

SULHİ DÖLEK'İN ROMAN VE ÖYKÜLERİNİN

YAPI VE İÇERİK BAĞLAMINDA

İNCELENMESİ

Ruken ÇAKAN EVCEN

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2021

**SULHİ DÖLEK'İN ROMAN VE ÖYKÜLERİNİN YAPI
VE İÇERİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Ruken ÇAKAN EVCEN

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ESKİŞEHİR

2021

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Ruken ÇAKAN EVCEN tarafından hazırlanan Sulhi Dölek'in Roman ve Öykülerinin Yapı ve İçerik Bağlamında İncelenmesi başlıklı bu çalışma 18/01/2021 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Eylem SALTİK

Üye: Doç. Dr. Soner AKPINAR

(Danışman)

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Hülya ÜRKMEZ

(Sakarya Üniversitesi)

ONAY

(İmza)

.../ .../ 2021

Prof. Dr. Mesut ERŐAN

Enstitü Müdürü

...../...../....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması hâlinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ruken ÇAKAN EVCEN

İmza

ÖZET

SULHİ DÖLEK'İN ROMAN VE ÖYKÜLERİNİN YAPI VE İÇERİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

ÇAKAN EVCEN, Ruken

Yüksek Lisans - 2021

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Soner AKPINAR

Bu çalışmada Sulhi Dölek'in roman ve kitaplarda toplanmış öyküleri yapı ve içerik bağlamında incelenerek, eserlerinin hem biçimsel hem tematik ortak unsurları tespit edilecektir.

İncelemede belirgin bir şekilde ön plana çıkan ortak biçim unsurlarına ve temalara yer verilmiştir. Bu biçim ve temalar ilk olarak kavramsal boyutları ile ele alınmıştır. Verilen bilgiler ışığında yazarın eserlerinden örnekler ile eşleştirilerek irdelenmiştir.

Çalışma, giriş ve sonuç kısımları dışında dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde yazarın ilk romanı *Korugan* ile edebiyat hayatına başladığı yıllardaki ülkenin siyasal ve toplumsal görünümüne yer verilmiştir. Sonrasında o dönemin edebiyat dünyasından ve özellikle roman anlayışından bahsedilmiştir. Birinci bölümde çocukluktan vefatına kadar tüm hayatı ele alınmış, sonrasında sanatı hakkında özellikle edebiyatla ilgili hem kendi görüşleri hem de yazarın edebi kimliği ile ilgili araştırmacıların görüşleri ortaya konmuştur.

İkinci bölümde çalışmaya dâhil edilen eserlerinin genel hatlarıyla tanıtımı yapılmıştır. Üçüncü bölümde eserlerinin en belirgin temaları başlıklar hâlinde belirlenmiş ve eserlerde üstlendikleri fonksiyon ve ağırlıklarına dikkat çekilmiştir. Dördüncü bölümde ise aynı yöntem izlenerek ortak biçim unsurları tespit edilmiş, bu unsurların eserdeki işlevleri ortaya konmuştur.

Sonuç bölümünde eldeki tüm veriler ışığında Dölek'in edebi kimliği üzerinden Türk edebiyatı içindeki özgün yeri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sulhi Dölek, Roman, Öykü, Biçim ve Tema, Mizah

ABSTRACT

ANALYZING OF SULHİ DÖLEK'S NOVELS AND STORIES IN THE CONTENT OF STRUCTURE AND CONTENT

ÇAKAN EVCEN, Ruken

Master Degree - 2021

Department of Turkish Language and Literature

Modern Turkish Literature Field

Advisor: Doç. Dr. Soner AKPINAR

In this study, Sulhi Dölek's novels and stories collected in books will be examined in the context of structure and content, and both formal and thematic common elements of his works will be determined.

Common form elements and themes that stand out prominently in the study are included. These forms and themes are first discussed with their conceptual dimensions. In the light of the information given, it was examined by matching them with examples from the author's works.

This study consists of four parts except the introduction and conclusion parts. In the introduction part, the political and social view of the country was given in the years when the author started his literary life with his first novel, *Korugan*. Afterwards, the literary world of that period and especially novel understanding were mentioned. In the first part, his whole life from childhood to his death was discussed and then both his own views about his art, especially literature and the views of the researchers about the literary identity of the author were put forward.

In the second part, his works included in this study were introduced in general terms. In the third chapter, the most prominent themes of his works were determined under titles and attention was drawn to the functions and stress they assumed in the works. In the fourth chapter, following the same method, common form elements are determined and the functions of these elements in the work are revealed.

In the conclusion part, Dölek's unique place in Turkish literature was determined through his literary identity in the light of all the argument.

Keywords: Sulhi Dölek, Novel, Story, Form and Theme, Humor

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
ÖN SÖZ.....	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

1.1. HAYATI.....	6
1.1.1. Çocukluk Yılları.....	6
1.1.2. Eğitim Hayatı	7
1.1.3. Yazarlığa İlk Adım Atışı ve Sonrası	8
1.1.4. Yazarlık Dışı İşleri ve Vefatı	9
1.2. ESERLERİ	10
1.2.1. Romanları.....	10
1.2.2. Öykü Kitapları.....	11
1.2.3. İnceleme ve Denemeleri.....	11
1.2.4. Çevirileri	11
1.2.5. Çocuk Kitapları	11
1.2.6. Tiyatro Oyunları.....	12
1.2.7. Edebiyat Ödülleri	12
1.2.8. Diğer Ödülleri	12
1.2.9. Senaryoları	13
1.2.10. Kitaplarından Uyarlanan Filmler ve Televizyon Dizileri	13
1.3. SANAT ANLAYIŞI.....	13

2. BÖLÜM

YAPITLARI HAKKINDA

2.1. ROMANLARI.....	17
---------------------	----

2.1.1. <i>Korugan</i>	17
2.1.2. <i>Geç Başlayan Yargılama</i>	17
2.1.3. <i>Kiracı</i>	18
2.1.4. <i>Teslim Ol Küçük</i>	18
2.1.5. <i>Truva Katırı</i>	18
2.1.6. <i>Kirpi</i>	19
2.1.7. <i>Küçük Günahlar Sokağı</i>	19
2.2. ÖYKÜ KİTAPLARI	19
2.2.1. <i>Vidalar</i>	19
2.2.2. <i>Aynalar</i>	20
2.2.3. <i>Habis'in Serüvenleri</i>	20

3. BÖLÜM

ROMAN VE ÖYKÜLERDE TEMA

3.1. DEĞİŞİMİN YARATTIĞI SANCILAR: YOZLAŞMA	21
3.1.1. Toplumsal Yozlaşma.....	23
3.1.2. Siyasal Yozlaşma	32
3.2. BÜYÜYEN ŞEHİRLERDEKİ SEFALET: KENTLEŞME VE YOKSULLUK	38
3.3. “NE VARSIL NE YOKSUL”: ORTA SINIF	43
3.4. YETİŞKİN DÜNYASINA ÇOCUK GÖZÜYLE BAKMAK: ÇOCUK DÜNYASI.....	49

4. BÖLÜM

ROMAN VE ÖYKÜLERDE YAPI

4.1. GERÇEKLİĞİN AKTARIMI: ZAMAN	51
4.1.1. Zamanın Atmosfer Yaratma İşlevi.....	53
4.2. HUZURLU MAHALLELERDEN KAOTİK ŞEHİRLERE: MEKÂN	56
4.2.1. Algısal Mekânlar	57
4.2.1.1. Kapalı-Dar Mekânlar.....	57
4.2.1.1.1. İstanbul	58
4.2.1.1.2. Evler	60
4.2.1.1.3. İş Yerleri.....	63
4.2.1.1.4. Diğer Kapalı-Dar Mekânlar.....	64

4.2.1.2. Açık-Geniş Mekânlar	64
4.2.1.2.1. Mahalle/Sokak	65
4.2.1.2.2. Diğer Açık-Geniş Mekânlar	66
4.3. GÜNDELİK HAYATIN SIRADAN İNSANLARI: KİŞİ KADROSU	67
4.3.1. Başkışiler	68
4.3.2. Yardımcı Kişiler	75
4.3.2.1. Paragöz Ev Sahipleri	76
4.3.2.2. Hasta Kardeşler	77
4.3.2.3. Sert Ama Sevimli-Fakir ve Hayalperest Babalar	78
4.3.2.4. Fedakâr Anneler-Mutsuz Eşler	79
4.3.2.5. Üst Kuşak Aile Bireyleri	80
4.3.2.6. Zengin İş Adamları	82
4.3.2.7. Alımlı Kadınlar	83
4.3.2.8. Hayatın “Masumiyet” Evresinin Özneleri: Çocuklar	84
4.4. ÜSLUBUN MİZAHİ YÖNÜ	85
4.4.1. Güleriz Ağlanacak Hâlimize: Sulhi Dölek Mizahı	85
4.4.1.1. İroni	88
4.4.1.2. Kara Mizah	93
4.5. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	98
4.5.1. Kendi Hikâyesini Anlatanlar: 1. Tekil Kişi (Ben) Anlatıcı	99
4.5.2. Tanık Olunan Hayatlar: 3. Tekil Kişi (O) Anlatıcı	102
4.6. ANLATIM TEKNİKLERİ	104
4.6.1. Anlatma-Gösterme	104
4.6.2. Geriye Dönüş	108
4.6.3. Otobiyografi	110
4.6.4. Tasvir	112
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	118

KISALTMALAR

akt.	:Aktaran
bkz.	:Bakınız
Çev.	:Çeviren
Ed.	:Editör
Haz.	:Hazırlayan
S.	:Sayı
ss.	:Sayfa Sayısı
TDK	:Türk Dil Kurumu
TİBY	:Türkiye İş Bankası Yayınları
vd.	:ve diğerleri
vb.	:ve benzeri
Yay.	:Yayınevi / Yayınları
YKY	:Yapı Kredi Yayınları

ÖN SÖZ

Bu çalışmada yazarlığı ile birlikte senarist kimliği ile de ön plana çıkan Sulhi Dölek'in roman ve öykülerinin, yapı ve içerik bağlamında biçim unsurları ile tematik boyutunu detaylı bir şekilde incelemeye çalıştık. Dölek'le ilgili daha önce yapılmış akademik çalışmalar mevcuttur. Bu noktada tezimiz, öykülerinin dışında romanlarını tematik ve biçimsel olarak inceleyen ilk akademik çalışma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca mizahla ilişkilendirilmiş bir yazar olarak eserlerindeki mizahi unsurların daha önceden incelenmediğini tespit ettik. Bu eksiklikten hareketle eserlerindeki mizahi unsurlara da yer verdik.

İncelemede yazarın bütün romanları ve kitaplarda toplanan öykülerini esas aldık. Eserlerini daha iyi tahlil edebilmek için yazarın çeşitli dergilerde yer alan düşünce yazılarına ve röportajlarına da büyük ölçüde ulaştığımız söylenebilir. Bu çalışma ile eserlerin biçim ve tema yönünden ortak unsurlarına ulaşarak eserlerin ortak yapısını belirlemeye çalıştık. Tespit edilen unsurların kavramsal çerçeveleri çizildikten sonra eserlerinde gördüğümüz tipik örneklerle irdeleyerek yazarın edebi kimliğini ortaya koymayı amaçladık.

Bu tezin oluşmasında emeği geçen, teşekkür borcumun olduğu pek çok isim var. Başta yol göstericiliği ve engin bilgileri ile tezin hazırlanma sürecinde büyük emeği geçen sayın hocam Doç. Dr. Soner Akpınar'a çok teşekkür ederim.

Beni ben yapan ve bugünlere getiren biricik aileme, başta merhum babam Hacı Çakan'a, canım annem Halime Çakan'a, sevgili kardeşlerim Zeliş'e ve Yunus'a, her koşulda benimle olan hayat arkadaşım Ahmet Mert Evcen'e çok teşekkür ediyorum. Onlar olmasaydı bu zamanlar benim için kolay olmazdı. Bu süreçte manevi desteklerini benden esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Efil Erdoğan'a, Hatice Türkoğlu'na ve İrem Gürel'e teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak yüksek lisans eğitim hayatımı maddi olarak 2210-a Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Programı kapsamında destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

Ruken ÇAKAN EVCEN

Ankara, 2021

GİRİŞ

Romandan öyküye, çocuk kitabından çeviriye kadar birçok türde eser kaleme almış olan Sulhi Dölek, çağdaş Türk edebiyatının tanınmış yazarlarından birisidir. Edebiyat dünyasına girişi 1975 yılında yayımlanan ilk kitabı *Korugan* ile olmuştur. Lise yıllarında başlayan yazma serüveni asıl mesleği olan yüksek gemi mühendisi iken de askeriyeden yarbay rütbesiyle emekli olduğu zamandan sonra da devam etmiştir. Üretken bir yazar olan Dölek *Milliyet*, *Cumhuriyet* gibi gazeteler ile *Varlık*, *Akbaba*, *Tempo* gibi dergilerde güncel ve mizahi yönü ağır basan yazılar yazmıştır. Sadece edebiyat alanında değil, yayımlandıkları dönemde tüm Türkiye’de ilgiyle izlenen, alanlarında büyük başarılar elde etmiş “Süper Baba” (1993-1997), “İkinci Bahar” (1998-2001), “Yabancı Damat” (2004-2007) gibi dizilerin senaryolarını kaleme almıştır. Bunların dışında farklı televizyon programlarının metin yazarlığını da üstlenmiştir. Dölek’in edebî kişiliğini anlayabilmek için yazın evrenine giriş yaptığı yıllardaki Türkiye’ye ve bu dönemdeki edebiyat dünyasının durumuna göz atmak faydalı olacaktır.

1970’li yıllar genel çerçevesiyle 12 Mart 1971 askerî müdahalesi ile 12 Eylül 1980 darbesi arasındaki zaman dilimi olarak ifade edilmektedir. Bu dönemin siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal ortamını etkileyen gelişmeler 10 yıl öncesinde gerçekleşen 27 Mayıs 1960’ta ordunun yönetime el koyması ile yakından alakalıdır (Ahmad, 1999: 133). Çünkü bu müdahale sonucu oluşturulan 1961 Anayasası, Türk siyasi tarihinde özgürlüklerin anayasası olarak tanımlanmış, aydınlar, öğrenciler ve işçi sınıfı bir arada siyaset yapabilme olanağı bulmuşlardır. Özellikle sol düşüncenin hızlı ekonomik kalkınma ve sosyal adalet kavramlarıyla özdeşleşmesi geniş kitlelere etki etmesine neden olmuştur. Ancak bu özgürlük rüzgarları kısa sürmüştür. Ne yazık ki 1970’li yıllar karanlık ve kaotik geçecektir.

70’li yılların siyasi ortamının en belirgin olayları üniversiteler merkezinde gerçekleşen sağ ve sol grupları arasındaki içinden çıkılmaz siyasal şiddet, sürekli değişen iktidarlar, sıkıyönetimler, hükümetlerin değişmesi, Ermeni terörü, başkonsolosların öldürülmesi ve Kıbrıs Harekâtı olarak sayılabilir. Ekonomik durumu belirleyen büyük gelişmeler ise böyle bir siyasi ortamın içinde şekillenmiş petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, işsizliğin ivme kazanması ve ekonomide dışa bağımlılıktır.

Bu yıllarda tam on üç hükûmet başa geçmiş ancak hiçbirisi, katlanarak artan sorunlara bir çözüm üretememiştir. Ülkenin içine sürüklendiği girdap Silahlı Kuvvetlerin müdahalesi ile yön değiştirmiştir. 12 Eylül 1980 darbesi, 70'li yıllardaki şiddet olaylarını kesse de askerî rejimin uyguladığı sıkıyönetim ve baskıcı politikalar başka sorunlara sebebiyet verir. Akademisyen, yazar, bilim adamları ve sanatçılardan oluşan aydınlardan çok fazla insan tutuklanarak cezaevine gönderilmiştir. Siyasi partiler kapatılmış ve liderleri sürgüne gönderilmiştir. Derneklerin ve örgütlerin faaliyetlerine son verilerek kapatılmıştır.

Toplumsal olaylara bakıldığında ise 70'lerden önceki oluşumların bu dönemdeki olaylarla birleşerek devam ettiği görülür. Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan problemler, köyden kente göçler, teknoloji ve iletişim gibi alanlardaki hızlı gelişmeler toplumu ve kültürel yapıyı köklü dönüşümlere sürükleyen başat unsurlardır.

Siyasi ve ekonomik olayların toplumdaki en büyük etkilerinden birisi de aşırı uç ideolojilerle kendini ifade etmek isteyen insanların kutuplaşmasıdır. Sağ, sol, milliyetçi, İslamcı gibi gruplara ayrılmış, siyasi partiler nezdinde gözlenebilen bu ayrışmalar gündelik hayata da yansımıştır (Belge, 2002: 846). Aynı görüşler bir araya gelerek kendi kültür derneklerini, gazete veyahut dergi gibi yayın organlarını kurmuşlardır. Kıyafet seçimi dahi siyasi görüşlerin belirlediği bir nokta hâline gelmiştir. Bu dönemde hemen hemen her ilde sağcı ve solcu grupların mahalleleri bölüştükleri görülür. Kendi bölgelerini kurtarılmış olarak gören bu örgütler, farklı siyasi fikirdeki insanları kolaylıkla hedef hâline getirmiştir. Sokaklarda yaşanan çatışmalar, protestolar ve mitingler, basına getirilen yasaklar toplumda huzursuzluk ve hizipleşme yaratmıştır. Bu dönemde moda hâline gelmiş devrim, ulusal sanayi, devletçilik, millî-demokratik devrim gibi siyasi söylemler inançları uğruna ölmeyi, bu uğurda militan olmayı insanların gözünde romantize etmiştir (Baydar, 1999: 25). Toplumdaki kutuplaşmanın ve karmaşanın bu boyutu aynı zamanda hiçbir açıdan güvenliği olmayan bir ortamı gözler önüne serer.

Köyden kente göçlerle birlikte artan konut problemlerinin gecekondular gibi bir kavramı oluşturması bu dönemde de devam eder. Gecekondular kültürü ile birlikte toplumda arabesk müzik ekseninde gelişen bir arabesk kültür oluşmuştur. Bu arabesk kültür, geldikleri yerlerin feodal kimlik değerlerini kent yaşamına uyum

sağlayabilmek adına bırakmak zorunda kalan insanların, kendilerine has birtakım değerler yaratmasının sonucu olarak yorumlanabilir (Belge, 2002: 846; Kongar, 2002: 592).

Teknolojik gelişmeler aynı zamanda yeni bir kültür dairesine de girmek demektir ve özellikle televizyon ile tanışma önemli bir olaydır. Televizyonun toplumda yaygınlaşmaya başlaması, iletişim olanaklarının artmasına imkân tanımıştır. Bu yaygınlaşma bir yönüyle devletin kültür politikalarını topluma en kısa yoldan ulaştırır. Toplumun eğitimi açısından televizyona önemli bir rol yüklenmiştir. Yurdun en ücra köşeleri dahi televizyonla tanıştırılarak ülkeden ve dünyadan haberdar olunması sağlanmıştır. Diğer taraftan eğlence anlayışının değişmesinin, yayımlanan yerli ve yabancı diziler aracılığıyla farklı dünyaların bizzat görülerek çeşitli yaşam tarzlarının yaşanmasının önü açılmıştır (Bek, 2007: 33-34).

1970’li yılların edebiyat dünyasına bakıldığında 1950’li yıllarda köy enstitüsü çıkışlı yazarlar ile birlikte edebiyatta ağırlığını hissettirmiş olan köy ve kasaba romanlarının 1970’li yıllarda da yazılmaya devam ettiği görülür. 1960’lı yıllardaki siyasi, toplumsal ve ekonomik kırılmaların yansımalarının şekillendirdiği romanlar da bu dönemde varlıklarını sürdürür. Bunlarla birlikte 70’li yıllarda artan yazar sayısına paralel olarak romanın konularında çeşitlenme başlar. Toplumsal sorunlara eğilme bu dönemin ana temalarından biri hâlini alır. 27 Mayıs 1960 ihtilali ile 12 Mart 1971 muhtırası Türk romanını etkileyen iki önemli olaydır. Dönemin bunalımlı yapısı, politik kavgaları, sınıf çatışmaları, işçi hareketleri ve işkenceler romana girer.

Almanya’ya yapılan işçi göçleri de romana giren konulardan biridir. Türklerin tamamen yabancı oldukları Alman kültürüne uyum sağlayamamaları, işçilerin büyük sıkıntısını çektikleri dil problemleri ve gurbet hasreti daha iyi bir yaşam için yapılmış göçün yazarların üstünde durdukları boyutlarıdır. Bekir Yıldız’ın *Türkler Almanya’da ve Halkalı Köle*; Güney Dal’ın *İş Sürgünleri*, Necati Tosuner’in *Sancı Sancı* romanları Almanya’ya göçün çeşitli boyutlarıyla yansıdığı romanlardır. Bunların dışında bireye yönelerek, Batılı değerlerle yetişmiş aydın insanların iç çatışmalarını, düzenle olan ilişkilerini irdeleyen romanlar da yazılmıştır. Burjuva yaşamının alaycı bir dille ele alındığı Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar* bu tarz kitaplara örnek olarak gösterilebilir.

12 Mart romanlarına ayrı bir başlık açmak bu dönemin edebiyat dünyasının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Dönem romanı olarak değerlendirilen 12 Mart romanları, muhtıranın gelişim sürecini ve muhtıradan sonraki olayları işler. 1970'ler Türkiye'sinde yaşanan olaylara edebî eser penceresinden bakar. 70'li yılların edebiyatında ağırlığı ile dönemin roman anlayışına damga vurmuştur. Yukarıda genel görüntüsü çizilen askerî muhtıranın öncesi ve sonrasındaki olaylar üniversiteleri ve üniversite gençliğini büyük ölçüde etkilemiş, topluma tarifi olmayan acılar, sıkıntılar yaşatmıştır. 12 Mart üniversitelerde ve mahallelerde yaşanan sağ-sol kavgaları, daha iyi haklar için işçi hareketleri, göçlerin yaşattığı uyum problemleri, hapishanelerde işkenceler ve idamlarla tarihe geçer. Erdal Öz'ün *Yaralısın* ve *Gülünün Solduğu Akşam*, Tarık Buğra'nın *Gençliğim Eyvah*, Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir*, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi*, Füruzan'ın *47'liler*, Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı* ve *Bir Avuç Gökyüzü*, Sevgi Soysal'ın *Şafak* ve *Yenişehir'de Öğle Vakti*, Oya Baydar'ın *Sıcak Küller Kaldı* eserleri, 12 Mart romanlarının önde gelenleri olarak değerlendirilmektedir.

12 Mart romanlarının gerçek dünyaya ve hayata yönelik olduğunu söyleyen Berna Moran, ondan önceki dönemin Anadolu romanlarının ise ideali ve kurmacayı yansıttığını ifade eder. Her iki roman anlayışı da ezen ve ezilenin karşıtlığı üzerinedir. Ancak köy romanlarında sömürülen köylü, sömüren toprak ağası iken 12 Mart romanlarında devrimci gençlerin karşısında konumlanan gardiyanlar, mahkemeler ve askerlerdir. Bu romanlarda estetik kaygıların arka plana atılması bir dönem yoğun bir ilgiyle okunmalarına kapı aralamıştır. Ne var ki bu durum bir süre sonra romanların sadece tarihsel değeri için okunan sosyolojik roman sınıfına dâhil edilmesinin önüne geçememiştir (Moran, 1994: 12-16).

12 Mart döneminde birçok insan hapse atılmış ya da dolaylı olarak hapishaneler ile bağlantılılardır. Murat Belge bu durumun içeridekiler-dışarıdakiler ayrımını yarattığını söylemektedir. Bu ayrım romana, hapse giren devrimcilerin içeridekileri, kamuoyunun da dışarıdakileri temsil etmesi şekliyle girmiştir. Burada romancının üstlendiği görev ise içeridekileri dışarıdakilere anlatmaktır (Belge, 2016: 115).

Az gelişmiş veya sosyolojik gelişimlerini henüz tamamlayamamış toplumlarda bireylerin psikolojisi büyük ölçüde ülkesinin siyaseti, tarihi ve ortak akılla

şekillenmektedir. Toplumların tarihlerinde kırılma noktası oluşturan toplumsal olaylar yeni hayat tarzlarına, yeni insan tiplerine sebep olmaktadır. 12 Mart romanları da bu bağlamda değerlendirildiklerinde yazarların içinde yaşadıkları toplumun psikolojisi ile eserlerini kaleme aldıkları söylenebilir (Türkeş, 18 Aralık 2020).

12 Mart romanlarının özelliklerinden bir diğeri de okura kendi günlük dünyasının karşısında cezaevleri, karakollar ve mahkemeler gibi mekânların kapalı dünyasını sunmasıdır. İşkenceye maruz kalan insanlar, cezaevlerindeki kötü yaşam koşulları aracılığıyla okuyucuya daha önce tanımadığı acımasız dünyaların kapısı aralanmaktadır. Yazar okura açmak istediği bu kapalı dünyayı o ortamları iyi bilen, edilgen konumdaki genellikle devrimci başkarakterler üzerinden aktarır. Çünkü karakterin edilgenliği ile asıl vurgulanmak istenen egemen güçlerin zorbalıkları ve zulümleridir.

12 Mart'ın romanlara yansıması, muhtıra sonrasında hapse atılmış insanlar üzerinden işkence ve cezaevleri bağlamında kendini göstermektedir. Ülkeyi öncesinde 1960 sonrasında 1971 yılındaki askerî müdahalelere sürükleyen sürece bakıldığında edebiyat ürünlerinin etkilenmemesi gibi durum imkânsızdır. Üstelik bu olayların etkilerinin de sonraki yıllarda 1980 darbesi, başarısız ekonomi politikaları gibi ülkeyi içinden çıkılmaz bir hâle sokmasının ara adımlarıdır.

Sanat ve edebiyat, siyasi ve toplumsal gelişmelere paralel şekillenir. Dönemin siyasi yapısı sanatın tematik ve yapısal niteliği üzerinde çok etkilidir. Bu bakımdan 1960-1980 arasının sıkıyönetimlerle, askerî darbelerle, ekonomik buhranlarla geçen yılları da yazarların hem temalarını hem de estetik anlayışlarını belirlemiştir. Toplumun bir parçası olan yazarlar eserlerinde bu durumları bazen bireysel bazen toplumsal yönlere eğilerek aktaracak, dönemlerinin ürünleri olan farklı edebiyat anlayışlarını oluşturacaklardır.

1. BÖLÜM

HAYATI VE SANAT ANLAYIŞI

1.1. HAYATI

1.1.1. Çocukluk Yılları

Ev hanımı Emine Hanım ile yağlı boya ustası Sadık Bey'in en büyük çocuğu olarak 20 Eylül 1948 tarihinde İstanbul Fatih'te dünyaya geldi. Doğma büyüme İstanbullu olan yazarın belirttiğine göre hiç tanımadığı büyükbabalarından biri Arnavutluk'tan, diğeri ise Kayseri'den İstanbul'a gelmiştir. Çocukluk yıllarına dair hatırladığı ilk anı, evlerinin balkonunda otururken kendinden yaşça büyük bir çocuğun ısrarlarına dayanamayarak elindeki su tabancasını para karşılığı satmasıdır. Lakin çocuğun ona para değil kullanılmış otobüs biletleri verdiğini annesi anlar ve hayata dair ilk düş kırıklığını yaşamış olur. Tıpkı ilk romanı *Korugan'ın* baş kişisi Vedat gibi geceleri mutlu düşler gören, yattığı odanın tavanını düşlerinin yansıdığı bir sinema perdesine benzeten bir çocuktur. Yine aynı tavanda başka bir dünyanın var olduğunu, uyurken oraya yükselip uyandığında tekrar dünyaya geldiğini düşündüğünü ifade eder (Dölek, 2001: 23-34).

Çocukluk yıllarından başlamak üzere ailesi ile birçok defa taşınıp farklı evlerde oturmuşlardır. Büyük teyzesinin sahibi olduğu dört katlı binada oturdukları yıllarda anılarında kalan, arka bahçede kızılı erkekli oyunlar oynadıklarıdır. Büyük teyzeye kira ödeyemediklerinden ilkokul ikinci sınıfa geçtiği yazda Rami'ye taşınırlar. Kendisinden iki yaş küçük kardeşi Fevzi'nin menenjitte yakalanması aile yaşamlarına bir zorluk daha eklemiştir. Babasının işleri kış ayları dışında iyidir. Ancak hem kardeşinin hastalığı hem de artan ev nüfusu ev ekonomisini zora sokmuştur. Bundan dolayı annesi geçimlerine katkıda bulunmak adına eşe dosta kıyafetler diker. Kendisi de yaz tatillerinde çeşitli atölyelerde çıraklık yapar. Karneye bağlı taş kömürünün at arabalarıyla geldiği, içme suyunun eşekli sakalardan; zeytinyağı ve sütün atlı satıcılardan alındığı yılların İstanbul'unda oynamaya da vakit bulabilmiştir (Dölek, 2001: 23-34).

Anneannesinin vefat etmesiyle oturdukları ev satılır ve böylece ellerine geçen para ile Kartaltepe’de bir arsa satın alırlar. Bu arsaya her şeyiyle babasının ilgilendiği bir ev yapmalarıyla ilk defa kendi evleri olur. Nice zorluklarla evin eksikliklerini tamamlarlar. Ortaokula da Rami’de devam eder. Her gün okula yürüyerek gidip gelir. Yazar şu an bu evin yerinde, dört dairesinin kardeşlerine ait olduğu bir binanın bulunduğunu belirtmiştir (Dölek, 2001: 23-34).

Hayattaki eşitsizliklerle tanışıp kafasının karışması yaz tatillerinde babasına boya işlerinde yardım etmeye gittiğinde başlar. Bazen Florya’da bir köşkte, bazen Beyoğlu’nda bir yazıhanede çalışırlar. Bu zamanlarda güzel evlerle, güzel yiyeceklerle, giyeceklerle tanışır. 27 Mayıs darbesi döneminde Topçular’daki bir evde otururlar. Mahallelerindeki çocuk sahibi olmayan gençten bir kadın, onun okuma sevgisini keşfedince her istediğinde gelip kitap okumasına hatta kimi zamanlarda ödünç kitap almasına imkân tanır. Dölek, *Korugan* romanındaki mavi sabahlıklı kadın karakterinin bu kadından esinlendiğini aktarmıştır (Dölek, 2001: 23-34).

1.1.2. Eğitim Hayatı

İlkokula yaşıtlarından bir yıl önce Fatih Ali Kuşçu İlkokulunda başlar. Rami’ye taşınmalarının ardından Rami İlkokuluna geçer. Annesi ilkokul mezunu olmasına rağmen yazar, okuma yazmayı ondan öğrenmiştir. Böylelikle sınıfta okumayı öğrenen ilk kişilerden biri olur (Dölek, 2001: 23-34).

Deniz Lisesi sınavlarını kazanması hayatının önemli dönüm noktalarından biridir. Çünkü normal bir liseye gitmiş olsa mezuniyetinin akabinde çalışmak zorunda kalacak belki üniversite öğrenimi göremeyecektir. Böylelikle ailesi de çocuklarından birinin okuma masraflarından muaf olmuştur. 1962-1963 eğitim-öğretim yılında Deniz Lisesindeki eğitimine başlar (Dölek, 2001: 23-34).

1969 yılında Deniz Harp Okulunu bitirir ve ertesi yıl Derince’ de bir elektronik kursuna kaydolar. Hayatının önemli bir diğer dönüm noktası da bu kurs sırasında bir sınavı kazanması ile olur. Kazandığı bu sınav Dölek’e Amerika’da yüksek lisans eğitiminin kapılarını açar. Donatan gemisindeki bir yılın ardından 1971 yılında önce Kaliforniya’nın Monterey kentine daha sonrasında ise arabayla tüm Amerika’yı dolaşarak Michigan Üniversitesinin bulunduğu Ann Arbor kentine gider. Michigan

Üniversitesinde geçirdiği dört yılın ardından 1975 yılında gemi inşa ve makine mühendisliği alanlarında iki ayrı master diploması ile yurda döner (Dölek, 2001: 23-34).

1.1.3. Yazarlığa İlk Adım Atışı ve Sonrası

Yazarın edebiyat dünyasına bir anlamda resmî olarak girişi Milliyet Yayınlarının 1974 yılında açmış olduğu yarışmada üçüncülük ödülü alan ilk romanı *Korugan* ile olur. Edebiyatla tanışıklığı bu tarihten öncesine dayanmaktadır. Kendi ifadesi ile “öyküye benzer” ilk öykülerini Deniz Lisesinin son sınıfında yazmaya başlar. Edebiyat öğretmeni Lütfi Civelek’in desteğini görür. 18 yaşında *Milliyet* gazetesinin hafta sonu ekine gönderdiği “Yaşamak ve Ötesi” adlı öyküsü yayımlanmaz ancak azmini tebrik eden ve yazı tekniklerini geliştirmesi için öneriler sunan yüreklendirici bir mektupla geri döner. Mektubun altında hafta sonu ekinin yöneticisi Adnan Tahir’in imzası vardır. Bir süre sonra öyküleri *Milliyet’in* hafta sonu ekinde kendine yer bulmaya başlar. Aynı yıllarda *Varlık* dergisine de birkaç defa öyküler gönderir ancak bir sonuç alamaz. Umudunu yitirdiği anda “Unutulan” adlı öyküsü 1969 *Varlık Yıllığı’nda* yayımlanır ve bu durum onu hem şaşırtır hem de sevindirir (Dölek, 2001: 23-34).

Aynı yıl *Akbaba* dergisinin açtığı “Yusuf Ziya Ortaç Armağanı Yarışması”na siyasi taşlamalar içeren *Dünya Dönmüyor Artık* adlı tek perdelik oyunu ile katılır ve kazanır. Eseri yayımlanmaya başlayınca sevinci yerini telaşa bırakır çünkü fotoğrafının altında isminin başında teğmen yazmaktadır. Telaşlanmasının sebebi bir subayın yazı yazmasıyla alakalı iç yönetmeliğe göre pek çok kısıtlamanın olmasıdır. Ancak genç Teğmen Sulhi Dölek korktuğu ile karşılaşmaz, hatta üstlerinden tebrikler alır. Yazar, Deniz Kuvvetlerinde geçirdiği senelerde yazarlığı ile alakalı birkaç olay dışında hiçbir kısıtlama ile karşılaşmadığını belirtmiştir. Yaşadığı tek sıkıntı olarak nitelendirdiği olay ise 1983 yılında *Vidalar* kitabının Sabahattin Ali Öykü Ödülü’nü, *Kıracı* kitabının ise Madaralı Roman Ödülü’nü art arda kazanması ile sorgulanmasıdır. Bunların dışında yazılarından dolayı herhangi bir sorunla karşılaşmayan Dölek, *Kıracı* romanının Kara Kuvvetlerinin yasaklı kitaplar listesinde olduğunu çok az kişinin bilmesini ilginç bir durum olarak ifade eder (Dölek, 2001: 23-34).

“Yusuf Ziya Ortaç Armağanı” ona *Akbaba* dergisinin kapılarını açar. Aziz Nesin, Rifat Ilgaz, Muzaffer İzgü gibi yazarlarla tanışması bu vesile ile olur. Kazandığı burs ile Amerika’ya yol alırken aklının hep bir köşesinde yazarlıktan, yazmaktan kopacağı korkusu vardır. Lakin Dölek’in korktuğu başına gelmez. Amerika yıllarında *Akbaba* dergisine öyküler ve güncel yazılar yollamayı sürdürür. Türkiye’de okuma imkânı bulamayacağı kitapları okuma fırsatı bulur. Hatta ilk romanı *Korugan’ı* da Amerika’da yazıp bitirir. (Dölek, 2001: 23-34).

1977 yılında kapanana kadar *Akbaba* dergisinde yazmayı sürdürür. *Akbaba* dışında *Cumhuriyet* gazetesinde; *Varlık*, *Nokta*, *Tempo* ile yayın hayatları kısa sürmüş olan *Diyojen* ve *Çivi* dergilerine de çeşitli edebî türden eserlerle katkıda bulunmuştur (Dölek, 2001: 23-34).

1.1.4. Yazarlık Dışı İşleri ve Vefatı

Sulhi Dölek esasen Deniz Kuvvetlerinde yüksek gemi mühendisi olan bir askerdir. Yüksek mühendis unvanı aldığı için denizde çalışma zorunluluğu olmayan Dölek, 1982 yılına kadar Taşkızak Tersanesi’nde, ondan sonraki üç yıl boyunca Deniz Harp Okulunda öğretmen olarak çalışır. Daha sonra tekrar Taşkızak Tersanesi’ne gemi inşa başmühendisi olarak atanır ve 1989 yılında yarbay rütbesine yükselerek emekli olur. Emeklilik ile beraber kendini tamamen yazın işlerine verir. 1976 yılında tanıştığı psikolog Nevin Hanım ile 1977 yılında evlenirler. İki kız çocuğu babası olan yazar, aynı zamanda vefat eden kız kardeşinin kızını da yetiştirmiştir (Dölek, 2001: 23-34).

Yazılan onca kitap, meslek olarak sürdürülen mühendislik ve öğretmenliğin yanında yayımlandıkları dönemlerde ülke çapında yoğun ilgiyle izlenen “Süper Baba”, “İkinci Bahar”, “Yabancı Damat” ve “Külyutmaz” dizilerinin senaryolarını da kaleme almıştır. Ayrıca *Kiracı* ve *Kirpi* romanları beyaz perdeye uyarlanmıştır. *Truva Katırı* adlı romanı ise “Koltuk Sevdası” adıyla TV dizisine dönüştürülmüş ve senaryosunu da yine kendisi yazmıştır. “Koltuk Sevdası” dizisi yazarın kendi ifadesiyle Türk televizyonlarındaki siyasi hiciv türündeki ilk dizidir (Dölek, 2001: 23-34).

Yazar, Deniz Kuvvetlerinden ayrılmayı düşündüğü zamanlarda arkadaşı Şefik Döğen’in yardımıyla Ajans Devekuşu’na girerek Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi

için 13 bölümlük bir televizyon dizisinin yazımına katkıda bulunur. Bir yandan da hem Millî Piyango'ya reklam skeçleri yazar hem de TRT'de yayımlanan “Güler misin Ağlar mısın?” isimli programı hazırlar (Dölek, 2001: 23-34).

Kitapları gibi senaryoları da çeşitli ödüller kazanan Dölek, “Süper Baba”nın senaryosu ile 1997 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinin Zirvedekiler Ödülü'nü almıştır. “İkinci Bahar”ın senaryosu ile de 2000 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerince verilen En İyi Televizyon Senaryosu dalında Yılın İletişimcisi seçilmiştir (Altınkaynak, 2017: 261-262).

Yazar, yüksek tansiyon şikâyeti sonucu beyin kanaması geçirerek 19 Ekim 2005 tarihinde Acıbadem Hastanesine kaldırılır. Daha sonrasında GATA Haydarpaşa Eğitim Hastanesine sevk edilen Dölek, burada 18 gün boyunca verdiği yaşam savaşını kaybederek 7 Kasım 2005 tarihinde vefat eder. Naaşı Üsküdar Selimiye Camisi'nde kılınan öğle namazının ardından düzenlenen askerî törenle Topkapı Aile Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir (Radikal Gazetesi, 7 Şubat 2020).

1.2. ESERLERİ

1.2.1. Romanları

-*Korugan* (1975)

-*Geç Başlayan Yargılama* (1981)

-*Kiracı* (1982)

-*Teslim Ol Küçük* (1988)

-*Truva Katırı* (1991)

-*Kirpi* (1996)

-*Küçük Günahlar Sokağı* (2005)

1.2.2. Öykü Kitapları

- Vidalar* (1983)
- Aynalar* (1994)
- Habis'in Serüvenleri* (1997)

1.2.3. İnceleme ve Denemeleri

- Yergi, Nükte ve Fıkralarıyla Yusuf Ziya Ortaç* (1983)
- İçimizdeki Yasakçı* (1990)
- Balığın Şarkısı* (1990)

1.2.4. Çevirileri

- Karanlığın Kahkahası* (1999)
- Bitkilerin Gizli Yaşamı* (1983)

1.2.5. Çocuk Kitapları

- Yeşil Bayır* (1979)
- Kestane Şekeri* (1983)
- Gülyüzlü Tarlalar* (1980)
- Neyin Resmini Yapayım* (1989)
- Küçük Çalgıcılar* (1989)
- Arkadaşım Dede* (1981)
- Üçüncü Kattaki At* (1991)
- Hayvanlar Alfabesi* (1995)

-*Her Şeyi Bilen Çocuk* (2002)

1.2.6. Tiyatro Oyunları

-*Dünya Dönmiyor Artık* (1969)

-*Kuşkucu* (1999)

1.2.7. Edebiyat Ödülleri

-1969 Yusuf Ziya Ortaç Armağanı (*Dünya Dönmiyor Artık*)

-Milliyet Yayınları 1974 Yarışma Üçüncüsü (*Korugan*)

-1979 Kültür Bakanlığı Dünya Çocuk Yılı Yarışması Roman Birinciliği (*Yeşil Bayır*)

-1983 Madaralı Roman Ödülü (*Kiracı*)

-1983 Sabahattin Ali Öykü Ödülü (*Vidalar*)

-1994 Yunus Nadi Öykü Ödülü (*Aynalar*)

-Türkiye İş Bankası 1996 Yılı Edebiyat Büyük Ödülü (*Kirpi*)

-1999 Devlet Tiyatroları I. Oyun Yazma Yarışması Mansiyonu (*Kuşkucu*)

1.2.8. Diğer Ödülleri

-Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Zirvedekiler Ödülü (*Süper Baba*)

-2000 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerince verilen En İyi Televizyon Senaryosu dalında Yılın İletişimcisi (*İkinci Bahar*)

1.2.9. Senaryoları

-Süper Baba (1993-1997)

-İkinci Bahar (1998-2001)

-Külyutmaz (2000)

-Koltuk Sevdası (2001)

-Yabancı Damat (2004-2007)

1.2.10. Kitaplarından Uyarlanan Filmler ve Televizyon Dizileri

-Kiracı: Yazarın aynı isimli romanından uyarlanmıştır. 1987 yapımı filmin başrollerinde Kemal Sunal ve Füsun Demirel yer almaktadır. Yönetmeni Orhan Aksoy'dur.

-Kirpi: Dölek'in aynı adı taşıyan romanından uyarlanmıştır. 2009 yılında vizyona giren filmin başrol oyuncularını Mazhar Alanson ile Güven Kıraç'tır. Yönetmenliğini Erdal Murat Aktaş üstlenmiştir.

-Koltuk Sevdası: *Truva Katırı* isimli romandan uyarlanan TV dizisidir. 2001 yılında TRT'de yayımlanmaya başlayan dizi 13. bölümden sonra kaldırılmıştır. Yayın hayatına Star kanalında devam etmiş ancak bir süre sonra final yapmıştır. Başrollerinde Tarık Pabuççuoğlu, Bülent Kayabaş ve Fuat Güner vardır.

1.3. SANAT ANLAYIŞI

Edebiyatın birçok farklı alanında eserler vermiş olan Sulhi Dölek hem edebiyat hem de diğer sanat dallarıyla ilgili görüşlerini sıklıkla dile getirmiştir. Çoğunlukla mizah yazarı olarak anılsa da hem kendisi hem de edebiyat eleştirmenlerince salt mizah yazarı olarak değerlendirilmemektedir. Mizahın basit olarak görülüp küçümsenmesinden kaynaklı edebiyat dünyasında kendine karşı bir yok sayma eğilimi olduğunu ifade etmektedir. Ona göre mizah birçok söyleşisinde belirttiği gibi bir mesajı iletmede amaç değil araçtır. Yapıtlarında hayatın olağan akışındaki kendi

mizahını kullandığını söyler. Mizah hayatın çelişkileri ile kendisinde vardır ve bir gülmece olarak nitelendirilen bir eserin yahut yazının illa güldürmek gibi bir misyonunun olmadığını belirtir. Mark Twain'in "mizahın kaynağı acılardır" düşüncesini kendine kılavuz edinen yazar, mizah ile acının bir arada bulunmasını çelişki olarak görmez. Bu birliktelik hayatın kendisinde vardır (Dölek, 1983a; 20). Bu konu hakkında bir söyleşisinde şunları dile getirmiştir:

"Muzaffer İzgü de her güldüren yazının gülmece olmadığına gülmece yazısının da insanı mutlaka güldürmesi gerektiği yolunda bir kural bulunmadığına inanıyor. (...) Gülmece hayatın içinde de yadsınamaz oranda var olduğuna göre, mizah duygusundan tamamıyla yoksun bir yapıtı düşünülemez. Öte yandan herhangi bir yapıtı sırf belli bir matematiksel oranın üstünde gülmece ögesi, diyelim paragraf başına üç kıkıldan fazla içerdiği için yazından dışlamanın abesliği de ortada. İlle bir ayırım yapmak gerekiyorsa; bu ancak yaratıcılık, özgünlük, biçim, kurgu ve dilin kullanımına gösterilen özen gibi ölçütlerle yapılabilir" (Dölek, 1996; 145-146).

1983 tarihinde *Varlık* dergisinde çıkan bir söyleşisinde ise şu ifadeleri kullanır:

"Bence gülmece bir amaç değil bir araçtır. Her yazın türünde kullanılabilecek olan bir teknik, değişik bir bakış açısıdır. İnsan toplumuna özgü çelişki ve tutarsızlıkların dile getirilmesinde etkin bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz. Benim bu yöndeki çabalarımın amacı ise yazınsal tadı feda etmeksizin "gülen düşünce"nin ve kimi zaman doğrudan doğruya gülmenin tadını da okura sunmaktır" (Dölek, 1983a; 20).

