılar işliyerek anlatılamamış. Bu roman, baştan ayağa, yolunu şaşırın, aşkını satmak zorunda kalan kadının hayattan öcünü almasını, çiftlikte ve

köydeki azgın dişilik serüvenini tasvir ediyor. “Hanımın Çiftliği”, alabildiğine hızlı bir olay kalabalığı içinde yuvarlanan bir serüven romanı, benzerleri pek çok olan bir masabaşı tasarlamasıdır (Alangu, 1965:390).

Vukuat Var romanının sonrasının anlatıldığı Hanımın Çiftliği, işçi kız Güllü’nün Muzaffer Bey’in çiftliğine gelin olarak gelişiyle başlayan ve beylik bir serüven mantığına uygun şekilde gelişen, birtakım trüksel olaylarla süren ve piyasa eğilimleri taşıyan, yüzeyde bir çalışmadır. Orhan Kemal’in, ayaklarını bastığı gerçekçi tabanla, yaşananda yakalanan o sahici insan ilişkileri ve durumlarıyla bağlantılarını, bir iki uzantı dışında bütünüyle kopardığı bu romanında sınıfsal bir atlama yapan Güllü’nün yakın, uzak çevresinde gelişen; cinselliğe ve sonlara doğru da araya giren toprak meselesine ilişkin serüven mekanizmasına uygun olarak olaylar zincirinin anlatı unsuru olarak baş yeri aldığı görülmektedir. Orhan Kemal’in düşünsel bir temelden mahrum gerçekçiliği Hanımın Çiftliği’nde ham gerçekçi malzemenin tükenmesiyle kolaylıkla parçalanıp, ortadan kalkmaktadır. (...) Yazarın aslında zengin toplumsal malzeme barındıran bu serüveni anlatış biçimi, bireysele ve toplumsala ilişkin yetkin bir romancı görüşünden kaynaklanmadığı için, dışsal, yüzeyde ve tek yanlı (cinsellik ve sahip olma) bir çizgide sürdürülmüştür. Böylelikle de Güllü’de yatan insanî dram ve toprak meselesinde yatan sosyal çelişmeler kolaycı bir serüven şemalar sürekli bir gelişmenin içindedirler (Mücahit Gültekin, Yansıma, Temmuz 1974, Aktaran, Bezirci 1984:168-169).

Alıntılanan metinlerde hem Bezirci’nin hem de Alangu’nun değindiği “sıradanlık”, Orhan Kemal’in hem geçim derdine düştüğü hem de etrafında siyasi oyunların döndüğünü hissettiği zamanda kendini gösterir. Bu iki sebebin baskısı ile 1954’ten sonra Orhan Kemal için tamamıyla “tefrika romancılığı” başlar. Durmadan yazmak, gazete ve dergilere roman yetiştirmek, bu yolla hem geçimini sağlamak hem de siyasi baskılardan uzak kalmak, belirgin bir tavır haline gelir. Hanımın Çiftliği filme alınması için Acar Film’e satılır. Ayrıca uzun yıllar sonra televizyon dizisi olarak da yayımlanır.

Roman, 1961 yılını taşıyan ilk baskısından sonra 1972, 1974, 1976, 1979, 1981, 1983, 1990, 1996, 1999 yıllarında da basılır. Roman son olarak 2009 yılında birçok yayınevi tarafından yayımlanır.

Biz incelememizde Tekin Yayınevi’nin 1990 yılında yayımladığı sekizinci baskıyı esas alacağız.

3.3.1 “Hanımın Çiftliği” Romanının Özeti

Vukuat Var'da Adana'da bir fabrikada işçi olarak çalışan Güllü, sevgilisi Kemal öldürülünce ailesinin kendisini zorla vermek istediği Ramazan'la evlendirilmek üzere, Ramazan'ın zengin dayısı Muzaffer Bey'in çiftliğine gitmek zorunda kalmıştı. İşte *Hanımın Çiftliği* romanı Güllü'nün Adana köylerinden birindeki bu çiftliğe gelmesiyle başlar. Güllü, çiftliğe geldikten sonra da inadını sürdürür ve sevmediği Ramazan'la evlenmemek için direnir. “Atın yerine eşşeği bağlamam” diyerek ricacı gelen herkesi geri gönderir. Muzaffer Bey kadın düşkünü, zorba bir adamdır. Yeğeni Ramazan, yıllardır çiftlikte “kapatma”lık yapan Gülizar ve çiftliğin emektar kâhyası Yasin Ağa, Muzaffer Bey'in Güllü'yü kendine ayartmasından korkarlar. Bu yüzden onun, Güllü'yü görmesini önlemek isterler. Fakat kulağına gelen diretmelerinden ötürü Muzaffer Bey, Güllü'yü merak eder ve yanına çağırır. Onu görünce de çok beğenir. Bu buluşma Muzaffer Bey'in yeğenini bir yana iterek Güllü'yü kendine almasına neden olur.

Güllü, kısa sürede Muzaffer Bey'i tesiri altına alır ve çiftlikte sözü geçen tek kişi olur. Çiftlikte lüks bir hayata alıştıktan sonra, hayallerini süsleyen “Serap” adını da alan Güllü, kadillac arabada şehre, kulüplere, toplantılara gider gelir. Köy ve çiftlik halkı, Muzaffer Bey'in yeğenine getirdiği kızı kendisine almasına çok içerler. Yasin Ağa, kırk yıldır yönettiği çiftlikten “dal budak salan boynuzlarımdan yerlere geçiyorum” diyerek ayrılır. Ardından Gülizar da dayanamayarak çiftliği terk eder ve köyün imamı Kabak Hafız'a sığınır. Muzaffer Bey, kendisini öldürmeyi planlandığı söylentileri üzerine de, yeğeni Ramazan'ı çiftliğin ortasında feci şekilde döver ve çiftlikten kovar. Yasin Ağa'nın gidişiyle çiftlik yönetimi boşa kalınca, Cemşir ve Berber Reşit fırsattan yararlanıp çiftliğe yerleşirler.

Muzaffer Bey'e bütün köylü düşmandır. Bu düşmanlığın başını çeken Habip, köy ortasında Muzaffer Bey'den yediği tokatı asla unutmamaktadır. Habip, üyesi olduğu yeni parti iktidara gelince Muzaffer Bey'in işgalindeki topraklarını geri alacağı ümidindedir. Fakat Muzaffer Bey'in de yeni partiye geçebileceği dedikodusu duyulunca köylüyü bir korku alır. Nitekim 1954 seçim propagandaları sırasında Muzaffer Bey de Demokrat Parti'ye geçer. Bunun üzerine topraklarını kurtaramayacağını anlayan Habip, pusu kurarak Muzaffer Bey'i öldürür. Ancak onun ölümü bir şeyi çözmez. Tam tersi daha da karmaşık hale getirir. Ölüm olayından bir süre sonra çiftliğin avukatı tapu tescil işlerini devam ettirir. Çiftlik Serap Hanım'a kalır ve böylece "Hanımın Çiftliği" olur. Serap Hanım kısa bir süre sonra akıl almaz çılgınlıklarla dolu bir yaşam sürdürmeye başlar. En son çiftliğin avukatıyla evlenmeye karar verir. Güllü'yle birlikte tarlaları dolaştıkları bir gün avukatın, toprak meselesi yüzünden, Habiplere hakaret etmesi eski kinleri daha da alevlendirir. Böylelikle Habip, köylüleri yönlendirerek bir gece çiftliği ateşe verir. Habip'in amacı Serap Hanım'ı öldürmekse de, kendisini ele vermeyeceği yemini üzerine onu Muzaffer Bey'den olan bebeğinden dolayı bağışlar ve yaralı olarak oradan kaçar. Serap Hanım Habip'ten davacı olmadığı için sorgular boşa gider ve çiftlik kundakçısı hiçbir zaman bulunamaz.

3.3.2 Zihniyet

Türk romanı ve hikâyesi, *Tanzimat* ve *Servet-i Fünûn* dönemlerinde çevre bakımından, hemen büsbütün, İstanbul şehri içinde kalırken; *Milli Edebiyat*'ta, Anadolu'ya çıkışlar ve dönüşler görülür. Bu dönemde yazarlar, köy ve kasaba yaşayışlarına İstanbul'dan bakarlar. Çünkü çoğu İstanbul'da yetişmiş ve yurdu az tanımış yazarlardır. 1940'tan sonra ise durum değişir. Roman ve hikâye çevrelerinde Anadolu ve köy ortamı ağır basar. Çünkü 1950'li yıllar siyasal ve toplumsal yaşamda

önemli bir dönemeçtir. 1946 yılında çok partili yaşama geçildikten sonra ilk defa bir iktidar değişikliği yaşanır. Bu demokratikleşme sürecinde geniş halk kitleleri, dolayısıyla nüfusun çok büyük bir bölümünü barındıran köy önem kazanır. Kalkınmanın köyden başlayacağı görüşü, hem siyaset adamlarınca, hem de aydınlarca sık sık dile getirilir. Böylece 1945-1955 yılları arasında, Anadolu toprağının, ihmal edilmiş, bakımsız gerçeğini ve köy-kasaba insanının acı yaşayışlarını öncelikle anlatmak isteyen; bu kitleye insanca yaşamının yollarını göstermeye çalışan romancı ve hikâyeciler çoğalır. Cumhuriyet devri roman ve hikâyesinin II. dönemine denk gelen bu yıllarda doğrudan doğruya köyden çıkan veya köyle sürekli ve yakın teması olan yazarların bu konuyu ele almaları, onun çok çeşitli yönlerinin (ağa-ırgat çekişmeleri; sınıf, menfaat çatışmaları; toprak, arazi kavgaları; haksızlık, adaletsizlik gibi zorbalanın güçsüzlere reva gördükleri kötülükler; Demokrat Parti iktidarı döneminde, makinenin köye girişi ile doğan yeni meseleler ve tutkular; topraksız köylünün içinde kıvrandığı sıkıntılar vb.) çok daha gerçekçi bir şekilde ortaya konulmasını sağlar.

İşte Türk romanında “Anadolu’ya yönelik” olarak beliren bu tematik genişleme, bütünüyle Orhan Kemal’in romanlarından da yansır. *“Yurdumun kalkınmasını, gelişmesini, Batı ülkeleri ayarında ülkeler seviyesine çıkmasını istiyordum. Bu, neden olmuyordu. Nedenlerini niçinlerini aradım. Bunu aramak beni birtakım sosyal problemlerle karşılaştırdı. Bu sosyal problemlerin daha derinlerine inerek gördüm anladım ki, ülkemde de, bütün geri ülkeler gibi istismar hâdisesi var. Peki bu ne olacaktı? Bu, büyük bir haksızlıktı... Bu haksızlıkla savaşmak için kendimde hazırlık mı buldum, gücüm yettiği kadar bunu belirtmek mi istedim? Bilmiyorum nereden geldiğini... Memleketimin insanlarının kalkınmasını, refahını, yükselmesini istedim. Bu işin de köyden başlaması kanısına vardım. (...) Yurdun*

kalkınmasının köyden başlamasına inanmışsa romanlarında bunun müdafaasını yapacaktır. Bu tip romancının vaz'edeceği felsefesi böyle olacaktır.” (Orhan Kemal, Beş Romancı Tartışıyor, 1960:4-5-6) sözleri ise romanlarını nasıl bir temel üzerine oturttüğünü kanıtlar niteliktedir. Böylelikle, toplum gerçeğini gözlemlerine dayanarak vermeye çalışan bu usta yazarın, özellikle makineli tarıma geçişle birlikte Çukurova’da değişen ekonomik ve toplumsal işleyişin, toprak ilişkilerinin, politik gelişmelerin yöre halkı üzerindeki etkisinin en iyi izlenebileceği eserlere imza attığı görülür.

3.3.3 Yapı

3.3.3.1 Olay Örgüsü

Çürümüş düzenin dışlıleri karşısında yenik düşen romanın başkişisi Güllü’nün “ötekileşme” serüvenini anlatan *Hanımın Çiftliği* romanını, üç birim halinde inceleyebiliriz. Buna göre yazarı tarafından on beş bölüme ayrılmış romanın ilk altı bölümü birinci birimi, 7. bölüm ile 12. bölüm arasında gelişen olaylar ikinci birimi ve 13. bölümden 15. bölüme kadar olan kısım ise üçüncü birimi oluşturmaktadır.

3.3.3.1.1 Birim 1

- Babası tarafından Zaloğlu Ramazan’a satılan Güllü’nün gelişi ile kendi konumunun sarsılacağı endişesi içindeki Gülizar’ın bunu yansıtması.
- Sevdiğinin öldürülmesi ile annesine ve kendisine uygulanan şiddetin öcünü alma planları içerisindeki Güllü’nün çiftliğe gelmesi.
- Dayısının kadınlara olan düşkünlüğünden endişelenen Zaloğlu Ramazan’ın, Güllü’yle bir an önce evlenmek istemesi.
- Güllü’nün Zaloğlu’yla evlenmemekte diretmesi üzerine çiftlik halkının endişelenmesi. Bunun üzerine Yasin Ağa’nın Cemşir ve Reşit’le konuşması.

- Çiftliğe gelen ve Güllü'nün diretmelerinden haberdar olan Muzaffer Bey'in Güllü'yü merak etmesi. Onu görünce beğenmesi ve onunla ilgilenmeye başlaması.
- Güllü'yle evlenmeye karar veren Muzaffer Bey'in, onun hem dış görüntüsünü hem de kişiliğini değiştirmeye çalışması. Güllü'nün adını Serap olarak değiştirmek istemesi.
- Muzaffer Bey'in yeğeni için satın alınan kızla evlenmesine kızan Yasin Ağa'nın çiftliği terk etmesi; Gülizar'ın ise Kabak Hafız'ın evine sığınması.
- Güllü'nün Serap Hanım olup Muzaffer Bey'le evlendiği haberinin, ailesine ve mahalleliye ulaşması.

3.3.3.1.2 Birim 2

- Giyimi, konuşması, tavırları değişen Güllü'nün Serap Hanım adını alması.
- Kabak Hafız'ın Muzaffer Bey'e, Zaloğlu'nun kendisini öldürmeyi planladığını söylemesi.
- Dayısını öldürme planları yapan Zaloğlu Ramazan'ın Muzaffer Bey tarafından dövülerek çiftlikten kovulması.
- Zaloğlu Ramazan tarafından kışkırtılan köylünün Kabak Hafız'ın evine baskın düzenlemesi ve Gülizar ile Kabak Hafız'ı köyden kovması.
- Çiftliğe gelen Cemşir ve Reşit'in Muzaffer Bey'in iş teklifini kabul etmesi ve aileleri ile birlikte çiftliğe yerleşmesi.
- Güllü'nün Muzaffer Bey'le evlenmesi ile cezaevinde saygınlık kazanan Hamza'yı makinist Şerif'in koruması.
- Serap Hanım kimliğiyle eski mahallesini ziyaret eden Güllü'nün, bir an her şeyi unutup, eski işçi kızı Güllü olarak arkadaşlarını kucaklaması.

- Muzaffer Bey'in, seçimlere hazırlanan Demokrat Parti'nin iktidara geleceğini anlayıp yeni partiye geçmesi.
- Muzaffer Bey'in yeni partiye geçmesiyle can evinden vurulan Habip'in, beyi öldürmek için sinsi planlar yapması.
- Hapisten çıkan Hamza'nın makinist Şerif ile birlikte çiftliğe gelmesi.
- Muzaffer Bey'in, köylülerin diğer tapulu topraklarını da almak için gerekli işlemleri başlatması.
- Muzaffer Bey'in, Güllü, Zekâi Bey ve Paşazade Hayrullah ile Avrupa gezisine çıkmaya karar vermesi.
- Yoksul yaşamlarının sorumlusu olarak çiftliği ve çiftlikteki yaşamı gören Habip'in, Muzaffer Bey'i pusuya düşürüp öldürmesi.

3.3.3.1.3 Birim 3

- Hamile olan Güllü'nün Zekâi Bey'in ilgisi ve Şerif Usta'ya duyduğu cinsel çekiliş ile Muzaffer Bey'i unutması.
- Makinist Muhsin Usta'nın büyük bir çiftçi tarafından köye getirilmesi.
- Güllü'nün Zekâi Bey ve ardından Şerif Usta'yla ilişkiye girmesi.
- Güllü'nün Erdoğan Muzaffer adında bir erkek çocuk dünyaya getirmesi.
- Doğum yapan Güllü'nün bu kez Muzaffer Bey'in genç avukatına ilgi duyması ve onunla evlenmeyi düşünmesi.
- Muzaffer Bey'in ölümüyle yine topraklarına kavuşamayan köylülerin başka çıkar yolları araması.
- Köylülerin, Güllü üzerine tescil edilen toprakları mahsulüyle birlikte Serap Hanım'a teslim etmek zorunda kalması.
- Nefreti gitgide büyüyen Habip'in çiftliği yakması; Güllü'yü çocuğu için öldürmekten vazgeçip oradan kaçması.

3.3.3.2 Kişiler

3.3.3.2.1 Cinsiyetlerine Göre

3.3.3.2.1.1 Erkekler

▪ Muzaffer Bey

Muzaffer Bey dış görünüşüyle güçlü kuvvetli, koca bıyığı, kalın kaşları, iri gövdesiyle yakışıklı, tuttuğunu koparan bir erkek güzelidir. Çiftlik ve toprak sahibi bir ağa olan Muzaffer Bey, başkişiyi tamamlayan ve ondaki değişim sürecini hızlandıran kişi olarak eserde yerini alır. O, sahip olduğu mal varlığının kendisine sağladığı olanakları kişiler, özellikle de kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmak için kullanan narsis bir kişidir. Cinsel açlığı ve sınır tanımamazlığı onun en belirgin özelliğidir. Parasının verdiği güçle, çevresindeki bütün kadınları bedensel ve ruhsal sömürü aracı olarak görür. Bu bakış açısı ile yetiştirdiği için, doğacak çocuğunun kız olmasını kesinlikle istemez:

– Niçin kız istemiyorsun?

Cevap vermedi. Kızı, hele güzel kızları olmasını istemiyordu. Tuhaf bir tesadüf, dedesi de vaktiyle onun gibi, kızıdan nefret ederdi. (...) Kendi kızı olmasını istemezdi. Günün birinde yabancıların koynuna girecek değil miydi? Ne diye başkalarının keyfi, zevki için “vasıta” yetiştirdi? Muzaffer Bey de böyle düşünüyordu. (...)

Ya kendinden doğacak kızların sonu da böyle olursa? Onun için, oğlu, oğulları olmalı, çivilerini başkalarının duvarına çakmalıydılar (Orhan Kemal 1990:259).

Yaşama, gündelik ilişkiler açısından bakan Muzaffer Bey bencildir. Muzaffer Bey, Güllü’yü ilk gördüğü andan itibaren sevmesine beğenmesine rağmen yine de başka kadınlarla birlikte olmaktan çekinmez. Onun yaşamı cinsellik ve güç üzerine kurulmuştur. Maddi kaygıları olmamasına rağmen sahip olduğu gücü koruma uğruna çevresindeki dalkavuklara göz yumar. Onun yaşamı zevk ve eğlenceye dayalıdır.

Güllü, onun için görüp beğendiği bir eşyadır. Onun körpeliği, saflığı çekici gelir. Onun isteklerini yerine getirmek ve ona sahip olmak Muzaffer Bey'i rahatlatır.

