www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

Sponsored by IBU

Kemal Demirel'in Evimizin İnsanları Eserinde Anlatma Problemi

The Problem of Narration in Kemal Demirel's The People of Our Home

Şener Şükrü Yiğitler*

Abstract: Kemal Demirel, who is defined as a publisher, essayist and playwright in literary dictionaries and other sources, is best known for his work, *The People of Our Home*, in which he tells about his childhood memories. Adapted to cinema and television, the work gains great appreciation in the literary and cinema circles due to the interesting nature of the events which takes place, and its success in characterization. Due to the successful dramatization of the stories told and the skillful use of the narrative techniques, the work attracts the attention of art lovers as the reality dimension between life and fiction becomes obscure. In this regard, it is seen that the work owes its success to the narration and point of view, which are the most important elements of the modern literature, and to the narrative techniques it uses. In this article, firstly, we discussed the fairy tale-like aesthetic of the work with the surreal elements and imagination in line with the connection of the autobiography technique which incorporates *The People of Our Home* into the genre-novel genre. Secondly, the letters forming the second part of the work are emphasized. The characteristics of the epistolary novel genre are discussed, suggesting that letters written to people of childhood days are another element that fictionalized the work. Finally, the relationship between the different point of views and the sense of nostalgia that creates the dramatic dimension of the work is examined. The messages intended to be given in the work is discussed, with the attention that the narrator tells them with child and adult points of view in the letters he writes to those whom played a major role in his childhood.

Structured Abstract: Kemal Demirel, known as a playwright, essayist and publisher, owes his entry to *The People of Our Home* (1985) and *Gençlik Yılları* (Youth Years, 1994), which he wrote in this genre as one of the important authors of the undeveloped memoir type in Turkish literature. Thanks to the sincere, humanistic nature of the stories he tells and the narrative techniques he uses, *The People of our Home* is later scripted by the writer (Demirel, 2001) and adapted to cinema in 1990 by Tunç Başaran under the name *Piano Piano Bacaksız*. The movie becomes an Academy Awards candidate, and gains many awards including the Best Film award. The following year, this time it is broadcast as a three-part series, sticking to its original name. The book, which draws the attention of the masses with the adaptations and awards it has received, is translated into English by Sylvia Meyer. With the richness of life it offers to the reader and the sincerity of the strong messages it conveys, the close relationship of the work with fiction has an important role in the intense interest of both literature lovers and moviegoers, especially since the early 90s, to *The People of Our Home*, one of the most important works of Turkish memorial literature.

The People of Our Home is a work that has been adapted for the simplicity of the language and its sincerity in the process of universal concepts and emotions such as human dignity, peace, love, happiness, and has gained the appreciation of both literature lovers and cinema lovers. The work, which seems to have brought

* Arş. Gör. Dr. Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Res. Asst. Dr., Bitlis Eren University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature
ORCID 0000-0002-7283-3621

ssyigitler@gmail.com

Cite as/ Atıf: Yiğitler, Ş.Ş. (2020). Kemal Demirel'in Evimizin İnsanları eserinde anlatma problemi, *Turkish Studies - Language*, 15(3), 1575-1589. <https://dx.doi.org/10.47845/TurkishStudies.43451>

Received/Geliş: 08 May/Mayıs 2020

Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2020

Copyright © INTAC LTD, Turkey

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 30 September/Eylül 2020

CC BY-NC 4.0

fictional qualities by passing memories of childhood through some creative processes and narrative techniques, draws attention with its extraordinary practices in the narrator and perspective. Like many writers who consider childhood as a yeast that shapes the later stages of life, it is seen that in the narration of Demirel, memories are not considered as simple experiences but, rather, they are given fairy tale aesthetics. In the work where a childlike consciousness is dominated, childhood is transformed into a fairy tale life full of magical and extraordinary events. His strong dramatic weave, the success of presenting the humanitarian aspects of the people he tells his story, and the skillful combination of the autobiography technique with the child's point of view, puts *The People of Our Home* among the important works in the genre-novel (fictional autobiography) of Turkish literature.

Following a general introduction to the childhood world, which forms the first part of the book, the reader passes on to the letters mentioned in the first pages of the work. These letters are included in the work to ensure that the original purpose of the work, namely Senai and Kerim, the two main characters who has shaped the narrator's childhood, are introduced to the reader. In letters written to these two people who are completely opposite to each other, the reader gets to know about them closely and learns the values they represent for the narrator. Demirel shows that he successfully used the letter technique with the natural language and sincere style he used in these letters. The first point that constitutes the main problematic of our study emerges here: Letters written to those who are no longer alive show the narrational anxiety, which could be found in almost all profound literary works. The letters point to the stillbirth of the message that is intended to be conveyed to the anonymous reader through the impossible communication form with the so-called recipients, while determining the relation of the work with reality, the level of fiction-life. Demirel, who succeeded in making the letter technique a tool for the narrator's anxiety, tells him a unique example of Turkish literature in the form of letter-novel.

Perspective in *The People of Our Home* is also an important factor that determines the fiction of the work. The narrator states that the letters written to Senai are meant to keep the universal values represented by him in the work where adult perspectives are used alternately, which gives a childhood aesthetic to the memories of childhood, and that gives the reality of those days as they are. Contrary to the realistic style in the letters written to Kerim, the nostalgic look spread on the pages on which Senai is told is a kind of rejection to the emptied values of the present time. In a way that implies that the beauties and delicacies that he believes and wants to keep alive have turned into a distant and foreign country, and that love has disappeared, with the letters he wrote to the narrator dead longing for the lost ideals of the past. Especially in the letters written to Senai, there is a sad lament when love is erased from the earth. Writing after the loss, which is one of most serious issues of literature, is placed by Demirel in his work and turned it into a basic track.

The People of Our Home is one of the most important works in the memoir-novel genre written in Turkish or in any language, with its narrative techniques used by and its success in bringing together the messages in its content and the problem of telling, as a narrative of the long-lost ideal.

Keywords: Modern Turkish literature, Kemal Demirel, Evimizin İnsanları, narration, narrator, point of view, autobiographical novel, epistolary novel

Öz: Edebiyat sözlüklerinde ve diğer kaynaklarda yayıncı, denemeci ve tiyatro yazarı olarak anılan Kemal Demirel'in en çok bilinen eseri çocukluk anılarını anlattığı *Evimizin İnsanları* adlı eseridir. Sinemaya ve televizyona da uyarlanan eser, yer verdiği yaşanmış olayların ilgi çekici niteliği, kişilerin karakterizasyonundaki başarısı nedeniyle edebiyat ve sinema çevrelerinde beğeni kazanır. Anlatılan hikâyelerin başarılı dramatisasyonu ve anlatım tekniklerinin ustalıkla kullanımı yaşantı ile kurmaca arasındaki gerçeklik boyutunu belirsizleştirdiği oranda eser sanatseverlerin ilgisini çeker. Bu bakımdan, eserin başarısını modern edebiyatın en önemli unsurları arasında yer alan anlatıcı ve bakış açısını özgün biçimde ele alışına ve kullandığı anlatım tekniklerine borçlu olduğu görülür. Bu incelemede, ilk olarak, *Evimizin İnsanları*'nı anı-roman türüne dâhil eden otobiyografi tekniği uygulamalarıyla bağlantılı olarak, anlatılan çocukluk anılarının gerçeküstü öğeler ve hayal gücüyle masalsı bir estetiğe bürünmesi ele alınmıştır. İkinci olarak, eserin ikinci bölümünü oluşturan mektuplar üzerinde durulmuş; çocukluk günlerinden kişilere yazılan mektupların eseri kurgusallaştıran bir diğer öğe olduğu ileri sürülerek mektup roman türünün özellikleri tartışılmıştır. Son olarak, *Evimizin İnsanları*'nın edebi başarısını büyük oranda belirleyen anlatıcı ve bakış açısı ele alınarak uygulanan farklı bakış açılarının eserin dramatik boyutunu oluşturan nostalji duygusuyla ilgisi tartışılmıştır. Anlatıcının

çocukluğu üzerinde büyük rol oynadığını söylediği kişilere yazdığı mektuplarında onları çocuk ve yetişkin bakış açılarıyla anlattığına dikkat çekilerek eserde verilmek istenen mesajla anlatma problemi arasındaki ilişki tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Kemal Demirel, Evimizin İnsanları, anlatma, anlatıcı, bakış açısı, anı-roman, mektup roman

“Geçmiş asla ölmüş değildir. Geçmiş, geçmiş bile değildir.”

William Faulkner

Giriş

Oyun yazarı, denemeci ve yayıncı olarak bilinen Kemal Demirel, Türk edebiyatında diğer türler kadar gelişmemiş anı türünün önemli yazarları arasında girmesini bu türde yazdığı *Evimizin İnsanları* (1985) ve *Gençlik Yılları* (1994) adlı eserlerine borçludur. Anlattığı hikâyelerin samimi, insancıl niteliği ve kullandığı anlatım teknikleri sayesinde kurmaca ile yaşantı arasındaki sınırı belirsizleştiren yapısıyla okurların beğenisini kazanan *Evimizin İnsanları* daha sonra yazarı tarafından senaryolaştırılır (Demirel, 2001) ve 1990 yılında Tunç Başaran tarafından *Piano Piano Bacaksız* adıyla sinemaya uyarlanır. Akademi Ödülleri aday adayı olur, İstanbul Film Festivali En İyi Film ödülü dâhil birçok ödüle layık görülür. Ertesi yıl da, bu defa orijinal adına sadık kalınarak, üç bölümlük dizi olarak yayınlanır. Yapılan uyarlamalar ve aldığı ödüllerle geniş kitlelerin ilgisini uyandıran kitap Sylvia Meyer tarafından *The People of Our Home* adıyla İngilizceye çevrilir. Okura sunduğu yaşantı zenginliği ve ilettiği güçlü mesajların içtenliğiyle Türk anı edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan *Evimizin İnsanları*'na özellikle 90'lı yılların başından başlayarak hem edebiyatseverlerin hem sinemaseverlerin gösterdiği yoğun ilgide eserin kurmacayla kurduğu yakın ilişkinin önemli bir payı vardır.