Kelimeler tükenmedikçe mizahın da yok olmayacağını düşünen yazar gülmeceyi ayrı bir tür olarak görmez. Mizahın toplumda ayrı bir yazın türü hatta kimi zaman yazın dışı olarak görülmesini yanlış bulur ve bunun sebebinin ise salt okurda değil edebiyat eleştirmenlerinden ve birkaç kıkıla için tüm edebî kaygıları dışlayan yazarlardan kaynaklandığını düşünür (Dölek, 1983a; 20). Bundan dolayı kendi eserlerini yazarken yazar kimliğinin yanı sıra bir okur duyarlılığı ile hareket ettiği söylenebilir. Çünkü Dölek'in eserlerinde çoklukla salt kıkıla uğruna yapılmış bayağı esprilere, basit kelime oyunlarına rastlanılmaz. Olay kurgusunda ne zaman gerçekleştiği bilinmeyen olaylar yahut cevapsız bırakılan noktalar yoktur. Eserlerinde yakalamaya çalıştığı bu duyarlılık ile ilgili şu cümleleri kurmuştur:

"Bir okur olarak sözcük oyunlarını, benzetmeleri, aşırı abartmaları ilkel bulurum. Daha çok şaşırtmacaları, açmazları, sıra dışı eğretilemeleri severim. Yazarın sözel ve dramatik ironilerden yararlanmasını, kör kör parmağım gözüne yaklaşımlardan kaçınmasının benim de onun kadar akıllı olduğumu varsaymasının isterim. Yazarken de elimden geldiğince bunlara dikkat ederim. Gülmece benim için bir amaç değil bir yaklaşım bir bakış açısı bir anlatım yoludur. (...) Öykülerimde genellikle biraz öncesi ve biraz sonrasıyla hayatın bu tür anlarına ayna tutmaya çalışırım: dıştan bakıldığında şaşırtıcı ürkütücü aynı zamanda da gülünç görünen değişim dönüşüm karar anlarını..." (Dölek 1996; 147).

Sennur Sezer Dölek'in mizahının, yaratmış olduğu karakterlerin sistemle olan uğraşlarında güttükleri bireysel çıkarlardan, üçkağıtçılıklardan doğduğunu belirtir (Sezer, 1999: 5). Burhan Günel ise “tamamen zekaya ve “humor”a dayalı, dozu iyi ayarlanmış, düzeyli olmayı gözeten ve basitliklerden, kolaycı yaklaşımlardan uzak durabilmiş bir mizah anlayışı geliştirdiğini” (Günel, 1999: 6) söyler. Feridun Andaç ise Dölek'in tarzını kara mizaha daha yakın bulur (Andaç, 2003: 19).

Dölek'in eserlerinde ilk göze çarpan noktalardan biri de kuvvetli gözlem gücüdür. Eserleri ile topluma, daha çok küçük insan-dar çevre olgusuna ayna tutar. Yapıtlarında içerisinde yaşadığı toplumun insanları, o insanların mutlulukları, hüznüleri, kavgaları hem kendileriyle hem de hayatla verdikleri savaşları, olduğu gibi okurun önündedir. Ancak bu bir belgesel niteliğinde değildir. Özellikle romanlarında çocuk baş kişilerin olması bununla ilişkilidir. Çünkü çocuklar yetişkinlerin yönettiği ve yönlendirdiği bir dünyada edilgen konumdadırlar. Bu edilgen konum onlara yıllar yılı yetişkinliğe hazırlanırken mükemmel bir izleme, gözlem yapma fırsatı tanımaktadır. Ayrıca çoğu eserinin otobiyografik özellikler taşıması, gözlem gücüne gösterilebilecek bir dayanak olabilir. Hayat deneyimlerini kitaplarına gerçekçi bir gözle aktarmayı seçmiş olan yazara göre bu gerçeklik elbette ki tek değildir. *Varlık* dergisine vermiş olduğu bir söyleşisinde gözlem ve gerçeklik meselesine şu sözlerle değinmiştir:

“Gerçekçilik başlığı altında bir temel akım düşünülmemeli ve her yazarın gerçekçilik kavramı başka başka olduğu buna eklenmelidir. Ben gözlemlerimi kendi mantık süzgecimden, kendi değerlerimden geçirerek işliyorum, böylelikle o gözlemlere yeni bir hayat buluyorum; yeniden yaşama geçiriyorum. Ayrıntıları olduğu gibi aktarmak yerine, izlenimleri, duyguları alıp aktarmayı tercih ediyorum, çünkü herkesin ayrıntıları farklı olabilir.” (Dölek'ten akt. Kabaklı, 2006: 235)

Gözlem dışında yazarın eserlerinde dikkat çeken bir diğer nokta, kişi kadrosudur. Eserlerinde günlük hayatta herhangi bir sokakta yürürken rastlanılacak insanların egemenliği hâkimdir. Yarattığı karakterler gerçek yaşamdan insanlarla eşleştirilebilecek yahut her dönem için yakın bir geçmişteki kişileri hatırlatabilecek niteliktedir. Örneğin *Truva Katırı*'ndaki her ne kadar istemese de sistemin yozlaşmışlığının içine düşen Bürokrat Sinan, *Kirpi*'deki kendine yanlış yapan herkesten öç almaya çalışan Kirpi Reşat okuyucuya hiç yabancı gelmez. *Kiracı* romanında koskocaman kentte kendine göre bir ev bulamayan ev-iş-aile üçgenine sıkışmış Kerim ve aç gözlü ev sahibi Hacı Hacı Bey gibi daha birçok karakteri ile çoğu

insana tanıdık gelen birileriyle eşleşebilecek toplumun çeşitli kesimlerinden örnekleri yaratır.

Olay kurguları bu insanların günlük yaşamları, sevinçleri, üzüntüleri, anlam arayışları, telaşları üzerine kuruludur. Anlatılan olay ne kadar absürt olursa olsun okur bunu yadırgamaz, çünkü hayatın olağan işleyişi olarak aktarılır. Bundan dolayı Dölek sanatına bir kurtarıcı vasfı yüklememiştir. Hayatın içinde yardımcı bir rolü olduğunu kabul eder ancak sorunların tek çözümü olarak görmez. Edebiyatı da bu şekilde değerlendiren yazara göre anlatılan “insanla insanın, insanla toplumun, insanla doğanın serüveni”dir (Dölek, 11 Şubat 2020). “Gerçeklerin, düşlerin, haksızlıkların, güzelliklerin ve çirkinliklerin karşısında; bedeni, duyguları ve düşünceleriyle insan”ın (Dölek, 11 Şubat 2020) öyküsünü anlatan yazar, anlatmayı tercih ettiği insan tipini de “Çokuluslu şirket patronlarının, transseksüellerin, katillerin ve hırsızların, uyuşturucu baronlarının ve delilerin yaşantılarından da iyi öyküler çıkabilir. Ama beni sual ederseniz, sıradan insanın öyküsünü anlatmayı yeğlerim” (Dölek, 11 Şubat 2020) şeklinde özetlemiştir.

Eserlerinde değişim, toplumdaki çözülme, kirlenme/yozlaşma, yabancılaşma, tutarsızlıklar vb. izlekler ön plana çıkmaktadır. Kendisinin çıkış noktası insani durumlar, bu durumlarla ortaya çıkan olaylarına seyrine bakıştır. Eserlerinde sıradan insan-toplum çatışması çerçevesinde toplumsal yapıdaki değişimlerin insan doğasına yansımaları ve bu yansımaların yarattığı durumları kimi zaman ironik kimi zaman ise mizahi bir dille anlatır. Anlattıkları “bir bakıma da Sait Faik ve Orhan Kemal’vari bir duruşla gerçekliklerini dile getirdiği ‘küçük insanın’ kentteki serüveni”dir (Andaç, 2016; 299).

Dölek’in dil konusunda bakışını belirleyen temel dinamik “anlaşılmaq” tır. Dil ile aşırı oynanmasını doğru bulmayan yazar dili, “anlaşılmayı sağlayan bir araç” (Kabaklı, 2006; 236) olarak görmektedir. Dili doğru ve düzgün bir şekilde kullanmanın, kendine özgü bir söyleyiş biçimi geliştirmek gerektiğini yazarlığın temel koşullarından sayar. Ancak edebiyatı salt bir dil meselesi olarak görmez. Ona göre önemli olan dil ile nelerin nasıl anlatıldığıdır (Kabaklı, 2006: 236). Kitaplarının çok okunması arzusunda olan yazar bundan kaynaklı olarak üslup yapma kaygısı gütmemiştir; eserlerinde yalın, söz dizimi bozulmamış, ilk okunuşta anlaşılacak bir dil kullanmıştır.

2. BÖLÜM

YAPITLARI HAKKINDA

2.1. ROMANLARI

2.1.1 *Korugan*

Milliyet Yayınlarının 1974 yılında açmış olduğu yarışmada üçüncülük kazanan eser, Sulhi Dölek'in yayımlanmış ilk romanıdır. İlk basımı 1975 yılında Milliyet Yayınları tarafından gerçekleştirilmiş olan eserde, ilkokul çağındaki Vedat'ın yaşadıkları anlatılır. Yetişkin dünyasına bir çocuğun gözüyle bakmaya çalışan roman, yazarın da belirttiği üzere otobiyografik özellikler taşımaktadır. Çok çocuklu, alt sınıf bir ailenin ferdi olan Vedat, çocuk aklı ile çevresinde olan bitenleri anlamaya çalışırken hayal gücünün imkânlarından faydalanır. Benliğine karşı bir tehdit hissettiğinde gözleri olan koruganına saklanır ve düş gücü ile kendine anlamlandırabildiği bir dünya yaratır. Romanın anlattığı mahalle; bu mahallede yaşayan aksi bakkalı, delisi, meraklı komşuları, arkadaşları, hayatı hep merak edilen güzel kadını, henüz yüksek katlı apartman dairelerine dönüşmemiş çoğunluğu bahçeli evleriyle, canlı komşuluk ilişkileriyle geleneksel bir mahalledir.

2.1.2 *Geç Başlayan Yargılama*

1980 yılında Tan Yayınları tarafından basılan kitap yazarın ikinci romanıdır. *Geç Başlayan Yargılama*'da geçmişten gelen bir problemle yüzleşmek zorunda kalan orta sınıf mensubu Serhan'ın içinde yaşadığı toplumla ve kendiyile olan çıkmazı anlatılır. Evli ve çocuklu, görünürde mutlu bir aile yaşantısına sahip, kentte yaşayan, özel bir şirkette yönetim görevinde bulunan Serhan gençliğinde çözülememiş bir sorunla yıllar sonra tekrar karşılaştığında ne yapacağını bilemez. Serhan merkezinde -romanda tam olarak geçtiği zaman verilmesi de 12 Eylül darbesi öncesindeki dönemde- tüm bir orta sınıfın yaşadığı bunalım arka planda Türkiye ve kentleşmeye başlayan İstanbul panoramasıyla anlatılır.

2.1.3 *Kiracı*

1982 yılında Karacan Yayınları tarafından basılan eser Sulhi Dölek'in üçüncü romanı olma özelliği taşımaktadır. *Kiracı*, yıllardır devletin basımevinde çalışan memur, evli, iyi aile babası Kerim Kocaman'ın problemleriyle yaşadığı sorunlar nedeniyle sürekli ev değiştirmesi, aldığı maaşın bir ev almaya yetmemesi vb. geçim sıkıntısı ile ilgili yaşadıkları anlatılır. Bu romanda da arka planda Türkiye panoraması oldukça görünür bir durumdadır. Kerim Kocaman'ın insanlığın en temel ihtiyacı barınmanın bir eziyete dönüşmesiyle nasıl çöküşe doğru sürüklendiği yer yer mizahi bir üslupla anlatılır.

2.1.4 *Teslim Ol Küçük*

Remzi Yayınevi tarafından 1988 yılında basılmıştır. Yazarın dördüncü romanı olan *Teslim Ol Küçük*, *Korugan* ile birlikte en fazla biyografik özellikler taşıyan diğer romanıdır. Roman Ali Özer isminde üniversite öğrencisi bir gencin, ücretsiz psikolojik destek kliniğinde anlattıkları üzerine kurulur. Fotoğrafçı olmak isteyen ancak üniversitede arkeoloji bölümünde okuyan Ali, çok çocuklu yoksul bir ailenin ömrü evden eve taşınmayla geçen bir üyesidir. Liseye gideceği yıllarda karşısına çıkan askerî okul fırsatını gözündeki rahatsızlık nedeniyle kaçıır. Bu talihsizlik onu hayatta ne istediğini sorgulamaya iten ilk olaydır. Kapitalist sistemle özdeş gördüğü varlıklı akrabalarının dükkânında çalışmayı sürekli reddeder. Tüklenen toplum değerleri, değişen ülke düzeni ve insanların yarın kaygısı içinde bunalımlarının geri planda anlatıldığı eser, bu ortamda var olmaya çalışan Ali'nin iç dünyasına odaklanır.

2.1.5 *Truva Katırı*

1991 yılında Varlık Yayınlarında basılan *Truva Katırı*, Dölek'in beşinci romanıdır. Yıllarını devlet kurumlarında geçirmiş bürokrat Sinan'ın yükselme hırsıyla yaptıkları sonucunda yaşadıklarını daha fazla kaldıramamasının itiraflarıdır. Bir bürokratin gözünden anlatılan yozlaşmış bürokrasi, menfaatler uğruna kullanılan insanlar, çarpık siyasi ilişkilerin dünyası alaycı ve mizahi bir dille eleştirilir. Ayrıca

roman, “Koltuk Sevdası” adıyla televizyon dizisi olarak önce TRT’de daha sonra Star kanalında yayından kaldırılana dek on altı bölüm yayımlanmıştır (Dölek, 2005b: 26).

2.1.6 *Kirpi*

Eser İş Bankası Yayınları tarafından 1997 yılında yayımlanmıştır. Romanda intikamın soğuk yenen bir yemek olduğuna inanan Kirpi lakaplı Reşat Şaşmaz, kendisine yapılan hiçbir şeyi unutmayan bir adamdır. Hayattaki en büyük arzusu ona yapılmış yanlışların bedellerini ödetmektir. Roman bir fatura sırasında yaşanan küçük bir olayın oç alma tutkusuyla yanlış anlaşılmalardan sonucu ülke çapında ses getirecek olaylar silsilesine dönüşmesini anlatır.

2.1.7 *Küçük Günahlar Sokağı*

2005 yılında Dünya Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bir sokağın, mahallenin romanı olarak nitelendirilebilir. İstanbul’un Fatih semtinin Rüzgârlı isimli mahallesinde yaşayan insanların hikâyeleri yazarın tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi arka plandaki dönemin Türkiye panoraması eşliğinde anlatılır. Tam olarak ne olduğunu bilinmeyen (çocuk, hayalet vb.) ancak her şeye hâkim ve istediği zamanda istediği yerde olabilen bir anlatıcı tarafından anlatılan roman, 1950’li yılların Türkiye’inde henüz mahalle yaşamının bozulmadığı zaman diliminde geçmektedir.

2.2 ÖYKÜ KİTAPLARI

2.2.1 *Vidalar*

Cem Yayınları tarafından 1983 yılında basılan kitap, yazarın ilk hikâye kitabı olma özelliğini taşır. Aynı yılın “Sabahattin Ali Öykü Ödülü”nü kazanan eser toplam 21 öyküden oluşmaktadır. İçindeki kimi öyküler daha önce *Akbaba* dergisinde yayımlanmıştır. İnsan-toplum çatışmasına, toplumsal yapıdaki değişmelere ve bu değişmelerin insanlarda yarattıklarına özellikle insan olabilme çabasındaki kişilerin çevreleriyle yaşadıklarına odaklanan eser, mizahi ve ironik bir dille anlatır.

2.2.2 Aynalar

1994 yılında ‘‘Yunus Nadi ykü dl’’nü kazanan eser, yine aynı yılda Varlık Yayınları tarafından basılmıştır. Yazarın ikinci öykü kitabıdır. Toplam 10 öyküden oluşan bu eserdeki hiçbir öykü, daha önce herhangi bir dergide veya gazetede yayımlanmamıştır. Alegorik bir isme sahip eser, topluma tutulan bir ayna niteliğindedir. Gencinden yaşlısına, hırsızından iş adamına, genç kadınından aile babası erkeğine kadar insanların morgdan hapishanelere, sokaklardan vapura, villalardan kenar mahallelere uzanan geniş yelpazede verdikleri hayat mücadelesini anlatmaktadır. ykler hayatın kendisinden doğan mizahla birlikte kimi zaman kara mizaha kaçan bir üslupla okuyucuya sunulur.

2.2.3 Habis’in Serüvenleri

1997 yılında Varlık Yayınlarından çıkan kitap, yazarın daha önce *Akbaba* dergisinde yayımlanan ‘‘Habis Yozyürek’in Serüvenleri’’ isimli öykü dizisinin çeşitli değişiklikler yapılarak kitaplaştırılmış hâlidir. Toplam 28 öyküden oluşan eserin tamamında Habis Yozyürek isimli kişinin giriştiği maceralar anlatılır. Yapısı itibarıyla pikaresk anlatı özellikleri göstermektedir.

3. BÖLÜM

ROMAN VE ÖYKÜLERDE TEMA

Her eser bir temanın etrafında şekillenir. Yazar ile okuyucu arasında bir iletişim aracı olan edebî metin, tema aracılığıyla mesajını iletir. Biçim öğeleri ile etkileşim hâlinde olan tema, bu öğelerin yardımı ile görünür kılınmaktadır. Örneğin aşk teması, iki kişi arasında yaşanan duygu yoğunluğu olarak bir mekân veya bir zaman dilimi üzerinden verilebilir.

Eserin yazıldığı veya anlattığı dönem, yazarın dünya görüşü, içine doğduğu zamanın edebî anlayışı gibi durumlar işlenen temayı etkilemektedir. Çünkü bir eser ne kadar kurmaca da olsa yazıldığı şartların gerçekliğinden ayrı düşünülemez.

Sulhi Dölek'in büyüdüğü yıllarda tanık olduğu olaylar ve bunların getirdikleri eserlerinin tematik yapısını büyük ölçüde etkilemiştir. İnsanın sosyal bir varlık oluşu itibarıyla çok yönlü ilişkiler ağındaki kriz durumlarını kendine has bir gözlem yeteneği ile eserlerine konu edinir. Merkezine aldığı insan ve insanların hayatın tezatlıkları karşısında yaşadıkları çıkmazlardan yola çıkarak toplumu anlamaya çalışır. Kimi zaman sosyal olayları işlerken kimi zaman bu olayların ortasındaki insanları işler. Yazarın asıl göstermek istediği her eserinde karşılaşılan arka plandaki Türkiye fotoğrafıdır. Nesnel gerçeklik onun en büyük hareket noktasıdır ve çoğunlukla bundan kopmaz. Anlattığı olayların absürt ve komik taraflarına yönelmesi, toplumun yaşamış olduğu buhrandan bir çıkış yolu olarak düşünülebilir. Çünkü bunlar hayatın bizzat kendi içinde yer almaktadır. Yazarın toplum hayatına eğilmesi ve birtakım sorunları dile getirmek istemesi doğal olarak tematik yapının zenginleşmesi ile sonuçlanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde eserlerindeki ortak temalar tespit edilerek örneklerle açıklanacaktır.

3.1 DEĞİŞİMİN YARATTIĞI SANCILAR: YOZLAŞMA

Yozlaşmak, kelime anlamı olarak *TDK Güncel Sözlüğü*'nde "Özündeki iyi nitelikleri ve manevi anlamda değer yargılarını birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddi

etmek” (TDK Güncel Sözlük, 27 Eylül 2020) şeklinde yer almaktadır. Dünyanın küreselleşmesiyle sınırlar ortadan kalkmaya başlamış, teknolojik gelişmeler ülkelerin kültürel-toplumsal-ekonomik dinamiklerini etkilemiştir. Bilgiye ulaşımın kolaylaşması ile doğru ve yanlış ayırt edilememesi, yerelin evrensel karşısında kaybı gibi tüm bu noktalar sosyal gelişimlerini tamamlayamamış toplumlarda değerlerin yitirilmesine yol açmıştır.

Ömer Naci Soykan, her varlığın özü itibarıyla değiştiğini, bu değişimin gelişme ve yozlaşma olmak üzere iki yönlü olduğunu söyler. Gelişme olumlu anlamdayken yozlaşma ise olumsuz anlamdadır. Sağlıkla özdeşleştirdiği bu terimi sağlığı bozulan kültürün toplumda ahlaksal yozlaşmaya yol açtığını, insanların yozlaşmalar da hayatlarını devam ettirebileceğini ifade eder. Ancak bu durum kültürün taşıyıcısı olan toplumlar için geçerli değildir. Etik değerlerini kaybederek yozlaşan toplumların er geç yok olacaklarını dile getirmektedir (Soykan, 2007: 59).

Yozlaşma, Türk edebiyatında başlangıçtan itibaren farklı yazarlar tarafından ele alınmış temel konulardan birisidir. Tanzimat döneminde modernleşmeye ayak uydurmanın bir sancısı olarak karşımıza çıkar. Berna Moran, bu dönemdeki Batılılaşma sorununun yaratmış olduğu yozlaşmayı, kültür ikileşmesi olarak aktarmaktadır. Çünkü Batılılaşma ile birlikte nispeten alt ve üst sınıflar arasındaki farklılıkları temelinde İslam ideolojisi ile hareket eden cemaate dayalı bir toplumun kapattığını, ancak tamamen yabancı olduğu yaşam pratikleri ile karşılaşınca bu yapının ve ideolojinin sarsıldığını ifade eder (Moran, 2001: 21-23). Artık toplumda Batı ile Doğu, yeni ahlak ile eski ahlak, eski aile ile yeni aile yapısı ve bunun benzeri birçok kurum bir aradadır. Bu ikilikler uzun yıllarca sürececek bir şekilde toplumdaki yerini değerler kargaşası hâlinde almıştır. Bahsi geçen durum yeni kurulacak Türkiye Cumhuriyeti’nde de farklı politikalar sonucu özünde aynı, görünürde farklı tezatlıklar olarak kendini gösterecektir.

İmparatorluğun çöküş yıllarında yazılan eserlerde bu tem özellikle Batı’yı yanlış anlamış, ahlaki değerlerini yitirmiş alafranga tipler üzerinden kurgulanmıştır. Daha sonrasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Batılılaşma sorunu ekseninde değişen aile yapıları, özellikle kadınlar üzerinden verilerek romanlarda yerini almıştır. Topluma eğilen her yazarda bir parça bulunabilecek olan bu tema, Cumhuriyet dönemi edebiyatının sonraki yıllarında Orhan Kemal, Aziz Nesin, Yaşar Kemal gibi isimlerle

de kullanılmaya devam etmiştir. Orhan Kemal birey üzerinden toplumsal bir sorun olarak gördüğü yozlaşmayı daha çok sömürülen, yoksul insanlar üzerinden işlemiştir. II. Dünya Savaşı'ndan itibaren değişmeye başlayan Türkiye çehresi yozlaşmanın ana nedeni olarak sınıf bilincinden yoksun işçiler, aç gözlü küçük burjuva, toprağını bırakarak kente göçmüş köylüler aracılığı ile görünür kılınır. Aziz Nesin'in eserlerinde de aynı durum söz konusudur. Toplumun her kesiminden insana yer verdiği yapıtlarında halkın aksayan yönlerini mizahi bir dille okuyucuya sunar. Yozlaşma temi ülkede yaşanan haksızlıklar, yolsuzluklar, çürümüşlükler ve cehalet gibi birçok farklı açıdan ve değişimlerin çaresiz kıldığı bireyler üzerinden gösterilir. Yaşar Kemal ise bu temi özellikle Çukurova'yı anlattığı romanlarında işlemiştir. Tarımdaki sanayileşme ile bölgenin hem kültürel hem de demografik yapısının değişmesi, insanların ve onlarla paralel doğanın da yozlaşmasının ana sebebidir.

Sulhi Dölek'in eserlerinde en sık karşılaşılan temalardan biri olarak yozlaşma, yaşadığı büyük değişimler karşısında bir anlamda toplumsal travma geçiren Türk toplumunun değerlerini aşama aşama kaybetmesinin serimidir. Yazar, doğum yılı itibarıyla ülkenin geçirmiş olduğu birçok değişime tanıklık etmiştir. Eserlerini kaleme alırken bizzat içinde yaşamış olduğu topluma ayna tutarak kırılmaların insanların hayatlarını nasıl etkilediğini göstermiştir. Tema ekonomi, göç, eğitim, ahlak, siyaset gibi çeşitli konular üzerinden kimi zaman kişiler kimi zaman mekânlar aracılığı ile işlenmiştir. Toplumsal hayatın her alanında yaşanan bu kriz durumlarının doğurduğu ahlaki ve sosyolojik bozulmalar, Dölek'in eserlerinde toplumsal ve siyasal olarak iki başlık altında incelenecektir.

3.1.1. Toplumsal Yozlaşma

Çoğunlukla sıradan insanı odağına alan yazar, bu insandan yola çıkarak ulaştığı büyük tabloda toplumu gözler önüne serer. Ülkenin modernleşme sürecinde yaşamış olduğu köklü değişimlerin büyük toplumsal kırılmalara sebep olduğu noktasından hareketle sıradan insanın gündelik hayatına yansıyan kırılmaların sonuçlarını ele alır. Gözlem yeteneği ile gerçekçilikten kopmadan masaya yatırdığı problemleri mizahi üslubuyla eleştirerek okuyucuya sunar.

Dölek'in eserlerinde toplumu yozlaştırmaya götüren nedenler genel hatlarıyla 1950'li yıllardan itibaren modernleşme hareketlerinin yön değiştirmesi ve bunun insanlarda yarattığı kutuplaşma ile başlar. Bozulmanın sinyallerini veren ekonomi, gündelik yaşam şeklinin değişimi, teknolojik gelişmelerin farklı hayatları insanlara tanıtmaya değerlerin kaybında büyük rol oynamıştır. 1960, 1971 ve 1980 yıllarındaki askerî müdahalelerle sonuçlanan ülkedeki siyasi istikrasızlıklar, bozulan ekonomi, kapitalist düzenin yaşamın her alanına sirayet etmesi gibi durumlar toplumdaki açmazları daha da katlar. Bu temanın işlendiği eserlerde hükümet politikaları ve yaşanmış gerçek olaylar oldukça belirgindir. Her seçimle değişen ülke yönetimi kendi ideolojisi doğrultusunda uygulamaya geçirdiği politikalarla yeni toplumsal pratikleri oluşturmuş ve bu durum da toplum üzerinde büyük açmazlar yaratmıştır.

Ahlaki çöküntü yansımalarının en belirgin olan eserlerinden biri *Habis'in Serüvenleri'dir*. Başkarakter Habis Yozyürek'in alegorik ismi bu noktada dikkat çekicidir. Habis ismi kötücül, soysuz, alçak kimse anlamına gelmektedir. Yoz ise insan için kullanılan mecaz anlamıyla kaba, soyunun iyi özelliklerini yitirmiş demektir. Bu isim ve soy isim birlikteliği ile karakter üzerinden tüm bir toplumun yozlaşmış durumu simgeleştirilmiştir. Karakter bir sürü maceraya atılır ve her macerasında karşılaştığı insanlar, olaylar onu bile şaşırtacak derecede vahimdir. Örneğin toplum medya karşısında uyuşmuştur. Siyasiler, asıl işleri olan halka hizmet götürmek dışında her şeyle ilgilenirler, sanata ve güzelliğe karşı çıkarlar. Yaşça büyük insanlar darbelerden, muhtıralardan, sıkıyönetimlerden dolayı her şeyden korkmaktadırlar. Vatandaşlar devlet dairelerinden rüşvetsiz iş yapılmadığından dolayı umudunu kesmiştir. Ayrıca rüşvet verilse bile hiçbir iş zamanında ve doğru bir şekilde yapılmamaktadır. Mahkemeler insanlar için haklarında yanlış kararların verildiği vatandaşın tanık olarak bile gitmeye korktukları yerlerdir. İnsanlar büfeden gazete alırken kimsenin kendilerini görmediğinden emin olmak isterler. Çünkü okudukları gazeteye göre dahi taraf tutmuş sayılmaktadırlar.

Eserde toplumsal eleştiri Habis üzerinden gerçekleştirilir. Genel görünümü yukarıda bahsedildiği gibi olan bu toplum, değerlerini kaybetmiştir ancak bunun farkında bile değildir. Ahlaksız, alkolik olarak addedilen yaşam tarzı ve geçmişinin olmayışıyla toplumdan dışlanmış Habis'in kötülüğü sadece isminde kalmaktadır. Yozlaşma kavramını karakter üzerinden ters yüz eden yazar, esas olarak toplumun içinde bulunduğu durumu göstermektedir. Çünkü herkes Habis kötü diyerek onu

dışlamakta ve kendi ahlaksızlıklarını bu dışlama ile kapatarak vicdanlarını rahatlatmaktadırlar. Habis ise bu ortamda insanların yüzüne karşı kral çıplak diyebilen, onlarla dalga geçerek asıl olarak toplumun yozlaşmışlığını olduğu gibi ortaya seren kişidir.

Kitapta resmedilen toplumda insanlar bir robot edası ile günlerini yaşamakta, yine aynı şekilde akşamları onları adeta uyuşturan televizyon programlarına hapsolmaktadırlar. Anlatının “Figüranlar” bölümünde yozlaşma temi toplumun geleceği olan gençler üzerinden işlenir. Gençlik artık eskisi gibi topluma faydalı olmayı değil; ünlü olmayı, kendilerini televizyonda bir kez olsun gösterebilmeyi yücelik olarak görmektedir:

“Dizideki rolünü sormuyorum!” diye bağırdı Habis. Gitgide sinirleniyordu. “Hayatta oynadığın rol nedir, onu söyle... Bu üç kuruşluk rollerle insanlığa ne verebileceğini sanıyorsun?”

Yine mavi gözlü, orta yaşlı bir kadın araya girdi. “Kızımı rahat bırakın” dedi. “Onun geleceği parlak. Günün birinde, ‘Turnike’ yarışmasında topları tutan kızlardan biri olacak.”

“Ah ne büyük idealler!” diye burun kıvırdı Habis. “Benim gençliğimde gençler avukat, doktor, yazar ve mühendis gibi insanlığa yararlı kişiler olmayı hedeflerlerdi. Şimdi Türkiye üçüncü güzeli seçilmek, kaset doldurmak, DJ, VJ ya da assolist olmak gibi hayaller peşinden koşuyorlar...” (Dölek, 1997a: 50).

“Onursal Doktor” isimli bölümde yozlaşmışlık akademi üzerinden verilmektedir. Bilim üretilen üniversitelerin tüm etik, akademik ilkeleri hiçe sayarak çıkar ilişkileri ile yönetilen, siyasi güçlere hizmet ederek içlerinin nasıl boşaltıldığı gözler önüne serilmektedir:

“Söz konusu üniversite, onursal doktorluk payelerini birilerine yaranmak, rektörüyle dekanlarının konumlarını güçlendirmek ve öğretim üyelerinin geleceklerini güvence altına almak gibi amaçlarla; önde gelen siyasilere ve iş adamlarına dağıtıyordu. Yine söz konusu üniversite, bunu tek yapan üniversite olmamakla birlikte, işin suyunu çıkarmıştı. Bütün cumhurbaşkanları, başbakanlar ve bakanlara, ayırım gözetmeden ve sırayla fahri doktorluklar veriyordu. Vergi kaçakçılığında hüküm giymiş iş adamlarına bile bunlardan verdiği çok olmuştu. Rektör, dekan ve öteki profesörler diploma verip, cübbe tutmaktan, avuçları patlarcasına alkış tutmaktan başka bir iş yapamaz olmuşlardı. Bütün çabalarına karşın yine de tüketemedikleri fahri diplomalar havaya atılıyor ve kapanın elinde kalıyordu” (Dölek, 1997a: 58-59).

Aynı eserde medya, sıklıkla toplumu uyuşturan bir konumda yer almakta, topluma düşmanlığı, her türlü ahlaksızlığı, şiddeti, hoşgörüsüzlüğü aşıl原因an bir öğedir. Ancak medyanın bu tutumu seyirci yani toplumun isteklerine göre şekillenmektedir. İnsanlar peri masalları, sevgiyle kucaklaşma hikâyelerini izlememektedir. Toplum ve medyanın birbirini karşılıklı şekillendirdiği kısır döngülü bu ilişkisinde medyanın para

ve reyting uğruna yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Seyirciler ise medyaya cevaplarını, ekranda görmek istedikleri üzerinden izlenme oranı ile vermektedirler. Böylelikle toplum hem medya hem de kendi eliyle yozlaşmışlığını katlandırmaktadır.

Vidalar' da yer alan “Deprem Yardımı”, “Elimizden Geleni Yaptık” ve “Ah Vah Ekibi” isimli öykülerinde de tema yardım adı altında duyguların suiistimal edilerek toplumda yaşanan vicdani çöküntü şekliyle ele alınır.

“Deprem Yardımı”nda sürekli deprem yaşayan bir kasabanın her depremle birlikte gelen yardımlar ve bir gazeteci ordusuyla dolaşan devlet adamlarının deyim yerindeyse bozgununa uğrar. Çünkü herkes gittikten sonra yine ortada kalanlar oradaki halk ile birlikte yıkık binalar ve hiçbir işe yaramayacak olan, ne idüğü belirsiz eşyalarla dolu yardım kutularıdır. “Bizi depremler değil, deprem yardımları öldürecek.” (Dölek, 2018: 55) cümlesi ile yardım olgusunun toplumda içi boşaltılmış bir kavrama dönüştüğü görülmektedir. Depremin yıkıcı etkilerini yaşayan insanlara “saç boyaları, rimeller, kuduz köpekler, patlak ampuller” gönderen halk, teknik olarak yardım yaptığını düşünerek vicdanını rahatlatmaktadır. Ancak kara mizah sınırları çerçevesinde anlatılan bu durum toplumun büyük bir ahlaki değer kaybı yaşadığının göstergesidir.

“Elimizden Geleni Yaptık” adlı öyküde de tema yukarıdaki öyküye benzer şekilde ele alınmıştır. Bir kasabada, yaşlı bir adam açlıktan ölmek üzereyken bulunup hastaneye kaldırılır. Hastane odasına ona yardım amacıyla doluşan farklı meslek ve statülerdeki kasabalının yaşlı adamın ölümüne bizzat “kendilerinin” sebebiyet vermesi ile yardım olgusu tersine çevrilir. Çünkü o insanlar orada toplanıp gazetecilere demeç vererek, nereli olduğunu sorgulayarak, gazete için resim çektirerek ve asla bir iki lokma yemek vermeyerek “ellerinden geleni yapmışlardır” ve bunun verdiği huzurla vicdanları fazlasıyla rahattır. Toplumun farklı kesimlerinden insanların ele alınması ile ahlaki çöküşün toplumun büyük bir kısmında yaşandığı verilmektedir.

“Ah Vah Ekibi” isimli öyküde ise tema, kasabalıya kötü gününde yardım adı altında kurulan bir ekip ile simgelenir. Birbirinden farklı uğraşları olan birkaç adamın kurduğu bu ekip kasabalının yaşadığı her kötü olayda sözde “yardımlarına koşarlar” ve “acılarını hafifletirler.” Ancak bu her yardıma koşma, insanlar için felaketle sonuçlanmaktadır. Yaşanan acıları daha da deşerek insanlarda travmalar yaratırlar. Yardım kavramı üzerinden verilen toplumsal yozlaşma, yukarıda verilen iki öykü gibi

ahlak normlarının çöküşü olarak kendini göstermektedir. Mizah yüklü bir anlatımla toplumun geldiği noktada insanlar salt kendi iyi durumlarına şükretmek amacıyla birbirlerine yardım ederler. Asıl görmek istedikleri kendi konforlu yaşam alanlarının dışındaki insanların yardıma muhtaç oluşlarıdır.

Vidalar kitabındaki “Görünmeyen Adam Hastalığı” isimli öyküsünde modern toplumlarda farklılıkların, değer yargılarının kaybedilmesiyle başlayan duygusuz, umursamaz tek tip insan modeli, ansızın görüntüsünü kaybeden bir adam üzerinden aktarılır. Kendi hâlinde, sessiz, başkalarından hiçbir farkı olmayan bir adamın ayak parmaklarından başlayarak yavaş yavaş görüntüsünü kaybetmesi anlatılır. Doktora giderek sıkıntısına çare arayan kişi, hastalığı doktora da bulaştırır. Merkezine sıradan insanı aldığı bu öyküsüyle arka planda tüm bir toplumun aslında her gün işe gidip gelme, yemek, televizyon, uykudan oluşan rutin hayatlarının görüntüsü verilir. Görüntüsünü kaybeden adamın da hayatında hiçbir olağandışı yan bulunmamakta tıpkı “herkes gibi” bir şirkette çalışmakta, herkes gibi rakı içmekte, televizyon izlemektedir. Yine herkes gibi evli ve çocukludur. Modern hayatın sunduğu onca imkân ve rahatlığa rağmen tek tipleştirmeye ittiği insanları, birbirinin aynısı yaşamlarıyla varlıklarını yokluk ile eşitlemektedir. Herkesin birbirine benzemek uğruna girdiği bu yapay savaşta yok olmak bulaşıcı bir hastalık gibidir. Manevi değerler, uğruna yaşanan amaçlar da deyim yerindeyse “görünmez olmak” için feda edilmiştir:

“Varlığınızla yokluğunuz bir. Çevrenizle, başka insanların sorunlarıyla ilgilenmez olmuşsunuz. Üstelik öyle herkes gibisiniz ki, hiçbir özelliğiniz kalmamış. Böylelikle, var oluş nedeniniz de ortadan kalkmış. Doğa eline kocaman bir silgi almış, sizi siliyor, anlıyor musunuz? Yüzlerce kuşak boyunca kullanılmayan bir organın körelmesi gibi, yok oluyorsunuz.”

‘İyi ama ne yapabilirim?’

‘Yaşamaya başlayabilirsiniz. Daha zor ama daha anlamlı bir yaşam sürdürmeyi deneyebilirsiniz.’

‘Neden?’ dedi hasta. Bu sözcükle birlikte tümünden görünmez oldu” (Dölek, 2018: 113).

Görünmezlik ile simgeleştirilen yozlaşma olgusu burada çift yönlüdür. Hem maddi hem manevi anlamda insanlık yavaş yavaş görünmez olmaktadır. Çünkü insanlar sözde hayatlarına anlam katmak amacıyla var güçleriyle çalışırken bu durum onları birbirlerinden farkı olmayan bireyler hâline getirmektedir. Âdeta yok olmak için birbirleriyle yarışmaktadır. Bu yarışta hayatları üzerinde söz sahibi olan şeyler, daha iyi bir ev, araba; başkalarından daha fazla kazanç, bitmek bilmeyen hırslarla hep daha fazlasını elde etmektir. İnsanlığın doyumsuz hırslarını eleştiren yazar,

bu hırsların insanları birbirlerine benzeterek görünmez olma sonucunu doğurduğunu, kişiliklerini ve değerlerini kaybettiklerini anlatmaktadır.

“Gündelik Karabasanlarım” adlı öyküsü, sürekli bir olay çıkacak korkusuyla yaşayan bir adamı anlatmaktadır. Sürekli tedirgin bir hâlde olan bu adamın tam olarak neyden korktuğu bilinmemektedir. Hiçbir unsurun bir önceki günden farklı olmadığı hayatında, karısının işten atılma ihtimali, çocuklarının bir yerden düşmesi fikri, sokaktan sesler gelmesi gibi düşüncelerle kaygı seviyesini hep yüksekte tutmaktadır.

Bu öykü ile yazar, konfor içindeki sıradan hayatlarına takıntılı derece kapılmış insanları eleştirmektedir. Bu insanlar kendi hayatları için endişelenirken dışarıda yaşanan hayatlara medya aracılığı ile tanık olmakta ancak umursamamaktadırlar. İnsanlık, öykünün arka planında savaşlarla boğuşmakta, sokak ortasında öldürülmekte, kurallara uymazlığın bir sonucu olarak trafik kazalarına kurban gitmektedir. İnsanlar çevresine ve tüm bu yaşananlara karşın duyarsızlaşmışlardır:

“Sokaktan sesler geliyordu ama bunlardan anlam çıkarabilmek olanaksızdı. Yolda bir trafik kazası olduğu, birahane de kavga çıktığı, hatta hiçbir şey olmadığı zamanlarda duyulan sesler. (...) Televizyon haberlerinde de korktuğum çıkmadı. Bugünlük orda burada küçük çapta ve sınırlı öldürülmeler yalnızca. İnsanların yalnız birazcık öldürüldükleri sınırlı savaşlar. (...) Öte yandan birkaç dakika içinde haberleri okuyan kadının yüzü değişebilir, “Şimdi aldığımız bir haberi veriyoruz” diyen titrek sesi ulaşabilirdi oturma odamıza. Ya da hiçbir söz duyulmazdı da haber okuyan kadının sessizce kavrulup kül oluşunu izlerdik aygıtın camında” (Dölek, 2018: 149-150).

İnsanlığın pençesine düştüğü bu büyük yıkımlar, rahat hayatlarıyla rahat evlerinde oturan insanlar için ancak oturma odalarına birkaç dakikalığına elektronik bir eşyanın arkasından bir spiker aracılığıyla ulaşmaktadır.

Aynalar kitabının “İşaret” adlı öyküsünde de yozlaşmış bir toplum görüntüsü çizilir. Sadece yaşayabilmek uğruna hiçbir manevi değer tanımayan yoksullar, geçinemeyen onca insanın hayatı hakkında söz sahibi olan zenginler, hakkı olmadan devlet yönetimine tanıdık kontenjanından giren insanlar vardır bu toplumda. Başkarakter Mükerrerem de karısını tek gecelik ilişkilerle aldatmaktadır. Arka planda geçim sıkıntısının insanları her türlü değerleri reddetme seviyesine getirdiği sezdirilir. Bu insanlar yaşamak için her türlü yolu deneyecek kadar “hasta” bir toplumu oluştururlar. Bu durum ölmek üzere olan kocasını tedavi ettirebilmek için para karşılığında on dört yaşındaki kızını satan bir anne üzerinden verilir:

“Mükerrem’ in kendi halinde bir kadına, hatta biraz da kendi annesine benzettiği anne, bu işe ölmekte olan kocasını ameliyat ettirebilmek için zorlandığını söylüyordu. (...) ‘Korkunç bir toplum’ diye hüküm verdi. ‘Ölüyor dedikleri o yüzünü görmediğim babadan çok daha hasta toplum... Düşünsene... bir anne, yalansa günahı boynuna, kocasını kurtarmak için on dört yaşındaki kızını satmaya kalkıyor!’

‘Kızı yerine böbreğini satsa, için rahat eder miydi?’ dedi kadın” (Dölek, 2004: 60-61).

Kadının sorusu asıl olarak toplumun içinde bulunduğu ahlaki ikilemlere yöneltmiş bir sorudur. Bedenini satmak ayıplanırken herhangi bir organını satmak insanlarda acıma duygusu uyandırmaktadır. Ancak her ikisi de insanların hiçbir çaresi kalmadığı zamanlarda başvurdukları yollardır. Ayrıca karısını aldatan bir adam, kızını satan bir anneden daha ahlaklı ya da daha az yozlaşmış değildir. Fakat adamın konumu ona başkalarını yargılama hakkını tanımıştır. Çünkü ekonomik durumu oldukça iyi, aile babası gibi sıfatlar değerlerin içinin boşalmış olduğu toplumun nezdinde birçok ahlaksızlığı örtmektedir.

Kirpi romanında başkarakter Reşat Şaşmaz üzerinden kişisel hırsları ve intikamları uğruna tepişen insanların koca bir toplumun içinde -üstelik kendilerinin de- boğulduğu büyük buhranı görememeleri eleştirilir. Aslında Reşat, ülkedeki birçok insan gibi damarına basılınca dikenlerini çıkararak insanlardan sadece birisidir. Herkes ne kadar kötüyse o kadar kötü, herkes ne kadar çevresinden bihaberse o kadar bihaberdir. Öncelediği tek şey gururunun zedelenmemesidir. Fakat yazarın dolaylı olarak gösterdiği şey, kafalarını deve kuşu gibi kendi hayatlarına gömüp toplumdan soyutlanmış insanların gururunun, ülke her türlü kimlik kriziyle boğuşurken kaybolan etik kurallarıyla, adaletsizliklerle zaten zedeleniyor oluşudur. Farkında olanlar dahi bu durumu değiştirmek için hiçbir adım atmazlar. Çünkü sistem, yitip giden değer yargıları gibi onları da sindirmiştir.

Reşat Şaşmaz, acısını bütün toplumun çektiği sıkıntıların farkındadır ancak bu olayların ona bizzat dokunmadığını ve elinden olanlara üzölmek dışında hiçbir şeyin gelmeyeceğini düşünmektedir. Kitapta geçen şu cümlelerle toplumun özellikle gençlerin ülke şartlarından dolayı nasıl yozlaşmaya itildiği ironik bir dille anlatılmaktadır:

“(...) korkarım ölkemizin bu en zengin doğal kaynağı aynı zamanda da baş ağrılarımızın en büyük nedeni. Çünkü bu gençleri önce iyi ve sağlıklı yetiştirmek, sonra da emeklerinin karşılığını vermek, onlara insanca yaşama koşulları sağlamak gerekir. İşte ikilem bu noktada çıkıyor karşımıza. Ulusça canımızı dışımıza takarak sağladığımız etkileyici ekonomik büyümenin hızı, çoğalan nüfusun gerektirdiği altyapıyı sağlamaya yetişemiyor. Yollar,

hastaneler, ağaçlar ve çimenler, barajlar, elektrik telleri, su ve kanalizasyon boruları, spor tesisleri, ulaşım araçları yetersiz kalıyor. En kötüsü çağdaş eğitim verebilecek kurumlar yetersiz kalıyor. Gençlerimiz de sokak çetelerinden kadın tacirlerine, uyuşturucu şebekelerinden şeriatçı örgütlere kadar her türlü kötülük zincirine halka olmak tehlikesiyle yüz yüze geliyor” (Dölek, 1997b: 69).

