

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK TEN AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE:

ORHAN KEMAL'İN *BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE* ROMANI

NAZ GİZEM YALÇIN

MAYIS, 2022

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK TEN AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE:
ORHAN KEMAL'IN *BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE* ROMANI

NAZ GİZEM YALÇIN

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ali BUDAK

MASTER TEZİ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

MAYIS, 2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

26 /05/ 2022

NAZ GİZEM YALÇIN

ÖZET

Bereketli Topraklar Üzerinde, Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi sanat akımı çizgisinde değerlendirilen romanlarından birisidir. Gerçekten, eser yer yer toplumcu gerçekçi çizgiler içerisinde kalmıştır. Yazar, özellikle “sınıf bilinci” ve “olumlu tip”ler yaratma kıstaslarına uyma çabalarıyla toplumcu gerçekçi bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Ne var ki, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı birçok açıdan da toplumcu gerçekçi sanat akımından uzaklaşmıştır. Zira Orhan Kemal romanında, hangi koşullar altında yaşarsa yaşasın en kötü insanın bile içindeki iyiliğe inanan bir bakışı daima öne çıkarmaya çalışmıştır. Denilebilir ki, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı toplumcu gerçekçiliğin ideolojik yapılanmasından etkilenmekle birlikte, Orhan Kemal’in iyimser bir tavır takındığı ve adını “Aydınlık Gerçekçilik” koyduğu bir çizgide yürümüştür.

Anahtar Kelimeler: Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Toplumcu Gerçekçi Kuram, “Aydınlık Gerçekçilik.”

ABSTRACT

It is one of the novels of Orhan Kemal, which is evaluated in the line of social realistic art movement *On Fertile Lands*. Indeed, the work has remained within the lines of social realism line in places. In particular, the author has demonstrated a socialistic realistic approach through his efforts to comply with the criteria of creating “class consciousness” and “positive types.”

However, in many ways, his novel *On Fertile Lands* has also moved away from the socialistic realistic art movement. Because Orhan Kemal, in his novel, tried to reveal a view that believes in the goodness of even the worst person, no matter what circumstances he lives under. It can be said that, although his novel was influenced by the ideological structuring of the social realism *On Fertile Lands*, Orhan Kemal walked a line in which he had an optimistic attitude and called it “Luminous Realism.”

Keywords: Orhan Kemal, *On Fertile Lands*, Social Realist Theory, “Luminous Realistic”

TEŞEKKÜR

Teşekkürlerin en kıymetlisi henüz bu hikâyeye başlamadan, yeni bir hikâyeye yazmam için beni cesaretlendiren, “sen yaparsın”larla, her zaman olduğu gibi bu süreçte de bana olan inancını kaybetmeyen babama...

Geldiğim bu noktada, özellikle ders dönemi boyunca üzerimden emeklerini eksik etmeyen Türk Dili Edebiyatı bölümü hocalarıma bu süreçteki emekleri için teşekkür ederim.

En büyük teşekkürüm de tez süreci boyunca sevgiyle, ilgiyle ve güler yüzüyle bilgisini ve zamanını cömertçe benimle paylaşan; sürecin her noktasında bana gösterdiği anlayış, sabır ve duyduğu güvenle kafa karışıklıklarımı gideren; bu süreçte yoluma tuttuğu ışık ve sihirli dokunuşlarıyla çalışmamı kuramsal bir çalışmanın çok ötesine taşıyan değerli danışman hocam Prof. Dr. Ali Budak’a...

Orhan Kemal’in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanına, Sovyetler’de ortaya çıkan Toplumcu Gerçekçi kuramı adapte etmek istediğimi söylediğimde hocamın, Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi olup olmadığıyla ilgili kafamda oluşturduğu soru işareti, çalışmaya bambaşka bir açı kazandırdı, diyebilirim. Adeta hocamdan bana miras kalacak bu farklı bakış açısı için teşekkürlerin en büyüğünü ona borçluyum.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ	1
1.TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK.....	5
1.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Çıkış Noktası: Marksist Estetik.....	5
1.1.1. Marksist Estetiğin Kurama Dönüşmesinde Plehanov ve Çernişevski'nin Rolü.....	6
1.1.2. Plehanov'da Sanatın Dekadanlaşması.....	9
1.1.2.1. Sınıflar Arası İlişkiler.....	9
1.1.2.2. Toplumsal Olaylara Yabancılaşmanın Getirdiği Mistisizm.....	9
1.1.2.3. Yanlış Fikri Savunmak.....	10
1.2.Marksist Estetiğin İkinci Dönemi: Toplumcu Gerçekçiliğin Oluşum Süreci.....	12
1.2.1.Toplumcu Gerçekçiliğin Oluşum Sürecinde Lenin'in Rolü.....	12
1.2.2. Yeni Ekonomik Düzen (NEP) (1922-1928).....	14
1.2.3. Proletkült Topluluğu.....	15
1.3.Toplumcu Gerçekçiliğin Ölçütleri.....	20
1.3.1. Bilen Özne.....	24
1.3.2. Partizanlık.....	26

1.3.3. Öz-Gerçek-Biçim.....	31
1.3.3.1.Toplumcu Gerçekçiliğin Öz-Gerçek-Biçim Ölçütünde “Çelişkisiz Sanat” Anlayışının Rolü.....	33
1.3.4. Devrimci Romantizm.....	37
1.3.5. Olumlu Tip Yaratma.....	40
1.3.5.1 Geleneksel Rus Yazınında Suçlu-Kurban-Kurtarıcı İmgeleri.....	41
1.3.5.2. Olumlu Tip’in Özellikleri.....	43
1.3.6. Halkçılık.....	44
2. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİKTEN AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE: ORHAN KEMAL.....	45
2.1.Hayatı.....	45
2.2.Eserleri.....	51
2.3. Orhan Kemal’in Sanat Anlayışı.....	56
2.3.1. Sanatının Amacı.....	56
2.3.2. Sanata ve Sanatçıya Bakışı.....	57
2.3.3. Halkla İlişkisi.....	60
2.3.4. İnsana Bakışı.....	62
2.3.5. Toplumcu Gerçekçilikten Aydınlik Gerçekçiliğe.....	64
2.3.6. Öz-Biçim.....	67
2.3.7. Hikâyeciliği ve Romancılığı.....	68
2.3.7.1 Otobiyografik Romanları.....	74

2.3.7.2. Adana'daki Toprak ve Fabrika İşçilerinin Dünyasını Anlatan Romanlar.....	75
2.3.7.3. İstanbul'daki Küçük Adamların Hayatlarını Anlatan Romanlar.....	76
2.3.8. Olumlu Tip.....	77
2.3.9.Şive Taklidi.....	79
2.3.10. Diyalog Tercihi.....	80
2.3.11. Dil.....	81
3. <i>BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE ROMANI</i>	83
3.1. Yazılış Süreci.....	83
3.1.1.Romanın Özü.....	85
3.2.Edebiyat Çevrelerinde Algılanışı.....	86
4. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİKTE AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE: <i>BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE ROMANI</i>	91
4.1.Özeti.....	91
4.2. İdeoloji	97
4.3. Sınıf Bilinci.....	100
4.4. Sınıf Çatışması.....	105
4.4.1. Şehirli/Köylü-Köy/Şehir Çatışması.....	105
4.4.2. Ezen-Ezilen Çatışması.....	114
4.4.2.1. Ezenler.....	114

4.4.2.2. Ezilenler.....	128
4.5. Olumlu Tip.....	140
4.6. Moral Bir Değer: Din.....	151
4.7. Hayatın Devrimsel Gelişimine Uyum /Sınıf Atlama.....	151
SONUÇ.....	156
KAYNAKÇA.....	161



GİRİŞ

Esas adı Mehmet Raşit Öğütçü (1914-1970) olan Orhan Kemal, ölümünden kısa süre öncesine kadar devam eden sanat hayatı boyunca, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi bir yazar olarak öne çıkmıştır. Nitekim Orhan Kemal de kendisini “toplumcu” bir yazar görmektedir. Eserlerinde, toplumdaki bozuk düzenin nedenlerini insanlara göstermek isteyen yazar, bu yolla onları uyarmayı amaçlamıştır. Bunun yanı sıra Orhan Kemal, toplumdaki bozulmayı insanlara gösterip uyarmakla da kalmayıp, bu bozuk düzeni düzeltmek için el birliğiyle çaba gösterilmesinin gerekliliğini savunmuştur (Bezirci, 1984: 48). Dolayısıyla Orhan Kemal için toplumdaki bozuk düzeni düzeltmenin tek yolu onunla savaşımdır. Ne var ki bütün bu yönleriyle Orhan Kemal’in, “Toplumcu Gerçekçilik”i, kuramın bilinen kıstaslarının dışında yer almaktadır.

Toplumcu Gerçekçilik, 1930’larda Rusya’da ortaya çıkmıştır. Stalin, henüz ana ilkeleri belirlenmeyen metot ile sanatçının, doğru bir şekilde hayatı göstermek zorunda olduğunun altını çizmektedir. Çünkü ona göre, ancak doğru bir şekilde gösterilen yaşamın içerisinde sosyalizme gidilebilir (Çetinkaya, 2020: 41).

Toplumcu Gerçekçiliğin ana ilkeleri ise 1934’te toplanan “Sovyet Yazarları Birliği’nin Birinci Kongresi”nde belirlenip devletin resmi sanat görüşü olarak kabul edilmiştir. Böylece Stalin kendi dönemindeki sanat anlayışını parti denetimine almıştır (Moran, 2013: 52-53). Kongrede “Toplumcu Gerçekçilik” ile ele alınacak edebiyatın, işçi sınıfını aydınlatmak ve yönlendirmek için kullanılması gerektiği ifade edilmiştir. Bu noktada edebiyat bir yol gösterici olmaktadır. Aynı zamanda sanat, sınıf mücadelesinin dolaysız bir aracı da olmalı ve toplumsal devrimi gerçekleştirecek konuları işlemelidir (Oktay, 2003: 111).

Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde ortaya konan buna benzer pek çok kıstasın ardından Stalin, yazarları, “insan ruhunun mühendisleri” olarak adlandırmıştır. Bu adlandırma ile edebi yaşam katı bir düzene girmektedir. Dergiler, gazeteler, antolojiler yazarların halka açık yazılı ve sözlü demeçleri toplumcu gerçekçilik prensiplerine uygunluğu açısından katı bir şekilde analiz edilmiş ve yayınlara el konulmuştur. Artık yazarlardan kaliteli sanat eserleri yaratmaları değil, sistemi destekleyen elementleri barındıran eserler yazmaları beklenmektedir. Yazar, Sovyet Komünist Partisi’nin kendisine belirlediği normlar çerçevesinde yazmak zorundadır. Yani manipölasyon yoluyla insanlarda sosyalist bilinç oluşturularak eserler bu doğrultuda verilecektir. Böylelikle edebiyat, sanatsal nitelikleri göz ardı edilen bir propaganda aracına dönüşmüştür. Dönemin yönetiminin, sanatçılardan ilk beklentisi propagandadır. Dolayısıyla toplumcu gerçekçilik “ideolojik” yönü ağır basan “yönlendirilmiş” bir metot olarak kendini göstermiştir (Çetinkaya, 2020: 14).

Türk edebiyatında ise toplumcu gerçekçilik Rusya’dakinden farklı şekilde yol almış, özellikle Orhan Kemal, çoğu zaman eserlerinde siyasi amaçlarla hareket etmemiştir. Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında genellikle ezen-ezilen, işçi-köylü-şehirli gibi sınıfsal temalar ele alınmaktadır. Bu noktada kuram Rusya’daki haliyle benzerlik gösterse de Türk edebiyatında, özellikle Orhan Kemal’in kaleminden okuyucuya aktarılan sınıf çatışmaları, Rusya’da olduğu gibi Marksist eleştiri üzerinden ele alınmaz. Orhan Kemal eserlerinde Marksist eleştirinin gerektirdiği gibi iktisadi ve ideolojik koşullara pek odaklanmamıştır. Yazar daha çok köylü ve işçilerin kötü yaşam koşulları üzerinde durmaktadır.

Orhan Kemal toplumcu bir yazar olarak her ne kadar kimi unsurlarıyla romanda toplumcu gerçekçilik metoduna yaklaşıp da aslında “Aydınlık Gerçekçilik” adını verdiği yeni bir metot yaratmıştır. “Aydınlık Gerçekçilik” ile Orhan Kemal, umut dolu ve iyimser bir bakış ortaya koymaktadır.

Aynı zamanda yazar bu yeni metotla bireyin özüne yönelmiştir. Orhan Kemal her ne kadar toplumcu gerçekçiliğe uygun olarak, bozuk düzenin sebeplerini araştırıp bu düzeni ortadan kaldırmak için savaşmak istese de onun “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışı, bozuk düzeni bütün yönleriyle ortaya koyar ve bütün bu kötü koşullara rağmen insanın içindeki bozulmayan değerlere odaklanır. Yani Orhan Kemal “Aydınlık Gerçekçi” anlayışıyla, insanın acıyla yoğrulmuş hayatını, bütün şefkatiyle kucaklamayı tercih etmiştir (Bezirci, 1984: 68). Zira yazar bütün olumsuzluklara rağmen insanda eriyip mahvolmamış, kurtulmak için çaba gösteren yanların var olduğuna inanmaktadır (Uğurlu, 1973: 41-42).

Bu çalışmada, Orhan Kemal’in kimi unsurları bakımından “Toplumcu Gerçekçi” bir roman olarak görülen *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, var olan bu toplumcu gerçekçi unsurların yan sıra yazarın kendine has niteliklerle oluşturduğu; hiçbir olumsuzluk karşısında insanı suçlamayan, aksine kötü koşullara rağmen umudu daima taze tutarak insanı hoşgörü ve iyimserlikle kucaklayan “Aydınlık Gerçekçilik” adını verdiği sanat anlayışının izleri aranmaya çalışılmıştır.

Tezin birinci bölümü, Toplumcu Gerçekçiliğin detaylı incelemesine ayrılmıştır. Bu bağlamda Marksist estetikten yola çıkılarak, Georgi Plehanov gibi pek çok yazarın görüşleri doğrultusunda kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. Bunun yanı sıra

toplumcu gerçekçi kuramın oluşum sürecinden de söz edilmiş, bu sürecin “Yeni Ekonomik Düzen (NEP) (1922-1928)” ve “Proletkült Topluluğu” gibi önemli dönem ve toplulukları üzerinde durulmuştur. Ardından toplumcu gerçekçiliğin partizanlık, öz-gerçek-biçim, devrimci romantizm ve onun uzantısı olumlu tip ve halkçılık gibi önemli ölçütleri verilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise toplumcu gerçekçi bir yazar olarak bilinen Orhan Kemal’in hayatı ve sanat anlayışı üzerinde durulmuştur. Bu noktada yazarın sanata, sanatçıya ve insana bakışı, halkla olan içten ilişkisi detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Bunun yanı sıra Orhan Kemal’in kendine özgü nitelikleriyle ortaya koyduğu “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışının çerçevesi çizilmiştir. Bu sayede yazarın aslında toplumcu gerçeklikle çok da ilgisi olmayan, umudun ve iyimserliğin ön plana çıktığı yepyeni bir metot yarattığı gösterilmeye çalışılmış; böylece tezin ana bölümüne de zemin hazırlanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde romanın oluşum sürecinden, yazıldığı dönemde eleştirmenlerden aldığı tepkilerden de söz edilmiş; böylece ana bölüme geçmeden önce okuyucunun kafasında romana dair oluşabilecek her türlü boşluk giderilmeye çalışılmıştır.

Tezin esas bölümü olan dördüncü bölümünde, Orhan Kemal’in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, yazarın toplumcu gerçekçiliğin ötesine geçen “Aydınlık Gerçekçi” bakışı mercek altına alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, Orhan Kemal’in kendine has ölçütleriyle yarattığı “Aydınlık Gerçekçi” unsurlar değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Çıkış Noktası: Marksist Estetik

Toplumcu Gerçekçilik, dünyayı Marksist ideoloji ile komünist bir düzende yeniden kurmak amacıyla, kurallarının bilinçli bir şekilde belirlenip sınırlandırıldığı 20. yy edebiyatı ve sanatında ortaya çıkan bir metottur (Çetinkaya, 2020: 7). Bu metotta temel olarak sınıfsal bir duruştan söz edilmektedir.

Marksist ideoloji toplumcu gerçekçiliğin temelini oluşturur. Bu anlayışı iki döneme ayırmak mümkündür. Birinci dönemde Marx, Engels, Plehanov gibi düşünürler sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırırken, henüz parti tarafından belirlenmiş kesin bir görüş yoktur. Marksist anlayışa göre üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o toplumun ekonomik yapısını meydana getirir ve alt yapı denilen bu ekonomik yapı, o toplumun üst yapısını; yani ahlakını, hukukunu, dini görüşlerini ve sanatını belirler. Buna bağlı olarak Marksist anlayışın temel ilkesi “alt yapı üst yapıyı belirler,” şeklinde açıklanmaktadır. Sanat da üst yapının bir parçası olduğu için dönemin ideolojisini yansıtır bilinçli veya bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmek zorundadır (Moran, 2013: 44).

Marksist ideoloji edebi eserleri başta “iktisat ve sınıf” olmak üzere pek çok toplumsal olgunun belirlediği estetik bir ürün olarak görmektedir. Edebi eserler, içinde bulunduğu toplumun ideolojik, iktisadi ve sınıfsal şartlarıyla bir arada açıklanır. Fakat Marx sanatın ve edebiyatın alt yapıyla doğrudan ve basitçe bir ilişkisi olmasına şüpheyle yaklaşmaktadır. Örneğin sanatın, ekonomik gelişmenin ileri olmadığı klasik Yunan’da ilerlemiş olması onu düşündürmektedir. Marx’a göre toplumun genel gelişmişliği ya da maddi temeliyle sanat arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Ekonomik yapıdaki bir

değişiklik otomatik olarak bütün üst yapı kurumlarını değiştirmez. Engels’a göre ise bazı Marksistler sanat ve ekonomi arasındaki ilişkiyi biraz basite indirgemiş ve abartmışlardır (Moran, 2013: 45-46).