1. Anı Türü ve Anlatım Özellikleri

İster kurmaca ister yaşantı olsun, bütün yazarlar eserlerinde az ya da çok kendi hayatlarıyla temas halindedirler. Kendisine çok uzak dünyalarda, çok farklı hikâyelerinde dahi yazar, anlattığı gerçekliği kendi perspektifinden ve kendi duyuları/duyguları üzerinden yansıtır. Yazarla eseri arasında mutlak bir organik bağ anlamına gelmeyen bu estetik teğellenme, en edebî ifadesini Flaubert'in "Madam Bovary benim!" ilanında bulur. *Madam Bovary* dâhil, pek çok büyük eserin başarısı burada saklıdır: "Çünkü insan, başka kişiler üzerinden de olsa, aslında kendisiyle ilgilidir. Belirleyici nokta, kişisel yaşantıların ne ölçüde başka kılıklara büründürülerek nesnelleştirilmiştir." Bu nokta eksik kaldığında, okur büyük oranda "bir övünme" veya "kendisine güzelleme"ye dönüşmüş bir anlatıyla karşı karşıya kalır (Teoman, 2019: 78-79).

İçtenliğin ve yalınlığın anlatılanı daha güçlü kıldığı, kişisel yaşantıya en yakın tür anıdır. İlk kez Antik Yunan'da ortaya çıkmakla birlikte edebî bir tür olarak en büyük örneklerine 18. yüzyılda Batı edebiyatlarında rastlanan, Türk edebiyatına modern anlamda Tanzimat'la birlikte giren anı türü, siyasi ve askeri kişiliklerin veya sanat ve kültür dünyasından isimlerin kaleminden çıkmalarına bağlı olarak ifade ve üslupta bazı farklılıklar gösterir. Daha çok tarihi yönleri öne çıkan siyasetçi ve asker hatıratlarının resmî belgelerle uyumlu ve objektif olmaları beklenirken başta edebiyatçılar olmak üzere sanat dünyasından isimlerin anılarında yazarın duyguları ve kişisel yorumları öne geçer (Okay, 1997: 445). Güngör, "Hatırat Yazanlar" başlıklı yazısında özellikle siyasi hatıraların, kişilerin kendilerini aklama çabasıyla kaleme alındıklarını kaydederek bu türün güvenilirliği/otantikliğiyle ilgili çekincelerini dile getirirken (1978: 12), Kaplan hatıranın kişinin kendi kendine konuşma ve düşünme şekli olduğunu, bu nedenle de bunların yayımlanma düşüncesinin ortaya çıkan eserin samimiyetini bozacağını kaydeder (Kaplan, 2004: 133). Anılarını kaleme almayı kültür ve sanat dünyasından tanınmış kişiler için ürkütücü kılan da türün kamusal alanla özel hayat arasında kurduğu sınırları belirsiz ilişkidir.

Bu bakımdan, kişilerin tanık oldukları olayları, hayatlarında önemli gördükleri durum ve gelişmeler karşısındaki duygu ve düşüncelerini yaşananların tanıklığında ve alternatif ve kişisel bir historiografi edimiyle sunma imkânı veren anı kitapları, edebiyat ve kültür tarihi bakımından son derece önemli kaynaklardır. Anının biyografi, otobiyografi, günlük ve gezi türlerinden temel farklarını ortaya koyarak türün genel özelliklerini çıkardığı yazısında Altınova, bütün bu anlatı şekillerinde iki ortak niteliğin öne çıktığını kaydeder. İçe dönük anlatılarda yazar, kendi iç dünyasını, acılarını, dertlerini, kaygılarını, kısaca başkalarıyla paylaşmadığı iç dünyasını anlatır. Dışa dönük anlatılarda ise, yaşanan olaylar ve bu olayların yazar üzerindeki etkileri anlatılır. Anı türünün batıda yaygın bir tür olmasına rağmen doğuda eşit derecede benimsenmemesini doğu insanının hayata ve dünyaya fazla önem vermemesine bağlayan Kaplan'ın görüşüne koşut olarak Türk yazarların anı ve anı benzeri yazılar yazarken bile kendi iç dünyalarını anlatmaktan kaçındıklarını ve dış dünyayla ilgili izlenimlere ve olayların anlatımına ağırlık verdikleri sonucuna ulaşır (2003: 11).

1.2. “Geçmiş Yabancı Bir Ülkedir”

Anılarını kaleme almış pek çok yazar ve sanatçının (hayatlarının belli bir dönemine veya olayına odaklanmıyorlarsa) işe çocuklukla başladığı görülür. Türk edebiyatının en çok bilinen isimlerinin *Defter-i A'mâl*, *Ömer'in Çocukluğu*, *Falaka* ve *Gecelerim*, *Mor Salkımlı Ev* ve *Anamın Kitabı* gibi anı kitaplarında çocukluk, hayatın tümüne şeklini veren acı veya tatlı bir olgunlaştırıcı bir maya, bir öz olarak ele alınır. Yahya Kemal *Çocukluğum*, *Gençliğim*, *Siyasi ve Edebi Hatıralarım* kitabında edebi duyuş ve anlayışını çocukluğunun geçtiği Üsküp yıllarına dayandırır. Benzer biçimde Yaşar Kemal, Alain Bosquet'le yaptığı edebi hayatıyla ilgili röportajda “çocukluğumun krallığı” (2003: 46-47) dediği Çukurova yıllarından başlar. Bu örneklerin de gösterdiği gibi, çocukluğu kişisel serüvenin başlangıç noktası olarak seçmek, basit bir kronoloji tercihi değildir; çocukluk hafızanın geri gidebildiği en uzak nokta olduğu için de değildir. Birçok anı yazarının kişisel tarihlerini arkeolojisini çocuklukta yapmalarının nedeni kişiliğe şeklini veren en güçlü imgenin istiridenin ortasındaki inci gibi orada saklı olduğunu bilmeleridir. Dünyaca ünlü otobiyografik roman *Angela'nın Külleri*'ndeki (1996) ‘sigara külleri’, Türk edebiyatının en önemli anı-romanlarından biri olan *Zıkkımın Kökü*'nde (1988) ‘ekmek parası’, sözünü ettiğimiz geçmiş imgesinin örnekleridir. Hatırlamanın öykü ve romanla ilişkisi dolayımında, “Otuz beşinde ölen bir adam, hayatının her ânında otuz beşinde ölen bir adam olarak *hatırlanacaktır*.” (2018: 103) diyen Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* (1950) adlı özyaşamöyküsünde yüzyılın dönümünde burjuva bir ailede yaşayan bir çocuğun sahip olduğu çocukluk imgelerini anlatırken Noel kutlamaları sırasında andığı mumlardan erken yaştaki intiharına bir ışık düşürdüğünün bilincinde değildir.

L. P. Hartley'nin en çok bilinen *The Go-Between* adlı romanı şu ünlü açılış cümlesiyle başlar: “The past is a foreign country: they do things differently there.” (“Geçmiş yabancı bir ülkedir; orada işler farklı yürür.”) (1913: 9). Amerikan tarihçi David Lowenthal'un ilk yayımlandığında büyük ilgiyle karşılanan kitabı *The Past is a Foreign County* (1985), Hartley'in bu açılış cümlesinden yola çıkarak geçmiş, her ne kadar sona ermiş bir süreç gibi görünse de, bugünü etkileyen bir miras olarak ele alır. Geçmiş yabancı bir ülke olarak gören bu yaklaşım, çocukluğa bakışla da ilginç bir benzerlik gösterir. Burada adları geçenler dâhil, birçok yazarın kaleminde çocukluk yabancı bir ülke gibi anlatılır. Bu bakışta geçmişin uçucu imgesi kadar, geriye dönük (retrospektif) bakışta kendiliğinden doğan nostalji duygusunun yarattığı yabancılaşma da etkilidir. Anı yazarları, çocukluklarını anlatırken çoğu zaman şimdiki bilinç düzeylerini terk ederek o günlerde sahip oldukları çocuk bakışıyla görmeye, geçmiş o günkü bilinçleriyle yorumlamaya çalışırlar. Yine, Benjamin'e göre, Proust “bir hayatı olduğu gibi değil de onu yaşayan kişinin hatırladığı gibi” (2018: 114) betimleyebildiği için *Kayıp Zamanın İzinde* serisi eşsiz bir yapıttır. Benjamin, Max Unold'dan aktararak Proust'un okurlarına şöyle seslendiğini anlatır: ‘Düşünebiliyor musun sevgili okur, dün çayma kurabiye batırıyordum ki çocukken köyde geçirdiğim günler geldi aklıma.’ Bunu söylemek için tam seksen sayfa harcar, ama hepsi o kadar büyüleyicidir ki, sonunda sadece bir dinleyici olmadığınızı, hayal kuranın kendiniz olduğunuzu düşünmeye başlarsınız.” (2018: 117). Bu çocuksu

bakış, Proust'un madlen kurabiyesinin okura doğal ve içten bir çocukluk imgesi olarak geçmesini sağlayan ve yukarıda belirtildiği gibi, anı türünde aranan en önemli nitelikler arasında sıralanan 'içtenliği' verir. Bu bakımdan, anı kitaplarının birçoğuna yayılan çocuksu estetiğin bu eserlerin edebi gücünü oluşturduğu görülür. "Çocuksu estetik", çocuk bilincinin sınırsız hayal gücüdür ve bir zamanlar görüldüğü gibi "çocukça" sanat demek değildir. (Şirin, 2019: 44-52).