Kiracı romanında da başkarakter Kerim Kocaman televizyondaki reklamlarla haberlerdeki ülke görünümünün tezatlığına katlanamamaktadır. Reklamlarda gördüğü dertsiz, mükemmel ülke hayat anlayışına karşın haberlerdeki toplum, onlarca sorunla boğuşmakta ve bunlara bir çare bulunamamaktadır:

“Televizyon haberlerine, televizyon reklamları kadar bile dayanamıyordu. Televizyon reklamlarının hiç değilse insanın bir yerlerini okşayan bir yanı vardı. Eğer bu ilke reklamlardaki gibiyse, haberlerdeki ülke neresiydi? Neresiydi o bol ölümlü, yüzde yüz enflasyonlu, grevli ve lokavtlı, hastası ve sakatı ve milyonlarca boşa gezeriyle kan ağlayan şu talihsiz ülke neresiydi? Şu iri gövdeli başbakan, başını yana yatırarak tüm suç gazetecilerinmiş gibi hep gazetecileri azarlarcasına konuşan başbakan nerenin başbakanıydı?” (Dölek, 1982: 245).

Toplumsal yozlaşma temasının oldukça görünür olduğu eserlerden biri de *Teslim Ol Küçük*'tür. Başkarakter Ali Özer'in üzerinden yaşanan toplum sorgulanır. Sorgulanan bu toplum koca bir hastalar topluluğudur:

“İnsanlar bu insanlar işte! İtişerek otobüse binenler, artistlerle ilgili dedikoduları iştahla okuyanlar, ev işleri ve komşu gevezelikleriyle ömür tüketenler, İngilizce deyimlerle süslenmiş gömlekler giyenler, Arap ezgileriyle yüklü o uyuşturucu şarkıları dinleyenler... Çok bilmiş yaşlılar, şaşkın yaşlılarım ve büyüklerimin kopyası olmaya aday zavallı çocuklar. Başka kim var?..” (Dölek, 1995: 138)

Ali bu hasta toplumdaki insanların bir amaçlarının olmadığını, hayattaki yerlerinin ne olduğunu ve neden yaşadıklarını sorgulamadıklarını düşünmektedir. Ergenlik zamanlarında mahallelerde yaşanan sağ-sol kavgalarıyla, bu kavgalarda sebepsiz yere yaşamlarını yitiren gençlerini sonsuza dek kaybeden ülkesinde toplum çıkışını kaybettiği bir labirente gibidir ancak kimse bunun farkında değildir. Bu labirente insanları harekete geçiren tek şey yaşam savaşıdır ve yaşama uğruna insani birçok değerlerinden vazgeçmektedirler.

Küçük Günahlar Sokağı romanında toplumun nasıl yozlaşmaya başladığı geleneksel yapının simgelandığı bir mahalle ile değişim olgusu üzerinden gösterilir. Romanın vaka zamanı DP iktidarının ülkeye büyük dönüşümler yaşattığı yıllardır. Bu dönüşümlerin topluma yaşattığı sancılar ve çıkmazlar bugün dahi acısı çekilen

toplumsal eşitsizlikler, yolsuzluklar, eğitimsizlik, din sömürüsü, gelir dağılımındaki uçurumlar gibi birçok duruma sebebiyet vermiştir.

Rüzgârlı Mahallesi, ekonomik ve sosyal dinamikleri bünyesinde barındıran 1950’li yılların Türkiye’sinin bir prototipi görünümündedir. Müfit-Halim Çelikel kardeşler zengin; Veznedar Selim, Mühendis Basri, Tahsin Usta orta; Sadun Usta ve Mahinur Hanımlar ise yoksula denk düşerek sınırları belirginleşen toplumsal tabakaları oluşturmaktadırlar. Burada yaşayan insanların birçoğu temayı görünür kılan belirli kavramlara denk düşmektedirler. Çok partili hayatın bir sonucu olarak büyük değişim rüzgarının herkesi etkilediği zaman diliminde yaşadığı konak ile Safinaz Hanım eskiyi temsil etmektedir. Yeniyi simgeleyen kısa katlı apartmanların her yanı sarmaya başladığı sokakta Osmanlı sarayından gelen yaşam tarzı ve türünün tek kalmış örneği olan konağı ile eski değerler yavaş yavaş silinmektedir. Öyle ki tek kişi olmasına rağmen yıllardır yanında çalışan hizmetçisi Hatice dahi günün birinde evlenip konaktan ayrılarak Safinaz’ı ve temsil ettiği eskiyi tek bırakır.

Kişi bazında Safinaz Hanım’ın karşısında yeni Besim Bey karakteri ile vücut bulur. Zamanında veremediği cezalardan dolayı sinirlendiği vakit tikleşmiş bir şekilde kekeleyerek argo sözcükler kullandığı için “Cinli” lakabıyla anılan emekli hâkim Besim Bey, halk kütüphanesinin müdürüdür. Mahalleye birçok yenilik onun tarafından getirilir. Batı müzikleri dinler, salon eğlencelerini iyi bilir ve yaşam biçimi olarak Avrupalı’dır.

Eski ve yeninin bir arada bulunduğu Rüzgârlı’da arada kalmış yaşamlar da mevcuttur. Çoğunlukla dede, nine ile birlikte yaşayan bu aileler geçiş tipi aile özelliği göstermektedirler. Bir yanlarıyla eskiyi tutarlarken bir yanlarıyla da yeniyi yakalamaya çalışmaları aile yapıları üzerinden gösterilmektedir. Ayrıca karşılaştıkları yeni yaşam biçimine ayak uydurma çabaları, radyolar ve gazeteler aracılığıyla tanık oldukları yeni dünyayı hayatlarına kendilerince eğreti bir biçimde uyarlamaları ara konumlarını kuvvetlendirmektedir. Sürekli her durumda her şeyden şikâyet ederler. Şikâyet mevzusu bir bakıma toplumu yozlaşmaya götüren nedenler karşısında sorumluluk almaktan kaçındıklarını ortaya koyar. Yaşanan sıkıntıları bilip, kelimelere döktükleri takdirde vicdanlarını rahatlatırlar. Böylece hayatlarında kronik bir mağduriyet yaratarak etken değil edilgen bir yaşam tarzına zemin hazırlarlar. Edilgen

bir konum üstlendikleri hayatlarının suçlusu böylelikle kendileri değil başkaları ya da onlara bunları yaşatanlar olur:

“Şehrin kalabalığından ve gürültüsünden, gençlerin saygısızlığından yolsuzluk ve rüşvetin ayyuka çıktığından, milletin dininin imanının para olduğundan, konuşulan dilin gitgide kısırlaşıp bozulduğundan, geleneksel sanatların unutulduğundan, magazin ve dedikodu merakının alıp yürüdüğünden şikâyet edenler var. Ama ben alışığım bunlara. İnsanlar böyledir. Her zaman şikâyet edecek bir şey bulurlar” (Dölek, 2005a: 136-137).

Geleceğin yetişkinleri olacak gençler ve çocuklar böyle sıkıntılı bir ortamda büyümektedirler. Toplumsal değişim önlerindeki yaşamlarını büyük bir hızla dönüştürmeye başlamıştır. İleride tıpkı büyükleri gibi onlar da değişime ayak uydurma çabalarından doğan sıkıntılarla, açmazlarla mücadele edeceklerdir. Eskinin yeni karşısında tutunamadığı, değişimlerin insanları arada bıraktığı bu romanda masumiyet gençlerin aşkları ve çocukların saf dünyası üzerinden verilmektedir. Masumiyetin karşısında konumlandırılan yetişkin dünyasıyla değerlerin kaybedilmeye başladığı görülmektedir.

Sulhi Dölek eserlerinde insanı merkeze alarak topluma ayna tutmaktadır. İnsanlara kendilerini göstererek eleştirdiği nokta insanlardan ziyade onları krizlere sürükleyen durumlardır. Her yazarın insanı ve insanlığı bir parça da olsa yüceltme ve umuda yönlendirme amacı üstlendiğini belirten Dölek, eserlerinde insanın iyi yüzünü görmek ve göstermek istediğini ifade eder (2005b: 27). Bundan dolayı eserlerinde toplumu merkezine aldığı yozlaşma teması ile yaptığı bir bakıma insanların toplumsal sıkıntılar karşısındaki çıkmazlarına, gün geçtikçe yitirdikleri değerlere ışık tutmak, eleştirerek özlerinde taşıdıkları iyiyi bulmak, ümitvar olmak istemesi olarak düşünülebilir. Çünkü onları bu duruma iten en büyük sebep, her şart karşısında ortaya çıkan yaşama içgüdüdür.

3.1.2 Siyasal Yozlaşma

Yazarın eserlerinde yozlaşmanın bir diğer yönü olarak siyasal yozlaşma sıklıkla kullanılmıştır. Bu tema çoğunlukla ülke yönetimi, siyasi sistemler, kamu kurumları, devlet adamları, parasal güçleri ile çıkar ilişkisindeki iş adamları ve bürokrasi üzerinden verilmektedir. Özellikle 1950 ve 1980’li yıllarda yaşanan büyük

siyasi kırılmaların mevcut düzene ve sonrasına nasıl aksettiği ve bu sistemlerde yer alan insanların çoğunlukla bir figüran konumda oluşu gösterilir.

Temanın en belirgin olduğu eser olan *Truva Katırı*, bozulmuş bürokrasi-siyaset-devlet üçgeninde kimsenin dürüst kalamadığının bir örneğidir. Yazar, devlet dairelerinin ne iş yaptıklarının belli olmadığı, çıkar ilişkilerinde rüşvetlerin havada uçtuğu, politikacıların iki dudağının arasından çıkan her bir sözün insanların kaderlerini değiştirdiği bir sistem tablosu çizmektedir. Eserin yaptığı atıflarla Turgut Özal'ın askerî rejim sonrası iktidara geldiği yılları anlattığı anlaşılmaktadır. 1983-1989 yıllarını kapsayan iktidar dönemi, neoliberal politikaların uygulamaya geçirildiği, Türkiye'nin hem liberalleşme hem de yeni dünya düzenine ayak uydurma yolunda önemli adımların atıldığı bir dönemdir (Eşürk, 2006: 1). Bu iktidar dönemi hem siyasette hem de toplumda etkilerinin uzunca yıllar süreceği, ülkenin gelişme yolundaki en önemli kırılmalardan biridir.

Başkaracterin büyük bir direnç gösterdiği, Truva atına benzetilen çürümüş sistem en sonunda onu da avucu içine alır. Dejenere olmuş bürokrasi başkaracterin ağzından şu sözlerle anlatılır:

“Eve giderken bürokrasinin aksayan yönlerinin asıl sorumlusunun politikacılar olduğunu düşündüm. Her şeyden önce kadroları şişirenler onlardı: Memur sayısı arttıkça her memura düşen iş azalır. Bu onurlu insanlar, çalışmadan aylık almayı içlerine sindiremedikleri için, boş oturmaktansa kendilerine iş yaratmayı yeğlerler. Bir süre sonra, en basit işlemler bile karmaşık bulmacalara dönüşür. Sonuç olarak memur sayısı arttıkça her memura düşen iş artar. Böylece yeni kadroların açılması kaçınılmaz olur. Bürokrasinin yozlaşmasının bir başka önemli nedeni de bürokratların kaderinin politikacıların iki dudağı arasında olmasıdır. Bir bakan, istediği anda bir genel müdürü yerinden uçurabilir. Bu yüzden bürokratlar arasında, politikacılara yaranmak için amansız bir çekişme sürüp gider. Devlet daireleri birbirlerine kök söktürür. Aynı bakanlığa bağlı kuruluşlar bile bazen gırtlak gırtlığa gelir. Bundan da en çok, o politikacılara oy vermiş olan vatandaş etkilenir” (Dölek, 1991: 19).

Birbirine eklemlenen yanlışlıklar silsilesi ile koca bir devlet mekanizması insanların elinde oyuncak hâline getirilmektedir.

Siyasal yozlaşmayı sağlayan en büyük etken olarak devleti yöneten kişiler görülür. Sistem devletin yönetim şeklini kendi çıkarları için kullanan, ikiyüzlü onlarca bakanla, devlet adamıyla doludur:

“Konuyu saptırmayın. Biz seçimle gelmiş bir yönetimin, atanmış memurlarla baltalanmasını yanlış buluyoruz, o kadar.”

Bu sözler içime işledi. O sırada, akıllı bir gazeteci, benim dilimin ucuna kadar gelen soruyu sordu:

‘Seçimle gelenler süttten çıkmış ak kaşık mı?’

‘Ne demek istediğinizi anlamadım.’

‘Partiniz askerler sayesinde iktidara geldi. Size parasal destek sağlayan iş çevrelerine borcunuzu ödemeye çalışıyorsunuz. Parti örgütünüze bayiler ve tüccarlar egemen. Bu demokrasi mi?’

‘Efendim?’

‘Bu demokrasi mi?’

‘Sizi duyamıyorum.’

Aralarında bir iki adım mesafe vardı. Gazeteci ‘Bu demokrasi mi diye?’ yırtınıyordu, Bakan Bey soruyu duyamıyordu. Sonunda demokrasi sözcüğünü anladı ama bu sefer de hangi ülkedeki demokrasilerden söz edildiğini anlayamadı” (Dölek, 1991: 17-18).

Demokrasiyi ortadan kaldırdıkları için sorulan soruya cevap veremeyecek olan bakan, gazeteci karşısında resmen oyun oynamakta, soruya sağır kesilmektedir. Bakan çürümüş devlet sistemini görünür kılan önemli bir figürdür.

Kiracı romanı da siyasal yozlaşma temasının işlendiği eserlerden biridir. Devlet kurumlarına sinmiş olan birilerinin adamı olma durumu, en vasıfsız insanları bile önemli görevlere getirmekte, nitelikli insanları ise harcamaktadır. Çoğunlukla vasıfsız insanlarla doldurulmuş yönetim kadrolarındaki insanların, iktidarla aynı siyasi çizgide olup ya da olmaması dahi önemli değildir. Önemli olan birilerini tanımak, eline geçen her fırsatı lehine çevirebilmektir. Her yeni gelen hükûmetle beraber demokratik olsun ya da olmasın gelenek hâline getirilmiş olan bu durumlar yaşanmakta, kurumlar ise bunu kanıksamaktadır:

“Sosyal demokrat ağırlıklı beceriksiz hükümetin gidip, yerine yüz on kilo ağırlıklı liberal başbakanın azınlık hükümetinin gelişinden kısa bir süre sonra satış bölümünün şefi basımevi bölümüne atandı. Öyle, sıradan bir göreve. Küçük şef, satış bölümüne şef oldu. Aslında ne eski şef sosyal demokrattı ne de yeni şef liberaldi. Gerçek aranırsa -ki her zaman aranması gerekir- birbirlerinden farkları yoktu. İkisi de ot gibiydi. Küçük şefin şefliğe yükselebilmesi, yeni hükümetten bir süre sonra gelen yeni müdürün adamı olmasındandı. Yeni müdür, yeni daire başkanının; o da yeni genel müdürün adamıydı. Yeni genel müdür ise yeni müsteşara sımsıkı bağlıydı” (Dölek, 1982: 130).

Kurumlar gibi çalışanlar da kanıksadıkları bu bozuk gelenekten yararlanabilmek isterler. Yükselibilmek adına esen rüzgâra göre şekil almaktadırlar:

“Hiç kimse bu hükümetten yana değil. Kimse eski hükümetten yana da değildi. Herkes yalnızca fırsatları değerlendirmekten yana. Sen de değerlendir kardeşim. Bundan utanman da gereksiz” (Dölek, 1982: 131).

Vidalar kitabında yer alan “Uzmanlar” isimli öyküde de aynı tema karşımıza çıkmaktadır. Neyi araştıracaklarını bilmeyen, birbirlerinden farklı alanlarda çalışan 9

kişiden oluşturulan “319 Numaralı Uzmanlar Kurulu” üzerinden devletin ne işe yaradığı belli olmayan uygulamaları, uzman anlayışı eleştirilir. Nitelikli insanların sistem tarafından görünmez olduğu, siyasi bağlantıları olan insanların ne uzmanı olduğunun önemi olmadan devletin önemli kademelerinde görevlendirilmesi gibi durumlar mizahi bir üslupla anlatılır.

Bu kurul bir doktor, bir hangi alandan olduğu bilinmeyen emekli profesör, bir müzikolog, bir maden mühendisi, gökbilimci olarak anılan bir magazin fotoğrafçısı, bir doğa bilimci ve bir de “sesi soluğu çıkmayan bir adamcağız”dan oluşmaktadır. Başbakanın konuşma yaptığı bir törenle uğurlanan ekibe söylenen tek şey yapacakları araştırmanın ülkenin kalkınmasında büyük rol oynayacağıdır. Ne yaptıklarını bilmemeleri işlerini daha “kutsal” bir boyuta yükseltmektedir.

Görevleri bitip döndüklerinde hiçbir şey yapmamış olmalarına rağmen başbakanın takdirini kazanırlar. Çünkü henüz raporlarını bile iletmedikleri bu çalışma, başbakana göre ülkeyi kalkındırma yolunda atılmış önemli bir adımdır:

“Şunu önemle belirteyim ki hizmetinizin değeri yaptıklarınızdan çok yapmadıklarınızdan kaynaklanıyor. Büyük bir özveri örneği göstererek kenara çekildiniz ve meydanı, iş bitirici ekibimize bıraktınız. Biz de bu bir ay içinde elli yılda yapılamamış atılımları gerçekleştirip ülkenin gidişatını değiştirdik. Ekonomik planımız, önümüzdeki beş yıl içinde semeresini verecektir. Hadi bilemediniz on beş yıl içinde... O zaman artık kimse geri kalmışlıktan ve sınıflar arası uçurumlardan söz ederek yoksulluk edebiyatı yapamayacaktır” (Dölek, 2018: 162).

Yukarıdaki pasajda durumlar tersine çevrilerek tema görünür kılınmıştır. Ülkenin kalkınması için ayak bağı olarak gördüğü uzmanları devletin imkânları ile saf dışı bırakırken, kalkınma için yaptıkları dışişleri bakanlığına beslenme uzmanını, maliye bakanlığına elektronikçiyi, planlama örgütünün başına da kendi kardeşini atamasıdır. Ayrıca hiçbir iş yapmadan ülkeyi kalkındıran ekibin her üyesi, büyük holdinglerden hisseler ve yönetim kurulu üyelikleri ile ödüllendirilir. Çünkü bozulmuş bu sistemde hiçbir iş yapmamak, devletin üst kademelerince ödüllendirilen bir meziyettir. Devlet kurumlarının her alanında niteliksiz uzmanlarla, birilerinin yakınlarıyla dolu olduğunun eleştirisi yapılan öyküde siyasi yozlaşma teması en üst seviyeden anlatılmaktadır.

Siyasal yozlaşma sadece siyasi çevre içerisinde kendini değil asıl toplumları hasta ederek yok oluşa sürüklemektedir. *Aynalar* kitabının “İşaret” adlı öyküsünde

tema bu durum üzerinden aktarılır. Eski bir arkadaşından gelen davetiye ile hayatı olumlu yönde değişen Mükerrerem’ in sürekli başına bir şey gelecek korkusuyla yaşaması anlatılır. Kendisi de bir dönemler iki yakasını bir araya zor getiren bir hayat sürerken doğru zamanda doğru yerde bulunarak zengin olmuştur. Ancak farkındalıkları onu hep tedirgin etmektedir. Birlikte iş yapmadan önce çete olarak gördüğü iktidar onu zenginliğe taşımıştır. Bu iktidar siyasi çürümüşlüğü ile toplumu da çürütmektedir:

“Sırtlarını askerlerin yaptığı Anayasa’ya dayayıp ülkeye çağ atlatmak savıyla yola çıkan ve itiraf etmeli gerçekten de çok şeyi değiştiren ama bu arada tüm insanca değerleri ayak altına alan, genç kuşaklara para kazanmak için her yolu denemeyi öğreten ve bu arada kendileri de akıl almaz vurgunlar vuran bu çetenin -evet belki biraz da işsiz kalmış olmasının burukluğuyla Mükerrerem onları halkı soymak için örgütlenmiş bir çete gibi görüyordu o günlerde- ipliğini pazara çıkaracak, iğrenç çıkar ilişkilerini gözler önüne serecekti” (Dölek, 2004: 47).

“Çete”den biri olması ile beraber yaşadığı ve tanık olduğu şeyler, siyasal çarpıklıkların en göz önünde olan örnekleridir:

“Önceden Resmî Gazete’nin varlığını bile umursamayan Mükerrerem; ismarlama kararnameleri, yalnızca bir avuç çok özel ve talihli insan gözetilerek düzenlenmiş benzeyen ihale duyurularını, bir gecede değişiveren gümrük mevzuatını ve sihirli ellerden çıkmış yönetmelikleri, şaşkınlıktan soluğu kesilerek okuyordu. Zamanın akışı, Ankara’yla İstanbul arasında mekik dokuyan uçaklar kadar hızlanmıştı. Toplantılara girip çıkıyor, ayaküstü teklifler yazıyor, telefonu bırakıp faksın başına geçiyor, kendini kâh bir bakanlığın koridorlarında koşarken, kâh Boğaz’da kalabalık bir rakı sofrasında kadeh kaldırırken buluyordu” (Dölek, 2004: 52).

Ülkeye çağ atlatma girişimlerinin sonucu hem siyasal hem de toplumsal alanda kendisini göstermiştir. Rüşvetin, kanun içinde kanunsuzluğun, kişilere göre uygulamaların yaygınlaşması ile siyaset mekanizmasındaki yozlaşmışlık bir adım ileri taşınmıştır.

Küçük Günahlar Sokağı romanında da siyasal yozlaşma eserin anlattığı dönemden kaynaklı olarak oldukça görünürdür. Demokrat Parti’nin iktidara geldiği 1946 seçimleri ile çok partili sisteme geçişin kilit noktası olarak görülen 1950 seçimlerinin ülkeyi oldukça değiştirmeye başladığı yıllarda, vaka zamanı olarak 1958-1959 yıllarında geçmektedir. Siyasal modernleşme sürecinin başlangıcı olarak görülen 1950 seçimleri, Batılılaşma eşittir Avrupa olan anlayışı, eşittir Amerika olarak değiştirmeye başlamıştır. DP’nin iktidara gelmesi ile iç politikada çok partili siyasi hayata geçilerek demokrasinin gerekliliği sağlanmış, ekonomik yönden küresel

kapitalizm sistemine kapılar açılmıştır. Toplumsal açıdan ise modernleşme ölçütü olarak kentleşme başlamış, kentlere doğru yoğun bir göç hareketinin başlamasına sebep olmuştur (Kaynar, 2015: 11-14; Alkan, 2015: 592). Bu dönemde yaşanan siyasal yozlaşma geleneksel bürokrasideki siyasal etkileri yıkmak amacı ile devletin yönetim mekanizmasındaki kadrolara partiye yakın kişilerin getirilmesi, kamu hizmetleri için yapılan ihalelerin gizli, keyfi uygulamalarla alması istenilen kişilere verilmesi şeklinde partizan tutumlar olarak görünmüştür (Aydemir, 2007: 197).

Eserdeki dönemin siyasal yozlaşması, insanların iktidara güvenmemesi, devlet kurumlarına kendi adamlarını getirerek devletten çaldıkları şekliyle görünmektedir:

“‘Hadi pahalılığı, darlıkları, yoklukları bir kenara bırakalım. Bu ikiyüzlüler demokrasi bayrağını açıp geldiler, sekiz yılda demokrasinin seksen kere ırzına geçtiler. Partizanlık aldı yürüdü memlekette...’ (...) ‘Umum müdürü dahil fabrikadaki bütün idareciler hırsız oğlum.’ diye açıklıyor. ‘Aralarında hiç değilse bir tane namuslu adam bulunmazsa, gemi azıya alırlar. Devletin hazinesine beş kuruş gitmez!..’” (Dölek, 2005a: 75)

Dölek’in eserlerinde karakterler ve olaylar üzerinden verilen bu tem, esasen siyasetin insan hayatları üzerindeki etkisini göstermektedir. Bozulmuş siyasi düzen hem kendi içinde yer alanları hem de tüm bir toplumu çürütmektedir. Buna karşı direnen kişilerin de nihayetinde sisteme ayak uydurmaktan başka bir seçenekleri kalmamaktadır.

Ülke yönetmek ve devlet işlerini yürüten kurumlar memurların, iş adamlarının elleriyle yolsuzluklara, bireysel çıkar ilişkilerine ve üçkağıtçılıklara kurban edilmektedir. Hiçbir becerisi olmayan insanlar salt tanıdık oluşları nedeniyle devletin üst kademelerinde görev alırlar. İş insanları daha fazla para uğruna memurlarla iş birliği yaparak devleti sömürürler. Bunun sonucunda toplum, gördüğü karşısında duyarsızlaşır ve sorgulamaktan vazgeçer. Yozlaşmanın siyasete ve politikaya yansımış hâline değinen yazar, ülkenin farklı yıllarındaki siyasi görünümünü temel almıştır. Temayı kimi zaman ironik bir dille kimi zaman ise kara mizah çerçevesinde okura göstermektedir.

3.2 BÜYÜYEN ŞEHİRLERDEKİ SEFALET: KENTLEŞME VE YOKSULLUK

Kentleşme, sadece köyden kente doğru gerçekleşen bir nüfus hareketi değil, aynı zamanda toplumsal bir değişim sürecidir. Geniş çerçevede kentleşme, sanayileşmeye ve ekonomik gelişmelerle birlikte kent sayısının artması ve bu artışın kentlerin büyümesine sebep olduğu, toplum yapısında artış oranına göre örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşmalar yarattığı, insanların davranışlarında ve ilişkilerinde kentlere has değişikliklere sebep olan nüfus birikim süreci olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1995: 1) Yoksulluk ise sözlük anlamıyla yoksul olma durumu, yoksunluk, sefillik, sefalet, fakirlik olarak açıklanmaktadır (TDK Güncel Sözlük, 27 Eylül 2020). Kentleşme ile birlikte artan nüfusa yeterli altyapının olmaması ve ekonomik kaynakların yetersizliği yoksulluğu doğurmaktadır. Toplumun bu kesimi gelir düzeyi oldukça düşük, temel insani ihtiyaçlar dışındaki ihtiyaçlara erişimde sıkıntı çekmektedir.

1950’li yıllara kadar tarım toplumu özelliği gösteren Türkiye, sanayileşme ve tarımda makineleşme hareketleriyle yüzünü kırsaldan kente doğru çevirir. Hız kesmeden devam eden bu nüfus hareketliği 1980’li yıllarda doruk noktasına ulaşır. Kentleşme ve yoksulluk göçten ayrı düşünülemez. Kırsal alanlardan şehirlere yapılan göçler sonucu ortaya çıkan şehirleşme, doğru yönetilemediği takdirde yoksulluğu doğurmaktadır. Yoksun olma durumu hem ekonomik hem kültürel kategori olarak değerlendirilmektedir. Ekonomik durumları temel ihtiyaçlarını karşılamaya yetmeyen bu insanlar, belirli kalıplar çerçevesinde bir yaşamın sürüldüğü şehrin merkezinde yer alamazlar. Onları fiziksel olarak iten bu durum aynı zamanda psikolojik olarak da itmektedir. Böylelikle geldikleri yerlerin kültürlerini yaşatarak ve bunları yaşatan, birbirlerine benzer düzeydeki insanlarla bir arada bulunmayı tercih ederek var olmaya çalışırlar.

Kentleşme ve sonucu olarak yoksulluk tema açısından Türk edebiyatında eserlerdeki yerini yukarıda bahsedildiği üzere büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı 1950’li yıllardan sonra almaya başlar. 1950’den öncesinde de şehir ve şehirlerin görünümüne yer verilse de göç ile gelişen kentleşme ve yoksulluk, bunların yaşattığı sıkıntılar sözü edilen tarihten sonra tam anlamına kavuşmuştur. Yaşar Kemal eserlerinde sıklıkla köylü yoksulluğuna yer vermiştir. Orhan Kemal

göçle birlikte kentleşme ekseninde yoksul görünümünü sunar. Latife Tekin ise göçü ve yoksulluğu temanın merkezine almaktadır. Kendi öz yaşamında göçün ve yoksulluğun büyük etkisi vardır ve bu durumları yakından tanır. İnsanlar köyden geldikleri şehirlerde giyimden konuşma şekline kadar tamamen yabancı oldukları hayat tarzına uyum sağlamak için büyük bir çaba göstermektedirler. Tekin'e göre onların bu duruma alışamamalarının sebebi yoksul oluşlarıdır.

Kentteki yoksulluk görünümüleri Sulhi Dölek'in eserlerinde en sık görülen temalardan bir diğeridir. Eserlerinde kentleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan yoksulluk ve yoksullar, kimi zaman gecekondularda, kimi zaman apartmanlarda kapıcı olarak kimi zaman ise farklı ekonomik sınıfları barındıran mahallelerde karşımıza çıkmaktadır. Kentleşme göç olgusunun doğurduğu bir sonuçtur ancak Dölek'de bu tema çoğunlukla göç vurgulanmadan işlenmiştir. Yazar asıl dikkati göçten alarak sonucuna odaklanır. Bununla birlikte mekân ve kişi üzerinden görünür kılınan tema, şehrin ve şehrin yerlilerinin yanı başında konumlandırılmaktadır. Kentsel yoksulluğun daha iyi görünmesine yardımcı olabilecek bu durum bir fotoğraf olmaktan öteye gidemez. Yazarın birçok eserinde sadece fiziksel görüntü olarak sunulup, psikolojik çözümlenmelere yer verilmemesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Temanın en görünür olduğu eserlerin başında *Teslim Ol Küçük* gelmektedir. Kentleşme ve yoksulluk, romanın merkezindeki aile ve mekân olarak gecekondular üzerinden verilir. Başkarakter Ali'nin ailesi, atalarının çok önceden İstanbul'a gelmesiyle İstanbullu gibi olmuşlardır. Böylelikle göç temadan soyutlanır. Babası boyacılık yapmakta, annesi de iki yakalarını bir araya getirebilmek için gece gündüz terzilik yapan bir kadındır. Gelir durumları iyi olmadığı için akrabalarının evinde kirada kalırlar. Kalıcı bir işi olmayan babanın zenginlik hayalleri onları yıllarca yoksul bir yaşama mahkûm etmiştir. Başkarakterin tatil için akrabalarının köşküne gönderilmesi, hasta kardeşin sınırlı imkânlarla doktorlara götürülmesi, ablanın okul okuyamaması gibi detaylar ailenin yoksulluğuna işaret etmektedir. Ekonomik bir gösterge olmasının yanı sıra bir hayat tarzı olan yoksulluk, başkarakterin davranışlarına sinmiştir. Ali'nin bir ziyaret için gittikleri zengin tanıdıklarının evinde yaşadığı duygular, ona henüz çocuk yaşta olmasına karşın yoksul olduklarını oldukça hissettirir:

“Çevredeki en güzel ev onlarınkiydi. Kapıdan girerken ılık ve hoş kokulu bir hava yalıyordu insanın yüzünü. Yemekte nasıl davranacağımı kestiremedim. Çorbaya ektiğim karabiber genzime kaçtı, dakikalarca öksürdüm. Eti, onun yaptığı gibi bıçakla kesmeye kalkınca salçasını üstüme sıçattım. Üstüne Hindistan cevizi kırıntıları serpilmiş olan kakaolu tatlıyı da öyle hızlı yedim ki, Selma Yenge, Mehmet’in annesi, bir tane daha isteyip istemediğimi sormak zorunda kaldı. Annemin çatık kaşlarına baktım, istemediğimi söyledim. (...) Yemekten sonra beni odasına götürdü Mehmet. Yatağı, dopdolu kitaplığı, kullanışlı çalışma masası kıskançlıkla burktu içimi. Kolej sınavlarına hazırlanıyordu” (Dölek, 1995: 119).

Ali’nin değil bir çalışma masası ve kitaplığı, bir odası dahi yoktur. Gecekondu mahallesinin yakınında kendi evlerini yaptırdıklarında bile bir odası olmayacaktır. Kendi evleri yapılırken yaşadıkları bu gecekondu mahallesi yoksulluğun bir görünümüdür:

“Gecekonduların odaları da dış duvarları gibi uyumsuz renklerle boyanmıştı. Kadınlar hep yorgun, ortalık dağınık olurdu. Deterjan kutularından çıkma çeyrek otomobil ve televizyon kuponları her yanı sarmıştı. Parçaların üçünden bol bol bulunuyor, dördüncüsüne ise hiç rastlanmıyor ve armağanlara kavuşulamıyordu. Bazen sokağın ortasında bir çocuk ağlar, kimse onu susturmak için bir şey yapmazdı. Evimize girip çıkarken, bir köşesinde eski ve paslı eşya yığılı genişçe bir avludan geçerdik. Akasya ile tahta perde arasına gerilmiş ipte, lekeli ve sidik kokulu çocuk yorganları asılı olurdu. Arada bir bunların yerini basma entarilerle şalvarlar alır” (Dölek, 1995: 126).

Kiracı romanında yoksulluk teması gecekondu üzerinden görünür kılınmaktadır. İstanbul aldığı göçlerle gün geçtikçe büyümektedir. Artan nüfusla birlikte ortaya çıkan konut problemi şehrin en büyük sorunlarından birisidir:

“‘Bu kente her gün sekiz yüz kişi geliyor’ deyip duruyordu Erbil. ‘Ayda yirmi dört bin, yılda da iki yüz seksen sekiz bin kişi eder bu. Özet olarak İstanbul’a her yıl koskoca bir kent ekleniyor. Bu kalabalığa ev mi yetişir?’” (Dölek, 1982: 96).

Ülkedeki siyasal düzenin insanları göçe zorladığı düşünülmekte, her gün İstanbul’a gelen onlarca insanla birlikte temel ihtiyaç olan barınma da bir probleme dönüşmektedir:

“‘Eğer bu düzen kır insanlarını kente sürmeseydi, konut sorunu da böyle büyük boyutlara varmazdı’ diye anlatacağı Erbil” (Dölek, 1982: 178).

Konut sorunu ile birlikte ülkenin ekonomik şartlarının bu insanların hepsine eşit imkânlar sağlayamaması, işsizlik, göç edenlerin kent/büyük kent yaşamına uyum sağlamada zorluklar çekmesi yoksulluğun görünür hâlleridir. Böylelikle insanlar barınma ihtiyaçlarını buldukları boş arazilerde kendi evlerini yaparak çözmeye çalışırlar. Bu evleri yapmak da ülkenin geldiği noktada kendi içinde sıkıntılar

yaratmıştır. Devleti atlatabilen insanlar, bu arazilerde kaba kuvvetleriyle hak iddia eden arazi ağalarını atlatamazlar. Ayrıca bu ağalar onlara güvenlik de sunmaktadır. Çünkü geldikleri yer, bırakıp geldikleri memleketleri gibi değildir. Ekonomik olarak aşağıda olmak, davranışları, giyimleri ve alışkanlıklarıyla kentlilerden farklı olmaları ve bunu sürdürmek istemeleri, toplumun onları hem fiziki çevre hem de psikolojik olarak dışlamasına sebebiyet vermektedir. İstanbul önlenemeyen göçlerle herkesi içeri buyur ederken, içeridekiler gelenleri şehirlerin yamaçlarına sürmektedir. Bundan dolayı bedava olarak gördüğü gecekonduların yapma işi Kerim'in sandığı kadar kolay değildir:

“Gecekondular deyip geçme. Dünyanın çimentosu gider. Sonra kerestesi, taşı, demiri, briketi, kiremidi, kapısı, penceresi... Yaptığın gecekondunun bir gece başına çökmesini istemiyorsan, malzemede cimrilik etmeyeceksin Kerim ağabey.’ (...) ‘Arsayı satın alacaksın ama arsa senin olmayacak. Yani tapu mapu arama. Parayı gecekonduların ağasına vereceksin, o da sana yer gösterecek, seni koruyup kollayacak. Yoksa ağzını burnunu kırarlar, evini de başına yıkarlar” (Dölek, 1982: 98).

Eserde tema, bir üst sınıfın gözünden gösterilmektedir. Kentleşmenin yarattığı yoksulluğun mekânı olan gecekondular ve burada yaşayan insanlar kendi cephelerinden değil, onlara hem mecaz hem de gerçek anlamıyla üstten bakanların tarafından görünmektedirler. Bu durum yoksulluğun ve kentleşmenin algılanışında kentin yerlisi tarafından bir bakış açısı sunmaktadır.

Yoksulluk temi *Geç Başlayan Yargılama* romanında kentleşmenin doğurduğu bir sonuç olarak yer almaktadır. Kendi memleketlerinden göçerek daha iyi imkânların umuduyla İstanbul'a gelen insanlar, daha iyi imkânları bulamadıkları gibi yoksulluklarının üzerine bir de kültür farklılığının yarattığı huzursuzluğu eklerler. Önceki yaşam yerlerindeki giyim tarzlarından, dillerinden ve davranışlarından vazgeçmezler. Hayat mücadelesi onları kurnaz, açık gözlü olmaya itmiştir. Farklı memlekette yaşamının psikolojisi ile birbirlerini anladıkları için hep tanıdıklarıyla öbekler hâlinde yaşarlar. Gecekondularda yaşamayanlar ise yine alt sınıf olduklarını onlara hissettiren apartmanların en alt katında yer alan kapıcı dairelerinde kalırlar. Serhan'ın yaşadığı apartmanın kapıcısı da yıllar önce İstanbul'a göç etmiş birisidir. Serhan'ın onun hakkındaki düşünceleri göçle gelen, yoksulluğa mahkûm edilmiş bu insanların durumunu gözler önüne sermektedir:

“Elinde çay bardağıyla gidip pencerenin önündeki koltuğa oturdu. Yolun aşağısında sarıların kırmızılarının ve acı yeşillerin egemen olduğu giysilere bürünmüş kadınlı kızlı bir küme yürüyordu. Kapıcı karıları, kapıcı kızları. Burada iç içe iki ayrı toplum yaşıyor. Davranışlarıyla, konuşmalarıyla, alışkanlıklarıyla, birbirinden apayrı iki insan türü. Onlar yapıların toprak düzeyinin altında kalan kesiminde kalorifer kazanlarının çevresine öbek öbek birikmişler. Çevre esnafıyla ilişkiler onların denetiminde. (Arif Efendi’nin bakkaldan yüzde aldığını rastlantı sonucu öğrenmişti.) Bizse kendi ağırlığımız ve polyester kaplı mobilyalarımızın, buzdolaplarımızın, çamaşır makinelerimizin ve bütan gazı fırınlarımızın ağırlığıyla onların üstüne abanmışız kat kat. Onlar eski alışkanlıklarına ne kadar bağlıysalar, biz de o kadar çabuk değişiyoruz. Daha iki yıl önce bir tek süper market var mıydı bu çevrede? Şu karşıdaki bloklar henüz üç yıl önce yapılmadı mı? Geçen yıllarda arabası olanlar parmakla gösterilmiyor muydu? Onlar o zaman da kalorifer kazanlarının yakınında yaşıyorlardı. O zaman da oradan buradan tırtıklamaya, bahşiş koparmaya bakıyorlardı. O zaman da ceketleri lekeliydi. O zaman da kadınları allı, yeşilli, morlu giyiniyordu. O zaman da davranışlarındaki saygı, kafalarının içindeki alayı gizlemeye yetmiyordu” (Dölek, 1993: 84-85).

Orta sınıf yaşamı ile kıyasladığı bu alt sınıf yaşamlar baş döndürücü hıza rağmen değişim göstermezler. Çünkü zamanında yapmış oldukları yer değişikliği, onları giyimlerini, kıyafetlerini, zihniyetlerini muhafaza etmeye itmiştir. Tüm bunlarla birlikte değişime ayak uydurabilmeleri için öncelikle ekonomik şartlarının onların kat kat üstüne binmiş olan orta sınıfla denk olması gerekmektedir. Yoksullar bu eserde de tıpkı *Kiracı*’da olduğu gibi bir üst tabaka tarafından görünür kılınırlar. Temanın bu iki eserdeki ortak yönü, yoksulluğun esasında üst sınıf tarafından belirlenerek içeriden bir bakışla değil, dışarıdan nasıl algılandığını göstermektedir.

Küçük Günahlar Sokağı romanında mekân olarak geçen mahallede yaşayan kimi aileler yoksulluk temini sağlamaktadır. Mahalle sakinlerinden olan boyacı Sadun Usta ve ailesi, Amca Hüseyin ve ailesi, mahallenin geri kalanına göre daha yoksul oluşlarıyla göze çarparlar. Bu eserde yoksulluk sosyolojik boyutuyla değil daha çok ekonomik yönüyle ön plandadır. Çünkü bu aileler göçle İstanbul’a gelmemiştir. Eserin zaman dilimine bakıldığında kentleşmenin başladığı yıllarda geçtiği ancak henüz sistematik bir değişimin etkilerinin görülmediği farklı ekonomik düzeyde insanların aynı mahallede yaşamaları ile verilmiştir.

Sadun Usta gündelik işlerle ailesinin geçimini sağlamaktadır. Karısı Esmâ da eve katkı olsun diye terzi yapar. Birisi hasta, üç çocukları vardır. Hasta çocukları Fazıl’ı parasızlıktan dolayı her doktora götüremezler. Ailenin iki yakası bir araya gelmek bilmez ama Sadun Usta’nın hep zenginlik hayalleri vardır:

“Sadun Usta’nın her zaman bir yığın hayali vardır. İçinde atların, tayların oynadığı bir çiftlik kuracak, bir sandal alıp Boğaziçi’nde balığa çıkacak, Müfit Bey gibi nalbur dükkanı açacak, emlakçılık yapacak, Fazıl’ı en meşhur profesörlere gösterecek, eninde sonunda piyango

biletine büyük ikramiye çarpacak, sözde uzaktan akrabası olan bir Ankara mebusunun torpiliyle bir devlet fabrikasında ustabaşı olacak, iki bin lira peşini denkleştirip Bahçelievler'den taksitle arsa alacak, zar zor biriktirdiği iki yüz lira sayesinde yılbaşı çekilişinde bankadan apartman dairesi kazanacak..." (Dölek, 2005a: 51).

Zengin olma ile ilgili kurulan bir yığın hayal ile yoksulluk görünür kılınmıştır. Umut ve değişmezlik unsuru yoksul yaşamın en belirgin özelliklerindedir. Temin bu yönü *Teslim Ol Küçük* romanında baba üzerinden verilen ile benzerlik göstermektedir.

Aynalar kitabındaki "Yalnız Etem" öyküsünde tema, öykünün atmosferi sağlayan işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Başkarakter Etem, Necmettin Bey'in sahibi olduğu dükkânda hizmetli olarak çalışmaktadır. Patronunun evini soymak ister ama yapamaz. Evi sonradan pişmanlık duyacağı düşünce ile evi ateşe verir. Yoksulluğu karşısında tanık olduğu hayat onda önlenemez bir öfke yaratmaktadır. Öyküde Etem karakterinin bir ayağı topallar. Karaktere görünüm açısından noksanlık kazandıran bu detay yoksul görünümüne katkı sağlamaktadır. Evinde neredeyse yok denecek kadar çok az eşya vardır. İşte çok yorulduğu için bulaşıklar sürekli lavaboda birikir, ekmekleri hep bayattır. Buzdolabında sararmış birkaç dilim peynir ile birkaç zeytin dışında çok bir şey yoktur. Evin bu görüntüsü de hayattan bir beklentisi olmayan, sadece köle gibi çalışan yoksul ve gariban adam imajını desteklemektedir. Evi ateşe vermesi, ona kendisini yoksul ve noksan hissettiren değerleri ortadan kaldırmak istemesi olarak yorumlanabilir.

Kentleşme ve bir sonucu olarak yoksulluk yazarın eserlerinde şehir yaşamına odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Temada özellikle göç olgusunun soyutlanması bu durumu destekler niteliktedir. Yoksullar tamamen şehrin dışında değildirlir. Merkezde, orta ve üst sınıf ile birlikte yaşarlar. Dölek'de bizzat kentlilik veya yoksulluğa bir vurgu yoktur. Kendilerine ait yaşam biçimleri, ekonomik durumları çoğunlukla bir üst toplumsal katman ile karşılaştırılarak anlatılır.

3.3 "NE VARSIL NE YOKSUL": ORTA SINIF

İnsanların toplumsal ve ekonomik pozisyonlarına göre bilinçli ve bilinçsiz bir şekilde bölünmeleri toplumsal sınıfları oluşturmaktadır. Bundan dolayı üretim süreçlerinde benzer rollerde ve hemen hemen birbirine benzer ilişkiler ağına sahip insanlar toplumun belirli sınıflarını oluştururlar. Sosyologlar sanayi sonrası gelişmiş

veya gelişmekte olan toplumları sınırları tam olmamakla birlikte aşağı yukarı şu şekilde sınıflandırılır:

- 1) Üst Sınıf: Burjuvazi olarak anılan, büyük ölçekli sermaye grupları, mülk ve rant sahiplerinden oluşmaktadır.
- 2) Orta Sınıf: Bu sınıf kendi içinde eski orta ve yeni orta olarak ikiye ayrılmaktadır.
 - a) Eski Orta Sınıf: Bu sınıf ile kastedilen Endüstri Devrimi ile ortaya çıkmış, az sayıda işçinin çalıştığı küçük ve orta ölçekli işletmelerin sahipleri ile zanaatkâr ve esnaflardır.
 - b) Yeni Orta Sınıf: Endüstri Devrimi'nin sonrası dönemde hizmet sektörünün gelişimi ile birlikte ortaya çıkmıştır. Araştırmacılar arasında tam bir mutabakata varılamayan bu sınıf da kendi içerisinde üst-orta ve alt-orta olarak ayrılmaktadır.
 - b.1) Üst-Orta Sınıf: Hem kamu hem de özel sektördeki kurum ve kuruluşları kapsar. Bu kurumlarda çalışan üst düzey yöneticiler ile teknik iş gücü becerisine sahip profesyonellerden (avukat, eczacı, mühendis, doktor, vb.) oluşmaktadır.
 - b.2) Alt-Orta Sınıf: Bu sınıf da kamu ve özel sektör kurum, kuruluşlarını kapsamaktadır. Yukarıdaki tam tersi olarak alt düzey profesyoneller ile orta ve alt kademe yöneticiler ve memurlardan oluşmaktadır.
 - c) Alt Sınıf: Daha çok işçi sınıfı olarak anılan bu sınıfı oluşturanlar, kamu ve özel sektör kurumlarında vasıfsız ve düşük ücretli işlerde çalışan işçilerdir. Daha çok kol gücüne dayalı işlerde istihdam edilen bu alt sınıf genellikle eğitimsiz ve vasıfsız is gücünden oluşurlar (Sungur, 2014: 5-6).