Diğer taraftan köylülerin ekip biçtiği tarlaları hile veya zorbalıkla kendi mülküne alan Muzaffer Bey'in, köylülerle arasında içten içe çok şiddetli bir çatışma yaşadığı görülür. Çiftliğin komşusu olduğu köyle arasında toprak meselesi yüzünden büyük bir ihtilâf vardır. Köylüler O'na karşı Demokrat Parti'yi bir kurtuluş umudu olarak görürler:

Hıdıroğlu Habip'in gözleri ateş saçıyordu. Partileri seçimi kazanırsa biliyordu. Nerde bu türlü insan varsa hesap sorulacak, hesap veremeyenlerinse boynu vurulacaktı. Başkasından ona neydi? Onun için Muzaffer vardı. Tarlalarına tecavüz eden, kahvenin önünde tokatlayıp, tabanca çeken Muzaffer. O vakit de sıkıysa cart curt etsin, avukatları mahkemeye girmekten caydırsın, adam tokatlasın, adaleti ters yola saptırsın... (Orhan Kemal 1990:108).

Muzaffer Bey ise, önceleri yeni partiye geçmekten çekinmesine rağmen, bu ihtilâfı seçim arifesinde Demokrat Parti'ye girip siyasal bir kimlik kazanarak kendi lehine çözmek ister ve bunda da başarılı olacakken köyde kendisine en çok karşı çıkanlardan Habip tarafından pusuya düşürülerek öldürülür.

▪ Zekâî Bey

Romanda Muzaffer Bey'in arkadaşı Zekâî Bey, etrafındaki zengin insanların parasını ve gücünü sömürmekten çekinmez. Zekâî Bey, romanda çıkarı için her şeyi göze alabilen bir kişilik sergiler. Bu, en yakın arkadaşı Muzaffer Bey'in düşüncelerine bile şöyle yansır:

(...) Zekâî'nin uyumasından çok, bu işteki çıkarını düşünüyordu. Teklif varakasını doldurtup imzalatırsa ne vademişlerdi acaba? Ne vadederlerse etsinler, yıllar yılı hiç bir iş yapmadığı halde bey gibi yaşamasını sağlayanlara karşı bu ne vefasızlık, hatta ne cibilliyetsizlik! Bu adam demek ki, menfaati için her şeyi feda edebilirdi (Orhan Kemal 1990:193).

Nitekim “(...)insanlar menfaatlerinin esiri, pervanesidirler. Çıkarımız nerdeyse, orda olmaya mecburuz!” (HÇ, s.70) diyen Zekâi Bey, Demokrat Parti’nin yükselişini görünce, yeni partiye geçer. O, Muzaffer Bey’in de yeni partiye geçmesini ister ama Muzaffer Bey, 1932’leri hatırlar. O yıllarda yine böyle Serbestçiler çoğalmış, ama Mustafa Kemal, Fethi Bey’i ve Serbestçileri perişan etmiştir. Muzaffer Bey, yeni partinin yükselişini görür ama, kendi partisine ihanet etmek istemez. Ayrıca Paşa, serbest parti liberalizmini inkılaplara aykırı bulmuştur. Fakat Zekâi Bey her fırsatta “zamanla ahkâmın değiştiğinin” altını çizerek arkadaşını buna inandırmaya çalışır; bir süre sonra bunda da başarılı olur:

Muzaffer Bey de memnundu. “Atatürk’ün manevî huzurundan” rahatsız oluş filân silinmişti. Birçokları gibi kraldan çok kral taraftarlığı yapmıyorsa da, koca burun Zekâi’nin arada:

– Nasıl? Benim tazı hassasiyetime ne buyrulur? Vaziyet 930’a benzer miymiş?

Ya da yerli yersiz:

– Baktım, vaziyet 930’a benzer diyor, çekiniyor. Bir girdim sakalının altına...

Gibilerden ileri geri edişi karşısında Muzaffer Bey:

– Geç ulan... Bu işlerin böyle olacağına benim aklım kesmeseydi, kaç para ederdi senin tazı haysiyetin, telkinlerin?

Cevabını veriyordu.

Zekâi defalarca ağzının payını aldığı halde susmuyor, kafayı buldu mu, yeni iktidar uğruna nasıl çalıştığını belirtme fırsatları yaratıyordu (Orhan Kemal 1990:256).

Zekâi Bey, Muzaffer Bey’in ölümü üzerine çiftliğin işleriyle ilgilenmeye başlar. Muzaffer Bey’in sağlığında da fırsat buldukça Güllü’ye yanaşmaya çalışan Zekâi Bey, ölümüyle birlikte, Güllü’nün gözüne girmeye, kendisini ona sevdirmeye çalışır. Çarpık ilişkilerin sardığı insanlar içerisinde hem kendine hem de değerlerine yabancılaşmış Zekâi Bey’in, Güllü’yle evlenme planları yaptığı dahi görülür. Böylece maddi olarak kendini güvenceye alacaktır. Ancak işler umduğu gibi ilerlemez. Cinsel doyumsuzluk içindeki Güllü’nün, kendisini çirkin ve kaba bulup, önce çiftlikteki motor ustası Şerif’e ardından da çiftliğin avukatına yanaşması tüm

hayallerine gölge düşürür. Bununla birlikte çiftlikte tutunabilme tek gayesi haline gelir.

▪ **Reşit**

Romanda başkişi Güllü'nün çiftliğe satılışında da daha sonra Muzaffer Bey'in hanımı oluşunda da en etkin rolü üstlenen yönlendirici konumundaki kişi Berber Reşit'tir:

Reşit emmisi ne demişti o gün? “Gözünü aç, çiftliğe hanım olmaya bak!” demişti. Doğru. Ne diye terslemişti adamı sanki Bey nasıl olsa görecekti bir gün. Görecek, ondan güzel, ondan genç olduğunu anlayacak... Kimbilir belki de... Belki de hanım olabilirdi çiftliğe! Niçin olmasın? Bey bekârdı. Gülizar nikâhlısı değildi ya. Olsa bile... Reşit emmisi: “Gözünü aç, Beyi kandır, avucunun içine al, ona sahip ol!” demek istemişti. Demek Reşit emmisi... Cin gibi herif. Kendinin daha yeni akıl ettiğini, o? Akıllı adamdı, doğru (Orhan Kemal 1990:87-88).

Vukuat Var'da Güllü'nün sevdiği Kemal'i öldürmesi için Hamza'yı kışkırtır; Hanımın Çiftliği'nde ise Zaloğlu Ramazan'la evlenmek istemeyen Güllü'ye Muzaffer Bey'i kandırıp çiftliğe hanım olmasını öğütler.

Onun bütün yaşamı “çıkar”a dayalıdır. Maddi çıkarı için herkesi ve her şeyi kullanır.

– ... eferim kız, eferim ulan kız. Benim akıl edemediğimi sen ettin. Eferim sana. Yarın varırım, eğer maksadı oysa, tadından yenmez. Değilse bile, kulağını iyice bükerim. Eşşekliğin lüzumu yok. Herifi çarpmaya bak, derim. Devlet kuşu bu, anam avradım olsun devlet kuşu! Aramaynan bulunmaz, meğer ki rasgele. Herif madem pireyi sekitmez, zampara, tamam. Kız da etli butludur az buçuk... Ulan Güllü, ulan Güllü... Bütün iş sende. Gözünü açtın mı, yaşadık, hepimiz yaşadık. İlle Reşit emmin. Sen çiftliğe hanım, ben de Yasin'in yerine çiftçi başı. Cemşir mi? Cemşir zâti tembelin biri. Yanlasın, uyusun sığır gibi! (Orhan Kemal 1990:58-59).

Güllü'nün çiftliğe hanım olmasıyla, Cemşir'in yanında çiftliğe yerleşen Reşit, burada çiftçi başı olur ve Muzaffer Bey'in güvenini kazanır:

Hoşuna gidiyordu, çok hoşuna gidiyordu Reşit'in senli benli konuşması. "Geç kalma!", "Filân işi böyle yapma!", "O öyle olmaz. Bırak!", "Sen karışma. Ben işimi bilirim!..." gibi sözlerine içerlemiyor, Reşit'te sağlam bir arkadaş, sırtını dayadığı kuvvetli bir dayanak buluyordu (Orhan Kemal 1990:282).

Ancak kendi çıkarı için Muzaffer Bey'in bu iyi niyetini bile sömürmekten çekinmez. Onun için önemli olan tek şey kendisi ve kendi çıkarlarıdır. İkiyüzlü tavrı ile hep varlığını sürdürür. Onun çatıştığı kişi yoktur; herkesin nabzına şerbet vererek onlardan yararlanır.

▪ **Hamza**

Vukuat Var'da para ve saygınlık tutkusuyla hareket eden Güllü'nün ağabeyisi Hamza, Berber Reşit'in kışkırtmasıyla Güllü'nün sevgilisi Kemal'i öldürüp hapisanede yatar. Zengin fakat yaşlı olan müdürün karısıyla ilişkisi vardır. Hapisanede de kendisine cinsel eğilimle yaklaşan yirmi dördlük İbrahim'in yanından ayrılmaz. Ondan korkar; fakat hava atmayı da bırakmaz:

Kız kardeşi, büyük çiftçi Muzaffer Bey'e nikâh olalıberi cezaevindeki çalımı alabildiğine artmış, yirmi dördlük İbrahim'in gölgesinde etrafa cart curt artmıştı. İbrahim'den köpek gibi korkmasa, ona da boşverecekti ama, korkuyordu. Esrarlı sigara meclislerinde kahkahayı artırıp taştıkça İbrahim'in sertçe bakıp kaşlarını çatması yetiyordu. İçten içe isyan etse bile, dışa vuramıyor, korkuyordu (Orhan Kemal 1990:228).

Şerif Usta'nın yardımıyla cinsel sömürüden kurtulur. Gerçekte korkak olan Hamza, her zaman birilerinin ardına sığınır. O, aslında, gerçekte başkalarının yönlendirmesiyle hareket eden saf bir delikanlıdır. Zayıf noktalarını bilenler tarafından sürekli kullanılır.

Hapisaneden çıktıktan sonra babası Cemşir ve Berber Reşit gibi o da çiftliğe yerleşir ve eniştesi Muzaffer Bey'in parasıyla gününü gün eder:

Hamza coştu:

– Bu gece öyle sarhoş olacam ki. Lan Giritli, sen de teknil benim gibi düşünüyorsun ha! Ben ne derim biliyor musun? İnsan dediğin, düşmanlarını çatlatmalı. Bu dünyada yediğin içtiğin, zevk sefa sürdüğün, bir de düşmanlarını çatlattığın yanına kalır. Gerisi fos (Orhan Kemal 1990:263).

Sevgilisi Behiye'yle bağlarını tamamen koparması üzerine köy muhtarının kızına âşık olur. Bu aşk, onun hareketlerine daha fazla dikkat etmesine kaynaklık eder.

▪ **Zaloğlu Ramazan**

Romanda, dayısı Muzaffer Bey'in parası ve gücü ile ayakta duran Ramazan, kişiliksiz, dejenere olmuş bir tiptir. Dayısının parası ile kendisi için satın aldığı Güllü'nün, "atın yerine eşşegi bağlamam" diyerek, dayısı ile evlenmek istemesi karşısında edilginleşir. Bu reddedilişe sebep gösterdiği çirkinliği, çelimsizliği sürekli içine dert olur:

Kıza lâıyk görmemekte de haksız değillerdi. Güçlü kuvvetli dayısı dururken kendi gibi eğri büğrü birine kul köle olamazdı ya. İsterse karısı, nikâhlı karısı olsun. (...) "Sana ne kötülük ettim de beni böyle yarattın?" diye mırıldandı. "Dayım gibi, güçlü kuvvetli, kanlı canlı yaratsaydın, avratlar peşimde koşsa olmaz mıydı? Adaletine yakışır mı?" (Orhan Kemal 1990:29).

Ancak dayısından korkması ve miras tutkusu onun tepki göstermesini engeller. Bu durumu, köylü tarafından alaya alınır. Attığı palavralar ve yalanlar yüzünden saygınlığı olmayan Zaloğlu, dayısını öldürme planları yapar. Bu planları anlattığı Kabak Hafız'ın kendisini ispiyonlaması üzerine öç almak ister ve köylünün Kabak Hafız'ı sarhoş yakalamasını sağlar. Fakat her şeye rağmen dayısının gücü ve parası karşısında yenik düşerek sokaklarda sürünür:

" – Yok! Ne evim kaldı, ne yerim! Allahsız dayım cıkkık etmeseydi, evim de vardı yerim de, hattâ çiftliğim de!" (Orhan Kemal 1990:269)

Ramazan'ın acizliği, kurduğu hayallerin ve yaptığı planların elinden alınışıyla başlar. Fiziksel olarak çok beğendiği Güllü'yle evlenecek, dayısı ölünce çiftlik ona kalacak ve istediği gibi yaşayacaktır. Fakat işler umduğu gibi gitmez. Yalanları ve palavralarıyla kurduğu dünya birden söner ve o da ortada kalır.

▪ **Muhsin Usta**

Orhan Kemal'in bütün romanlarında düşünsel ve eylemsel yönden olumlanan nitelikleri temsil eden aydın işçi tipinin, *Hanımın Çiftliği* romanındaki temsilcisi *Vukuat Var*'da olduğu gibi yine Muhsin Usta'dır. O, insanlara hep olgun kişiliği, akıllı ve sakin tabiatıyla yardımcı olmaya çalışır. *Vukuat Var*'da, Kemal'i Güllü'den vazgeçirmek isterken de; *Hanımın Çiftliği*'nde, Muzaffer Bey'e kinlenen köylüleri şiddetten alıkoymaya ve özellikle Habip'e doğru yolu göstermeye çalışırken de, onları şahsi hırslarından koparıp, daha uzun vadeli ama daha bilinçli bir mücadeleye sevk etmek ister:

Muhsin usta:

- Köylüyü ne için kışkırttığını biliyorum, Habip! dedi. Asıl maksat çiftliğin kerhaneye dönmesi, başınıza taşların yağacağı değil!
- Ne ya?
- Ne mi? Sen saha iyi bilirsin!..
- Bilmiyorum.
- Bilmiyorsun ha? Biliyorsun, bal gibi biliyorsun Habip. Ama bütün bu hareketler işi halletmeyecektir!

Habip kulak arkasına attı.

Dedikodu yayıldııkça yayılıyor, "Hanımın çiftliği"ne duyulan nefret homurtu halini alıyordu. Muhsin usta gittikçe yaklaşan tehlikeden ürkmeye başlamıştı. Ona göre hava hoştu ama, çocukluğunu, genç kızlığını yakından tanıdığı, esasta hiçbir suçu olmayan kadıncağızın mahvını istemiyordu (Orhan Kemal 1990:335).

Ona göre haksızlık, zorbalık ve adaletsizlikle mücadele etmek uzun emek ister; yakıp yıkmak, ölüp öldürmek hiçbir şeyi çözümlemez.

Yazarın, "*siyasî düşünce ve kanaatlerini, çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifâde eden*" (Aktaş, 2000:140-141) Muhsin Usta, romanda,

başkışı Güllü'nün Serap Hanım'a dönüşüm sürecini, yazar adına yorumlayan kişi olur. Muhsin Usta natüralist bir yaklaşımla, şartların insanı iyi veya kötü yapabileceğini vurgular ve şöyle devam eder:

– Anlatıyorsunuz da şaşıyorum, yahut da şaşılacak hiçbir şey yok. İnsan içinde yaşadığı şartların adamı oluyor zamanla. Meselâ bu Güllü:

Habip:

– Serap! diye düzeltti.

Muhsin Usta güldü:

– Yeni şartların Serap'ı, eskiden Güllü'ydü. Servet, refah Serap yapmış. Serap, yahut Güllü. Ne iyi kızdı! Hele Kemal'le sevişirken... Ne kadar fedakâr kızdı! Ne babasına benzerdi, ne de başkalarına. Üç gündür dinlediğim şeylerle eski Güllü'nün hiç alâkası kalmamış! (Orhan Kemal 1990:307).

O, hoşgörüsü, anlayışı ve bilgisiyle insanın kendini ve dünyasını kurabileceğini düşünür.

Muhsin Usta'nın, ekmeğini emeğiyle kazandığı, yoksulluktan kurtulmak gibi bir isteği ve mücadelesi olmadığı görülür. Bu, Reşit'in karısıyla arasında geçen bir diyalogda, tüm açıklığıyla kendini gösterir:

Muhsin ustanın içine dokundu. Hemen hepsi, günde en az on iki saat çalışan, saadete susamış, yorgun, eğri büğrü insanlardı. Renklerini, neşelerini yitirmişlerdi. Hepsi de mesut olmak, rahat ekmeğe kavuşmak, ekmeğe kavuşunca katığa, katıktan sonra giyime, kuşama, dünya nimetlerine hasrettiler. Bunu gözlerinden okuyordu.

Birden içerledi. Hâlâ Güllü ve Güllü'yle kendi saadetlerinden söz ederek zavallıları imrendiren kadının sözünü kesti:

– Peki peki... dedi, anladık! Altında araba. Gak dedi mi et, guk dedi mi su. Kocanla seni de alacak yanına, anladık. Bütün bunlardan buna ne? (...)

– Bunlara ne? Bana ne? Bizlere ne?

Saadete hasret insanlar gözlerini ustaya diktiler. Doğru, dosdoğru sözlerdi. Kendilerine neydi Güllü'yle beraber Reşit ve karısının saadetinden?

Muhsin usta çok daha ağır şeyler söylememek için odasına çekildi, kapıyı örttü (Orhan Kemal 1990:148-149).

Romanda yol gösterici bir rol üstlenen Muhsin Usta, gerçek çıkarlarının farkındadır. Ancak ne yazık ki kitlenin ya da işçilerin bilinçsizliği karşısındaki “aydın” tavrı fazla başarılı olamaz.

▪ **Kabak Hafız**

Romanda, insanların dini duygularını çıkarları için kullanan köy imamı Kabak Hafız, kendisine dejenere bir yaşam tarzı kurar. O, çıkarıcı ve kadın düşkün bir insan olarak, geçmişinden itibaren etik ve dinî yozlaşma ile çevrelenir. Köyün zengin dullarından Naciye'yle gizli bir ilişki içindedir, para için sürekli şekil değiştirir ve değerlerden uzak, görüntüsel bir yaşam sürer:

“Bu yılki çapa ya da harman zamanlarını bırakamazdı. İrgat çalıştıran toprak sahiplerinin arzusuna uyarak sabah ezanlarını erken okumak suretiyle ırgatların vaktinden çok önce işe kaldırılmalarını bu yıl da sağlayıp, ağalardan dünyalığını alacaktı. Bütün ümidi bundaydı.” (Orhan Kemal 1990:178)

Din adamı görüntüsünün ardında Allah korkusundan uzak olan Kabak Hafız için içki, kadın ve para her şeyden önemlidir. Bu yüzden Zengin Naciye'den sonra, Muzaffer Bey'in Güllü'yü nikâhlaması üzerine çiftlikten ayrılıp kendisine sığınan Gülizar'la ilişki yaşamaya başlar.