2. Masala Dönüşen Anılar

Evimizin İnsanları II. Dünya Savaşı yıllarında her katında "yoksulluğun çeşitlemeleri"nin (Demirel, 1985: 18) yaşandığı eski bir konakta yaşayan kiracıların günü kurtarma çabalarını bir çocuğun gözünden anlatır. Kemal Demirel ülkede büyük bir sefaletin yaşandığı yıllarda farklı toplumsal kesimlerden insanların birbirlerine tutunarak ve her türlü yokluğa rağmen paylaşarak hayatta kalma mücadelelerini kendi çocukluğu üzerinden anlatırken belgesel ile masal arasında bir gerçeklik kurar. Bir çocuğun korkularını, umutlarını, hüznlerini, mutluluklarını, sınırsız sevmeye yeteneğini savaşın ayak seslerinin duyulduğu bir İstanbul fonunda ısıltılı bir peri masalı estetiğiyle verir. Demirel, bu estetiği, olayların yaşandığı dönemdeki çocuk bilincine dönerek ve pek çoğunu ancak yazım anında anlamlandırabildiği olayları, yaşadıkları günde çocuk gözüne gördükleri gibi esrarlı bir masala dönüştürerek yakalar. Örneğin anlatıcıya göre, eserin ilk bölümünde tanıttığı ev ve iki ağaç, bir küp ve tulumadan ibaret "benim çocukluk dünyamın bahçesi" (Demirel, 1985: 7) dediği çocukluk imgeleminin mekânına dönüşen yerler ve evin sakinleri, o yıllarda şahit olduğu olağanüstü bir olayın himâyesi altındadırlar. Bir bahar günü, sokağın başından Okmeydanı yönüne bakarken pırıl pırıl parlayan kocaman bir kuyruklu yıldız gören ve yanındakilerden bunun Halley Kuyruklu Yıldızı olduğunu duyar. Sonraki yıllarda annesiyle yıldızın gerçekliğine dair epey çekiştiğini kaydeden ve yaşadığının tümüyle düş olabileceğini, Kasımpaşa'da hiç kimsenin kuyruklu yıldızdan haberdar olamayacağını da kabul eden anlatıcı, (Hüseyin Rahmi 1912 tarihli *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ta 1910'da dünyanın yanından geçen Halley kuyruklu yıldızının İstanbul'da yaşattığı heyecanı anlatır. Halley'in geçişinin her 75-76 yılda bir tekrarlandığı dikkate alınırsa tarihsel bakımdan Demirel'in gördüğü cismin Halley olması olanak dışıdır.) her şeye rağmen, görülüp görülmediği kesin olmayan yıldızın çocukluğu üzerinde büyümlü bir etkisi olduğuna inanmak ister:

"Bana öyle geliyor ki Halley'den, ya da Halley olduğunu sandığım o şeyden, bir güç düştü bizim bahçeye. Her gün üstüne tırmadığım, ayva ağacının yakınlarında bir yere. Ve inanıyorum ki hırsız da olsalar, yalancı da olsalar, esrarkeş de olsalar on odalı evimiz halkının tümünün de iyi yürekli olabilmelerini, yaşama dirençle dayanabilmelerini, üstelik insan kalabilmelerini sağlayan o güçtü." (25)

Etrafındaki her şeyi büyük bir masalın parçalarıymış gibi değerlendiren bu çocuk bilinci, çocukluk dünyasının kahramanları olan evin sakinlerini onlara duyduğu en saf hayranlıkla hatırlamak için gayret eder. Örneğin, Senai Abi'yle Feriha Abla'nın sevgi ve fedakârlık dolu evliliği için, "Bugün anımsadığımda bana inanılmaz bir *masal* gibi geliyor." der (Demirel, 1985: 51). Yine, Senai Abi'yle beraber evin en önemli kişilerinin başında gelen Kerim Dayı için de, "Sen de bir başka *masaldın*." (Demirel, 1985: 57) diyerek, ilerleyen bölümlerde görüleceği üzere, çocukluk anılarının bu en gerçekçi ve kavgacı insanın üzerine bile bir avuç masal büyümlü serpmeyi ihmal etmez.

Evin kadınlarının anlattığı masallarla büyüdüğünü söyleyen anlatıcı (Demirel, 1985: 52), esere çocuksu bakış açısını hâkim kılan "çocuk gözü" ("Herkes de onun için güzel kadın derdi, benim çocuk gözümdeyse dünya güzeliydi.") (Demirel, 1985: 51) "çocuk kafası" ("Sokakta yalınayak dolaşmak çok doğaldı da sanki, sinemaya yalınayak gitmekte bir terslik vardı. Öyle gelirdi benim çocuk kafama.") (1985: 18) "o zamanlar" ("Ama o zamanlar işi gülünecek yanından alırdık hep." (1985: 52) şeklinde ifadelere sık sık başvurur. Geçmişin çocuk imgelemi üzerinde bıraktığı imgenin gücünü ve aynı anda geçmiş imgesinin yetişkinlerin dünyasındaki uçuculuğunu göstermek için bu, bizce, anlamlı bir dil tercihidir.

3. Ölüler Evine Yazılan Mektuplar

Bilindiği gibi, 17. yüzyıldan itibaren posta teşkilatlarının gelişmesiyle yaygın bir iletişim ve haberleşme aracına dönüşen mektup türü, 18. yüzyılda yeni biçimler ve biçimler deneyen romancılar tarafından anlatıma “öznellik” ve “özgünlük” katan bir edebi teknik olarak roman sanatına dâhil edilir. Mektup roman (*epistolary novel*) olarak anılan bu türün S. Richardson’ın *Pamela*, B. Stoker’ın *Dracula* gibi en önemli örnekleri İngiliz romanında görülmekle birlikte, Rousseau’nun *Yeni Heloise* ve Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları* romanları türe dünya çapında popülerlik kazandırır. Türk romanının *Felsefe-i Zenan*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* gibi erken tarihli örneklerinde metin içine yer yer dağıtılmış mektuplara rastlansa da *Handan*, *Bir Kadın Düşmanı* romanları gibi türün etkin biçimde kullanıldığı veya tümüyle mektupla yazılmış romanların Milli Edebiyat ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıktığı görülür (Tekin, 2004: 224-228).

Modern Türk edebiyatında mektup tekniğinin özellikle bireyin iç dünyasını yansıtmaya çalışan, anlatımda öznelliğe önem veren yazarlar tarafından, yukarıdaki örneklerdeki yoğunlukta olmasa da, yetkin biçimde kullanıldığı görülür. Peyami Safa *Yalnızız*’da Meral’in intihar nedenini çarpıcı bir mektupla anlatır. *Tutunamayanlar*’da Selim Işık’ın intihar mektubu, *Tehlikeli Oyunlar*’da Bilge’ye yazılan uzun mektup, bilinmeyen bir örgütten gelen tehdit mektuplarının anlatıldığı “Korkuyu Beklerken” ve tümüyle mektup formunda yazılan “Babama Mektup” Atay’ın mektup tekniğine ilgisini gösterir. Tanpınar da, *Huzur*’da Suat’ın intihar mektubundan birkaç satırı paylaşmakla yetinse de 2018’de yayımlanan *Suat’ın Mektubu*’yla okurlar mektubun tamamını öğrenme şansına ulaşırlar.

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi mektup tekniğinin sağladığı edebi/estetik imkânları bilinçli biçimde kullandığı görülen Demirel çocukluğunun genel bir resmini çizdikten sonra hayatında önemli rol oynadığına inandığı iki kişiye yazdığı mektuplara geçer. Altısı Senai Abi’ye, beşi Kerim Dayı’ya yazılmış toplamda on bir mektupta olaylar kronolojik bir sıra izlemez. Mektuplarından birinde bu durumu “Eski günlerden söz ederken bir sıra gözeterek onları dile getirmem olası değil.” (Demirel, 1985: 50) şeklinde açıklayan anlatıcı çoğu zaman metni çağrışımlar ve değinmelerle sürdürmeyi tercih eder. Bu dağınık örgüsü mektuplara doğal ve yalın bir biçim kazandırır. Mektupların sade dili, samimi ve mahrem içeriği, okurun mektupları tasarlanmış, yapay metinler olduğunu düşünmekten alıkoyar; onların gerçek muhataplarına gönderilmek üzere yazılmış, otantik metinlermiş gibi görünmeleri sağlar.

Evimizin İnsanları’nda çocukluğunun akıl almaz olaylarından, acı tatlı günlerinden bahseden anlatıcının asıl amacı, sonraki bölümlerde görüleceği üzere, okura Senai Abi’yle Kerim Dayı’yı anlatmaktır. Ancak anlatıcının ikisine mektup yazmadaki motivasyonunun aynı olmadığına dikkat etmek gerekir. Anlatıcı, Senai Abi’ye yazılmış sonuncu mektupta bu farkı, “Mektuplarımla Kerim Dayı’yı anlatmak istiyordum. Seniye yaşatmak Senai Abi. Çünkü senden söz edince bir yaşamı, senin yaşatan gücünü dile getirmeye çalışıyorum.” (Demirel, 1985: 89) sözleriyle dile getirir. Anlatıcının, çocukluk anılarının en önemli kişilerinin hayata bakışında ve inancında gördüğü önemli fark, onlara mektup yazımındaki amacı da büyük oranda birbirinden ayırır. Senai Abi’yle Kerim Dayı’nın anlatıcı için temsil ettiği değerlerden kaynaklanan bu fark ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır. Burada, öncelikle, yazılan mektupların *Evimizin İnsanları*’nı yaşantıdan kurmacaya dönüştüren önemli bir ortak yanından söz edilebilir.