Türk toplumsal yapısında bir orta sınıfın olup olmadığı uzun zamanlardan beri tartışılğelen bir konudur. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye'ye uzanan süreçte yaygın kanı Batı'daki versiyonuna denk düşecek bir orta sınıfın olmadığıdır. Ancak Şerif Mardin bu durumun oldukça karışık parametreler içermesine rağmen Osmanlı'dan itibaren orta sınıfa tekabül eden emarelerin mevcut olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Türkiye'de orta sınıf üç devirden geçmiştir (Mardin, 2015: 335).

İlk devir açık pazar anlayışı ile ticaretin Avrupalıların eline geçmesi Müslüman Türklerden oluşan orta sınıfı ortadan kaldırmıştır. Bu tüccarların mesleğe olan rağbetin azalmasıyla çocuklarını devlete kâtip olarak yetiştirmesi orta sınıfın ikinci devrine tekabül eder. Artık değişmez gelimli memurlardan oluşan tabaka, bu kez 1. Dünya Savaşı ile ortaya çıkan büyük ekonomik bunalımın karşısında artan hayat pahalılığıyla mücadele eder. Bu memuriyet kadrolarının yeni kurulan ülkeye aktarılması ile modern cumhuriyet Türkiye'sinin inşa görevi de bu sınıfa emanet edilmiştir. İnkıpların

ülkeye yerleşmesinde katkıları büyüktür. 1950’li yıllardaki ekonominin dış pazara tamamen açıldığı politikalarla orta sınıfın durumu tıpkı yüz yıl önce Osmanlı’nın başından geçenlerle aynı mahiyette sonuçlar doğurmuş, artan enflasyon ile birlikte memur tahammül edilemez yükler altında kalmıştır (Mardin, 2015: 335-339).

Türk edebiyatında orta sınıf görünümü Tanzimat’la birlikte başlamıştır. Ancak kendini tam anlamı ile Sait Faik Abasıyanık ile bulur. Eserlerinde orta sınıfı ideolojilerden, sanatsal ekollerden veya dinî düşünceden soyutlayarak gerçek hâlleriyle ve samimiyetle işlemiştir.

Sulhi Dölek’in eserlerinde karşılaşılan orta sınıf teması yukarıda tanımlanan alt kolları ile birlikte yeni orta sınıf ile denk düşmektedir. Yazar orta sınıf temasını geçim sıkıntısı ile özdeşleşmiştir. Tema; küçük memur, özel sektör çalışanı her kim olursa olsun çoğu kirada yaşayan, bir arabası varsa bile bitmeyen taksitleri olan, her gün onlarca insanla birlikte itiş kakış toplu taşıma sırası bekleyen, çocuklarının eğitimi ve geleceği için endişelenen insanlarla kurulmuştur. Yoksul değildirler ancak ekonomik problemler yaşamadan istediklerini alabilecek kadar zengin de değildirler. Varlıklı kesim ile alt sınıfın arasında konumlanmış oluşları onları ekonomik, psikolojik vb. birçok açıdan arada bırakmıştır. Geçim sıkıntısı bu insanların hayatlarında önemli bir yer tutmaktadır.

Kiracı romanı geçim sıkıntısı yaşayan, orta sınıf aile yaşamının en belirgin olduğu eserdir. Kerim Kocaman bir devlet kurumunun basımevinde çalışmakta, karısı, üç çocuğu ve kaynanasına bakmaktadır. Yıllardır kiralık evlerde, paragöz kiracılarla bir yerden diğer yere sürüklenen Kerim, bu durumdan oldukça rahatsızdır. Gönlüne göre oturabilecekleri bir evi, olursa fena olmayacak bir arabası olsun istemektedir. Ancak mevcut şartlarda aldığı maaşla bunları yapabilmesi bir hayalden öteye gidememektedir. En temel ihtiyaçlardan birisi olan barınma dahi onun ve ailesi için büyük bir kriz yaratmaktadır. Kendine bir gecekondu bile yapamayacak olması Kerim karakterinin orta sınıf oluşuna dair bir vurgudur:

“Kerim boşlukta idi. Ne bir daire alabilecek kadar varıl, ne de gecekondu yapacak kadar yoksuldu. Kötü olan da buydu” (Dölek, 1982: 121).

Kerim’in İstanbullu oluşu da onu orta sınıfa bağlayan unsurlardan biridir, yaşadığı bu şehre olumlu veya olumsuz aidiyet duygusu ile bağlıdır. Çünkü kurutuluş olarak gördüğü gecekonduyu yapmasına yardım edecek kadar akrabası dahi yoktur.

Kaynanası, çocukları ve eşinden oluşan küçük bir aileye sahiptir. Bu küçük geçiş aile ile karakterin orta sınıflığı perçinlenir. Kalabalık aile yapıları kent yaşamı ile özdeş bir durum değildir. Kentleşme süreçlerinde aile yapısı da dönüşüm geçirmiştir. Kaçak yapı olarak nitelendirilen gecekondu, köyden kente ya da küçük şehirlere büyük şehirlere kalabalık akraba toplulukları hâlinde göçüp gelen insanların yardımlaşarak yaptıkları yapılardır. Çevrede onlarca ruhsatlı, ferah yapılar varken gecekondu kalabalık aile, akraba üyeleri ile yaşayan ekonomik düzeyi düşük göçmenlere uygun görülmektedir.

Reklamlarda gösterilen dertsiz tasasız özendirilen hayatlar, büyük bir tüketim kültürü oluşturmak için yapılan propagandalar gibidir. Orta sınıf, elindeki imkânlarla bir ucuyla bu tüketimin parçasıyken bir ucuyla da daha çok tüketebilmek için var gücüyle çalışan, maaş günlerini sabırsızca bekleyen taraftadır. Orta direkliğin bu arada kalmışlığı, zenginlerin ve yoksulların arasında ama her iki taraftan da olmayışı romanda geçen şu cümlelerle anlatılmaktadır:

“Yaşam biçimleri, giyimleri, gülümsemeleri, evleri, mutfakları, helaları bambaşka olan insanlar... Aynı enlem ve boylamda ama değişik yükseklikte, sözgelimi göğün ikinci ya da üçüncü katında yaşayan, tasaları değişik, sevinçleri değişik, dilleri değişik masal insanları... Aşağıdakiler, çatlak zurnalar eşliğinde takunyayla göbek atarken, yukarıdakiler büyüleyici valslerin temposuyla dönüyorlardı. Görkem, alım, güvence, parlaklık, tartışılmaz üstünlük, ferahlık, kolaylık, soyluluk, kalite, kalite, kalite... Ve bir gizli söz veriş: Bunları kullan ve aramıza katıl, mutlulardan biri ol. Zor değil, hiç zor değil! Pahalılık ve karı dırdırı yok, sonra anarşi yok ve ölümcül trafik kazaları yok, kaldırımlar boyunca sıralanmış sapasağlam dilencilerle sigara, kibrit, çiklet, prezervatif satıcıları yok, keçileri kaçırıp beş kişilik ailesini terelelliler tanrıçasına kör bıçakla keserek kurban edenler görülmez, kimse kendini beşinci katlardan atmaz, elektrik kısıntısı ve su kesintisi olmaz hiç, hem insanlar aybaşılarını iple çekmez...” (Dölek, 1982: 245).

Küçük Günahlar Sokağı romanında Rüzgârlı Mahallesi sakinlerinin büyük çoğunluğu orta sınıfı oluşturur. Bu eserdeki orta sınıf görünümü, henüz geleneksel yapısı bozulmamış mahallelerdeki eserin vaka zamanından dolayı DP iktidarı ile birlikte ortaya çıkan Amerikanvari gündelik yaşam pratiklerini yaşamaya başlayan orta sınıftır. 1950’li yılların modernleşme hareketleri ve dış politikadaki Amerikan yandaşlığı, Amerikan hayat tarzının ülkede egemen olmasına sebep olmuştur. Bu tarzın ülkeye yerleşmesinde Marshall yardımlarının orta sınıf üzerinden lüks tüketimi teşvikinin ve refah yaşam anlayışının etkisi büyüktür (Alkan, 2015: 595). O dönem sadece sosyeteye ait görülen eğlence anlayışı, tüketim tarzı artık orta sınıfa doğru kaymaya başlamıştır.

Romanda bu yaşam tarzı yemekli bir yılbaşı eğlencesi üzerinden net bir şekilde görülmektedir. Bir düğün salonunda yeni yılı karşılayan mahalle sakinleri, bu mekânda ilk defa böyle bir amaç için toplanmışlardır. Daha önceleri evlilik, sünnet gibi merasimlere sahne olan salon, bu kez mahallelinin dışarıda yılbaşı kutlamasına sahne olacaktır. Eğlenceyi düzenleyen kütüphane müdürü Besim Bey, böyle bir eğlencede çalınacak şarkıları dahi ayarlamıştır. Çünkü her şeyin usulüne uygun olmasını ister:

“Önce hep birlikte Türk musikisi icra edecekler, ardından Cefi Bey hafif müzik ve dans müziği çalacak, sonra duruma göre biraz ondan biraz bundan... Böylece alaturkacıları da alafrangacıları da memnum etmeye çalışacaklar. Besim Bey’in özel ricasıyla oyun havası çalınmayacak” (Dölek, 2005a: 129).

Müzik üzerinden sembolleşen bu alaturka ve alafranga ikiliği dönemin kültürel iklimini göstermektedir. Bu ikiliği oluşturanlar, bir tarafta Cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte Avrupa merkezli modernlik anlayışını benimseyen kentliler ile diğer tarafta DP etkisiyle Amerikan tarzı modernlikle birlikte bir yandan da gelenekseli koruma çabasında olan kesimdir (Güngör, 2017: 100). Eserde yer alan orta sınıf teması çoğunlukla bu ikinci kesim üzerinden işlenmektedir. Eski ve yeni değerler bir aradadır. Ancak ne tam anlamıyla modern ne de gelenekseldirler. Bu ikinci kesim tekdüze hayatlara sahiptir ve bundan şikâyet etmezler. Üstelik bu rutin onlara emniyette oldukları hissi vermektedir. Bundan dolayı kendilerine sunulan şartlar karşısında edilgen konumdadırlar:

“Çoğu ne zenginliğin gücünü ne de sefaleti bilir. Karneyle satılan kok kömürünü zamanında alabilirlerse sevinir, Beykoz kunduralarına zam gelince söylenir, elektriğin ve terkosun zırt pırt kesilmesine kızar, keçi etini koyun diye yutturan kasaba beddua ederler. Öte yandan ne iktisadi buhranı ne toplu işten çıkarmaları ne de hükümetin muhalefetle basını susturma çabalarını fazla ciddiye alırlar” (Dölek, 2005a: 159).

Orta sınıfın edilgen konumu *Kirpi* romanında da işlenmektedir. Orta tabakayı oluşturan insanların ekonomik düzeylerini koruma güdülerinden dolayı her şeyden korkma eğilimi gösterdikleri görülür. Çünkü onlar ne zenginler gibi parasal güçleriyle her şeyi yapabilen ne de yoksullar gibi yılgın görünseler bile umut doludurlar. Başkarakterin intikam almak için yanıp tutuştuğu kişi de oturduğu semt itibarıyla orta sınıf mensubu gibi gözükmemektedir. Bu durum Reşat’ın intikamını kolaylaştırmaktadır. Kitapta geçen şu bölüm, yazarın eserlerinde işlediği orta sınıf yaşamının tam bir görüntüsünü oluşturmaktadır:

“Orta tabakanın çalışan insanlarına gelince, onlar her zaman toplumun en ürkek ve korunmasız kesimini oluştururlar. Çoğu zaten çoğu zaman tatsız bir şeylerin beklentisi içindedir. Konumlarına göre değişen günlük kaygıları vardır. İşyerlerinin kapatılmasından, kaçak inşaatlarının yıkılmasından, kovulmaktan, terfi edememekten, uzak bir ile sürülmekten, çalışma arkadaşlarından, amirlerinden, belediyeden, ev sahiplerinden, vergi memurlarından, kısacası çok kişiden ve şeyden ürkerler” (Dölek, 1997b: 55).

Geç Başlayan Yargılama romanı da bu temanın işlendiği eserlerden biridir. Başkarakterin orta sınıf mensubu aile babası oluşu, onu orta sınıfa özgü birçok arada kalmışlıkla donatır. Çalıştığı yerden, ülkenin şartlarından, İstanbul’da yaşamaktan, ikiyezli insanlardan ve daha birçok şeyden memnun değildir. Ancak bunları değiştirebilecek ne gücü ne de cesareti vardır. Bir ailesinin, işinin olması ona konfor sağlamakta, hatta nelerden memnun olmadığını düşünme imkânını dahi bu sahip oldukları sağlamaktadır.

Serhan ve eşi Semra, özel bir kurumda çalışan bireylerdir. Ancak buna rağmen geçim sıkıntısı çekmekte, taksitini yıllardır ödedikleri bir arabaları vardır ve kirada otururlar. Her ikisinin de çalışıyor oluşu hayallerinde istedikleri birçok şeyi almaya imkân tanımamaktadır:

“Bahçeli bir evde yaşama olanağını bulabileceğimi pek sanmıyorum. Bir apartman dairesi sahibi olmak bile şimdilik uzak bir umut. Bir kooperatife yazılmaları için uzun süre başımın etini yiyip durmuştu Semra. Araya arabanın taksitleri girmişti. Ev fiyatları roket hızıyla artıyor. Kiralar da öyle. Bu evler, bu arabalar, bu fiyatlar. Kazanan çuvallarla kazanmasaydı her şey böylesine başımı alıp gitmezdi. Kimilerinin satın alma gücü yüksek besbelli” (Dölek, 1993: 77).

Bu paragrafta yapılan vurgu orta sınıfın ekonomik olarak zor durumda oluşudur. *Geç Başlayan Yargılama*’da *Kiracı* romanında olduğu gibi orta sınıf olmak ekonomik bir gösterge üzerinden ele alınmaktadır. Ekonomik durumları bu insanların her davranışını yönlendirmektedir. Nerede, nasıl bir evde oturacakları, nasıl davranacakları, insani ilişkilerinin ne boyutta olacağı, hangi kelimeleri kullanarak konuşacakları ve hatta çocuklarını dahi nasıl yetiştirecekleri toplumsal tabakadaki konumları çerçevesinde belirlenmektedir. Roman başkışisi Serhan’ın bunalımlar yaşamasına rağmen cesur olamayışı ile *Kiracı* romanındaki Kerim’in ezik mizaçta oluşu, *Kirpi*’deki Tahir Yaman’ın korkaklığı bu sınıfın insanlara biçtiği rollerdir. İçine doğdukları bu sınıf onların yaşam tarzından karakterlerine kadar her şeylerini adım adım planlamaktadır.

Orta sınıf hayatı, yazarın eserlerinde en sık karşılaşılan temalardan biridir. Karakter üzerinden görünür kılınarak tüm eserlerde ekonomik sıkıntı ile

ilişkilendirilmiştir. Temanın kendine geniş yer bulması yazarın odağına sıradan insanı alması ile açıklanabilir. Orta sınıf, çoğu ülkede devletlerin çıkarlarını koruma görevi üstlenmiştir. Türkiye’de de tarihsel sürecinde buna benzer roller yüklenmiş, cumhuriyetle birlikte inkılapların yerleşmesinde, yeni ülkenin inşasında büyük katkı sağlamıştır. Devletle olan bu ilişkisi ve kendi konumları koruma amaçları bir takım yaşam pratikleri, davranış tutumları geliştirmelerine yol açmıştır. Dölek bu durumu rutinleşen hayatlar, psikolojik buhranlarla işlemiştir.

3.4 YETİŞKİN DÜNYASINA ÇOCUK GÖZÜYLE BAKMAK: ÇOCUK DÜNYASI

TDK Türkçe Sözlük’te çocuk: birincil anlamıyla “küçük yaştaki oğlan veya kız”; ikincil anlamıyla “bebeklik ile ergenlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız, uşak" olarak geçmektedir (TDK Güncel Sözlük, 10 Ekim 2020).

Hayatın iki yaş ile ergenlik dönemi arasındaki bu dönemde çocuk hem fiziksel hem ruhsal açılarından büyüüp gelişmektedir. Bir çocuğun duygu ve düşünce dünyasının gelişiminde ve şekillenmesinde okul öncesinin ve okul döneminin etkisi oldukça büyüktür. Çünkü bir insan yetişkin olarak hayata atıldığında, sadece fiziksel değil zihinsel ve duygusal anlamda kazanılması istenen özellikleri, hayatının bu döneminde, çocukken kazanmaktadır (Önder, 2019: 13).

Çocuklar düşünce yapılarıyla, olaylara bakış açılarıyla yetişkinlerden farklılıklar göstermektedirler. Çocuğun kendine özel, bağımsız olarak farklı bir dünyası vardır ve o dünyanın sınırlarının ucu bucağı yoktur. Mantık ve düşünce şeklinin farklı oluşuyla çocuk, karmaşık bir yapıdır. Bu karmaşık yapının çözümlenebilmesi sadece ilgi ve istekle çocuğa göre düşünebilme, onun seviyesine inebilmekle mümkündür. Bu tarz bir yaklaşım ile çocukların ruhsal dünyasına hitap edilerek kişisel gelişimlerine, düşünce dünyalarına katkı sağlanmış olacak ve milletlerin geleceği olan bu çocuklarla sağlam bir toplumun temeli atılmış olacaktır.

Türk edebiyatında çocuk birçok yazar tarafından işlenmiştir. Tanzimat dönemindeki eserlerde tema özellikle babasız çocuklar üzerinden verilir. Cumhuriyet döneminde ise Halide Edip, Reşat Nuri; sonraki kuşak edebiyatçılardan ise Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Tahir gibi isimler sayılabilir. Sulhi Dölek de eserlerinde çocukları işleyen, onların dünyasını anlatan yazarlardan birisidir.

Bir tema olarak çocuk dünyası, *Korugan* ve *Küçük Günahlar Sokağı* romanlarında işlenmektedir. Yetişkinlerin dünyası ile yan yana verilen tema ile çocuk gözleri ve düşünce tarzıyla bakılan hayatta yetişkinlerin nasıl görüldüğü verilmektedir.

Büyük çoğunluğunun ilkökul çağında olan çocukların oluşturduğu eserlerde çocukların dünyasında en göze çarpan nokta masumiyettir. Yaptıkları her eylemde, her sözlerinde yetişkinlerin çoktan kaybetmiş oldukları çocuksu masumiyet ön plana çıkar. Ebeveynlerini, rol model olarak seçtikleri insanları dikkatle izleyerek hayatı ve dünyayı anlamlandırmaya çalışırlar. Gördükleri her yeni şeyi inanılmaz bir kuvvetle hafızalarında tutup işlerler. Sınırsız hayal güçleri onlara kimi zaman sığınak olur kimi zaman aşamadıkları sorunları aşmasını sağlar. Örneğin *Korugan* romanının başkarakteri Vedat, arkadaşı Erkan'ın annesinin Erkan'a kızmasını kabullenemez ve bunu kendi yöntemi olan koruganına çekilerek savuşturur:

“İlk atımda Erkan'ın annesinin açılıp kapanan ağzı kırmızı gagaya dönüştü. İkincide başının üstünde öfkeden kıpkırmızı kesilmiş bir ibik belirdi. Basma entarinin yerini tüyler, telekler aldı, söylediği sözler anlamsızlaşıp, tekdüze bir ötüş oldu.

'Gulu gulu gulu gulu!'

Kabaramazsın Kel Fatma!” (Dölek, 1975: 51)

Anne ve babalarının, başka tanıdıkları yetişkinlerin onlarla konuşup dünyaları hakkında fikir edinmek için muhabbet etmeleri onları çok mutlu edecek bir eylemdir. Ancak hiçbir yetişkin onları “insan” yerine koyup uzunca konuşmaz, çocuk akıllarının bunca hayali nasıl ürettiğini cevabını beklemeden sorarlar. Cevapları beklenmeyen soruların yanında çocuklardan hep mükemmel, doğru ile yanlış ayırt edebilmelerinin beklentisi çocuk dünyasında yetişkinlerin anlaşılmayan karmaşık davranışlarından birisidir. Yetişkin dünyasının bu karmaşıklığı karşısında çoğu zaman kafaları karışmaktadır. Her şeyi bildiğini sanan yetişkinlerle uğraşmak onlar için bir hayli güçtür. Böyle durumlarda küçük bir çocuk olmak oldukça zordur.

4. BÖLÜM

ROMAN VE ÖYKÜLERDE YAPI

Tüm anlatı türlerinin kendilerine has mantıkları, unsurları ve kuruluşları vardır. Modern anlatmaya bağlı edebî türlerden ikisi olan roman ve öykü günümüzdeki formlarına kavuşana kadar birtakım tarihsel süreçlerden geçmişlerdir. Roman ve öykünün günümüzde üzerinde fikir birliğine varılmış tam bir tanımının yapıldığı söylenemez. Bunun en büyük sebebi olarak sürekli değişmesi, her yeni gelişme ile birlikte çeşitlilik kazanması gösterilebilir. En genel tanımıyla roman; kişi, zaman, mekân unsurları ile kurmaca veya gerçek olayların hikâye edilerek anlatıldığı türdür. Destanlar, efsaneler, halk hikâyelerinden ayrılarak bağımsız iki tür hâline gelen roman ve öykü arasındaki en temel fark da hacim dışında neredeyse yok gibidir. Roman ve öyküyü oluşturan yapı unsurları olmadan bir üründen bahsetmek neredeyse imkânsızdır.

Çalışmanın bu bölümünde eserlerin belirgin ve ortak yapı unsurları incelenecektir.

4.1 GERÇEKLİĞİN AKTARIMI: ZAMAN

İnsan dil, süre, kültür boyutları ile zaman kavramının içinde yer almaktadır. Hem gerçek hem de kurmaca dünyada yaşanan her an bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. Her bilim dalı zamanı kendi çerçevesinde yorumlayıp anlamaya çalışmıştır. Ancak tam ve kesin bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Lakin hem değişmez hem de insan algısına göre değişebilir nitelikte olduğu söylenebilir. Başı ve sonunun belli olmayışı onu değişmez kılar. İnsan eliyle kolay algılayabilmek için bölümlenmesi ise değişebilir oluşuna bir örnektir. Gerçek zaman, geçmişten başlayarak ileriye doğru akan bir yönde ilerler ve kronolojiktir. Geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşur. Kronolojik bir seyir takip etmesi insanın zamanı algılayışını kolaylaştırmaktadır.

İnsanlığın zamandan bağımsız düşünülemediği gibi kurmaca eserler de zamandan ayrı düşünülemez. Anlatmaya bağlı edebî eserlerin inşasının en önemli

unsurlarından biri de kuşkusuz zamandır. Ancak geçmişten günümüze eserlerdeki işlevi, görünümü, ağırlığı aynı olmamıştır. Mehmet Tekin edebî eserde zaman unsurunu şu sözlerle açıklar: “Anlatı ister ‘geleneksel’ ister ‘modern’ nitelikte olsun, mutlaka bir ‘hikâye’ etrafında şekillenir. Anlatıda ‘hikâye’nin varlığını azaltmak mümkün; fakat ortadan kaldırmak imkânsızdır. Hikâye anlatının kendi mantığı doğrultusunda olayların kronolojik bir silsile içinde sunulması demektir” (Tekin, 2019: 118). Bir zaman sanatı olan roman bir zaman dilimine yayılan olayların, durumların, olguların, yaşantıların, hayallerin ve düşüncelerin sergilenmesidir (Çetin, 2019: 128).

Gerçek bir olayı ya da kurmaca bir olayı anlatmış olsun bir anlatı metninde 3 ayrı zaman kavramından bahsedilebilir. Nurullah Çetin bu kavramları dış dünyada herkes için aynı olan “nesnel zaman”, olayların gerçekleştiği ancak nesnel zamanın tamamını kapsamadığı “vaka zamanı” ve bu olayın öğrenilerek okuyucuya aktarıldığı “anlatma zamanı” olarak açıklamaktadır. Son iki kavramı da kendi içerisinde ayıran Çetin, vaka zamanını aynen aktarma, özetleme ve genişletme; anlatma zamanını ise anında aktarma ve sonradan aktarma olarak açıklar (Çetin, 2019: 129-133). Bu bölümlerin içerisinde farklı adlandırmalar da yer almaktadır. Anlatma zamanı, yazarın anlattığı hikâyedeki zamanı ele alış şekline göre değişkenlik gösterebilir. Yazar bir olayı kronolojik olarak ele almayı tercih ettiği gibi zamanda birtakım atlamalar gerçekleştirebilir, bu atlamalara art zaman denilmektedir. Veyahut henüz olmamış bir zamandan/olaydan bahsedebilir ki bu da ön zaman olarak adlandırılmaktadır. Yazarın hikâyeye ettiği zaman ile gerçek zamanın süresinin eşit olmasına ise eş zaman denilmektedir (Narlı, 2002a: 93).

Zaman ögesi günümüz roman ve öykü türleri ile bu türlerden önceki anlatma esasına bağlı edebî metinler (destan, masal, halk hikâyeleri, vb.) arasında aynı önemde yer almamıştır. Yeni doğmuş bir bebeğin hemen büyüüp konuşabildiği bir masalda zaman yapıyı oluşturan bir öge değildir. Masalda önemli olan hemen büyüyen bu çocuğun başından geçecek maceralardır ve bundan dolayı zaman çok da önemli olmayan bir ayrıntıdır. Ancak aynı durum roman ve öykü için söz konusu olamaz. Çünkü zamanın olmadığı bir roman ve öyküde okuyucuya aktarılacak bir ‘hikâye’ de olmayacaktır. Ancak her öykü ve romanda zaman eşit derece ağırlık göstermeyebilir. Bu durum bir yazarın farklı eserleri için de geçerlidir. Hatta yazarın ele aldığı şekil itibarıyla her eserde, her yazarda farklı işlevlerde bulunabilir. Kimi zaman kişi

kadrosunun kuruluşuna yardımcı iken kimi zaman temanın arkasındadır. Mehmet Tekin bu durumu yazarın zaman ögesine yüklemiş olduğu fonksiyon ile açıklar ve bu fonksiyonu şekillendirenin ise yazarın dünyaya bakış açısı, olayları yorumlama tekniği, tecrübesi ve görüş dünyası olduğunu söylemektedir. “Nitekim bazı yazarlar zaman kavramından olayları belirli bir atmosferde biçimlendirme yahut kişileri karakterize etme yönünde yararlanırken bazıları bizzat zaman kavramını konu edinmektedir. Bunun yanında zamanı sembolik anlamda kullanan yazarlar da vardır” (Tekin, 2019: 129).

4.1.1 Zamanın Atmosfer Yaratma İşlevi

Yukarıdaki bilgiler ışığında Sulhi Dölek’in eserlerine genel olarak bakıldığında zamanın daha çok atmosfer yaratma işlevinde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle romanlarında kesin tarihleri verilmese dahi belirlenebilen belirgin nesnel zaman üzerine kurulan vaka zamanı, anlatılan olayların, karakterlerin ve mekânların anlaşılmasında ve bunların hikâyenin içine oturtulmasında en önemli unsurlardan biridir. Atmosfer yaratmanın yanı sıra karakter ve mekân oluşturma gibi fonksiyonlar üstlenmektedir. Çünkü eserlerindeki kişiler ve mekânlar, yaratılan atmosfer içerisindeki anlatılan nesnel zaman ile bir bütün hâindedir. Dölek’in nesnel zamana sıkı sıkıya bağlı kurmuş olduğu düzlem yazarın aktardığı gibi çoğunlukla “sıradan insanın sıradan öyküsü” nün (Dölek, 11 Şubat 2020) bir yansıması olarak görülebilir.

Küçük Günahlar Sokağı’nda anlatılan olayların nesnel zamanı 1950’li yılların son dönemlerinin Türkiye’inde geçmektedir. Eserin başında verilen Sputnik 3 uydusunun fırlatılması detayı ile 1958 yılında başladığı anlaşılrsa da eserin bundan sonraki kısımlarında zamana dair ipuçları arka planda verilen siyasi ve sosyal olaylarla anlaşılmaktadır. Örneğin Vatan Cephesi listelerinin radyolardan okunması, Londra’da düşen Türk Hava Yolları uçağı, Adnan Menderes’in başbakanlığı, Demokrat Parti, yağurdun sokaklarda yoğurtçular tarafından satılması, bakır eşya kullanımının yaygın olması ve bunların kalaylanması gibi detaylar eserin nesnel zamanı hakkında bilgiler vermektedir. Vaka zamanı İstanbul’un Fatih semtinin Rüzgârlı Mahallesi’nde 1958-1959 yıllarında geçen 2 yıllık süreyi kapsar. Bu 2 yıllık sürede anlatılan mahallelinin yer yer olaylı, yer yer sakin günlük hayatlarıdır. Olay örgüsü genellikle kronolojik bir

sıra izlese de kimi yerlerde özetleme kimi yerlerde ise geriye dönülerek art zaman özellikleri göstermektedir.

Korugan'da nesnel zaman olarak 1950'li yılların anlatıldığı anlaşılmakta ancak tam tarih kesin olarak bilinmemektedir. Nesnel zaman ile ilgili ipuçları tıpkı *Küçük Günahlar Sokağı*'nda olduğu gibi bakır kalaycılarının sokak sokak dolaşmaları, konak benzeri yapıların ve bahçeli evlerin mahalle bakkallarının varlığıdır. *Korugan*'da vaka zamanı başkarakter Vedat'ın okul tatilinden başlayarak yaşadıkları evden taşınmaya kadarki geçen süredir. Bu süre zarfında yaşanan olaylar kronolojik bir sıra izleyerek okuyucuya anlatılır. Ayrıca yazarın bir söyleşisinde bu eserde ilk çocukluk yıllarından esinlendiğini söylemesi anlatılan zamana dair bir diğer ipucudur.

Kiracı romanında ise nesnel zamanın 1980'li yıllar olduğu anlaşılmaktadır. Köyden kente artan göç ile birlikte büyük bir konut probleminin ortaya çıkması, artan konut ihtiyacını gidermek için yapılan çok katlı binalar ve bu binaların büyük törenlerle devlet büyükleri tarafından açılması gibi noktalar eserin zamanına dair bir öngörü oluşturmaktadır. *Kiracı* eserinin vaka zamanı ise romanın baş kişisi Kerim Kocaman'ın mevcut oturduğu kiralık evden taşınmak zorunda kalmasından en son çaresiz hissederek kendini çok katlı bir binadan atmasına kadarki zamanda anlatılanlardır. Vaka zamanı, anlatıcının "Ama hayır. Sonrasını anlatmadan önce, öncesini anlatmalı. Şöyle bir iki yıl geriye giderek." (Dölek, 1982: 9) sözleri ile Kerim'in kendini atma sürecine nasıl geldiği, kronolojik düzlemin yer yer geriye dönüşlerle kırıldığı bir şekilde anlatılmasıyla başlar.

Truva Katırı ve Kirpi romanlarında da vaka zamanı geriye bakışla birlikte kronolojik seyir ile okuyucuya aktarılır. İki eser de tıpkı *Kiracı* romanındaki gibi başkarakterlerin başından geçen olaylar tüm detayları ile anlatılır. Zaman unsurunda kronolojik akışın önemli bir yer tutması, eserlerin anlaşılması noktasında kolaylık sağlamaktadır. Bu kolaylık, toplumsal sorunlara eğilen Dölek'in gerçeklik algısını diri tutma amacıyla açıklanabilir.

Geç Başlayan Yargılama ve Teslim Ol Küçük romanlarında ise diğerlerinin aksine görünürde kronolojik bir sıra takip etmez. Esasen iki farklı vaka zamanı vardır ancak bu durum metaforik bir düzleme tekabül etmez. Psikolojik çözümlemelerin fazla olduğu bu eserlerde karakterlerin iç dünyalarında çatışmaya neden olayların daha iyi anlaşılabilmesi için ikinci bir vaka zamanı da esere yerleştirilmiştir. İki ayrı

zamanın bir arada olması başkarakterlerin içerisinde yaşadıkları toplumda günlük hayatları ve kendilerine çıkış yolu arayan, sorgulayan ancak bütünüyle umutsuz olmayan psikolojik durumları daha iyi çözümlenmektedir. İki ayrı ekseninde gelişen olaylar kendi içlerinde kronolojiktir fakat birinden diğerine geçiş zamanda geriye dönüş şekliyle verilir.

Anlatma zamanı ise *Korugan*, *Küçük Günahlar Sokağı*, *Teslim Ol Küçük ve Geç Başlayan Yargılama* romanlarında vaka zamanı ile iç içedir. *Kirpi*, *Kiracı* ve *Truva Katırı* romanlarında ise geçmişte yaşanıp bitmiş, tüm detayları bilinen olayların bir süre geçtikten sonra anlatılması şeklindedir.

Zamanın bu eserlerdeki ortak özelliği dönemin sosyal, ekonomik, toplumsal yapısı hakkında bilgi vermesidir. Bu eserlerdeki kişiler ve mekânlar takvim zamanlarından bağımsız bir şekilde düşünülemez. Genellikle olayları kronolojik sıra izleyerek aktarması zamanın bu eserlerdeki işlevi bir nevi yazarın anlattığı kişilere ve hikâyesine sahiplik kazandırmaktır. Örneğin *Küçük Günahlar Sokağı* romanında anlatılan sokağa 1980’li yahut 2000’li yıllarda rastlanılamaz. Yahut *Kiracı*, *Geç Başlayan Yargılama* romanlarındaki İstanbul şehrinin görünümü 1950’li yıllardaki hâlden epey farklıdır. Yazarın kurmaca zamanında takvimsel zamana dair detayları ön plana çıkarması, vermek istediği gerçeklik duygusundan kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü insanlarıyla mekânlarıyla anlattıkları dışarıda karşılaşılabilecek bir sokaktır; birebir aynı çocuklar, kadınlar, erkeklerdir. Lakin yazarın bu gerçeklikle olan bağlantısı bir belgesel niteliğinde değildir. Eserlerinin vaka zamanı; dönemlerin problemlerini, insanların çıkmazlarını, umutlarını, tutkularını, şikâyetlerini ve toplumsal değişim karşısındaki çaresizliklerinin aktarımını üstlenir. Böylelikle zaman unsuru aracılığıyla insana ait olanı bulmak istemektedir. Yazar bu durumu “Beni her zaman, her yazdığım da, her şeyden önce insanın kendisi ilgilendirir. Hayat dediğimiz şey ilgilendirir. Ele aldığım dönemdeki siyasal ya da ekonomik gelişmelerin insanların hayatına nasıl yansıdığı ilgilendirir.” (Dölek, 2005c: 35) sözleri ile ifade etmiştir.

Zamanın atmosfer yaratma işlevi öykülerinde de karşımıza çıkmaktadır. Tekdüze, vaka odaklı zaman öykülerindeki bu unsurun kilit noktasıdır. Fantastik özellikler gösteren öykülerinde de aynı şey söz konusudur. Örneğin *Vidalar*, *Görünmeyen Adam Hastalığı* adlı öykülerinde zaman dışlanmamıştır ancak karakterlere, mekânlara ve olay örgüsüne herhangi bir katkısı da yoktur. Bu tarz

öykülerinde dahi zamanı soyutlamayarak sıradan insanın günlük yaşantısında kanıksamış olduğu çıkmazları, göz ardı ettiği problemleri, şaşkınlıkları gerçeklik zeminine yaslayarak göstermeyi amaçladığı söylenebilir.

4.2 HUZURLU MAHALLELERDEN KAOTİK ŞEHİRLERE: MEKÂN

Mekân, en kısa ve öz tabiriyle insanoğlunun varlığı ile birlikte söz konusu olan, eylemlerini gerçekleştirdiği yer olarak tanımlanabilir. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli bilim dallarının alanına girmiş olan mekân, farklı yaklaşımlarla ve amaçlarla ele alınsa da “varoluşun üç temel boyutundan biri” (Korkmaz, 2017: 9) olduğu yönünde ortak bir görüşe varmışlardır. Mekân sözcüğü dilimize Arapça kevn kökünden gelmiştir. Kevn, Devellioğlu sözlüğünde “olma, var olma, varlık, vücut ve vücut bulma” anlamlarına gelmektedir (Develioğlu’ndan akt. Korkmaz: 2017: 11). Kelimenin kökünün anlamı, insanlığın evrendeki varoluşunu konumlandığı yer ifadesini destekler niteliktedir.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde de mekân, ontolojik tanımına paralel bir şekilde Nurullah Çetin’in ifadesine göre “romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir” (Çetin, 2019: 135). Mehmet Tekin de roman, öykü gibi edebî türlerin bir terkip olduğunu ve bu terkipi oluşturan en önemli unsurlardan birinin mekân olduğunu ifade etmektedir. Tekin’e göre edebî eserlere sahilik kazandırma endişesinde mekân “romanın ayağının yere basmasını” (Tekin, 2019: 137) sağlamaktadır .

Zaman gibi mekân unsuru da roman ve öyküden önceki türlerde anlatılan olayların bir sahnesi olmanın ötesine geçememiştir. Olayların geçtiği mekânların gerçekliğinin olup olmaması dahi önemli değildir. Çünkü bu tür anlatılarda zaman kısmında değinildiği gibi önemli olan nokta hikâyenin kendisidir. Türk edebiyatına da Tanzimat ile giren roman ve öykü türleri ile birlikte sorgulanabilir bir unsura dönüşen mekân, salt dekor olmaktan çıkmış; insanla yahut eserdeki kişiler, nesnelere ilişki kurmaya başlamıştır. Mekânın kişi-mekân ilişkisinde çeşitli işlevler üstlendiğini Mehmet Narlı şu sözlerle ifade etmektedir:

“Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekân, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Bununla birlikte şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir. Şahısları tanıma yollarının

biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şekillerini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler” (Narlı, 2002a: 98).

Karakterlerin mekândaki konumlarına göre algılanmasının dışında mekân-insan ilişkisi ile birlikte kahramanın “içinde yaşanan ortamın sosyo/kültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanır” (Tekin, 2019: 157).

4.2.1 Algısal Mekânlar

“Algısal mekânlar, kişinin mekânla ruhsal bağ kurarak duygu ve düşünce dünyasını ortaya koyduğu yer” (Karabulut, 2017: 111) olarak tanımlanabilir. Bu mekânlar kişi-mekân ilişkisini sorunsallaştırır, sadece fiziksel olarak değil, anlam üreten, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer olarak eserde yer almaktadır. Ramazan Korkmaz’ın olgusal olarak adlandırdığı bu mekânlar insanın mekânla ruhsal bağını kurup düşsel, düşünsel ve eylemsel dünyasını yansıttığı yerlerdir (Korkmaz, 2017: 13). Bu mekânlar, romanda karakterin sosyal ve psikolojik yapılarına göre anlam üretir (Şahin, 2011: 1558).

Bu anlamda Sulhi Dölek’in eserlerinde genel olarak algısal mekânlar İstanbul, iş yerleri, karakterlerin yaşadıkları kiralık/kendi evleri, hastane ve mahalle/sokaktır. Birçok eserinde karşılaşılan bu ortak mekânlar, kapalı-dar mekânlar ve açık-geniş mekânlar başlıkları altında ele alınacaktır.

4.2.1.1 Kapalı-Dar Mekânlar

Fiziksel anlamda bir kapalılık ve darlıktan bahsetmeyen bu mekânlar, mekânın duygusal olarak deneyimlenmesine dayanan psikolojik değerlendirmelerden oluşur (Yıldırım, 2017: 91). Mekân eşyalar ile değil insanların ona yüklediği anlam ya da algıladığı duygu ile belirir. Ramazan Korkmaz kapalı-dar mekânı “Mekânın darlığı fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır” (Korkmaz, 2017: 14) olarak açıklamaktadır.

4.2.1.1.1 İstanbul

İstanbul, Sulhi Dölek'in romanlarında genel olarak karakterlerin içine hapsediği, işlerine yetişebilmek için ağzına kadar dolu otobüslerinde ağız kokusu çekerek yolculuk etmek zorunda kaldıkları, her yerinden ev fişkırmasına rağmen herkesin kiracı olduğu bir şehirdir. *Geç Başlayan Yargılama*'da başkarakter Serhan'ın iş yerindeki odasının penceresinden gördüğü İstanbul şu şekildedir:

“İstanbul'un pencerenin camlarına sığın dört köşe parçası tasa dolu, kül renkli bir örtü altında. Cami minareleri, doyumsuzluğu delip geçmek ister gibi sipsivri.” (Dölek, 1993: 11).

İstanbul'un bu görüntüsüne bakmadan önce pazartesileri sevmediğini ifade eden başkarakterin pencereden bakarak gördüğü aslında ruh hâlidir. Tasa dolu, kül renkli bir örtü altındaki şehir içerisinde dört köşe camlı bir odada oturmaktadır. Bunaltıcı ruh hâli sadece İstanbul ile değil, oturduğu oda ile de bir kat daha daralmaktadır.

İş gezisi için gelen Almanları gezdirirken gördüğü İstanbul ise birbirine zıt kutupların gökdelenlerle ayrıldığı şehir görünümüdür:

“Alüminyum, cam, demir, çimento. İstanbul'un en yeni yapılarından biri. Bir gökdelen. Bir kezinde, uçağın kanadının gerisinden bakmıştı bu yapıları Serhan. Buna ve Taksim alanının çevresinde yer alan ötekilere. Gürültünün, pisliğin, yoksulluk denizinin, ortasındaki tasasızlık adaları. Yabancı markalı işçiler, yabancı mutfakların yemekleri, duvardan duvara uzanan halılar, mevsime göre havası ısıtılmış ya da serinletilmiş odalar, ses geçirmez pencereler, her dilden konuşan görevliler. Bu sipsivri yapıların bir özelliği daha vardı. İstanbul'un iki ayrı bölümü arasında sınır taşı gibiydiler yukarıdan bakıldığında. Bir yandan Tarlabası'nın ürkütücü-nemli-karanlık bilinmezliği, Haliç'in iki kıyısında rasgele dizilmiş yerleşme ve çalışma bölgeleri, gecekondu mahalleleri, dar sokaklı ve tıkkış tıkkış eski İstanbul, surlar. Taksim alanının öbür yanı ise başka bir öykü. Çocukları Alman, Fransız, İngiliz, Amerikan, İtalyan okullarında okuyan arabalı ve iyi giyimli insanların oturduğu geniş ve rahat apartmanlar. Bankalar, uçak büroları otomobil galerileri, kafeteryalar, pahalı mağazalar, Türkiye'nin öteki bölgeleri bir yana, İstanbul'da yaşayanların dörtte üçünün adını bile duymadığı yiyecekleri satan dükkanlar. Daha ileride aralarından çağdaş asma yolların geçtiği iş hanları, holding merkezleri, ithalatçılar, yabancı ortaklıkların temsilcilikleri. Ve en sonunda Boğaz. Mavinin ve yeşilin en güzeliyle, en göz alıcısıyla bezenmiş Boğaz. Sonra bu güzelliğe inanılmaz bir bencillikle sahip çıkan sefertası gibi çirkin yapılar” (Dölek, 1993: 111).

Serhan'ın Almanlar ile birlikte gördüğü İstanbul hem güzel hem çirkindir. Hem yerli hem yabancı hem fakir hem zengindir. Sefertası gibi ruhu olmayan, göğü delip geçecekmiş gibi sipsivri bu yeni tarz yapılar İstanbul üzerinden toplumu iyice ayıştırmaktadır. Toplum iki kutba ayrılırken Serhan bu iki kutuptan birinde değildir.

İstanbul'un bu tasviri ile Serhan üzerinden orta sınıfın arada kalmışlığını, eserin anlatıldığı zaman dikkate alındığında 1980 darbesi öncesi toplumda yaratılan kutuplaşmayı yansıttığı söylenebilir.

Korugan'da geçen şu cümleler de İstanbul'un karakterlerin ruhunu yansıtişına dair bir örnek olacaktır:

“İstanbul kenti bir canavar diyordu” anneannem. “Durmadan serpilip büyüyen, kollarını, her yöne uzatan canlı bir yaratık. Kazdığı çukurlara yumurtalarını gömer. Bu yumurtalar çatlayınca kocaman yapılar fişkirir. Onun can damarıdır bunlar” (Dölek, 1975: 173).

Anneannenin İstanbul tasviri, bir üst kuşak olarak belleğindeki küçük yapıları, dar sokakları ile imgelenen İstanbul'la birlikte toplumsal yapının, toplumsal değerlerin büyük bir hızla değişmeye başlamasının temsilidir. Nitekim bu tasviri anneannenin yapması da semboliktir. Çünkü Türk kültüründe anneanne figürü gelenek olarak görülmektedir. Yapıların kocamanlaşarak yuttuğu bu yeni İstanbul'da/toplumda bir üst kuşak nineler ve dedelerle yaşam bırakılarak aileler küçülmektedir. Bundan dolayı anneannenin gözünde İstanbul'un canavar olması, değişmeye başlayan düzen karşısında eski değerlerin yitimi olarak görülebilir.