Çıkarı uğruna her şeyi mübah sayan Kabak Hafız, Zaloğlu'nun dayısını öldürme planlarını Muzaffer Bey'e anlatan kişidir. Güllü'yü dayısına kaptıran Zaloğlu Ramazan, Kabak Hafız'ın kendisini dayısına ispiyonladığını öğrenince, onun gerçek yüzünü köylüye göstermek ister. İçki ve çeşitli mezelerle gece yarısı Kabak Hafız'ın evine gelir; köylüler evi basar ve Gülizar'la birlikte yakalanır. Böylece Kabak Hafız'a dinî duygularını sömürerek zevk ve sefa içinde yaşayacağı yeni bir köye doğru yol almak kalır.

▪ **Şerif Usta**

Romanda Şerif Usta, başkışı Güllü'nün ağabeyisi Hamza'nın hapisshanedan arkadaşısıdır. Makinistlik yapan, yirmi sekiz yaşlarında, bir seksen beş boyunda, kara kaşlı kara gözlü bir delikanlıdır. Ateşli bir partici olan Şerif Usta, yeni partinin başa

gelmesiyle af ilan edileceğine inanır ve Hamza'yı da buna inandırır. Hamza, Şerif Usta'nın telkinleriyle particiliğe ilgi duymaya başlar. Nitekim isteği yerine gelen ve aftan yararlanarak cezaevinden çıkan Şerif Usta, Hamza'yla birlikte Muzaffer Bey çiftliğine gelir. Genç ve yakışıklı oluşu, ilk olarak cezaevinde görüp beğendiği Güllü ile aralarında yakınlık doğmasına sebep olur:

Berber Reşit'in çok ilerlemiş sandığı bu yakınlık, esasta sadece "yakınlıktan" ibaretti. Şakalaşıyor, gülüşüyorlardı, o kadar. Sevgiye, hele aşka dair henüz birbirlerine tek kelime söylememişlerdi. Şerif, fırsat bulamadığı için açılmamıştı. Fırsat bulsa, açılır, geceleri rüyalarına nasıl girdiğini, gündüzleri hayalinden nasıl çıkmadığını söyler, hemen karşılığını görmese bile, ciddî adımlar atabilirdi (Orhan Kemal 1990:282).

Güllü'yü kıskanan ve cinsel olarak arzulayan Şerif Usta, önceleri genç kadından olumlu yanıt alsa da ondan bıkan Güllü tarafından kovulur.

Şerif Usta'nın Güllü'ye olan ilgisi cinsellikten öteye geçmez. Bu ilişki, "ben" olma aşamasındadır. Çünkü Güllü'nün kişiliği ile ilgili düşüncelerinde ve ona olan bağlılığında sürekli değişim yaşamaktadır:

" "Pis orosbu!" diye mırıldandı. "İt nefisli, rezil karı!" (Orhan Kemal 1990:312)

Güllü'nün de Şerif Usta'ya olan ilgisi, "biz" olma aşamasına gelmiş bir sevgi anlayışı değildir. Bir müddet yakınlaşmadan sonra, Güllü Şerif Usta'ya tabanca bile çeker. Onun bu olumsuz tavrını gören Şerif Usta, Habip'i bulup, onunla birlikte "Hanımın Çiftliği"ne karşı elinden geleni yapacağına yemin eder; kin ve nefret içerisinde çiftliği terk eder. Habip ise Şerif Usta'nın bu öfkesini, kendi çıkarına kullanmaktan çekinmez ve onu sürekli olarak çiftliğe karşı kıskırtır. İşte bu noktada, romanda yol gösterici vasfıyla yer alan Muhsin Usta'nın yine devreye girdiği görülür. Habip'in niyetinin bilincinde olan usta, Şerif'i olacak olanlar için uyarır. Olayın iç yüzünü anlayan Şerif Usta ise bavulunu alarak köyden ayrılır.

▪ Habip

Habip, Muzaffer Bey'in zorla ve hileyle işgal ettiği toprakları yıllarca ekip biçen köylülerden biridir. O, esmer, ela gözlü, sıırım gibi bir delikanlıdır ve evlidir. Muzaffer Bey'in dedesinin topraklarını ellerinden alışının kiniyle büyüyen Habip, öç duygusuyla hareket eder. Muzaffer Bey'e ve çiftliğe olan nefreti, kendisine/ ailesine ait olan toprakları geri alma isteğinden kaynaklanır:

“Ensesinden kesecem anam avradım olsun!” (Orhan Kemal 1990:78)

Habip, bütün ailesi ve köylüsüyle birlikte, Muzaffer Bey'den topraklarını geri almak için umudunu yeni partiye bağlar:

“Seçim kazanıldıktan sonra, Muzaffer'i karşısına dikecek, ettiklerinin hesabını soracaktı. Yıllardan beri tarlalarına katıp sürdüğü, ektiği, mahsulünü kaldırdığı tarlalarından ötürü hesap soracak, cevap isteyecekti.” (Orhan Kemal 1990:233)

Demokrat Parti iktidara gelecek, Muzaffer Bey gibi haksızların, adaletsizlerin, sırtını hükümete dayayanların dersini verecektir. Ancak umut edilen olmaz. Habip, Muzaffer Bey'in de Demokrat Parti'ye kaydolmasıyla öfkelenir ve onu yok edeceğini söyler. Onun öfkesi karşısında babası onu şu şekilde uyarır:

“(…) ısırarak köpek dişini göstermez oğlum! Bunu iyi belle. Şurda burda, vuracam, kanını içecem, partiden istifa edecem gibi lâfları kaldır. Karda yürü, izini belli etme. İş bitirenin, kılıç kuşananındır!” (Orhan Kemal 1990:254)

Babasının uyarısıyla hedefine ulaşmak için tavrını değiştiren Habip, öfkesini de kinini de içine atar ve uygun fırsatı kollamaya çalışır. Sonunda da bir akşam Muzaffer Bey'i pusuya düşürerek öldürür. Fakat Muzaffer Bey'in ölümüyle topraklar bu kez karısı Serap Hanım adına tescil edilir ve yine amacına ulaşamaz. Bunun üzerine kini ve intikam hırsı hiç sönmeyen Habip, köylülerin dinî duygularını çiftliğe

düşmanlığa yönlendirmede kullanır. Çiftliğin kerhaneye döndüğünü, böyle giderse köyün başına taş yağacağını yayar. Sonunda da köylüleri galeyana getirerek çiftliği yakar. Fakat canını kurtarmak için yeni doğmuş oğlunu dahi odada bırakarak kaçan Güllü'yü yakalasa da öldürmez. Çünkü çiftliği yaktığında yeni doğmuş bir oğlu vardır. Baba oluşu, onun davranışlarına tesir eder. Güllü'yü öldürmeyişinin sebebi de baba oluşudur. Güllü, “*çocuğunun başı için bağışla!*” (HÇ, s.344) deyince onu öldürmekten vazgeçer.

Habip, sosyal şartların şekillendirdiği bir tiptir. Hakkını korumak ve geri almak için mücadele eder. Fakat bütün çabalarına rağmen başarılı olamaz. Ailesinin topraklarının sömürülmesi karşısında çaresiz kalır ve kaçır.

▪ **Avukat**

Muzaffer Bey'in avukatı; genç, boylu poslu, kibar, endamlı bir delikanlıdır. Güllü, doğum yaptıktan sonra birtakım işleri görüşmek üzere genç avukatı çiftliğe davet eder. Onu, umduğundan yakışıklı bulur. Muzaffer Bey'in ölümüyle, cinsel isteklerin belirlediği bir kişi olan Güllü böylelikle Zekâi Bey ve Şerif Usta'nın ardından bu avukatla birlikte olur:

“Güllü çıldıracaktı. Aman Yarabbi, ne kibar, ne zeki, ne anlayışlı adamdı! Ne Zekâi, ne de Şerif... Hatta Muzaffer'den de başka, bambaşka, çok başkaydı.” (Orhan Kemal 1990:323)

Avukat, onu Avrupa'ya götürecektir kibar ve güçlü biridir. Ancak tüm bunlara karşılık Güllü'ye yakınlık gösteren avukatın amacı, Güllü'yü avucunun içine alıp böylece servetine ortak olmaktan başka bir şey değildir:

Kalktı. Çok kısa zamanda kilometreler kazanmanın şımarıklığını göstermek niyetinde değildi. Taşı gediğine koymuştu. Daha doğrusu, tohumunu genç kadının yüreğine atmıştı. Tohum kuvvetliydi. Toprak da aynı, hatta daha kuvvetliyse, tohum yakında çimlenirdi. (...)

Bütün mesele, Serap'ın kocası olmak, malların üstüne oturmak, kaabil olursa her şeyi üzerine çevirip... Niçin olmasındı? Meşru kocası değil miydi? Aralarında teklif mi vardı? Hem bu suretle işlerin idarî ve hukukî bakımdan, sevki çok daha kolay olmaz mıydı? (Orhan Kemal 1990:324-325).

Nitekim köylülere tabanca gösteren bu adam (HÇ, s.338) çiftliğin yandığı gece ortadan kaybolur. Bu davranışı karşısında ise Güllü, avukatla birlikte her şeyin boş olduğunu anlar.

▪ Köylüler

Romanda köylüler toprak meselesi yüzünden Muzaffer Bey'le karşı karşıya gelirler. Köylülerin yıllardır ekip biçtikleri topraklar, hazine malı olmasına rağmen, Muzaffer bey tarafından zorla ele geçirilir. Hatta Muzaffer Bey köylülerin tapulu arazilerini bile kendi sınırlarına katar. Köylüler bu eli silahlı, zorba ile başa çıkamazlar. Muzaffer Bey, sırtını Cumhuriyet Halk Partisi'ne dayar; kanun gücüne politik ilişkileriyle baskı yapar. Bunun karşısında köylüler ise seçimlere hazırlanan Demokrat Parti saflarına akın ederler. Demokrat Parti iktidara gelecek, Muzaffer Bey gibi haksızlardan, adaletsizlerden, zorbalardan hesap soracaktır. Köylüler aylarca bu heyecanla köyden şehre, partilerini desteklemek için akın ederler. Sonuçta da partileri seçimi ezici bir çoğunlukla kazanır fakat hiçbir bir değişiklik yapamaz. Çünkü Muzaffer Bey de, seçimi kazanacağını anlayınca son anda Demokrat Parti saflarına katılır. Bunun üzerine topraklarını kurtaramayacağını anlayan Habip, Muzaffer Bey'i öldürür. Fakat onun ölümü de toprakları kurtarmaz. Topraklar Güllü'ye kalır. Ancak Güllü, Muzaffer Bey'in topraklarını alarak kendine düşman ettiği köylülerle bir çatışmaya girmez. Kocasının zorba, adaletsiz, ezen kimliğine bürünecek değildir. O, güze doğru çıkacağı Avrupa seyahatini daha çok önemser. Buna rağmen Güllü, çiftliğin tek vârisi olduğu için köylülerin, özellikle de Habip'in hedefi hâline gelir. Çiftlikte içki, gayrimeşru ilişki ziyafetlerinin artması onları iyice

kızıştırır. Dinî duyguları hassas olan köylü günlerce kahvede toplanıp bu ahlaksız, ırz düşmanı çiftlik sakinlerini konuşur. Bu fırsatı kaçırmayan Habip ise, bir gece yarısı kahvede toplanan köylüye Hanımın Çiftliği’ni işaret ederek “*İşte, Ad kavmi de bu yüzden batmış... Alâmetler de belirdi. Onların yüzünden taş taş üstünde kalmayacak köyümüzde*” (HÇ, s.339) der ve onları harekete geçirir. O gece çiftlik ateşe verilir.

Romanın sonunda her iki taraf da tam olarak amacına ulaşamaz. Muzaffer Bey ölür ama köylü çiftliği yaksa da topraklarına kavuşamaz. Ancak yaşanan bu son olayda dikkate değer bir nokta göze çarpar. Yangın sırasında yaşadığı ölüm-kalım anı Güllü’ye yeni kapılar açar. Sahip olduğu topraklar konusundaki düşünceleri değişen Güllü, bu olayla birlikte köylüleri haklı bulur:

“ – Serap Hanım, Serap Hanım!!

Adamlar elbette haklıydılar. Yıllar yılı Muzaffer’in sürüp ektiği yetmezmiş gibi, şimdi de onlar, üzerine oturuyorlardı. Oturdıkları bir yana, tam hasat vakti mahsullerini de ellerinden almışlardı!

– Serap Hanım, Serap Hanım!!

Ne hakla?” (Orhan Kemal 1990:345)

3.3.3.2.1.2 Kadınlar

▪ Güllü

Vukuat Var’da sevdiği öldürülen, kendisine ve annesine şiddet uygulanan Güllü çare olarak, boyun eğip görünüp Muzaffer Bey çiftliğine gider. Böylece “kendi olma” hakkına tecavüz eden ve “kendisini satan ve alan”lardan öç alacaktır:

– Şeriat meriat bilmem ben! Yüreği yanık bir insanım. Atın yerine eşşeği bağlayamaam!

– Orda babama da, Reşit dürzüsüne de söyledim. Beni göndermeyin, başınıza oyun komaz çıkarır, sizi rezil ederim, dedim. Dinlemediler. Çeksinler cezalarını. Üstüme düşmeyin benim! Ya çeker vururum kendimi, ya da kaldırır atarım bir yerden, belâ olurum başınıza! (Orhan Kemal 1990:35).

Güllü'nün bu ifadeleri, babasının ve Reşit'in temsil ettiği zorba güce yenilen bir kadının hâlâ değişik yollarla mücadele ettiğini kanıtlar niteliktedir. Zaloğlu'na kadın olmayacak, başka oyunlar oynayacak, Cemşir'le Reşit'i pişman edecektir. Nitekim Zaloğlu Ramazan yanına gidince onu kovar ve hiçbir zaman ona “avrat” olmayacağını söyler. Ramazan'ı “atın yerine eşeği bağlamam” diyerek bir kenara iter. Bu davranışın yüzeydeki sebebi sevgilisine sadakatidir. Anlatıcı da böyle anlaşılması için ara sıra araya girip “Kemal'i düşünüyordu” gibi laflar eder:

- Kara kara düşünüyor!
- Düşünüyor.
- Ne düşünüyor acep?

Kemal'i düşünüyordu. O gece, nasıl da şahin gibi yetişip gelmişti!

Unutamıyordu o geceyi... Babası, kardeşi, bir de berber Reşit... (...) Kemal kapıyı omuzlayıp içeri dalınca, ödleri kopmuş, kireç kesilmişlerdi. Üç kişiydiler güya, üç koca erkek. O? Tek başınaydı. (...)

Kemal ölmemeliydi, ölmemeliydi ki... (...)

Ya, Kemal ölmese de evlenselerdi?

Çok değil, iki, üç sene sonra askerden döner, belki de ustabaşı olurdu fabrikaya. O ustabaşı olurdu, kendisi de ustabaşının hanımı! (Orhan Kemal 1990:22).

Fakat Güllü'nün kullandığı ifadeler üzerinde dikkatle durulduğunda aslında Güllü'nün Zaloğlu'na eş olmamak için direnmesinde sadece sadakatin etkisinin olmadığı da görülür. O, aynı zamanda kırk sekiz kiloluk, çelimsiz, çirkin, pos bıyığıyla, kocaman çizmeleriyle bir soytarıya benzeyen Ramazan'ı beğenmez, onu erkek yerine koymaz. Nitekim Muzaffer Bey'i gördüğünde hemen Kemal'in öldüğü gerçeğini kabul eder:

(...) Kendini hayranlıkla uzun uzun seyretti. Güzeldi. Ondan da, ötekilerden de, herkesten de güzeldi. Hem güzeldi, hem de genç. Bey kendisini görse... (Gözleri parladı) Sahi, görse! Ne yapardı acaba? “...ötekine ne? Beyin nikâhlısı değildi ya! Nikâhlısı bile olsa, dengi değil. Değil tabî. Ben ondan hem güzelim, hem de gencim. Yazık değil mi beye? (...) O kart karı o kadar güzel erkeğe lâayık değildi işte! Adamı kim bilir nasıl elde etmişti? Sanki dünyada kadın kıtlığı vardı! Midesiz herif. Ama gene de suçu yoktu adamın. Kendisini görmemişti ki daha! (Orhan Kemal 1990:87).

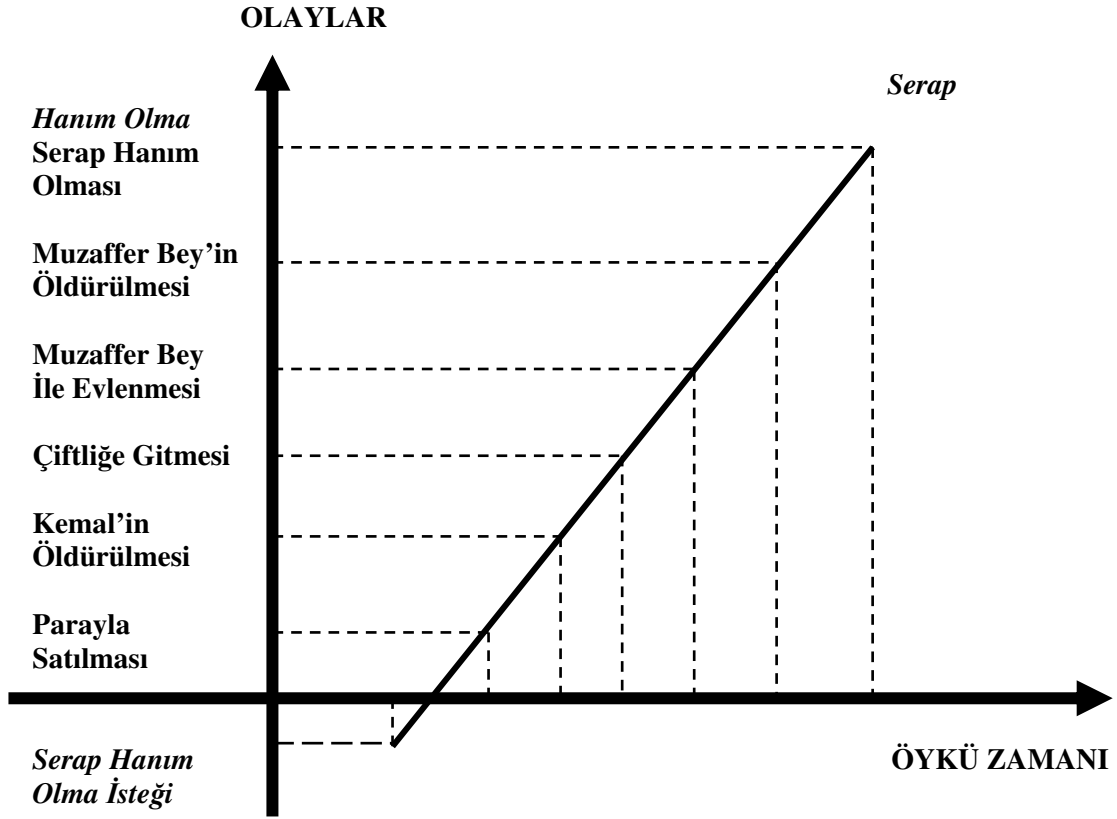
Muzaffer Bey Ankara'dan döndükten sonra Güllü'nün hayatı tamamen değişir. Muzaffer Bey Güllü'yü görmeden, onun aksiliğini, Zaloğlu Ramazan'ı dövdüğünü duyar. Güllü de Muzaffer Bey'le karşılaşmadan, onun boylu poslu duruşunu, çiftliğin kapısından giren bej rengi kadillakını görür. Kapı aralığından Gülizar'la banyoya girişini gözetler. Kendisine “orospu” diye bağırın Gülizar'ın Bey'le banyoya girdiğini görünce, Bey'in erkek güzeli olduğunu, can yakan bir vücudunun, duruşunun olduğunu düşünmeye başlar (HÇ, s.85-86). Bu gelişmeyle birlikte, Kemal'i ve Zaloğlu'nu kastedip “atın yerine eşşeği bağlamam” diyerek güya direnen Güllü gitmiş, Bey'in bedeni ve mali gücüne kendini hazırlayan Güllü gelmiştir.