1.1.1. Marksist estetiğin kurama dönüşmesinde Plehanov ve Çernişevski’nin rolü.

Plehanov, Marksist estetiği bir kurama dönüştüren isimlerin başında gelir. Ona göre, sanatla toplumsal hayat arasındaki ilişki, edebiyatın gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu ilişki daima birbirine taban tabana zıt iki görüş üzerinden yürütülmeye çalışılmıştır: Bir kesim “toplum sanatçı için değil, sanatçı toplum içindir.” derken, bir kesim bu fikri kesin olarak reddeder. Onlara göre, “sanat sanat içindir” (Plehanov, 1987: 14).

Plehanov bu iki fikirden birincisinin, 1860’lı yıllarda parlak bir şekilde dile getirildiğini ifade etmektedir. Devrim öncesinin büyük yazarlarından Çernişevski’yi de bu görüşün önemli savunucuları arasında zikreder. Çernişevski, ilk eleştiri makalelerinin birinde bu görüşe dair şunları söylemektedir:

“(…)Beşeri faaliyetlerin tümü insana hizmet etmekle yükümlüdürler, yoksa kısır ve gereksiz uğraşmalar olarak kalırlar: sanat esaslı bir iyiliği göz önünde tutmalı, kısır bir zevk olmamalıdır.” (Plehanov, 1987: 15)

Bunun yanı sıra Plehanov, Çernişevski’nin, sanatlar arasında en büyük payı şiire verdiğini ifade etmiştir. Çernişevski’ye göre şiir okuyucu kitlesine ciddi derecede bilgi yaymaktadır:

“Sanat -diyor Çernişevski- ya da daha doğrusu şiir (yalnız şiir, çünkü, öteki sanatların bu anlamda yaptığı iş pek azdır), okuyucu kitlesi arasında muazzam miktarda bilgi yayar ve özellikle, onu bilimin hazırlamış olduğu kavramlara alıştıırır, bundan ötürü, şiirin hayat için önemi çok büyüktür.” (Plehanov, 1987: 15)

Ayrıca Plehanov, dönemin şairlerinden Neksarov'un da bu görüşü paylaştığını ifade etmektedir:

“Ve sen şair, ilahların seçkin kulu

Ezeli hakikatlerden söz aç!

Sanma ki ekmeği olmayanlar

Rûbabının ilhamına layık değildir.

(...)

Bir vatandaş ol! Sanatın hizmetkârı,

Yakınının iyiliği için yaşa

Ver dehanı hizmetine

Alemi kucaklayan sevginin.” (Plehanov, 1987: 16)

Burada Neksarov özellikle “Vatandaş Ol” vurgusuyla Çernişevski ile benzer şekilde aydınlatıcı olmayı seçmiştir. Çernişevski de yazının aydınlatıcı olması gerektiğiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Yaşamın yeniden canlandırılması: Budur işte sanatın belli başlı özelliği ve özü; çoğu kez, sanat eserlerinin başka bir imlemi de vardır: Yaşamı açıklarlalar; ayrıca, çoğu zaman, yaşamın görüngüleri konusunda bir yargı da taşırlar.” (Oktay, 2003: 13)

Aynı zamanda Çernişevski “toplum yararına sanat” görüşünü benimsemekteki amacını¹ şu şekilde açıklamaktadır:

“Hayal gücüne karşı gerçeği övmek, sanat eserinin yaşanan gerçeğe kıyaslanamayacağını göstermektir amacımız. (...) Gerçekliğin yerini tutmak, onun eksikliğini aratmamak ve insanoğluna bir yaşama el kitabı sağlamak. Gerçek düştün üstündür. Temel imlem de hayal gücünün yarattığını sandığı şeylerden daha yücedir.” (Çernişevski'den Aktaran Oktay, 2003: 12)

Dolayısıyla Çernişevski'ye göre sanat, hayatı kopya etmeli ve hayatın tezahürleri hakkında hükümler verebilmelidir.

¹ Detaylı bilgi için; Çernişevski, “Sanatla Gerçeklik Arasındaki İlişkiler” *Yeni Dergi* s. 64 Mayıs 1968 çev B. Onaran s. 322

Plehanov’a göre ise “faydacı sanat,” toplumsal mücadelelere katılma konusunda daima istekli olan toplumun büyük bir kısmı ile az çok sanatla ilgilenen kişilerin ortak paydada buluştuğu noktada doğar ve güçlenir (Plehanov, 1987: 31).

Dolayısıyla genel olarak bir sanat eseri daima bir şey anlatır. Buradan hareketle yazarın, faydacılığı estetikten önde tuttuğunu söylemek mümkündür. Fakat buna rağmen Plehanov estetik zevkten de ödün vermemektedir. Çünkü ona göre eserinde imgelere yer vermeyen bir sanatçı makale yazarından farksızdır:

“Bir edebiyatçı imajlar yerine mantıksal kanıtlar kullanırsa ya da yarattığı imajlar onun şu veya bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık bir sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur” (Plehanov, 1987: 40).

Burada, toplumcu gerçekçiğin önemli teorisyenlerinden Plehanov bir yandan eseri estetik zevkten mahrum bırakmazken, bir yandan da sanat eserinde fikri önemli bir yerde tutmaktadır. Yazar bu konuda bir ikilemde olsa da fikrin önemine şu şekilde değinmektedir:

“(…) İdeolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur. Şekli her şeyin üstünde tutan ve içerik kaygısı duymayan yazarlar bile eserlerinde daima şu ya da tarzda bir fikri ifade ederler.” (Plehanov, 1987: 40)

Ne var ki Plehanov, yapının bir “toplumbilim kitabı” durumuna getirilmesini de arzu etmemiştir. Bu yüzden henüz kuramın oluşum aşamasında, sanatsal düzeye müdahale edilmesine de karşı çıkmıştır.

Sonuçta Toplumcu Gerçekçiliğin kuramsal ilkelerinin, Plehanov ve Çernişevski’nin katkıları başta olmak üzere, büyük oranda devrim öncesi yazarlar tarafından formüle edildiği söylenebilir.

1.1.2. Plehanov'da sanatın dekadanzaşması.

1.1.2.1. sınıflar arası ilişkiler.

Plehanov, ideolojik içerikten yoksun bir sanat eserinin var olamayacağını söylemektedir. Fakat sadece, insanlar arasında yakınlaşmayı kolaylaştıran bir fikir, sanatçıya ilham kaynağı olabilir. Bu sınırlamayı belirleyen de sanatçının kendisi değil, mensup olduğu toplumun kültür düzeyidir. Sınıflara bölünmüş toplumda ise bu sınırlar, sınıfların birbirleriyle ilişkileri üzerinden ilerler. Bu noktada nüfusun büyük kısmını oluşturan işçiler ve üreticiler ile burjuva sınıfının ilişkileri dikkati çeker. O dönemde bütün çalışan kitle burjuva sınıfını takip etmektedir. Çünkü burjuvazinin ideologları soylular ve kilise dışında, bütün bir ulusu temsil eder. Dolayısıyla sanatçı, insanlarla arasındaki yakınlaşmayı sağlayan ilham kaynağına, burjuvaziye olan yakınlığı sayesinde ulaşır. Fakat burjuvazinin çıkarları, çalışan kitlenin çıkarlarıyla çatışmaya başlayınca sanatçının imkânları daralmaya başlar. Bununla birlikte egemen sınıf da var olan konumunu kaybetme korkusuna kapılır (Plehanov, 1987: 59-60). Bu durumda sanat yozlaşmaya başlayacak, sanatçı gerçeklikten kaçıp “sanat için sanat” öğretisine kapılacaktır.

1.1.2.2. toplumsal olaylara yabancılaşmanın getirdiği mistisizm.

Plehanov, sanatçının, zamanının en önemli toplumsal olaylarına yabancılaşmaması gerektiği kanısındadır. Ona göre sanatçının, çağın özgürleştirici büyük fikirlerini kavrayacak düzeye yükselmekte aciz kalması; belirsiz imajlarla yüklü, içeriksiz ve sanat değeri zayıf eserlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

Bunun yanı sıra Plehanov'a göre, eserlerinin değeri düşen sanatçılar zamanla kendilerine çöküş devirleri için karakteristik olan, sembolizm ve mistisizm gibi

imajlarla yüklü çıkış yolları aramışlardır. Bu noktada aklın düşmanı olan mistisizme özel bir vurgu yapılmaktadır:

“Mistisizm “gerçek”in yolundan gidilmekle içinden çıkılamayan bir durumdan kurtulmak için “ideal” bir çıkış yolu sunmaktaydı. (...) Mistikleşen sanatçı ideolojik içeriği bertaraf etmiş olmaz, sadece ona özel bir karakter verir. Mistisizm de bir fikirdir; ama karanlık, sis gibi şekilsiz ve akılla kıyasıya mücadeleye girişen bir fikirdir. Mistik kişi yalnız anlatmaya değil, hatta ispat etmeye de hazırdır; ama anlattıkları “kıvamsız” olduğu gibi, ispatlamalarının hareket noktasına da salim aklın inkârını koyar.” (Plehanov, 1987: 55-56)

Buradan hareketle yazar, mistikleşen sanatçının da sanatının yozlaştığını ifade etmiştir. Çünkü toplumsal hayatın verdiği yeni derslere zihnini kapalı tutan, kendi ben’i dışında gerçek tanımayan bir kimse, istediği kadar yenilik arasın, bulduğu, yeni bir “saçmalıktan” öteye gidemez (Plehanov, 1987: 96).

1.1.2.3. yanlış fikri savunmak.

Plehanov, gelişigüzel veya yanlış bir fikri savunmanın da eserin sanatsal değerini düşürdüğünü savunmaktadır. Yazar, *Sanat ve Toplumsal Hayat* adlı eserinde bu durumu, Knut Hamsun’un *Krallığın Eşiğinde* adlı piyesiyle örneklemiştir. Piyesin kahramanı İvar Karenö, yetenekli olmasa da son derece iddialı, genç bir yazardır. Bu yazar kendisini “kuş gibi özgür fikirli” bir insan olarak tanımlar. İvar Karenö direnme ve nefret konusunda kalem oynatmaktadır; proletaryaya karşı direnmeyi salık verir, proletaryadan nefret edilmesini öğretir. Bu yönleriyle kendisini bir devrimci sayar. Ancak İvar Karenö’nün “kuş gibi özgür” fikirleri son derece mantıksızdır. Proletarya onun gözüne, toplumun diğer sınıflarını sömüren bir sınıf olarak görünür. İşte bu, “kuş gibi özgür” fikirlerin en yanlış olanıdır. Üstelik Knut Hamsun da kahramanının hatalı kanısını paylaşmaktadır. Hamsun, toplumdaki sınıf mücadelesinin anlamını kavramakta aciz kalmıştır. Dolayısıyla yazarın yeteneği dahi, hakikate aykırı bir durumu hakikat haline getiremeye yetmemiştir (Plehanov, 1987: 62-65).

Bu örnekleme ile Plahanov, yetenekli bir sanatçının, yanlış bir fikirden ilham aldığı takdirde, kendi öz eserini bozduğunu kanıtlamak istemiştir. Sonuçta proletaryaya karşı mücadele eden, burjuvaziye arka çıkan bir çağdaş sanatçının doğru fikirlerden ilham alması mümkün değildir. Bununla birlikte burjuvaziden yana olan sanatçının “sanat sanat içindir” teorisine sadık kalması da güçleşmektedir.

Ne var ki burjuva sınıfı işleyen bir kafaya veya duygulu bir yüreğe sahip değildir. Bu durumda sanatçılar doğal olarak “sanat sanat içindir” görüşünün taraftarı olurlar. Bu görüş toplumsal çıkarlara karşı kayıtsızlığa yol açmaktadır. Dolayısıyla sanatçılar yalnız kendisini düşünüp, kendi çıkarlarıyla ilgilenen egoistlere dönüşürler. Bu noktada Plehanov *Sanat ve Toplumsal Hayat* adlı eserinde bir burjuva ideoloğunun tanıklığına başvurmuştur:

“(…) Üstatlarımız bizim için yeniden kesin hakikatler ortaya koyuncaya kadar, biricik gerçek olan ben’le yetinmemiz yerinde olur.” (Plehanov, 1987: 77)

Görüldüğü üzere burjuva sınıfı menfaatleri doğrultusunda hareket edemeyince kendi öz ben’ine yönelir, toplumsal hiçbir şeye ilgi duymamaya başlar. Üstelik toplumsal mücadeleyle bağlantısı olan her şey de ona ölüm sıkıntısı verir. Plehanov *Sanat ve Toplumsal Hayat* adlı eserinde bu durumu Bayan Hipyüs’un şiirleriyle örneklemektedir:

“Yolum amansız,
Ölüme götürüyor beni,
Ama ben kendimi bir Tanrı gibi severim,
Aşk ruhumu kurtaracaktır.” (Plehanov, 1987: 79)

Bu örnekle Plehanov, tanrılar gibi nefislerini seven şairlerin, kendilerini çevreleyen toplum içinde olup bitenlerle ilgilenmediklerini anlatmak istemiştir. Kendini bir tanrı gibi seven şair, başka insanlarla birleşme yeteneğini kaybetmiş

demektir. Bu da o şaire “dünyada bir mucize beklemekten ve olmayan bir şeyi özlemekten” başka çare bırakmaz. Bir kimse nefisini bir Tanrı gibi severse, artık tüm yaratılarında yalnızca kendiyle meşgul olmayı arzu eder. Bunun sonucunda kendi ben’i ile dış dünya arasında objektif, aklı, yani kanunlar tarafından belirlenmiş bir bağın varlığını kabul etmekte zorlanmaya başlar. Böyle bir sanat, bütün bir toplumsal ilişkiler sisteminin çöküşünü karakterize etmektedir. Bu da “sanatın dekadanzaşması” anlamına gelir. Burjuvazinin dekadans devrine has aşırı bireycilik, sanatçının bütün hakiki ilham kaynaklarını tıkamaktadır. Bu aşırı bireycilik, sanatçıyı toplum hayatında olup bitenlere yabancılaştırmakta ve onu hiçbir ilgi çekiciliği olmayan kişisel tecrübeleri tekrarlamaya mahkûm etmektedir (Plehanov, 1987: 79-96).

1.2.Marksist Estetiğin İkinci Dönemi: Toplumcu Gerçekçiliğin Oluşum Süreci

Marksist estetiğin ikinci dönemine gelindiğinde, Sovyetler’de Toplumcu Gerçekçi kuram gelişim göstermiştir. Toplumcu gerçekçilik 1930’larda Rusya’da ortaya çıkmış ve oradan yayılmıştır. Devrimden sonra ilk etapta Komünist Partisi tek bir görüşe bağlı kalmamıştır. Bu noktada Lenin’in özgürlükçü tavrı öne çıkmaktadır.

1.2.1. toplumcu gerçekçiliğin oluşum sürecinde Lenin’in rolü.

Lenin, genellikle yazınsal sorunlarla çok az ilgilenmiştir. Yazın kuramı Lenin’i birincil düzeyde ilgilendirmemiştir. Nitekim Lenin’in *Sanat ve Edebiyat* adlı eserinde topladığı yazılarında yazın ve yazar üzerine söyledikleri de doğrudan güncel siyasal/ekonomik sorunlarla ilgilidir. Örneğin, Tolstoy üzerine yaptığı çözümlemeler yazınsal değil, siyasal irdellemelerdir;² Lenin, Tolstoy’a dair çözümlemelerinde şunları söylemektedir:

² Detaylı bilgi için; Lenin, *Materyalizm ve Ampriyokritisizm*, çev. S. Belli, Sol Yayınları, 1976 s.10

“Yazarların subjektif düşünceleri yazılarının objektif manasına her zaman uymaz. Tolstoy’un öğretisi, hiç hilafsız, hayalci muhtevası ise kelimenin tam manasıyla gericedir. Ama bundan, bu doktrin ileri sınıfların eğitim ve öğrenimi için değerli malzemeler verebilecek birçok tenkit unsurlarını ihtiva etmiyor manası çıkarılmaz.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 50)

Görüldüğü gibi Lenin, çözümlemelerinde yazardan herhangi bir istekte bulunmaz, ona emir vermez. O, yazına parti organlarınca doğrudan müdahale edilmesini istemez, siyasal propagandayı da yazının ayrılmaz bir parçası olarak görmez. Bu yönüyle Lenin’in tutumunun Plehanov’un tutumuyla benzerlik gösterdiği söylenebilir. Lenin de Plehanov gibi, hiçbir şekilde araya girmeden yazınsal dili toplumbilimsel dile çevirmeyi öngörmüştür.³ Genel anlamda Lenin’in düşünceleri şu şekilde kendini göstermektedir:

“Her sanatçının ya da kendini sanatçı sayan herkesin tam bir bağımsızlık içinde, kendi idealine uygun şekilde tam bir hürriyet içinde yaratmak hakkı vardır.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 51)

Buna rağmen Lenin kişisel olarak yenilikçi akımlara kuşkuyla bakmaktadır:

“Ekspresyonizme, fütürizme, kübizme ve daha başka izm’lere sanatçı dehasının en yüksek ifadesi gözüyle bakmak bir türlü içimden gelmiyor. Bu okulları anlamıyorum. Hiçbiri bana zevk vermiyor.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 51)

Lenin’in, her ne kadar yazının ve sanatın tek bir doğrultuda yönlendirilmesi gerektiğine dair herhangi bir iması bulunmasa da ben diliyle yaptığı kişisel konuşmalar onun tutucu bir yol izlediğinin göstergesidir. Nitekim Lenin 1905 tarihli “Parti Teşkilatı ve Parti Edebiyatı”⁴ başlıklı yazısında taraf tutan bir yazından söz etmektedir:

“Yazın taraf tutan bir yazın olmalı. Kahrolsun taraf tutmayan edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat işçi sınıfının genel davasının bir kısmı, bütün işçi sınıfının şuurlu bütün öncüleri tarafından hareket ettirilen mekanizmada “küçük bir çark ve küçük bir vida” olmalıdır.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 52)

³ Detaylı bilgi için; Lenin, *Materyalizm ve Ampriyokritisizm*, çev. S. Belli, Sol Yayınları, 1976, s. 217

⁴ Detaylı bilgi için; Lenin, *Materyalizm ve Ampriyokritisizm*, çev. S. Belli, Sol Yayınları, 1976, s. 218

Bütün bunlardan hareketle Lenin'in, yazının yalnızca ideolojik işlevleri üzerinde durduğu, yazının sorunlarını kuramsal açıdan irdelemediği anlaşılmaktadır. Çünkü Lenin egemen ideoloji ile yazarın ve yazının ideolojisi arasındaki karmaşık örgütlenmeyi kavramakta zorlanmıştır. Bilimsel bilginin onun zamanındaki sınırlılığı Lenin'i yazın konusunda siyasi sorunlar bağlamıyla sınırlandırmıştır. Devrimin önderi yalnızca sınıfların durumunu anlayarak, bu sınıfların üyelerinin nasıl bir ideolojiyi benimsediklerini göstermeye çalışmaktadır. Bununla birlikte Lenin yazın sorunlarını yalnızca acil önem taşıyan güncel sorunların çözümüne ilişkin olarak ele almıştır. Lenin'in yaklaşımı ampirik ve pragmatiktir, denilebilir (Oktay, 2003: 53).