Yukarıda en net örnekleri verilen eserleri dışında da İstanbul kapalı-dar mekân özelliği göstermektedir. Sennur Sezer yazarın mekân olarak kurguladığı İstanbul hakkında okurun, büyüyen, bu büyümeyle birlikte “az gelirli yerlilerini şehir dışına süren”, gün geçtikçe daha çok betonlaşan bir İstanbul manzarası ile karşılaştığını ifade etmektedir (Sezer, 1999: 5). Yazarın kurgulamış olduğu İstanbul, gün geçtikçe fiziksel olarak büyüüp genişlemekte ancak insanları, tüm bir toplumu daraltmaktadır. İşsizlik, köyden kente artan göç, yoksullaşma, siyasal taraflaşmalar ile günden güne insanları dolayısıyla yazarın çizdiği karakterleri bunaltmaktadır. Örneğin *Teslim Ol Küçük* romanında başkarakter Ali'nin çocukken ailecek taşındıkları gecekonduya hiçbir ev, hiçbir eşya birbiri ile uyumlu değildir. İstanbul'un görünmeyen bu arka yüzü bir nevi toplumda yaratılan ayırıştırmanın resmi gibidir. Çünkü herkes kendi çıkarını düşünmekte, hayatta kalma mücadelesi verirken başkasını ezmekten çekinmemektedir. Aynı durum *Kiracı* romanında da görülmektedir. Başkarakter Kerim Kocaman'ın İstanbul'un her yerinden fırlayan binlerce evlerinin yanında bir ev kadar değeri yoktur.

İstanbul, esasında yazarın anlatmak istediği ülke sorunlarının örnekleştirilmiş mekânıdır çıkarımında bulunulabilir. Kaotik, farklı ekonomik ve sosyokültürel sınıfların bir arada yaşadığı ancak görünmez sınırlarla birbirlerinden ayrıldığı bir yerdir. Yapılar hem fiziki hem de nicelik olarak devasa boyutlara ulaşırken insanların bu yapılar karşısında küçüklüğü artmaktadır.

4.2.1.1.2 Evler

Ev, en temel anlamıyla insanoğlunun barınma ihtiyacını karşıladığı yerdir. Evin fiziksel boyutunun dışında insanlığın anlam yüklediği, duygularıyla algıladığı anlamsal boyutu da bulunmaktadır. Ev anlamsal boyutu ile ele alındığında fiziksel bir mekân olmaktan çıkarak insani değerlerin, bilincimizin bir simgesi hâline gelmektedir. Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı kitabında evin değerler boyutu ile ilgili şunları söyler: “Evi, yargıların ve düşlerin etki alanına sokabileceğimiz bir nesne olarak ele almak yeterli olmaz. Evimiz bizim dünya köşemizdir, bizim ilk evrenimizdir” (Bachelard, 1996: 31-32).

Ev, Türk romanına bir mekân olarak Batılılaşma ile karşılaştığımız Tanzimat’la birlikte girmiştir. Değişen düzenin, Batılılaşmanın, değişen değerlerin sembolü olarak eserlerde kendine yer bulmuştur. Handan İnci Elçi, Türk romanındaki ev tiplerinin 19.yüzyılın ortalarından itibaren hızlanarak yayılan Batılılaşma merkezli değişim süreçlerini yansıtan önemli bir unsur olduğunu söyler. Özellikle gelenek ve modernizm bağlamında ele alındığında, konak/köşk/yalı ve evlerden apartmanlara geçiş süreciyle birlikte toplumun bütün kültürel ve ekonomik kırılma noktalarının belirlenebileceğini ifade etmektedir (İnci Elçi, 2003: 45)

Sulhi Dölek’in eserlerinde genel olarak ev, karakterlerin çıkmazlarını yansıtan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun hem fiziksel hem algısal olarak ilk sığınağı olan ev, Dölek’te toplumsal, siyasal ve ekonomik buhranı derinleştiren bir özellik kazanmaktadır. Yukarıda Handan İnci Elçi’den yapılan alıntı ile paralel olarak evler kültürel yozlaşmanın, ekonomik sıkıntıların bir simgesi hâline gelerek karakterler üzerinde bir baskı unsuru oluşturmaktadır.

Kıracı romanında kayınvalidesi, eşi ve 3 çocuğu ile birlikte İstanbul’da yaşayan başkışı Kerim Kocaman, kendine ait bir evi olmayan, sürekli kiracı olarak

başkalarının evlerinde oturan birisi konumundadır. İstanbul'un her yeri ev ile doluyken, devlet büyükleri her gün yeni bir konut projesinin açılışını yaparken onu bağrına basacak bir ev bulamamaktadır. Romanda geçen şu cümleler mekân olarak evin karakter üzerinde ezici unsur oluşuna bir örnektir:

“Benliğini altüst eden fırtınalar kopuyordu içinde. Kendini bir evle ölçüştürdüğü oluyordu. Eğer kuru duvarlardan oluşan bir ev, onun aylığından çok daha fazla kira getiriyorsa, bu ne anlama gelirdi? Kaçış yolları aramak boşunaydı. Bir ev kadar sıradan, bir ev kadar bile değeri yoktu Kerim'in. Okumuş yazmış, bunca yıllık devlet memuru, üç çocuk ve bir karı ve bir kaynana sahibi akli başında bir adamın, bir apartman dairesi kadar değeri olmasın... Bunu düşünmek öyle kötüydü ki...” (Dölek, 1982: 66).

İnsan mahremiyetinin mekânı olan ev, Kerim Kocaman ve ailesinin taşındığı evlerde komşularının merakları yüzünden baltalanır ve sembolik açıdan şeffaflaşarak Kerim üzerinde rahatsızlık verici bir hâl almaktadır:

“Ama sonradan perdelerin hiç açılmamasının daha doğru olacağını düşündü. Çünkü günler geçtikçe, bu gizemli sokakta nelerin döndüğünü anlamaya başlıyordu. Yalnızca o üçü değil, yüzlerce kişi sürekli bakıyor, öteki evlerin içlerini görmeye çalışıyorlardı. Her kıpırdanan tül bir çift gözü ve başkalarının işlerine sokulmaya hazırlanan kocaman bir burnu saklıyordu arkasında. Sokağın tüm pencereleri iğrenç bir merakla dedikodu malzemesi toplamaya çalışan insanlarla doluydu. (...) Oturma odasında seks alemleri düzenlemek gibi merakları zaten olmayan Kerim, gazetesini okurken bile rahat edemiyordu. Sokağın gözlerinin neyi ne kadar görebileceğini bilmediğinden, ikide bir perdeleri düzeltmek, bir saplantı biçimini alıyordu kafasında” (Dölek, 1982: 133-134).

Burada ev ile birlikte sokak da kapalı-dar mekân özelliği göstermektedir. Çünkü sokaktaki meraklı kimseler aracılığıyla ailenin mahremiyet duygusu zedelenmektedir. Doğal olarak meraklı sokaktan sığınak olan eve kaçışı kuvvetlendirecek bu durum, evin de bir sığınak olmamasıyla karakter üzerinde çift kat baskı oluşturmaktadır.

Korugan romanında da ev, sürekli değiştirilen bir mekân olarak görülmektedir. Bu durum romanın karakterlerine etki etmektedir. Yetişme çağında bir çocuk olan Vedat değerlerini kurabileceği, aidiyet duygusunun oluşabileceği bir eve sahip olamamaktadır. Bundan dolayı yetişkinlerin dünyasında benliğini tehdit altında hissettiği her anda soyut evi olarak nitelendirilebilecek koruganına çekilmektedir. Öyle ki çekildiği koruganında anlam veremediği yetişkinler, anlam veremediği düzen, onu huzursuz eden hiçbir detay yoktur.

Teslim Ol Küçük romanın başkişisi olan Ali Özer için de ev kaçınılmak isteyen bir mekân konumundadır. Bu eserde karakterin üzerinde etkisi olan farklı niteliklerde dört ayrı ev vardır. Birinci ev başkişi Ali henüz çocukken yaşadıkları akrabaları Halıcı Dayı'nın kiralık evidir. Bu evle ilgili detaylar karakter tarafından şu cümlelerle anlatılır:

“Halıcı Dayı'nın kirayla oturduğumuz evi tuhaftı biraz. Bebek kakası rengine boyanmış oda kapılarının birinde bir delik vardı. (...) Sokağa bakan oda dışında ev pek güneş almıyordu. Mutfak koridoru ve banyo büsbütün karanlıktı. (...) Bahçenin bir yanı, içinde bir de türbe bulunan küçük mezarlığın duvarıyla sınırlıydı” (Dölek: 1995: 25).

Çocukluk dönemlerine denk gelen bu ev daha çok fiziksel özellikleriyle bunaltıcı, kapalı bir mekân görünümündedir. Güneş almayan ev, tamamen karanlık odalarla birlikte bir bakıma karakterleri de ışısız bırakmaktadır.

İkinci ev ise satın aldıkları arsaya yapılacak kendi evlerine taşınmadan önce geçtikleri gecekondudur. Geçici oldukları bu gecekonduda hasta kardeşi Cemal'in ölümünü, daha da yoksullaşmalarını, aile bireylerinin artan hoşgörüsüzlüğünü yaşar. Özellikle yoksulluk ve kardeşin ölümü ile özdeşleşen bu ev, karakterin kişiliğinde derin yaralar açar. Necati Güngör, *Cumhuriyet* gazetesindeki yazısında bu eve taşınmayı “bir tükenişin dönüm noktası” (2 Şubat 1989) olarak açıklar. Çünkü bu evle birlikte sadece başkarakter Ali'nin buhranları artmaz, “babanın zenginlik düşleri tükenip ayaklar altına serilir” (Güngör, 2 Şubat 1989).

Üçüncü ev ise her şeyiyle kendi yaptıkları, sahibi oldukları evdir. “Henüz oturma izni, suyu ve elektriği yoktu ama; bizimdi ve benimseyivermiştik.” (Dölek, 1995: 127) ve “Artık kiracılıktan kurtulmuştuk ama sorunlarımız pek azalmamıştı. İyi oturmamış çerçevelerin arasından giren karayel, evin içinde de eserek gaz lambasının sarı ışığını titreştirirdi. Canlı, kalabalık ve uygar İstanbul'un bir ucunda, mağarada yaşar gibiydik.” (Dölek: 1995: 143) cümleleri ile türlü noksanlıklara karşın kabul edilen çaresizliği aktarır. Çaresizlik ile özdeşleşen bu ev, kendilerinin olmasına rağmen Ali'nin ergenlik dönemindeki sıkıntılarının mekânlaşmış hâlidir. Üniversite için ayrılana dek bu evde yaşar. Özellikle babası ile yaşadığı sorunlar, mağaraya benzetmesine rağmen benimsediği bu eve onu yabancılaştırır ve içinde kaçma isteği uyandırır. Çünkü babası, annesi, kardeşi ve ablası ile yaşadığı evde huzursuzdur, baskı altındadır. Aile-ev özdeşliğinin kurulduğu bu romanda Ali üniversiteyi kazanarak hem

fiziksel hem de algısal olarak evden çıkar. Ancak arkadaşlarıyla paylaştığı yeni geçtiği ev ve sosyal bir birey olarak atıldığı toplumda da huzur bulamaz.

4.2.1.1.3 İş Yerleri

İnsanların hayatlarını sürdürebilmek için para kazandıkları bu mekânlar fiziksel olarak ferah olsalar dahi anlamsal olarak dar mekân özelliği gösterebilir. Çünkü insan hayatının uzun saatleri bu mekânlarda farklı hayat görüşündeki, karakterlerdeki insanlarla bir arada geçer.

Sulhi Dölek'in kimi eserlerinde iş yerleri bazen siyasi yozlaşmışlıkla özdeşleşirken bazen de karakterlerin ruhsal durumlarını simgeler. Aynı iş yerinde sevilmeyen insanlar, farklı statülerin yarattığı huzursuzluklar, ast-üst ilişkisinin gerginliği gibi noktalarla yer almıştır.

Truva Katırı romanında bir neredeyse çalışan herkesin genel müdür olduğu bir devlet dairesinde genel müdürlük görevine getirilen Sinan Polat, bürokrasideki yozlaşmışlığı, uçkağıtçılığı, para uğruna peşkeş çekilen devletin kaynaklarının farkındadır ve dışlinin bir çarkı olmayı istememektedir. Ancak türlü oyunlar, içinde bulunduğu insanlar ve “genel müdürlüğü” onu yavaş yavaş ele geçirecektir. Burada genel müdürlük mekân olarak yozlaşmış sistemin bir sembolü olurken karakter üzerinde de onu bu sistemin içine çeken figür konumdadır.

Geç Başlayan Yargılama romanında ise farklı statüde çalışan insanlar arasındaki huzursuzluk, başkarakter Serhan'ın bunalımını daha derinleştirmektedir. Herkesin eşit olduğunun vurgulandığı ancak öyle olmayan bu ortam, karakterin ağzından şu cümleler ile aktarılır:

“Biz burada bir aile gibi çalışırız. Kardeşler, ağabeyler, analar, babalar. Birbirimizi severiz. Amaç etkin ve çabuk bir biçimde iş bitirmekse, bunu birbirimizi yiyerek de yapabiliriz, mutluluk içinde de. Birbirimiz kırmadan, anlayış içinde çalışalım. Kardeşlerim, analarım, babalarım. Boynunuz kopsun. İşin daha etkin ve çabuk bitirilmesi konusuna gelince, onu da alıp kıcınıza sokabilirsiniz.” (Dölek, 1993: 11)

4.2.1.1.4 Diğer Kapalı-Dar Mekânlar

Yukarıda bahsedilen, benzer özellikteki ortak olan mekânlar dışında da kitaplarında belirgin kapalı-dar özelliklere sahip mekânlar tespit edilmiştir. *Teslim Ol Küçük* romanındaki Halıcı Dayı'nın halıcı dükkanı buna örnek olarak gösterilebilir.

Ali, Halıcı Dayı'nın büyük kızı Cavidan'ın tüm ısrarlarına rağmen dükkanda çalışmayı istemez. Çünkü onun gözünde dükkan “sömürü çarkının bir simgesidir. Orada halı dokuyan kızların el emeği, göz nuru alınıp satılmaktadır.” (Güngör, 2 Şubat 1989)

Aynalar adlı kitabındaki “Büyük Gösteri” isimli öyküde başkarakter Nebati, bir hastanenin morgunda çalışmaktadır. Morg hemen her kültürde evrensel bir değer olarak yaşamın son bulduğu bir mekândır. Oraya ciddiyet, hüznün gibi duygular hakimdir. Öyküde Nebati'nin canlı, neşeli kişiliği ile morgun soğuk, ciddi atmosferiyle zıt düşmektedir. Öyküde morg şu cümlelerle anlatılır:

“Sahneyi gözünüzde canlandırmaya çalışın: Bir yanda Nebati'nin küçük masası, iskemlesi, üstünde çay demlediği elektrik ocağı; arkasında duvara tutturduğu rafta daha çok ünlü gülmece yapıtlarından, taşlama ve halk fıkralarından oluşan azımsanmayacak zenginlikteki kitaplığı; öbür yanda da ölümlerin bulunduğu soğuk hava dolapları var. Ortadaki, paslanmaz çelikten yapılmış tekerlekli sedyelerden ikisinin üstünde, üstleri örtülü iki erkek cesedi upuzun yatıyor...” (Dölek, 2004: 31).

Yine aynı kitaptaki “Yalnız Etem” isimli öyküsünde ise gariban, babası hasta, kimse için bir anlam ifade etmeyen silik karakterli Etem'in hırsızlık yapmak için girdiği lüks ev, karakterin içine düştüğü ahlaki ikilemi ön plana çıkarır. Yaptığının utancına vararak istese bile hiçbir zaman öyle bir eve sahip olamayacağını, ev sahibinin eşi gibi bir karısının ve kızının olamayacağını ayırdına varır. Fakat içindeki öfkeye karşı gelemmez ve ona sahip olamayacağı şeyleri yüzüne vuran bu lüks evi ateşe verir.

4.2.1.2 Açık-Geniş Mekânlar

Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik olgusu mekânı içeriden dışarıya açar. Eserlerdeki karakterler bu mekânlarda hem kendisiyle hem çevresiyle ve hatta bütün evrenle uyum hâli içerisinde. Kapalı ve dar mekânlar huzursuzluğu,

çatışmanın mekânları iken “açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır” (Korkmaz, 2017: 21). Gaston Bachelard, sevdiğimiz mekânların kapalılığını her zaman sürdüremediklerini sürekli açıldıklarını ve kendisiyle birlikte kişileri de başka yer ve zamanlara taşıdığını söyler (Bachelard, 1996: 78). Anlatı kişileri açık ve geniş mekânlarda kendilerini güvende hissederler. Bu mekânlarda kimlikleri, varlıkları ve değerleri tehdit altında değil koruma altındadır. “Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar” (Korkmaz, 2017: 22).

Sulhi Dölek’in eserlerinde mahallenin genel olarak bu bilgiler ışığında açık-geniş mekân özelliği gösterdiği söylenebilir.

4.2.1.2.1 Mahalle/Sokak

Mahalle bir toplumu, toplumun da kentleri oluşturduğu küçük bir yapı birimidir. Çeşitli açılardan benzer sosyoekonomik koşulların şekillendirdiği birimler olan mahalleler, kentlerin ana hatlarını oluştururlar. Bir toplumdaki değişim ve gelişim parametreleri genellikle mahalle üzerinden görünür. Gökan Uzkun mahalle olgusunu doktora tezinde şu cümlelerle açıklamıştır:

“Mahalle, Osmanlı devletinin son yıllarında her ne kadar eski öneminden pek çok şey yitirse de değerini korumayı bilmiştir. Modernizm hareketiyle birlikte mahallelerin eski yapıları başta bina şeklinin değişimiyle birlikte yeni şekil almış, cemaat tarzı yaşam cemiyet tarzına dönmüştür. Cumhuriyet dönemiyle şehirlerin dönüşümü hız kazanmış özellikle de 1950 sonrasında yoğun bir göç hareketliliğiyle karşılaşmıştır. Bu bağlamda mahalle olgusu da bu süreçte değişimlere maruz kalmıştır. 1980 sonrasında şehirler ve dolayısıyla mahalleler küreselleşmenin ve dönemin büyük dönüşümleriyle daha da derinden etkilenmişlerdir. Özellikle İstanbul’un geleneksel mahalle kültürü yok olmaya başlamış, mahallenin asıl unsurları dediğimiz varlıkların yerini kırdan kente göçlerle gelenlerin baskın karakterini oluşturduğu yeni bir şehir ve mahalle kültürü oluşmaya başlamıştır” (Uzkun, 2004: 5).

Mahalle sadece fiziksel bir yapı oluşturmaz, içinde yaşanan hayatlarla, sosyal ilişki ağlarıyla var olmaktadır. İçerisinde barındırdığı cami, okul, bakkal, kıraathane, hamam, konak, evler vs. ile mahalle “fiziki alanının dışında içinde yaşayanlar tarafından cemaat tarzı ‘biz’ düşüncesinin yaşandığı ilişkiler ağı ile kendini göstermektedir. Asıl olarak geleneksel kentlerde mahalle olgusu geniş bir aileyi ifade etmektedir” (Uzkun, 2004: 80).

Sulhi Dölek’in *Küçük Günahlar Sokağı* romanı mahalle/sokakta geçmesinin yanı sıra bir mahalle romanı özelliği göstermektedir. 1958-1959 yıllarındaki

İstanbul'un Fatih semtindeki Rüzgârlı Mahallesi'nin anlatıldığı bu eserde mekân, içinde yaşayan karakterleriyle, mahalleyi oluşturan unsurlarıyla kendisi bir karaktere dönüşmektedir. Mekân, o dönemin genelde Türkiye'nin, özelde ise İstanbul'un toplumsal, siyasal ve sosyoekonomik bir sembolü olarak görülebilir. Mahalle bakkalı, tamircisi, fırını, okulu, kütüphanesi, konağı ve apartmanlarıyla gelenekselin değişimi kendini hissettirmeye başlamaktadır. Yozlaşma gibi olumsuz bir tema her ne kadar bu mahalle üzerinden verilse de insanlar arası ilişki ağlarının hâlâ sıcaklıkla yürütüldüğü, yardımlaşmanın komşuları birbirine bağladığı, sokaklarında gençlerin sevgililerini bekledikleri yerdir. Geleneksel yapısının henüz tam anlamıyla bozulmamış olması ve karakterlerin mahalle ile kurdukları aidiyet ilişkisi buranın açık-geniş mekân olarak algılanmasında büyük rol oynamaktadır.

Korugan da esas olarak mahalle yapısının değişime uğramadığı bir dönemin mahallesinde geçmektedir. Yazar başkarakter ile mekân arasında ilişki kurar. Vedat bu mahallede dostlukları, oyunları, yaramazlıklarıyla hayatı öğrenmeye başlar. Evde küçük oluşundan dolayı hem fiziksel çocuk oluşu yönüyle hem de psikolojik olarak ona sunulmayan özgürlük ortamını mahallede bulmaktadır. Bu mahallede peşinden koştuğu delisi, sevmediği bakkalı, bahçesinden erikler aşırıldığı Sabahat teyzesinin evi ile geleneksel mahalle kültürü hâlâ devam etmektedir. Ancak değişimin bir simgesi olan apartman mahalleye bir müteahhit tarafından Sabahat teyzenin evi alınarak yerine apartman yapılmak istenmesiyle gelir. Vedat için de olumsuz imlenen apartman, roman boyunca mahallenin geleneksel yapısının sağlamış olduğu ferahlığa karşı bir tehdit olarak boy göstermektedir.

4.2.1.2.2 Diğer Açık-Geniş Mekânlar

Dölek'in eserlerinde genellikle dar-kapalı mekân özelliği gösteren iş yerleri *Kiracı* romanında tam tersi özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kerim Kocaman'ın çalıştığı bakanlığın basımevi, fiziksel özellikler olarak ferah, geniş bir mekân değildir. Kağıtlarla, kitaplarla, her gün gelen onlarca insanla dolu olan basımevi, evinde bunalan Kerim için bir rahatlama mekânıdır. Geçim sıkıntısı sebebiyle olmayan sosyal hayat ihtiyacını iş yerindeki çalışma arkadaşları ile gidermektedir. Ayrıca gönül ilişkisi yaşadığı Sühandan'ı da her gün ancak iş yerinde görebilmektedir. Kimsenin değer vermediği, beceriksiz, kendi hâlinde aile babası Kerim'e değer veren tek kişi Sühandan'dır.

“Kerim uçuyordu. Bedeni kalabalık otobüsün cenderesinde sıkışmış olabilirdi. Ya ruhu ya yüreği? Kanatlanıp kuş olmuş, bulutların üstüne çıkmıştı Kerim. Bulutların üstünden bakınca Tahir Bey de tüm öteki günlük sorunlar da öyle küçük görünüyordu ki... Kapıya doğru yürüdü. Basamaklarda hâlâ Sühandan'ı düşünüyordu. Ama otobüsle birlikte bulutlardan da indi. Bildik sesler ve tanıdık görüntüler, tatsız gerçekleri bir kova soğuk su gibi başından aşağı geçirdi” (Dölek, 1982: 70).

Onunla birlikteyken tüm dertlerini, tasesini unutan Kerim için Sühandan'ın olduğu yer yani iş yeri, fiziksel olarak dar olsa bile psikolojik açıdan kabul görmeyen, huzurun mekânıdır. Yukarıda kitaptan verilmiş örnek, Kerim'in iş yerinden çıktuktan sonra bindiği otobüste dahi bulutların üstünde olduğunu ancak oradan çıktığı anda tüm acı gerçeklerin başladığı görülmektedir. Ayrıca edinebilmek için didindiği evden ziyade iş yerinde arkadaşlarıyla bir iki kelam edebilmekte, çevresinde bir abi olarak görülüp fikirlerine değer verilmektedir. Evde ise çocukların kargaşası, eşinin ve kaynanasının sürekli şikâyetleri, ev sahibinin absürt davranışları Kerim'i bezdirmektedir. Bundan dolayı iş yeri, karakter için sosyal ilişki ağında değer gördüğü bir yer olarak açık mekân özelliği taşımaktadır.

4.3 GÜNDELİK HAYATIN SIRADAN İNSANLARI: KİŞİ KADROSU

Anlatmaya bağlı edebî eserlerde zaman ve mekânla birlikte bir diğer önemli unsur kişi kadrosudur. Roman ve öyküde yapı kurulurken anlatılan hikâyeye asıl canlılık kazandıran nokta kişilerdir. “Epik ve dramatik eserlerde insan bireyleri, kendilerine özgü davranış, tutum, dış görünüm ve dünya anlayışlarıyla ortaya getirilirler. Bu bireylere: ‘Karakterler’, ‘eyleyen kişiler’, ‘eserin kahramanları’, ya da yalnızca ‘kişiler’, denmektedir.” (Pospelov, 1984: 9) Soyut ya da somut, canlı veya cansız, insan yahut insan dışı her türlü varlık, eserlerin kişi kadrosunu oluşturabilirler.

Bir eserin kişilerini, kişi kadrosunu oluşturmak, anlatılan olayın harekete geçirilmesi, yürütülmesi için önemlidir. Gerçekliğin bir izdüşümü olan kurmaca eserlerde zaman ve mekân gibi kişinin kurulumu da onu vücuda getiren kişinin yetkinliğini ortaya koymaktadır. Mehmet Tekin kişi kadrosunun kurulması ile ilgili şu sözleri söylemektedir: “Gerçek dünyadaki insanı romanın kurmaca dünyasına taşımak beceri ve yetenek isteyen bir faaliyettir ve bu faaliyet, hemen her romancının felsefesine, bakış açısına, nihayet yazarlık yeteneğine göre bir işlev ve işlerlik kazanmaktadır” (Tekin, 2019: 75).

Buna göre yazarın dünya görüşüne, vermek istediği mesaja ya da anlatmak istediği hikâye ile şekillenerek meydana gelen kişiler arasında da bir ayrım olacaktır. Kimi şahıslar hikâyenin merkezine yerleştirilerek vakanın esas taşıyıcısı olurken kimileri ise yardımcı roller üstlenirler. Nurullah Çetin *Roman Çözümleme Yöntemi* kitabında şahıs kadrosunu genel hatlarıyla “Merkezî kişi, tip, karakter, yardımcı kişiler” (Çetin, 2019: 148-167) olmak üzere dört ana başlığa ayırmaktadır. Merkezi kişi, eserin asıl kişisi olup diğer kişiler onunla çeşitli ilişkiler kurarlar, onun etrafında şekillenirler. Tip, birbirine benzer niteliklerdeki insanların ana özelliklerini yansıtan, bu özelliklerin temsilcisi niteliğindeki kişilerdir. Karakter, tipe göre daha özgün, olaylar ve durumlar karşısında daha ferdiyetçi tavırlar takınan kişidir (Çetin, 2019: 148-167).

Sulhi Dölek’in çoğu eserinde kişi kadrosu aynı özelliklerdeki şahıslardan oluşmaktadır. Eserlerinde önemli konumda olduğu düşünülen başkişiler ile zaman-mekân-tema unsurlarının şekillendirdiği ortak niteliklere sahip yardımcı karakterler yukarıdaki bilgiler ışığında iki ayrı başlık altında ele alınacaktır.

4.3.1 Başkişiler

Asıl kahraman ya da başkişi olarak anılan kişi, yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi konumundadır. Özellikle romanının yapısında diğer kişilerden farklı bir işlev ve rol üstlenmektedir. Başkişiler okurun birebir ilişki kurarak sevicini, üzüntüsünü paylaştığı, duygu ve düşüncelerini benimsediği ya da kabul etmediği, yerine göre rol model seçtiği veyahut özendiği kahramanlardır. Okuyucuda uyandırdığı ilgi, sempati, inanç ve ani duygusal değişikliklerle romanda en ilgi çekici soruların sorulmasına hizmet ederler. Bütün romanın vermek istediği mesajın veya anlattıklarının somutlaştırılmasında başrol onlarıdır (Stevick, 1998: 144-182).

Dölek’in özellikle romanlarının başkişisi temaların taşıyıcısı görevini üstlenmektedirler. Zaman-mekân ve diğer kişilerle birlikte yaratılan atmosfer, onların üzerinden somutlaştırılarak okuyucuya sunulmaktadır. Okur, başkişilerle bağ kurarak eserlerin anlam dünyasına girebilmektedir. Bu bölümde roman başkişilerinin ve öykülerinde belirgin olan başkişilere yer verilerek eserdeki işlevleri açıklanacaktır.

Korugan romanının başkişisi, henüz ilkokul çağında olan Vedat'tır. Roman Vedat'ın yetişkin dünyası ile kurduğu ilişkinin çevresinde gelişmektedir. Yazarın romanın başkişisi olarak bir çocuk karakter seçmesi iki farklı açıdan değerlendirilebilir. Birincisi kendi çocukluğu ile paralel olarak otobiyografik özellikler taşımasıdır. İkincisi ise romanın vaka zamanının henüz Türkiye'de eski sosyoekonomik, kültürel yapının değişmeye yeni yeni başladığı 1950'li yılları anlatması olarak gösterilebilir.

Vedat, annesi, babası, iki kardeşi ve anneannesi ile birlikte yaşamaktadır. Bir süre sonra bir kardeşi daha olur ve kirada yaşadıkları evleri iyice kalabalıklaşır ve ev sahibinin de ısrarları sonucu başka bir eve taşınmak zorunda kalırlar. Lakin Vedat, henüz değişimin etkilerinin girmedığı bu evde bu sokakta hayatı öğrenmeye, onu anlamlandırmaya başlar. Sokakta özgürce birlikte oyunlar oynadığı arkadaşları, evde anneannesi ile birlikte yaşaması, komşuluk ilişkilerinin canlı olması gibi hususlar Vedat'ın tam bir çocukluk yaşamasına yardımcı olmaktadır. Çünkü hâlâ anneannesinden masallar dinlemekte, arkadaşları ile mahallenin delisi Tavuklar İmamı'nın peşinden özgürce koşmakta hatta bazen çok merak ettiği havaalanına arkadaşı ile birlikte yürüyerek gitmeyi deneyecek kadar çocuk ruhludur. Bir yaramazlık yaptığı zaman kızılan, büyüklerin önemli meseleleri yanında fısıldaşarak konuştukları bir çocuktur.

Bir çocuk olarak öğrenmeye aç, hevesli, keşfetmeye açık olması ile Vedat; romanın geçtiği zaman dilimindeki değişen, gelişen, dünyaya ayak uydurmaya hevesli Türkiye ve Türk toplumu ile özdeşleştirilebilir. Çünkü değişen dünya düzeninde Türkiye, özümsemeye çalıştığı bu düzeni çok çabuk öğrenmek isteyen hevesli bir çocuk gibidir.

Teslim Ol Küçük romanının başkişisi üniversite öğrencisi Ali Özer'dir. Ali ailesinden ayrı öğrenci evinde yaşamakta, cep harçlığını çıkarmak için bir fotoğrafçıda çalışmaktadır. Fotoğrafçılık Ali'nin küçüklükten beri hayali olan meslektir ancak askerî liseyi kazanamaması ile birlikte hayat onu arkeoloji bölümünü okumaya sürüklemiştir. Psikolojik bunalımlarını anlatmak için devlet hastanesi psikoloğuna gitmektedir.

Kalabalık ve karışık aile ilişkileri, küçük yaşta vefat eden hasta kardeşi, evden kurtulabilmek için evlenen ablası, onca yoksulluk içerisinde varını yoğunu ortaya

koyan annesi ve boyacı olan ama sürekli zenginlik hayalleri kuran babası Ali'nin kişiliğini şekillendiren noktalar. Halıcı Dayı dedikleri adamın kiradaki evinde başlayan hayat serüveninin ilk adımı zengin Halıcı Dayı ve ailesinin karşısında kendilerinin yoksul oluşunu tanımlaması olur. Tatil için bile Halıcı Dayı'nın köşküne gönderilir. Özellikle ergenlik dönemindeki hayat sorgulamaları ve babası ile yaşadığı sıkıntılar hayata karşı travmalarını yaratmıştır:

“En mutsuz anlarımı babam evdeyken yaşıyordum. Seslice gülmem ya da ayağımı uzatmam suç oluyordu. Ağzımı açmaya korkuyordum, çünkü her sözüm yeni bir tartışmanın başlamasına yetiyordu. Onun tutumu katılaştıkça, ben de daha büyük bir dirençle karşı çıkmaya itiliyordum. Anlaşabildiğimiz konu yok gibiydi ama en büyük anlaşmazlıklarımızı din konusu oluşturuyordu” (Dölek, 1995: 196).

Ergenliğin ona güçlü, kuvvetli bir beden vermeyişinin öfkesi de önce babasına ardından baba üzerinden anlam veremediği hayata yönelmektedir: Sırf babama değil, bütün dünyaya öfke duyuyordum. Hem korkuyordum hem de herkesle kavga etmeye hazırdım. Bedenen güçlü olursam her şeyin üstesinden gelebileceğimi sanıyordum. (Dölek, 1995: 196)

Ergenlikte sorunlar yaşadığı ailesi ile kendi başına yaşadığı eve çıktığı üniversite yıllarında barışır ve onları kabullenir. Ancak kabullenemediği hasta olarak gördüğü toplumdur. Kendini toplumdan her geçen gün soyutlar, uyumlu bir birey olarak göremez. İnsanlara karşı duygusal bir bağ hissedemez. Çünkü toplum ona göre amaçsız, oradan oraya boş işler peşinde koştıran insanlar bütünüdür. İnsanlar içerisinde hissettiği bu uyumsuzluk onu psikoloğa götüren en büyük sebep olur. Kendinden daha çok toplumun, insanların hasta olduğunu düşünür:

Onu toplumdan uzaklaştıran şey insanların hayattaki amacını sorgulamayıdır. İnsanlara karşı bu öfkesinin arkasında aslında insan olmanın bir amacı olması gerektiğini düşünmektedir:

“Ama acılar öldürmez bizi, anlamsızlıklar öldürür. Neden var olduğumuzu ve ne yapmamız gerektiğini kestirememek... (...) Uyumlu bir bütün olmaktan uzak bir toplumun büsbütün uyumsuz bir bireyi olarak görüyorum kendimi. Neyim?.. Gereksiz olduğu hâlde hatır için yer verilmiş; üstelik türlü türlü kural, biçimsellik, engel ve beklentiyle bütün devinimleri sıralanmış bir parça! Başka ne? Varlığımın bir anlamı olmalı! İşlevimi bulmalıyım, bulmalıyım, yoksa...” (Dölek, 1995: 138-155).

Varlığına anlam arayan Ali, aslında içinde büyük bir yaratıcı gücün olduğuna inanmakta ve bu gücü insanlar için kullanmak istemektedir. Ancak değerlerini yitirmiş toplumda bu güç onda öfkeye dönüşmektedir:

“İçimdeki yaratıcı gücü, insanlar için yapmak istediklerimi, bana bir türlü çıkış fırsatı vermeyen topluma duyduğum öfkeyi, para kazanmaktan başka erdem olmadığı inancını yayan iktidara ve yozlaşan değer yargılarına nefretimi anlattım durdum” (Dölek, 1995: 113).

Ali'nin üzerinden verilenler tüm bir Türk gençliğinin romanın geçtiği yıllardaki yaşamış olduğu buhranlardır. Siyasi çatışmalar, ekonomik sıkıntılar, ahlaki ikilemler gençlerin geleceğini, anlarını baltalamaktadır. Bu problemlerin yaratmış olduğu buhranlar gençleri sorgulamalara itmekte, onların kendilerini toplumdan soyutlamasına sebep olmaktadır. Çocukluktan gençliğine kadar kurgulanan Ali başkişisi ile roman, esasında geniş planda Türkiye'nin gençlerinin büyüme, yaşama sıkıntılarını, tüm bu sıkıntılar içerisinde kendilerini topluma ait hissetmeyişlerini anlatmaktadır.

Geç Başlayan Yargılama romanın başkişisi evli ve iki çocuklu; çocukları, eşi ve kayınpederi ile yaşayan, özel bir kurumun yönetim kadrosunda mühendis olarak çalışan Serhan'dır. Serhan dışarıdan mutlu bir ailesi, hayatı, iyi bir işi var gibi görünse de tıpkı *Teslim Ol Küçük*'ün Ali'si gibi kendini küçük ölçekte çalıştığı iş yeri, çoğu zaman aile yaşantısı; büyük ölçekte ise yaşadığı şehir ve toplumla uyumsuz bulmaktadır. Hâlihazırda toplumdan uzaklaşmış olan Serhan, kimselere açıklayamadığı geçmişinden gelen ve yüzleşmek zorunda olduğu bir problemle birlikte statü ayrımının bir hayli olduğu iş yerinden, daha fazla para kazanabilmek için her türlü dalavereyi yapan yöneticilerden, nötr bir ilişkisinin olduğu kayınpederi ve karısından daha da uzaklaşır. Çoğu zaman vaktini iş yerindeki odasında, akşamları sağlıklı iletişim kurmadığı arkadaşları ile alkol sofralarında geçirmektedir.

Kendini bulunduğu her ortamda sıkışmış, bunalmış, huzursuz hisseden Serhan başkişisi üzerinden 1980 darbesi öncesinin bunalımları, gerginlikleri okuyucuya sunulmaktadır. Kendini her ortamda mutsuz hisseden, kişisel buhranları ile boğuşan roman başkişisine arka planda verilen İstanbul ölçeğindeki ülke görüntüsü ile hem canlılık kazandırılmakta hem de Serhan'ın sıkıntıları derinleştirilmektedir.

Üç çocuk babası; eşi, çocukları ve kayınvalidesi ile birlikte kirada yaşayan, bir bakanlığın basımevinde memur olarak çalışan Kerim Kocaman, *Kiracı* romanının

başkişisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Günlük rutini iş-ev arasında geçen Kerim'in en büyük sıkıntısı bir evinin olmayışıdır. Çünkü kiracı olarak sürekli ev ev gezmekte, hayatları bir evden bir diğerine taşınmak ve anlayışsız ev sahipleri ile geçmektedir.

Başkişinin isim seçimi de karakter hakkında bilgi vermektedir. Kocaman soy ismi; yaşadığı sorunlar, edilgen kişiliği, geçim sıkıntısı yaşaması, ailesine bir ev dahi alamayışı ile tezat oluşturmaktadır. Koca bir sorunlar bulutu içerisinde Kerim, maalesef soy ismi gibi kocaman değil, oldukça küçük ve acizdir. Lakin Kerim, tüm olumsuzluklara, kararsızlıklara rağmen umudunu tamamıyla yitirmemiştir. Kendini devlet büyüklerinin açılışını yapacağı yüksek katlı bir apartman dairesinden atmayı planlarken bile amacı tüm kiracıların sorunlarına dikkat çekmektir. Yazar kurguladığı Kerim karakteri hakkında kitapla ilgili yapılmış bir söyleşisinde şunları söyler: “Kerim Kocaman soyadıyla çelişen küçültülmüşlüğüne karşın umutlarını toptan yitirmiş değil. En azından kendi kendiyi savaşıyor. Çılgınca çıkışını yaparken bile içinde aydınlık bir köşe saklamayı başarıyor” (Dölek, 1983a: 20).

1980'li yıllarda köyden kente göçlerin artması ile birlikte yaşanan çarpık kentleşmenin, konut probleminin düzenli maaş almasına rağmen geçim sıkıntısı çeken orta sınıfa yansımalarının psikolojik boyutu Kerim karakteri üzerinden verilmektedir.

Truva Katırı romanının başkişisi Sinan Polat, yıllardır devletin çeşitli kademelerinde çalışmış, en son genel müdür olmuş bir aile babasıdır. Kendisini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Dışarıdan bakıldığında sevecen bir aile babası ve örnek bir vatandaş olarak görünebilirim: Memurluk sicilim tertemiz. Hayatımda yargıç önüne çıkmadım, en küçük bir para cezasına bile çarptırılmadım. Elektrik, su ve telefon faturalarımı da hep zamanında öderim” (Dölek, 1991: 5-6).

Dışarıdan bakıldığında yukarıda anlatıldığı gibi görünen Sinan Polat'ın en büyük huzursuzluğu kimsenin onu suçlamamasına rağmen kendisini suçlu hissetmesidir. Bu suçluluk duygusu ise genel müdür olduğu dönemde her ne kadar istemese de almak zorunda kaldığı yüklü miktardaki rüşvetten, tanık olduğu yolsuzluklardan kaynaklanmaktadır. Roman boyunca en başından itibaren onu adım adım rüşvete sürükleyen süreci “itiraf ederek” anlatır.

Sinan Polat, yolsuzluğun, devletten çalıp çırpmanın normal sayıldığı bir sisteme ayak uydurmak istememekte ancak sistemin bir parçası olmamayı seçecek

kadar cesur değildir. Dolayısıyla yozlaşmış devlet kademelerindeki bu sistem, içerisinde yer alan herkesi bir gün öğütme ve çevresinde olup bitenleri “normal” olarak algılayan bir örnek memurlara, bürokratlara dönüştürmektedir. Sinan Polat da bu sistemin öğüttüğü herhangi bürokrattan sadece birisidir. Tüm bir sistem ile birey çatışması, Sinan Polat karakteri üzerinden verilmektedir:

“Ben dürüst bir yöneticiyim! Gerçekten dürüst bir yöneticiyken böyle şeyler söylemezdim. Oysa son zamanlarda nedense herkese, her fırsatta dürüstlükten dem vurmak gereğini duyuyordum” (Dölek, 1991: 175).

Bu sözler Sinan’ın vicdani çelişkilerini göstermektedir. Dürüstlüğüne kaybetmek istemezken kaybetmeye başladığının ve zaman zaman bunun farkında olduğunun ifadesidir.

Kirpi romanın başkışisi Kirpi Reşat Şaşmaz, çeşitli işlere girip çıkan ancak bir mesleği olmayan, orta yaşlı, evli ve iki çocuk sahibi bir adamdır. Kirpi lakabı ona sadece açlarının dik olmasından değil, kendisine yapılan bir haksızlığa karşı eninde sonunda intikamını almasından dolayı lisede arkadaşları tarafından verilmiştir. “Uğradığım haksızlığı asla unutmam. Ağımı örüp haftalarca, aylarca gerekirse yıllarca beklerim.” (Dölek, 1997b: 9) sözleri ile en büyük kişilik özelliğini haksızlığa dayanmamak olduğunu söyleyen Reşat kitapta kendisini şu cümlelerle anlatır:

“Bazı şeyleri kafama taktığım doğru, gururuma düşkünüm. Biri kırıcı bir laf etse, hatta ters bir bakış atsa, bunu günlerce kafamda evirip çeviririm. Uykularım kaçır. Bir yandan onda hak ettiği karşılığı vermek için çırpınırken, bir yandan da soruların pençesinde kıvrınırım: Acaba bununla ne demek istedi?.. Bir açığımı mı gördü?.. Bana ne gerezi var?.. Arkamdan kuyumu mu kazıyor?.. Patronumsa beni kovmayı mı düşünüyor?.. İş arkadaşım, beni harcamak mı istiyor?.. Tanımadığım biriye, aslında birileriyle tanışıyoruz da ben mi anımsamıyorum?.. Kimi zaman kuruntudur bunlar. Ama çoğunlukla haklı çıkarım” (Dölek, 1997b: 8).

Bu özellikler dışında Reşat kimi zamanlarda haksız, kindar, saldırgan bir kişi olduğunu kabul etmemektedir. Eğer bir suç varsa bu kesinlikle karşı taraftadır. Kaslı olmamasına rağmen güçlü, hakkını kimseye bırakmayacak kadar cesur, kimden gelirse gelsin her türlü haksızlığın karşısında olduğunu düşünen Reşat aslında korkak, adalet terazisinin gücünün yetebildiği insanlara işlediği bir insandır. Birlikte yaşadıkları kayınpederi Müştak Bey bunları açıkça onun yüzüne söyleyebilen tek kişidir:

“Boş versene! Servis şoförüne gününü göstermeyi biliyorsun ama asıl haksızlıklara yanlışlıklar karşısında senin de koyundan farkın yok. Ortalık yolsuzluk söylentileriyle çalkalanıyor, trilyonlarla vergi kaçırılıyor, adamını bulanlar deve yüküyle teşvik ve kredi alıp geri ödemiyor, çalışanlar enflasyonun altında ezilirken kimileri kılını kıpırdatmadan paradan para kazanıyor,

hakkını arayanlar susturuluyor, siyaset hiçbir dönemde görülmemiş ölçüde yozlaşmış, memleket şeriatın kucağına itiliyor... Sen kuyruğunla kavga ederken birileri sana her gün durmadan haksızlık ve kötülük ediyor. Onlara ne yapıyorsun?.. Hiç!.. Koca bir hiç!.. Son seçimlerde sandığa bile gitmedin. Ucu doğrudan doğruya kendine dokunmadıkça, hiçbir şeyin karşısında kılıcı kıpırdatmıyorsun” (Dölek, 1997b: 38).

Sözde intikamcı, haksızlıklara gelemeyen karakter; toplumsal, ekonomik, ahlaki sıkıntılar yaşayan ülke şartlarında kendi kişisel öç almalarına odaklanırken büyük resmi görememektedir. Çünkü Reşat’a asıl kötülüğü “yetenek mezarlığı” olan bu ülkede işsiz gezmesine sebep olan, onu kira köşelerinde sürdüren sistem yapmaktadır. Reşat Şaşmaz, kişisel hırslarının kurbanı olurken asıl tüm bir toplumun ve kendisinin yozlaşmış sistemin kurbanı olduğunu fark edememektedir. Dölek’in, bu karakter üzerinden çivisi çıkmış sistemi, ahlaki ikilemleri, toplumdaki asıl kötülerin uyuttuğu insanları vurguladığı söylenebilir.

Habis'in Serüvenleri isimli öykü dizisinin başkarakteri olan Habis Yozyürek dalavereci, kindar, obur, haset, hiçbir ahlaki değeri olmayan geçmişsiz; her günü farklı kadınlarla gayrimeşru ilişkilerle geçen, maceradan maceraya atlayan bir kişidir.