Muzaffer Bey'in zenginliği, yakışıklılığı ve gücüne teslim olan Güllü, Zaloğlu'nun yerine Bey'le evlenir. Bu evlilik, onda statü ve rol değişimine sebep olur. Gerçekte yaşamı boyunca böylesi bir değişimin fırsatını yakalamaya çalışan Güllü, Muzaffer Bey çiftliğinin ‘hanım’ı olur. Böylece kurduğu hayallere, arzularına kavuşur. Dış görünüşüyle birlikte yeni girdiği çevreye uygun olmayan adını da değiştirir. O artık Serap Hanım'dır. Cesur, güçlü, iradeli Güllü'nün, eski kıyafetleri ile birlikte kişiliğini, kimliğini de çıkarıp atışı, yozlaşmanın birey karşısındaki zaferidir:

Güllü'nün kafasından da silinmişti dünya. Ne Zaloğlu, ne Yasin Ağa, ne babası, ne berber Reşit, ne hapisanedeki kardeşi, hattâ ne de öldürülen sevgilisi Kemal! O kadar ki, ilk günlerde onu adamakıllı hırpalayan Gülizar'ı bile unutmuş, Muzaffer Beyin kuvvetli kollarından başkasını düşünmüyordu (Orhan Kemal 1990:101).

Güllü, Serap Hanım olduktan sonra sadece maddi kaygılar ve cinsel tutkular için yaşayan “öteki” olur. İçine girdiği yeni sınıfın kurallarını benimseme ve kendini kabul ettirme çabası içinde kıyafetleri gibi tavırlarını, davranışlarını, konuşmalarını

da değiştirir. Ondaki değişim sadece görüntüde değildir; kişiliğini de saran niteliktedir:



Güllü'nn "küçük adam"lıktan çıkıp statü değiştirerek, "hanım" rolüne bürünmesiyle yaşadığı değişim süreci; toplumdaki "teki"leşmiş yüzün yansımaları halindedir. Geçmişte, ekonomik sınıfsal çatışmalarda ezilen rolünde olan Güllü, Şimdi ezen, yok eden konumuyla sosyal tükenişin öznesine dönüşür (Eliuz, 2004:134). Nitekim kendisini görmek için gelen babası ve Berber Reşit'i, çiftliğe geldiklerinden bir iki gün sonra kabul eder. En pahalı ve Őık elbiselerini giyer, en canlı makyajını yapar, eline rastgele bir kitap alır ve kendisini satmak isteyen babasının ve Reşit'in karşısına öyle çıkar. Bu davranışla onları küçümsediğini, ezmek istediğini göstermek ister. Aynı Güllü, Kadillakla eski mahallesine gittiğinde de aynı küçümsemeyi, ezici tavrı sürdürmek ister ama mahalleli kadınları ve arkadaşı

Pakize'yi görünce yapma kibrinden uzaklaşır; saf ve hesapsız davranışlar sergiler:

Güllü'nün gözleri yaşarmıştı. Ne koskoca Muzaffer Bey'in hanımı, ne üstündeki elbise, kulaklarındaki zümrüt küpeler, ne boynundaki kolye, ne de Montparnasse'da Jimmys kabaresi... Taşkın bir heyecanla kendini onlara attı, boyunlarına sarıldı, rasgele öpmeye başladı. Artık hiçbir şey kalmamıştı aralarında. Onları birbirinden ayıran ziynet eşyası silinmişti. Güllü, eski Güllü'ydü. (...) Pakize'yi görünce çılgına döndü. İki eski arkadaş sarmaş dolaş oldular. Öpüştiler. Ağlaştılar (Orhan Kemal 1990:236-237).

Ancak bu sahnelerde kısa bir an için Güllü olsa da o artık Serap Hanım'dır.

Ve bütün hayallerini gerçeğe dönüştüren kocası Muzaffer Bey'in ölümüyle de, cinsel isteklerin belirlediği bir kişi olur:

“Vahşileşti. Kalktı. Ayna karşısına geçti. İpek geceliğini, sütyenini filân attı. Dipdiri memeler... (...) İri memelerini avuçlarıyla diplerinden yukarlara kaldırıp bıraktı, tekrar kaldırdı. Bıraktı.” (Orhan Kemal 1990:329)

Cinsel doyumsuzluk içinde Güllü, Muzaffer Bey'in yakın arkadaşı Zekâi Bey ve çiftliğin makinisti Şerif Usta ile birlikte olur. Onları beğenmez, aile avukatını avucuna alır. Avukat, onu Avrupa'ya götürecek kibar ve güçlü biridir. Bir türlü tatmin olmayan Güllü, ne istediğini de ne aradığını da bilememektedir. Doyumsuzluk içerisinde yaşamaya devam eder:

“Güllü de yalnız kalmak ihtiyacındaydı. Ama bu erkek Zekâi yahut bir başkası olurmuş... Önemli değildi. Bir erkek, kuvvetli, kudretli bir erkek olsun da.” (Orhan Kemal 1990:303)

Adı ile birlikte yaşama bakışı da değişen başkışı Güllü, kendini değiştirme ve kabul ettirme gayreti içerisinde. İçindeki Kemal'i bile yitirmiştir (HÇ, s.318). Çevresindeki kişiler, onun bedenini ve parasını sömürmekten başka şey düşünmezler.

Onun için ise, her şey boştur. Duyguları kendisini nereye sürüklerse oraya gider. Baş kaldırdığı düzen, onu yutar, yok eder.

Güllü, içindeki olumluya ait ne varsa öldürülen trajik bir kahramandır. Onun öyküsü, yozlaşmanın insanı tüketen yönünü netleştirir. Sevgisi ve hayalleriyle dolu işçi kız Güllü'nün, cinsel açlığın ve paranın esiri Serap Hanım oluş süreci, toplumsal yabancılaşmanın bireyi nasıl sildiğinin göstergesidir.

▪ **Gülizar**

Muzaffer Bey'in kapatması olan Gülizar, bedensel sömürü ile varlık bulmuş bir kadındır. Onun için çiftlik evinde beyle geçirdiği saatler yeterlidir. Gülizar, Muzaffer Bey'in kendisine bakışını ve durumunu bilir; fakat cinsel arzusu ile sadece mevcut olanı korumaya çalışır. Zaloğlu Ramazan'ın genç, güzel, etli butlu bir şehirli kızı çiftliğe getirmesi onu endişelendirir. Zira bilmektedir ki, Muzaffer Bey cinsel eğilimlerine göre hareket eder. Bu yüzden, yabancı kadınlardan, kendi amelelerine kadar, bütün kadınlara musallat olan Muzaffer Bey, mutlaka Güllü'yü de baştan çıkaracaktır.

Gülizar'ın korktuğu başına gelir. Muzaffer Bey, kendisiyle seviştikten sonra gördüğü Güllü'ye âşık olur ve onunla evlenir. Gülizar, uğruna kocasını terk ettiği Muzaffer'in Güllü'yü hanım etmesine dayanamaz ve kendisine ilgi duyduğunu bildiği köyün imamı Kabak Hafız'a sığınır. İmamla evlenirse yaşamının düzeleceğini ummaktadır:

“Her şeyi, her haliyle tam erkekti. Kaç vakittir gözü tutuyordu zaten. Eğer nikâha yanaşır da, evlenirlerse dünyalar onun olurdu. O zaman ne Muzaffer Bey, ne de çiftliği...” (Orhan Kemal 1990:126)

Gülizar, eserde tek boyutlu kişiliğiyle yer alır. Onun için cinsellik her şeyden önce gelir. Başka bir kaygısı ve bağlı olduğu değerleri yoktur.

Hanımın Çiftliği romanında **dekoratif unsur durumundaki kahramanlar** kadrosu da genişdir. Başkişi Güllü'nün babası Cemşir; Muzaffer Bey çiftliğinin bütün işlerinden sorumluyken, Muzaffer Bey'in yeğenine gelen Güllü'yü kendisine almasını dine, namusa, adalete sığdıramayıp “ – *Nerde haksız, adaletsiz, ırz düşmanı varsa, Allah kahhar ismiyle kahretsin!*” (HÇ, s.107) diyerek çiftliği terk eden Yasin Ağa; çiftliğin emektarlarından ikiyüzlü Seyyâre Bacı; içindeki çocuk sevgisini koyunlara/ kuzulara yönlendiren Berber Reşit'in uyanık karısı; bedeninin açıklığını kendisini sunarak basturmaya çalışan, her şeyi ve herkesi boş veren Güllü'nün arkadaşı işçi Pakize; maddi beklentiler ve sömürüyle yüz yüze kalan Güllü'nün annesi, diğer üç üvey annesi, Zelki, Fatma, Zeliha ve diğer bütün kardeşleri; bütün müşterilerini idare eden ikiyüzlü Giritli meyhaneci; köyün azgın dullarından Zengin Naciye; büyük pamuk tüccarı, çıkarıcı ve vurdumduymaz yakışıklı Paşazade Hayrullah; ahlaki bozulma içindeki kırmızı şallı kadın; Muzaffer Bey'in ellerinden aldığı toprakları için mücadele eden Habip'in babası, annesi, ağaları ve karısı; büyük çiftçi Kuddusî Ağa; müdürün karısı; makinist Şerif'in sevdiği kız Zalha; Hamza'dan cinsel beklentileri olan hapishanedeki yirmi dörtlük İbrahim; köyde Muzaffer Bey'den sonra en büyük çiftçi olan Hacı Resul; Zaloğlu'nun yanına sığındığı Türkistanlı hoca; içlerinde Hayri'nin avradı Kıymet'in, Portakalcının kuru karısı Naima'nın ve eskicinin karısının da bulunduğu, güvensizlik, kıskançlık ve ikiyüzlülük ile yozlaşmış mahalleli; çiftlikteki ırgatlar; tutma denilen yavaşmalar; köylü kadınlar ve jandarma karakolunun genç onbaşı fon karakterler olarak, romanda dikkatlere sunulmak istenen olayın gözler önünde daha iyi belirmesine hizmet ederler.

3.3.3.3 Mekân

Hanımın Çiftliği romanında eserin isminden başlayarak mekân-insan arasındaki ilişki vurgulanır. Roman, başkişi Güllü'nün Serap Hanım'a; Muzaffer Bey Çiftliği'nin ise Hanımın Çiftliği'ne dönüşüm sürecinin öyküsüdür.

Romanda mekân, geniş anlamıyla Adana şehridir. Romanda geçen diğer mekânlar ise şu şekilde sıralanabilir: *Kuruköprü, Muzaffer Bey'in çiftliği, Habip'in köyü, köy kahvesi, Berber Reşit'in dükkânı, Giritli'nin kebabçı dükkânı, işçi mahallesi, cadde, avlu, tarla, şehir kulübü, parti binası, otel, bar, genelev, muayenehane, tapu, hapishane, jandarma karakolu, erat koğuşu, Kadillak acentesi, Paşazade Hayrullah'ın yazıhanesi, Çiftçi Birliği kahvesi, Osmanlı Bankası önü, K. köyü, Muzaffer Bey'in odası ve banyosu, Güllü'nün odası, Cemşir'in ve Reşit'in evleri, Kabak Hafız'ın, Seyyâre Bacı'nın, Yasin Ağa'nın evleri ve çiftlikteki kütüphaneli oda.*

Romanda çoğu mekân, olayların geçtiği ve kişilerin ayaklarını bastıkları yer olma işlevinin dışında herhangi bir işlevi yerine getirmezler. Genellikle mekânların sadece ismen zikredildiği veya basitçe tasvirlerinin yapıldığı görülür.

Romanda ayrıca İstanbul / Beyoğlu, Ankara ve Paris şehirleri de olay dışı mekânlar olarak sadece ismen zikredilir.

Romanda panorama tasvirlerine yer verilmezken; peyzaj ve dekor tasvirlerine de sınırlı sayıda rastlanmaktadır. Bu tasvirler de çok basit bir şekilde yapılır.

İlahî anlatıcı romanda mekânı işlevsel nitelikte, kişiler dünyası ile paralel olarak metne taşır (Eliuz, 2004:154). Mekân, kişilerin yaşadığı bir barınak ve sığınak olmakla birlikte, aynı zamanda birey ve toplum üzerindeki değişimlerin yaratıcısı olarak canlı bir özneye dönüşür:

“Çiftlikten çıktı. Birkaç yüz metre ötede, ayın altında köy, tek tük ışıklı pencereleriyle kapkaranlık yatıyordu. (...) Gökyüzüne baktı. Kaşlı, gözlü, ağzılı, burunlu ay bulutsuz gökte yüzüyordu.” (Orhan Kemal 1990:28-29)

Fiziksel genişliğine rağmen, yabancılaştırmanın birey ve toplum yaşamındaki etkilerini yozlaşmış ilişkileri ile yansıtan *çiftlik*, olay birimlerinin asıl mekânıdır. Etik ve dinî çözülüş, siyasi ve sosyal çatışmalarda çiftlik aracılığıyla ifade edilir. Köy, çiftliğin çürüyüşünü seyreder. Köylü, sahip oldukları topraklara hükmeden ve bu toprakları ellerinden alan Muzaffer Bey ve çiftliği karşısında “*kapkaranlık yatmak*”tadır. Köy, kin ve öç duygularıyla bilenmiş kişileri barındırır. Çiftlikteki bozulmuşluk karşısında çaresiz kalan, Muzaffer Bey’in parasından ve gücünden korkan köylünün umudu seçimlerdir. Muzaffer Bey, aile mirası olan topraklarının tek hâkimidir. Binlerce dönüm arazisiyle, o narsis bir derebeyi gibidir:

“Muzaffer Bey kaç vakittir ihmal ettiği tarlalarını görmeye çıkmıştı. (...) Köyün sınırında durdu. Arabadan atladı. Parlak çizmeleriyle ıslak toprakta dimdikti. Kuvvetli Çukurova güneşi ılık ılık yakıyor, karşı yamaçlardan mavi, tül mavisi, incecik bir duman yükseliyordu.” (Orhan Kemal 1990:151)

Muzaffer Bey’in gücünün dayanağı olan topraklar, onun kişiliğini de belirler. İnsanları ezen, onlara fiziksel ve cinsel sömürü eğilimleriyle yaklaşan Muzaffer Bey için çıkarları her şeyden önce gelir. Muzaffer Bey çiftliğinin Hanımın Çiftliği oluş süreci, onun cinsel açlığının ve köylüye adaletsiz yaklaşımının sonucudur. Hanımın Çiftliği, etik değerlerden uzaklaşan cinsel arzuları ile hareket eden çözülmüş kişilerin mekânı olarak karşımıza çıkar:

“Köylü, başta Hıdıroğulları, alıp alıp veriyor. Zekâi’nin parmağında dönmeye başlayan “Hanımın çiftliği”ne yumruklar sıkılıyor, korkunç küfürler savruluyordu. “Hanımın çiftliği” ise, köye sırtını dönmüş, edilen küfürlere kulaklarını tıkamıştı.” (Orhan Kemal 1990:302)

“Ertesi, daha ertesi günler, “Hanımın çiftliği”nin nasıl bir taşdiken (kerhane) haline geldiği havadisi bire bin katılarak kahvede anlatıldı.

Havadis yayıldıkça değişip şişiyor, dallanıp budaklanıyordu. Demek, “yazının sürtüğü” önüne gelenle yatıp kalkıyordu?” (Orhan Kemal 1990:334)

Olay örgüsünün şekillendiği çiftlikte, mekân ile insan, benzeşir, birbirini tamamlar. Güllü ve diğer roman kişilerini kısılcasına alan yabancılaşma ve yozlaşma mekânla özdeşleştirilerek aktarılır.

Vukuat Var’da sevgilisi Kemal’in ölümünden sonra Muzaffer Bey çiftliğine gelen Güllü, bu yeni mekânda birkaç gün içerisinde şaşkırtıcı derecede değişir:

Odanın ortasında durdu. Gülizar’ı Beyin kuvvetli kollarında, çırlıçıplak hayal dedikçe kuduruyordu. Bey sanki karşısındaymış gibi, iri iri söylendi:
– Kala kala o kokmuş karıya mı kaldın? Hiç mi mide yok sende? (...) Masanın yanına gitti. Aynayı aldı. Kendini hayranlıkla uzun uzun seyretti. Güzeldi. Ondan da, ötekilerden de, herkesten de güzeldi. Hem güzeldi, hem de genç. Bey kendisini görse... Sahi görse! Ne yapardı acaba? “...ötekine ne? Beyin nikâhlısı değildi ya! Nikâhlısı bile olsa, dengi değil. Değil tabii. Ben ondan hem güzelim, hem de gencim. Yazık değil mi Beye?” (Orhan Kemal 1990:86-87).

Güllü, Zaloğlu Ramazan’ın yerine Muzaffer Bey’e “avrat” olur. Güllü’nün gelişi bu mekânın bütün düzenini bozar. Mekân, sevgilisi Kemal’le yoksul ama mutlu bir evlilik hayal eden Güllü’nün, kaprisli, zalim, bencil bir kişiliğe büründüğünü tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer.

Romanda *tarla* olaya yön veren bir diğer mekân olarak karşımıza çıkar. Tarla, köylüler ile Muzaffer Bey arasında çatışma sebebidir. Köylülerin hayat kaynağı olan topraklar, birilerinin tapulu malı değil, hazine arazileridir. Habip’in yaşlı babası bu meseleyi romanda genel çerçevesiyle şöyle ortaya koyar:

Muzaffer’le, aramızdaki ihtilâf yeni değil. O münazaalı toprakların çekişmesini ben babamdan devraldım. Muzaffer de babasından. Babalardan oğullara devrola ola gelen bir yılan hikâyesidir bu. Tabii siz de çocuklarınıza devredeceksiniz. O topraklar ne yalnız bizim, ne de Muzaffer’in. Arzullahi vâsia. Kim kuvvetliyse onun elinde kaldı. Bir zamanlar, ne bir zamanı, dedemin oraları sürüp ektiğini hatırlarım. Sonra babam karıştı işe. Yalnız babam değil, emmilerim de. Bir gün bu

Muzaffer'in dedesi iki emmimi de vurdurdu. Uzun hikâye, yılan hikâyesi dedim ya. Kim kuvvetliyse onun elinde kaldı. Ben sıramı savdım, sizleri yetiştirip büyüttüm. Siz de çocuklarınızı yetiştireceksiniz. Topraklarla birlikte kinlerimizi de miras bırakıyoruz... (Orhan Kemal 1990:253-254).

Köylüler, Muzaffer Bey'in haksız yere toprakları mülk edindiği inancındadırlar. Bu yüzden seçimlere hazırlanan Demokrat Parti'ye akın ederler. Çünkü Demokrat Parti, hak, hukuk, adalet demektir. Demokratlar iktidar olunca Habip, CHP'li Muzaffer Bey'den intikamını alacaktır. Fakat tam seçim arifesinde Muzaffer Bey de Demokrat Parti'ye geçer. Çünkü onun için asıl mühim olan menfaatleridir. Ancak romanın sonunda Muzaffer Bey de köylüler de tam olarak amacına ulaşamaz. Muzaffer Bey Habip tarafından öldürülür ama köylü şiddete başvurursa da topraklarına kavuşamaz.