Kerim Dayı’ya yazdığı mektupların birinde anlatıcı, derin bir hüznün duygusuyla, “Aradan yıllar geçti. Hepiniz gittiniz bu dünyadan Kerim Dayı.” (Demirel, 1985: 71) diye seslenir. Okur, en başından beri bu ihtimali hissetmekle birlikte, evin insanlarından kimsenin hayatta kalmadığını eserin sonuna doğru ancak öğrenebilir. Aradan elli yılı aşkın bir zaman geçmiş ve aynı çatı altında yaşayan insanlardan geriye kimse kalmamıştır. Anlatıcı yıllar sonra aynı sokağa gittiğinde, orada Kerim Dayı’yı hayırla yâd eden Demirhan Teyze’yi bulabilir bir tek (Demirel, 1985: 75). Burada ilginç olan, sözü geçen ziyaretin Kerim Dayı’ya yazılan mektupta anlatılmasıdır. Kerim Dayı’nın

kendisi ölmüş ve Demirhan Teyze dışında Kerim Dayı'yı hatırlayan kimse kalmamışken, anlatıcının bu mektupları yazması kurmacanın başladığı yerdir. Okurun onu kurgusal bir karakter gibi düşünmesinin nedeni, onu bir roman karakterine yaklaştıracak şekilde renkli çizilmiş portresi ya da yaptığı son işteki büyük vurgunun akıl almaz tarafları değil, imkânsız bir olasılık olarak yazılmış mektupların kendileridir. Bu durumda, kurmacanın ikinci bir boyutu doğar. Artık yaşamayana mektup yazmanın amacı nedir? Oğuz Atay, "Babama Mektup" öyküsünde aynı soruyu şöyle dile getirir: "Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?" (2016: 171).

Gürbilek Türk edebiyatının, Jameson'ın üçüncü dünya edebiyatlarıyla ilgili ünlü iddiasındaki gibi bir "ulusal alegori"yle malul olup olmadığını tartıştığı "Çocuk Ülke Edebiyatı" başlıklı yazısında, üçüncü dünya ülkesi yazarlarının kültürel ve edebi gecikmişliğinden bahseder. Cervantes, Shakespeare, Dostoyevski'ye göre üçüncü dünya yazarları tarihsel ve kültürel olarak gecikmiştir, ancak ayrıca, bütün yazarlar edebi anlatının doğasında var olan gecikmişlikle baş etmek zorundadırlar. Gürbilek için Atay bunu edebiyatının problemi haline getirebilmiş ender yazarlardandır: "Edebiyatın anlatmaya her zaman çoktan geç kalmış olduğunu, sıradışı bir yaratma arzusunun önceden söylenmiş sözlere tabi olduğunu, daha da önemlisi anlatıldığında anlatılanın zaten çoktan yitip gittiğini, yazının iş iştenden geçtikten sonra yazılabildiğini anlatabilirdi(r) Oğuz Atay." (2016: 192). Atay için "Selimlik" diye özetlediği saf ve çocuk kalmış insanın hikâyesini Selim'in ölümünün ardından anlatmak, Atay'ın *Tutunamayanlar*'da denediği biçemi ve içeriği büyük oranda belirler. İlk defa 1972'de *Yeni Ortam* dergisinde verdiği bir röportajda, "Selim öldü. Selimlik de ölmüştür. Başarının insanı sevimsizleştirdiğini yazmıştım bir yerde; fakat tutunamayanlığın sevimliliğine de kimsenin yanaşmadığını görüyorum." (Kutlu, 2011: 43) diyen Atay, *Tutunamayanlar*'da (1971) masumiyet, sevgi ve çocuksu bir neşeden ibaret kıldığı Selim'i, ilk önce Turgut'a ve onun aracılığıyla da başkalarına umutsuzca anlatmaya çalışır.

Evimizin İnsanları'nın anlatıcısı neredeyse bunu yankılayan bir cümleyle seslenir *Evimizin İnsanları*'nın esas kişisi diyebileceğimiz 'anti-kahraman' Senai Abi'ye: "Bugün insanlar benim anlattıklarım sen nasıl yargılar bilmiyorum. Ama sana benzemeyi hiç istemezler. Bundan kuşku yok." (Demirel, 1985: 78). Demirel, Türk edebiyatının az sayıdaki "tutunamayan" karakterinden biri kabul edilebilecek Senai Abi'yi ona asla ulaşmayacak mektuplar yazarak onu bugünün insanlarına anlatmaya, daha doğrusu, onun temsil ettiği değerleri yaşatmaya çalıştığını söyler: "Senai Abi, bugün bile seni anlatır, ya da düşünürken, barıştan yanalığını hep yaşıyorum. Dünyada nice güzel şey varsa senin yaşamınla dile getirilebilir, çünkü o yaşam *evrensel* olan bir yan taşır, tüm gerçek yaşamlar gibi." (Demirel, 1985: 53). Asıl büyük trajedisini gerçekten yaşamış olmasına borçlu Senai Abi, bir anı-roman anlatısının yarı kurmaca karakteri olarak evrensel iyiliğin ve sevginin artık 'yaşamayan' timsalidir. Anlatıcı, söz konusu mektupların henüz yazıldıkları anda ölü olduklarını bilir. Çünkü bugünün insanların kendisine benzemek istemeyecekleri birine yazılmış mektuplar tarafından iyiliğe, güzelliğe, paylaşmaya ve sevginin gücüne ikna edilmelerini beklemenin inandırıcı olmadığını en iyi bilen yine odur.

"Senai Abi, şöyle bir düş kuruyorum, senin elinden tutuyorum, çok kalabalık bir yerdeyiz, pek çok insan var, başım dik sesleniyorum: 'İşte bakın, bu adam var ya, o benim Senai Abim!' Heyecanlıyım, yüreğim dolu dolu. 'Bize ne senin Senai Abi'nden' diyen binlerce ses kulaklarımda acı acı çınlıyor. Bunu günümüzün çöl gibi dünyasında insanların neden yana olduklarının işareti olarak sana söylüyorum yalnızca." (Demirel, 1985: 89).

Çünkü yazılan mektuplar sözcüklerden ibarettir. Ne Kerim Dayı'nın ne Senai Abi'nin hayatları bu sözcüklere sığdırılabilir: "Yalnız bu sözler anlatmak istediklerimin tam karşılığı değil. Gerçekte hangi söz bir yaşamın karşılığı olabilir ki!" (Demirel, 1985: 56) "Mektupla ya da başka türlü" (1985: 87) anlatmaya çalıştığı hayatların anlamını, onlar için hissettiklerini hiçbir şekilde edememenin eksikliği duyumsanır mektup satırlarında: "Ama ne kadar anlatırsam anlatayım asıl

güzellikler anlatamadıklarım arasında kalacak. İnsan insanı sever, niçin sevdiğine ilişkin bazı şeyler de söyler. Ama gerçekte sevgisini oluşturan şeyi söyleyememiştir yine de.” (1985: 76)

Evimizin İnsanları’nın kurmaca alana daha da yaklaştığı ikinci kısmı oluşturan mektuplar, eserin dramatik etkisinin arttığı, anlatıcının duygusal bakımdan kırılğanlaştığı yerlerdir. Yoksulluk, mutluluk, dayanışma gibi insanca hallerin şiddetli bir sevgi ve yoğun bir nostalji duygusuyla verildiği bu sayfaların Türk edebiyatında mektup roman türündeki en çarpıcı örnekler oldukları iddia edilebilir. Anlatıcının yıllar sonra aynı eve gittiğinde duyduklarını anlattığı Senai Abi’ye yazılmış mektubu, nostalji duygusunun çaresiz bir melankoliye dönüştüğü güçlü pasajlardandır. Anlatıcının birkaç kez değindiği bu eski ev ziyareti Odysseus’un İthaka’ya dönüşünde yaşadığı pek çok duyguyu okurda canlandırır (Can, 2011: 398-409). Anlatıcıyı, eskiden orada yaşamış insanları tanıyan kimse kalmamıştır. Eski günlerin mekânları oldukları gibi yerindedir; ancak onlara dair her şey değişmiştir; zihindeki boyutlarına bile uymazlar. Gerçek ile zihindeki imge arasındaki boşluk, etimolojik olarak ‘eve dönme acısı’ anlamına gelen nostaljinin doğurduğu acının büyüklüğünü verir.

“Yıllar sonra o eve gittim, eskiden bana çok büyük gelen boyutlar ufalmıştı sanki. Kapılar küçük, odalar dar göründü. Helaya baktım. O döküntü yerin penceresine koyduğun gaz lambasının ışığı altında nasıl bir saat, belki de daha çok gazete okuduğunu düşündüm, içime bir acı çöktü. Ama o zamanlar işi gülünecek yanından alırdık hep.” (Demirel, 1985: 52)

Bir zamanlar neşeyle karşılanan durumlar şimdi acının kaynağına dönüşür. Anlatıcının geçmişte arananların yerlerinde bulamayacağını, yokluklarının uyandırdığı duyguyu dolduramayacağını bildiği halde eve dönmesinin nedeni tam da bu nostalji duygusudur: şimdiki acı veren zamanın inkârı. Geçmişte bulunan sevgi ve mutluluk yerini geçmişe duyulan onanmaz bir hasrete bırakmıştır. Tanpınar, *Beş Şehir* kitabının İstanbul’a ayırdığı bölümünün son sayfalarında kaybolan şeylerin ardından duyulan hüznün yazıyla ilişkisini açıklarken, “İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. (...) Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. (...) Hepsi idealin serhanddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstedigime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum.” (2005: 206-207) der. Demirel de, benzer bir güdüyle, geçmiş güzel günlerin simgesi olarak gördüğü, artık hiçbir hayatta olmayan evin insanlarına yazdığı mektuplarla yazıya döner. “Biz elli yıl önce açtık, ama açlığımızı adam gibi yaşıyorduk, mutluyduk.” (Demirel, 1985: 62) diyen anlatıcı, şimdiki zamanda “insanda insanın yeşereceği” (1985: 68) bir alan bırakmayan, sevgisiz ve çorak dünyaya tepkisini yazdığı mektuplarla ilan eder. “Değerleri, sabırları, hoşgörülerini ve sıcaklığıyla şimdiki dünyamızdan hırslar, kompleksler, bencillikler içinde geçen dünyamızdan çok ayrı bir dünya’yı” (1985: 93), birbirleriyle ve hatta zamanla bile amansız bir yarış halindeki insanlara herhangi bir şekilde anlatmanın yolu yoktur. Alıcısı olmayan, ölümlere yazılmış mektuplar, sevgisini çoktan yitirmiş bir dünyada kaybolan çocukluk masumiyet çağına yakılmış ağıttan öte değildir.