Uzun anlatı olarak nitelendirilebilecek bu eser pikaresk, başkişi de pikaro özellikleri taşımaktadır. Pikaresk romanın ilk örnekleri 16.yy’da İspanya’da verilmiştir. En öne çıkan özelliği ise katı feodal toplumun dışına itilmiş ne soylu ne de köylü olan düzenbaz, serseri antikahraman görünümündeki başkişinin maceradan maceraya atlaması, ihtiyaçları için biçimden biçime girmesidir (Naci, 1990: 8-9). Pikaro tek başnadır, geçmişi yok gibidir, ancak zeki ve mizahi yönü kuvvetli, ezilmişliğinin intikamını zekasını kullanarak almaktadır. Hayatı hep bir yolculukta, macerada geçer, mensubu olduğu toplumda kabul görmez. En temel amacı ise temel ihtiyaçlarını gidermek ve kabul görebilmektir. Bunun için ikiyüzlülüğten, ahlaksızlığa kadar her türlü yolu deneyebilir ancak kötü niyetli değildir. Tüm bu özelliklere ek olarak modern pikarolar ise parçası olamadığı toplumu hicvederek eleştirir (Çoraklı, 2002: 25).

Fethi Naci pikaro figürünü feodal toplum ile bağlarını koparmış, itilmiş ve kabul görmediği bu yabancı toplumun yanında kendine bağımsız bir dünya kurmuş olan kahraman olarak tanımlamaktadır. Pikaresk romanları ise bu kahraman üzerinden iki farklı dünyanın, “birbirine yabancı iki gerçekliğin” çatışması olarak açıklar (Naci, 1990: 10).

Tüm bu bilgiler ışığında Habis Yozyürek karakteri ile toplumun geneline yöneltilmiş bir eleştirinin, kendine bir dışarıdan bakmanın sağlandığı söylenebilir. Çünkü Habis ne kadar serseri, kötü, yerine göre ikiyüzlü, ahlaksız ve etik değerleri olmayan biriye yaşadığı maceralarda toplumun ondan iki kat daha ikiyüzlü ve değerlerini kaybetmiş olduğu görülmektedir. Kendini zaten kötü olarak addeden Habis modern bir pikaro özelliği olarak karşısındakini ve toplumun ikiyüzlülüğünü eleştirerek bizzat yüzlerine söylemektedir:

“Radyolar kapatıldı diye kışınızı yırtıyorsunuz. Peki kitaplar toplatılırken, filmler yasaklanır ve yakılırken, yazarlar içeri tıklarken neredeydiniz?.. Siz o zıpçıktı radyolardan yayılan spastik müziği dinlerken, ben bir ansiklopedide çalışıyor ve inançlarım uğruna savaş veriyordum... (...) Toplumsal duyarlılık sadece kendimizi doğrudan doğruya ilgilendiren konularda sesimizi yükseltmek demek değildir. Özgürlüğü geniş anlamıyla kavramak yerine, o dar kafalarınıza ancak sığabilecek kişisel dilimlerle değerlendiriyorsunuz. O zaman da ne oluyor? Benim gibi biri gelip size özgürlüğü öğretmek zorunda kalıyor. İşte size hakaret etmekte özgürüm kuş beyinliler!.. Çünkü mikrofon benim elimde... Ne demek istediğimi anlayabildiniz mi?.. Hiç sanmıyorum! Darbelerden sonra mikrofonları ellerine geçirenlerin ne demek istediğini de anlayamamıştınız. (...) Başbakan radyoları kapatınca tavuklar gibi eşinmeye başlayıp, yerine getirilmeyen vaatleri de yüzlerce milyarlık hırsızlıkları da unuttunuz diyorum...” (Dölek, 1997a: 46).

Habis’in bu cümlelerinde bahsettiği ansiklopedide çalışma ve inançları uğruna savaş verme mevzusu dahi bir eleştiridir. Çünkü eğitimsiz dahası cahil bir insanın, ansiklopedi yazacak kadar bilgi birikiminin olması yahut burada çalışması mümkün değildir. Ayrıca uğruna savaş verdiği inançları da hayatta kalabilmek için para kazanması gerekliliğidir.

Diğer taraftan Habis’in tüm bu sözleri söyleyebilmesi ona topluma dışarıdan bakabilmenin ve zaten o toplumun bir parçası olamayışından kaynaklanmaktadır. Evet o ahlaksızdır, değerleri olmayan biridir, hasettir, ikiyüzlüdür. Ancak gerçekleri kendine itiraf edemeyen, konforundan vazgeçemeyen toplum ondan daha ahlaksız, daha değersiz ve daha ikiyüzlüdür. Habis bu doğruluğunu girdiği her macerada dile getirir.

4.3.2 Yardımcı Kişiler

Sulhi Dölek’in eserleri ziyadesiyle zengin kişi kadrosuna sahiptir. Genelde benzer özelliklere sahip olup başkışının çevresinde konuşlanan ya da temaya katkı sağlayan kimi zaman daha belirgin kimi zaman daha silik konumda ortak yardımcı

kişilerin olduğu tespit edilmiştir. Bu yardımcı kişiler eserde yer aldıkları şekilleriyle kategorize edilmiş olup başkışıye ya da temaya ne derecede katkıda buldukları ele alınacaktır.

4.3.2.1 Paragöz Ev Sahipleri

Başta *Kiracı* olmak üzere *Koruğan*, *Kirpi* romanları ve kimi hikâyelerinde başkaraktere ve temaya oldukça büyük katkısı olan karakterlerdir. Yer aldığı eserlerin hemen hemen hepsinde aynı niteliklere sahiptirler. Genellikle cahil, nezaketten uzak, paradan başka hiçbir şey düşünmeyen insanlardır.

Kiracı eserinde başkarakterin en büyük iki düşmanı ev sahipleri Tahir Bey ve Hacı Bey'dir. Tahir Bey Kerim'in romandaki mevcut oturdukları evin sahibi, varlıklı ama üçkağıtçı, paragöz bir adamdır. Kerim ve ailesinin, evinden çıkmalarını istemekte, bu uğurda onlara her türlü zulmü yapmaktadır. Evde otururlarken başka insanları evi gezmeye getirmesi, evdeki temel eşyaları söküp alması, önceki kiracılarını yıldırım için hırsızlar tutması, her gün kapıya kadar gelip evden çıkmalarını istemesi gibi şeylerle Kocaman ailesini yıldırıma çalışmaktadır. Nitekim istediği olur ve Kocaman ailesi evden taşınarak bir başka kiracılık maceralarına başlayacakları Hacı 'Hacı' Bey'in evine uzun uğraşlar, gidip gelmeler ve birbirini tanımalar sonucunda taşınırlar.

Hacı Bey eskiden hamal ve oldukça ahlaksız birisidir. Parayı bulduktan sonra fazlasıyla zenginleşmiş, tövbe ederek hacca gitmiş ve isminin önüne bir Hacı unvanı daha almıştır. İsmi ve unvanının verdiği ağırlıkla çok dindar davranıp her kelimesinde Allah, kitap kelimeleri geçirmektedir. Ancak Hacı Hacı Bey'in esasında inandığı tek din para, bildiği tek kitap sahibi olduğu evlerdir.

Kirpi'de ev sahibi olarak Hacı On Beş Kamil Bey karşımıza çıkmaktadır. Burada da kişi hacca gitmiştir. Tefecilik yaparak geçinen Kamil Bey'in adı ayda yüzde on beş faiz aldığı için Hacı On Beş Kamil'e çıkmıştır. Başkışı Reşat Kamil Bey'i şu sözlerle anlatır:

"Para hırsı aklını başından almış. Sinekten yağ çıkara çıkara Karun gibi zenginleşmiş. Parasında gözüm yoktu tabii. Tek bildiğinin kazanmak olması kızdırdı beni, harcamayı becerse yüreğim yanmaz!.. Yaz kış aynı pantolonu giyen, karısına evden dışarı adım attırmayan, kendi taksilerinden birine bile binmeye kıyamayıp her yere belediye otobüsüyle

giden, apartman yöneticisi merdiven otomatığının tamiri için üç kuruş istediğinde tarifsiz kederlere gömülen bir acayip yaratık işte. Hani şu ‘Canımı al, paramı alma’ diyenlerden!.. Sadece bir kez yurtdışına çıkmış, o da hac için” (Dölek, 1997b: 22).

Hacı On Beş Kamil Bey’in özellikleri diğer iki ev sahibiyle oldukça benzeşmektedir. Hacı Hacı Bey de taksilere sahiptir ama bunları kullanmaz, hep aynı kıyafetleri giyer. Tahir Bey apartman yöneticisinin tamirat için istediği parayı vermediği için apartmanın ışıkları yanmaz. Paradan başka bilip anladıkları şey yok gibidir.

Bu ortak özelliklere sahip üç karakter başkişilerin karşısında konumlanmış, sadece kötü özellikleriyle yer almaktadırlar. Yazar toplumun paragöz, kurnaz, varyemez nitelikleri ve salt kötü yönleriyle ev sahibi prototipi yaratmıştır. Murat Belge, tipin toplumcu olup olmamasına bakılmaksızın gerçekçi romanın en önemli unsurlarından biri olduğunu ifade etmektedir (Belge, 2016: 21). Bu noktada Dölek’in yaratmış olduğu ev sahibi tiplmesi başkişiler ile çatışmaya girerek romanın gerçeklik yönünü derinleştirmektedir. Nitekim yazarın hem otobiyografik tecrübeleri hem de kuvvetli gözlem gücü ile kurguladığı bu tip, gerçek hayatta karşılaşılabilecek türdendir.

4.3.2.2 Hasta Kardeşler

Küçük Günahlar Sokağı ve *Teslim Ol Küçük* romanlarında kalabalık ailelere sahip kişilerin ortak özelliklerde hasta kardeşleri vardır.

Küçük Günahlar Sokağı romanında mahalle sakinlerinden biri olan, geçimini boyacılıkla sağlayan Sadun Usta’nın oğlu Fazıl, bebekken geçirmiş olduğu menenjit yüzünden bedensel ve zihinsel engellidir. Sürekli sara nöbetleri geçiren Fazıl için doktorlar bir tedavi bulamazlar. Gelir durumları iyi olmadığı için gidebildikleri doktor ve hastane imkânları kısıtlıdır. İlkokula giden Kardeşi Rasim onu çok sever ve onunla hep ipe boncuk dizme oyununu oynamaktadır.

Aynı özellikler *Teslim Ol Küçük* romanında Ali’nin küçük kardeşi Cemal’de de görünür. Cemal bebekken menenjit geçirdiği için hem bedensel hem de zihinsel engellidir. Annesinin ve kardeşlerinin onu oyalamak için en çok oynadığı oyun ipe

boncuk dizmektir. Ali'nin en çok Cemal'e karşı zaafı vardır, hiçbir şekilde ona kıyamaz. Cemal'i gören herkes, komşular, akrabalar hep bir öneri söylemekte ancak yoksullukla boğuşan ailenin yapabildikleri sınırlı kalmaktadır. Tedavisi olmayan hastalığının sonucunda Cemal taşındıkları gecekondu evinde ölür. Bu ölüm Ali'nin hayatında açılmış olan ilk yara olur.

Özellikle yoksul ailelerin çocukları olan Fazıl ve Cemal ile hastalığın verdiği çaresizlik ve yoksulluk hissettirilmek istenmektedir. Yazarın her iki kişiyi de kendi hayatından damıtarak oluşturduğu söylenebilir. Çünkü hayat hikâyesinde kendisinden iki yaş küçük kardeşi Fevzi'nin menenjitte yakalandığını ve bunun gelir durumu iyi olmayan ailesine eklenen bir diğer zorluk olduğunu aktarmıştır (Dölek, 2001: 23).

4.3.2.3 Sert Ama Sevimli-Fakir ve Hayalperest Babalar

Sulhi Dölek'in ele alınan eserlerinde özellikle yoksul ve orta sınıf ailelerin baba figürlerinin ortak birtakım özelliklerinin olduğu görülmektedir. Yoksul olan babalar sert karakterli ama hayalperest, daha orta sınıf olarak nitelendirilebilecek ailelerin babaları ise sert ancak babacan tiplerdir.

Küçük Günahlar Sokağı romanında Sadun Usta boyacılık ile ailesinin geçimini sağlamaktadır. Büyük bir hayalperesttir, düşlerinde hep zengin olmak ve oğlu Fazıl'ı en iyi doktorlara göstermek vardır. Çocuklarına karşı yekten sevgi göstermez ancak onlar için hep kendi bildiğince en iyisini istemektedir. Etrafındaki herkesten daha çok çalışır ama yine yeterince kazanamaz. Sebze-meyvenin daha ucuzunu alabilmek için gerekirse onca yolu yürümeye gocunmaz. Hayatı yoksulluk içinde geçtiği için eline geçen hiçbir kıyafeti, alet-edevatı atmaz gerekirse tamir eder:

“Sadun Usta... Bir elinde köseleden çantası, öbüründe öteberi filesi ve iki sap saza geçirilmiş kıvrıcık salata, soğan, turp... ‘Çalışan kazanır’ sözünü dilinden düşürmeyen, Rasim'in tanıdığı herkesten çok çalışkan ama yine de çok kazanamayan, kirayı her ay geciktirip Müfit Bey'den laf işiten Sadun Usta... İstiklal Harbi'nin ortasında doğmuş, çocukluğu yoksulluk içinde geçmiş, gençliğinde de İkinci Dünya Savaşı'nı sıkıntılarını yaşamış. Belki bu yüzden hiçbir şeyi atmaya kıyamaz. Eğri çivilerini bile saklar, lazım olunca düzeltip kullanır” (Dölek, 2005a: 50).

Teslim Ol Küçük romanında Ali'nin babası ile aynı özellikleri taşımaktadır. O da boyacılık ile uğraşır, hep zengin olup hasta oğlunu en iyi doktorlara gösterme,

gönüllerince bir ev alma hayalleri kurmaktadır. Çocukları ondan açıkça bir sevgi belirtisi göremeseler de babaları onlar için iyi olanın peşindedir.

Küçük Günahlar Sokağı romanında Veznedar Selim, Mühendis Basri ile *Korugan* romanında Vedat'ın babası yine geçim sıkıntısı yaşayan ancak mevcut düzenli gelirleri olan daha orta hâlli ailelerin babalarıdır. Hayal kurdukları görülmez. Daha çok işleri, geçim durumları ve çocuklarının eğitime kafa yorarlar.

Bu ortak özelliklerdeki kişiler ile yazarın yoksulluk, geçim sıkıntısı, orta sınıf aile yaşamı temalarını ailenin resmî olarak geçiminden sorumlu bireyi olan baba üzerinden aktardığı düşünülebilir. Çünkü bu eserlerde evin geçimini sağlayan asıl kişiler baba figürleridir. Anneler babalara yardımcı olur ancak esas görevi yazar babalara üstlendirmiştir. Yazar otobiyografik özellikleri bu kişilerin çiziminde de kullanmıştır. Babasının gerçek hayatta boyacı ustası olmasının özellikle yoksul ailelerin boyacı mesleği ile uğraşan babalara sahip olması üzerinde bir etkisi olabilir. Ayrıca yoksul babalar ile orta sınıf babalar arasında daha çok hayalperest olma yönünden bir ayrıma gidilmesinin işlenen temaları güçlendirdiği söylenebilir. Nitekim yoksulluk hayale açık bir durumda iken, orta sınıf ne varsıl ne de yoksul oluşu yönüyle hayalle ilgilenmemektedir.

4.3.2.4 Fedakâr Anneler-Mutsuz Eşler

Aile kurumunun en temel diğer ögesi kadınlar dolayısı ile anneler, Sulhi Dölek'in incelenen eserlerinde aileleri için kendilerinden vazgeçmiş ev hanımları olarak yer almaktadırlar.

Küçük Günahlar Sokağı romanındaki Esmâ karakteri aslında ev hanımı ama ailenin geçimine katkı sağlamak için gecesini gündüzüne katıp terzilik yapan, hayatını çocuklarına ve eşine adanmış, akıllı ve ayakları yere basan bir kadındır. Kocasını Sadun Usta'nın aksine hayaller peşinde koşmaz ancak sözü dinlenmediği için yoksulluktan kurtulamamaktadırlar. Kendine ait bir alanının ya da zamanının olmayışı, hayatının hep çocuklarının bakımı ile geçmesi, eşinin ilgisizliği mutsuzluğunun en büyük kaynaklarıdır.

Teslim Ol Küçük romanında geçen Ali'nin annesi, Esmâ ile aynı niteliklere sahiptir. Ailesi ve daha çok çocukları için varlıklı sayılabilecek ailesinden vazgeçmiştir. Hayatı evi ile sınırlı olup, birkaç kuruş daha gelir için gece gündüz elbise dikmektedir. Kocasının hayalciliği, yoksulluk, evlatlarının geleceği için duyduğu kaygı onu mutsuz bir eş yapmaktadır.

Kiracı romanında Kerim Kocaman'ın eşi Perihan Kocaman da yukarıda verilmiş diğer iki örnekten farksızdır. Kocasını düzenli maaş alan bir memurdur ancak geçim sıkıntısı yakalarını bırakmamaktadır. Ailesinin selameti için taşındıkları her evde mutfak ve çocuk odası arasında geçen hayatının üzerine kocasının sevgisizliği de eklenmektedir.

Küçük Günahlar Sokağı romanındaki Birsen ve Fatoş orta sınıf ailenin anneleridir. Eğitim düzeyleri çevresindeki kadınlara göre nispeten yüksek, kitap okumayı seven, çocuklarını en doğru şekilde yetiştirmeyi görev edinmiş, kendi fikirleri olan ev hanımlarıdır. Mutsuzlukları eşlerinin ilgisinin azlığından kaynaklanmakta olup diğer anne figürlerine göre daha mutlu oldukları söylenebilir.

Kirpi romanının anne figürü olan Nükhet de yıllarca eşinin hayalleri uğruna eczacılık mesleğinden vazgeçmiştir. Bu sürede yaşamını çocukları için adanmış, kocasının hayallerine ve kindar kişiliğine kulak asmamayı öğrenmiştir. Mutsuzdur çünkü mesleğinden vazgeçmiş, ekonomik olarak yüzü hiç gülmemiştir.

Temelde aynı özellikler gösteren anne rolü yüklenmiş kadın figürleri, tıpkı baba figürleri gibi temanın taşıyıcısı konumundadırlar. Hatta yoksulluk-geçim sıkıntısı, orta sınıf aile yaşamının problemleri anne figürleri üzerinden daha belirgin görünmekte, daha çok anlam kazanmaktadır. Yazar geleneksel Türk aile yapısında kadına yüklenmiş olan, ailesi için kendini adama rolünün dönütünü mutsuzluk olarak vermektedir.

4.3.2.5 Üst Kuşak Aile Bireyleri

Korugan, Küçük Günahlar Sokağı, Geç Başlayan Yargılama, Kiracı ve Kirpi romanlarında anne, baba, çocuklardan oluşan ailenin yanında bir üst kuşak bireyin onlarla birlikte yaşadığı görülmektedir. Bu bireyler çift olarak değil genellikle eşinin

ölümü sonrası çekirdek ailenin yanına taşınma ya da ailenin tek yaşayan üst kuşağın evine taşınması şeklindedir.

Korugan'da Vedat ve kardeşleri anneanesi ile birlikte aynı odada kalırlar. Anneanne kimi zaman çocukların sırdaşı kimi zaman karı koca arasında denge görevini görmektedir. Çocuklara masal anlatan, onlara çoğu konuda yol gösteren kişidir. Namazını aksatmaz ancak yobaz değildir.

Küçük Günahlar Sokağı romanında iki ayrı üst kuşak karakter vardır. İlki Aynur'un anneanesi Neriman Hanım'dır. Neriman Hanım da tıpkı *Korugan*'da olduğu gibi özellikle torunu Aynur'un sırdaşıdır. Kızı Fatoş ve damadı Basri'nin arasına çok girmese de yeri geldiğinde öğüt vermekten çekinmemektedir. *Küçük Günahlar Sokağı*'nda yer alan diğer üst kuşak ise Sinan ve Başak'ın dedesi Hacı Macit Bey'dir. Kızı Birsen'in ailesi onunla birlikte sahibi olduğu evde otururlar. Dindar, mahallede herkesin saygı duyduğu bir kişiliktir.

Kiracı romanındaki üst kuşak, eşi öldükten sonra kızının ailesinin yanına taşınan Hayriye Hanım'dır. Damadı ile olumlu bir ilişkileri varmış gibi görünse de Hayriye Hanım Kerim'i sinik, kızını yıpratın bir adam olarak görür.

Geç Başlayan Yargılama'da başkarakter Serhan'ın çekirdek ailesiyle birlikte yaşayan kayınpederi üst kuşak olarak karşımıza çıkmaktadır. Serhan ile nötr bir ilişkisi olan bu adam, torunlarını parka götürür, dışarıda gezer ve evde çoğunlukla edilgen konumdadır.

Müştak Bey, *Kirpi* romanının başkişisi Reşat Şaşmaz'ın kayınpederidir. Damadının boş işler peşinde koşmasından dolayı yıllarca kirada ev sahipleri ile sıkıntılar yaşamalarından dolayı onlara kendi evinde birlikte yaşamayı teklif eder ve beraber yaşamaya başlarlar. Reşat'ın kişisel intikam için yaptıklarına en büyük muhalefeti gösteren odur.

Geleneksel aile çok sayıda kuşakların bir arada oturmasından oluşan bir aile yapısıdır. Bu büyük aile anne, baba, büyükbaba, büyükanne, amca gibi aile üyelerinden birçoğunu barındırır. Bu aile tipi daha çok geleneksel özellik gösteren toplum yapılarında örneğini göstermektedir (Tezcan'dan akt. Karslı, 2010: 4). Dölek'in tek bir üst kuşakla birlikte yaşayan modern çekirdek ailesi daha çok geçiş ailesi kavramına uymaktadır. Geçiş ailesi, toplumların sanayileşme ve kentleşme

süreçlerinde büyük/geleneksel aile yapısını korumaya çalışan ancak diğer taraftan küçük ailenin beklentilerini ve yaşam tarzını özümsemeye çalışan ailedir (Gökçe, 2018: 55). Bu noktada Dölek'in, özellikle kilit sosyoekonomik dönüşüm zamanlarını ele aldığı romanlarında yer verdiği geçiş aile ile birlikte, kentleşme gibi toplumları değiştiren kavramları ön plana çıkarmaktadır.

4.3.2.6 Zengin İş Adamları

Özellikle *Truva Katırı* romanında oldukça belirgin görünümde olan zengin, istediği her şeye erişebilen iş adamı figürü, yozlaşmışlık temasının simgelerinden birisidir.

Süreyya İşmen, *Truva Katırı* romanının başkarakteri Sinan Polat'ın ile çatışma hâlinindedir. Karakterin vicdanı ile sistemin arasında kalmasına sebep olan rüşvet teklifi ile Sinan'ın en büyük kabuslarına sebebiyet veren kişi olan İşmen, başlangıçta görünümü ve nitelikleri ile fazlasıyla hayranlık uyandırır:

“Süreyya Bey'i tanıdıktan sonra iş adamı denince aklıma hep Süreyya Bey gelecekti. Muhteşem biriydi. Suratından sağlık ve zenginlik fişkiriyordu. Yabancı televizyon dizilerindeki para babaları kadar şıktı. Çocuklarını yurtdışında okutuyor, tatil için Bahamalar'a gidiyor olmalıydı. Evinde kim bilir kaç uşağı vardı! Herhalde şampanyalı, havyarlı kahvaltı yapar; akşam yemeklerinde ıstakoz yerdı” (Dölek, 1991: 34).

Belirli bir şablon üzerinden değerlendirilen zengin bir iş adamı görüntüsünün başkarakterde uyandırdığı hayranlık, toplumsal olarak dış görünüşün ve parasal gücün insanlarda ne ölçüde önemli olduğu, saygıyı ve hayranlığı esasen bu iki gücün kazandığına bir örnektir. Nitekim parasal güç her zaman iyi bir dış görünüm de vermemektedir:

“Elinde tesbih, bileğinde kaba saba bir altın künye bulunsaydı, şişeyi kafasına dökmüş gibi tıraş losyonu koksaydı, gazino fedaisi ağzıyla konuşsaydı; kısacası para kazanmaktan başka bir şey anlamayan o yeni moda ayılardan biri olsaydı, çok sevinecektim. Hiç değilse ondan üstün bazı özelliklerim bulunduğunu düşünerek kendimi avutabilecektim o zaman” (Dölek, 1991: 34).

Süreyya İşmen'in “o yeni moda ayılardan” biri olmaması, düzgün görünümü, hayatı yaşamayı bilmesi ve eğitimi ile aslında toplumda daha tehdit edici bir konumdadır. Sinan'ın yanına gelerek oldukça yüksek miktarda para karşılığı işini

yaptırmak istemesi aslında görünümü ile saygı duyulacak bir sistemin içten çürümüşlüğü'nün göstergesidir. Süreyya Bey de içten çürümüş bu sistemin bir dışlisi konumunda olup çarkın dışında kalmak isteyenleri ahlaki ikilemler arasında bıraktırmaktadır.

Küçük Günahlar Sokağı romanındaki Halim-Müfit Çelikel kardeşler de Rüzgarlı Mahallesi'nin en zengin, dükkan sahibi kişileridir. Doğru zamanda doğru yerde olma düsturu ile hareket ederek varlıklarına varlık katmış olan kardeşler, paradan başka hiçbir şeye ehemmiyet vermemektedirler. İktidara yakın olarak işlerini bağlantılar aracılığıyla halletmek, kanun dışı işler yapmak ve dahası kardeşlerin yaptığı işlerdir:

“(...) Müfit Bey'in işi tıkırında: Bir yandan nalburiye ticareti, bir yandan el altından sattığı kaçak oto parçaları... Yıllardır Demokrat Parti'nin ocak başkanlığını yapan ağabeyi Halim'se Menderes'in 'her mahalleye bir milyoner' lafından önce Rüzgârlı'nın milyoneri olmuştu bile. Koca bir elektrikli eşya mağazasıyla bir tuğla ocağının sahibi. İki kardeş birlikte Küçükköy tarafında bazı tarlaları ucuza kapatıp, parti il teşkilatındaki nüfuzlu tanıdıklarının yardımıyla parsellemek hevesindeler” (Dölek, 2005a: 56).

Süreyya İşmen örneği gibi Halim-Müfit Çelikel kardeşler de bozulmuş sistemin iş adamı bünyesinde vücut bulmuş figürleridir. Hatta geçtiği dönem itibarıyla sanayileşmenin temellerinin atıldığı, demokrasi anlayışının yerleşmeye başladığı bu yıllarda iki kardeş, sistemi çıkarlarına göre kullanmaya başlayarak bizzat bozucu görev üstlenmektedirler.

4.3.2.7 Alımlı Kadınlar

Bu kadınlar görünümleri, giyimleri, konuşmaları, yaptıkları işleri ve yaşayışları çevrelerinin dikkatlerini çeken kadınlardır.

Küçük Günahlar Sokağı'nda Rüzgarlı Mahallesi'ne teyzesinin yanına yaşamaya gelen Sevgi en belirgin örneklerden biridir. Şarkıcı olan Sevgi erkeklerle kolay iletişim kurabilen, giyimine, makyajına her daim önem gösteren, gazino da olsa kendi parasını çalışarak kazanan ayakları üzerinde durabilen bir kadındır. Çevresindeki kadınlara göre her şeyiyle farklı olan sevgi en yakını teyzesinin bile dikkatini üstünde toplamaktadır:

“Önceden pek yakınlaşma fırsatı bulamadığı yeğenine Aysel’in kanı çabuk ısındı ama, çok şeyini yadırgıyor hala. Şapkalarını, eldivenlerini, şık giysilerini, dantelli iç çamaşırlarını, naylon çoraplarını, kokularını, her zaman cilalı olan tırnaklarını, koyu kırmızı dudak boyasını, film yıldızları gibi kırılarak yürümesini, esnafla konuşurken takındığı rahat tavırları... İçinden sık sık ‘dikkat et, buralara uymaz bunlar’ demek geliyor ama hep kendini tutuyor” (Dölek, 2005a: 84).

Korugan’da geçen Mavi Sabahlıklı Kadın karakteri de Sevgi ile benzer özelliklere sahiptir. Mahalleye taşındıkları günden beri hayatı merak edilen; genç, güzel, kocası uzakta çalıştığı için yalnız yaşayan, giyimiyle, kitap okumayı, iyi müzik dinlemeyi sevmesiyle diğer kadınlardan farklıdır. Tüm bu özellikleri ile mahallede kadınlar tarafından arkasından kötü konuşulan bir kadındır. Vedat aracılığı ile kendisine denilen kaltak, kendini satıyor gibi ifadeleri öğrenen kadın, bunları umursamaz. Birbirleri dedikodu için günlerde buluşan, ev işlerine boğulmaları nedeniyle çocuklarına yeterince vakit ayıramayan kadınların yanında Mavi Sabahlıklı Kadın çocuklarla çok iyi anlaşır, onlarla dost gibidir.

Kiracı romanında başkarakter Kerim Kocaman’ın karısını aldattığı iş yerinden arkadaşı Sühandan, yukarıdaki iki kadın karakterden farklı değildir. Kişi bu kez mahalledeki değil iş yerindeki kadınların kötü bakışlarına hedef olmaktadır. Güzelliğinin farkında, elinden düşürmediği törpüsü ile tırnaklarına hep özen göstermekte, erkeklerle çok rahat tavırlarla konuşabilmektedir.

Bu üç kadın karakterin ortak noktaları hem yaşam tarzları hem de görünüşleri ile çevrelerinin dikkatlerini çekmeleridir. Ayrıca bu üç kadının anne olmayışı, Dölek’in, eserlerinde kadın karakterleri kurgulamada anne olan ve olmayan kadınlar olarak ayırdığı söylenebilir. Annelere toplumun genelinin biçtiği rollerin, anne olmayanlara da cinsiyetlerinin belirginleştiği özelliklerin verildiği görülmektedir.

4.3.2.8 Hayatın “Masumiyet” Evresinin Özneleri: Çocuklar

Korugan ve *Küçük Günahlar Sokağı* romanlarında çocuklar, bu eserlerde oldukça aktif bir konumda olup işlenen temaların en büyük taşıyıcısıdır.

Korugan’da başkarakter Vedat dışında çocuk karakterler Erkan, Zafer, Ömer, Çiğdem; *Küçük Günahlar Sokağı*’nda ise Sinan, Amca Hüseyin ve Rasim’dir. Hepsi ilkökul çağında olan bu çocuklar yetişkin dünyasının içinde kendi dünyalarında

yaşarlar. Hepsinin telaşı, sıkıntıları, küslükleri, duyguları ve düşünceleri aynı niteliktedir. Yazar, çocuk karakterlerle ile çocuk dünyasını, masumiyetlerini ve duyarlılıklarını anlatarak, onların dünyasından yetişkinlerin nasıl görüldüğünü göstermektedir.

4.4 ÜSLUBUN MİZAHİ YÖNÜ

Nurullah Çetin üslubu, “kişinin ortaya koyduğu sanat eserinin tamamına sirayet eden, dokularına nüfuz eden özgün kişiliğinin damgası” ve “başkası tarafından taklit edilemeyecek kadar öze ve özgün bir şey” (Çetin, 2019: 274) olarak tanımlamaktadır. Üslup, sanatçı kimliğinin en temel göstergesi konumundadır.

Dile canlılık kazandırarak onun mecazi gücünü, eylem ve renk zenginliğini, anlatım dağarcığını kişisel becerilerle birleştirerek söze yahut yazıya dökmek üslubu meydana getirir (Tekin, 2019: 178).

Her sanatçının kişiliğinin imzası olan bir üslubu vardır. Yazar için kullandığı kelimeler, bu kelimelerle yarattığı anlam dünyası, söz oyunlarını yahut fikirleri birbirine öncelemesi gibi hususlar yazarın bağımsız bir edebî kişilik oluşturması açısından önemlidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Sulhi Dölek’in yazar kimliğinin imzası hâline gelmiş olan mizahi üslubu açıklamaya çalışılacaktır.

4.4.1 Güleriz Ağlanacak Hâlimize: Sulhi Dölek Mizahı

İnsanla birlikte var olan gülme eylemi, yüzyıllarca ne olup ya da ne olmadığı üzerine tartışılmış, yığınlarca tanımlamalara girişilmiş ancak ortak bir tavır bulunulamamış bir konudur. Gülme ile birlikte anılan komik ve mizah için de aynı durum geçerlidir.

Mizah, Türkçeye, Arapça “müzah” kelimesinden geçmiş olup gülmece kelimesi ile paralel kullanılmaktadır. Aslen müzah kelimesi “şaka ve latife yapmak anlamındaki mezh kökünden türetilmiş mastar isimdir, düşünceleri şaka yoluyla anlatan söz ve yazı çeşidi hâline gelmiş, zamanla gelişerek çeşitli türlerle anılan bir terime dönüşmüştür (Durmuş, 10 Temmuz 2020). Gülmece kelimesi *Türkçe Sözlük*'te

“eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor.” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Güncel Sözlük, 23 Eylül 2020).

Çiğdem Usta, *Mizah Dilinin Gizemi* adlı yapıtında mizah kelimesinin yabancı kaynaklardaki tanımlamalarına yer vermiştir. Kitapta, mizahın *Oxford Sözlüğü*'nde “olayların gülünç yönünü görme yeteneği, nüktedanlık, nüktecilik, şakacılık, gülünçlük, komiklik; gülmece, mizah, güldürü”, *Webster Sözlüğü*'nde ise “gülünç olan bir şeyi görebilme, algılayabilme ya da anlatabilme yeteneğinin adı ve gülünçlüğe neden olan bir şey” olarak tanımlandığını aktarmaktadır. Usta, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*'nde “latife şaka” sözcükleriyle karşılanan mizahın *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*'te de “şaka, latife, eğlence” kelimeleri ile açıklandığını belirtmektedir (Usta, 2009: 32-33). Mizahın tam bir tanımının olmayışı ve farklı açılardan ele alınarak tanımlanması terimin sınırlarını doğru çizmemekte, ayrıca sağlam bilgiler sunmamaktadır. Açıklamada birbirleri yerine kullanılan kelimelerin hepsi zamanla gelişerek mizahın çeşitli kollarını oluşturmuştur.

Mizah üzerine düşünen çeşitli düşünürler, terimi farklı açılardan ele alarak bizleri tam bir tanıma ulaştırmasa da işlevi ve ne olduğu hakkında daha doyurucu bilgilere ulaşmamızı sağlamışlardır. Mizahı psikolojik yönüyle ele alan Freud, kavramı “huzursuz, itici duygulara karşı bir haz sağlama yolu” (Freud, 1990: 238) olarak açıklamaktadır. Sanat oluşu yönüne vurgu yapan John Morreall, mizahı estetik bir deneyim olarak belirtir ve psikolojik bir değişim yaratan mizahtan zevk alabilmek ve gülebilmek için “acil günlük ihtiyaçlarımızın giderilmiş olması gerekmektedir” (Morreall, 1997: 131) şeklinde ifade eder. Henri Bergson, mizahı sanat ve yaşam arasında bir yerde konumlandırır. Ona göre mizah sanat ile akrabadır fakat her bireyi topluma uyumlu hâle getirebilmek için toplumsal bir işlev üstlendiği için sanat olarak sayılmamaktadır (Bergson, 1996: 11-19).

Mizahı sanat yönüyle ele alan bir diğer isim ise Ferit Öngören'dir. Öngören, toplumsal ilişkileri anlatmak gibi bir misyon üstlendiğini belirttiği mizahı bu işlevinden dolayı diğer sanatlarla bir tutmamaktadır (Öngören, 1998: 29). Muzaffer İzgü ise mizahı edebiyat açısından ele almış; hoşgörüden yola çıkan, bir espri ile yoğrulmuş, içeriğinde toplumsal iğnelemeler bulunan ve işlevsel olarak sınıfsal, düşündürücü olan Nasreddin Hoca gibi taşı gedğine koymak için kullanılan bir araç

olarak açıklamıştır (Usta, 2009: 37). Soren Kierkegaard'a göre mizah "komik olan, hayatın her safhasında mevcuttur. Zira, nerede yaşam varsa, orada çelişki vardır ve nerede çelişki varsa komik orada yer alır. Varoluşun kendisi, var olma hareketi, bir çabalamadır ve aynı derecede acı verici ve güldürücüdür" (Sokullu, 1993: 15).

Mehmet Narlı da tıpkı Kierkegaard gibi mizahı hayatın içindeki çelişki ile çatışmada görür ve "ciddiyi tersine çevirdiğimizde mizahı bulmuş olmayız. Mizah hayatın ikinci bir gerçeği veya ciddinin içindeki bir görünüştür" der (Narlı, 2002b: 303). Aziz Nesin de mizahı sömürülen sınıfın egemen sınıfa üstün gelme silahı olarak görmüş, halkın yaşama direncini ve gücünü, yenik düştüğü durumlarda dahi yaşamak uğruna, kendisini ezenlere karşı dolaylı olarak savaşını gösteren unsur şeklinde tanımlamıştır (Nesin, 1973: 47). Arthur Koestler ise mizahı buluş ve sanatla beraber yaratıcılığın üç alanından biri olarak ele alır. Mizahı diğer iki alandan ayıran yönü duygusal atmosferidir. Ona göre mizah "karmaşık bir entelektüel uyarım örüntüsünün, fizyolojik tepke biçiminde kesin çizgilerle tanımlanmış bir tepki sağladığı tek yaratıcı etkinlik alanıdır" (Koestler, 1997: 105).

Türk edebiyatında mizahın geçmişi çok eskilere dayansa da roman ve öykü türlerinin Tanzimat döneminde girmesiyle beraber bu türlere de taşınır. Özellikle bu dönemde tanışılan gazete ve dergi türleri gülmecenin yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. Teodor Kasap'ın çıkardığı *Diyojen* dergisi mizah yazınında önemli bir yere sahiptir.

Cumhuriyet dönemi mizah yazarlarından öne çıkanlar arasında Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Muzaffer İzgü'nün isimleri sayılabilir. Gülmeceyi toplumun tüm katmanlarına yayarak Türkiye'nin ekonomik, psikolojik ve sosyolojik durumunu çözümlenmektedir. Rıfat Ilgaz'da mizah toplumun aksayan yönlerinin bir eleştirisi şeklinde kendini göstermektedir. Muzaffer İzgü de mizahı tıpkı kendinden öncekiler gibi bir eleştiri aracı olarak kullanır. Özellikle eğitim temasına önem vererek çocuklar üzerinden işlediği göze çarpar.

Sulhi Dölek mizah ve gülmece kelimelerini birbiri için kullanmaktadır. Gülmecenin olumsuzluğu, uyumsuzluğu ve çelişkileri öne çıkararak gülünçleştirip yeren bir sanat dalı olarak görür. Ona göre gülmecenin temel amacı, kişilerin ve kurumların bürünmek istediği kimlik ile gerçek kimlikleri arasındaki tutarsızlığı

sergilemek, bu yolla toplumu, giderek insanları uyarmaktır (Dölek, 1983b: 8). Toplumsal değişmeler ile gülmecenin iç içe olduğunu belirten Dölek, gülmecenin toplumdaki değişim ve devinimleri yansıttığını, bu değişimlerle birlikte baskıların, gülmecenin etkinlik oranını artırdığını ifade etmektedir (Dölek, 1983c: 9). Yazarın mizahın işlevi hakkındaki bu sözlerini, Ferit Öngören'in şu düşünceleri destekler niteliktedir:

“(…) toplum yapısının büyük değişimler gösterdiği dönemlerde mizahın canlı bir işlevlik kazandığı görülür. Örnek olarak, kapalı ev ekonomisinin, yıkılmaya başladığı ve karı-koca aile biçimine geçişin başladığı dönemde, anlamsız bir yük durumuna gelen kaynana hakkında zengin bir mizah salgınının boy attığı göze çarpar. Aslında toplumun hangi alanında yoğun bir mizah salgını göze çarpıyorsa, o kesimde toplumun bir değişme içinde bulunduğu söylenebilecektir.” (Öngören, 1998: 29)

Gülmece, güldürmenin yanı sıra yerme, eleştirme ve düşündürme amaçları taşıyan, toplum gerçekleri karşısında belirli bir tutum takınan yazın dalı diyen Dölek'in eserlerindeki mizah da hayatın kendisinden kaynaklanmaktadır. Yazarın mizah anlayışı, Kierkegaard'ın yaşamın olduğu yerde çelişki, çelişkinin olduğu yerde de komiğin doğduğu tespitine denk düşmektedir. Bu noktada eserlerindeki mizah, toplumsal çelişkilerdeki komiği, ciddiyetin içindeki gülüncü ortaya çıkarmaktadır. Eserlerinde hayatın kendisinde olan gülünç unsurunu çekip çıkartır ancak bu unsur güldürmez. Türkiye'nin son elli yıllık değişim macerasının yansıdığı eserlerinde mizahı bir gülme ögesi olarak değil, eleştirel söyleme dayalı bir şekilde araç olarak işlemektedir.

İster istenmeyen duygular karşısında boşaltım sağlasın ister toplumun aksaklıklarını gösteren bir araç olsun, mizah, farklı çeşitlerle kendisine yüklenmiş işlevleri yerine getirmektedir. Çalışmanın bu bölümünde mizah çeşitleri başlıklar hâlinde tanıtılacak ve Sulhi Dölek'in romanlarında ve öykülerinde, mizahi unsurun ortaya çıkarılmasında hangi mizah çeşitlerinden yararlanıldığı açıklamaya çalışılacaktır.

4.4.1.1 İroni

İroni, *Türkçe Sözlük'te* “gülmece, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (TDK Güncel Sözlük, 23 Eylül 2020) anlamıyla yer almaktadır.

Tersine yapılmış alay olarak ifade edilebilecek ironi kavramı Sokrates ile birlikte başlatılmaktadır. İroni araştırmacıları Sokrates'in çirkin, şişman görünümü karşısında eşsiz bir zekaya sahip olması yani iç ve dış arasındaki bu fark, onlara göre ironi kavramının simgesel temelini oluşturmaktadır (Cebeci, 2017: 259).

İroni kavramının tarihsel sürecine bakıldığında on altıncı yüzyılın çağdaş ironi kavramının gelişmesinde önemli bir çağ olduğu söylenebilir. Oğuz Cebeci on altıncı yüzyılı, o zamana kadar geçerli kabul edilen ideolojilerin yetersizleştiği, bu yüzyılda artık evrenin, tanrı ile insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlandığı söyler. Bu ilişkinin değişmezliği nedeniyle "kapalı ideoloji" olarak adlandırılan ideolojilerle bu ideolojilere rakip açık ideolojilerin çatışmasından doğan "genel ironi" kavramı aracılığı ile tanımlandığını ifade etmiştir. Bundan dolayı genel ironi eski ve yeni dünya anlayışları arasındaki uyumsuzluğa dayanmakta, eski düzeni eleştirel bir gözle sorgulamaktadır (Cebeci, 2008: 88).

Mehmet Narlı, ironinin tam olarak ne olduğu, neyi anlattığı ile ilgili birçok tanımın olduğunu, özetle ironinin temellerini aşağıdaki şekilde maddeleştirir:

- “1. Esasen ironi mizahın bir türü ya da görünüşüdür ve bu yanıyla içinde gülmeyi barındırır. Ama bu kaba ve nedensiz bir gülme değil; aklın ve sezginin derecesine göre etkisi değişen işlevsel ve biraz acılı ve hüzünlü bir gülmedir.
2. Mizahın içindeki karşıtlık ilişkisi ironinin temelini oluşturmaktadır. Bu karşıtlık ilişkisini fark edecek olan dinleyici veya okurdur. Karşıtlık ilişkisi dil içinde görülebileceği gibi, sözün veya metnin uyandırdığı duyguda ve ortaya koyduğu durumda da görülebilir.
3. İroni bir eleştiridir ama bu eleştiri, dil, duygu, düşünce ve durumlar arasındaki mantıksal örgünün tersine çevrilmesiyle yapılmaktadır.
4. Mizahı çerçevesi içinde ironinin ta'rizle, hicivle imayla ilişkisi varsa da en çok kinaye ile örtüşmektedir.
5. Tanım, yapı ya da işlev ... bunların birinin değişmesi diğerini etkilemekte ve böylece kavramın canlılığı süregelmektedir” (Narlı, 2016: 47).

Sulhi Dölek de mizahın çeşitlerinden biri olan ironiyi sıklıkla kullanmıştır. Yazarın mizaha bakış açısı yukarıda ele alınmıştır. Hayatın çelişkilerinden doğan mizahı eserlerine konu ettiğini, eserlerindeki ironinin kaynaklarının da bizzat bu çelişkiler olduğu söylenebilir. Eserlerindeki mizah kahkahalar attırmaz, Narlı'nın belirttiği gibi okurun sezgisine hitap ederek buruk bir gülümse yaratır. Burhan Günel Dölek'te mizahın bir çeşidi olan ironiyi insanları delirtmekte olan yaşamın içinden çıkardığını ve bunu sıcak bir insan sevgisi, hoşgörü ile birleştirerek edebiyat sıcaklığına dönüştürdüğünü ifade eder. Ancak güldürürken ya da gülümsetirken

bilinci, yüreği, en önemlisi kamunun nasırlaşmış vicdanını devindirerek insanca bakışların yollarını açmaktadır (Günel, 1999: 6).

Truva Katırı romanında ironi, başkarakter Sinan Polat'ın genel müdürlüğündeki olaylar karşısındaki tutumundan, devletin içerisine sızmış ahlaksızlık ve yolsuzlukların Truva atına benzetilen ama attan daha inatçı olan katır ile ifade edilmesinden kaynaklanmaktadır. Kitapta geçen şu bölümler ciddiyle ilişkilendirilen devlet ve ona ait kurumların ciddiyetsiz bir nitelik atfedilerek sunulmasıyla ironik durum ortaya çıkarılır:

“Genel Müdür Yardımcısı olarak benden ne beklendiğini tam bilememem belki de o kadar büyük bir sorun değildi. Zaten kim her şeyi bilebilir? Sözelimi bakanımız da yüzme bilmiyordu ama, o güne kadar boğulmamıştı. ‘Boyunu aşan sulara girmeyeceksin’ diyordu. ‘İşin inceliği burda’” (Dölek, 1991: 21).