Romanda *kahveler* ve *meyhaneler* de yaşamın sosyal çarpıklıklarını mekânsal boyutta simgeler (Eliuz, 2004:156). İkiye bölünen köy kahvesi siyasi çekişmelerin ve çıkar kavgalarının mekânıdır.

Giritli'nin kebabçı dükkânı ise içki ile gizlenen olumsuzlukların yansıtıcısıdır. Meyhane sahibi dahi, ikiyüzlü kişiliği ile mekânın içindeki kişilerle örtüşür. Bozulmuş düzene sahip bu meyhane, dekor yöntemiyle romanda şöyle tasvir edilir:

Yeni iktidarın işbaşına gelmesiyle oynayan piyasa, onun da ekmeğine yağ çalmıştı. Dükkânı sağdan sola, bilhassa derinlemesine genişletmiş, üstünü açtırıp kalın camlarla alafranga çatı yaptırmıştı. Duvarlar tek mil yağlıboya ile boyanmıştı. Masalar, örtüler, takım taklavat yenilenmiş, pikaplı kocaman bir ceviz radyo alınmış, kebab pişen, bulaşık yıkanan yerler kalın buzlu camlarla müşterilerden gizlenmişti (Orhan Kemal 1990:262-263).

Romanda Muzaffer Bey'in odasının tasviri de yapılır:

“Güllü içeri girmiş, kütüphaneyi, sedirleri, boy boy, renk renk, cins cins halılarla, duvarda asılı tüfekleri hayranlıkla gözden geçiriyordu. Karşı duvarda beyin büyük boy bir portresi asılıydı.” (Orhan Kemal 1990:38)

Ayrıca romanda yer alan mekân tasvirlerinden birkaçı da şöyledir:

“Hava kararıyor, simsiyah yağmur bulutları sarktıkça sarkıyordu. Arada şimşek çakınca ortalık bir an kuvvetle aydınlanıyor, arkasından patiska cayırtısıyla gök gürlüyordu.” (Orhan Kemal 1990:14)

“(…) Hâlâ sicim gibi yağmurun indiği çiftlik avlusuna sıkıntıyla bakmaya başladı. Alacakaranlıkta büyük ağaçlar, harman makinesi, boy boy köten, pulluklar, biçerdöğەر, biçerbağlarlar uslu uslu yatıyor, arada çakan şimşek, makinelerin demir kısımlarını aydınlatıyordu.” (Orhan Kemal 1990:15)

“Sicim gibi yağmurdan sonra bulutlar sıyrılmıştı. Tertemiz, berrak bir gök, ışıl ışıl, kuvvetli bir ay vardı. Su birikintilerini gümüş gibi parlatıyordu.” (Orhan Kemal 1990:28)

“(…) Bej Kadillak yer yer çamur, hafifçe ıslak yolda keyifli bir vınıltıyla kayıyordu. Her taraf, yıkanmış gibi pırıl pırıldı. Kırmızı topraklarda renk renk traktörler arı gibi dolaşıyor, yol boyunca uzanan meşelerin yıkanmış yeşili ferahlık veriyordu.” (Orhan Kemal 1990:77)

“Elinde tabanca, gözlerini uzaklara, taa uzaklara dikti. Mor dağlar hafif bir tül gerisinde gibiydi. Güneş etrafı kavramış, yakıyor, toprak tütüyordu.” (Orhan Kemal 1990:116)

“Bej Kadillak, hayran bakışların önünden süzülüp şehirden çıktı, batan güneşin kızıla boyadığı ufka doğru, köy yoluna düştü. Karşılar kartpostal kadar renkliydi.” (Orhan Kemal 1990:290)

Eserin ismi olan *Hanımın Çiftliği* ile çürümenin mekândaki değişim süreci vurgulanır. Eserin sonunda mekânın yakılışı, bir tür cezalandırmadır. Ahlakî çöküntü, sosyal adaletsizlik ve içinde barındırdığı kişiler ile birlikte sürüklenen mekân, çöküntünün tanığıdır. Bu yönüyle mekân da kişilerle birlikte değişim yaşar; canlı bir varlığa dönüşür (Eliuz, 2004:156).

3.3.3.4 Zaman

Hanımın Çiftliği romanının *olay zamanı*, Demokrat Parti'nin 1950 seçimlerine hazırlandığı dönemi ve iktidara gelişinden sonraki kısa dönemi kapsamaktadır. Halk Partisi'nin iktidarda olduğu bu dönemde, tarımda

makineleşmenin öncüsü ve uygulayıcısı Demokrat Parti kurulur. Bu iki parti arasındaki çekişmeler, Türk siyasi yaşamının çok partili sisteme hazırlanışıdır. Eser, ülkenin ekonomik kalkınması ve halkın sömürülmesinin karşısında olan Demokrat Parti'nin seçimleri kazanması sonrası sona erer.

Romanda, Muzaffer Bey'le köylüler arasındaki çatışma, aynı zamanda Demokrat Parti ile Halk Partisi arasındaki çatışmadır (Narlı, 2000:446). Kişilerin politik ilişkilerinde partilere “koruyucu, kollayıcı” bir rol yüklenir. Anlatıcının veya kişilerin dile getirdiği bilgilerde şunlar vardır: **1.** Politikacılar, taraftar toplamak için seçmenlerin çıkarına göre konuşurlar. **2.** Yandaşlarına haksız da olsalar destek çıkarlar. **3.** Köylülere göre Halk Partisi, dine karşı hürmetsiz davrandığı gibi, Muzaffer Bey gibi haksız ve adaletsizleri de milletin başına bela etmektedir. **4.** Muzaffer Bey'e göre geri kafalılar, yeni partiyi de arkalarına alıp büyük bir hızla çoğalmaktadırlar. Kendi partisi de, karşı partiye olan akını engellemek için gericilere tavizkâr davranmaktadır. **5.** Köylüler Demokrat Parti'yi bir kurtuluş umudu olarak görürler. **6.** Muzaffer Bey ve Zekâi Bey gibiler için önemli olan parti değil, kendi çıkarlarıdır.

Romanda, sırtını Halk Partisi'ne yani hükümete dayayan Muzaffer Bey'e karşı köylü kendi saflarını iyice sıklaştırır. Demokrat Parti, bir sığınak bir umut olarak algılanır. Bu umut sadece kişilerin kurtuluşu için büyümez. Bir Amerikalının “*Türkiye yakında küçük Amerika olacak*” (HÇ, s.13) sözü dilden dile dolanır. Fakat bu gelişmeler Muzaffer Bey'in de yararınadır. Çünkü 1930'larda başlayıp duraksayan “dinamik ziraat” başlamak üzeredir. Pamuğu mibzerler ekecek, harmanı yeni patozlar öğütecek, binlerce ırgada gerek kalmayacaktır. Bu yüzden arkadaşı Zekâi Bey, Muzaffer Bey'i Demokrat Parti'ye girmesi için sürekli ikna etmeye çalışır. Çünkü yeni partinin iktidara yaklaştığı gün gibi ortadadır. Menfaatleri, yeni

partidedir. Fakat Muzaffer Bey bu konuda kesin bir karar vermekten uzun süre çekinir. Çünkü 1930'larda da Serbest Fırka böyle büyük ilgi görmüş ama kapatılmıştır. Dolayısıyla hükümetin son anda Demokrat Parti'yi de bir şekilde devre dışı bırakmasından korkmaktadır. Yeni partiye geçmemesinin asıl sebebi de budur.

Seçimler yaklaştıkça köylülerin umudu ve korkusu artar. Umutlanırlar, çünkü Demokrat Parti iktidarı, zorbalığı önleyecek, topraklarını geri verecektir. Korkuları vardır; çünkü Muzaffer Bey'in de Demokrat Parti'ye geçeceğini duyarlar. Ancak bu ihtimali *“öyle haksız, zorba, kanun nizam tanımaz baş belâlarını partiye almazlar; bu parti; hakkın, kanunun partisidir; bu parti işbaşına geçince, her şey düzelecek, kimse kanun dışı davranamayacak”* (HÇ, s.79) diyerek kabul etmezler. Ancak korktuklarına da uğrarlar. Muzaffer Bey, artık iktidarı kesin olan yeni partiye geçer. Dinamik tarım devri başlar; yeni yeni zenginler türer; gümrükler açılır; dışarıdan bol ve ucuz mallar gelir.

Eserde öykü zamanı, yaklaşık üç yıllık bir süreyi kapsar. Başkişi Güllü, eserin başlarında on beş yaşında olduğu için babasının izni olmadan Muzaffer Bey'le evlenemez:

Nüfus kâğıdını aldı. Sayfaları çevirirken, doğum tarihine gözü ilişince, yeni bir müşkülle karşılaştıklarını anladı.

– Ay, senin yaşın da küçükmüş!

– Küçük mü?

– Küçük ya. Kanunen ne nikâh kıyılabilir, ne de ismin değişir. Fena, çok fena...

(...) Bu durum karşısında daha üç yıl beklemeleri gerekecekti (Orhan Kemal 1990:103-104).

İlerleyen bölümlerde ise, Güllü ile Muzaffer Bey'in nikâhlarının kıyıldığı görülür:

“Nikâh işi de bitip, Güllü, Beyin “resmen” hanımı olduktan sonra, Bey birdenbire Avrupa'ya gitmeye karar verdi.(...)” (Orhan Kemal 1990:274)

İlahî anlatıcı, öykü zamanını eserin birinci bölümünde Muzaffer Bey'in yeni aldığı bej kadillak marka arabayı “ – arabayı yenilemiş gene” (HÇ, s.78) ifadesi ile haber verirken; romanın son bölümlerinde ise “bej kadillağın en az üç senesi gitmişti” (HÇ, s.292) şeklindeki tespiti ile de verir. Böylece olay birimlerinin gelişim çizgisi içerisinde zaman unsurunun üç yıllık bir süreyi kapsadığı öğrenilir.

Eserde zamanın siyasi boyutunu ise Muzaffer Bey ile arkadaşı Zekâi Bey'in güçlerini ve etkilerini korumak için yaptıkları girişimlerde ve köylünün toprak meselesi ile sıkıştığı anlardaki çekişmelerde görürüz. Köydeki kahve, ülkedeki siyasi ve sosyal yapılanmanın bir örneği halinde ikiye bölünmüştür ve Muzaffer Bey gibi güce ve paraya sırtını dayayanlara karşı örgütlenmektedir. Bu bilgiler, 1950 seçimlerinin arifesini işaret etmektedir. 1947-1950 yılları zamanda atlamalar ve özetlemelerle aktarılırken, siyasi-sosyal yapılanmanın bireyin psikolojisi üzerindeki yansımalarını da verir.

Romanda zaman kronolojik nitelikler taşır. Ancak yer yer geriye dönüşlerin ve ileriye fırlamaların yaşandığı; zamanda atlamalara gidildiği de görülür. Eserde, başkişi Güllü'nün Muzaffer Bey Çiftliği'ne gelişi ile Hanımın Çiftliği'nin yakılışı arasındaki üç yıllık süre içerisinde, bireylerin ve toplumun yaşadığı değişim *özetleme* ve *gösterme* tekniği ile metne yansıtılır.

Olağan bir akış halindeki zaman, bazen geriye dönüşlerle geçmişe özlem teması etrafında şekillenir. Geçmiş, romanın kişiler dünyası için bugünü kuran ve netleştiren niteliklere sahiptir. Başkişi Güllü, Kemal'in kardeşi Hamza tarafından öldürüldüğü “o gece”yi unutamaz:

Unutamıyordu o geceyi... Babası, kardeşi, bir de berber Reşit... Direğe nasıl da bağlamışlardı, kayışla nasıl da acımadan dövmüşlerdi! Hele kardeşi. Onu hiçbir zaman unutamayacaktı. Nefret ediyordu ondan. Ölüm haberini alsa yüreği soğuyacaktı. Babasından bile ileri gitmişti rezil! Gitmişti ama, sonra? Kemal kapıyı omuzlayıp içeri dalınca, ödleri kopmuş, kireç kesilmişlerdi. Üç kişiydiler güya, üç koca erkek. O? Tek başınaydı.

Sarhoştu da galiba. Gözleri yuvalarından nasıl fırlamış, yanakları nasıl al al olmuştu! Üç erkeğe, üç soğan erkeğine birer yumruk... (Orhan Kemal 1990:22).

“*O gece*”, acı, korku, olumsuzluk yüklüdür. Başkişi, direnişinin ve “kendi olma” mücadelesinin öldürüldüğü “*o gece*”yi hatırlamasına rağmen, çözümlü düzenin yalıtık kişilerinden biri olur (Eliuz, 2004:147). Zaman, Güllü’nün Serap Hanım oluş sürecindeki kayıpların hazırlayıcısıdır:

Fakat ne tuhaf, esans balonun yere düşüp parçalanması, kurşun sesine benzediği için, o geceyi hatırlamıştı... O geceyi, Kemal’in vurulduğu...
Yüzü gölgelendi.

Onu ne çabuk unutmuştu!

Pakize, avlu halkı, şu, bu silinmişti. Dolgun göğsüyle masanın kenarına dayandı, başını avuçlarının içine aldı, gözlerini yumdu:

Kemal’in duvarda asılı fotoğrafı!

Gözlerini açtı. Ne zaman Kemal’i düşünse gerçek yüzü değil, hep bu fotoğraf gözlerinin önüne gelirdi. Gene öyle olmuştu. Ne çabuk unutmuştu Kemal’i!

Omuz silkti:

– Eeee, ne yapayım? (Orhan Kemal 1990:215).

Muzaffer Bey ise geçmişi, yaşlılığın etkisi altında özlemle hatırlar. Onun geçmişe dönüşü, bugün ile dünü kıyaslar niteliktedir:

“Bir zamanlar... Hey gidi günler hey! Böyle bir yere girsin de, kadınlar kızlar gözlerini onlar ayırsınlar ha?” (Orhan Kemal 1990:279)

Geçmişi, özlem ve pişmanlık içerisinde arayan Muzaffer Bey, bugününü de değerlendirir. Hastalık ve yaşlılık, onun arayışlarının yönünü geçmiş olarak belirlemede en büyük etkendir.

Anlatıcı her zaman, şimdiyi ve geçmişi anlatmaz. Kişiler hayal ederler, geleceği düşünürler. Böyle durumlarda “anlatma” gerçekleşmiştir ama “olay” gerçekleşmemiştir. İşte *Hanımın Çiftliği* romanında da yer yer zamanın böyle düzenlendiği, zamanda ileriye fırlamaların yaşandığı görülür:

Ya, Kemal ölmese de evlenselerdi?

Çok değil, iki, üç sene sonra askerden döner, belki de ustabaşı olurdu fabrikaya. O ustabaşı olurdu, kendisi de ustabaşının hanımı!

Serap Hanım!

Bayramlarda yalnız fabrika sahibiyle müdürüne giderler, geriye kalan bütün fabrika insanları, işçiler, kapıcılar, kontroller, küçük ustalar filân, karıları çocuklarıyla kendilerine gelirlerdi bayramlaşmaya. Güllü'ye; "Hanımefendi," derlerdi, "Hanımefendi, beyinize lütfen söylemeniz de..." Hemen, "Peki," demezdi. Dememesi lâzımdı, âdet böyleydi herhalde. Böyleydi, çünkü ustabaşının karısı Serap Hanım da hemencecik peki demezdi ki!.. Evinin radyosu, elektriği, karyolası, aynalı dolabı olacak, herkes ona imrenecekti. İmrenecekti, evet! Arkasından atıp tutsalar bile, yüzüne karşı yaltaklanacaklar, "Hamfendi, hamfendi... (Orhan Kemal 1990:22-23).

(...) Öyle bir iş olsun, anam avradım olsun, elime ayağıma kapanır Muzaffer. Amman Reşit Ağa, zamman Reşit Ağa, ocağına düştüm Reşit Ağa, sen bilirsin. Ben bilirim tabîî işimi. Gözü küllü müyüm ben? Benim ki Acem kılıcı. İki başı da kesmeli. Araya bir girerim, ona öyle, ötekine şöyle... Tavşana kaç, tazıya tut hesabı. Kıza derim ki: Dayan. Muzaffer'e derim ki: Rezil kız bildiğin gibi değil, Bey. O kadar ettim, imana gelmedi. Aman, der. Rezil olacağım, şerefim, itibarım iki paralık olacak. Gözünü seveyim Reşit Ağa. Çekerim bir kenara, derim ki: Bunlar ecir takımı Bey, sen benden iyisini bilirsin. İtin çinelemesi kemiğedir. Atalım ağızlarına bir kemik gevelesinler. Bey demek para demek. Kaçnan olur bu iş? der. Dedi mi, insafıma kalmış bir şey. Bin derim, iki bin derim, üç bin derim... (Orhan Kemal 1990:130-131).

(...) Bir gün hususî ile pırrr... eski mahallesi. Mahallede kıyametler kopar, eski mahallelileri birbirine girerdi; "Güllü gelmiş, Güllü gelmiş. Kız haberin var mı? Abooo... Altında kız gibi tomafıl. Ya sırtındakiler? Koş, koş!!!"

Ayna karşısında geri geri gitti. Hususîden iniyor gibi ciddileşti. İncecik kaşları çatılmıştı. Etrafına bakmıyor, herkesi, her şeyi çok banâl buluyordu.

Eteğini hafifçe kaldırdı, sanki hususîden isteksizce indi. Eteğinin ucu hep elinde, avlu kapısından girdi. Bu avlu da ne kadar pisti Yarabbi!

Peki ama, orda annesinin odasında yere mi oturacaktı? Yahut, mindere mi? Oturamazdı, oturamazdı doğrusu. Ne diye güzelim elbiselerini kırıştırsın?

Eteğinin ucunu bıraktı.

Portatif iskemlelerden birisini mi götürseydi acaba? Tamam avlu halkı amma da şaşardı ha! Şaşsınlar. O artık eski Güllü değildi, anlamaları lâzımdı. (...) (Orhan Kemal 1990:214-215).

Eserde, zamanı belirten zarflar özetleme tekniğine ve zamanda atlamalar yapma eğilimine uygun olarak seçilmiştir:

“bütün gece, ertesi gün, saat on biri vururken, çeyrek saat içinde, yıllarca önce, son günlerde, yıllar yılı, birkaç ay sonra, günler ve günlerce, gelecek yıllar, gelecek mevsim, zaman zaman, akşamın dokuzuna doğru, gece yarısını iki saat geçe, akşamüstü, günlerden beri, üç gün sonra, sabah sabah, yarım saate yakın, ertesi daha ertesi günler, akşama doğru, gecenin onu, gece yarısı, yarın, çeyrek saat sonra, yarım saat sonra, öğleden sonra, bir saat sonra, ertesi sabah, ikindiye doğru, haftalarca dinmeyen karanlık yağmurların sürüp gittiği günler vb.”

Eserin tamamında özetleme tekniği ile süreklilik kazanan zaman, olay birimlerini bütünleyen niteliktedir. Çağının tanığı ve aktarıcısı kimliğiyle ilahî anlatıcı, roman kişilerinin şahsında ülkenin sosyal ve siyasi yaşamını da esere taşır. Eserde, siyasi zamanı taşıyan bu yönelim, bireyler arası ilişkileri de belirler (Eliuz, 2004:148).