Lenin'in önderliğinde geçen 1917-1928 yılları, özellikle de 1922-1928 arasındaki "Yeni Ekonomik Düzen (NEP)" dönemini kapsayan süreçte yazın, daha özgürlükçü taraflarıyla öne çıkmaktadır.

1.2.2. yeni ekonomik düzen (NEP) (1922-1928).

Yeni Ekonomik Düzen (NEP) dönemini kapsayan 1922-1928 yılları arasındaki süreçte yazın ve sanat özgür bir yaşam alanı bulmuş, siyasal önderler Bolşevizmi benimsememelerine rağmen, ona açıkça cephe almamıştır. Bu yönüyle (NEP) dönemi bir deney dönemi olarak görülebilir. Bu dönemde dinamik toplumsal kuruluşa yaraşır bir sanat yaratılmaya çalışılmaktadır. Şiirden mimariye tüm sanatlar, yerleşik biçimleri ve özleri bırakmakta, insanın kendini özgürce dışa vurabileceği yolları aramaktadır (Oktay, 2003: 34).

NEP dönemine daha yakından bakıldığında ise yenilikçi ve tutucu, özgürlükçü ve baskıcı eğilimlerin bir arada bulunduğu görülmektedir. Bu yönüyle kültürel yaşamdaki canlılık bir karşıtlıktan doğmuştur, denilebilir. Dolayısıyla NEP dönemi yazınsal amaçlarla siyasal amaçların karşı karşıya geldiği bir dönem olmuştur. Bu

dönemde devrime karşı olan çok az sayıda kişi vardır. Çoğunluk onu anlamayı ve buradan yeni bir sanata ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu amaca yönelik girişimler ise “Proletkult” adı altında toplanmıştır (Oktay, 2003: 35-36).

1.2.3. proletkült topluluğu.

Lenin döneminde kurulan Proletkült Topluluğu, devrimi gerçekleştiren sınıfa özgü yeni bir sanat yaratılmasını öngörmektedir. Aynı zamanda geçmiş sanatın yok edilmesini istemiştir. Geçmişin tüm sanatını yadsıyarak yepyeni bir proleter sanatı kurulmasını isteyenler, yalnızca proletaryanın günlük çabalarının ve çıkarlarının dile getirilmesini önermiştir. Proletkült topluluğu içinde yer alanlar, yazının ve sanatın görevini proletaryanın yaşamını yansıtmak ve onun ülkülerini dile getirmek olarak belirlemiştir. Bunun yanı sıra onlar yazının kendine özgü bir dili olduğunu ve bu dilin ancak yazınsal ürünlerle ilişkide olunarak öğrenilebileceğini reddetmektedir. Bu görüşün sahipleri, işçi sınıfı sanatçısının yazınsal/sanatsal sorunlarla uğraşmaması gerektiğini savunmaktadır (Oktay, 2003: 36). Proletkült Topluluğu’nun kuramcısı Bogdagov da hareketi “katıksız proleter ideolojisinin laboratuvarı”⁵ olarak nitelemektedir. Öte yandan Ivan Krilof’un,⁶ “Yarın uğruna Raphael’in eserini yakacağız/ Müzeleri yıkıp sanat çiçeklerini çiğneyeceğiz” (Oktay, 2003: 41) dizeleriyle sloganlaşan proletkültçü ilk çıkışlar, deneyci ve araştırmacı özellikler gösterir. Aynı zamanda grubun içinde yer alan kimi şairler ve yazarlar da yer yer farklı fikirler geliştirebilmekte ve yazınsal sorunlara da ilgi gösterebilmektedir. Dolayısıyla çalışan sınıflar arasında bir uzlaşmayı öngören NEP döneminde, siyasal amaçlar kadar sanatsal amaçların da önemsendiği anlaşılmaktadır. (Oktay, 2003: 36-42).

⁵ Detaylı bilgi için; T. Eagleton, *Edebiyat Eleştirisi*, çev. H. Gönenç, Eleştiri Yayınları, (tarihsiz) s. 55

⁶ Detaylı bilgi için; Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Ş. Hulusi, Payel Yayınları, 1968, s. 44

Devrimin ilk yıllarında kültürel ortam, Proletkült anlayışı doğrultusunda evrilmeye başlamıştır. Bu noktada geçmişin yok edilmesi biricik amaç haline gelmiştir. Lunaçarski'nin Eğitim ve Kültür Komiseri olarak Proletkült'ün yanında yer alması, sorunu sanatsal/yazınsal bir çekişme olmaktan çıkarıp, bütünüyle siyasal bir tavra dönüştürmüştür. Bu durumda Lenin, 1917 yılında kurulan Proletkült'ün, 2-12 Ekim 1920 tarihleri arasında yapılan ilk kongresine bir karar tasarısı sunma gereği duymuştur. ⁷ Karar tasarısının içeriği proleter kültürü düşüncesinin olanaksızlığını apaçık vurgulamaktadır:

“Marksçılık, burjuva devrinin en değerli kazançlarını reddetmek şöyle dursun, iki bin yıllık insanoğlu düşüncesinin ve kültürünün gelişmesinde değerli ne varsa hepsini içine sindirmiştir. Eğitim Komiserliği'nin kurumları içinde Proletkült'a bağımsızlık vermek hususumda girişilecek her türlü teşebbüs nazarı bakımından yanlıştır, pratik bakımdan da zararlıdır.” (Lenin'den Aktaran Oktay, 2003: 43)

Buradan anlaşılacağı üzere Lenin, özellikle devrimden sonra güçlenen akımın düşüncelerinde Bolşeviklerin politikasına karşı çıkan görüşler bulmaktadır. Öncelikle Proletkült, proletarya kültürü kavramını öne sürerek, NEP'in hoş gördüğü hatta zorunlu olarak desteklediği köylülüğü dışlamıştır. Ne var ki Lenin daha Proletkült Kongresi öncesi bile geçmiş kültürün tümüyle reddedilmesi yolundaki görüşü kınamıştır. Dolayısıyla 1920 tarihli Proletkült Kongresi'nde Lenin'in ortaya koyduğu karar tasarısı, Proletkültçü görüşün egemen ve ayrıcalıklı duruma getirilmesini bir ölçüde engellemiştir (Oktay, 2003: 43-44).

Daha sonra geçmişin sanatının yok edilmesini isteyen Proletkült'ün düşüncelerini, “Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği (RAPP) devralır. Yenilikçi ve biçimci görüşleri ise Mayakovski'nin 1923'te kurduğu LEF grubu savunur. LEF grubu bilimsel maddecilikle biçimcilik arasında diyalog kurmaya çalışmıştır. LEF

⁷ Detaylı bilgi için; Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Ş. Hulusi, Payel Yayınları, 1968, s. 106

grubu yazarları (Şklovski, Eichhenbaum, Brik) Marksçı kuramla ilişkiye girmeyi ve yazın kuramının bu çerçeveye oturtulabilen kimi ilkelerini belirlemeyi istemektedir (Oktay, 2003: 45). LEF cephesinin bu düşünsel üretimi yazın sorununun, Lenin'in ölümünden sonra 1925 yılında Parti Merkez Komitesi'nde daha geniş boyutlarda ele alınmasını gerektirmiştir. Böylece yazının doğrudan siyasal karar organınca yönlendirilmesi yolunda bir adım atılmış olur. Merkez Komitesi'nde yer alan Lunaçarski, yazının görece özerkliğini savunan Troçki'ye sert eleştirilerde bulunmuştur. Troçki "sanat alanı partinin komuta edeceği alanlardan değildir" (L. Troçki'den Aktaran Oktay, 2003: 48). diyerek bir bakıma yalnızca politikayla yaşanamayacağını vurgulamıştır.⁸ Lunaçarski ise bu tutumu kınar; yazının yalnızca siyasal yanına önem verilmesini ve devrimin amaçlarının gözetilmesini ister.

Merkez Komitesi toplantının ardından yayınladığı bildiride, en genel anlamıyla, bir denetimden söz edilebileceğini belirtmiştir. Bu sayede 1925 yılında toplanan Merkez Komitesi Proletkült grubunun egemenliğini bir ölçüde önlemeyi başarmıştır. Fakat Preletkült'ün düşüncelerini devralan Rusya Proleter Yazarlar Birliği (RAPP) görevci, aşırı propagandacı, aşırı proletaryacı bir sanatı savunmaya devam etmektedir (Oktay, 2003: 48-49).

Ancak 1932 yılına gelindiğinde, 23 Nisan günü, Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi, "Edebi-Sanatsal Organizasyonun Yeniden Yapılanması Hakkında" adlı bir kararname yayınlamıştır. Bunun üzerine yeni ideolojinin ülkenin her alanında en etkili şekilde kullanılabilmesi için Sovyet Yazarları Birliği oluşturulur. Birliğin onursal başkanlığına Aleksey Maksimoviç Peşkov, daha çok bilinen adıyla Maksim Gorki getirilir. Kurulan birlik sosyalist devrimle birlikte artık ülkedeki eğitim, basın, tiyatro ve sanat alanlarını kontrol altına alarak burjuvazi-

⁸ Detaylı bilgi için; L. Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, Köz Yayınları, 1976, s. 108

aristokrat sınıfı ortadan kaldırmak ister. Aynı zamanda yazarları sadece fiziksel (tek bir sanatsal birlik) ve idari olarak bir araya getirmeyi amaçlar (Çetinkaya, 2020: 41). Dolayısıyla artık bir uzlaşma dönemi olan NEP döneminin görece özgürlüğü ve özerkliği sona ermiş, böylece Lenin devrinin özgürlükçü ortamı son bulmuş, RAPP dâhil olmak üzere tüm gruplar dağıtılmış, bu sayede toplumcu gerçekçiliğin önü açılmıştır. Artık Stalin'in deyişiyle "insan ruhunun mimarları" göreve başlayacaktır (Oktaç, 2003: 49).

26 Ekim 1932'de henüz Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nden önce, Gorki'nin dairesinde gerçekleştirilen buluşmada Stalin, toplumcu gerçekçiliğe dair fikirlerini şu şekilde dile getirmektedir:

"Eğer sanatçı yaşamımızı doğru bir şekilde gösterirse, yaşamın içerisinde sosyalizme götürecek şeyin ne olduğunu anlar ve onu gösterir. İşte bu da toplumsal gerçeklikle mümkün olacaktır." (Çetinkaya, 2020: 41)

1932 yılında Sovyet Yazarları Birliği'nin kurulmasının ardından Toplumcu Gerçekçi kurama doğru hızlı adımlarla gidilmeye başlanmıştır. Sovyet Yazarları Birliği'nin Birinci Kongresi 1934 yılında toplanmış, parti yanlısı sanatsal metot olan Toplumcu Gerçekçilik, Rusya'da devletin resmi sanatsal yönelimi olarak kabul edilmiştir. Ardından yeni metot için pek çok yazar, birbirinden farklı isim önerisinde bulunmuştur. Bunlar; "Sosyal Realizm" (A.V.Lunaçarskiy), "Toplumsal/Sosyalist Klasizm" (A.Sinyavskiy), "Eğilimli Realizm" (V.Mayakovskiy), "Kahramanlık Realizmi" (G. Günter), "Anıtsal Realizm" (A.Tolstoy), "Romantik Realizm" (Vyaç. Polonskiy), "Dinamik Realizm" (D. Gorbov), "Proleter Realizm" (F.Gladkov, Yu. Lebedinskiy), "Devrimci Toplumsal Gerçekçilik" (İ. Kulik), "Sosyalizm İçerikli Realizm"dir.(V. Stavskiy). Fakat bu isimlerin hiçbiri Stalin'in esas amacını karşılamaz. Onun amacı tüm yazarları devletin hizmetine dâhil edip birleştirici bir

yapı kurarak ülkeye sosyalizmi getirmektir. İşte bu kucaklayıcı yapısından dolayı yeni metot için “toplumcu gerçekçilik” ismini uygun görmüştür (Çetinkaya, 2020: 47).

Yeni ortaya çıkan metodun ülkedeki yerini sağlamlaştırmak amacıyla Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde, “Sovyet halkında yolumuzda bulunan bütün zorlukları aşmak için sadık bir güç vardır” – “Marks’ın, Engels’in, Lenin’in, Stalin’in yüce ve yenilmez öğretisi” – “Edebiyatımız en genç... en ideolojik, en öncü ve en devrimci edebiyattır.” – “sosyalist yapılanmamız kan bir can birdir,” gibi söylemlerle yeni ilan edilmiş metodun nelerden beslenerek oluştuğu ve doğruluğu gösterilmeye çalışılmıştır (Çetinkaya, 2020: 51).

Kongrede öne sürülen formüller şu şekilde sıralanabilir:

“Devrimin ülkesinde yazın, işçi sınıfının aydınlatılması, yönlendirilmesi görevini üstlenmeli, bir yol gösterici olmalıdır. Geri kalmışlık konumundaki işçi ve köylü kitlelerine sosyalizmi benimsetmeli, ona gelecek için umut vermelidir. Bu görevi yazın ancak, bir kitlenin anlayabileceği, sevebileceği biçimler altında yerine getirmelidir.” (Oktay, 2003: 111)

Bu formüller çerçevesinde yazarlardan, insanların sosyalizm düzeninde nasıl mutluluk, refah ve huzur içerisinde yaşadıklarını tasvir etmeleri beklenmektedir. Ayrıca kongrede bu formülleri oluşturmak üzere yapılan konuşmalarda, cümlelerin arasına Stalin’e övgüler de yerleştirilmiştir:

“Komünist partisi ve onun yüce lideri, yoldaş Stalin... tüm dünya emekçilerinin büyük, bilge ve sevgili lideri Stalin, yoldaş Stalin Sovyet edebiyatının hiçbir yerde ve hiçbir zaman görülmemiş bir tempoyla gelişmesi için her şeyi yapmıştır.” (Çetinkaya, 2020: 55)

Böylece Stalin’le birlikte Sovyetler Birliği’nde sosyalizme geçilmektedir. Sosyalizm her türlü sınıf çelişkilerinin aşıldığı bir dönemdir. Dolayısıyla sanatçı ile devlet arasındaki ilişkiler tamamıyla dönüşmüş, bir anlamda devletin amaçlarıyla sanatçının amaçları bütünleşmiştir. Gorki’nin de yazarları, devrimin amaçları doğrultusunda çalışmakla görevlendirmek istemesinde bu anlayış rol oynamaktadır.

Buna bağılı olarak Gorki, Yazarlar Birliğı Birinci Kongresi’nde yaptığı konuşmada, yönetimin temel ilke olarak öne çıkardığı “çalışma etiğı”ni övmüştür. Çünkü ona göre emeğin övgüsü devrimciliğın ve yazarlığın bir gerekliliğıdir:

“Emeğı kitaplarımızın başkişisi yapmalıyız. Yani emek süreçleri içinde örgütlenen insanı, ülkemizde çağdaş teknolojinin sağladığı olanaklarla donanmış ve emeğı, daha kolay ve daha üretken yaparak, onu bir sanat düzeyine çıkartmakta olan örgütlü insanları anlatmalıyız kitaplarımızda. Emeğı bir yararcılık olarak görmeyi öğrenmeliyiz.” (Oktay, 2003: 81)

1.3.Toplumcu Gerçekçiliğın Ölçütleri

Toplumcu gerçekçilik, yazını alt yapının bir yansıısı ve sınıf mücadelesinin doğrudan aracı saymaktadır. Dolayısıyla toplumcu gerçekçilik, bir kuram ve yöntem olarak, yalnızca yazınsal yapıtın nasıl okunması gerektiğine ilişkin ilkeleri dizgeleştirmekle kalmaz; aynı zamanda doğrudan siyasal işlevle görevlendirilmiş yazarın yapıtını oluştururken uyması gereken ilkeleri de belirler. Bu noktada toplumcu gerçekçilik bir yazın ya da sanat kuramı olmaktan çok, Sovyet siyasetinin özgül düzeylerde bir uygulaması olarak belirlemektedir (Oktay, 2003: Giriş/XV).