Başkarakterin çalıştığı genel müdürlüğe bağlı basımevi, iş etiğine aykırı bir şekilde çalışmakta ve normal olarak algılanmaktadır. Yazar bu algıyı tersine alay şekliyle ele alarak komiği ortaya çıkarmaktadır:

“Basit gibi görünen bu süreç, gerçekte kusursuz bir iş bölümü gerektiriyordu. Genel Müdürlüğümüzün bazı elemanları bu kitap ve broşürlerin içeriklerinin yeterince sıkıcı olması için özveriyle çalışıyor; buna karşılık basımevimiz de bu kitap ve broşürleri alabildiğince albenisiz bir biçime sokmak için elinden geleni yapıyordu. Yayınlarımızın ilgi çekmesi, hele hele bazılarının okunmaya değer bulunması hepimizin başına iş açabilirdi. Bu yüzden başta Genel Müdürlüğümüz olmak üzere, hepimiz bu konuda gereken duyarlılığı gösteriyorduk.” (Dölek, 1991: 21).

Devletin her noktası atıl, hizmet için yapılanlar ihtiyaçları karşılamamakta dahası çalışmamaktadır. Üstelik bu çalışmayan yapılar için devlet yönetiminin katıldığı büyük açılış törenleri düzenlenmektedir. Ancak önemli olan hizmetlerin çalışmaması değil, halkın ihtiyacının halka ulaştırılması ve bunun kutlanmış olmasıdır:

“(…) doğu illerinden birinde, televizyon verici anten sisteminin açılışı için yapılan törende karşılaştık. Sistemi Başbakan hizmete açmıştı. Şehirden ayrılmadan önce, akşam haberleri için televizyon başına geçmiştik ama, başta Başbakan olmak üzere hepimiz büyük bir düş kırıklığı yaşamış ve töreni izleyememiştik. Çünkü törenle hizmete soktuğumuz vericiler çalışmıyordu.” (Dölek, 1991: 152)

Devlet kurumları, başbakanların yanında rüzgarın esiş yönüne göre şekil alan çalışanlarla doludur. Bu insanlarla birlikte toplumun siyasi yozlaşmışlık karşısındaki kayıtsızlığı da ima edilir. Kitapta geçen Güner karakteri her iktidarın adamı olarak

anlatılmaktadır. Askerî darbe sonrası yasaklı statüsündeki siyasetçilerin, haklarının geri verilip verilmemesi ile ilgili abartılara varan bir duruş sergileyerek karşı çıkar. Ancak halkoylamasının sonucu evet çıkınca, tıpkı başbakan gibi Güner de ters psikoloji yaptığını gazetelere söylerken hiç tereddüt etmeyecektir:

“Halkoylaması öncesinde yanaklarına, gözlük camlarına, pabuçlarının tabanlarına, çantasına ve pantolonunun arkasına “Hayır” yazdırarak Başbakanın bütün yurt gezilerine katılmıştı. Elini sıkığı herkese, üstünde yedi dilden “Hayır” yazılı küçük bayraklar dağıtıyordu. Halkoylamasının sonucu “Evet” çıkıp eski politikacılar haklarına kavuşunca Başbakan gibi Güner de “Ben aslında onlara haklarının verilmesinden yanaydım” diye bir demeç vermişti. “Zaten sandığı da ‘Evet’ oyu attım.” Bir gazetecinin imalı sorusu üzerine de “Hayır” kampanyasını, ters psikoloji kullanarak herkese “Evet” dedirtmek için yürüttüğünü söylemişti. Halkımızın damarını iyi biliyordu çünkü. Darbeden sonraki ilk seçimlerde de Cumhurbaşkanı Paşamız bir başka adayı destekler görünerek Başbakanımızın iktidara gelmesine yardımcı olmamış mıydı?” (Dölek, 1991: 165).

Yaptığı ters psikolojiler onu bir sonraki seçimlerde partisinin iktidar olması ile Ekonomiden Sorumlu Tahmin Yürütme Bakanı olmaya taşıyacak, yaptığı hiçbir tahmin tutmamasına rağmen başkarakter Sinan bile onu ters psikoloji yaptığını inanacaktır. Çünkü ülkede inadına düşecek denilen enflasyon dahi topluma ters psikoloji yaparak yükselmekte ve iktidar partisinin felsefesine uygun düşmektedir.

Yazar, öykülerinde de insan-toplum gerçeğinin çatışma durumlarını konu edinerek; toplumsal yapıdaki değişimlerin insan dünyasına yansımalarının doğurduğu durumları ironik biçimde anlatması öykülerinde görülen özelliklerden birisidir.

Vidalar adlı yapıtındaki “Masa” isimli öyküsünde iş yerinde sıradan bir memur olarak kendisine verilen müdür çalışma masasının karşısında hiçbir değeri olmadığını düşünen ve masayı yok etmek için planlar yapan ama sonuçta başarılı olamayan bir adam anlatılır. Söz konusu devlet memurunun fotoğrafı bir insan olarak dahi hiçbir yerde basılı şekilde yer almazken, masanın resmiyle birlikte özellikleri, koskoca Malzeme Ofisinin kitapçığında uzunca anlatılmaktadır. Masa ile günümüz insanının belirli bir tipe denk düşen devlet memuru özelinde anlatılmaktadır. Kapitalizm küçük insanı eşyanın karşısında değersizleştirerek eşyalar için yaşayan insanlara evirmiştir. Masaya yüklenen anlam insanın eşya karşısında nesne konumuna düştüğünü simgelemektedir. İroni bu durumdan doğmaktadır:

“Masamın başına oturur oturmaz herkes gibiliğim sona eriyordu. Gerçeği ararsanız ‘masam’ demeye dilim varmıyordu. İçimden ‘masam’ diye geçiremiyordum. Masa’ydı o ve tümce ortasında bile büyük harfle yazılması, giderek büyük harfle düşünülmesi gerekiydi.

Masa'ya yaraşabilmem için ne yapmam gerekirdi?" (Dölek, 2018: 45).

Aynı kitaptaki "Vidalar" isimli öyküsünde de evinin farklı yerlerinde birkaç vida bulması ile başlayan ancak bir süre sonra yığınla vidanın ceplerinde ayakkabısında ortaya çıkmasıyla devam eder. Öykü kişisi "Sonunda çöken ben oldum. Vidaların hepsi benim benliğimden sökülmüştü sanki." (Dölek, 2018: 31) diyerek aslında dökülen her vida ile "çivisi çıkmış dünyada" küreselleşme ile hızlanan sıradan insanın çöküşü simgelenir.

"Ah Vah Ekibi" adlı öyküsünde ise toplum içerisinde herhangi vasfı bulunmayan birtakım adamın bir araya gelerek insanların acılı günlerinde acılarını azaltmak maksadıyla bir ekip kurmasıyla başlar. Ancak bu ekip üzüntüleri azaltacağı yerde insanların acılarını daha da deşmekte, yaralarına tuz basmaktadır. İnsanın insanla olan ilişkisinde acı kavramı üzerinden yola çıkan yazar, insanların başkasının acısında kendi iyi hâlde oluşuna şükrettiği ikiyüzlülüğüne ayna tutmakta, göstermelik duyguları ve yüzeysel yaklaşımları ironik bir ekip ile eleştirmektedir:

"Üzülmemek elde miydi? Hepimizin içi paramparça oluyordu.

'Şakir de çocuğu da sokakta kaldılar işte'

'Aç ve açıkta! Zavallılar!'

Görevimize öyle büyük önem veriyorduk ki kasabanın itfaiye aracının sürücüsü Zekeriya bile bizimle Yemci Şakir'i avutuyordu. Öyle ivedi gelmişti ki, aracı getirmeyi bile düşünmemişti. (Dölek, 2018: 86)

Bunca özveriyle çalışmamıza karşın, bu olaydan sonra kasabada ekibimize duyulan tepki gittikçe arttı. Sonunda görevimizi yerine getiremez olduk. İçimiz kan ağlayarak olağanüstü bir toplantı yaptık. Çok üzülüyorduk ama seçeneğimiz kalmamıştı: Ekibi dağıtma kararı aldık.

'Doğrusu çok yazık oldu' diye içini çekti Selim.

'Ne güzeldi ekibimiz!' dedi bir başkası. 'Dayanışma örneği idi.'

'Nice üzülsek azdır' dedim. 'Dertlilerin yanı başındaydık hep.'

'Ah ekibimiz ah!' diye içini çekti biri!

'Vah ekibimiz vah!' diye ona katıldık hep bir ağızdan." (Dölek, 2018: 89).

Önceki bölümlerde uzun anlatı olarak nitelendirilmiş olan *Habis'in Serüvenleri* adlı öykü kitabında "Kahramanımız Sanatla Yakından İlgileniyor" bölümünde başkarakter, beş yüz sene öncesinde kalmış bir olay olan İstanbul'un fethinin bugün bile hâlâ Türk'ün, Müslümanların gücünün dünyaya gösterilmesi adına en şaşalı kutlama törenlerini hak ettiğini düşünmektedir. Buradaki ironi, ekonomik sorunlarla boğuşan, siyasi arenada saygınlık arayan ülke ve iç savaşlarla çalkalanan Müslüman dünyası gerçeğinin ters yüz edilerek tek sorunun İstanbul'un fethine yakışacak bir törenin yapılacağı bir stadyumun olmayışdır:

“(…) dünyanın incisi olan bu kentin, fetihten beş buçuk yüzyıl sonra bile hala şöyle iki yüz bin kişilik bir stadyuma kavuşamamış olmasından yakınıyordu kahramanımız. En kısa zamanda dev bir stadyum yapılarak İstanbul’un Müslümanların eline geçişinin yıl dönümleri, özüne yakışan biçimde kutlanmalıydı. Dünyanın dört bir yanından gazeteciler ve televizyoncular çağrılmalı, alanın ortasında aslına sadık kalınarak inşa edilecek şehir surlarının üzerinde dehşet verici savaş sahneleri can alıcı bir gerçeklikle canlandırılarak Türklerin gücü bütün cihana her yıl yeniden gösterilmeliydi. Çatışma sahnelerinin daha etkileyici olabilmesi için siyasi tutuklular ve sağ olarak ele geçirilmiş olan PKK mensupları Bizans askerleri gibi giydirilip surları savunmakla görevlendirilebilir, toplar yeri göğü inletirken Hakkın savaşçıları da yalın kılıç, “Allah Allah!” nidalarıyla saldırıya geçerlerdi. Kelleler burçlardan yuvarlanır, kanlar bedenlerden oluk oluk akarken yabancı konuklar bu tarihi mucizenin anlam ve önemini derinlemesine kavramakla kalmazlar, büyük olasılıkla korkudan altlarına da kaçırırlardı. Dünyanın dört bir yanındaki milyarlarca insan televizyonlarının başında büyülenerek, soluklarını tutarak, Stanislavski’ye şapka çıkarttıracak bu görsel şöleni izlerlerdi.

Böyle bir organizasyona önyak olmak kahramanımıza çuval dolusu para ve saygınlık kazandırabilirdi ama, daha önemlisi örneğin IMF yakamızı bırakır, turizmimiz gerçekten patlar, ekonomimiz canlanır, enflasyonumuz yüzde ikilere düşer, dünyanın önde gelen devletleri arasında hak ettiğimiz onurlu yeri alır, İslam aleminin de yeniden rehberi olurduk” (Dölek, 1997a: 84-85).

Eserlerinden verilen örneklerden anlaşılacağı üzere yazar, mizahın bir çeşidi olarak ironiyi fazlaca kullanmıştır. Hayatın kendisini ironik bulduğunu ifade eden yazar bunu keskin gözlem gücüyle birleştirmiştir. Dölek ince alayı, durumları tersine çevirmeyi ironinin temel noktaları olarak kullanır. Böylelikle asıl yaptığı, toplumun aksayan yönlerini bizzat olaylar üzerinden okuyucuya göstermektir.

4.4.1.2 Kara Mizah

Güncel Türkçe Sözlük’te “Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah” (TDK Güncel Sözlük, 23 Eylül 2020) olarak tanımlanan kara mizah, iki dünya savaşının ortaya çıkarıp şekillendirdiği bir sanat ve edebiyat akımı olup savaşın, yaşamın açmazlarına karşı sanatçıların geliştirdiği tepkilerden biridir. Savaş yıllarından uzaklaştıkça bu eserlerin absürt sanat yönü ağırlık kazanmıştır (Öngören, 2005: 90). Ferit Edgü kara mizahı “Kara mizahın ele aldığı konular ciddi mi ciddidir. Ama gülen ciddiyettir kara mizah.” (Edgü, 1982: 4) şekliyle tanımlar. Kara mizah, sosyal yaşantının bir parçası ve değişime uğrayan toplumun neticesi olarak görülmekte; kalabalık içinde yozlaşan insanları, yitirilen değerleri, savaşların ve sebepsiz ölümlerin getirdiği duygusuzlukları temsil etmektedir.

Kara mizahı bir terim olarak ilk defa İngiltere’de 1599 yılında Ben Jonson kullanmıştır. Fransız Akademisininin 150 yıl sonra bu terimi kabul edişi ile kıta

Avrupa'sına taşınmıştır. Kara mizahla ilgili yapılan ilk çalışma ise Andre Breton'un Jonathan Swift ile başlatmış olduğu *Kara Mizah Antolojisi* adlı yapıttır (Demiralp, 2005: 87).

Jonathan Swift'in "mizah insanlığı eğlendirmek için değil, acıya boğmak için" (Demiralp, 2005: 88) yaptığını söylemesi, mizahın özünde rahatsız edici bir unsur taşıdığını, mizahın aslının kara olduğunu düşündürmektedir. Kara mizahçı gerçekliği aşarak ondan olumsuz manada etkilenmek istememektedir. Freud, Breton'un kara mizah kavramını açıkladığı yapıtını temel aldığı makalesinde bu duruma şu cümlelerle açıklık getirmektedir: "Ben, yani ego mizah yoluyla bir yandan gerçekliği değil, öbür yandan bu değillemenin hazza dönüşmesini sağlar. Mizah, türü ne olursa olsun, egonun kendisini ve haz alma yetisini savunması yani bir bakıma insanın ve yaşamın savunulmasıdır" (Demiralp, 2005: 88).

Türk edebiyatında kara mizah ile ilgili en kapsamlı sayılabilecek çalışma Enis Batur'un *Kara Mizah Antolojisi* adlı yapıtıdır. Bu yapıtın "kanlı bir kristal" benzetmesini yaptığı kara mizahın Türk edebiyatında diğer mizah türlerinden ayrımının kolay olduğunu ancak asıl zorluğun hiciv ve yergiden hangi ölçütlerle ayrılacağına bilinemediğinin altını çizmiştir. Ona göre bu ayrım kara mizahın özündeki katı umutsuzluk ile mümkündür (Mecek, 2017: 28).

Kara mizah yaşanan dönemin tek boyutta ilerleyen amaçlarını ve değişmezlikleri, sosyokültürel açılardan görülen büyük kırılmaları kendine konu edinir. Kara mizahçı toplumsal aksaklıkları acımasız bir dille eleştirmekten çekinmez; insanlığın çoğu zaman hiç uğruna değer vermediği; para, güç, yaşam, ölüm gibi temel durumları sanatının konusu hâline getirir. "Kara mizahçılar, ön yargılardan, klişelerden ve manevi doygunluktan nefret ederler. Darağacındaki adamın 'Bu şeyin (ip) güvenli olduğuna emin misiniz?' sorusuna birlikte ve uyum içinde gülerler. Çünkü onların toplumsal gerçekleri aynı derecede tehlikeli görünmektedir" (Davis'den akt. Mecek, 2017: 19).

Eserlerinde değer kaybına uğramaya başlamış toplumun tehlikelerini konu edinen Sulhi Dölek'in mizahı kimi zaman kara mizaha göz kırpmaktadır. Feridun Andaç, Dölek'in bir mizah yazarından çok kara mizah yazarı olarak değerlendirilmesi gerektiğini bunun da eleştirel gerçeklik ile açıklanabileceğini ifade etmektedir. Ona

göre Dölek'in roman ve öyküleri ile önümüze koyduğu gerçekliğin yahut dünyanın ne olduğudur. İnsana, oradan da topluma ayna tutan yazar bugünün insan-toplum gerçeğini, yaşanan değişim ve dönüşümlerin sonuçlarından doğan durumlardan hareketle anlatırken; yozlaşmanın, çürümenin olduğu kadar insan ruhunun derinlerindeki gerçeğin de görülmesini sağlamaktadır (Andaç, 2003: 19).

Aynalar kitabında yer alan "Büyük Gösteri" adlı öyküsü "yetenek mezarlığı gibi" bir ülkede güldürü sanatçısı olabileceksen hayatın morgda çalışmaya sürüklediği Nebati anlatılmaktadır. Umutlu ve dirençli bir karakter olan Nebati yeteneğini hiçbir yere beğendiremezken hayatını sürdürebilmek için kalıcı bir iş arayışında bir hemşerisinin yardımı ile hastaneye hademe olarak girer. Bu hastanede tıpkı Nebati gibi birçok hayalini ve yeteneğini 'gerçek meslek' sahibi olma adına gerisinde bırakmış doktorlar, hemşireler vardır. Eğlenceli kişiliğinin kabul edilmediği hastanede birimden birime sürülmeye başlanan Nebati, en sonunda "nasıl olsa ölümlere bir zarar veremez" düşüncesi ile hastanenin morguna nakledilir. Ancak morgda da yaşam sevincinden ödün vermeden işi ölümler olsa dahi "işine dört elle sarılan", cenaze yakınlarına espriler, gösteriler yapmaya devam eden Nebati, en sonunda bir şikâyet üzerine arkadaşı ile birlikte hastaneden kovulur.

Bu öyküde kara mizah mekân ve karakter ilişkisi üzerinden arka plandaki ülke gerçeği olan ölüden farksız yaşayan insanlar ile sağlanmıştır. Ayrıca öykünün genel atmosferinde de kara mizahtan söz edilebilir. Nebati isminin seçilmesi bu noktada önemlidir. Aslında ismi Necati iken devletin bir yanlışlığı yüzünden nüfusa bu isimle geçmiştir. Bitkisel anlamına gelen Nebati, daha hayatının başındayken kendisine biçilmiş bitkiden farkı olmayacak bir yaşam gerçeğinin içine doğmuştur. Ancak isminin aksine Nebati umudun ve gülümsemenin sembolüdür. Karakter bir güldürü ustası olarak hayatın son durağı olan morgda çalışır ve ülke öyküde yetenek mezarlığına benzetilir. Bu durum, bir bakıma toplumun, Nebati gibi umutlarının her gün bu morg/mezarlık gibi ülkede yaşarken yitip gittiğini ortaya koymaktadır. Nebati öykünün bir yerinde kendi yaşamını şöyle aktarır:

"'Korkmanıza gerek yok' dedi Nebati. 'Ölümlerin canı acımaz.'

'Sen nereden biliyorsun? Hiç öldün mü ki?'

Nebati'nin arayıp da bulamadığı bir soruydu bu. 'Ben her gün ölüyorum' diyerek içini çekti.

'Hem zaten benimkine yaşamak mı denir?'" (Dölek, 2004: 33).

Vidalar kitabında yer alan “Deprem Yardımı” öyküsünde kara mizah, işlediği konu itibarıyla öykü atmosferine sirayet etmiştir. Yer kabuğu çatlağı üzerine kurulu bir kasabanın her depremde sallanması ile kasabaya her yerden deprem yardımları, gazeteciler, devlet adamları “yağmaktadır.” En az deprem kadar yıkıcı olan bu ziyaretler ve yardımlar kimi zaman kolilerce bozuk yumurta, makyaj malzemeleri, süs bitkileri, boş rakı şişeleri kimi zamanda *Emrazı Asabiye Cilt II, İngiliz Bahriyesinde Adabı Muaşeret Kavaidi* türünden kitaplardır. Öykünün anlatıcısı deprem yardımları için kurulmuş olan Yardım Değerlendirme Kuruluna başkan olarak atanır. İlk görevi hangisi olduğu bilinmeyen bir depremden sonra yapımı dört yıl süren “depreme dayanıklı 7 adet konutu” değerlendirmektir. Bu arada depremler olmaya devam ederken kasabaya ilk defa yanında gazeteciler olmadan gelen bir adam, yollamış oldukları battaniyelerin ulaşip ulaşmadığını öğrenmek ister. Battaniyeler kasabaya ulaşmamıştır. Araştırmalar sonucu elli kilometre ötedeki il merkezinde bir mağazada satıldıkları ortaya çıkar.

Deprem özü itibarı ile hassas; insanlığın zor, yardıma muhtaç zamanlarını çağrıştırmaktadır. Birine yardım etmek de aynı şekilde hassas ve insan vicdanıyla, ahlakıyla ilgilidir. Öyküde depremin ve daha çok vicdanlarını rahatlatarak yardım adı altında gönderilen işe yaramaz tonlarca şeyin kasaba halkı tarafından kanıksanması kara mizahı ortaya çıkarmaktadır. Öyküde geçen şu bölüm yardım olgusunu ölümle eşleştirerek kara mizahı örneklemektedir:

“Hakkımızı yasal yoldan arayıp aramayacağımızı tartıştık günlerce. Derken bir deprem daha oldu. Bir hafta geçmeden de yardım sandıkları sökün etti. Bu kez bayat konservelelerden zehirlendik. Kimin hangi akla uyararak gönderdiğini anlayamadığımız Kangal cinsi çoban köpeğinin de kuduz olduğu, ancak dört kişiyi ısırmasından sonra ortaya çıktı. Bizi depremler değil, deprem yardımları öldürecek” (Dölek, 2018: 55).

Vidalar kitabındaki “Elimizden Geleni Yaptık”, kara mizahın belirgin olduğu öykülerinden biridir. Öyküde nereden geldiği, kim olduğu bilinmeyen yaşlı bir adamın ölmek üzereyken kasabalı tarafından hastaneye götürülmesi ile başlar. Kasabanın insanı yardımsever olduğu için işi olan, olmayan herkes; okul müdüründen kaymakamın karısına, veterinerinden tapu memuruna kadar hastane odasına doluşup adamın kim ve hastalığının ne olduğunu “yardım etmek” maksadıyla sorgularlar. Öleyazan adamı düşünen tek kişi olan hademe arada odaya başını uzatarak aç olabileceğini belirtir ancak kaymakamın olduğu yerde bir hademeye söz

düşmemektedir. Nihayet adamın dokuz gündür tek lokma bile yemediği ortaya çıkar. Bunun bir rekor olduğu, odaya çağırılan gazeteci ve fotoğrafçıya kasabanın yüksek mevkileri demeçler verir ve bu süre zarfında adam ölür. Hastane odası gibi bir yerde yaşlı adam birkaç lokma yiyerek kendine gelebilecekken, ölümüne sebebiyet vermiş insanların öykünün şu kısmında söyledikleri, ahlaki değerlerin içinin boşaltılarak göstermelik bir şova dönüştürülmesi kara mizahı ortaya çıkarmaktadır:

“Gazetenin ön sayfasına koymalısınız bu haberi” diyordu kaymakam. ‘Herkesin kulağına küpe olmalı. Herkes ders almalı ki, birileri çıkıp bir şeyler yapsın.’
‘Açlık evrense bir sorundur’ diyordu ortaokul öğretmeni. ‘Bir kişinin karnını doyurmakla iş bitmez. Açlığın yeryüzünden silinmesi için herkes üstüne düşen görevi yerine getirmeli.’
Resmi çekilenler, yüzlerine üzgün, düşünceli ve bütün insanlığa kızmış bir görünüş veriyorlardı.
Neden sonra odacı kaymakamın yemden paylaşmasını göze alıp elinde bir çanak çorbayla girdiğinde, battaniyeyi sedyedeki adamın yüzüne çekmişlerdi.
‘Biz elimizden geleni yaptık’ diyordu veteriner.
Tapucu gözlerini halıdaki sigara yanığına dikmişti. ‘Gel de sinirlenme! Gel de sövüp sayma!’
Doktor bir sigara yaktı. ‘Vadesi dolmuş garibin’ dedi.
‘Büyük puntolu, bol resimli olmalı haber’ dedi kaymakam” (Dölek, 2018: 130).

Truva Katırı romanı da kara mizahın ön plana çıktığı eserlerinden biridir. Romanda kara mizah unsuru akli dengesi bozuk, her gün farklı bir karaktere bürünerek iş yerine gelen genel müdürlerden Cevdet Bey karakteri ile sağlanmaktadır. Bir devlet dairesinde hem de genel müdür statüsünde çalışacak en son insan görünümündeki Cevdet Bey, dairedekiler tarafından kanıksanmış, normal, olması gerektiği gibi görülmektedir. Çalışanların çoğu ondan şikâyetçidir ancak kimse bir şey yapmamaktadır. Devlet dairesi ölçeğinde, ülkenin debelendiği sıkıntılar karşısında toplumun tüm şikâyetlerine rağmen umursamazlığı Cevdet Bey karakteri üzerinden, acı bir komedi ile hatta kimi zaman absürde kaçan bir şekilde verilmiştir:

“Arşive inmekten vazgeçmişti artık. Saatlerce odasına kapanıp Nietzsche okuyor, artan zamanlarında da ziyaretçilerini kabul ediyordu. Masasını ve koltuklarını depoya kaldırtmış, odayı sedirler, minderler ve kilimlerle donatmıştı. Ortadaki büyük pirinç mangalda keskin tütsüler yakıyordu.
Yönettiğim kurumun bünyesinde, bütün personelin saygısını kazanmaya başlayan böyle bilge bir kişinin bulunması hoşuma gidiyordu” (Dölek, 1991: 145).

Kitapta Faruk Bey karakteri üzerinden insanların kişisel hırsları, torpillerle yüksek mevkilere gelmenin eleştirildiği şu pasajda kara mizahın absürt bir şekilde verildiğine bir diğer örnek oluşturmaktadır:

“İnsan bazı şeyleri yaşayarak öğreniyor” dedi Faruk Bey bıyığını yerine yapıştırmaya çalışırken. ‘O acıları yaşamıyordum, bugünkü olgunluğa asla varamazdım. Önemli mevkilere tepeden inme gelmek yerine, yeteneklerime uygun bir işten başlayıp adım adım zirveye tırmanmaya çalışmamın daha doğru olacağını öğrendim artık.’

O zaman sonra bile bastıramadığım bir hınçla ‘Bana gelseydiniz’ dedim. ‘Size arşiv memurluğu gibi bir görev ayarlardım. Levent olmak da nereden aklınıza geldi? Bu mu sizin yeteneklerinize uygun iş?’

‘Ben halimden memnunum’ dedi.

‘Yükselme hırsınıza ne oldu peki?.. Buradan başlayıp nereye yükseleceğinizi umuyorsunuz?’

‘İstanbul’un fetih yıl dönümünde surlara tırmanacağım’ dedi. ‘Selami beni Ulubatlı Hasan yapacağına söz verdi. Yoksa böyle kıytırık bir levent olmayı dünyada kabul etmezdim!’ (Dölek, 1991: 168).

Habis’in Serüvenleri anlatısının “Kahramanımız Sosyal Demokratların Nabzını Tutuyor” isimli bölümünde siyaset ve siyasetçilerle dalga geçilerek, siyaset kavramının ciddiliğine gölge düşürülerek kara mizah absürt bir şekilde verilmiştir:

“(…) Genel Başkan, kendi yakın çevresinde kendi kamuoyu araştırmasını yaptırmıştı. Buna göre yüzde doksan altı, hangi pozisyonda olursa olsun birleşmeye temelden ve kesinlikle karşıydı. Geri kalan yüzde dört ise, ön sevişmeyi 2000 yılına değin sürdürmek ve birleşme sırasında üstte bulunmak koşuluyla ‘belki’ diyordu” (Dölek, 1997a: 82-83).

Dölek’in kara mizahı yukarıdaki örneklerden hareketle umutsuzluğu değil, hayat karşısındaki çaresizliği işaret eder. Ölüm, doğal afet, hastalık, siyaset, manevi değerler gibi konular üzerinde kalem oynatmaktan çekinmeyen yazar, çoğunlukla bu kavramların içini boşaltarak kara mizahı sağlamaktadır. Kimi zaman da absürt bir şekilde ele almaktadır. Mizahın bu türü yazarın gülmece anlayışı ile birleştirildiğinde üslubunun kilit noktası olarak yorumlanabilir.

4.5 ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Roman ve öyküde, okuyucu ile eser arasındaki kişi veya varlık, eseri okuyucuya aktiren anlatıcıdır. Bu anlatıcı eseri okuyucuya hangi zaman diliminde, nerelerde, kimlerle, nasıl geçtiğini daha geniş bir çerçevede ile eserdeki tüm unsurları okuyucuya aktarma görevi üstlenmektedir.

Eseri okuyucuya aktarma işlevi üstlenen anlatıcı, romanın kurmaca dünyasında geçen yapıyı okura aktarırken öznel ya da nesnel bir tavır takınabilir, fikirlerini dile getirebilir veya eleştirebilir. Anlatıcı eserde yer alan bir kişi olabildiği gibi olaylarla hiç bağlantısı olmayan biri de olabilir (Çetin, 2019: 105).

Şerif Aktaş da anlatıcı sorusuna cevap ararken şu cevabı vermektedir: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 1984:73-74).

Mehmet Tekin, anlatıcı tiplerini üçe ayırır ve özelliklerini şu şekilde sıralar:

1. Üçüncü Tekil Kişi (O) Anlatıcı: Bir romanda sesi ilk duyulan kişi odur. İlahi-tanrısal bir konumla mutlak bir gücü bünyesinde barındırır. Ayrıca gözlemci ve kişisel bakış açısı da bu anlatıcı tipiyle verilmektedir. Esnek yapısı sebebiyle yazarlar tarafından en çok kullanılan anlatıcı türüdür.

2. Birinci Tekil Kişi (Ben) Anlatıcı: (O) anlatıcıya göre daha az kullanılan, kimi kısıtlarına rağmen roman için gerekli lirik sıcaklığı sağlayan anlatıcı tipidir. Konumu itibarıyla kurnaca dünyada hem anlatan hem de anlatılan durumundadır. Okuyucu bu anlatıcı tipinin zihin ve bakış açısının verdiği ölçüde anlatılan olaylara tanık olur. Daha çok otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda sıklıkla kullanılır.

3. İkinci Çoğul Kişi (Siz) Anlatıcı: Çok az kullanılan, marjinal bir anlatıcı tipidir. Romancıya çok katı sınırlamalar getirmekte olduğundan sıkıntılıdır. (Tekin, 2019: 28-45)

Yukarıdaki tasnife göre Sulhi Dölek’in eserlerine bakıldığında çalışmaya konu edinilen eserlerinde ben anlatıcı ve 3.tekil anlatıcı tespit edilmiştir. Hem otobiyografik özellikler taşıyan hem de taşımayan eserlerinde aynı durum söz konusudur. Genellikle eserlerinin başkışileri ben anlatıcı konumundadır. Bundan dolayı eserlere bu anlatıcıların imkânları dâhilinde sundukları kadarıyla tanık olunmaktadır.

4.5.1. Kendi Hikâyesini Anlatanlar: 1. Tekil Kişi (Ben) Anlatıcı

Kirpi ve *Truva Katırı* ben anlatıcı örneğinin en belirgin olduğu eserlerdir. *Kirpi*’de olayların başkarakterin ağzından polise ifade verir şeklinde anlatılır. Roman anlatıcının niteliğini belirleyen şu cümlelerle başlamaktadır:

“Size her şeyi, tüm bildiklerimi anlatacağım. Yeter ki ailemi ve beni koruyun” (Dölek, 1997b: 7).

Bu cümleler eserin okuyucuya kahramanın ağzından, onun bakış açısıyla anlatılacağı kesin bir ifadesidir. Okuyucu bu cümle ile bir nevi polis konumuna getirilmiş, karakterin başına gelenleri onun anlattıkları kadarıyla değerlendirme imkânına sahip olmuştur. Çünkü Reşat Şaşmaz, olayları anlatırken zaman zaman aralara girerek kendini haklı çıkarmak için alakalı alakasız çeşitli konularda yorumlarını bildirmektedir. Bu durum da okuyucunun algısını yönlendiren, ben anlatıcıya özgü en önemli özelliktir.

Truva Katırı'nda da olaylar, başkarakter Sinan Polat'ın genel müdürlük yıllarının bir itirafı şeklinde aktarılmaktadır. Yaşadıklarını "her şeyi itiraf ediyorum. İşte başlıyorum" (Dölek, 1991; 6) ifadeleriyle okur ile karşılıklı etkileşime girerek, yorumu ona bırakarak anlatmaya başlar. Anlatıcının okuyucu ile bizzat iletişime geçtiği en belirgin eserdir. Sık sık okura seslenerek onun kanaatini öğrenmek ister. Bakış açısını kendi lehine değiştirebilmek için okuyucu gibi tavır takınır ve araya girmekte bir beis görmez:

"Bunları okurken, iyimserliğime ve saflığıma şaşırıyor olmalısınız. Şimdiye kadar yazdıklarımın, nasıl şeytanca bir tuzağa düşürüldüğümü az çok kestirebiliyor ve 'Hâlâ anlayamadı enayi!' diyorsunuz belki. Bu ille de sizin benden daha akıllı olduğunuz anlamına gelmez. Gerçekte büyük olasılıkla benden daha akıllısınız ama bu da öyle aman aman övülecek bir şey sayılmaz. Benden daha akıllı o kadar çok insan var ki!.. Ayrıca şunu da unutmayalım lütfen: Siz her şeyi serinkanlılıkla dışardan izliyorsunuz. Bense olayların içindeyim. Sezgilerim ve algılama yeteneğim tahmin edebileceğiniz birtakım nedenlerden dolayı hatırı sayılır ölçüde körelmiş, nesnel değerlendirmeler yapabilmem güçleşmişti. Bazı şeyleri oldukları gibi değil, görmek istediğim gibi görüyordum. Bu sizin başınıza hiç gelmedi mi?" (Dölek, 1991; 151).

Anlatıcının okuyucu ile kurduğu tek taraflı bu diyalog ve soru, olayların çerçevesinin kendisi tarafından çizildiğinin üstü kapalı bir göstergesidir. Ayrıca okuyucunun muhtemel tutumu ile onu yoklaması, düşüncelerini yönlendirmek için yaptığı bir oyun niteliğindedir.

Teslim Ol Küçük, Geç Başlayan Yargılama ve Korugan romanları da ben anlatıcının tespit edildiği eserlerden biridir. *Teslim Ol Küçük*'te yukarıdaki iki eserden farklı olarak anlatıcı başkişi Ali Özer, yaşadıklarını okura direkt değil, bir psikoloğa anlatarak okuyucuya aktarır. Eserde psikoloğun herhangi bir yorumuna veya sözüne, diyaloglarına rastlanmaz. Bu durumun dolaylı olarak okuru psikolog olarak konumlandığı söylenebilir.

Ali'nin çocukluk yıllarından itibaren yaşadıklarını, onu buhranlara sürükleyen süreçleri açıkça anlatmaktadır. Bunların dışında okuyucu ile iletişime geçilmez ve anlattıkları dışında bakış açısını yönlendirecek harici müdahalelerde bulunmaz. Okurun psikolog yerine konulması anlatıcının bu noktada sınırlandırdığı söylenebilir. Çünkü psikolog karşısında insanlar iç dünyasını kendi dünya görüşleri çerçevesinde şekillendirerek aktarırlar. İç dünyanın aktarılması kişi hakkında yeterli verilere ulaşılmasını sağlamaktadır. Eserde ben anlatıcının kullanılması, karakterin hayata bakış açısının ve ruhsal dünyasının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Geç Başlayan Yargılama romanının da tıpkı *Teslim Ol Küçük* gibi anlatıcı-başkişi paralelliğinde kahramanın içsel dünyası ortaya serilir. Bu romanda diğerleri gibi birebir okurla herhangi bir iletişim kurulmamaktadır. Anlatıcının tek işlevi olayları ve başkişinin ruhsal dünyasını okuyucuya aktarmaktır.

Korugan'da da başkişi anlatıcı rolüyle karşımıza çıkmaktadır. Vedat'ın gözünden çevresi, arkadaşları ve yaşadıkları anlatılır. Anlatıcının çocuk olması, bu eserin gözlem gücünü kuvvetlendirmektedir. Çocuk bakış açısının dolaysız olması, dış dünyayı yetişkinlerden farklı algılamalarına olanak sağlar. Düşünce yapılarında henüz belirli kalıpların gelişmemesi, olayları kompleks olmayan bakış açılarıyla yorumlamalarına imkân tanımaktadır. Öğrenmek adına çevrelerini çok iyi gözlemlemeleri ve olup bitenleri olduğu gibi aktarmaları bir ayna niteliğindedir. Roman çocuk anlatıcının tüm olanaklarından yararlanmaktadır.

Romanları dışında öykülerinin büyük bir çoğunluğunda ben anlatıcı hâkimiyeti görülmektedir. Öykülerdeki bu anlatıcı tercihi, insanın ve toplumun içinde bulunduğu krizin gösterilmek istenmesiyle bağdaştırılabilir. Karakterlerin kendi hikâyelerini aracı olmadan ilk ağızdan anlatmaları, okuyucunun dikkatini olaylardan ruhsal dünyalara çekmektedir. Böylece okur, karakterlerin olaylar karşısındaki psikolojik durumlarına tanık olmaktadır. Yazar-anlatıcı paralelliğinin söz konusu olduğu bu anlatıcı tipinde yazar, eserdeki başkişiye bürünerek okura ulaştırmak istediği mesajı daha rahat sunmaktadır.

Anlatıcının kurmaca eserlerde bir anlamda yazarın kişiliğinin simgesi olması ona hem avantajlar hem de dezavantaj sağlamaktadır. Olay örgüsünü kendi açısından bilmesi, her detayı okuyucuya kendi lehinde aktarabilecek güçte olması eser üzerinde mutlak bir kuvvete sahip olmasına imkân tanımaktadır. Fakat tüm bu güce rağmen

anlatıcı, yazarın kimliğinden kurtularak kendini okuyucuya kabul ettirebilmelidir. Çünkü ben anlatıcılarda yazar-anlatıcı ilişkisi oldukça ön plandadır. Eserin sahilliğine gölge düşürebilecek bu detay anlatıcının eserdeki konumu için oldukça önemlidir.

Kirpi ve Truva Katırı romanları bu dezavantajın sınırlarında gezinmiştir. Okuyucu ile birebir iletişim kurmaları, algıyı yönlendirmek adına aralara girerek yorumlarda bulunmaları, okurun odak noktasının metinden anlatıcıya kaymasına sebep olmaktadır. Ancak bu eserlerdeki anlatıcıların yazarı aşmış kimlikleri ve doğallıkları okuyucu tarafından yadırganacak bir noktada değildir. Anlattıkları ile bütünleşmiş, kurmacadan koparılamayacak nitelikleri bu dezavantajı geri plana itmektedir. Böylelikle eserlerin gerçeklik duygusu zedelenmemektedir.

Teslim Ol Küçük, Geç Başlayan Yargılama ve Korugan romanlarında ise aynı dezavantaj durumu söz konusu değildir. Anlatıcının karakterlerin iç dünyasına tanık olmamızı sağlayan konumu, okura kendini en başından kabul ettirir. Anlatıcının yazarı dışlayarak tamamıyla karakter ile özdeşleşmiş olması, okuru kurmacanın sahilliği noktasını sorgulamaya itmemektedir. Yazarın kendi çocukluğundan yola çıkarak oluşturduğu *Korugan* romanındaki anlatıcının çocuk oluşu da bu durumu değiştirmemektedir. Çocukların yetişkinlere nazaran olaylara tarafsız bakabilmeleri ile henüz duygusal gelişimlerinin başında oluşu onları iyi bir gözlemci yapmaktadır. Bundan dolayı bu eserde de anlatıcı yukarıda bahsedilen olumsuz niteliği taşımamaktadır.

4.5.2. Tanık Olunan Hayatlar: 3. Tekil Kişi (O) Anlatıcı

3. tekil kişi (o) anlatıcının rastlandığı eserler; *Küçük Günahlar Sokağı, Kiracı ve Habis'in Serüvenleri*'dir. O anlatıcının *Küçük Günahlar Sokağı* dışındaki diğer iki eserde işlevi aynıdır. Her şeyi sınırsız imkânlarla bilen, hikâyeyi anlatan konumdadırlar. Bu anlatıcı türünün esnek yapısı ve metin üzerindeki mutlak bilme gücü yazara büyük kolaylık sağlamaktadır. Sulhi Dölek'in eserlerinde bu anlatıcı hep tanrısal bakış açısı ile verilmiştir. Diğer bakış açıları ile karşılaşmaz.

Kiracı eserinde olaylar, başkişi Kerim Kocaman'ı merkeze alarak onun üzerinden anlatılır. Anlatıcı eserdeki herhangi biri değildir. Tanrısal bakış açısı ile sunulur ve sadece sesi duyulur. Kerim'in yaşadıklarını, iç dünyasına kadar her şeyi

bilmektedir. Kerim’i delirme aşamasına getiren süreci, karakterin duygu dünyası ile birlikte anlatmaktadır:

“Aşağılık duygusuna benzer bir duygu yerleşmişti içine. Aldığı aylığı, irili ufaklı dairelerin kiralalarıyla karşılaştırıyor, ‘Vay vay vay’ diye kendine acınıyordu. ‘Ben bunca yıllık devlet memuru Kerim Kocaman!..’, bazen içinden söylüyordu bunu. bazen herhangi bir yerde yüksek sesle.” (Dölek, 1982: 9).

Habis’in Serüvenleri anlatısında da başkişi Habis Yozyürek’in daldan dala atladığı serüvenleri, tıpkı *Kiracı* romanındaki gibi tanrısal bakış açılı anlatıcı tarafından anlatılır. Onun geçmişine kadar her şeyinden haberdardır. Anlatıcı Habis’in her hareketini, düşüncelerini ve duygularını en ince ayrıntısına kadar okuyucuya aktarmaktadır.

Küçük Günahlar Sokağı romanında ise anlatıcı farklı bir yönüyle ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı bu romanda da tanrısal bakış açısına sahiptir. Sadece tek bir karakteri değil, eserin geçtiği mahalledeki tüm karakterleri en ince detayına kadar bilir. İsteddiği yere istediği zamanda girebilen bir hayalet veya doğüstü varlık tarzındadır. Kimi yerlerde bir çocuk olduğuna dair hisler uyandırır da eserde bunu kanıtlayacak bir delil yoktur. Bir tek bu romanda 3. tekil anlatıcının sesinin yanında varlığı da hissettirilir:

“Bekçi hadiseye müdahale ederken, ben yükselip sokağımı kuşbakışı gözden geçiriyorum. Evet, bu sokak benim. (...) Belki de tersine ben onlara aitim. Sokağımın insanları benim varlığımdan habersizdir tabii. Peşlerine takılıp her gittikleri yere giderim. Aklıma eserse yatak odalarına bile girerim. Benden sır saklayamazlar” (Dölek, 2005a: 9).

Anlatıcının tanrısal duruşu bu cümlelerle daha net anlaşılacaktır. Ancak o, sokağındaki herkesin ne yaptığını ne düşündüğünü bilmesine rağmen onlara yardım edemez. Yapacaklarını engelleyemez. Bu bir bakıma anlatıcının, okura karşı olayları sadece anlattığına, kendisinin bir aracı olduğuna yapılan vurgu olduğu söylenebilir:

“Ben böyleyim işte!.. Kötülük yapamam ama yapanları da engelleyemem. Bir çocuğu sevindiremem. Ağaç tepesinde kalmış bir kedi yavrusunu indiremem. Umutsuzlara umut verememem. Mutsuzları güldüremem. Hayat kurtaramam” (Dölek, 2005a: 163).

Okuyucu, karakterin yaşadıklarına onun gözüyle değil, dışarıdan bir göz ile tanık olur. Bundan dolayı anlatıcı, okurun olaylara ve kişilere bakış açısını değiştirecek, dikkatini metinden başka unsurlara çekecek eylemlerde bulunmaz. Ancak tanrısal bakış açısı ile sunulmuş olan bu anlatıcı okuyucuyu istediği şekilde

yönlendirebilecek güce sahiptir. *Kiracı* ve *Habis'in Serüvenleri'nde* karakterin ruhsal dünyasını daha çok vererek okurun olayların akışını kahraman üzerinden yorumlamasına neden olur. Fakat *Küçük Günahlar Sokağı'nda* anlatıcı, varlığını duyumsatarak karakterler üzerinde bir yaptırımı olmadığını bizzat belirtir. Anlatıcı, diğer iki kitaptaki hâkim bakış açısından farklı bir şekilde kurgulanmıştır.

Küçük Günahlar Sokağı yapıtında anlatıcının bariz görünümü, onun yazar olduğunu düşündürmektedir. Lakin Sulhi Dölek, bir söyleşisinde anlatıcının kendisini olmadığını, fiziksel bir formunun da bulunmadığını belirtmiştir (Dölek, 2005c: 35).

4.6. ANLATIM TEKNİKLERİ

Mehmet Tekin, anlatım tekniklerinin anlatıya dinamiklik, derinlik ve çeşitlik kattığını söyleyerek bir romana estetik bir doku kazandıran, onu roman yapan unsur anlatım tekniklerinde aramak gerektiğini belirtmektedir (Tekin, 2019: 196-197). Bir dil sanatı olarak değerlendirilen roman, anlatım tekniklerinin bu dili yoğurup biçimlendirmesi ile ortaya çıkmaktadır.

Bundan dolayı edebî bir eserde neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önem kazanmaktadır. Çünkü anlatının biçimi, anlatı ilgili verilmek istenen mesaj, felsefe, gibi detayları karşı tarafa sunacak bir araçtır.

Kuvvetli gözlem gücüyle birleştirdiği mizahi üslubuyla büyük toplumsal kırılmalardaki insanın hikâyesini anlatan yazarın ele alınan eserlerine bakıldığında farklı anlatım tekniklerini ustalıkla kullandığı görülmektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde eserlerinde daha belirgin olarak tespit edilen ortak anlatım teknikleri Mehmet Tekin'in sınıflandırması üzerinden incelenecektir.