Romanın *yazma zamanı*, yazarın eserin sonuna eklediği 1955 yılıdır. Romanın olay zamanı ise Demokrat Parti ve Halk Partisi'nin 1950 seçim hazırlıklarını kapsamaktadır. Kendi çağının tanığı olmak isteyen yazar, yaşadığı dönemin çalkantılarını, halkın siyasi ve sosyal etkilenmelerini ikinci planda da olsa yansıtır. Olay zamanı ile yazma zamanı arasındaki mesafenin kısalığı ise, yazarın sosyal kaygılar taşıdığını işaret eder (Narlı, 2000:289).

Önce gazetede tefrika edilip daha sonra kitaplaşan *Hanımın Çiftliği* romanı da, birinci cildi *Vukuat Var* romanı gibi Orhan Kemal tarafından film yapımcılarına satılır.

3.3.4 Tema

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin tümünde düzenlenmiş bir olay örgüsü vardır. Bu olay örgüsünün kuralı, kendi içindedir. Yani bunlar, yalnızca metinde

görülen bir kurala göre uygun biçimde birleşir. Bu bakımdan her metin bir tema çevresinde, ses ve anlam kaynaşmasından oluşan birimlerin birleşmesiyle ortaya çıkar.

Hanımın Çiftliği romanında olaylar iki temel doğrultuda gelişir: Başkişinin kendisine ve değerlerine yabancılaşma öyküsü; toprakları işgale uğrayan köylülerin savaşım zorunluğu...

İlk kesimde, *Vukuat Var*'ın Güllü'sü Muzaffer Bey'le evlenip, hayalini kurduğu maddi olanaklara fazlasıyla kavuşunca her şeye ve herkese kayıtsız kalır. O, hayalinde yarattığı Serap Hanım olma yolunda hızla ilerler. Değerlerden ve etik kurallardan uzaklaşan Güllü, ismiyle, giysileriyle, tavırlarıyla, konuşmalarıyla başlayan yabancılaşma sürecini artık yüreğinde de hissetmektedir. “Kendi olma” ayrıcalığını kullanamayan, çözümlü ilişkilerde yok olmuş, bütün haklarına tecavüz edilmiş Güllü, dejenere toplumun bir parçası olmak zorunda kalır. O, bu “ötekileşme” sürecinde birçok çatışmayı da içinde barındırır.

Romanda aşkın karşısında cinsellik, inancın karşısında sömürü, dürüstlüğün karşısında ikiyüzlülük, değerlerin karşısında para olunca, bireyler yozlaşmış düzene uymaktan başka çıkar yol bulamazlar. Bedenin istekleri ve paranın gücü her şeyi yok eder. Sömürü, güçlü-güçsüz, zengin-yoksul, güzel-çirkin, haklı-haksız çatışmaları üzerinde yükselir ve değerleri yutar. Bu yozlaşmış düzen sosyal adaletsizliği de beraberinde getirir. Böylelikle romanda ikinci kesime -küçük üreticiler- zemin hazırlanmış olur.

Hanımın Çiftliği'nde “tematik güç-karşı güç” çatışmasının en canlı boyutu (Narlı, 2000:359) bu kesimde, Muzaffer Bey ile köylüler arasında görülür; köylü-şehirli çatışması ekseninde toprak ağalarının yeni politik bağlantıları ve buna isyan eden topraksız insanlar anlatılır. Bu bağlamda, maddi gücün kişisel olana tecavüzü

gözler önüne serilir. Muzaffer Bey, köylünün ekip biçtiği, terini ve emeğini döktüğü tarlaları arkasına aldığı politik güçle eline geçirmiş, hatta köylünün tapulu malını bile kendi tarlalarına katmıştır. Köylüler direnmek istedilerse de uyanık ve zorba Muzaffer Bey’le baş edememişlerdir. Böylelikle Muzaffer Bey dedelerinin güç ve zor kullanarak sahip oldukları toprakların üzerinde yükselirken; köylü yoksulluk ile mücadele etmektedir. Çiftlikteki debdebeye karşılık, köyde yokluk kişileri bunaltır. Bu noktada da yeni parti umutların öznesi olur. Ekmek mücadelelerinde siyasi gücü de yanlarında bulmak isteyen köylüler, Muzaffer Bey karşısında, akın akın Demokrat Parti’ye geçerler. Onlar, Demokrat Parti’yi haksızlığa, adaletsizliğe, zorbalığa karşı bir kurtarıcı olarak görürler. Fakat tek umutları seçimler olan köylüler; Muzaffer Bey’in de kendi partilerine geçişiyle adaletsiz düzenin sonu olmadığını anlarlar ve bundan sonra da patlama düzeyine gelen öfkeleri ve hınçlarının yönlendirmesiyle ne yazık ki öldürme ve çiftlik yakma gibi eylemlere başvururlar. İşte bu noktada, olaylar iki kesimin bireylerini aşar ve toplumsal içerik kazanır.

Orhan Kemal, dönemin sosyal çatışmalarını olay kahramanlarıyla bütünleştirerek, romana sosyolojik bir boyut katar. “Tematik güç-karşı güç” çatışmasına kazandırdığı bu muhteva romanı, ferdî entrikası yoğun bir cinsellik ve sahip olma macerasından bir ölçüde kurtarır.

3.3.5 Dil ve Anlatım

Hanımın Çiftliği romanı, ilahî bakış açısını kullanan üçüncü şahıs anlatıcı ile kurgulandırılmıştır. Anlatıcı, her şeyi bilen ve gören bir perspektiften, kişiler dünyasının zaman ve mekân içindeki görünümelerini hem fiziksel hem de ruhsal yönden bütünleyerek aktarır.

Roman başkişisinin öykü zamanından anımsamalarla geriye dönerek geçmiş ile bugün arasında bağlantılar kurduğu bu ifadeler, anlatıcının bilme ve görme sınırlarını da belirgin kılar:

“Çok seviyordu onu. Hele kabası yontulup, giyinip kuşanmayı, rujları, kalemleri, krem, parfüm ve ötekileri usulünce kullanmayı öğreneli beri büsbütün güzelleşmiş, Muzaffer Bey’i avucunun içine almıştı.” (Orhan Kemal 1990:101)

İşin doğrusu, araya Zekâi Beyi koymak istemiş, dayısıyla barıştırmasını yalvarmıştı. Her şeye razı olacak, beton evin merdivenine yaklaşmayacak, tutmaların huğunda yatıp kalkacaktı. Ama Muzaffer Bey razı olmamış, razı olmamakla da kalmayıp, Zekâi Beyi haşlamıştı. Bunun üzerine o da artık dayısını unutmamasını tavsiye etmişti. Günler ve günlerce eş dost eşiği aşındırmış, sonunda imaretlerden birinde bir çeşit, “târik-i dünya” hayatı yaşayan Türkistanlı bir hocanın sefil odasına sığınmıştı (Orhan Kemal 1990:250).

(...) Kızı, hele güzel kızları olmasını istemiyordu. Tuhaf bir tesadüf, dedesi de vaktiyle onun gibi, kızıdan nefret ederdi. Ama kendi öz kızından. Yoksa, kızları, hele güzel, çok güzel kızları gördü mü içi giderdi. Kendi kızı olmasını istemezdi. Günün birinde yabancıların koynuna girecek değil miydi? Ne diye başkalarının keyfi, zevki için “vasıta” yetiştirdi? (Orhan Kemal 1990:259).

Her şeyi gören ve bilen anlatıcı, anlatma zamanından öykü zamanını bize bütün ayrıntıları ile sunar. Kişiler dünyası, zaman, mekân, olay örgüsü tüm yönleriyle aktarılmış olur. Olay birimlerini hazırlayan arka plan gelişmeler zaman ve mekân boyutunda kurgulanır.

Romanda, üçüncü şahıs anlatıcının önemli bir özelliği, kişilerin düşüncelerine bir anlamda tercüman olmak, onların yerine konuşmaktır.

Hanımın Çiftliği’nde Gülizar, Muzaffer Bey’e metres olmak için kocasını terk edip gelen bir kadındır. Çiftliğe Güllü’nün geleceğini duyunca Muzaffer Bey’i kıskanır. Anlatıcı burada devreye girer ve Gülizar’ın düşüncelerini, temsilen şu şekilde dile getirir:

Ama, niye olsundu? İstemiyordu, istemiyordu o kızı. Burdan gitsindi. Cehennemin dibine kadar yolu vardı. Kendi yerinde onu görmeye tahammül edemezdi. Banyoyu o hazırlayacak, Beyle birlikte hamama o girecek, Beyin arkasını o sabunlayacak, o kurulayacak, o giydirip, kahvesini eline o verecekti (Orhan Kemal 1990:97).

İlahî bakış açısıyla kurmaca dünyanın bilicisi olan anlatıcı, kişiler dünyasının bugününü hazırlayan geçmiş yaşantılara da egemendir:

Ne tatlı anıları vardı böyle yağmurlu gecelere ait!
İstanbul'da, Alboyacılar medresesine devam ettiği yıllar... Sultan Selim'de, Çarşamba'ya giden sokaklardan birinde, zengin, ama son derece Müslüman, mütedeyyin bir tülbentçinin evinde, evinin alt katındaki bir odada oturuyordu. (...) Kabak Hafız o zamanlar toy bir mollaydı. (...) Çünkü o zaman gerçekten korkardı Allah'tan. Şimdi korkmuyor muydu? Güldü. Korkmuyordu (Orhan Kemal 1990:123-124)

Geniş kalçalı ihtiyar kadın onu doğurduğu geceyi, yıllarca önceki geceyi hatırlamıştı: Kış, kıyamet. Yer yerinden oynuyordu. Kocası, şimdi hatırlayamadığı bilmem ne savaşına gitmiş, onu iki çocuğuyla yapayalnız bırakmıştı, komşulara bereket versin. O kıtlık, o ana baba gününde yalnız bırakmamış, ellerinden geleni geri koymamışlardı (Orhan Kemal 1990:309).

Anlatıcı, anımsamalarla geriye dönüşlerin olduğu bölümlerde, diyaloglar ve iç monologlar yoluyla kişilerinin bugünün arka planını netleştirecek geçmiş zaman olaylarını seçer. Böylece roman kişinin bugün ve gelecekteki tavrını sezdirmiş olur.

Anlatıcı, kişiler dünyasını gözlemleyen ve yorumlayan konumdadır. Onların iç dünyaları ile fiziksel görünüşleri ve yaşantıları arasındaki derin ilişkiyi ifade ederken, bakış açısı bazen objektif bazen subjektif olur; zaman zaman kendini gizlemeyi başaramayarak taraf tutar:

Memnundu, ne olursa olsun memnundu. Ramazan'ın ağzının burnunun ezilmesinden ona neydi? Gammazlığı kimin ettiğinden haberi yoktu ya! Demek ki, aynı gevezeliği başka yerlerde de yapmıştı ki, Kabak Hafız aklına gelmiyordu. Gelmemesi de tabiiydi. Bu kadar dostluktan sonra herhangi bir gevezelik yapacağı akla gelebilir miydi? (Orhan Kemal 1990:183).

Kalktı. Parçalanmış, çamurlara bulanmış tuvaletiyle çiftliğe doğru ağır ağır yürüdü.

– Serap Hanım, Serap Hanım!!

Adamlar elbette haklıydılar. Yıllar yılı Muzaffer’in sürüp ektiği yetmezmiş gibi, şimdi de onlar, üzerine oturuyorlardı. Oturdıkları bir yana, tam hasat vakti mahsullerini de ellerinden almışlardı! (Orhan Kemal 1990:345).

İlahî bakış açılı anlatıcı için bir eksiklik olan bu durum, “entrika” üzerine temellendirilen eserin akışı içinde fazlaca göze batmaz.

Romanda yazar, genellikle bireyin sorgulamalarından oluşan *diyalog*, *iç diyalog* ve *iç monolog* gibi anlatım tekniklerinden yararlanır:

- Bey sahiden de çok yakışıklı adam! dedi. (...)
- İnsan böylesine gelin gelmeli... Ne diye evlenmemiş sanki?
- Ne diye evlenecek? Elini sallasa ellisi, başını sallasa tellisi gelir. Hem de koşa koşa!
- Sahi mi?
- Sahi ya. Ona göre avrat mı yok? Her avradı beğenir mi o?
- Nasıl avradı beğenir? (...)
- Güzel adam! dedi. (...)
- Esasına bakarsan, avratlarla başı boş değil. Hele evinin içinde töbe avrat görmek istemez. Gördü mü cinleri başına toplanır!
- Deme?
- Kısa, daracık giyilmesine de pek kızar. (...)
- Ne güldün?
- Yasak mı?
- Değil amma...
- Eee?
- Bir sebep olmalı.
- Çok anlayışlısın maşallah! (...)
- Demek, evin içinde avrattan haz etmez?
- Etmez.
- Etmez de sen ne geziyorsun?
- Ne bakıyon bana?
- Sen avrat değil misin? (Orhan Kemal 1990:39).

- Kovdu mu? Çiftlikten mi? Temelli mi?
- Temelli.
- Temelli hıı?
- Temelli. Bayaktan (deminden) ciple ava giderken bana dedi ki: O it gelirse çütlüğe sokmayın! dedi. Demese de sokar mıyım?
- Sokulur mu?
- Sokulmaz tabii... Hadi Beye bir kötülük etti?
- Doğru.

– Edemez, edemez ya... Lâkin Bey pek kötü dövdü canım. Ağzı, burnu kan içinde kaldı. Hanım ipek sabahlığıyla koşup araya girmeyeydi, leşi çıkardı bu çütlükten! (...) (Orhan Kemal 1990:165).

Birbirine dolaşan, ince bacaklarıyla koşar adım yürürken, arada duraklıyor, yanında birisi varmış, tartışıyorlarmış gibi kendi kendine konuşuyordu: – ...karşı geldim ya, ne belledin? Gelemem mi? Sen öyle belle. Lan dayı dedim, nedir senin bu azgınlığın? Herkese cart curt, bize de mi? Dedi, ne var? Dedim, daha ne olsun lan? Nişanlımızı elimizden aldın teknil. Buna cıkkık demezler mi? Hangi kitap yazar? Müslümanlığa sığar mı? Değil Müslümanlığa, putperestliğe bile sığmaz. Ya kızı azat et, ya da...

Durdu. Yanında Habip varmış da, sanki Habip: “Diyemezsin, yalan söyleme!” demiş gibi, cevapladı:

– Diyemem mi? Çocuksun be! Sen ne bakıyon benim ufak tefekliğime? Bende mangal gibi yürek var! Demek değıl, öte bile geçerim!

Tekrar yolu tuttu.

– ...sonra? Sonrası sağlığıın. Anca sövdü. Sövuince, tepem attı. Dedim bana bak: Anam avradım olsun vururum seni? Neden? Namus meselesi, başka şeye benzer mi? Senin de ırzın, namusun, çoluk çocuğun var meselâ. Dayın tutsa da, avradına dolansa... Hı? (Orhan Kemal 1990:167-168).

Anlatıcının, kişilerin içinden geçirdiklerini aktardığı pasajlar da vardır. Bu tür paragraflarda, “düşündü”, “daldı” gibi, kişinin düşünmeye başladığını haber veren ifadeler kullanılır. Genellikle bu ifadeler, bir diyalogdan sonra veya diyalogların arasında bulunur:

Reşit’i gözden geçiriyordu. Reşit’se sevincini belli etmemek için kendini zor tutuyor, “...cehennemine dibine kadar yolun var!” diyordu içinden. “Desene ki işler istediğimden de âlâ olmuş? Ulan eferim kız, eferim ulan Güllü. Ayağının altını, tabanını öperim senin. Ağzıma et kız. Et anam avradım olsun...” (...)

İçinden de: “...eşşekliğine doyma! Senin yerinde ben olsam, kılımı bile kımıldatmazdım. Sana ne be avanak? Muzaffer Bey çiftliği gibi küşneli ahır her zaman ele geçer mi? (Orhan Kemal 1990:138).

Güllü, sevgilisi Kemal öldürüldükten sonra mecburen çiftliğe gelir. Ama Zaloğlu Ramazan’ı kocalığa kabul etmez. İlk bir iki gün kapandığı odadan dışarı çıkmaz; sürekli düşünür. Bir gün Gülizar ve Seyyare Bacı, kapı aralığından Güllü’ye bakarlar. Burada anlatıcı devreye girerek, Güllü’nün ne düşündüğünü anlatır:

Kemal'i düşünüyordu. O gece nasıl da şahin gibi yetişip gelmişti! Unutamıyordu o geceyi... Babası, kardeşi, bir de berber Reşit... Direğe nasıl da bağlamışlar, kayışla nasıl da acımadan dövmüşlerdi! Hele kardeşi. Onu hiçbir zaman unutamayacaktı. Nefret ediyordu ondan. Ölüm haberini alsa yüreği soğuyacaktı. (...)

Zavallı annesi... Ne yapıyordu acaba? Ağlıyor muydu? Zorla gönderilen kızı için ağlıyor, kocasına beddua mı ediyordu?

Annesinin sarılık geçirmiş ince yüzünü hayalledi. Şimdi yanında olsa, başını annesinin dizine koyar, annesi de saçlarını okşayarak onu teselli ederdi. Öyle arıyordu ki onu. Hiçbir zaman bu kadar aramamış, bu kadar sevdiğini sanmamıştı. (...) (Orhan Kemal 1990:22).

Romanda diyalog tekniği dışında, *düz anlatıma* da yer verilir.

Ayrıca yazarın, romanda bir vesileyle adı geçen kişiler hakkında bilgi verdiği görülür:

Son günlerde makinist Şerif diye biriyle tanışmıştı. Yirmi sekiz yaşlarında, bir seksen beş boyunda, kara kaş kara gözlü bir delikanlı. Zengin çiftliklerden birinde yeni Amerikan traktörlerinde makinistlik yaparken, çiftlik sahibinin nişanlı kızını baştan çıkarıp... Ama gerçekte mesele böyle değildi. Yakışıklı makinist, kızı değil, kız makinisti baştan çıkarmıştı... (...) (Orhan Kemal 1990:228).

Bir fincan kahveyle odaya dönen kadın, kahve fincanını kocasının önüne koydu, yanına diz çöktü. Hiçbir şeyden şüphelenmemişti. Çocukluğu köyde geçmiş, sonraları babasının ölüp anasının da şehirde birine varması üzerine o da şehre gitmişti. Üvey babası sarhoş, eli sopalı biriydi. Anasını hemen her gece dayığa yıkar, ağzından burnundan kan gelinceye kadar döverdi. Büyüyüp yetiştiği zamanlar ise, kızının yatağına gelmeye başlamıştı. İleri gitmiyor, sadece bacaklarını okşuyordu ama, ileri de gidebilirdi. Bir gün bu halini annesine açtı. Kadının aklı gitti. Habip'in anasıyla köyden canciğer dosttular. Kaç vakittir Habip için lâfını edip duruyordu zaten. Yaşının on beş olmasına filân aldırmadan, "peki" dedi (Orhan Kemal 1990:284-285).