Bunun yanı sıra toplumcu gerçekçilik, kaynağını realizmden almıştır. Bu yüzden kuram, kimi yönleriyle yine realizmden doğan eleştirel gerçekçilikle karıştırılmaktadır. Bu noktada metodun önemli teorisyenlerinden Georg Lukacs, aslında toplumcu gerçekçiliğı eleştirel gerçekçilikten çok da farklı görmez; her ikisinin de perspektifi toplumculuktur. Ancak toplumcu gerçekçilik sadece toplumculuğı benimsemekle kalmaz; aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğı kurma yolunda çalışan güçleri “içeriden” betimlemesiyle eleştirel gerçekçilikten ayrılır. Bir yazar “dış” yöntemle bireyin kişisel çelişkilerine dayanan bir tipoloji elde eder ve bu kişisel çelişkilerle daha geniş bir toplumsal anlam vermeye çalışır. “İç” yöntem ise toplumsal çelişkilerin ortasında bir dayanak noktası bulmaya çalışır ve tipolojisini bu çelişkiler üzerine kurar. Toplumcu gerçekçiliğın yapmaya çalıştığı iş

budur. Elbette her yazar kendi toplumsal yaşantısının dayandığı sınıfı “içeriden” ele alıp öteki sınıfları dışarıdan ele alma eğilimindedir. Lukacs’a göre kaba bir toplumbilim anlayışı sınıf yapısını dural bir şey olarak görür. Oysa sınıf yapısı söz konusu toplumun geçmişini, bugününü ve geleceğini içeren devingen bir şeydir. Buna bağlı olarak geleceğin yanlışsız değerlendirmesinde toplumcu perspektif önemli bir yer tutar. Toplumculuk perspektifi yazarın toplumu ve tarihi olduğu gibi görmesini sağlar. Ancak bu yeni perspektif eleştirel gerçekçi yazarın kendi çağını anlamasına yardım etse de geleceği içeriden kavramasına yetmez (Lukacs, 2013: 104-107).

Oluşan yeni toplum düzeninde eleştirel gerçekçiler, toplumsal güçleri içeriden yansıtamayacakları bir toplumla karşı karşıya kalırlar. Yazar, karşılaştığı yeni gerçeklikleri artık bir çöküşün veya bir yozlaşmanın öğeleri olarak değil, o günün yeni koşulları içinde tarihsel bir somutlukla kavramak zorundadır. Bunun için de elindeki hammaddeye –bir zamanlar soyut olarak gördüğü- sosyalizmin somut gerçekliğini uygulamaya mecbur kalır. Böylece gittikçe ufku daralan eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçekçiliğe yaklaşan perspektifler kullanmaya başlar (Lukacs, 2013: 113, 121-122,130).

Fakat toplumcu gerçekçilik partizanlık, özün ve gerçeğin önceliği, devrimci romantizm ve onun uzantısı olumlu tip ve halkçılık gibi unsurlarıyla eleştirel gerçekçilikten ayrılmaktadır. Devrimden sonra meydana gelen değişimle birlikte ülkenin kültürel, sosyal, toplumsal ve sanatsal alanlarında ortaya çıkan boşluk toplumcu gerçekçilik metodu ile doldurulmaya çalışılır. Bu metot Sovyet yönetiminin yeni ihtiyaçlarına cevap vermek için bilinçli bir amaca uygun olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktada yeni dönemin yöneticileri edebiyatın kitleleri etkileme gücünün farkındadır ve bu güçten faydalanarak ortaya çıkardığı yeni görüşü edebiyat başta olmak üzere her alanda uygulamak ister. Her alanda olduğu gibi edebiyatta da yeni

yönetime uygun hareket edilmelidir. Çünkü Sovyetler Birliği'nde yazın genellikle bu siyasal önderliğin kararları doğrultusunda belirlenmiş, dolayısıyla gelişimi de siyasal önderliğin yapısıyla sınırlanmış, koşullanmış ve biçimlenmiştir. Bu yüzden toplumcu gerçekçiliğin ideolojik yönü ağır basar ve “yönlendirilmiş” bir metoda dönüşür (Çetinkaya, 2020: 8-9). Toplumcu gerçekçiliğin yönlendirilmiş bir kuram olmasında hiç şüphesiz, temel ilke olarak benimsenen yararçı/ görevci eğilim etkili olmuştur. Bu noktada yazının yararı ile yazarın sorumluluğu (görevi) toplumcu gerçekçiliğin belirleyicileri olmuştur. Toplumcu gerçekçilik, bu iki unsuru parti öğretisi şeklinde formüle etmektedir (Oktay, 2003: 3).

Ancak kuramın önemli isimlerinden Lukacs'a göre edebiyatta ideolojiye bağlılık tartışmaya açık bir konudur. Merak, yenilik için yenilikten hoşlanma, kapitalizme karşı bir düşmanlık, aşırı yenilikçi bir sanatçının toplumculuğu benimsemesine yol açar. Böyle bir sanatçı kendisinin “biçimlerde” yaptığı devrimin, toplumcu devrimle özdeş olduğuna inanabilir. Bağınaz komünist aydınlar da çoğu zaman kendilerini bir “proleter kültürü” düşünür, bütün geleneklerden bağımsız, basbayağı laboratuvarlarda oluşturulmuş yepyeni bir toplumcu kültür düşüncesine (proletkült) kaptırırlar. Bu dönemde Rusya'da bu çeşit inançlar oldukça yaygındır (Lukacs, 2013: 119). Fakat siyasal değişim ne kadar şiddetli olursa olsun insanların birdenbire değişemeyeceğini unutmamak gerekir.

Öte yandan toplumcu gerçekçilik ile ortaya çıkacak yeni edebiyatın ancak realizm ile aktarılabilceği düşünülür; çünkü toplum ancak kendini, doğayı, toplum için zararlı olanı, kendisine faydası dokunmayanı bilip kavarsa, yeni düzenin önerdiklerine ayak uydurabilir. Yani toplumcu gerçekçilik realizmin kurallarıyla gelişir; fakat dış müdahalenin etkisiyle sunileşerek realizmden ayrılır. Aslında Sovyet sanatçısına verilen ilk emir realizmi güçlendirmek olmuştur. Buna bağlı olarak artık

yeni edebiyat metodu “dinamik” olmalıdır. Sadece dünyayı tanımakla kalmayıp; aynı zamanda onu yeniden kurmak için harekete geçmelidir. Kararlı davranıp, iyinin ve kötünün nerede olduğunu bilmelidir. Sınıfsal çelişkilerle dolu insanlık tarihinde, insanın gündelik yaşamının her bir parçasını tasvir edebilmelidir. Böylece hem neyin var olduğunu hem de neyin var olacağını söyleyebilecektir (Çetinkaya, 2020: 10). Dolayısıyla toplumcu gerçekçilik içeriği yönünden geleceğin habercisidir, bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmıştır. Bu gelecek içinde betimlenen insanlar da, ruh ve ahlak yapılarıyla Lukacs’ın sözünü ettiği yöntem ile “içeriden” bakılarak yansıtılmalıdır. Bu doğrultuda toplumcu gerçekçilik için, gerçek bir durumdan çok bir olabilirliktir, denilebilir (Lukacs, 2013: 107-108). Bütün bu özelliklerin sonucunda ise toplumcu gerçekçiliğin “devrimci romantizm” unsuru doğacaktır.

Toplumcu gerçekçiliğin önemli motifleri, işçi ve köylü sınıfının yüceltilmesi, burjuva sınıfının eleştirilmesi ve sınıf çatışmaları şeklinde sıralanabilir. Bu noktada Marksizmin “alt yapı üst yapıyı belirler” ilkesi devreye girer. Buna bağlı olarak sanatın belirleyicisi ekonomik koşullardır. Ülkenin ekonomik koşullarına vâkıf olmak, üst yapıda neye ihtiyaç olduğunu anlamaya yardımcı olur. Dolayısıyla sanat ve edebiyat eserleri de bu doğrultuda verilir. Sovyet Yazarları Birliği’nde, toplumcu gerçekçilik ile yazarlardan, hayatın devrimsel gelişiminde yaşamın gerçeklerini tasvir etmeleri ve insanların komünist düzen için eğitilmeleri talep edilmiştir (Çetinkaya, 2020: 11).

Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde yazarların görevleri şu şekilde aktarılmaktadır:

“Her bilinçli Sovyet yazarının görevi, bu soylu yeni nitelikleri dile getirmek, halkımızı yalnızca bugün olduğu gibi yansıtmakla kalmamak, aynı zamanda geleceği de görerek önlerindeki yolu aydınlatmaya yardımcı olmaktır. (...) Yazar, sosyalist gerçekçilik yöntemini rehber alarak, hayatımızı dikkatli ve bilinçli bir şekilde inceleyerek ve gelişme süreçlerimiz konusunda daha derin bir kavrayış kazanarak halkımızı eğitmeli ve onu ideolojik bakımdan silahlandırmalıdır. (...) Sovyet yazarları gençliğimizi iyimserlik ruhuyla, kendi gücüne güven ve hiçbir zorluktan yılmama ruhuyla eğitmede halka, devlete ve partiye yardımcı olmalıdırlar.” (Oktay, 2003: 90)

Bu doğrultuda Ahmet Oktay *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı eserinin

“Giriş” bölümünde, halkın –işçi sınıfının- aydınlatılması noktasında, yazarların

“eğitici” ve “bilici” rolünü şu şekilde dile getirmektedir:

“İnsan sınıflı toplumda kapitalist üretim biçimi nedeniyle nesneleşmiş ilişkiler içinde bulunmaktadır. Bu ilişkiler yüzünden de gerçeği doğru biçimde algılayamaz. Fakat yanlış bilinç içinde yaşasa bile bu durumu aşabilecek tek sınıf işçi sınıfıdır. Bu noktada yazar hem yanlış bilinç biçimini hem doğru bilinç biçimini kavrayabilen “bilen özne” olarak devrimci sınıfa kendi bilincini kazandırmak için çalışmalıdır. Yani ona gerçeğin doğru bilgisini vermelidir. Böylece bilinçlenecek olan insan, sınıfının çıkarlarını kavrayacak ve dünyayı değiştirmek amacıyla mücadeleye girecek ve sosyalist toplumu kuracaktır. Bu aydınlatma görevi, gerçeğin yansıtılması amacıyla gerçekleştirilmelidir. Açıklanması, bilincine varılması gereken öz, gerçeğin kendisindedir. Yazar, toplumsal gerçeği artistik imgeler yoluyla yansıtmalı, ama bilen özne olduğu için bu yansıtmayı dönüştürerek yapmalı, ezilen sınıflar adına konuşmalı, onlara doğruyu açıklamalıdır. Dolayısıyla sınıfların ortadan kalkacağı sosyalist toplumda yazar, daha iyi bir dünya kurulması için, insanın yeteneklerini geliştirmesine yardım etmeli, doğa ve toplum içinde uyumlu bir yaşam kurma ve bu yaşamı sürdürme çalışmalarına destek olmalıdır.” (Oktay, 2003: Giriş/XXVII)

1.3.1. bilen özne.

Toplumcu gerçekçilik birey ve ideoloji ile var olabilen bir yazın kuramıdır.

Marksizm, insanın bir özü bulunduğuna inanmakla birlikte, bu özün kapitalist toplumda yabancılaştığını düşünmektedir. Fakat bu yabancılaşmanın bilen bir özne tarafından gerçekleştirilecek bir amacı olduğuna da inanmaktadır. Ancak bu inanç, geleneksel Marksizmin, Marx ve Lenin’in özellikle vurguladıkları üretim biçimi ve çelişki kavramından çok, Hegel’in bütünsellik ve yabancılaşma kavramını içermektedir. Bu iki farklı tez doğru ve yanlış bilinç kavramlarını öne çıkarmaktadır.

Doğru bilinç gerçeğe içkindir ve yabancılaşmanın gerçekleştiği sınıflı kapitalist toplumda bazı talihli özneler gerçekteki doğru bilinci keşfederler ve bilinçsiz kitleleri uyandırmaya girişirler. Bu uyandırılmış kitleler bir sınıf durumuna gelerek toplumsal devrimi gerçekleştirirler. Yabancılaşma/şeyleşmeden kurtulan insan sonunda, Hegel’in sözünü ettiği “bütünsel insan” olur. Marx’ın tezinde ise bilincin toplumsal varlığı değil, toplumsal varlığın bilinci belirlediği vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım insanı süreç içerisinde kendini oluşturan (üreten) çelişkin bir varlık olarak görmeyi gerektirir. Bu yüzden süreç içinde yer alan bireyin gerçeğin özünü ve sonunu bilmesi olanaksızdır.

Yoksunluk içinde acı çeken birey ile uyandırılması gereken/uyanacak birey kavram çiftini öne çıkaran yaklaşım hümanist yaklaşımdır. Bu yaklaşım “kendi tarihlerini yaptıklarını” iddia eden insanlara, içinde yaşadıkları toplumsal formasyonu değiştirebilmeleri için bir donanım sağlamamaktadır. Toplumsal gerçekçiliğe içkin olan doğru ve yanlış bilinç kavramları, sınıfının bilincini edinemeyen, dolayısıyla da devrimi gerçekleştiremeyen o sınıfın üyelerini aldatılmış saymaktadır. Bu noktada geleneksel kuram ya insanı tarihin amacının somutlanması için sonsuz bir bekleyişe ya da kahramanlar ve öncüler yoluyla tarihi yapmaya terk etmektedir. Bunun sonucunda özne, toplumsal ilişkilerin yaşama biçimi ile gerçek biçimi arasındaki karşıtlığın bilgisini kendi pratiği ile üreterek, oluşacak olumsuzluğu ortadan kaldırır. Böylece içsel bir “mutlu son” ilkesine bağlı kalarak kendisini edilgenleştirir. Artık üretim ve yeniden üretim süreci içinde toplumsal ilişkilerini anlamlandıran, görece özerk ve etkin özne yerine, sonu belli gerçeklik tarafından anlamlandırılan özne anlayışı benimsenmiştir. Dolayısıyla bu kavramlaştırmada insan bir köşede durmaktadır. Çünkü çelişki öznenin çelişkisi değil, sınıfın çelişkisidir. Bireysel/kişisel süreçleri alt yapıya indirgeyerek açıklayan ekonomist yaklaşım, olumsuz yanlarını

açığa vuran bireyi ya topluma uyumlandırmak amacıyla tedavi etmeyi, ya da yasal ve düşünsel yollardan bastırmayı seçer. Böylece gerçekliği hem toplumsal ilişkiler hem de ruhsal süreçler boyutunda olumsuzlamaya başlayan birey, dönüştürülemeden “özürlü” bir üye olarak yaşamaya devam eder. Bu süreçte her şey, basite indirgenmiş bir neden-sonuç ilişkisinde ve ekonominin belirleyiciliğinde olup bitmektedir. Bu yüzden birey ya kötüden iyiye doğru ya da salt iyide veya kötüde çizgisel bir yol izler.

Sonuçta toplumcu gerçekçiliğin birey anlayışı, toplumsal çelişki tarafından işlenen ve çarpıtılan bir birey olarak kendini gösterir (Oktay, 2003: 59-62).

1.3.2. partizanlık.

Toplumcu gerçekçi kuramın edilgenleşen bireyi hiç şüphesiz partinin çıkarlarına hizmet eden bir yazın ortaya koymaktadır. Toplumun dönüştürülmesine ilişkin uygulamalar yapmakla görevlendirilen Sovyet yazarı, bunun bir istek olduğunun bile farkına varmaksızın, üstlenmek ile görevlendirilmek arasında kalmıştır (Oktay, 2003: 6-7).

Genel olarak yöneten sınıfın fikirlerine bağlılık olarak açıklanabilecek “partizanlık” kavramı ilk olarak, Marksizmin içinde bir siyasal hareket olarak 1840’larda belirmiştir.⁹ Fakat Marx ve Engel’in doğrudan bu konuyla ilgili bir yazısı bulunmamaktadır. Buna rağmen onların düşünceleri “sanatta partizanlık” kavramından yana olmadıklarını gösterir. Örneğin Marx gençlik yazılarında, yazarın durumunu şu şekilde irdelemektedir:

“Yazar işini hiçbir zaman bir araç olarak görmez. Eserleri kendi içlerinde bir amaçlırlar; yazarlar için ve başkaları için eserler bir araç olmaktan o derece uzaktırlar ki, yazar, onların varoluşu uğruna kendi varoluşunu feda edebilir.” (Marx ve Engel’den Aktaran Oktay, 2003: 184-185)

⁹ Detaylı bilgi için; Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat*, çev. M. Belge, De Yayınları, 1971, s. 52-67

Nitekim Engel de Marx'la benzer şekilde şunları söylemektedir:

“(...) yazar ortaya atılıp okura gösterdiği toplumsal çatışmaların, gelecekteki tarihi çözümlerini anlatmak zorunluluğunu duymamalıdır.” (Marx ve Engel'den Aktaran Oktay, 2003: 185)

Stalin'in Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nde Sovyet Rusya'daki yazarları “insan ruhunun mimarları” olarak adlandırmasından sonra edebî yaşam katı bir düzene sokulmuştur. Dergiler, gazeteler ve antolojiler yazarların halka açık yazılı ve sözlü demeçleri, toplumcu gerçekçilik prensiplerine uygunluğu açısından katı bir şekilde analiz edilerek gerektiğinde yayınlara el konulmaktadır. Artık yazarlardan kaliteli sanat eserleri yaratmaları değil, sistemi destekleyen unsurları barındıran eserler yazmaları beklenir. Yazar, Sovyet Komünist Partisi'nin belirlediği normlar çerçevesinde yazmak zorundadır. Yani manipülasyon yoluyla insanlarda sosyalist bilinç oluşturularak eserler bu doğrultuda verilmelidir. Böylelikle edebi nitelikleri göz ardı edilen sanat, bir propaganda aracına dönüşür. Dönemin yönetiminin sanatçılardan ilk beklentisi propagandadır. Ayrıca bu dönemde yazarlardan beklenen, toplumcu gerçekçilik metoduna bağlı kalarak eserlerinde bireysellikten ve sanatsal keyfilikten uzak kalıp üst iradenin istekleri doğrultusunda hareket etmeleridir. Sanatçılar olabildiğince iki fikirlilikten uzak kalmalı ve “ben” değil, “biz” şeklinde konuşmalıdırlar. Böylelikle eserler tek bir fikir altında buluşanların kolektif ürünleri haline gelir ve yazarlar bir nevi hükümetin sözcüsü olup propaganda yaparlar. Bu noktada toplumcu gerçekçilik metodunun iktidarın politik çıkarlarına hizmet eden, hükümet tarafından ortaya çıkarılan sunî bir metot olduğu anlaşılmaktadır. (Çetinkaya, 2020: 15-16).