4.6.1. Anlatma-Gösterme

Anlatmaya bağlı edebî eserlerin özü, olayların ya da durumun bir anlatıcı tarafından karşı tarafa anlatılmasıdır. Roman ve öykü öncesi metinlerin esası anlatmak üzerine kuruludur. Modern anlatı eserlerinde de bu teknik uzun zamanlar boyunca en çok kullanılan teknik olmuştur. Dilin etkin bir işlev kazanması demek olan anlatma,

hikâyeyi sunma biçimidir. Anlatma tekniğinde dikkatler hikâyeyi sunuş tarzına ve sırasına, hikâyeyle alakalı yorumları ve açıklamalarıyla anlatıcının üzerindedir. Anlatıcının mutlak egemen konumda olduğu anlatma yönteminde okur, eserin dünyasına kolayca girememektedir. Çünkü metin ile okur arasında yorumlar yapan, olayları, algıları yönlendirme kuvveti olan bir anlatıcı vardır. Anlatıcının metnin önüne geçtiği bu tekniğin kusurlarını ortadan kaldırabilmek için ilk defa realistler tarafından gösterme tekniği kullanılır (Tekin, 2019: 200-201).

Sulhi Dölek'in eserlerinin hemen hepsinde anlatma tekniği, en baskın yöntem olarak kullanılmaktadır. Bu yöntem kimi eserlerinde okuru metnin dünyasına girişte bir engel yaratmasa da kimi eserlerinde yaratmaktadır. Örneğin *Kirpi* romanında anlatıcı olan başkışı, olaylar hakkında kendi tarafından yorumlar yapar, olaylardan önce araya girerek açıklamalarda bulunur. Bu yorumlar ve kendi bakış açısından yaptığı açıklamalar, okuyucunun gözünde kendini haklı çıkarma çabasına dönüşmektedir. Ayrıca okurun odağı metinden daha çok anlatıcının üzerine yönelmektedir. Ancak *Küçük Günahlar Sokağı* romanında anlatıcının araya girişleri, okuyucuyu metnin içine daha çok çekebilmek için verilen detaylardan oluşur ve anlatıcının metin üzerinde yönlendirici bir pozisyonu yoktur. Buna rağmen okurun, anlatıcının hâkimiyetini hissettiği ve aklının karıştığı aşikârdır. Çünkü odak noktası, sesini yüksek perdeden duyuran anlatıcıya kaymaktadır.

Bunların dışında *Geç Başlayan Yargılama*, *Kiracı*, *Teslim Ol Küçük* ve öykülerinin büyük çoğunluğunda anlatma tekniği yukarıdaki dezavantajı taşımamaktadır. Bu eserlerde yazar, anlatıcının -birinci tekil olsa dahi- görünümünü asgari düzeye indirmiştir. Olaylar *Kiracı* dışında ben anlatıcı tarafından aktarılır fakat asıl nokta metnin kendisidir, anlatılanlardır. Okur aktarılan olaylara, kişilerin iç dünyalarına kendisini daha çok verebilmektedir.

Anlatma tekniğiyle beraber kullanılan gösterme, tiyatrodan ödünç alınmıştır. Kendini karşılıklı konuşmalar şeklinde göstermektedir. Bu teknikle beraber, anlatıcının hâkim olduğu anlatma tekniğindeki başatlık kırılarak odağın metin üzerine yoğunlaşması sağlanmıştır (Tekin, 2019: 200). Esas olan nokta soyut olan anlatımın somutlaştırılarak gösterilmesidir. Bu yöntem eserlerde tek başına kullanılabildiği gibi anlatma ile iç içe ya da her ikisinin bağımsız fakat bir arada şekilleriyle yer almaktadır.

Gösterme tekniğinin ön planda olduğu eser *Teslim Ol Küçük*'tür. Başkarakter Ali'nin diğer karakterlerle girdiği konuşmalar diyalog şeklinde verilir. Böylece okur, olaylara, duygu ve düşüncelere ilk elden tanık olmaktadır:

“Ben: Yani bundan böyle aklıma estikçe yanınıza gelip bir şeyler söyleyebilir miyim?
O: Tabii. Bunda ne kötülük var? Hangi çağdayız?
Ben: Kimseye pek yüz verdiğinizi... Yani pek kimseyle konuştuğunuzu görmedim de...
O: Kimse benimle konuşmuyorsa ne yapabilirim?
Ben: Belki cesaret edemiyorlardır.
O: O kadar ürkütücü mü görünüyorum?
Ben: Onu demek istemedim.
O: Biliyorum” (Dölek, 1995: 94).

Bu diyalogda Ali'nin hoşlandığı kızın yanına yaklaşmaması, açıkçası ürkmesi kendi ağzından verilmektedir. Kızın bu konu hakkındaki görüşleri de gösterilerek okuyucuya sunulmuştur. Romanda Ali'nin düşüncelerini aracısız olarak sunmada diğer karakterlerle diyaloglarına yer verilmiştir.

Gösterme yöntemi, *Kirpi* romanında da *Teslim Ol Küçük*'teki gibi anlatma ile iç içedir. Bu eserde karakterlerin kişisel özelliklerini aktarmada kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Komşu Hasan Efendi şive özellikleriyle okuyucuya gösterilir:

“Yamuk oldu dedi.
Kafam yukarda, anlamadan alık alık baktım bir an.
'Arabayı diyom, arabayı... Yamuk goyunca öteki arabaların hepsi sığmadığından gayrı, avlunun manzarası da muntazam olmuyo.'
Ben ona iyi akşamlar diliyorum, o bana neler söylüyor!.. Tepem iyice atmış, ağzımı açmaya korkuyorum. Konuşsam, kırıcı laflar edeceğim. Cahil herifin teki, bana akıl öğretmeye kalkıyor. Hadi her zaman düzgün park etmeye dikkat etmesem neyse...
'Ağacın altına yanaş' diye üsteledi bu yine. 'Daha güzel olur.'
'Daha güzel mi olur?' dedim.
'Evet, daha güzel olur.'” (Dölek, 1997b: 50)

Reşat, Hasan Efendi'yi konuştuğu dil üzerinden yermektedir. Türkçeyi düzgün konuşamayan bir tip olarak nitelendirdiği bu adamın ona ne hakla karıştığını anlayamamaktadır. Dilsel sapmaların bizzat kendi ağzından verilmesi, okuyucuya karakteri ilk elden tanıma imkânı sunmaktadır. Ayrıca kendini ilgilendirmeyen bir duruma dahi karışan yapıda olması gibi kişisel özellikleri yansıtılmaktadır.

Kiracı'da gösterme tekniği başkışı Kerim Kocaman'ın çevresindekilerle girdiği konuşmalar üzerinden verilir. Olayların akışını destekler nitelikte kullanılmıştır. Çoğunlukla kiracılık, ev sahipleri konuları, sadece Kerim'in değil birçok insanın aynı sıkıntıları yaşadığını göstermektedir. Basımevi işçisi ile yapılan bir konuşma, anlatma tekniği ile bir arada kullanılarak ev sahiplerinin farklı bir yönü ortaya konmaktadır:

“‘Bir kadının kitap dağıtıcılığı yapması, beklenmedik sakıncalar yaratıyor’ dedi Hüsnü.

‘Artık çağ değişti’ diye karşı çıktı Kerim. ‘Kadın işi, erkek işi kalmadı. Kadınlar da erkekler gibi her işi yapıyorlar günümüzde.’

Sessizce oturan iki basımevi işçisinden zayıf ve bıyıklı olanı bunu onayladı. ‘Doğrudur. Söz gelimi bizim ev sahibi de bir kadın.’

Ev sahibi sözünü duyan Kerim, kulak kesildi.

Hüsnü yüzünü buruşturdu. ‘Ev sahipliği de meslek mi yahu?’

‘Bizim ev sahibi için bal gibi de meslek!’ dedi basımevi işçisi. ‘Tüm geçimi kiraya verdiği evlerinden.’

‘Evlerinden ha?’ diye dertli dertli sordu Kerim. ‘Kaç evi var ki bu kadıncağızın?’

‘Yirmi.’

‘Anlamadım.’ dedi Kerim, lokmasını güçlüğüyle yutarak. ‘Yirmi demişsin gibi geldi.’

‘Yirmi dedim evet. Belki gerçekte daha fazladır. Bunlar benim bildiklerim.’

‘Biraz daha anlat. Aman biraz daha anlat!’

‘Evlerin tümü bizim sokakta. Çoğu tek katlı, bir bölümü de iki ya da üç katlı. Ben kadını bir kez görmüştüm, sözleşmeyi imzalarken. Kiracıları kendisi toplamıyor. Bir adamı var, onu gönderiyor. Haydut gibi biri. Sabıkalı mı, nedir?.. Her şey umulacak bir tip açıkçası. Önceleri bayağı korkardım bu heriften. Kirayı verirken gözünün içine bile bakamazdım. Parayı verirdim, bir de teşekkür ederdim. Zahmet edip kapıya kadar geldiği için...’” (Dölek, 1982: 37-38)

Korugan da gösterme tekniğinin kullanıldığı romanlardan birisidir. Özellikle başkarakter Vedat'ın kendi yaşıtı ve büyükleriyle girdiği diyaloglar karakterin zihin dünyasını ortaya koymaktadır. Teknik bu eserde salt diyaloglar hâlinde verilir. Karakterin dile ilişkin yapıları henüz yeni yeni öğrenmeye başlaması ve onda merak uyandıran olayları sorgulaması okuyucuya gösterilerek bir çocuğun düşünce tarzı ortaya konulur:

-Tavuklar imamı söyledi. Kızı kendini satıyormuş

(...)

-Yalnız kadınlar mı satar kendilerini?

-Uyu şimdi. Bunları anlamak için öğrenmen gereken çok şey var daha.

-Öğret öyleyse bana.
-Uyu diyorum çocuk.
-Bugün nereye gittim biliyor musun?
-Nereye gittin?
-Mavi Sabahlıklı Kadın'ın evine.
-Mavi Sabahlıklı Kadın da kim?
-Söyledim kim olduğunu.
-Ne işin vardı?
Bütün ayrıntılarıyla anlattım. Bana 'Eve aldığım ilk adam sensin' dediğini bile.
-Yaman bir kadına benziyor.
-Yarın yine gideceğim.
-Ne yapmaya?
-Çağırıldı beni.
-Çağırıldı diye hemen kendinden bıktırman mı gerek? Hem annen duyarsa görürsün gününü” (Dölek, 1975: 93).

Diyalogların basit cümlelerden oluşması gerçekte bir çocuk ile konuşmanın romana yansıtılmış hâli gibidir. Mahallenin delisinin söylemiş olduğu bir sözün aklını kurcalaması üzerine anneannesi ile girdiği diyalog, hemen aynı süre zarfında konunun değişmesi ile çocuk zihninin görünümüne bir örnektir.

4.6.2. Geriye Dönüş

Roman, zaman düzleminde “şimdi” içinde kurgulansa da “geçmiş”ten beslenen bir sanattır. Zamanın göreceliği şimdiyi de farklı algılamamızı sağlar. Bir olay sığacağı sığacağı yazılsa bile geçmiş anlatılmış olur. Şimdi, romancı için teknik bir sorundur çünkü hiçbir zaman “şimdi”yi anlatma gücüne sahip değildir. Ayrıca romanı toplumsal ve beşeri kılan değerler “geçmiş”ten ödünç alınmaktadır. Karakterlerine, mekânlarına, olaylarına ruh verebilmek adına yazar eline geçen her fırsatta geçmişe döner. Bu teknik amaç ve işlevine göre üç şekilde uygulanmaktadır. Bir olayı veya karakteri anlatmak, tanıtmak için yakın bir zamana dönüldüğü “dar anlamda geriye dönüş”tür. Okuyucuyu anlatılan hakkında aydınlatmak “yapıcı geri dönüş”, daha çok polisiye romanlarda uygulanan problemler için uygulanan ise “çözücü geriye dönüş”

olarak adlandırılmaktadır. Modern romanlarda bu yöntem “flashback” adı verilen daha çok zamanda ani atlamalar, gidip gelmeler ile yapılmaktadır (Tekin, 2019: 244-250).

Sulhi Dölek’in özellikle *Geç Başlayan Yargılama*, *Kiracı*, *Teslim Ol Küçük*, *Kirpi*, *Küçük Günahlar Sokağı*, *Truva Katırı* romanları ve kimi öykülerinde bu teknik göze çarpmaktadır. Tekniğin bu eserlerdeki işlevi daha çok olayların öncesini ya da karakterin önceki yaşamını aktarmak içindir. *Teslim Ol Küçük*’te geriye dönüşler Ali Özer’in psikoloğa sıkıntılarını anlatması ile çocukluğundan itibaren başlar. Bu dönüşlere geçiş, zamanda ani bir sıçrama ile değil, Ali’nin psikoloğuna verdiği yazılar ile gerçekleşir:

“Sırf sizin için bir şeyler yazdım. Böylece çocukluğumla ve yetişmemle ilgili merak ettiğiniz... Yani eğer merak ediyorsanız... (...) Bunları yazmak istedim, çünkü geçmişi böyle aradan çıkarırsak; şimdiki durumumu ve olacağımı konuşmamıza daha çok zaman kalır diye düşündüm” (Dölek, 1995: 15).

Eserin devamında da çocukluk kısımlarına dönüş, psikoloğa verilen yazılar ile belirtilir. Çocukluk bölümleri kronolojik bir sırada verilmez. Ali Özer’in sıkıntısını çektiği sorunlara geçmişinden ışık tutarak daha iyi anlaşılması sağlanır.

Geç Başlayan Yargılama kitabında da teknik, diğer eserlerindeki işlevine paralel bir şekilde kullanılmaktadır. Serhan’ın gençlik yıllarında çözemediği sorunu, onu yıllar sonra ansızın yakalar. Yüzleşmek zorunda kaldığı bu problem, Serhan’ın buhranlı iç dünyasına, sürekli huzursuz hâline bir cevap niteliği taşımaktadır. Bunun dışında olay örgüsündeki olayların daha iyi anlaşılması için yer yer dar zamanlı geriye dönüşlere de rastlanılır. Geriye dönüş tekniği romanın genelinde başkişinin yaşadığı olayların zihninde uyandırdığı kelime ve cümlelerle verilir. Tekniğin uygulanma biçimi, başkişinin zihin ve ruhsal dünyasına daha yakından tanık olma imkânı tanımaktadır.

Bunların yanında *Kirpi*, *Kiracı* ve *Truva Katırı* romanları, olayların kısa bir anlatımından sonra bunların öncesi olduğunu belirterek, bu önceye dönerek anlatmaya başlar. Çünkü karakterleri itirafa sürükleyen, cinnetin eşiğine getiren durumları anlayabilmek için geriye dönüp geçmişteki olaylar zincirini anlatmak gerekmektedir.

Diğer eserlerde bu teknik sıklıkla karakterlerin, onlarla ilgili mekânların tanıtımında ve olayların anlaşılması için yakın bir zaman öncesine dönülmek suretiyle

işlenmiştir. Olay örgüsünün anlam dairesini zenginleştirmek, anlatılan karakterin dünyasına, çevreyle, eşyayla ilişkisine dair açıklayıcı bilgiler sunmak gibi işlevleri vardır. Örneğin *Kiracı* romanında Kerim maddi gücü bir ev almaya el vermediği için tüm roman boyunca ev kavramı ile yakından bir bağ kurmuş, iyi-kötü hayatındaki her durumu ev sahibi olmak ya da olamamak ile özdeşleştirmiştir. Yazar okuyucunun heyecanını sürekli yüksekte tutmak adına Kerim ve ailesinin barınma sorununa yoğunlaşır. Bu heyecanla birlikte okurun merak duygusunu tatmin edebilmek için kimi zaman ailenin önceden oturduğu daireleri tanıtmaya dönerek, “ev”in aile bireyleri için önemini gözler önüne serer:

“Sırf bu salon kaç metrekairedir kimbilir, diye düşündü. Düşünceleri onu geriye, çok eskilere götürdü.

Öğrenci yurdunun karşısındaki daireye taşınmadan önce çok küçük bir evde oturuyorlardı. Bu ev Sevim’in doğduğu evdi. İki odalıydı, banyosu yoktu ama bir helası vardı. Mutfak Perihan’ı deli ediyordu. İçeri girebilmek için önce içerdeki tabak çanağı dışarıya taşımak gerektiğini söylüyordu. Mutfağı Kerim pek önemsememişti ama karısı aylarca başının etini yiyerek önemsetti ona. Ayrıca bir evde kadınlar için en yaşamsal bölümün mutfak olduğunu da öğretti: Eğer bir evde mutfak yeterince geniş ve rahat değilse, o evin kadını mutlu olamaz. Bu da dolaylı olarak evin erkeğini etkiler. Ev kadını, günün birçok saatini mutfakta geçirir. Eğer bu süre boyunca kendini çeyiz sandığına kapatılmış bir kızkurusu gibi görünüyorsa çektiği güçlüklerin acısını birinden çıkarmak isteyecek ve kestirme yoldan kocasından nefret etmeye başlayacaktır. Kerim deneyimlerinden artık biliyordu ki bir evin mutfağının küçük olmasındansa yatak odasının hiç olmaması daha iyidir” (Dölek, 1982: 58).

Romanda mekân-karakter, eşya-karakter ve kişilerin birbirleri ile ilişkisi çoğunlukla bu teknik üzerinden aktarılmaktadır.

4.6.3. Otobiyografi

Biyografinin bir ürünü olan otobiyografik anlatım yöntemi, yazarların eserlerinde kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçüde yer vermesidir. Bir ben sanatı olan roman, romancının yeteneği kendi yaşamını başkalarına mal edebilme, kendini yansıttığı karakterlerde yaşatabildiği takdirde bu tekniği başarıya ulaştırmaktadır. Bu teknikte genellikle anlatıcı otobiyografik yönden kaynaklı olarak ben anlatıcıdır (Tekin, 2019: 258).

Dölek'in özellikle *Korugan*, *Teslim Ol Küçük*, *Kiracı* ve *Küçük Günahlar Sokağı* romanlarında bu tekniği kullandığı görülmektedir. Yazarın kendi hayatından aktardığı ortak otobiyografik noktalar şunlardır:

1) Çocuk ve ergen karakterler üzerinden anlatılan eserlerde bu karakterlerin hasta kardeşleri vardır.

2) Kendi aile ve akraba yapısına benzer yapılarda aileler kurgulamaktadır. Ayrıca bu ailelerde özellikle başkarakterler yazarın hayatının çeşitli dönemlerinden izler taşımaktadır.

3) Fedakâr anne tipindeki kadınlar annesine benzemektedir.

4) Fakir ama hayalperest tipindeki ve boyacılıkla mesleği ile uğraşan babalar, kendi babasının özellikleri ile örtüşmektedir.

5) Yazar çocukluğundan itibaren yıllarca kiralık evlerde yaşamıştır.

Yazar bu tekniği eserlerine özellikle karakter oluşturma, temaları kuvvetlendirme gibi durumlarda kullanmıştır.

Küçük Günahlar Sokağı ve *Teslim Ol Küçük* romanlarında hasta erkek kardeşler tespit edilmiştir. Fazıl ve Cemal, geçirmiş oldukları menenjitten dolayı yaşitlarından hem akli hem de fiziksel olarak geridirler. Yazar gerçek hayatta kardeşi Fevzi'nin küçükken menenjit geçirdiğini hayat hikâyesinde dile getirmiştir (Dölek, 2001: 25).

Romanlarında anlatılan özellikle yoksul, çok çocuklu ve kalabalık akraba bağları olan ailelerin Dölek'in kendi aile yapısına benzediği görülmektedir. 7 kardeşli bir aileye mensup olan yazar, büyüme aşamasında akrabaları ile sürekli bir arada olmuştur. Özellikle *Teslim Ol Küçük* romanında bu aile yapısı ve yazarın çocukluk ve gençlik yılları başkarakter üzerinden oldukça belirgindir.

Ali Özer'in ailesi Ali'nin dayıları, halaları, dayı kızları, anneannesi, yengeleri ile çevrilidir. Kitapta ilk olarak kira ödemedikleri Halıcı Dayı'nın evinde yaşarlar, gerçekte ise ilk yaşadıkları ev büyük teyzesininidir. Halıcı Dayı'nın evi anneannenin ölmesi ile satılır ve aile onlara kalan para ile İstanbul'un merkezinden uzak bir semtte ev yaptırırlar. Bu süreçte aile bir gecekonduda yaşar. Başkarakter Ali okula çamurlu yollardan yürüyerek gidip gelir. Lise sınavları zamanında askerî liseye girmek isteyen

Ali, gözündeki rahatsızlık nedeniyle bu fırsattan faydalanamaz. Yazarın hayatında ise askerî liseye gitmesi dışında aile ile ilgili tüm detaylar birebir aynıdır.

Korugan'da başkarakter Vedat'ın ve *Küçük Günahlar Sokağı*'nda Tahsin Usta'nın ailesi kalabalık ve yoksul olmaları yönüyle otobiyografik özellikler gösterir. Vedat, yazarın çocukluk dönemlerinden izler taşıyan bir diğer karakterdir. Roman yazarın büyüdüğü yıllarda ve benzer bir mahallede geçmektedir. Vedat yaz tatilinde cetvel ve mandal yapan bir atölyede çalışır. Yazar da çocukken yaz tatillerinde aynı işleri yapan atölyede, marangozun yanında çalışmıştır.

Fedakâr anneler ve boyacılık mesleği ile uğraşan babalar yazarın hayatından eserlerine damıttığı bir diğer noktadır. Annesi Emine Hanım ilkokuldan sonra eğitimine devam edememesine rağmen okumayı çok seven bir kadındır. Normalde ev hanımıdır ancak ailenin nüfusu artınca ve oğlu Fevzi hastalanınca ev ekonomisine destek olmak için terziye başlamıştır. Babası Sadık Bey ise boyacıdır ve özellikle yoksul aile babalarını kurgularken babasından yola çıktığı söylenebilir.

Başlı başına konut problemini anlattığı *Kiracı* romanı dışında da kiracılık her eserinde karşılaşılan bir durumdur. Kimi zaman ev sahipleriyle yaşanan problemler kimi zamansa taşınmanın yarattığı sıkıntılar olarak anlatılır. Ufak detaylarla bile karakterlerin kiracı oldukları okuyucuya aktarılır. Yazar “çocukluğumda ve gençliğimde sekiz, evlenip kendi yuvamı kurduğumdan bu yana altı taşınma yaşadım” (Dölek, 2001: 23) sözleri ile kendini “profesyonel kiracı” olarak tanımlamaktadır. Bundan dolayı kiracılık durumu hayatının her dönemiyle ilişkili olarak eserlerine yansımıştır.

4.6.4. Tasvir

Tasvir en geniş anlamıyla, zamanı, çevreyi, olayları ve insanı okuyucunun zihin dünyasına taşıyan bir araçtır. Günümüzde romancılar tarafından çok kullanılmasa da tamamıyla vazgeçilmiş değildir. Çünkü tasvir bir somutlaştırma sanatıdır. Bugünün romanlarına egemen olan unsurlar hareket, aksiyon, gerilim olduğundan yazar sadece tasvir yapmış olmak için tasvir yapmaz, tasvirlerini eserin unsurlarına uydurur (Tekin, 2019: 234).

Tasvirin işlevi sadece somutlaştırmak değil, aynı zamanda anlatımı zenginleştirme, okuyucuya bir şeyler açıklama ve okuyucu etkileme gibi işlevleri vardır. Bundan dolayı yazar, tasviri iki şekilde yapabilir. Bunlar:

1) Söz konusu olan ögeyi olduğu gibi, hiçbir yorum katmadan tasvir ediyorsa nesnel yani objektif tasvir,

2) Ögeyi kendi duygu ve düşünceleri ile değiştiriyorsa öznel diğer bir ifadeyle sübjektif tasvir (Tekin, 2019: 218).

Sulhi Dölek'in eserlerinde tasvir çoğunlukla öncü bir anlatım tekniği olmasa da sıklıkla karakter ve mekân yaratmalarında kullanılır. Özellikle mekân unsurunda yaptığı sübjektif tasvirlerle mekânın okuyucu tarafından algısal boyutuyla algılanmasını sağlamaktadır. Bunların dışında nesnel zamanın ağırlığının hissedildiği romanlarında anlatı zamanının yani devrin görünümünü somutlaştıran öznel tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır.

Geç Başlayan Yargılama romanında mekânın sübjektif tasvirlerle çizildiği örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. Serhan'ın kendi gözünden komşusunun evine dair yaptığı tasvirle okuyucuya pis bir mekân görüntüsü sunulmaktadır:

“Pisti oda. İlk bakışta göze çarpan buydu. Sonra kocaman bir buzdolabı, sineklerin konup kalktığı yemek masası, ağzına dek bardaklar ve fincanlarla dolu olan camlı büfe, kadife kaplı koltuklar, vişne çürüğü halı. Bu pisliğin yoksullukla ilgisi yok. Tembellikten doğan bir pasaklılık bu” (Dölek, 1993: 32).

Bunun dışında aynı romanda mekânlar sübjektif tasvirlerle okuyucuya sunulmaktadır. İstanbul karışık, pis, parçaların uyumlu bir bütün oluşturmadığı bir şehir olarak tasvir edilmektedir. Karakterin şehri tasvir edişi bir bakıma onun iç dünyasının mekân üzerinden yansıtılması olarak görülebilir. Çünkü toplumda saygı duyulan bir işi vardır, aile babasıdır. Ancak içinde ekonomik gelecek kaygısı ile birlikte geçmişte yaşadığı aşk macerasını çözüme kavuşturamaması toplum nezdinde sahip olduğu tüm iyi sıfatları benliğinde parçalamakta ve bir kaos yaratmaktadır. Aynı şekilde karakterin çalıştığı iş yeri de havasız, basık ve gerginliğin hissedildiği bir ortamdır. Serhan'ın sürekli bunalımlı hâli, iş yerinin tasvir edilmesinde önemli bir rol oynar.

Karakterlerin veya anlatıcıların mekânlar ve diğer kişiler ile ilgili yaptıkları sübjektif tasvirler okuyucunun algısını yönlendirmektedir. Örneğin *Kiracı* romanında

anlatıcı tarafından ev sahibi Hacı Hacı Bey, Kerim ile ilk tanışmalarında Şu Şekilde tasvir edilir:

“Sakallı bir hacı değildi Hacı Hacı Bey. Giyimi dŪzgŪn, kır dŪŐmŪŐ sağları taralı, yanakları kırmızı kırmızıydı. Őzenli bir konuŐma biğimi, hoŐ bir ses tonu vardı. Sŵyledięi sŵzcŵęŪn yankıları dinmeden bir ikincisini sŵylemiyordu. Eęer dŵrt yanı boya kutuları, ŵstŵbeę ve alęı torbaları, tel kangalları, ęivi sandıkları ve muslukçu lastikleriyle ęevrili olmasaydı insan onu doktor ya da lise mŵdŵrŵ sanabilirdi” (Dŵlek, 1982: 84).

Anlatıcının bu tasviri ile Kerim’in Hacı Hacı Bey hakkındaki gŵrŵŐleri birbirine zıttır. Okur bu tasvirlerle genellikle aynı ŵzelliklerdeki ev sahibi tiplemesinden farklı biri olacağı kanısına varır ancak Hacı Bey’in diğer ev sahiplerinden tek bir farkı dahi yoktur. Tasvirin ŵznellięi anlatıcı ve karakter açısından da değişim gŵstermektedir.

Karakter tasvirleri ŵzellikle ęocuk roman ve ŵykŵ kişileri tarafından yapıldığı zaman hayal gŵcŵ ile birleŐmektedir. *Korugan’da* Vedat, Sabahat Teyze’nin evini almak isteyen mŵteahhidi “kırmızı gŵzlyŵ adam” olarak tasvir eder. Sabahat Teyze ŵzŵldŵęŵ için adama yŵnelik ŵfkesi onu gŵzlerinden ateŐler fiŐkıran bir adam olarak algılamasına sebep olmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada Sulhi Dölek'in *Korugan*, *Geç Başlayan Yargılama*, *Kiracı*, *Teslim Ol Küçük*, *Truva Katırı*, *Kirpi*, *Küçük Günahlar Sokağı* ile öykü kitapları *Vidalar*, *Aynalar* ve *Habis'in Serüvenleri* incelemeye esas alınmıştır. Teze yararı olacağı düşüncesi ile yazarın hayat hikâyesi, çocukluğundan başlayarak edebiyat dünyasına adım atışı, diğer mesleklerini icra etme süreçleri ve aldığı ödüllere kadar detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

Yazarın sanat hakkındaki görüşlerine bakıldığında mizah ile ilgili düşüncelerinin ağırlık kazandığı görülmektedir. Yazar, mizahın küçümsenmesinden dolayı kimi zamanlar edebiyat yapmadığı yönünde bir algının varlığından söz etmektedir. Bu nokta yazarlığını ve sanatını yönlendiren başat unsurdur. Yazarın hem kendi hem de eleştirmenlerin görüşlerinden yola çıkılarak salt gülmece yazarı olmadığı söylenebilir. Çünkü mizahın farklı türlerini bir amaç için değil küçük insandan yola çıkarak toplumsal değişimlerin çıkmaza sürüklediği toplumu anlatmak için araç olarak kullandığı düşüncesine ulaşılmıştır.

Yazarın en sık işlediği temaların başında modernleşme gibi toplumda büyük kırılmalar yaratan olayların merkezine insanı alarak vardığı tüm bir toplumda yarattığı ahlaki açıdan çözümler gelmektedir. Sosyal, kültürel ve ahlaki açılarda çöküş yaşatan bu gelişmeler toplumun tamamını hasta etmektedir. Ancak yazarın, “yazarlığın insanı ve insanlığı bir parça da olsa yüceltmesi gerektiği” düşüncesine paralel olarak toplumsal yozlaşma teminin kaynağının değişimler olduğunu, bu değişimlerin insanları krizlere sürüklediğini ve krizle baş etme içgüdüünün insanları değerlerinden vazgeçmeye ittiğini anlatmaktadır. İnsan içgüdüünün verdiği doğal tepkiden hareketle eleştirdiği toplumla aslen insanın özündeki iyiyi ortaya çıkarmak istediği şekliyle yorumlanmıştır.

Siyasi yozlaşma teması ile her dönemde, ülkeyi yönetenlerin yozlaştığının, bunun koca bir siyasi sistemi çürüttüğünün ve “kendi gibi olmayan”, edilgen konumda olanların dahi sistem tarafından sindirildiğinin büyük bir tablosunu çizmektedir. Bu yozlaşmış sistemin en büyük kurbanları ise vatandaşlardır.

Kentleşme ve yoksulluk temasında, köyden şehirlere göçler çarpık kentleşmeyi getirmiştir. Kentte ama kentin içerisinde olmayan, “gecekondu” olarak anılan yapıları

doğurduğu, bu göçlerin dolaylı olarak planlı olmayışından kaynaklı imkânlar ve altyapı yetersizlikleri sebebiyle insanların yoksulluğa mahkûm edildiği işlenmiştir. Çok ön planda yer alan bir tema olmayıp diğer temalarla birlikte görünür kılınmıştır.

Konumu bir üstündeki varlıklı ve bir altındaki yoksul sınıf ile belirlenen orta sınıf temasında ise küçük, sıradan insanı ele almaktadır. Tema, orta sınıfın ne varlıklı ne de yoksul oluşuyla kendini geçim sıkıntısı olarak göstermektedir. Ayrıca bu insanlar mensup olduğu sınıf gibi manevi olarak da arada kalmıştır. Yaşam biçimleri, psikolojik durumları hep belli sınırlar çerçevesindedir. Bunların dışına çıkamazlar.

Çocuk temi ile henüz hayatın gerçekleri ve acımasızlıklarıyla kirlenmemiş dünyaları okura yetişkin dünyasına bu açıdan bakmasını sağlamaktadır. Bu tema bir nevi hayata çocuklar vasıtasıyla yapılan tanıklığı simgeler. Yazarın eserlerinde genel olarak küçük insandan hareketle toplumun tüm kesimlerinin anlatıldığı görülmektedir. Varılan sonuç, büyük toplumsal dönüşüm süreçlerinin insanlığı açmaza sürüklemesiyle insanların bu açmazlar karşısında gösterdikleri tepkileri kimi zaman çocukların gözlerinden kendine has bir duyarlılıkla konu edinmiş olduğudur.

Eserlerinin ortak yapı unsurlarına ulaşıldığında Sulhi Dölek'in, zaman unsurunu daha çok atmosfer yaratma işlevi ile kullandığı görülmektedir. Gerçek zamana sıkı sıkıya bağlı kalması gerçeklikten kopmak istememesi ile ilişkilendirilmiştir. Mekân ögesinin, eserlerinde kişiler ile vaka zamanına bağlı olduğu, insanın mekânı algıladığı boyutuyla ele alıp, fiziksel özelliklerini ön plana çıkarmadığı görülmüştür. Eserlerinin kişi kadrosunun büyük bir zenginlik gösterdiği, özellikle başkişilerin temanın taşıyıcısı konumunda olduğu görülür. Çoğu benzer özellikler gösteren yardımcı kişilerin ise otobiyografik özellikler göstererek kimi temalarda önemli bir unsur oldukları ortaya konmuştur.

Ele aldığı konuları büyük bir gözlem gücü ile eserlerine yansıtan Sulhi Dölek'in özellikle öykülerini ve romanlarını asıl olarak komik, gülünç üzerine temellendirildiği düşünülmektedir. Hatta kimi çevrelerce mizah yazarı olarak anıldığı için edebiyat çevrelerince dışlanmış, görülmemeye çalışılmıştır. Eserlerindeki gülmececinin hayatın doğal akışından gelen, acı bir gülümsemeye sebep olan mizahın amaç değil araç olarak kullanıldığı ve yazarın bunu başarıyla uyguladığı sonucuna varılmıştır.

Dölek'in hayatın çelişkilerinden damıtarak oluşturduğu mizahın, eserlerinin kilit noktası olduğu, özellikle karakterlerin ve temaların sunuluşunda önemli roller üstlendiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte ironi ve genellikle absürtlük ile özdeşleştirilen kara mizahın eserlerinde varlığı ortaya konmuştur. Olması gereken ile olan durum arasındaki fark ile ironiyi yaratmıştır. Kara mizah ise hayatın kendisinden doğan, ağlanacak hâllere gülme şekliyle yer almaktadır ve yer yer absürt de olsa anlamlıdır. Tespit edilen veriler ışığında salt gülmece yazarı olarak anılmasa da bir Sulhi Dölek mizahından söz edilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Dölek'in eserlerinin konusu başlı başına hayat ve insandır. İçinde yaşadığı toplumun dinamiklerini iyi gözlemlemiş olan yazar, bu dinamiklerden ayrılmadan ülkesinin düşük gelirliden yüksek gelirli insana, çocuklardan kadınlara kadar toplumun her kesiminden insanı eserlerine konu edinmiştir. Bu insanların sorunlarını, mevcut düzenin aksaklıklarını ve bunların insanlarla ilişkisini, herkesin hayatında var olan geçim sıkıntısını ve bunların bir sonucu olarak ahlaki çöküntüyü anlatmaktadır.

Ortaya konan bilgilerden hareketle Sulhi Dölek'in geçim sıkıntısını, toplumsal düzeni, değişip dönüşen yaşam karşısında insanların çıkmazlarını ve toplumun her kesiminden insanları kendine has bir duyarlılıkla işlemiş olduğu söylenebilir. Eserlerinin kahramanları çoğunlukla sıradan insanlardır. Bu insanlar üzerinden arka planda ülkenin panoramasını bir gözlemci edasıyla çizer. Zaman zaman aşırıya kaçan tipler, hayattaki tezatlar, onca soruna rağmen yaşamak zorunda kalan açmazdaki insanlar Dölek'in eserlerinde toplumcu gerçekçi bir anlayışla ancak didaktik olmadan aktarılır. Bu yönüyle okuyucuda gayet olağan şeyleri okuduğu hissiyatını yaşatır ki nitekim anlatılanlar hayatın bizzat içerisinde barınan unsurlardır. Burada dikkati çeken nokta; eserlerinde ele aldığı konuları, insanları, değindiği ve göstermek istediği durumları anlatırken kendine özgü mizahi hatta kara mizaha göz kırpan bir üslupla harmanlamış olmasıdır. Topluma tuttuğu ayna ile içinde yaşadığı toplumun tüm detaylarını okuyucunun önüne serer. Tüm bu hususlar, Sulhi Dölek'in eserlerinin temelini oluşturarak Türk edebiyatında kendine has bir yer edinmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

A. YAZARIN TEZDE İNCELEMeye DÂHİL EDİLEN ESERLERİ

- Dölek, S. (1975). *Korugan*, Milliyet Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1982). *Kiracı*, Karacan Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1991). *Truva Katırı*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1993). *Geç Başlayan Yargılama*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1995). *Teslim Ol Küçük*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1997a). *Habis'in Serüvenleri*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (1997b). *Kirpi*, TİBY, İstanbul.
- Dölek, S. (2004). *Aynalar*, Dünya Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (2005a). *Küçük Günahlar Sokağı*, Dünya Yay., İstanbul.
- Dölek, S. (2018). *Vidalar*, Eksik Parça Yay., İstanbul.

B. DİĞER KAYNAKLAR

- Ahmad, F. (1999). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Kaynak Yay. İstanbul.
- Aktaş, Ş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay, Ankara.
- Alkan, M. Ö. (2015). "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken...", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, (Ed. Tanıl Bora), İletişim Yay., İstanbul, ss. 565-618.
- Altınkaynak, H. (2017). "Sulhi Dölek", *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*, Can Yay., İstanbul, ss.261-262.
- Andaç, F. (1996). "Mizah Yazarlığından Gülmece Öykücülüğüne", *Adam Öykü*, S. 5, ss.137-141
- Andaç, F. (2003). "Sulhi Dölek Anlatısının Gizi", *Satırarası*, Ekim/Kasım/Aralık 2003, s.19

Andaç, F. (2016). *Bir Güz Güneşi Gibi, Yazınsal Tanıklıklar / Portreler / Kimlikler*, Dafne Yay., Ankara.

Aydemir, Ş. S. (2007). *Menderesin Dramı*, (11. Baskı), Remzi Kitabevi, Ankara.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul

Baydar, O. (1999). “Muasır Medeniyet Ütopyasından Köşe Dönme Hayaline”, *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları*, TİBY, İstanbul, ss.9-30.

Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara

Belge, M. (2002). “Türkiye’de Günlük Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 3, İletişim Yay. İstanbul, ss. 836-876.

Belge, M. (2016). “Türk Romanında Tıp”, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay., 6.Baskı, İstanbul, ss.18-21.

Belge, M. (2016). “12 Mart Romanları”, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yay., 6. Baskı, İstanbul, ss. 114-134.

Bergson, H. (1996). *Gülme/Komiğin Anlamı Üstüne Deneme* (Çev. Yaşar Avunç), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Cebeci, O. (2008). “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, *Cogito*, S.57 Kış 2008, ss. 87-104.

Cebeci, O. (2017). “Komik Edebi Türler Parodi, Satir, İroni”, İthaki Yay., İstanbul.

Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yay., Ankara

Çoraklı, Ş. (2002). “Pikaresk Roman ve Pikaro Jakob”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, S. 28-29 Haziran-Aralık, ss.23-32.

Demiralp, O. (2005). “Usun Gülümsemesi”, *Kitaplık*, S.79, Ocak 2005, ss.87-89.

Dölek, S. (1983a). “Sulhi Dölekle bir Konuşma”, (Konuşan Ergin Koparan) *Varlık*, S. 909, ss.20-21

- Dölek, S. (1983b). “Dünyada ve Türkiye’de Gülmecenin Tartışılabilir Etkinliği-1”, *Varlık* S. 906, ss.8-9
- Dölek, S. (1983c). “Dünyada ve Türkiye’de Gülmecenin Tartışılabilir Etkinliği-5”, *Varlık* S. 910, ss.8-9
- Dölek, S. (1988). “Sulhi Dölek ile Teslim Ol Küçük Dolayısıyla” (Konuşan: Cengiz Gündoğdu), *Varlık*, S.972, ss.14-16.
- Dölek, S. (2001). “Kendileri”, *Güldiken*, S.24, ss.23-34.
- Dölek, S. (2005b). “Sulhi Dölek ile Söyleşi”, (Konuşan Feridun Andaç), *Varlık*, S.1171, ss.24-28.
- Dölek, S. (2005c). “Sulhi Dölek: Sizce Aşk Adres Sorar mı?”, (Konuşan Erdem Öztöp) *Virgül*, S.82, ss.34-36
- Dölek, S. “Memeden Erken Kesilmiş Çocuklar”, <http://www.sulhidolek.com/index.php?kat=12&id=20> (Çevrimiçi) 11 Şubat 2020.
- Edgü, F. (1982). Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 45, Nisan 1982, ss.2-7.
- Eştürk, Ö. (2006), *Türkiye’de Liberalizm: 1983 -1989 Turgut Özal Dönemi Örneği*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay.
- Freud, S. (1990). *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, Mert Yay., İstanbul.
- Gökçe, B. (2018). “Türk Toplumunda Aile Yapısı”, *Aile Sosyolojisi*, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, ss.50-82.
- Günel, B. (1999). “İki Kitabıyla Sulhi Dölek”, *Cumhuriyet Kitap*, 14 Ocak 1999 ss.6
- Güngör, E. (2017). “1950’ler Türkiye’inde Modernleşme ve Gündelik Hayat Değişimlerine Sinema Üzerinden Bakmak: İstanbul Geceleri Filmi”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, Cilt 2, S.3, ss.94-112
- Güngör, N. (1989). “Sulhi Dölek Teslim Ol Küçükte Bir Dönemi Anlatıyor/Savrulan Bir Gençlik”, *Cumhuriyet*, 2 Şubat 1989.

Durmuş, İ. “Mizah Maddesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mizah#1> , (Çevrimiçi), 10 Temmuz 2020.

Kabaklı, A. (2006). *Türk Edebiyatı*, Cilt: 3, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İstanbul.

Karabulut, M. (2017). “Halide Edip Adıvar’ın ‘Sinekli Bakkal’ Romanında Mekân”, *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), Akçağ Yay. Ankara, ss. 107-126.

Karslı, E. (2019). “Modernleşme Sürecinde Çözülen Aile Yapısı ve Kadının Yeniden İnşası”, *Uluslararası Hukuk ve Sosyal Bilim Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, S.1, ss.1-14.

Kaynar, M. K. (2015). “Önsöz”, *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, (Ed. Tanıl Bora), İletişim Yay., İstanbul, ss.11-14.

Keleş, R. (1995), “Kentleşme ve Türkçe”, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, S.6, ss.1-5

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev. Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu), İris Yay., İstanbul.

Kongar, E. (2002). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Korkmaz, R. (2017). “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân, Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), Akçağ Yay. Ankara, ss. 9-26.

Mardin, Ş. (2015). “Türkiye’de Orta Sınıfların Üç Devri”, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yay. İstanbul, ss. 335-340.

Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yay. 10.Baskı İstanbul.

Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III*, İletişim Yay. İstanbul.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soyer), İris Yay., İstanbul.

- Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye 'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., İstanbul.
- Narlı, M. (2002a). "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 5, S.7, ss.91-106.
- Narlı, M. (2002b). "Orhan Kemal Romanında Mizah Unsurları", *Türk Dili*, S.607, ss.303-311.
- Narlı, M. (2016). "Türk Öykücülüğünde İroni", *Öykü Burcu: Kuramsal Yaklaşımlar, Çözümlemeler, Değıniler*, İz Yay., Ankara.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, Akbaba Yay., İstanbul.
- Önder, G. (2019), *Sulhi Dölek'in Çocuklara Yönelik Hikâye ve Romanlarındaki Eğıtsel İletiler*, Erciyes Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğıtımı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, TİBY, İstanbul.
- Öngören, F. (2005). "Kara Mizah", *Kitap-lık*, S. 79, Ocak 2005, ss.90-91.
- Özkuk, G. (2014). *Türk Romanında Mahalle Algısı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Özlem M. (2017). *Türk Öyküsünde Kara Mizah*, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya.
- Pospelov, G. N. (1984). *Edebiyat Bilimi 2* (Çev. Yılmaz Onay), Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- Radikal Gazetesi, Edebiyatı Acı Gün: Sulhi Dölek Vefat Etti, <http://www.radikal.com.tr/kultur/edebiyatta-aci-gun-sulhi-dolek-vefat-etti-762423/> , (Çevrimiçi), 7 Şubat 2020.
- Sezer, S. (1999). "Keşif Bekleyen Bir Dünya", *Cumhuriyet Kitap*, 14 Ocak 1999, s.5.
- Sokullu, S. (1995). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

- Soykan, Ö. N. (2007). “Kültürel Yozlaşma”, *Felsefe-Logos*, S.33-34, ss.59-66.
- Stevick, P. (1998). *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniv Yay. Ankara.
- Sungur, Z. (2014), “Toplumsal Yapıyı Açıklayan Kavram ve Kurallar”, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, (Ed. Zerrin Sungur) T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, ss. 2-26.
- Şahin, V. (2011). “Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: ‘Sinekli Bakkal’ Romanında Yapı ve İzlek”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt 6/3, ss.1549-1580.
- Türkeş, A. Ömer (2000). “Romanda 12 Mart Suretleri ve '68 Kuşağı”, *Birikim*, S. 132, Nisan 2000, <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-132-nisan-2000/2325/romanda-12-mart-suretleri-ve-68-kusagi/3278> (Çevrimiçi), 18 Aralık, 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “Çocuk”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 10 Ekim 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “Gülmece”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 23 Eylül 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “İroni”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 23 Eylül 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “Kara Mizah”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 23 Eylül 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “Yoksulluk”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 27 Eylül 2020.
- TDK Güncel Sözlük, “Yozlaşmak”, <https://sozluk.gov.tr/> (Çevrimiçi), 27 Eylül 2020.
- Tekin, M. (2019). *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yay. Ankara.
- Yıldırım, G. (2017). “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiye’ Romanında Mekân”, *Romanda Mekân, Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, (Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin), Akçağ Yay. Ankara, ss. 87-106.