Romanda konuşma ağırlıklı, yalın bir dil kullanılır. Roman kişilerinin kültür yapısını yansıtan yerel söyleyişlere de sıkça yer verilir:

- Kayfecinin چراğını görmediniz mi? dedi. (...)
- Gayri undan, bulgurdan bizi de gözetlersin, değil mi? (...)
- Unun, bulgurun sözümü olur? dedi.
- Olur mu canım? Un, bulgur, fasulye, nohut... Sözü mü olur böyle şeylerin?
- Öyle mi kız? Çiftliğe gidince bizi unutmazsın, değil mi? (...)

– Unutulur mu? dedi. Barabar duz, epmek yedik, ileri geri ettik. Unutulur mu? (Orhan Kemal 1990:144).

“ – Canım, hani dayımı vurim mi ne yapim dediydim ya? Deyyusun bir yememiş, içmemiş yetiştirmiş. Bir geldi, al bez gibi. Dedi: Sen böyle mi söylemişsin? Tepem attı. Dedim heye, nölacak?” (Orhan Kemal 1990:185)

– Kayfaltıya oturdular yeni, dedi. Paşazade diyorlar biri var, bu da yeni türedi. Avradı gâvır. Töbe Türkçe bilmiyor, gâvırca patırdatıyor takmil. Bizim Bey de bi konuşuyor ki!

– Nirde bellemiş?

– Mekteplerde zahar, efendi mekteplerinde.

– Akıllı adam canım, Bey gibi var mı? Bu Çukurova’da herkes biliyor. Namı, şanı tek mil yayılmış! (Orhan Kemal 1990:208).

Halkın kullandığı konuşma dilinin tüm canlılığıyla görüldüğü romanda, ayrıca küfürlü, argolu konuşmalar da yer alır:

“kancık it, dürzü, orospular, kahbe, dümbük, ibne, fallikler, kahbe dölü, ananın dini, habibini şaşkırtmak, lillâhını şaşkırtmak, ana avrat dümdüz giderim ha!, ağzına yüzüne iyi bir sıç kahbe dölünün, seni anasını avradını vb.”

Romanda daha çok kişilerin geçmişlerinin aktarılmak istendiği yerlerde *özetlemeye* gidildiği görülür:

Geniş kalçalı ihtiyar kadın onu doğurduğu geceyi, yıllarca önceki geceyi hatırlamıştı: Kış, kıyamet. Yer yerinden oynuyordu. Kocası, şimdi hatırlayamadığı bilmem ne savaşına gitmiş, onu iki çocuğuyla yapayalnız bırakmıştı, komşulara bereket versin. O kıtlık, o ana baba gününde yalnız bırakmamış, ellerinden geleni geri koymamışlardı (Orhan Kemal 1990:309).

Ayrıca yazar romanda *tasvir*den yararlanır. Ancak eşyayı ve olayı uzun uzadıya tasvir etmez:

(...) Kapı kilitli değildi. İtince açıldı. Yüreği çarparak girdi. Durdu. Ürkek iki adım attı, gene durdu. Kalbi öyle çarpıyordu ki. Sağ elinin şahadet parmağı dişlerinin arasında, sedire yaklaştı. Genç kadın yan yatıyordu. Bacaklarını toplamıştı. Titreyen elini usulcacık uzattı. Peşin parmağını değdirip çekti. Dinledi. Tekrar, daha kuvvetli değdirip çekti. Gene bir şey

yok. Bu sefer avucunu uzattı. Kumaşın altına dipdiri, capcanlı yatan, ateş gibi baldıra koydu. Kalbinin darbelerini duyuyordu. Gözlerinden sıcak kan dalgaları geçiyordu âdeta. Avucuyla bastırıldığı yeri hafifçe kepçeledi (Orhan Kemal 1990:197).

“Pencereye gittiler. Simsiyah göğün altındaki köyün daha karanlık kulübeleri gemici fenerlerinin titrek sarı ışıklarıyla aydınlanıyordu. Koşuşmalar, teneke sesleri, çığlıklar...” (Orhan Kemal 1990:198)

Defne dalları, bayraklarla donatılmış kamyonlar bayram sevinciyle omuz omuza köylülerin arasına katıldılar, kamyonlar, “Dağ başını duman almış” avazeleri içinde şehrin yolunu tuttu. Masmavi gökte parlayan kuvvetli güneşin altında kamyonlar arada virajları tehlikeli şekilde alarak doludizgin koşuyorlardı. Civar köylerden katılan kamyonlarla anbean çoğalarak, şehre ürkütücü bir heybetle, coşkunun bir sel halinde girdiler. Caddeleri yepyeni bir iman seli halinde geçtiler, partilerinin mitingine ayrılan meydanlığı az daha taşırdılar (Orhan Kemal 1990:244).

“Hanımın çiftliği yanıyordu!

Kızıl, turuncu, sarı alevler aysız göğün yıldız dolu boşluğunu yalıyor, çığlıklar yükseliyor, tahtalar çatırdıyordu. Alevlerin titrek aydınlığında kaçışan ve kovalayanlar...” (Orhan Kemal 1990:340-341)

Romanda birçok anlatım türü kullanılır. *Öyküleyici* anlatıma birkaç örnek şöyledir:

Bütün bu dedikodulardan habersiz Zaloğlu’ysa, arada eskiden olduğu gibi, kahveye iniyor, atın yerine bağlanmak istenmeyen eşekliğinden habersiz, çay içiyor, kahve içiyor, sigara içiyordu. İçiyordu ama, eski Zaloğlu değildi gene de. Nerde o attı mı mangalda kül bırakmayan Zaloğlu! Burnunun yeli kırılmış, zavallılaştı. Kahvenin تنها bir köşesine çekiliyor, “Ne var, ne yok?” Canın mı sıkılıyor ne?” diyenlere: “Niye sıkılsın? Ne sebep var?” cevabını veriyordu. (...)

Bütün bunları çoğu sefer Kabak Hafız da işitiyor, kıs kıs gülüyor, renk vermiyordu. Verse, Zaloğlu huylanır, görüşüp konuşmayı kesme bile, seyrekleştirirdi. (...)” (Orhan Kemal 1990:44-45)

“Kavurucu güneşin altında kan-tere batarak karıncalar gibi koşuşan insanlar sabahın çok erken saatlerinden akşamın geç vakitlerine kadar haşlanmışa dönerek, güçlerinin son zerresini de harcayarak işten çıkar çıkmaz kendilerini tarlanın kenarına sırt üstü bırakırlardı.” (Orhan Kemal 1990:272)

Betimleyici anlatıma birkaç örnek şöyledir:

“Hava kararıyor, simsiyah yağmur bulutları sarktıkça sarkıyordu. Arada şimşek çakınca ortalık bir an kuvvetle aydınlanıyor, arkasından patiska cayırtısıyla gök gürlüyordu.” (Orhan Kemal 1990:14)

Hava günlük güneşlikti. Tatlı güneşin altında ıslak kahverengi topraklar pırıl pırıl uzanıyor, kuyruk kaldıranlar, tibililer, serçeler, cıvıldaşıyorlardı. Henüz yumurtlamış beyaz benekli siyah bir tavuk folluktan başını çıkarıp gıdıklamaya başlayınca, kıpkırmızı, kocaman horoz, peşinden bütün tavuklar, ortalığı müthiş bir gıt gıt gıdak yaygarasına boğdular (Orhan Kemal 1990:41).

“Çukurova güneşinin yetmiş şu kadar yıldır yakıp kavurduğu, köseleye dönmüş yüzü bir an ateşte dağlanmışçasına kıpkırmızı kesildi. İki damla, yalnız iki iri damla yaş yanaklarından toprağa yuvarlandı. Ama kendini çabuk toparlayarak, hınçla söylendi.” (Orhan Kemal 1990:107)

Açıklayıcı anlatıma bir örnek şöyledir:

(...) Antiparantez söyleyeyim, yeni tip harman makineleri hakkında kataloglar gösterdiler, izahat verdiler. Şayanı hayret azizim! Tamamen çelikten mamul, yalnız üç kişi ile çalışan Mc Cormick'lere bayıldım. Mahsulü en iktisadî ve en verimli şekilde kaldırmak mümkün olacak. Hem de bizi ırgat tahakkümünden kurtarmak şartıyla. Neydi o bizim eski tip Konkasör patozların rezaleti? Kırk beş kişilik, zırlıtı, hantal şeyler. Bu hem sadece üç kişi istiyor, hem de demetli ekinleri kolaylıkla döğmesinden geçtim, demetlenmemişleri de, iş kapasitesini düşürmeden, aynı kudrette harman ediyor. Daha başka marifetleri de var. Meselâ, bu makineler iki boymuş. Batörleri dişli olmak üzere, biri 55, öteki 70 santimlik. 55 santimlikler Avrupa yapılarının 110 santimliğine, 70 santimlikler de 130'luklara muadil. (...) (Orhan Kemal 1990:69).

Karşılaştırmalı anlatıma birkaç örnek şöyledir:

“Senin bir deden vardı, rahmetlik. Irgatlar karavanalara hücum etmez mi, dededeki keyfi görmeliydin. Şükür Rabbime, şükür ki, fakir fukarasını doyurmak vazifesini bana vermiş, derdi. Sizse ırgadı burunluyor, gâvurun makinesine rağbet ediyorsunuz!” (Orhan Kemal 1990:14)

“Allah belâsını veresice!” diye homurdandı. “Avradı sanki. Pis cenabet. Herifi avucunun içine almış. Niye? Güzel mi? Benden güzel mi? Halt etmiş. Ben; hem güzelim, hem de gencim. Onun gibi yüz tane kokmuş

ederim. Tabî ederim, yüz değil, bin, beş bin, on bin. Madem öyle, ne diye sanki...” (Orhan Kemal 1990:88).

Orhan Kemal romanda *ikilemelere* sıkça yer verir:

“uzun uzun, renk renk, ballandıra ballandıra, seve seve, düşünceli düşünceli, tekrar tekrar, kaba kaba, hayin hayin, koşa koşa, tiril tiril, istemeye istemeye, dertli dertli, tulum tulum, bayılıp bayılıp, keyifli keyifli, yelli yelli, hırslı hırslı, çatır çatır, donuk donuk, çalımlı çalımlı, ufaktan ufaktan, tatlı tatlı, dalgın dalgın, sürüm sürüm, şakır şakır, kahırlı kahırlı, afal afal, pek pek, çifte çifte, savura savura, boğuk boğuk, hâşâ hâşâ, dirhem dirhem, gıcır gıcır, cayır cayır, diyar diyar, bön bön, ala ala, hüngür hüngür, baka baka, titrete titrete, atlayıp atlayıp, anlayışlı anlayışlı, küskün küskün, kırış kırış, tıklım tıklım, zaman zaman, cayır cayır, avaz avaz, kesik kesik, ciddi ciddi, uykulu uykulu, şuraya buraya, sırtını mırtını, dırıltı zırıltı, boylu poslu, alımlı çalımlı, etli butlu, eğri büğrü, etnen butnan, bata çıka, zampara mampara, ipsiz sapsız, sarmaş dolaş, fakatı makatı, şartı şurtu, süklüm püklüm, aftos piyos, dayım mayım, hayal meyal, avratları mavratları, çoluğunu çocuğunu, tavla gırla, irili ufaklı, filan fıstık, yaka paça, senli benli, Avrupa mavrupa, kanlı canlı, vara yoğa, apar topar, kaba saba, cart curt, fıkır fıkır, çın çın, hık mık, gav gav, zangır zangır, kıs kıs, inim inim vb.”

Ayrıca romanda, halkın kültür yapısını ve nükteye olan eğilimini göstermek amacıyla, *atasözleri* ve *deyimleri* kullanır:

“zulüm ile âbâd olan, encamı berbat olur (HÇ, s.13), zulmün binası olmaz (HÇ, s.13), ne oldum deme ne olacam de (HÇ, s.13), şeriatın kestiği

parmak acımaz (HÇ, s.35), zorla güzellik olmaz (HÇ, s.37), iki el bir baş içindir (HÇ, s.37), yol yoluynan orman baltaynan (HÇ, s.60), iş bitirenin kılıç kuşananın (HÇ, s.63), görünen köy kılavuz istemez (HÇ, s.95), her koyun kendi bacağından asılır (HÇ, s.121), öfkeyle kalkan zararlar oturur (HÇ, s.141), iri lokma yutmaz da iri laf söyler (HÇ, s.164), at binenin kılıç kuşananın (HÇ, s.212), ısırarak köpek dişini göstermez (HÇ, s.254), bana dokunmayan yılan bin yaşasın (HÇ, s.286), keskin sirke küpüne zarardır (HÇ, s.337) vb.”

“küplere binmek (HÇ, s.7), göz ucuyla bakmak (HÇ, s.10), bıyık altından gülmek (HÇ, s.12), canını dişine takmak (HÇ, s.16), vız gelir tırıs gider (HÇ, s.18), etekleri zil çalmak (HÇ, s.20), kara kara düşünmek (HÇ, s.21), yüreğinden kurşun sızısı geçmek (HÇ, s.23), bin dereden bir su getirmek (HÇ, s.34), battı balık yan gider (HÇ, s.35), kendi kendine gelin güvey olmak (HÇ, s.35), ayak diremek (HÇ, s.36), nuh deyip peygamber dememek (HÇ, s.36), ağzı var dili yok (HÇ, s.36), yedi denizin dışarı attığı (HÇ, s.37), yangına körükle gitmek (HÇ, s.42), diş bilemek (HÇ, s.47), tepesi atmak (HÇ, s.47), başına çorap örmek (HÇ, s.53), aklına gelen başına gelmek (HÇ, s.54), fol yok yumurta yok (HÇ, s.55), hastaya kar sorulmaz (HÇ, s.68), pire için yorgan yakmak (HÇ, s.92), incir çekirdeğini doldurmaz (HÇ, s.92), iki dirhem bir çekirdek (HÇ, s.104), bıçak kemiğe dayanmak (HÇ, s.110), ayrıntı kabarmak (HÇ, s.113), sakalının altına girmek (HÇ, s.139), açtı ağzını yumdu gözünü (HÇ, s.145), külah kapmak (HÇ, s.150), kanına ekmek doğramak (HÇ, s.151), kimin arabasına binerse onun düdüğünü çalmak (HÇ, s.164), defteri dürülmek (HÇ, s.165), bit

yeniği (HÇ, s.169), Allah'ın bildiğini kuldan saklamamak (HÇ, s.172), küçük dağları ben yarattım demek (HÇ, s.178), eteği ayağına dolaşmak (HÇ, s.183), gözünü budaktan sakınmamak (HÇ, s.199), laf ebesi (HÇ, s.211), eski çamlar bardak oldu (HÇ, s.215), volta atmak (HÇ, s.231), gözünün üstünde kaşın var dememek (HÇ, s.240), pişmiş aşa su katmak (HÇ, s.282), kılı kırk yarmak (HÇ, s.298), mim koymak (HÇ, s.321), taşı gedine koymak (HÇ, s.322), fitil almak (HÇ, s.335) vb.”

Bölüm 4

SONUÇ

İçinde yaşadığı topluma karşı sorumluluk taşıyan her romancı, kendi devrinin sosyal, kültürel, ekonomik gelişme ve dönüşümlerine kayıtsız kalamaz. Hayatı her cephesiyle kavramaya, onu kendi mizaç ve birikimlerine, bağlı olduğu felsefi görüşe, devrin baskın olan eğilimlerine bağlı olarak idrak etmeye çalışır. Bu yanıyla her roman, şu veya bu ölçüde, bir dönemin, davranış, düşünce ve hayal dünyası; her romancı da bu dünyanın kurucusudur.

Orhan Kemal, edebiyat dünyasında eser verdiği 1949-1970’li yıllarda Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Kemal Tahir, Yaşar Kemal ve Samim Kocagöz neslinin devamı olarak memleketçi edebiyatın temsilcileri arasındadır. Türk romanında “Anadolu’ya yöneliş” şeklinde kendini gösteren muhteva genişlemesi, Orhan Kemal’de, sınıf değiştirmek veya ekmeğini kazanmak için mücadele eden işçi, küçük esnaf mücadeleleri; yeni gelişen sanayileşmeyi ağalık ve patronluk arası bir tutumla yansıtan fabrika sahiplerinin hayatları; köylülükten şehir işçiliğine doğru kaymaya çalışan insanların yaşadıkları değişimler olarak görünür. Eleştirel sosyal gerçekçi olarak bilinen Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çizgisinin takipçisi olan Orhan Kemal, romanlarına ana eksen olarak “küçük adam”ı alır. O, eserden esere adı değişen bu “küçük adam”ı, zihninde taşıdığı ekme endişesiyle toplumun çeşitli kesimlerinde dolaştırır. Bunların hepsinin ortak özelliği sefil hayat tezahürlerinin sahnesi olmasıdır. Ancak bu “küçük adam”, içinde yaşadığı şartlara teslim olmaz, daha alt seviyeye düşmeme gayreti gelecek ümidiyle

birlikte bu insana yaşama gücü verir. Böylece Orhan Kemal, kendi hayatından ve gözlemlerinden hareketle evrensele açılmasına yardım edecek insan gerçeğini yakalar: Toplumun her seviyesinde kendi şartları içerisinde varlığını sürdürme gayreti insanı hayata bağlar.

Sosyal gerçekçilik anlayışı, onun eserlerinin temel hareket noktasını oluşturur. Yazarın tematik kurgu, karakter yaratma ve mekân-insan ilişkilerine yaklaşım tarzı, sosyal gerçekçilikten eleştirel sosyal gerçekçiliğe doğru bir değişim gösterir. Yaşam biçimini ve yaşamın kendisine sunduklarını, romanları aracılığıyla zaman ve mekân boyutunda çözümleyen Orhan Kemal, sosyal yaşamın olumsuzlukları karşısında insan sevgisinin vermiş olduğu erdemlilikle, varlığını kurmak ve korumak isteyen insan gerçeğine ışık tutar.

Orhan Kemal'i, birçok sosyal gerçekçi yazardan ayıran özelliklerinden biri, onun insanların, en kötü gibi görünen şartlarda iyilik duygularıyla karşımıza çıkmalarında aranmalıdır. Sefaletin en alt seviyesinde yaşayan insanın kalbinde, varlığının derinliğinde bir yerlerde saklanan iyilik duygusu kokuşmuş sosyal çevrede öylesine bir görünüş arz eder ki; okuyucu, bu muhitlerin sakinlerinde henüz ölmemiş, sefaletin kirine bulaşmamış insani değerler ile karşı karşıya gelir. Orhan Kemal yakaladığı veya gözlemlerinden çıkardığı bu evrensel insan gerçeğinden insan-toplum ilişkisine geçer: İnsanın suçluluğu ve sürdürdüğü sefil hayatın sorumlusu toplumdaki düzensizliktir. Burada ideolojinin hazır kalıplarından gelen unsurlarla yazarın tecrübe ve gözlemlerinden kaynaklananlar iç içedir. Onun eserlerinde, toplumdaki yerinden, tabii çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış bu yüzden de kötülüklerle iç içe yaşamaya mecbur edilmiş “küçük adam”ın hikâyesi anlatılır.

Orhan Kemal, maddi kaygıların tükettiği “küçük adam”ın yaşama tutunma mücadelesindeki yitikliğini ifade ederken temel gayesi “sosyal fayda”dır. Bu amaç

ile yazar, önce ulusal sonra evrensel mesajlarla insanı eğitmek ve düşündürmek isteği içindedir.