Dolayısıyla Stalin yönetiminde nesnellik yasaklanmış, onun yerini tümüyle öznelleştirilmiş bir yan tutma anlayışı almıştır. Bu yan tutma anlayışı, siyasal iktidarın, yazının tepesinde daima bir kılıç sallandırması anlamına gelmektedir.

Lukacs, o dönemde Stalin'in birbiriyle çatışan iki yanlış bakış açısının olduğunu ifade etmektedir. Birincisi, Stalin, sınıf çatışmasının gittikçe artan bir yoğunlukta sürüp gideceğine inanmaktadır. İkinci olarak ise sosyalizmin ikinci evresi olan komünizmin gerçekleşmek üzere olduğunu düşünmektedir. Stalin'in, sınıf çatışmasının şiddetlenerek artacağı yolundaki düşüncesi bir dogma olarak benimsenince, siyasal hayatta bu görüşle çatışan her türlü düşünce ve davranış da "hainlik" olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda gelişmekte olan Sovyet düzeninin her türlü çelişkisi birer casusluk eylemi sayılmaktadır. Bu noktada bir şematizm ortaya çıkmıştır; sosyalizmin kurulmasındaki güçlüğü sorumlu hep gizli düşman görevlilerdir (Lukacs, 2013:146-147).

Lukacs *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* adlı eserinde Stalin'in "yan tutarlık" görüşünü şu şekilde aktarmaktadır:

"Yazarların her türlü kötülüğü bu "düşmanlar"ın başına yıkmasını destekliyordu. Bunlar sadece var olan güçlüklerden yararlanan kimseler olarak değil, doğrudan doğruya bu güçlüklerin yaratıcıları olarak görülüyorlardı. Bu, aslında kişiyi putlaştırma anlayışına uygun tepeden inme bir çözümdü." (Lukacs, 2013 148)

Ardından Lukacs, bu "tepeden inme" çözümün eserlere doğrudan doğruya düzmece etkiler bıraktığını ifade etmiştir. Bu durumda eserler gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı başaramaz ve inandırıcılığını kaybeder. Dolayısıyla yan tutan eserler devrimci romantizmin katkısıyla yapay bir şekilde zenginleştirilmekte, sınırlılıkları ve yavanlıkları içinde ortaya çıkmaktadır (Lukacs, 2013 148).

Stalin'in ikinci yanlış bakış açısı ise, onun, komünizmin gerçekleşmekte olduğu düşüncesine inanmasıdır. Hiç şüphesiz bu durum toplumcu gerçekçi yazının "çelişkisiz sanat" anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu anlayış doğrultusunda Stalin,

artık toplumsal ilişkilerin çözümlendiğini, yanlış bilincin aşıldığını; her şeyin doğru bilinç olarak kabul edilen sosyalist bilincin algısıyla kurulduğu düşüncesindedir.

Sosyalist bilinç algısıyla yazar koşulları bilen, onlara müdahale edebilen kişileri metne sokar ve bir bakıma partinin kurallarını üretimin bir ön koşulu gibi görmeye zorlanmış olur. Çünkü kitleleri bilinçlendiren ve bir güç oluşturmak üzere örgütleyen partidir.

Nitekim Gorki de Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nde yaptığı konuşmada, parti doğrultusunda hareket eden yazarı ve yazını öne çıkartmaktadır:

“Parti liderliği, edebiyatı bütün dar görüşlü etkilerden arındırmalıdır. Edebiyat dalında çalışan parti üyeleri bütün ülkelerin işçilerini örgütleyen ideolojinin öğretmenleri olmakla kalmamalıdır. Parti liderliği, bütün tutumlarında moralce yetkin bir güç olmalıdırlar. Bu güç her şeyden önce yazarlara, aralarında olup biten her şeyin ortaklaşa sorumluluğunu taşıma bilinci vermelidir. Sovyetler Birliği edebiyatı, böylesine bol ve çeşitli yetenekleri ve giderek artan yeni ve yetkin yazarlarıyla birleştirilmiş sosyalist kültürün güçlü bir silahı halinde örgütlenmelidir.” (Gorki, 1978: 247-248)

Üstelik Gorki yalnızca yazını değil, bilimi de parti örgütüne bağlamaktadır:

“Yazarlara, elden geldiğince sık ve ısrarla, bilimsel sosyalizmin öngördüğü çalışmaların, Parti içinde her zamankinden daha geniş ve daha eksiksiz yapıldığı anlatılmalıdır; bu öngörünün örgütleyici gücü, onun bilimsel niteliğinden gelmektedir. Kapitalist dünya tam tamına Marksist düşüncenin öngördüğü biçimde kendi çöküşüne doğru ilerlerken, sosyalist bir dünya kurulmaktadır.” (Gorki, 1978: 380)

Görüldüğü gibi Gorki'de siyasal ideoloji bilimsel bilginin de önüne geçmiştir.

Bu durum elbette dönemin egemen söylem biçimine uygun düşmektedir.

Toplumcu gerçekçi sanatta “partizanlık,” kuramın vazgeçilmezi olan “olumlu tip” ile ortaya konmaktadır. Romana veya şiire yerleştirilen “olumlu tip” ile kitlelerin gerçek davaya sarılmasına olanak tanınmaktadır. Onların bu dava için ne yapması, nasıl yapması, niçin yapması gerektiği gösterilmeye çalışılır. Fakat bu kişiler yalnızca partiyi yüceltmek için çalışacağından, hayatla bağlantısı olmayan, soyut, bulanık

kişiler olarak kalmışlardır. Bununla birlikte söylemlerini de kendi pratikleriyle değil, parti doğrultusunda düzenlemek zorundadırlar (Oktay, 2003: 187-188).

Buna bağlı olarak J. P. Sartre de *Edebiyat Nedir?* adlı eserinde, ¹⁰yazarın parti boyunduruğu altındaki duruşuna bir başka yorum getirerek, yazarı “seçkin sınıfın asalağı” olarak görmüştür:

“Maddi kaygılardan kurtulmuş olan yönetici sınıf seçkinleri (...) sanatçıya kendi imgelerini gösterme görevini yüklerler. Bazılarında bu kurnazca bir yoldur; böyleleri tehlikenin farkına varmış olup, yıkıcı gücünü denetim altında tutabilmek için, yazarın geçimini sağlamaktadırlar. Demek ki yazar yönetici “seçkin sınıfın” asalağıdır.” (Sartre’dan Aktaran Oktay, 2003: 189)

Troçki ise tıpkı Lukacs gibi kuramın “partizanlık” ilkesinin sakıncalarından bahsetmiştir. Ona göre her şeyi bilen parti sözcüsünce belirlenecek bir metin, her şeyden önce biçimce bağımsızlığını kaybeder.¹¹ Troçki’nin biçime verdiği önem şu sözlerinde ortaya çıkmaktadır:

“Sanatın gerçekteki gelişmesi, yeni biçimler bulma çabası, partinin görevleri arasında değildir ve sanatın biçimi büyük ölçüde bağımsızdır.” (Troçki’den Aktaran Oktay, 2003: 190)

Bununla birlikte Troçki yazarın, eserlerini yaratırken parti doğrultusunda hareket etmemesi gerektiğini şu sözlerle vurgulamıştır:

“Biçimi yaratan sanatçı ve bundan tat alan seyirci, biçimi yaratmak ve ona değer biçmek üzere kurulmuş boş makineler değildirler. Onlar (...) kristalleşmiş bir psikolojiye sahip canlı insanlardır. (...)” (Troçki’den Aktaran Oktay, 2003: 190-191)

Sonuçta, metinle siyasal bakış açısı arasında kurulan dolaysız ilişki yoluyla metnin bir sınıf tavrını nesnelleştirmesini isteyen “partizanlık,” toplumcu gerçekçiliğin önemli ölçütlerinden birini oluşturmaktadır.

¹⁰ Detaylı bilgi için; J.P. Sartre, *Edebiyat Nedir?*, çev. B. Onaran, De Yayınları, 1967, s. 139

¹¹ Detaylı bilgi için; Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, Köz Yayınları, 1976, s. 79-159

1.3.3. öz-gerçek-biçim.

Öze ve gerçeğe öncelik veren toplumcu gerçekçiliğin dayanak noktası şüphesiz ki realizm akımıdır. Sanatçı yaşanan hayatı, tabiatı hayale bulaştırmadan objektif ve gerçekçi bir şekilde anlatmalıdır; ama bu gerçeklik tarihsel bir somutlukla devrimci bir gelişme içinde ve işçi sınıfının eğitimi gözetilerek verilmelidir (Çetinkaya, 2020: 8). Bu noktada kuramın kurucuları arasında önemli bir yerde duran Gorki'nin öze ve gerçekliğe dair fikirleri dikkate değerdir:

“Gerçekçilik bireyi, iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alırsa, görevi yerine getirebilir.” (Gorki, 1978: 162)

Görüldüğü gibi Gorki Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi'nin de önemle üzerinde durduğu gerçekçiliğin devrimci bir gelişim içinde verilmesi gerektiği fikrini, henüz kongreden önce ortaya koymuştur. Bu tanım daha sonra kaleme alınacak olan Sovyet Yazarları Birliği Tüzüğü'ndeki,¹² parti doğrultusunda ortaya konan gerçekçilik tanımıyla eşleşmektedir. Tüzükteki tanım şu şekilde ortaya konmuştur:

“Toplumcu gerçekçilik sanatçıdan ileriye doğru gelişmesi içinde gerçekliğin hakikate bağlı, somut, tarihsel olarak verilmesini ister.” (Çalışlar'dan Aktaran Oktay, 2003: 76)

Toplumcu gerçekçiliğin diğer bir kurucusu Jdanov da gerçekçilik noktasında Gorki ile aynı görüştedir:

“Her şeyden önce sanat eserinde hayatı gerçeğe uygun biçimde yansıtabilmek; durağan ve cansız bir biçimde ya da yalnızca ‘nesnel gerçeklik’ biçiminde değil de devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek.” (Jdanov'dan Aktaran Oktay, 2003: 76)

Görüldüğü gibi kuramın oluşum aşamasında önemli bir yer tutan Gorki sosyalizme giden yolda gerçekçiliğin bireyi, kendi gelişmesinin içinde ele alırsa, onu

¹² Detaylı bilgi için; A. Çalışlar, *Kültür Sözlüğü*, Altın Kitaplar, 1983, s.170

dar görüşlülükten ve bireycilikten kurtaracağını söylerken; Jdanov da eserin her şeyden önce gerçeğe uygun biçimde yansıtılmasını istemektedir.¹³

Bu doğrultuda Berna Moran, gerçekçilerin toplumun özünü yansıtarak yazdığını, mevcut durumu ve tipleri çizdiğini; toplumcu gerçekçilerin ise mevcut bazı değerlerin, kurumların görünüşteki sağlamlıklarına rağmen çökmeye mahkûm olduklarını göstermeye çalıştığını söylemiştir. Toplumcu gerçekçiler aynı zamanda henüz var olmayan ve belki varlığı bile sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu göstermektedir (Moran, 2013: 53).

Öte yandan toplumcu gerçekçiliğin temeli toplumculuğun doğruluk kaygısıdır. Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiçbir estetikte Marksizm’de olduğu kadar önem verilmemiştir. Çünkü Marksistler için toplumculuk tarihsel akışla özdeşdir. Dolayısıyla gerçekliğin yanlışsız yansması toplumculuğu kurma yolunda atılmış önemli bir adımdır (Lukacs, 2013: 114).

Bununla birlikte sanatçı hakikatin doğru ve somut bir tasvirini yapmalıdır. Çünkü en nihayetinde bir şiir ya da roman nesnel gerçekliğin bilgisini yani özü açığa vuracaktır. Fakat bu noktada biçim de, sanıldığı gibi arka planda durmamaktadır. Üstelik biçim öze bağımlı da değildir. Her öz ancak bir biçimle var olabilir. Dolayısıyla biçimli olmayanın önemi yoktur. Buna bağlı olarak Ahmet Oktay *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı eserinin Giriş Bölümü’nde, biçimdeki gelişmelerin, toplumsal gerçeği algılamının bir yolu olduğunu ve böylece sanatçı ile okuyucu arasında yeni ilişkilerin doğduğunu ifade etmektedir. (Eagleton’dan Aktaran Oktay, 2003: Giriş/ XX-XXI)

¹³ Detaylı bilgi için; Jdanov, *Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine*, çev. F. Berktay, Bora Yayınları, 1977, s. 33

1.3.3.1.toplumcu gerçekçiliğin öz-gerçek-biçim ölçütünde “çelişkisiz sanat” anlayışının rolü.

Toplumcu gerçekçilik içerisinde işçi sınıfı diktatörlüğü kurulduktan sonra kuram, amaçlarının dışına çıkmış, edebiyat artık hayatın devingen çelişkilerini yansıtamaz olmuş, gerçeklik yukarıda söz edildiği gibi devrimci gelişim içerisinde sunulamamıştır. Aksine gerçeklik soyut bir doğrunun açıklanmasına dönüşmüştür. Bu noktada Lukacs *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* adlı eserinde edebiyatı, açıklama amacıyla kullanma eğiliminin yanlışlığından söz etmektedir. Bunun yanı sıra araştırma, propaganda ve kışkırtma arasındaki ilişkilerin sırasının tersine döndürüldüğünden bahsetmiştir:

“(…)Propagandayı araştırmaya dayandırıp güçlü bir kışkırtma aracı haline getirecek yerde, kışkırtma propagandanın ve araştırmanın çıkış noktası ve yönetici ilkesi oluyordu.” (Lukacs, 2013:136)

Öte yandan kuramın resmi bakış açısında sosyalizme geçildiği, dolayısıyla çelişkilerin aşılp çözümlendiği öne sürülmektedir. Bu durum toplumcu gerçekçilikte “çelişkisiz sanat” ilkesini doğurmuştur. Bu ilke hiç şüphesiz, toplumcu gerçekçi kuram içerisinde “yazının ölmesi” anlamına gelmektedir. Çünkü aslında çelişki, yazının yaşamsal koşullarından biridir. Eserde var olan çelişki toplumsal ve bireysel olguların kavranmasını sağlamaktadır.

Neyse ki yazarlar, “çelişkisiz sanat” ilkesinin kuramı ne denli yavanlaştırdığının farkına varmıştır. Sovyetler Birliği’nin eğitim teorisyenlerinden Anton Semenovitch Makarenko toplumcu gerçekçiliğin resmen açıklanmasından dört yıl sonra, 1938’de, *Şablona Karşı* ¹⁴ adlı yazısında durumu şöyle açıklamıştır:

¹⁴ Detaylı bilgi için; Lenin, *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*, çev. S. Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları, 1976, s. 71

“(...)Yazınımız, çatışkılı durumlardan korkmamalıdır. Yaşamımızın gizi ve güzelliği çatışkı bulunmamasında değil, bu çatışkılarını çözmeye hazır ve yetenekli oluşumuzdadır.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 111-112)

Nitekim toplumcu gerçekçiliğin önemli teorisyenlerinden Lukacs da eserlerdeki çatışma yokluğunu resmen eleştirmektedir:

“Uyuşmazlığın ortadan kalkması bir süreç olarak değil de, hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi görünürse, o zaman hem uyuşmazlık hem de her türlü gelişmenin güç kaynağı olan çelişki, ele alınacak gerçeklikten uzaklaşmış olur. (...)” (Lukacs, 2013: 137)

Toplumcu gerçekçilik yazının, özgül araçlarıyla doğruyu içeren gerçeği nesnelleştirmesini istemektedir. Bu yüzden toplumcu gerçekçiler, “öz biçimden önce gelir” önermesine yaslanmaktadır. Fakat gerçeği aslına uygun şekilde yansıtan bir yapıtın, yansıttığı gerçeklik aslında partinin gerçekliği olduğundan; doğrudan doğruya “çarpıtılmış” olan özü açığa vuracaktır. Bu noktada kullanılacak “yeni biçimler”in de gerçeğin bütünlüğünü parçalayabileceği düşünüldüğünden, bu yeni biçimler sakıncalı görülmüştür. Sonuçta gizlenmiş ya da farkına varılamamış özü açığa çıkaracak olan düşüncenin, en dolaysız biçimde dile getirilişi, toplumcu gerçekçiliğin savunduğu ilkeler arasındaki yerini daima korumuştur (Oktay, 2003: 113).