Mektuplarında devamlı olarak Senai Abi’nin insan yanından, insana saygısından, sevgisinden söz eden anlatıcı, bütün bu kavramların “ne o zaman ne de bugün” (Demirel, 1985: 79) dünyanın pek umrunda olmadığını itiraf eder. Geçmişe yüklediği güzelliklerin bir çocukluk illüzyonu olabileceğini de kabul eder: “Şimdi dünyamızda bir yarış var. Belki o zaman da vardı ya, ben ayırımında değildim.” (1985: 68). Anlatıcı bunu söylerken nostaljik bakışın gerçekte var olmayan bir mutluluk imgesi yarattığının farkındadır. Ancak onun dayanağı, eserin isminin de işaret ettiği gibi, evin kendisi değildir; evin insanlarıdır. Anlatının odağındaki geçmişin maddi olanakları değil, anlatılan güzellikleri kuran insan malzemesidir. Anlatıcının Kerim Dayı’ya mektubunda yazdığı gibi, bütün İstanbul değiştiği halde sokak aynı kalmıştır. Ancak anlatıcının çocukluğunun dünyasını kuran o sokağı özel ve biricik kılan insanlardan eser yoktur. Hikâyesi anlatılan da, aslında ev değil, evin insanlarıdır. Daha doğru bir ifadeyle, başta Senai Abi’yle Feriha Abla arasındaki sevgi bağı olmak

üzere, evin sakinlerinin büyük yoksunluklar ve çileler içinde birbirlerine tutunma gücüdür. Anlatıcı, her türlü maddi ve teknolojik imkâna sahip olmalarına rağmen doymak bilmez bir açlık içinde gördüğü bugünün insanları ile her türlü yokluğa rağmen paylaşarak yüreklerindeki sevgiyi çoğaltan dünün insanların sevgilerini kıyasladıktan sonra şöyle der: “Bizler iyi yaşadık Senai Abi, güzel yaşadık. Hem de ne koşullarda. Ama birbirimizi sevmekten korkmadık, yaşama teğet geçmedik. Tam göbeğindeydik yaşamın.” (1985: 68). “Her şeyin sevgi için varolacağı, sevgisiz hiçbir şeyin asla yaşamayacağı bir dünya içinde var olmak ne mutluluktur.” (1985: 93) cümlesiyle biten eser, dünün ve bugünün dünyasında yalnızca sevmeye kabiliyeti olanların mutlu olduklarını/olacaklarını müjdeler.

4. *Evimizin İnsanları*'nda Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı ve bakış açısı, diğer edebi türler için de geçerli olmakla birlikte, roman sanatının en önemli teknik unsurlarıdır. Klasik romanlardan post-modern edebiyatın çağdaş örneklerine kadar roman sanatının tarihi anlatıcı ve bakış açısının geçirdiği değişimi ortaya koyar. Örneğin, Stevick'e göre “romanın bütün tarihi ‘bakış açısı’ tekniğinin yardımıyla tekrar yazılabilir.” (2017: 84). Lubbock da, anlatıcıyla beraber, bakış açısının bir romanın temel taşıyıcısı olduğunu ve diğer teknik konuların bakış açısına göre tasarlanıp belirlendiğini ileri sürer (1960: 116). Her şeyi bilen tanrı rolünden eserin fonunda gezinen bir hayaletle dönüştüğü yüzyıllar içinde yazarın varlığının adım adım romanın evreninden çekilişini sağlayan bu iki teknik unsur, kurmaca olmayan türlerde bile eserin edebi/estetik niteliğinde belirleyici rol oynar. Modern edebiyatta yazar ile anlatıcı arasındaki ayrışmanın belirginleştiğini vurgulayan Tekin, çoğu zaman yazarın kendisiyle anlatıcının konumlarının bire bir örtüşmediğini ifade eder (2004: 30). Her yazar kurgulama aşamasında eserinde kendi sözcülüğünü üstlenecek bir anlatıcı belirler. İkinci bir kimlik veya yazarın maskesi olarak da değerlendirilebilecek anlatıcı, yazarın okura gösterdiği yüzüdür. Bu bakımdan, bir yazarın birçok üslubu olduğu gibi, birçok anlatıcısı da olabilir. Yazar, anlatıcı üzerinden okura ulaşır. Aslında bir aracı olan anlatıcı, arada bir yabancılaştırma etkisi olduğunu göz ardı eden geleneksel okura yazarın kendisi gibi görünür. Oysa anlatıcının, yazarın paylaşmadığı fikirleri bile temsil edebileceği, bunu yaparken öznel ya da nesnel bir tutum sergileyebileceği unutulmamalıdır (Çetin, 2007: 103).

Evimizin İnsanları, yazarın kendisiyle anlatıcı arasında koyduğu mesafe bakımından yukarıdaki saptamaya iyi bir örnektir. *Evimizin İnsanları*, 1985'te ilk baskısını yapan Düşün Yayınevi'nin “Anılar Dizisi”nde yayımlanır. Sonuna “Mart-1984 Büyükada” notu eklenmiş önsözde yazarın şu açıklamasına yer verilir:

“Hemen hepimizin düşü ve coşkuyu olanca bağımsızlığımızla yaşadığımız o çocukluk yaşlarımızdan bende iz bırakan insan ve olayları yazmaya çalıştım bu kitapta. Bende iz bırakan yaşamı, uzun yıllar sonra bile anımsadığımda hâlâ yaşatma gücü yaşıyan yaşamımı dile getirmeye çalıştım. Bunu yaparken zaman zaman abartmış yer yer yorum yapmış olabilirim, ama onları gerçekten yaşadım.” (Demirel, 1985: 5).

Bu önsözle, bir parça abartı ve yorum içerseler de kitabında anlattıklarının tümünü yaşadığını özellikle kaydeden yazarla okur arasında anlatının gerçekliği üzerine bir sözleşme imzalanmış olur. Okur, okuduklarının bir zamanlar yaşanmış olaylar, kişilerin bir zamanlar var olmuş kişiler olduklarını varsaymak durumundadır. Ancak Demirel, yine kitabının ilk sayfalarında, okurla yaptığı sözleşmeye bir ek madde koyar. Aynı evde birlikte yaşadığı insanlar dışında bütün çocukluk dünyasını dolduran iki kişiye (Kerim Dayı ve Senai Abi) özel bir yer ayracağını ve onlara mektuplar yazacağını söyler:

“Bu iki insanı tanıtmak isteğimi gerçekleştirmek için onlara mektup yazmaya karar verdim. Zaman zaman kesilen bu mektuplar arasında da bireysel yaşamımı, ya da bağlarım olan insanların kurak topraklar üzerindeki yeşerme uğraşlarını anlatmaya çalışacağım. Ama ne yazarsam yazayım, ereğim Senai Abi'yi ve Kerim Dayı'yı anlatmak.” (Demirel, 1985: 9).

Çocukluğu hakkında yazan bir yazarın ne yazarsa yazsın kendisi üzerinde derin etkiler bırakmış iki kişiyi anlatacağını söylemesi anlatılan gerçekliği kurmaca alanın içine çekerek eseri anı-romana dönüştürür. Sonraki bölümlerde bu kişilerin incelemesinde görüleceği üzere, onlara dair anılar anlatılırken güçlü bir karakterizasyon süreci devreye girer. *Evimizin İnsanları*'nın anı-roman türünde bir eser olduğu savını destekleyen metin dışı kanıtlar da sıralanabilir: İlk olarak, kitabın sonraki yıllarda yapılan baskılarında bir kategorizasyon karmaşası göze çarpar. Kitap için “anı-roman”, sadece “roman” veya “hikâye” ve hatta “senaryo” diyen baskılar mevcuttur. Örneğin Epsilon Yayınları'nın 2006'da yayımladığı çift dilli baskı iç kapakta “anı” olarak tanımlanır (Demirel, 2006). İkinci olarak, Demirel'in çocukluğunun beş ila on üç yaşları arasını anlattığını belirttiği (1985: 5) *Evimizin İnsanları*'ndan dokuz yıl sonra Can Yayınları tarafından yayımlanan devam kitabı *Gençlik Yılları*'nın kapağında “anı-roman” olduğu belirtilir. Savımızın üçüncü dayanak noktası yazarın kendi hayatıdır: 9 Eylül 1926'da İstanbul'da dünyaya gelen Demirel, Kasımpaşa Dokuzuncu İlkokulu'ndan sonra Taksim Lisesi'ni bitirir. İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'nde iki yıl matematik ve astronomi öğrenimi görür. İzmit Askeri Hastanesi'nde üç yıl inzibat subaylığı yapar. 1955'te serbest muhasebeciliğe başlar. 1966'da Yankı Yayınları'nı kurar ve 1980'e kadar yöneticilik görevini üstlenir (Yalçın, 2010: 331-332). Demirel'in biyografisinde verilen bilgilerle her iki eserde anlatılanlar uyum içindedir. Ancak bu eserlerde yazarın hayat hikâyesinin basit bir anlatımının ötesine geçilerek anlatıcının içten duygu ve düşüncelerine, hikâyesi anlatılan insanları anlatıcının gözünde özel yapan anlara, bütün bu insanların ve onların birleşerek ortaya çıkardığı gizli anlamlara ve zamanın ruhuna yer verilir. Hikâyesi anlatılan kişiler, birinci tekil kişinin bakış açısına mahkûm otobiyografik yöntemin teknik kısıtlılıklarını aşarak çarpıcı hikâyelerin kahramanlarına dönüşürler. Bu bakımdan, anı türünün dışına taşan etkili dramatizasyon ve karakterizasyon teknikleri nedeniyle *Evimizin İnsanları* yaşantı/anı ile kurmaca/roman arasında varsayılan çizgiyi belirsizleştiren anı-roman, bir başka deyişle, kurgusal otobiyografi kabul edilmelidir.