İşte çalışmamıza konu olan Orhan Kemal'in Çukurova'daki fabrika ve toprak işçileriyle ilgili Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarının yapısını ve karakteristiğini belirleyen asıl unsurlar da yukarıda belirtilen hususlardır. Bu üç roman üzerinde yaptığımız inceleme ve çözümlenmeler sonucunda yapı, tema ve anlatım bakımından şu ortak nitelikler saptanmıştır:

- ◆ İncelenen üç romanda da yazar, Anadolu insanının yaşamındaki günlük paradigmaları, klasik olay düzeni içinde kurgulandırır. Romanların tamamının yazar tarafından olay birimleri esas alınarak bölümlere ayrıldığı görülür. Olay örgütleyici bir anlatım ve olay birimleri arasında neden-sonuç ilişkisi esas unsurlardır. Çekirdek bir olay çevresinde gelişen olay birimleri, mekân-zaman-kişi üçlüsü çevresinde anlatılır. Romanların olayları ve karakterleri, yazarın yaşamından izler taşır. Geçim sıkıntısı yüzünden, güçlü ve zengin olanın baskısına boyun eğmek zorunda kalan küçük adam, bozulma ve çürümenin kendini yok edişi karşısında çaresiz kalır. Sürekli parçalanma, Orhan Kemal'i ve kişilerini yok olma korkusu içine sürükler. Kendi ve dünya ile yüzleşirken yenik çıkan ve yitikleşen roman kişileri, olayların akışına kapılıp giderler.
- ◆ İncelediğimiz üç romanda da "ekmek ve cinsellik" kişilerin çoğunun önemli problemdir. Romanlarda kişilerin çatışmalarının esas boyutunu ekonomik ilişkilerdeki çelişkiler, kutuplaşmalar tayin eder. Yazar, üç romanında da sınıfsal anlamda işçi olsun olmasın ekmek peşindeki insanları anlatır.

- ◆ Romanların başkişileri, maddi kaygıların şekillendirdiği yaşamları ile küçük adam figürü etrafında sembolik anlatım tarzları ile kurgulanır. Kişilere ait psikolojik durumlar, nesnel sembollerin çağrışım değerleri ile ifade edilirken; mekân ve zaman unsurlarının, kişisel alandaki önemi de vurgulanmış olur. Hayalleri, rüyaları, istekleri ve umutları ile küçük adam; içeriği belirsiz ve kavranılmamış bir düşman ile çatışma yaşar. Onlar tamamlanma aşamasında yaşadıkları çatışmalarda sürekli yalnızlık psikolojisi içindedirler.
- ◆ İncelediğimiz üç romanda da anlatıcı, ilahî bakış açısını kullanan “*olay dışı üçüncü şahıs*”tır. Bu anlatıcı, genel olarak görünmez bir yere yerleşmiş, olayın bütün seyrini gören, zaman zaman kişi ve olayların arka planlarını da bilen, ama kişilerin yapıp ettiklerine karışmayan, daha çok gözlediklerine önem veren biridir. Bu gözlemci, ara sıra insanların içine uzanma, onların yerine konuşma imtiyazlarını da kullanır. Fakat bu imtiyaza yaslanıp okuru her konuda bilgilendirmek, anlam örgüsünü kendisi kurmak yerine, kişileri konuşturmayı, okuru, diyaloglarla ilerleyen olaya katmayı yeğler. Ayrıca bu romanlarda, üçüncü şahıs anlatıcısının dil, kültür, düşünce seviyesi genel olarak tanıttığı veya adına konuştuğu kişilerle özdeştir. Anlatıcı herhangi bir olayı değerlendirirken de, olayda yer alan kişinin seviyesine göre konuşur. Ancak zaman zaman kişilerden daha bilgili, daha birikimli ve daha edebî olduğunu gösteren ibareler de vardır.
- ◆ Mekânı, *panorama*, *peyzaj* ve *dekor* açısından değerlendirdiğimiz üç romanda da panorama tasvirlerine rastlanmazken, peyzaj tasvirlerine de sınırlı sayıda yer verilir. Bu romanlarda daha çok dekor tasvirleri kendini gösterir. Bu tasvirler de basit bir şekilde yapılır.

- ◆ Ele aldığımız üç romanın da geniş mekânı *Adana*'dır. Bu romanlarda, mahalleleri, sokakları, fabrikaları, çiftlikleri, tarlaları, meyhaneleri vs. ile bu şehrin betimlemelerini işlevsel nitelikli yapan yazar, mekân-insan benzeşimini vurgular. Yazar, romanlarda mekân-insan ilişkisine psikolojik bir boyut kazandırır. Roman kişileri, kendisi ve dış dünya ile sürekli çatışma içindedir. Mekân ise; kişiyi ezen, yok eden, tüketen özelliklere sahiptir. Bu yönüyle mekân, bireydeki yıpranışın hem tanığı hem de yansıtıcısı konumundadır.
- ◆ Geçmiş ve şimdi düzleminde birey ve toplum psikolojisini çözümleyen Orhan Kemal, üç romanda da, öykü ve öyküleme zamanını aynı nesnel zamanda *kronolojik* olarak birleştirir. Ayrıca olaylar ve karakterler hakkında okuyucuyu aydınlatmak amacına yönelik yapıcı bir *geriye dönüş tekniği* de kullanır. Romanlarda yaşanan bu geriye dönüşler, daha çok kişilerin psikolojik arka planını yansıtmaya hizmet eder. Yazar, geçmiş, şimdiyi kuran göndergeleriyle yapıcı bir kaynak olarak görür. Geriye dönüş tekniği dışında romanlarda ileriye fırlamaların yaşandığı ve zamanda atlamalara gidildiği de görülür. Bu romanlarda zaman, eylemler dışında zaman zarfları ile de kendini gösterir.
- ◆ Devrinin tanığı olmak isteyen Orhan Kemal, bu üç romanında, 1940 sonrası Türk toplumunun siyasi ve sosyal yapılanmasıyla ilgili sosyal boyutları da anlatır. Her üç romana da tarımda endüstrileşmenin, Menderes dönemiyle başlayan demokratik siyasi uygulamanın ve kapitalist ekonomik yapılaşmanın yansıdığı görülür.
- ◆ Ele aldığımız üç romanda da *gösterme* ve *anlatma* metodu ağırlıktadır. Gösterme metoduna yönelik olarak anlatım tekniklerinden *diyalog*, *iç*

monolog ve *iç diyalog*; anlatma metoduna yönelik anlatım yöntemlerinden ise *özetleme* ve *tasvir* kullanılır. Özellikle diyalog, romanlardaki olayların takdiminde en çok başvurulan tekniktir. Bu yazarın kişileri, kendi konuşmaları ile çözümlene eğilimi içinde olduğunu gösterir. Yazar, “sahne, özet ve tasvir” gibi anlatım yöntemlerine ise roman kişilerinin geçmiş yaşamlarını ve öykü zamanındaki varlığını netleştirmek için ağırlık verir. Niyete bağlı olarak subjektif bir şekilde kullanılan bu yöntemler, özellikle mekân ve kişi tanımlarında kullanılır.

- ◆ Orhan Kemal üç romanında da, yaşayan Türkçe'nin *konuşma dilini / sokaktaki dili* tercih eder. Konuşma dilinin sade, açık ve samimi havasına şuurlu şekilde yer veriş ve diyalogların ağırlıkta oluşu, bu seçimin sonucudur. Ayrıca yazar bu romanlarında, diğer bütün romanlarında olduğu gibi, halk diline ait deyim ve atasözleri ile pekiştirme/vurgulama amacına hizmet eden ikilemeleri ve yinelemeleri yoğun olarak kullanır. Deyim ve atasözleri halkın kültür yapısını ve nükteye olan eğilimini gösterirken; konuşma dilinin akıcı, canlı, sıcak olma niteliği ise ikilemeler yoluyla romanlara taşınır.
- ◆ Üç romanın olay takdiminde de *küfürlü, argolu, alaylı* konuşmalar dikkat çeker. Özellikle küfürlü konuşmalar çok fazladır. Küfürlerin cinsellik ve din içerikli olduğu görülür. Diyalogların yoğun olduğu bu romanlarda kişiler kendi seviyelerine göre konuştukları için anlatıcı konuşmalara müdahale etmez.
- ◆ Orhan Kemal, Çukurova'daki fabrika ve tarım insanlarının dünyasını anlattığı bu üç romanında *masal ve halk hikâyelerinin tekniklerinden* yararlanma yoluna da gider.

Orhan Kemal, sosyalist sözcüğünü kullanmanın sakıncalı olduğu yıllarda kendilerine sosyal gerçekçiliği yakıştıran kuşağın en etkili isimlerindendi. 1950’li yılların Türkiye’inde yoksulluk ve zenginliğin ifade ettiği anlam ve karşıtlıkları kimi zaman mekânda, kimi zaman tarlalarda, bazen fabrikalarda, hâpishanelerde, bireysel dramların ardındaki ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümleri ihmal etmeden ve fukaralık edebiyatına kaçmadan kolaylıkla özetleyiverir. Maddi sorunlardan söz edilmesi doğrudan açlıktan, sefaletten dem vurulması demek değildir; sosyal dengesizlik ve onun yarattığı acılar, roman kişilerinin bireysel kaderlerinde ve tutkularında ortaya çıkar. Kurtulmayı düşledikleri bu hayatın sıkıntılarını içinde bile bütün insani özellikleriyle canlandırılan roman kişileri o dönem romanlarındaki basmakalıp tiplerden farklıdır.

Akıcı, basit, sade ama derinlikli anlatımıyla 1950’lerden 70’e kadar Cumhuriyet toplumunun gerçek hikâyesini yazan Orhan Kemal, anlatımıyla örtüşen dünya görüşüyle, kaderini yoksul kitlelerle bağlayan aydın duruşuyla, hiç yitirmediği inancı ve yaşama sevinciyle edebiyatımızın en dikkate değer, en heyecan ve hayranlık uyandıran kalemlerinden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

AKSOY, Ömer Asım(1984). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 – Deyimler Sözlüğü*.

4.baskı. Ank: Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKŞİN, Sina(2001). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi 1789-1980*. II. cilt.

4.baskı. Ank.: İmaj Yayıncılık. s.221-253.

AKTAŞ, Şerif(1998). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

AKTAŞ, Şerif(2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. 5.baskı. Ank.:

Akçağ Yayınları.

AKTAŞ, Şerif(1990). “Orhan Kemal”. *Türk Dili Dergisi*. 463. Ank.: TDK

Yayınları. s.33-45.

AKTAŞ, Şerif(1996). “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tema”. *Türk Dili*

Dergisi – Halit Ziya Uşaklıgil Özel Bölümü. 529. Ank.: TDK Yayınları.

s.107-115.

AKTAŞ, Şerif(2007). *1950 Sonrası Hikâye ve Roman*. TURK 228 Ders Kitabı.

Doğu Akdeniz Üniversitesi.

AKTAŞ, Şerif(2007). *Türk Edebiyatı*. TURK 503 Ders Kitabı. Doğu Akdeniz

Üniversitesi.

AKYÜZ, Kenan(1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İst.: İnkılâp Kitabevi.

ALANGU, Tahir(1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman – Öncüler (1930-1950)*2. İst.: İstanbul Matbaası.

ALTINKAYNAK, Hikmet(1993). “Orhan Kemal”. Théma Larousse Tematik Ansiklopedi 6 Edebiyat – Sanat – Müzik – Sinema. İst.: Milliyet. s.104-105.

ALTINKAYNAK, Hikmet(2007). “Orhan Kemal”. *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*. İst.: Doğan Kitap. s.486-489.

ATEŞ, Kemal(1993). “Köy Edebiyatı”. Théma Larousse Tematik Ansiklopedi 6 Edebiyat – Sanat – Müzik – Sinema. İst.: Milliyet. s.96-97.

BEZİRCİ, Asım(1984). *Orhan Kemal Hayatı – Sanat Anlayışı – Hikâyeleri – Romanları – Oyunları – Anıları* . İst.: Tekin Yayınevi.

BİNYAZAR, Adnan(1982). *Türk Dilinde 25 Ünlü Eser*. İst.: Varlık Yayınları.

BOURNEUR, Roland ve Réal Quellet(1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Çev. Hüseyin Gümüş. Ank.: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÇELİK, Behçet(2007). “Adana ve Orhan Kemal”. *Adanaya Kar Yağmış – Adana Üzerine Yazılar*. İst.: İletişim Yayınları.

ELİUZ, Ülkü(2004). Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek. Doktora Tezi.

ENGİNÜN, İnci(2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İst.: Dergâh Yay.

HAEDENS, Kléber(1961). *Roman Sanatı*. Çev.Yaşar Nabi. İst.: Varlık Yay.

İLBEYİ, Hurşit(2002). *Orhan Kemal Hayatı – Sanatı – Eserleri – Eserlerinden Seçmeler*. İst.: Hikmet Neşriyat.

İLERİ, Nuri Suphi(1998). *Yeni Edebiyat 1940-1941 Sosyalist Gerçekçilik*. İst.: Scala Yayıncılık.

İLHAN, Attila(1980). “Toplumsal Gerçekçiliğin Yeri”. *Gerçekçilik Savaşı*. İst.: Yazko. s.101-105.

KABAKLI, Ahmet(1983). *Türk Edebiyatı*. c.3. 5.baskı. İst.: Türk Edebiyatı Yayınları.

KAPLAN, Ramazan(1988). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ank.: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal(1991). “Orhan Kemal”. *Edebiyatımızda Şair ve Yazarlar*. 10.basım. İst.: İnkılâp ve Aka Kitabevleri. s.128-129.

KARACANLAR, Yusuf Kenan(1974). *Orhan Kemal*. İst.: Tüm Yayınları.

KARPAT, Kemal(1971). *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. 2.baskı. İst.: Varlık Yayınları.

KAYA, İ. Güven(1993). “Romanda Yeni Arayışlar”. *Théma Larousse Tematik Ansiklopedi 6 Edebiyat – Sanat – Müzik – Sinema*. İst.: Milliyet. s.126-127.

KILIÇ, Latife(1996). *Orhan Kemal’in Hikâyelerinde Şahıslar Kadrosu*. Doktora Tezi.

KORKMAZ, Ramazan(2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. 2.baskı. Ank.: Grafiker Yayıncılık.

KUDRET, Cevdet(2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3 1923-1950 Cumhuriyet Dönemi*. İst.: Dünya Kitapları.

KURDAKUL, Şükran(2002). *Çağdaş Türk Edebiyatı 4 – Cumhuriyet Dönemi 2 Öykü – Roman – Deneme – Eleştiri – Edebiyat Tarihi – Tiyatro – Düşün*. İst.: Evrensel Basım Yayın.

KÜÇÜK, Yalçın(1990). “Nazım Hikmet – Orhan Kemal – Kemal Tahir Üçgeni’nde Mektuplarıyla Orhan Kemal”. *Aydın Üzerine Tezler 4 1830-1980*. 2.basım. Ank.: Tekin Yayınevi. s.483-509.

MİLLÎ KÜTÜPHANE BAŞKANLIĞI(1992). *Türk Atasözleri ve Deyimleri I-II*. İst.: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- MORAN, Berna(2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İst.: İletişim Yayınları.
- MORAN, Berna(2002). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 – Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. İst.: İletişim Yayınları.
- MUTLUAY, Rauf(1981). *100 Soruda Türk Edebiyatı*. 5.baskı. İst.: Gerçek Yayınevi.
- MUTLUAY, Rauf(1973). “50 Yılda Türk Romanı”. 50 Yılın Türk Edebiyatı. 2.baskı. İst.: İş Bankası Kültür Yayınları. s.538-648.
- NABİ, Yaşar(1972). *Dost Mektuplar – Mektuplarıyla Edebiyatçılarımız*. İst.: Varlık Yayınevi.
- NACİ, Fethi(1990). *100 soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. 2.baskı. İst.: Gerçek Yayınevi.
- NACİ, Fethi(1994). “Bereketli Topraklar Üzerinde”. *40 Yılda 40 Roman*. İst.: Oğlak Yay. s.164-170.
- NARLI, Mehmet(2000). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Doktora Tezi.
- NAYIR, Yaşar Nabi(1972). *Dost Mektuplar*. İst.: Varlık Yay.
- NECATİGİL, Behçet(1983). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. 11.baskı. İst.: Varlık Yayınları.

NECATİGİL, Behçet(1983). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 11.baskı. İst.: Varlık Yayınları.

OKTAY, Ahmet(1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İst.: Bilim / Felsefe / Sanat Yayınları.

Orhan KEMAL(1996). *Bereketli Topraklar Üzerinde*. 11.basım. İst.: Can Yayınları.

Orhan KEMAL(1995). *Vukuat Var*. 8.basım. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(1990). *Hanımın Çiftliği*. 8.basım. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(1994). *Kanlı Topraklar*. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(1993). *Eskici Dükkanı*. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(1964). *Murtaza*. İst.: Varlık Yayınları.

Orhan KEMAL(1968). *Ekmek Kavgası*. İst.: Varlık Yayınları.

Orhan KEMAL(1990). *Avare Yıllar*. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(2002). *Baba Evi Küçük Adamın Romanı 1*. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(1986). *Kaçak*. İst.: Tekin Yayınevi.

Orhan KEMAL(2000). *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*. İst.: Tekin Yayınevi.

OTYAM, Fikret(1999). *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İst.: Aksoy
Yayıncılık.

ÖZGÜR, Özlem(1975). *100 Soruda Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi*. 2.baskı.
İst.: Gerçek Yayınevi.

ÖZKIRIMLI, Atilla(2004). “Orhan Kemal”. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. c.3. İst.:
Cem Yayınevi. s.931-933.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali(1995). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ank.: Arkadaş Yayınları.

SUÇKOV, Boris(1982). *Gerçekliğin Tarihi*. Çev. Aziz Çalışlar. İst.: Adam
Yayıncılık.

SÜLKER, Kemal(1998). *Bilinmeyen Mektuplarıyla Nazım Hikmet Orhan Kemal
Dostluğu*. İst.: Amaç Yayıncılık.

TANER, Refika ve Asım Bezirci(1983). “Bereketli Topraklar Üzerinde.” *Seçme
Romanlar (yazarları, özetleri, eleştiriler, kaynaklar)*. 3.baskı. İst.: Varlık
Yayınları. s.180-184.

TATARLI, İbrahim ve Rıza Mollof(1969). *Hüseyin Rahmi’den Fakir Bayburt’a
Marksist Açıdan Türk Romanı*. İst.: Habora Kitabevi Yayınları.

TÜKEL, Turhan(1960). *Beş Romancı Tartışıyor Fakir Bayburt – Kemal Tahir –
Mahmut Makal – Orhan Kemal – Talip Apaydın*. İst.: Düşün Yayınevi.

TÜRK DİL KURUMU(2005). Yazım Kılavuzu. 24.baskı. Ank.: TDK Yayınları.

UĞURLU, Nurer(1970). *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*. İst.: Cem Yayınevi.

UTURGAURİ, Svetlana(1989). "Orhan Kemal'in Yapıtları". *Türk Edebiyatı Üzerine*. Hazırlayan Atilla Özkırmımlı. İst.: Cem Yayınevi. s.73-103.

ÜNLÜ, Mahir ve Ömer Özcan(2003). *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1940-1960 II*. 3. İst.: İnkılâp Kitabevi. s.291-328.

YALÇIN, Alemdar(2003). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Türk Romanı 1946-2000*. Ank.: Akçağ Yay.