Toplumcu gerçekçilik yazını sınıf ideolojisinin bir dışavurumu saymaktadır. Sınıfla ideoloji, ideolojiyle metin arasındaki ilişkiyi dolayısızlaştıran ve ikincileri birincilerin ürünü olarak gören bu yaklaşım, gerçeğin bütünselliği kavramından yola çıkmıştır. Gerçek bütündür ve bu bütünlüğü içinde betimlenmelidir. Öz tektir, özün giysisi olan biçim de önceden verili olarak bulunmaktadır. Toplumcu gerçekçi kuram, biçimsel girişimlerin gerçeği parçalayacağını ileri sürmektedir. Yeni biçimsel girişimler işte bu yüzden eleştirilmiştir. Gerçeğin bütünlüğünü bozan her türlü fragmanlaştırma zararlı sayılmaktadır. Çünkü bu yol insanın içine sürüklendiği

yabancılaşma olgusunu süreklileştirir ve politik bilinci engeller (Oktay, 2003: 114-115).

Öyle ki Lukacs da toplumcu gerçekçiliğin yeni biçimleri reddetmesi fikrine katılmaktadır. O ve ardılları dışavurumculuk gibi modern biçimlerin gerçeği parçalayan anlatım yolunu köksüzlük olarak görmüştür. Ayrıca Lukacs, karmaşık ve parçalanmış bir dünyada yaşayan yazarın yapıtında ortaya çıkan umutsuzluk, yalnızlık gibi duyguları da hiç önemsemez. Bunları karşı-devrimci öğeler olarak görmektedir (Lukacs 2013: 33).

Lukacs *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* adlı eserinde gerçeklikten sapan yazını “hastalıklı” olarak nitelendirir. Bu çözümlemesini ise Aristoteles’in insan “zoon politikondur”¹⁵ önermesine dayandırmaktadır. Ona göre bu yargı bütün büyük gerçekçi yazarlar için geçerlidir ve yenilikçi yazının insan anlayışının tam tersi şekilde kendini gösterir:

“İnsan doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlıktır.” (Lukacs 2013: 22)

Adorno, Lukacs’ın bu fikirlerini *Baskı Altında Uzlaşma*¹⁶ adlı yazısında eleştirmektedir. Adorno’ya göre, bireyselliğe dayanan bir toplum içinde yalnızlık da toplumsal olarak dolayımlanan ve bu özelliğinden dolayı önemli bir tarihsel bağlam kazanan bir olgudur. Buradan hareketle Adorno, Lukacs’ın, sanat kategorilerinin yer aldığı alanla, reel dünyanın yer aldığı alanın farklı alanlar olduğunu görmezden geldiğini ifade etmektedir (Adorno’dan Aktaran Oktay, 2003: 128-129).

¹⁵“ İnsan toplumsal hayvandır” veya “İnsan Politik hayvandır” önermelerini birlikte çağrıştıran bir önerme. Detaylı bilgi için; Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Sözcükler Yayınları, 2013, s. 22

¹⁶ Detaylı bilgi için; Adorno, Lukacs, Bloch, Benjamin ve Brecht, *Estetik ve Politika*, çev. O. Oskay, Eleştiri Yayınevi, 1985, s. 240

“Sanat elbette ki reel dünyada varlık kazanır, işlevi de reel dünyadadır; bu ikisi dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla birbirine bağlantılı kılınırlar. (...) bir sanat ürününün içeriği toplumsal realitedeki anlamsal kullanımıyla aynı realite değildir.” (Adorno’dan Aktaran Oktay, 2003: 129)

Sanatçı ister istemez dünyanın sadece belli öğelerinden yararlanır ve bunları gerçekteki gibi değil, kurmaca biçiminde yeniden örgütler. Öyle ki dili kullanan yazar, kendini bir ideolojinin temsilcisi saydığı anda bile o ideolojinin dışında bir ideolojiyi sergilemeye başlar. Yaşadığı gerçekliği bütün aydınlatılmamışlığı içinde ortaya koyar. Çünkü metni yazan özne ile metin içi ilişkilerle beliren özne arasında bir çelişkili gerçeklik oluşur. Bu noktada nasıl ki yaşamın yüzeyiyle yetinmemek gerekirse, metnin yüzeyiyle de yetinmemek gerekir. Yapıtın biçimi onun biricik varoluş yoludur ve içeriğini de ancak öğelerinin çelişkin birliğinde ele verir (Oktay, 2003: 129-130).

Fakat toplumcu gerçekçiler, sanatçının biçim üzerinde çalışması gerekmediği, biçimin otomatik olarak içerikten doğduğu inancındadır. Bu yüzden yapıtlarının estetik açıdan yetersizliğini görmezden gelirler. Bu noktada Brecht de¹⁷ toplumcu gerçekçilerle aynı görüştedir:

“Biçim, bir dış öğe, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir, tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisi bile çoğu kez ona bir içerik gözüyle bakar.” (Brecht’den Aktaran Oktay, 2003: 131)

Bu yönüyle toplumcu gerçekçilere yakın durduğu görülen Brecht, bir yandan edebiyata biçimsel yenilikler getirmek gerektiğinden de söz etmektedir:

“Edebiyat biçimsel yenilikler getirmeksizin yeni konuları ve bakış açılarını, yeni kamu kesitlerine sokamaz” (Brecht’den Aktaran Oktay, 2003: 131)

Dolayısıyla yazın, kendini sürdürebilmek, değişen koşullara kendini uydurabilmek, hem kitlelerin beklentilerini duyurabilmek hem de yeni okur kitleleri

¹⁷ Detaylı bilgi için; Brecht, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, çev. A. Cemal, K. Güven, Günebakan Yayınları, 1976, s. 75

yaratabilmek için yeni biçimsel öğelere ihtiyaç duyar. Yazar tıpkı bir fabrika işçisi gibi eserini üretirken, bu üretimin araç gereçleri de biçimsel öğeler olmaktadır. Bu noktada yazının ne gerçeğin ne de sınıf ideolojisinin yansıtılması olmadığı anlaşılmalıdır. Malzemesi yaşantı olan yazın, biçimiyle var olur. Metin de yaşantılar üzerine kurulan, biçim-içerik bütünlüğünden doğan bir söylem olarak ortaya çıkar. Sonuçta biricik üretim aracı dil olan yazın, aslında bir biçim kurma sürecidir, denilebilir (Oktay, 2003: 131).

Bütün bunların ışığında, tek ülkede sosyalizm ideolojisi ile geliştirilen toplumcu gerçekçiliğin, özün biçimden önce gelmesi gerektiği şeklindeki ölçütünün yanlışlığı göze çarpmaktadır. Kuram bu ölçütünü ortaya koyarken yetersiz kalmıştır. Bunun sebebi ise toplumcu gerçekçiliğin “çelişkisiz sanat” anlayışından kaynaklanmaktadır.

Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongesi’nde alınan kararlara göre toplumcu gerçekçi kuram devrimci gelişim içinde öze ve gerçeğe öncelik vermekle birlikte, devrimci romantizm, olumlu tip, partizanlık ve halkçılık gibi kavramları da öne çıkartmıştır.

1.3.4. devrimci romantizm.

Toplumcu gerçekçi kuramın kurucularından Gorki, “devrimci romantizmin” tanımını şöyle yapmıştır:

“Mitoslar imgelemin bir parçasıdır. İmgeleme belli bir gerçekliğin toplamının altında yatan temel fikrin soyutlanması ve bunu bir imgeye dönüştürmek demektir; bu bize gerçekliği verir. Ama gerçeklikten soyutlanan şeyin anlamı, istenenin ve olasının eklenmesiyle genişletilmemişse -bu anlamı varsayımın mantığıyla tamamlamışsak ve bir imge bütünü oluşturmuşsak- mitoslara temellik eden türden romantizmi elde ederiz; bu romantizm, gerçekliğe yönelik devrimci tutumun, pratikte dünyayı değiştiren bu tutumun geliştirilmesine çok yararlıdır.” (Gorki, 1978: 239)

Bu tanımla sosyalist bireyin geliştirilmesinin çok önemli olduğunu vurgulayan Gorki, şöyle devam etmektedir:

“Sosyalist gerçekçilik yaşamın bir yaratıcılık olduğunu ortaya koyar. Yaratımı oluşturan eylemler, insanın doğasal güçlükleri yenmesine, sağlıklı bir yaşam sürmesine, (...) insanın en değerli bireysel yeteneklerini geliştirmeye yöneliktir.” (Gorki, 1978: 248-249)

Ardından Gorki’nin sözlerini bağladığı şu önerme, toplumcu gerçekçiliğin tüm arka planını aydınlatmaktadır:

“Geçmişte olanları bugüne kadar sunulduğu biçimiyle değil, Marx, Lenin ve Stalin’in öğretilerinde gösterildiği biçimleriyle bilmeli ve bu bilgimizi yeni bir tarihsel güç tarafından örgütlenmiş ve yönetilmekte olan emek aracılığıyla fabrika ve tarlalarda değerlendirmeliyiz.” (Gorki, 1978: 252)

Kısaca geleceğin şimdiden bilinmesini ve yaşanan gerçeğin zorluklarının aşılmasını sağlayan devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını Lunaçarski de ¹⁸ desteklemektedir. Onun devrimci romantizme ilişkin düşünceleri şu şekilde kendini gösterir:

“Gerçekçiler çevrelerini gerçekte olduğu gibi tanımlamayıp da, buna nesnel bir etmen kattıkları zaman yaptıkları iş romantizme yönelmek olmuyor mu? sorusu ileri sürülebilir. Evet öyle oluyor. Gorki edebiyatın gerçeğin üstünde olması gerektiğini, gerçeği alt etmek için onu bilmek gerektiğini söylerken haklıydı. Gerçeğin edebiyata yansımasındaki militanca çabayı romantizm diye tanımlarken haklıydı. (...) Sosyalist gerçekçilik belirli bir oranda romantizm ögesi bulunmadan düşünülemez. Sosyalist gerçekçilik, gerçekçilik artı coşku, gerçekçilik artı militanca bir tutumdur.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 83-84)

Sonuçta kötü ve mutsuz şimdiki dünya ile mutlu gelecekteki dünya toplumcu sanatın temel bir açmazını oluşturmuş ve romantizmle şaibeli bir ilişkiye girmeye zorlamıştır. Nitekim toplumcu gerçekçiliğin kurucularından Lunaçarski de bu şaibenin farkındadır:

¹⁸ Detaylı bilgi için; Lenin, *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*, çev. S. Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları, 1976, s. 29-30

“Burjuva romantizmi erişilemeyecek bir düşün özlemini yansıtır. Bu nedenle de salt sanat niteliğine bürünür ve kendini güzelliklerle avutur. (...) Burjuvazinin en seçkin kişileri, bu romantizme saparken yalan söylüyor değildir. Kendi açılarından haklıydılar ve üstlendikleri görevin yüceliğine inanıyorlardı.” (Lenin’den Aktaran Oktay, 2003: 84)

Burada Lunaçarski’nin, gerçeğin içerdiği kısıtlayıcı öğeyi reddettiği ve Gorki gibi romantizme sığındığı anlaşılmaktadır:

“Sovyet sanatımızın bugünkü koşullardan hoşnut olmayışı, romantizm ile benzerliğini yaratmaktadır. Ancak Sovyet sanatı gerçekten hoşnut olmayışının yanı sıra, bu gerçeği değiştirmek istemekte ve bunu başaracağını kesinlikle bilmektedir. İnsan zaman zaman dinlenmek ve gücünü yeniden toparlamak için bir ülkeye kaçar, o ülkenin adı gelecek’tir.” (Lenin’den Aktaran Oktay, Oktay, 2003: 84)

Öte yandan toplumcu gerçekçiliğin kurucularından Jdanov Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde yaptığı konuşmada,¹⁹ Sovyet yazının taraflı bir yazın olduğunu ve daima mutlu geleceği göz önünde bulundurduğunu anımsattıktan sonra, Sovyet yazarının devrimci romantizmi benimsemesi gerektiğini belirterek sözlerini şöyle sürdürmüştür:

“Sovyet edebiyatı kahramanlarımızı yansıtmayı bilmelidir, yarınlarımıza bakmayı bilmelidir. Bu, onun hayalci olmasını getirmez, çünkü yarınlarımız bilinçli ve yöntemli bir çalışmayla bugünden yaratılmaktadır. Sovyet yazarları sosyalizm ruhuyla kendilerini eğitmek ve ideolojik bakımdan cihazlanmalarını sağlamak için yorulmak bilmeden çalışmalıdır. Bu çalışma, Sovyet yazarlarının okuyucularını eğitebilmelerinin ve böylece insan ruhunun mimarı olmayı başarabilmenin vazgeçilmez koşuludur.” (Jdanov’dan Aktaran Oktay, 2003: 89- 90)

Bunun yanı sıra Sovyet kuramcılarından Pospelov da²⁰ devrimci romantizmi şöyle tanımlamaktadır:

“Yazarın geleceğe yönelik iyimser inancı, insan yaşamının daha ileri bir bütünlemesine yönelik çaba ve bugün ile gelecek arasındaki sürekliliğine olan sanatsal bağlanımdır.” (Pospelov’dan Aktaran Oktay, 2003: 158)

¹⁹ Detaylı bilgi için; Jdanov, *Edebiyat, Müzik, Felsefe Üzerine*, çev. F. Berktaş, Bora Yayınları, 1977, s. 21

²⁰ Detaylı bilgi için; G.N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Cilt II, çev. Y. Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, 1985, s. 324

Bütün bunların ışığında devrimci romantizmin “mutlu gelecek ütopyasından” kaynaklandığı söylenebilir. Bu noktada Pospelov bu mutlu gelecek düşünüyüşünü gerçeğe uygun bulmakla birlikte, onun sosyalist amacından da söz etmektedir:

“Toplumcu gerçekçi edebiyatta, gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir düşünüş, asla yanılsamalı değildir. Bu düşünüş tümüyle gerçeğe uygundur (hakikidir), çünkü kahramanların özel isteklerine değil, fakat onların yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğunu bilmelerine ve zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eylemlerine dayanmaktadır.” (Pospelov’dan Aktaran Oktay, 2003: 159-160)

Berna Moran toplumcu gerçekçiliğin önemli kuramcılarında Lukacs’ın, kuramın bu devrimci romantizm öğretisine karşı çıktığını ifade etmiştir. Lukacs devrimci romantizmi olumlu kahramanlar öğretisinin bir uzantısı olarak görmüş ve gerçeğin doğru olarak yansıtılmasını engelleyen yanlış bir perspektiften doğduğunu belirtmiştir. Devrimci romantizm şematik bir edebiyata yol açmaktadır (Moran, 2013: 62).

1.3.5. olumlu tip yaratma.

Okurun saygı duyacağı, imreneceği ve taklit etmek isteyeceği “olumlu kahramanlar” öğretisinin tarihi on dokuzuncu yüzyıla dayanmaktadır. O çağda Rus edebiyatında zekâsı parlak, duyarlılığı ince ama karamsar, işe yaramaz, iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen ve sonunda hep yenilgiye uğrayan adam tipi doğmuştur. Toplumcu gerçekçilik işte bu görüşü canlandırmak için “olumlu kahraman” öğretisine sarılır ve Sovyet edebiyatının olumlu kahramanlarla beslenmesini ister. Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde bu kahramanların ütopi sanılmaması gerektiği söylenmekle birlikte, bunların planlanmış bir geleceğin adamları olduğu belirtilir (Moran, 2013: 60-61).

Maksim Gorki Sovyet yazın kuramının savunduğu “devrimci romantizm ve olumlu tip” kavramlarını formüle etmesi bakımından kuramın kurucuları arasında önemli bir yerde durmaktadır. Hiç şüphesiz zamanla bu kavramlar değişmiştir; fakat geleceğin kurulmasına ilişkin temel düşünce hep korunmuştur. Gorki, daha Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nden önce, bir parti öğretisi biçimini alacak olan ilkeleri belirlemeye başlamıştır. Fakat burada Gorki, mutlaka herkesin uyması gereken bir öğreti yaratmak istememiştir. Bir başka deyişle yazar, yazına “ünifforma giydirmek için” uğraşmamıştır. Onun amacı toplumun ve insanın dönüştürülmesini sağlamaktır. Bunu yaparken de Rus yazınının geleneksel şemasını izlemiştir: Suçlu, Kurban ve Kurtarıcı.

Bu noktada Rus yazınının geleneksel “Suçlu, Kurban ve Kurtarıcı” imgelerine değinilmelidir:

1.3.5.1 geleneksel Rus yazınında suçlu, kurban ve kurtarıcı imgeleri.

Devrim öncesi Rus romanında sıklıkla “aydınlara ve halka güvensizlik” vurgusu yapılmaktadır. Birliğini ve bütünlüğünü arayan aydın, Rus romanının ana izleklerinden biri olmuştur. Aydın halk karşısında daima utangaçtır. Halkın acılarının biraz da kendisinden kaynaklandığını düşünmektedir. Burada yöneten sınıfın içinden çıkan aydının örtük bir suçluluğu söz konusudur. Aynı zamanda Rus aydını Çarlık rejimine karşı mücadelesinde halkın desteğinden yoksun, yalnız ve umutsuz olduğu için de bir bakıma kurban konumundadır. Bu yüzden Puşkin’den başlayarak Tolstoy, Turgenyev gibi bütün büyük Rus yazarları tüm ilgisini halka yöneltmiş, halka karşı işlediği günahın kefaretni ödemeye çalışmıştır. Bu noktada halkın bir öndere ihtiyacı olduğuna inanılmaya başlanır. Zaten halkın da kendisine güveni yoktur. Buradan hareketle kurtuluşu sağlayacak bir üst arayışına girilmiştir. Özellikle sınıf

çatışmalarının keskinleşmesiyle birlikte, suçlu ve kurban imgesi bu kez yeni bir kurtarıcı (Mesih) imgesini ortaya çıkartmıştır. 19. Yüzyıl Rus romanında büyük kitleler karşısında, yani yoksulluk karşısında bitmeyen bir günah çıkarmaya girişen eylemsiz Mesihler görülmeye başlanır. Halkın ve aydının gönüllü olarak seçtiği bu Mesih hiç şüphesiz uzun yıllar süren baskı düzeninden kurtulma özlemine ilişkin bir umudu dile getirmektedir.