Kurgusal otobiyografiler “birinci şahıs anlatıcının kendi yaşam öyküsünü (ya da yaşamından bir bölümünü) anlattığı ‘başkahraman-olarak-ben’ anlatılar”dır (Jahn, 2015: 74) Tanımdaki “başkahraman-olarak-ben” kaydına rağmen Demirel'in sözü geçen iki eserinde anlatıcı ve bakış açısının farklı biçimlerde kullanıldığı dikkat çeker. *Evimizin İnsanları*'nda sabit bir ‘ben anlatıcı’nın birinci tekil şahıs bakış açısıyla anlattığı yaşam öyküsü vardır. Romanlarda kullanılan otobiyografik yöntemin biyografi eksenli sunuşu ve anlatım biçimine uygun olarak her şeyin anlatıcının bakış açısından yansıdığı birinci tekil kişi anlatıcıdır. Ancak anlatıcının bu konumu nedeniyle Tekin'in pek çok yazar tarafından çeşitli yöntemlerle aşıldığını söylediği “otobiyografik teknik”i (2004: 249-250) Demirel de çeşitli uygulamalarla deler. Daha önce gösterildiği gibi, bir yazarın anılarını anlattığı eserinde mektuplara yer vermesi bunun başlı başına bir yoludur. Ancak, aynı zamanda, bu mektuplar boyunca, bütün esere yayılan ‘ben anlatıcı’ zaman zaman yerini ‘sen’ (“Sen tüm ev halkının umuduydun, her türlü gereksinimleri için.”) (Demirel, 1985: 56) ve ‘siz’ (“Bütün ev halkı umudunu Kerim Dayı'ya bağlamışken siz ondan yardım almazdınız.”) (1985: 54) anlatıcıya bırakır. Demirel böylece, otobiyografik yöntemin darlığını kırar. Bunun gibi, yazarın anılarını anlattığı bir diğer eseri *Gençlik Yılları*'nda ‘ben anlatıcı’ ile ‘o anlatıcı’ arasında dönüşümlü olarak aktarılır. İkinci kitabı teknik bakımdan büyük oranda zayıflattığını söylenebilecek bu ‘dönüşümlü anlatıcı’ tercihinin *Gençlik Yılları*'nın anlatımını oldukça sorunlu hale getirdiği görülür. Kitabın ilk bölümlerinde, ‘ben anlatıcı’ ile ‘o anlatıcı’ farklı farklı olayları aktardıkları için bu ikisi arasındaki geçişler bakış açısındaki değişimi kabul edilebilir kılarken, kitabın son kısmında aynı olaylardan bahseden ‘ben’ ve ‘o’ anlatıcılar bakış açısında gereksiz kaymalara yol açarak anı-romanın anlatımındaki akışı baltalar.

Demirel'in aynı türdeki iki eserinde farklı anlatım teknikler kullanmış olması onun anlatıcı ve bakış açısı konusuna önem verdiğini gösterir. *Evimizin İnsanları*, özellikle, anlatıya kurmaca niteliği kazandıran ikinci kısımdaki mektuplarla beraber düşünüldüğünde anlatıcı ve bakış açısı bakımından, *Gençlik Yılları*'nın aksine, bir tutarlık sergiler. Yine de, bu çalışmada ifade edilen

'anlatma problemi'nin, *Gençlik Yılları*'nın anlatımında tespit edilen türden bir soruna değil, anı türünde yazılmış bir eserin kurmacaya evrilmesini sağlayan teknik süreçlere işaret ettiğinin, eseri teknik bakımdan daha ayrıntılı biçimde incelemeye geçmeden önce, altını çizelim.

4.1. İdeali Çocuk Gözüyle Anlatmak

Evimizin İnsanları'nda anlatıcının sürekli değişen yetişkin ve çocuk bakış açıları Senai Abi ve onun eşi Feriha Ablâ'ya odaklandığında ağırlıklı olarak çocuklukta kalır. İlk bölümde onlara dair verilen bilgiler ağırlıklı olarak mektuplarda tamamlanır. Anlatıcı, çocukken kulağına çalındığı kadarıyla, Senai Abi'nin "ev"e kadarki hikâyesini, Feriha Ablâ'yla aşkını ve evliliğini, çevresinde konuşulanlardan topladığı kadarıyla ve hep aynı hayranlık duygusuyla aktarır: Berlin'de felsefe eğitimini tamamlayamadan yurda dönen ve bir süre babasının açtığı bakkalı işletip batırdıktan sonra bakkal çırağı yapan, en son sokaklarda küfeyle üzüm satmaya başlayan Senai Abi'yle Cibali Tütün Deposu'nda çalışan Feriha Ablâ'nın ilişkisi anlatıcı için büyülmüş bir aşk masalıdır (Demirel, 1985: 51). Evin diğer sakinleri Feriha'nın Senai'ye acıdığı için onu terk etmediğini söylerlerken o, Feriha Ablâ'nın onda "çok az insanın ulaşabileceği güzelliklere erişmiş bir insan" gördüğünü ve Senai Abi'nin Feriha Ablâ'yla yaşadığı "sevginin her an duyulan sıcaklığının coşkulu, telaşlı hali" olduğuna, ikisinin bulunduğu zor şartlar altında dayanma güçlerini sevgiden aldıklarına "çocuk aklıyla" inanır (1985: 60-61; 91).

O zamanlar otuz beş yaşlarında olan Senai Abi, evin gazete ve kitap okuyan tek insanıdır. Kütüphanesinde Almanca felsefe kitapları vardır. Yaşama bakışı filozofça ve bilgece (Demirel, 1985: 60). Sahip olduğu kültür ve bilgi birikimini ev ahalisiyle onların anlayacağı dilden paylaşır. Sorulan en ipe sapa gelmez soruları bile önemseyerek, uzun uzun yanıtlar. Senai Abi, insanlarla konuşmayı sever; anlatıcı ne zaman ona bir yerlerde rastlasa birileriyle konuşuyordur. Küçük Kemal'e okuma-yazmayı Senai Abi öğretir. Böylece, yaşıtları hırsızlığa giderken o Senai Abi'nin yanında kitapların, bilginin büyülmüş dünyasına girer (1985: 67-68). Senai Abi insanları ciddiye alır. Onları önemseyerek dinler, yüzlerine bakar; böylece hem insanlar hem kendi zenginleşir. Anlatıcı, "Eğer bir insan, bir insana bir şey katarak onu zenginleştirebiliyorsa, bu insan dünyayı da zenginleştiriyor demektir. Ama Senai Abi, bir yandan da o insanın kendisi de zenginleşiyordur değil mi?" (1985: 72) diye sorar. Ev sakinleri arasında küfürlü konuşmayan, arabacı Tevfik'e, Tevfik Efendi diyen bir tek odur (1985: 14; 54). Senai Abi insan onurunu ve mutluluğunu önemser, başkalarının mutluluğundan kendine pay çıkarır. Anlatıcının çocuk gözünde o, "insanın, insanlığın simgesi gibi"dir (1985: 56).

Oysa anlatıcının hatırladığı kadarıyla, Senai Abi'nin hiçbir dostu yoktur. "Hiçbir arkadaşımı anımsamıyorum senin Senai Abi. Hısm akrabanı görmedim, senin sözünü edenlerle de karşılaşmadım. Feriha Ablâ için de benzer şeyleri söyleyebilirim. Küs müydünüz insanlarla acaba?" (Demirel, 1985: 67). Senai Abi evin içindeki yaşantının tümüyle içinde de değildir. Kerim Dayı'nın evde estirdiği umut rüzgârına kapılmaz; onun defnecilikten kazanacağı paraları bekler, ona yardım ederlerken Senai Abi ve Feriha Ablâ insanlık onurlarına yediremedikleri ve çalışarak kazanmayı tercih ettikleri için bütün bu hengâmeden uzak dururlar (1985: 79). Anlatıcı insan onurunun nasıl önemsendiğini altı yaşında ondan dinlemiştir. Aradan geçen uzun yıllar içinde insanların neden bunun ayrımında olmadığını düşünür ve daha acı bir gerçekle karşılaşır: "Bugün de insanlar birlikte yaşadıkları insanların ayrımında değiller"dir. Aradan uzun yıllar geçtikten sonra Senai Abi'yi tanıyanlara onun nasıl biri olduğunu sorar. Aldığı cevaplarda onun esrar içmesinden, bu yüzden Feriha Ablâ'nın çok çektiğinden söz ederler. Anlatıcının Senai Abi'de gördüğü "bütün o güzel yanlarını" farkına bile varmamışlardır (1985: 52). Anlatıcının halasına göre Senai Abi "yaramaz adam"dır. "Aradan yarım yüzyıl geçmiş, yargı yine o elli yıl önceki yargı." diyerek isyan eder anlatıcı şimdiki aklıyla. (1985: 14). Ancak bugüne döndüğünde de Senai Abi'nin ideal insan olarak görüleceğinden pek emin değildir: "Bugün insanlar benim anlattıklarımın seni nasıl yargırlar bilmiyorum. Ama sana benzemeyi hiç istemezler. Bundan kuşku yok. İçi senin kadar zengin, senin

kadar alçak gönüllü çok az insan gördüm ben bu dünyada.” Senai Abi, Berlin’deki okulu neden bıraktığını, neden bu hallere düştüğünü soranlara, “Ben okulu bu hallere okumadığım için değil, tutkularımdan kurtulamadığım için düştüm” (1985: 78) diye cevap verir. Senai Abi’yi her zamanki gibi Rus bakkalın önünde üzüm satarken gören anlatıcı, yoldan geçen herhangi bir Kasımpaşalıyı çevirip üzüm küfelerinin arkasında duran adamın Berlin’de felsefe okuduğunu söylese hiç kimsenin kendisine inanmayacağını düşünerek hüzünlenir.

Anlatıcı, yoksulluktan kırılan bir evde, çoğu eğitimsiz ve kaba saba insanlar arasında yedi yıl birlikte yaşadıkları Senai Abi’yle Feriha Abla’nın odalarından dışarı taşan huzur ve sevgiyi bugün de içinde duyarak anlattığı anılarına Senai Abi’nin, ““Sen o zaman küçücük bir çocuktun, bunlardan nasıl haberin olabilir?”” sorusunu duyar gibi olur. Oysa anlatıcının, onlarınkinin karşısındaki odasında bütün çocukluğu, onları izlemekle geçmiştir; “hayranlıkla, sevgiyle dolu dolu...” (Demirel, 1985: 51) Anlatıcı bir an olsun gözlerini üzerinden ayırmadığı çocukluk dünyasının kahramanının, diğer insanlar tarafından hatırlanmaya bile değmez bir hayırsız bir evlat, esrar bağımlısı ve müflis olarak görülmesini kabullenemez. Küçük ve basit âleminde sessiz erdemler ve inceliklerle yaşayan Senai Abi (tıpkı Selim Işık gibi) kimsenin aldatmadığı bir kaybedendir. Varlık yapısına ters düşen bir yaşamdan kendini koruyamadığı için (1985: 26) bugünün değersizleştiren, insansızlaştıran dünyasında yok olmaya ve unutulmaya mahkûmdur.

4.2. Gerçeği Yetişkin Gözüyle Anlatmak

Anlatıcının yaşamını derinden etkilediğini söylediği ve mektupların yazıldığı ikinci kişi Kerim Dayı’dır. Ona dair çizilen portre, ilk örnekte olduğu gibi, büyük oranda mektuplarda tamamlanır. O zamanlar yetmiş yaşı aşkın bir adam olan Kerim Dayı, her anlamda Senai Abi’nin karşıtı bir karaktere sahiptir. Senai Abi ne kadar uysal, güçsüz ve beceriksizse Kerim Dayı o kadar cesur, tuttuğunu koparan ve iş bilir biridir. Anlatıcı için biri “barış”ı diğeri “savaş”ı temsil eden bu iki kişi “ev kedisi” ile “sokak kedisi” gibidirler. “Kendi karnını bile doyuramayan bir insan” olan Senai Abi’nin aksine Kerim Dayı, “çarşıya didine eline geçirdiği ganimetleri çevresindekilere dağıtan, birlikte yaşadıklarını yaşatmak için savaştan bir insan. Pek çok insanı mutlu eden, karnını doyuran, sırtını giydiren bir savaşçı”dır (Demirel, 1985: 13). Hayatın maddi yönünü temsil eden Kerim Dayı kendini ve yanındakileri yaşatmak için her türlü zorluğu ve kavgayı göze alacak yapıda bir mücadele adamıdır. Bir tür dolandırıcılık olan büyük küçük defnecilik işleriyle evdekilerin imdadına yetişen, bunu yaparken de kimseye sevimli görünmeye çalışmayan, burnu büyük, mağrur bir adamdır o. Anlatıcı, “şimdi, uzun yıllar sonra bugün,” onu düşündüğünde daha iyi anlayabiliyordur: “Arkadaş, laflara boş ver, sen şimdi bunun karnı açsa doyurabiliyor musun, yalınayaksa ayağına ayakkabı alıyor musun, borcu varsa onu rahatlatıyor musun, ona bak!” dediğini duyar gibi olur (1985: 58).

Kerim Dayı, ev halkının ihtiyaçlarını giderdiği, onları büyük maddi külfetlerden kurtardığı ve bütün bu yardımları da karşılıksız yaptığı için hepsinin gözünde bir kahraman gibidir. Onun yardımlarıyla Demirel ailesinin odasına aynalı konsol alınır. Arabacı Tevfik adını değiştirir. Ulviye Teyze sama ve sandalye satın alır. Abdullah’ın siroz hastası babası doktora gösterilir. Anlatıcı bile onun sayesinde yalınayaklıktan kurtulur; hep hayalini kurduğu potinlere kavuşur. (1985: 57). “Bir umuttun sen Kerim Dayı.” der anlatıcı. Üstünde başında olmamasına, bir liralık kirayla zindanı andıran bir odacıkta yaşamasına rağmen elindekini hesapsız ve cömertçe dağıttığı için şaşkıncıdır: “Nasıl bu denli güzel verirdin, merak ediyorum.” (1985: 58; 74). Kerim Dayı “ortam ne olursa olsun kendine saygı duyarak, insanı ve insan onurunu koruyarak” yaşamaya çalışan, “bu arada da birlikte yaşadığı insanları koruyup yaşatmak” için kendince bir uğraş veren ev halkının şükranla bağlı olduğu kurtarıcısıdır. Ancak bu minnet duygusu, anlatıcının gözünde maddi menfaatlere bağlıdır ve o, Kerim Dayı’dan çok Senai Abi’nin temsil ettiği değerlerden yanadır. Kerim Dayı’nın herkes için bir umut olduğunu tekrarladığı cümlelerinden birinde bunu özellikle vurgular: “Sen tüm ev halkının umuduydun, her türlü gereksinimleri için. Senai Abi’ye, insanın, insanlığın simgesi gibiydi benim

gözümde." (1985: 56). "Kerim Dayı, daha önce söylediğim gibi, niyetim seni övmek ya da kötülemek değil, yaşananları insanlara iletmek." (Demirel, 1985: 57) diyen anlatıcı, onu anlatırken çoğu zaman yetişkin gözüyle değerlendirir. Kerim Dayı'nın yetişkinlerin parasal ilişkilerle belirlenen dünyasını anlamak ve anlatmak için yetişkin bakış açısına ihtiyaç duyar. Polis soruşturmaları, eve yapılan baskınlar nedenleri hep sonradan anlaşılan olaylardır. Yine de, o zamanki aklıyla bile düşündüğünde çocukluluğu üzerinde en fazla etki bırakmış insanlardan biri olarak Kerim Dayı'nın yaptığı definecilik işlerini sevmediğini, çocukluk sezgisiyle bu işlerden uzak durduğunu söyler. (1985: 81). Sahte antika para yapımına ayakçılık işleriyle yardımcı olsa da işin püf noktalarını öğrenmez (1985: 84). Eve gelen herhangi bir polisin, bekçinin ya babası ya Kerim Dayı için geldiğini çocuk aklıyla bilir ancak yaptığı son büyük vurgunun ardından Kerim Dayı'nın yurtdışına kaçmak zorunda olduğunu ise yıllar sonra anlar (1985: 86).

"Kerim Dayı, yıllar sonra seni anımsadığımda bir coşku duymadım, yani bir sevgiyi, bir dostluğu yaşamadım." (Demirel, 1985: 56) diyen anlatıcı, ona yazdığı mektuplarda belirgin biçimde Senai Abi'yi andığı zamanlardaki coşkusundan uzaktır. Oysa çocukluk günlerinin insanları için durumun tam tersi olduğunu acıyla görür. Anlatıcı, Kerim Dayı'ya yazdığı mektuplardan birinde onun kayıplara karışmasından yaklaşık elli yıl sonra Kasımpaşa'ya, eski sokaklarına gittiğini yazar. Çevrede ne o insanlar ne de onları tanıyan birileri kalmıştır. O günlerden bir tek yaşı seksen beşi bulmuş Demirhan Teyze'yle karşılaşır. Eski günleri yâd ederlerken yaşlı kadın, "Allah razı olsun Kerim'den" diyerek sözü Kerim Dayı'ya getirir. Alacaklılarla icra memurları kapısına dayanmışken oradan zilzurna sarhoş geçmekte olan Kerim Dayı'nın gerekli olan yüz lirayı bulup borcunu kapatmasını büyük bir şükranla anlatır (1985: 75-76). Büyük maddi yardımlarını gördükleri Kerim Dayı'yı insanlar minnetle anarlar; diğer yanda, Senai Abi için olumlu bir söz söyleyen, onun iyi bir yanını hatırlayan kimse yoktur.

Bu durum, anlatıcının farklı bakış açılarında bile kendisini gösterir. Senai Abi'nin anlatıldığı bölümlerde hissedilen nostalji duygusu, Kerim Dayı'ya ayrılan bölümlerde yerini somut gerçekliğe bırakır. Bu incelemede birkaç defa andığımız ve kitabın farklı bölümlerinde değinilen anlatıcının eve dönüş deneyiminin Senai Abi'ye yazılan mektupta yoğun bir acı duygusuyla, Kerim Dayı'ya yazılan mektupta ise güzel bir tesadüfün doğurduğu neşeli havayla aktarılması da bu yüzdendir. İlk mektupta her şey değişmiş, boyutlar ufalmıştır. Anlatıcı, Senai Abi'nin döküntü haldeki tuvalet penceresine koyduğu gaz lambasının ışığı altında bir saatten fazla gazete okuduğunu düşününce kedere boğulur (Demirel, 1985: 52). Bir zamanlar bütün ev ahalisinin neşeyle karşıladığı günlük bir ritüel şimdi bir sefalet anısıdır. Öte yanda, anlatıcı aynı ziyaretten Kerim Dayı'ya bahsettiği mektubunda bütün İstanbul değiştiği halde, eski sokak aynı kaldığını söyler. Demirhan Teyze'nin cumbasından ev sakinlerinin binlerce kez üzerinden geçtikleri Arnavut kaldırımlarına sevimli bir yadigar olarak bakar (1985: 75). Çocuk gözüyle bakıldığında görülen kayıp ideal, yetişkin gözüyle bakıldığında anlamsız bir gerçeğe dönüşür.