En büyük temsilcisine Gorki ile kavuşacak olan devrimci yazarlar ise bu düşünceye karşı çıkmışlardır. Onlar için önemli olan halkın karşısında günah çıkarmak değil, ayaklanmaktır. Bu karşı çıkışla birlikte Gorki daha çok üçüncü kimlik üzerinde durmuş, “Kurtarıcı (Mesih)” imgesini geliştirmeye çalışmıştır. Gorki başlattığı bu imge değişikliğiyle, rejime karşı olan yazında artık kitlelerin arasına giren kahramanlara rastlanmasını istemektedir. Yoksul ve çalışan kesimlerin içinde siyasal pratikleriyle yer alan bu kahramanlar yarına ilişkin umutları dile getirmekle birlikte, aydınlık geleceğin kuruluş koşullarını da açıklamaya çalışacaklardır. Amaçları tamamen dünyevi olan Mesihler, bu şekilde giderek gelişir ve devrimin yerleşme yıllarında siyasal aygıtın etkin üyeleri haline gelirler. Dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bu iyimser tavır devrim sonrasında ise toplumcu gerçekçiliğin önemli bir ilkesi olan “olumlu tip”e zemin hazırlamıştır (Oktay, 2003: 4-21).

Gorki “Olumlu Tip” çözümlemesini şu şekilde ortaya koymuştur:

“Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, ‘güçlü’, ‘eleştirel zekâya sahip’ bir kişiliği olan bir ‘kahraman’dı. (...) Yazarların, aydınları neden irade ya da kişilikten yoksun tipler olarak canlandırdığını anlamak güçtü, çünkü yüzlerce aydın ‘halka gidiyor’ ve çoğu sürgünü ya da hapsi boyluyordu. Neden edebiyat fabrikalarda propaganda yapan çalışanlara benzer kişileri yansıtmıyordu.” (Gorki, 1978: 186)

Buradan hareketle toplumcu gerçekçi kuramın, devrimci romantizmin toplum dışına sürülmüş bireylerinin yerine; kendiliğinden davranan, yığınları örgütleyen ve o yığınları bir mücadelenin birliği içinde kaynaştıran bireyi koyduğu söylenebilir (Oktay, 2003: 159).

1.3.5.2. olumlu tip'in özellikleri.

Olumlu tip sadece iyi insan olmakla kalmaz, aynı zamanda ideali temsil eder. Herhangi bir eksikliği yoktur, yüksek ahlaka sahiptir, toplumda örnek teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra az miktarda hata yapar. Olumlu tipe verilen bu hata payı, komünist sisteme ulaşmada inandırıcılığı arttırmak için uygulanmış bir taktik olarak düşünülebilir. Zaten olumlu tip, o küçük hatayı da kendinden aldığı güçle telafi eder. İleri fikirlilik, yiğitlik, akıl, irade gücü, vatanseverlik, kadına saygı, kendini feda etmeye hazır oluş ve dürüstlük olumlu tipin meziyetlerindendir. Olumlu tip kesin olarak neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir, sadece “evet” veya “hayır” der. Onun için içsel şüpheler ve değişimler, çözüme uğramamış sorular, açığa çıkarılmamış sırlar yoktur. Olumlu tip en karmaşık anda bile amaca ulaşmak için bir çıkış yolu bulur. Bütün bu yönleriyle olumlu tip kazandığı devrimci bilinç ve “olumlu” kişilik özellikleriyle bir üst insan seviyesine ulaşmıştır. Bunun yanı sıra olumlu tip herhangi bir şey uğruna olumsuz bir tavır takınamaz. Kandırıldığı veya aldatıldığı düşmanın karşısında bile olumlu özelliklerini göstermekle yükümlüdür. Çünkü yüce amacı olan bir insanın eksiklikleri veya kötü özellikleri olamaz. Olumlu tipin tek misyonu sürekli komünizm hakkında konuşmaktır (Çetinkaya, 2020: 34, 37).

Kuramın önemli isimlerinden Lukacs'a göre ise toplumcu gerçekçilik metodunun “olumlu tip” ihtiyacı bir tipoloji sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ona göre bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman, teknik

anlamda tipik kahramandır. Belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri bu kahramanların kişiliğinde yoğun olarak görülmelidir. Oysa toplumcu gerçekçilik metodu içinde ortaya çıkan “olumlu tip” bu özelliklerden yoksundur. Bunlar tipik değil güncül kişilerdir, yalnızca siyasal bir amaç uğruna hareket ederler (Lukacs, 2013: 140).

1.3.6. halkçılık.

Rus ve Sovyet yazınının büyük yapıtlarında, işçi sınıfı ve proleterleşme olgusunun sorunlarından çok, köylülerin ve halk tabakalarının sorunlarının yansıtıldığı göze çarpmaktadır. Örneğin Dostoyevski lümpenlerin arasına girmeyi başarabilen bir romancıdır. Şolohov da işçi sınıfının değil kırsal kesimin romancısı olarak belirmiştir. İki yazın arasındaki bu ortaklığın sebebi ise Rus ve Sovyet proletaryasının tam gelişmemişliğine bağlanabilir. Hiç şüphesiz, düşünsel/siyasal bir hareket olarak köycülük veya halkçılık, koşullar henüz olgunlaşmadığı için yenilgiye uğramış işçi sınıfı ideolojisiyle burjuva ideolojisi arasında kalıştan doğmuştur. Toplumun asıl gövdesini de köylü kitleleri oluşturduğu için ve devrim sonrasının temel sosyoekonomik sorunları kırsal kesimde yoğunlaştığından, Sovyet yazını da asıl malzemesini halktan bulup çıkarmıştır. İşte bu yüzden halk sözcüğü Rus ve Sovyet yazınının ortak terimi olmuştur. Fakat Stalin döneminde daha çok Sovyet yazınının “ulus” kavramı üzerinde durulmuştur. Bu dönemde siyasal ideoloji sınıf çelişkilerini sona erdirince, doğal olarak “parçalanmış halk” bütünleşmiş bir “ulus”a dönüşmüştür. (Oktay, 2003: 7-9) Buradan hareketle Stalin döneminde, toplumcu gerçekçiliğin önemli unsurlarından olan halkçılığın “sanatta kitlesel bir algı” yaratmak için kullanılmaya başlandığı söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİKTEN AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE:

ORHAN KEMAL

2.1. Hayatı

Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü olan Orhan Kemal, 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğmuştur. Babası Abdülkadir Kemali Bey, Darülfünü'da hukuk eğitimi almış, henüz okul yıllarında İttihat ve Terakki Fırkası'na katılmıştır. Orhan Kemal'in Rumeli göçmeni olan annesi Azime Hanım ise rüştiyeyi bitirmiş, Adana'da iki yıl ilkokul öğretmenliği yapmıştır. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yaşayan Orhan Kemal'in, eğitilmiş, aydın bir ailenin içine doğduğu söylenebilir (Eyigün, 2006: 5).

Orhan Kemal, çocukluğunun ilk yıllarını Adana'da geçirmiştir. Ancak 17 Aralık 1918 yılında Tarsus, Ceyhan ve Adana Fransız Kuvvetleri tarafından işgal edilince Abdülkadir Kemali Bey ailesini ilk olarak Adana'dan daha güvenli bulunduğu Niğde'ye, daha sonra da Konya'ya taşımıştır. Yazar, Konya'da kaldığı dönemde Delibaş isyanına şahit olur. Delibaş Ayaklanması 2 Ekim 1920'de başlamış, 6 Ekim'de Kuvayi Milliyecilerin Konya'ya girmesiyle son bulmuştur. Bu dönemde Orhan Kemal'in babası da Kuvayi Milliyecilerin içindedir ve bu nedenle sık sık Ankara'da bulunmaktadır. Abdülkadir Kemali Bey, 1920-1923 yılları arasında birinci mecliste Kastamonu milletvekili olmuştur.

Aile, 1923 yılında Adana'ya dönmüştür. Orhan Kemal'in babası bir yandan Ceyhan'da çiftçilik yaparken, bir yandan da Adana'da *Toksöz* gazetesini çıkarmıştır. Gazetede yayımladığı bir yazı sakıncalı bulununca Abdülkadir Kemali Bey İstiklal

Mahkemesi'ne verilmiştir. *Toksöz* gazetesi ise Şeyh Sait İsyanı sonucu, 6 Mart 1925'te çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu sonrası kapatılmış ve Abdülkadir Kemali Bey de on bir ay tutuklu kalmıştır (Eyigün, 2006: 5-8).

26 Eylül 1930'da, Adana'da, Ahali Cumhuriyet Fırkası'nı kuran Abdülkadir Kemali Bey bir yayınevi satın alıp bu kez de *Ahali* gazetesini çıkarmaya başlamıştır. Bu gazete sayesinde hem partisini tanıtmış hem de hükümete muhalefet olmuştur. Fakat aldığı havadisler üzerine başına kötü şeyler geleceğini anlayınca çareyi Suriye'ye kaçmakta bulur.

Babasının aksine Orhan Kemal siyasetle ilgilenmemiş, gençliğin getirdiği uçarı ve sorumsuz tavırlarla baba evinin keyfini sürmüştür. Ancak her zaman babasının yaşadığı hayatın izlerini de üzerinde taşımıştır. Nitekim Orhan Kemal annesi ve kardeşleriyle birlikte soluğu Beyrut'ta babasının yanında alır. Hatta Orhan Kemal bu yüzden ortaokulu yarıda bırakmak zorunda kalmıştır (Eyigün, 2006: 8-9).

Abdülkadir Kemali Bey Beyrut'ta işsiz kalmıştır. Lübnanlı olmadığı için avukatlık yapamamaktadır. Bu durumda Orhan Kemal'in babası kendi işini kurmak zorunda kalır. Eşinin bileziklerini satarak bir lokanta açar. Bu lokantada bütün aile birlikte çalışmaktadır. Fakat bir süre sonra lokanta kapatılınca Orhan Kemal hayatın gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalır. Bir tanıdığın yardımıyla yayınevinde işe başlar. Buradaki görevi kâğıt kesme makinesinin kolunu çevirmektir. Orhan Kemal'in, yayınevinde çalışırken, yayınevinin yanındaki çikolata fabrikasında çalışan Rum kızı Eleni'yle tanışması ise onun kalbine ilk aşkın tohumlarını atmıştır. Hem Eleni hem de yayınevindeki işçi arkadaşları sayesinde yaşadığı toplumsal bilinçlenme, Orhan Kemal'in sanat anlayışının şekillenmesinde ilk adım olmuştur.

Orhan Kemal dilini bile bilmediği bir ülkede daha fazla arkadaşlarından uzak kalmak istememiştir. Babasının da izniyle 1932 yılında tek başına Adana'ya dönmüş, babaannesiyle yaşamaya başlamıştır. Burada yeniden bir işçi kıza gönlünü kaptırır; hatta onunla evlenmeyi düşünmektedir. Fakat kız onun okumasını istemektedir. Bunun üzerine Orhan Kemal, yarım bıraktığı orta öğrenimini tamamlamak için İstanbul'a halasının yanına gitmiştir. Fakat halasının yanındayken bir arkadaşından, Adana'da sevgilisinin başkalarıyla görüştüğü haberini alınca hemen Adana'ya dönmüştür.

Bu yıllarda yeni yeni kahve kültürü oluşmaktadır. Yazarın hayata karşı bir bakış açısı geliştirmesinde kahvehanelerin etkisi büyük olmuştur. Orhan Kemal Adana'daki Giritli'nin Kahvesi'nde, İstanbul'da müdavimi olduğu İkbal Kahvesi'nde bilinçli işçi arkadaşlar edinmeye başlamıştır. Dolayısıyla eserlerindeki işçi sınıfı, yoksul ama umutlu kişilerin, oluşan kahvehane kültürünün bir ürünü olduğu söylenebilir. Bilinçli işçi arkadaşları sayesinde kitaplarla tanışan Orhan Kemal, gençliğinin etkisiyle kafasında oluşan soru işaretlerini de gidermeye başlar(Eyigün, 2006: 9-12).

Orhan Kemal'in babası Kudüs'te iş bulunca, aile 1935 yılında Beyrut'tan Kudüs'e taşınmıştır. Fakat bu sırada Orhan Kemal Adana'da babaannesinin yanında yaşamaktadır. Burada, Milli Mensucat Fabrika'sında kâtiplik yapmış; fakat fabrika sahibi Orhan Kemal'in babasının kim olduğunu öğrenince Orhan Kemal ambar memuru olmuştur. Yazar fabrikada çalıştığı yıllarda gözlemlediklerini eserlerine yerleştirmekten de kaçınmamıştır.

Orhan Kemal fabrikada çalışırken, çalışanlardan bir göçmen kızına âşık olur ve onunla evlenmek ister. Durumu Kudüs'teki babasına haber verir. Babasının ve

babaannesinin onayıyla, evliliğin getireceği sorumluluklardan habersiz bir şekilde 1937’de Nuriye Hanım’la evlenen Orhan Kemal, babaannesinin evinde yaşamaya devam etmiştir. Nuriye Öğütçü evlendikten sonra işten ayrılır. Orhan Kemal de ambar memurluğunda çalışanların çoğunun yaptığı gibi, elindeki imkânı kötüye kullanarak zengin olamayınca yaşam standartları iyice düşmüştür (Eyigün, 2006: 13, 16).

Orhan Kemal 1938 yılında askerliğini yapmak için Niğde’ye gitmiştir. Tezkere almasına az bir süre kala, Nazım Hikmet’in, Maksim Gorki’nin kitaplarını okuduğu ve komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklanmış, beş yıl hüküm giymiş ve Kayseri cezaevine gönderilmiştir.

Orhan Kemal’in babası Abdülkadir Kemali Bey ise 8 yıl boyunca sürgünde yaşamış, 1939 yılında Adana’ya dönmüştür. Oğlunun hapiste olduğunu öğrenince onu Kayseri Cezaevi’nden Adana Cezaevi’ne getirtmeye çalışır. Fakat Bergama Ağır Ceza Reisliği’ne atanan baba, oğlunun Adana’da yalnız kalmaması için onun Bursa Cezaevi’ne nakledilmesini sağlamıştır.

Orhan Kemal okuma yazma bilip düzgün yazı yazabildiğinden, hapishanenin kaleminde çalışmaya başlamıştır. Nazım Hikmet de 1940’ta Çankırı Cezaevi’nden Bursa Cezaevi’ne nakledilmiştir. Dolayısıyla Bursa’ya gitmek Orhan Kemal için büyük bir şans olmuştur. Yazarın Nazım Hikmet’le geçirdiği yıllar, sanatının gelişiminde büyük önem taşımaktadır (Eyigün, 2006: 17-19).

Hapishane sürecini babasının yardımlarıyla atlatan Orhan Kemal, 1943’te tahliye olup Adana’ya dönmüş, ailesiyle birlikte dayısının evine yerleşmiştir. Fakat Adana’ya döndüğünde geçim sıkıntısı yeniden baş gösterir. Memleketinde iş arayışına giren Orhan Kemal’e, kimse iş vermek istememiştir. Bunun üzerine yazar kısa vadeli işlerde çalışmaya başlar. İlk olarak Karataş’taki toprak taşıma işinde birkaç ay

amelelik yapmış, 1944 yılında Devlet Demiryolları'nda hamallığa geçmiştir. Aynı yıl Güzel İzmir Nakliyat Ambarı'nda iş bulmuş; ancak bu süreçte yaptığı işlerin hiçbirinde tutunamamıştır. Üstelik geçim derdinin yanına yeni doğan çocuğunun sorumluluğu da eklenmiştir. Orhan Kemal, Nazım Hikmet'le olan dostluklarına dayanarak çocuğunun adını Nazım koyar.

İş konusunda Adana'da tutunamayan Orhan Kemal, arkadaşlarının tavsiyesi üzerine ailesiyle birlikte Malatya'ya gitmiş, burada da bir arkadaşının evinde kalmıştır. Malatya Mensucat Fabrikası'nda iş bulmuştur. Fakat fabrikadan askerlik teskeresi istenince, Orhan Kemal fabrikadaki iş imkânını kaçırarak Adana'ya geri dönmüştür. 1945 yılında yarım kalan askerliğini tamamlamak üzere Kilis'e giden Orhan Kemal, süresi dolunca terhis edilmek yerine, Çorum'a gönderilmiştir. Bunun üzerine Abdülkadir Kemali Bey dönemin başbakanıyla irtibata geçmiş ve Orhan Kemal 1946 yılında serbest bırakılmıştır.

Askerden dönen Orhan Kemal, bu kez de bir arkadaşıyla sebze nakliyatçılığı yapmaya başlar. Fakat bu işten de para kazanamaz. Ardından yine bir arkadaşının yardımıyla Adana Verem Savaş Derneği'nde memur olmuş, ancak bundan bir yıl sonra yeniden işsiz kalmıştır. 1940'lı yıllar Orhan Kemal için kısa vadeli işlerle geçip gitmiştir. Bu durumda yazar Adana'da iş bulma umudunu kaybetmiştir (Eyigün, 2006: 26-27).

Ancak yazı hayatındaki olumlu gelişmeler Orhan Kemal'i ailesi ve kendisi adına alacağı önemli bir kararın eşiğine getirir. Yazar, ev eşyalarını dahi satarak İstanbul'a göç etmiştir. Burada hapisneden bir arkadaşıyla irtibata geçer ve bir süre onun evinde kalır. Ardından ailesiyle birlikte kendi evlerine taşınmışlardır. Bu süreçte Orhan Kemal her gün Babıâli'ye gitmiş, hikâyelerini bastırmak için uğraşmıştır. Bu

arayış onu İstanbul'a geldiğine zaman zaman pişman etse de Orhan Kemal İstanbul'da yaşam savaşı vermekten vazgeçmemiştir. Her gün düzenli olarak yazmış ve yazdıklarını yayınevlerine götürüp okutmak için çabalamıştır. Bu mücadelenin sonunda Orhan Kemal'in hikâyeleri dergilerde daha fazla çıkmaya başlamış, üstelik eserleri hakkında yazılar da yazılmıştır. Hatta adı dergilerden sonra gazetelerde de boy göstermiş, romanları gazetelerde tefrika edilmeye başlanmıştır. Bu romanlar daha sonra kitap olarak da basılmıştır (Eyigün, 2006: 33-34).