İki bakış arasındaki fark tümüyle kayıp idealle ilgilidir. Anlatıcının Senai Abi'yi çocuk bakış açısından gören gözleri aslında hep orada duran, hiç değişmeden bugüne gelen sefaleti göremiyordur sadece. Anlatıcının özlem duyduğu, o dönem yaşadıkları da değildir. *Evimizin İnsanları* dikkatle okunduğunda yukarıdaki örnekte olduğu gibi keyifle anlatılan bütün anıların ardındaki büyük sefalet ve acı görülür. Ancak çocukluk, Senai Abi'nin tarafından yaşatılan insanlık onurunun, insan sevgisinin, umudun, barışın mutlu bir gelecek idealiyle çocuk zihnine aşılandığı dönemdir. Anlatıcı, henüz çıplak ayaklı bir çocukken bir gün mutlaka hayalini kurduğu ayakkabılara sahip olacağına inanır (Demirel, 1985: 24). Hayali kurulan ayakkabılar Kerim Dayı tarafından alınır da; ancak geçmişin mutluluk vaadi bundan çok daha fazlasıdır. Bu ideal, Senai Abi'nin temsil ettiği bütün güzellikler ve inceliklerin toplamıdır. Böylece, anlatıcının şiddetle özlediği şeyin aslında o dönemde olup bitenlerin duygusu değil, o dönemde şiddetle inanılan ideallerin duygusu olduğu anlaşılır. Hayaller yakalanamamış, bugünün dünyasının "biçimsel ve akılcı düzeni" (Demirel, 1985: 79) bütün maddi imkânlarına rağmen insana mutluluğu getirememiştir. İdealler, "canıyla canıyla yaşanan bir

dünya” (1985: 18) olan, yabancı bir ülke gibi uzaktaki çocuklukta kalmıştır. Nihayet, geçmişe özlem, yani nostalji, geçmişin kayıp ideallerine özlem olarak hep orada kalır.

Sonuç

Evimizin İnsanları dilinin yalınlığı, anlatımındaki açıklığı, insan onuru, barış, sevgi, mutluluk gibi evrensel kavram ve duyguları işleyişindeki içtenliği nedeniyle uyarlamaları yapılmış ve hem edebiyatseverlerin hem sinemaseverlerin beğenisini kazanmış bir eserdir. Çocukluğa ait anıları bazı yaratıcı süreçlerden ve anlatım tekniklerinden geçirerek kurgusal nitelikler kazandırdığı görülen eser, anlatıcı ve bakış açısındaki sıra dışı uygulamalarla dikkat çeker. Çocukluğu hayatın sonraki dönemlerine şeklini veren bir maya olarak ele alan pek çok yazar gibi Demirel’in anlatımında anıların birer basit yaşantı olarak değerlendirilmeyip onlara masal estetiği verildiği görülür. Çocuğu bir bilincin hâkim kılındığı eserde çocukluk büyü ve olağanüstü olaylarla dolu bir masal yaşantısına dönüştürülür. Güçlü dramatik örgüsü, hikâyesini anlattığı kişilerin insancıl yanlarını sunmadaki başarısı ve otobiyografi tekniğinin çocuk bakış açısıyla ustaca birleşimi sonucu ortaya çıkan masalsı içeriği *Evimizin İnsanları* Türk edebiyatının anı-roman (kurgusal otobiyografi) türündeki önemli eserleri arasına sokar.

Kitabın ilk bölümünü oluşturan çocukluk dünyasına genel bir girişin ardından, eserin ilk sayfalarında bahsedilen mektuplara geçilir. Bu mektuplar, eserin asıl amacını, yani Senai Abi ve Kerim Dayı adında anlatıcının çocukluğunu şekillendirdiklerini söylediği iki kişinin okura tanıtılmasını sağlamak üzere eserde yer alırlar. Birbiriyle tümüyle karşıt yapıda bu iki kişiye yazılan mektuplarla okur hem onları yakından tanır hem de anlatıcı için temsil ettikleri değerleri öğrenir. Demirel, bu mektuplarda kullandığı doğal dil ve samimi üslubuyla mektup tekniğini başarılı bir biçimde kullandığını gösterir. İncelememizin asıl sorunsalını oluşturan noktalardan ilki de burada ortaya çıkar: Artık hayatta olmayan kişilere yazılan mektuplar bütün edebi ürünlere içkin anlatma kaygısını ortaya koyarlar. Mektuplar, bir yandan eserin gerçeklikle ilişkisini, kurmaca-yaşantı düzeyini belirlerken diğer yandan sözde alıcılarıyla kurduğu imkânsız iletişim şekliyle anonim okura iletilmek istenen mesajın ölü doğumuna işaret eder. Mektup tekniğini anlatıcının anlatma kaygısına bir aracı kılmayı başaran Demirel, böylece, Türk edebiyatının mektup-roman türündeki özgün bir örneğine imza atmış olur.

Evimizin İnsanları’nda bakış açısı da eserin kurgusunu belirleyen önemli bir unsurdur. Çocukluk anılarına bir masal estetiği kazandıran çocuk bakış açısıyla o günlerin gerçekliğini olduğu gibi veren yetişkin bakış açılarının dönüşümlü olarak kullanıldığı eserde özellikle Senai Abi’ye yazılan mektupların onun temsil ettiği evrensel değerlerin yaşatılması için yazıldıkları söylenir. Kerim Dayı’ya yazılan mektuplardaki gerçekçi üslubun aksine, Senai Abi’nin anlatıldığı sayfalara yayılan nostaljik bakış yaşanan şimdiki zamanın içi boşaltılmış değerlerine bir tür reddiyedir. Geçmişin kayıp ideallerine özlem içindeki anlatıcı ölümlere yazdığı mektuplarla, inandığı ve yaşatmak istediğini söylediği güzelliklerin ve inceliklerin artık uzak ve yabancı bir ülkeye dönüşmüş çocuklukta kaldığını ve sevginin kaybolduğunu ima eder bir bakıma. Özellikle Senai Abi’ye yazılan mektuplarda yeryüzünden sevginin silindiğine hüznü bir ağıt havası vardır. Kaybedilenin *ardından* yazmak: Edebiyatın bu en ciddi meselelerinden birini Demirel, eserinin hem tekniğine yerleştirmiş hem de temel izleği haline getirmiştir.

Çoktan kaybolmuş idealin geç kalınmış anlatısı olarak *Evimizin İnsanları* kullandığı anlatım teknikleri ve içeriğindeki mesajları bir araya getirmesindeki başarısı ve anlatma problemini eserin odağına yerleştirmesiyle Türkçe veya herhangi bir dilde yazılmış anı-roman türündeki en önemli eserlerden biridir.

Kaynakça

- Altınova, B. (2003). "Kavram kargaşası çerçevesinde edebî bir tür olarak "hatıra"". *Türkbilig*. 2003/6. 3-12.
- Atay, O. (2016). *Korkuyu beklerken*. 43. Bs. İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Son bakışta aşk*. 8. Bs. (Çev. N. Gürbilek vd.). Yapı Kredi Yayınları.
- Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan mitolojisi*. 13. Bs. Ötüken Yayınları.
- Çetin, N. (2007). *Roman çözümleme yöntemi*. Öncü Kitap.
- Demirel, K. (1985). *Evimizin insanları*. 1. Bs. Düşün Yayınevi.
- Demirel, K. (1994). *Gençlik yılları*. 1. Bs. Can Yayınları.
- Demirel, K. (2001). *Bütün senaryoları*. 1. Bs. Simurg Yayınları.
- Demirel, K. (2006). *Piano piano bacaksız (evimizin insanları)*. 2. Bs. Epsilon Yayınları.
- Güngör, E. (1978). "Hatırat yazarlar." *Türk Edebiyatı*. S. 57, 12.
- Gürbilek, N. (2016). *Kör ayna, kayıp şark*. 5. Bs. Metis Yayınları.
- Hartly, L. P. (1913). *The Go-between*. Hemish Hamilton.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim-anlatı teorisi el kitabı*. 2. Bs. Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Edebiyatımızın içinden*. 3. Bs. Dergâh Yayınları.
- Kemal, Y. (2003). *Yaşar Kemal kendini anlatıyor-Alain Bosquet ile görüşmeler*. 5. Bs. Adam Yayınları.
- Kutlu, P. (2011). "İnsanı anlatmayı düşündüm". *Notos*. S. 28: 42-43.
- Lubbock, P. (1960). *The Craft of fiction*. Bradford & Dickens.
- Okay, M. O. (1997). "Hatırat". *İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları, C. 16, 445-446.
- Şirin, M. R. (2019). *Çocuk, çocukluk ve çocuk edebiyatı*. 2. Bs. Uçan At Yayınları.
- Stevick, P. (2017). *Roman teorisi*. 4. Bs. (Çev. S. Kantarcıoğlu). Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Beş şehir*. 19. Bs. Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (2004). *Roman sanatı I-romanın unsurları*. 4. Bs. Ötüken Neşriyat.
- Teoman, A. (2019). *Yazı, yazgı, yazmak*. 1. Bs. Yapı Kredi Yayınları.