Orhan Kemal, 1967 yılında kalp krizi geçirmiştir. Ardından Babiâli'de ikinci bir kriz daha geçirir. Fakat hastaneye gitmesi gerekirken, yapılacak işleri için eve dönmüştür. İşlerini bitirdikten sonra hastaneye yatan Orhan Kemal iki hafta sonra taburcu edilir. Artık dinlenmesi gereken yazar, sağlığını düşünmek yerine yine işlerini düşünmektedir. Öyle ki 1968 yılında Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlanan *Yalova Kaymakamı* adlı oyunda, Boyacı Bayram'ı canlandıracak oyuncu tiyatroya gelemeyince kendisi sahneye çıkmak zorunda kalmıştır.

Böylesine yoğun bir çalışma temposu içinde Orhan Kemal'in sağlık durumu gittikçe kötüleşmektedir. Üstelik bir yıl önce kalp kriziyle başlayan sağlık sorunlarına yenileri de eklenmiştir. Bu yüzden 1968'de birkaç ameliyat geçirdikten sonra, 1969'da nükseden hastalığı nedeniyle bu kez bir ay kadar hastanede yatmıştır.

Orhan Kemal 1969 yılında hastalıklarıyla mücadele ederken, pek çok hikâyesiyle de ödüle layık görülmüştür. Bu süreçte yıllarca alabilmek için uğraştığı pasaportunu da edinmiştir. Pasaportunu alır almaz eşiyle birlikte Bulgaristan'a giden Orhan Kemal, babaannesinin soyunun bulunduğu yerleri ziyaret etmiştir. Bunca hastalıkla uğraşırken aklında hala ailesini anlatacağı bir roman yazma fikri vardır. Fakat orada da bir kriz geçirir ve Sofya Hükümet Hastanesi'ne kaldırılır. Kısa süre

sonra konuşma yetisini kaybeden Orhan Kemal 2 Haziran 1970'te hayata gözlerini yummuştur. Kendisine ilk olarak Sofya'da Bulgar Yazarları Birliği tarafından bir tören düzenlenmiş, ardından cenaze Türkiye'ye getirilmek üzere yola çıkarılmıştır. Orhan Kemal'in cenazesi Kapıkule sınır kapısında arkadaşları, okurları tarafından karşılandıktan sonra Cağaloğlu Gazeteciler Cemiyeti'ne getirilmiş ve Zincirlikuyu Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir (Eyigün, 2006: 45-48).

2.2 Eserleri

Orhan Kemal yazı hayatına şiirle başlamış, ilk şiirlerini de Kayseri Cezaevi'nde yazmıştır. Bu şiirlerde hece ölçüsünü kullanmaktadır. Hapishanede geçen acı dolu günler ve eşine duyduğu özlem Orhan Kemal'i romantik şiirler yazmaya sevk etmiştir. (Eyigün, 2006: 18) 1939'da *Duvarlar* adlı şiirini kaleme alan Orhan Kemal'in bu şiiri "Reşat Kemal" takma adıyla *Yedigün* dergisinde yayımlanır. Orhan Kemal bu dönemde yazdığı şiir ve hikâyelerinde "Raşit Kemali," "Orhan Raşit" ve "Orhan Kemal" gibi farklı takma adlar kullanmış, ardından "Orhan Kemal" adında karar kılmıştır. Okuyucular da onu bu adla benimsemiştir (Eyigün, 2006: 1).

Hapishane yıllarında şiir yazmaya başlayan Orhan Kemal'in Bursa Cezaevi'nde Nazım Hikmet'le tanışması onun sanatına yön vermesi açısından önemlidir. Zira Orhan Kemal Nazım Hikmet'in sanatına da, kişiliğine de hayrandır. Kendi şiirlerinden de son derece memnun olan yazar, şiirlerini Nazım Hikmet'le paylaşmaktadır. Fakat Nazım Hikmet tüm açık sözlülüğüyle şiirleri beğenmediğini dile getirmiş, Orhan Kemal'e yazdıklarında samimi olması gerektiği öğüdünü vermiştir. İşte Orhan Kemal'in sanatı Nazım Hikmet'in bu öğüdünden sonra şekillenmeye başlamıştır. Bu süreçte Orhan Kemal şiirlerini Nazım Hikmet'e beğendiremese de şiir yazmaya devam etmektedir. Günün büyük bir bölümünü

çalışmaya ayırır, Nazım Hikmet gibi yazmak için büyük uğraş verir. Hatta yine Nazım Hikmet'in etkisiyle şiirlerinde hece veznini bırakır, serbest vezinle yazmaya başlar. Şiirleri de dergilerde yayımlanmaya devam eder.

Orhan Kemal şiirin yanı sıra düz yazı denemeleri de yapmaktadır. Nazım Hikmet Orhan Kemal'in roman denemelerinden birini gördüğünde, onun anlatımındaki sadeliği ve akıcılığı çok beğenmiş; şiiri bırakıp düz yazıya yönelmesini tavsiye etmiştir. Bu tavsiye üzerine Orhan Kemal'in ilk düzyazı denemesi bir roman olmuştur. Nazım Hikmet'in yardımıyla *On Sekiz Yaş* adlı bir roman yazmıştır. Fakat henüz bir roman kurgulayacak yetkinliğe ulaşmadığını fark edince, düz yazının hikâye kolundan ilerlemeye karar verir (Eyigün, 2006: 19-22).

Orhan Kemal ilk hikâyelerinden itibaren yalın ve anlaşılır bir dil kullanmaya özen göstermiştir. Bu noktada Nazım Hikmet'in tavsiyelerine de kulak vermiş, ilhamını halktan almıştır. Orhan Kemal'in 1940 yılında *Yeni Edebiyat Dergisi*'nde yayımlanan ilk hikâyesi *Balık*, küçük bir çocuğun başından geçenleri anlatır. Ayrıca bu dönemde Orhan Kemal'in hikâyelerinde sıklıkla çeviri romanların izlerine de rastlanmaktadır. Özellikle Maksim Gorki'nin etkisiyle yazar hikâyelerinde, otobiyografik unsurlara sıklıkla yer vermiştir. Bunun yanı sıra 1940'larda hikâye yazmaya ağırlık veren Orhan Kemal'in hikâyeleri belli bir olay çevresinde gelişmez, hayatın bir kesitini anlatır. Bu kesit içerisinde yazar, çalışan kesime büyük önem vermektedir (Eyigün, 2006: 22). Öyle ki yazarın 1940'larda yazdığı hikâyeler, dönemin seçkin edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. 1944'te *Revir*, *Meydancısı Yusuf*; 1945'te ise *Sürmeli*, *Askerlik Oyunu*, *Uyku* başlıklı hikâyeleri *Varlık*'ta yayımlanmıştır. Ayrıca Orhan Kemal aynı yıl yine *Varlık* dergisinin yaptığı bir ankette, okurlar tarafından "en beğenilen hikâyeci" seçilmiştir. Bunun yanı sıra *Gün*,

Yığın, Yaprak, Seçilmiş Hikâyeler gibi dergilerde de hikâyeleri yayımlanan Orhan Kemal artık tanınmış bir yazar haline gelmiştir (Eyigün, 2006: 27).

Orhan Kemal 1949'da yayımlanan ilk hikâye kitabı *Ekmek Kavgası*'nda ise fabrika işçilerinin, ırgatların, memurların hayatından kesitler sunmuştur. (Eyigün, 2006: 24) Yazar *Ekmek Kavgası*'nda kendi yaşamından da ilham alarak insanların gerçek yaşam hikâyesini, geçim derdini konu edinmiştir. Nitekim kendisi de gocunmadan pek çok işte çalışmış; fakat onca çabasına rağmen geçim sıkıntısının önüne geçememiştir. Buna bağlı olarak yazar kitaptaki her hikâyede halktan kişilere yer vermektedir. Bu kişilerin hepsi çalışmaktan gocunmayan ve yetinmeyi bilen insanlar olmuştur (Eyigün, 2006: 28).

Orhan Kemal ilk hikâye kitabı *Ekmek Kavgası*'ndan sonra (1949) *Küçük Adamın Notları* başlığı altında bir otobiyografik roman dizisi yayımlar. Bu sayede büyük bir üne kavuşmuştur. Bu roman dizisinin ilk eseri olan *Babaevi* (1949) o dönemde Türkiye'de çeviri romanları yayınlanmaya başlayan Maksim Gorki'den izler taşımaktadır. Orhan Kemal bu romanda çocukluk ve ilk gençlik yıllarını anlatır. Aynı zamanda 1930'lardaki siyasi gelişmelerden dolayı ailesinin dağılıp ve hızla yoksullaşmalarını da romana konu etmiştir.

Öte yandan Orhan Kemal, otobiyografik roman dizisinin ikinci eseri *Avare Yıllar*'da (1950) Adana'da zor şartlarda, çeşitli işlerde çalışarak geçen gençlik yıllarını anlatırken; dizinin üçüncü romanı *Cemile*'de ise (1952) göçmen bir işçi kızla yaşadığı aşkı ve evliliğinin ilk yıllarını kaleme almıştır (Eyigün, 2006: 1).

Bununla birlikte yazar otobiyografik roman dizisini kaleme aldığı 1949-1952 yıllarını kapsayan üç yıllık sürece hikâyeler de sığdırmış, 1951 yılında *Sarhoşlar* ve 1952 yılında *Çamaşırcının Kızı* adıyla hikâyeler yayınlamıştır. Aynı zamanda 1952

yılında yayınlanan *Murtaza* adlı eseri de önce *Vatan* gazetesinde tefrika olarak ortaya çıkmış, daha sonra kitaplaştırılmıştır. Aslında *Murtaza*, Orhan Kemal'in *Fabrika İnsanları* adıyla çıkarmayı amaçladığı hacimli romanın parçalarından biridir. (Eyigün, 2006: 35) Orhan Kemal'in *Murtaza*'da yer verdiği gece bekçisi tipi trajikomik kişiliğiyle büyük ilgi görmüştür. Bunun üzerine yazar başlangıçta uzun öykü olarak kaleme aldığı eseri genişletmiş, roman haline getirmiştir (Eyigün, 2006: 1).

Orhan Kemal *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı eserini de tıpkı *Murtaza* gibi önce gazetede yayımlamıştır. 1953 yılında ilk olarak *Dünya* gazetesinde tefrika edilen eser, 1954 yılında kitap olarak basılmıştır. (Eyigün, 2006: 35) *Bereketli Topraklar Üzerinde*, eleştirmenler tarafından yazarın roman alanındaki en yetkin eseri olarak görülmektedir. Romanda Orhan Kemal, Adana'da ekmek parası peşinde koşan tarım ve fabrika işçilerinin dünyasını bütün gerçekliğiyle aktarmıştır. Yine 1954 yılında yazar bu kez *Grev* ve *72. Koğuş* adlı hikâye kitaplarını yayımlar. Özellikle *72. Koğuş*, dönemin cezaevlerindeki zor koşulları, mahkûmlar arasındaki ilişkileri, cezaevlerinde yaşanan hayatın insanlar üzerindeki yıpratıcı etkisini göstermesi açısından önemli bir yerde durur (Eyigün, 2006: 3).

Orhan Kemal'in yayımlatma imkânı bulamadığı *Arka Sokak* adlı eseri de sadece yoksul insanların, işçilerin kötü yaşamlarına odaklanmaktadır. Bu noktada Orhan Kemal'in tecrübe ettiği yoksul hayatı eserlerine tüm gerçekliğiyle yansıttığı söylenebilir. Eser 1956 yılında Yeditepe Yayınları arasında çıkmıştır (Eyigün, 2006: 35).

1957 yılına gelindiğindeyse Orhan Kemal'in *Suçlu* ve *Serseri Milyoner* adlı romanları ve *Babil Kulesi* adlı hikâye kitabı basılmıştır. 1958 yılında *Dünya* gazetesinde tefrika edilen *Dünya Evi* adlı eserde, yazarın evlendikten sonraki zorlu

yaşam koşulları aktarılır. Orhan Kemal aynı yıl basılan *Kardeş Payı* adlı hikâyesiyle de “Sait Faik Hikâye Ödülü’ne” layık görülmüştür. Ödüle layık görüldüğü bu eserde yazar, karamsar olmayan bir tavırla yoksul insanların dertlerini anlatmış, hayata ve insanlara umutla bakmıştır. Aynı yıl, önceden tefrika edilen iki roman daha basılma imkânı bulur. Bunlardan ilki *Vukuat Var*, ikincisi *Devlet Kuşu*’dur. Orhan Kemal *Devlet Kuşu*’nu arkadaşı Muzaffer Buyrukçu’nun hayatından esinlenerek yazmıştır (Eyigün, 2006: 36-37).

1960 yılında Orhan Kemal’in *Küçücük* ve *El Kızı* adlı romanları yayınlanmış; *Sokakların Çocuğu* ise *Son Havadis* gazetesinde tefrika edilmiştir. 1961 yılında da *Hanımın Çiftliği*, *Vatan* gazetesinde tefrika edilmiştir. Bunun yanı sıra Orhan Kemal, Lütfü Akad’la yaptığı senaryo çalışmalarından birini de 1962 yılında *Gurbet Kuşları* adıyla yayınlamıştır. Ayrıca 1958 yılında tefrika edilen *Eskici Dükkânı* da *Eskici ve Oğulları* adıyla 1962’de yayınlanmıştır (Eyigün, 2006: 38).

1963 yılına gelindiğinde, Orhan Kemal’in dört eseri birden basılma şansı bulmuştur. Bunlar; *Kanlı Topraklar*, *Mahalle Kavgası*, *Dünyada Harp Vardı* ve *Sokakların Çocuğu*’dur (Eyigün, 2006: 39).

1965 yılında Orhan Kemal’in *Bir Filiz Vardı* romanı yayınlanmıştır. Orhan Kemal bu romanda 1960’ların İstanbul’unda, bir kenar mahallede yaşayan Filiz’in hayatını anlatmıştır. Yazarın bu romanında, ilk eserlerinde görülen otobiyografik özelliklere rastlamak mümkündür (Eyigün, 2006: 42).

Öte yandan 1966 yılında Orhan Kemal’in *İşsiz*, *Evlerden Biri* ve *Müfettişler* *Müfettişi* adlı eserleri kitap olarak basılmıştır. Yazar *Murtaza* romanındaki mizahi anlatımı *Müfettişler Müfettişi*’nde de devam ettirmiştir. Ayrıca *Yeşilçam Sokağı* adıyla bir dergide yayımlanan eseri *Yalancı Dünya* adıyla kitap olarak da çıkmıştır. Bu

romanda artist olmak isteyen Neriman'ın başından geçenler anlatılır. Aynı yıl Orhan Kemal, *Arkadaş Islıkları* romanını bitirip *Cumhuriyet* gazetesine vermiş, *Müfettişler Müfettişi* romanının da ikinci cildine başlamıştır.

1968 yılında daha önce tefrika edilen *Önce Ekmek*, *Arkadaş Islıkları* ve *Sokaklardan Bir Kız* yayınlanmıştır. *Önce Ekmek* 1969 yılında “Sait Faik Hikâye Armağanı'nı” ve “Türk Dil Kurumu'nun Hikâye Ödülü'nü” kazanmıştır. Bununla birlikte aynı yıl *Murtaza* romanı genişletilerek tekrar basılmış, *Üç Kâğıtçı* *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiş ve *Kötü Yol* romanı kitap olarak yayınlanmıştır (Eyigün, 2006: 43-47).

1970 yılında hayatını kaybeden Orhan Kemal'in, ölümünden sonra 1986 yılında ise *Tersine Dünya* adlı bir romanı daha yayınlanmıştır (Eyigün, 2006: 3).

2.3. Orhan Kemal'in Sanat Anlayışı

2.3.1. sanatının amacı.

Orhan Kemal çocukluğunda, babası çiftçilik yaparken bilerek veya bilmeyerek birtakım gözlemler edinmiştir. Gün gelip yazar olduğunda bu gözlemler sayesinde, yurdunu ve insanlarını sevdiğimi anlamıştır. Zamanla yurdunun kalkınmasını, gelişmesini, batı ülkeleri ayarına çıkmasını istemiştir. Buradan hareketle Orhan Kemal'in, sanatında daima halkının bağımsız koşullarda mutlu bir yaşam sürmesi için çabaladığı söylenebilir:

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

Orhan Kemal insanların refahını isteyen bir yazardır. Bununla birlikte bu refah ve mutluluğun çarelerini arar bulur ve açıklar. Aynı zamanda Orhan Kemal yurdun ve

yurdun insanının mutluluğunu kendi mutluluğu saymaktadır. Yani yazar Türk milletinin gelişmesiyle, önce kendisinin, sonra kendisine bağlı olan her şeyin gelişeceğine inanır. Bu noktada Orhan Kemal'in, kalemini aslında öteki milletlerden hiçbir bakımdan geri olmayan Türk milletinin gelişmesi yoluna adanmış yurtsever bir yazar olduğu söylenebilir (Öğütçü, 2012, 148).

Ona göre yurtseverlik, yurdun geri kalmış insanlarını ileriye götürmek, onların uygarlığın nimetlerinden faydalanmasını sağlamaktır. İşte Orhan Kemal bir gün herkesin iyi günler görebilmesi için, halkın yararı adına durmadan yazmıştır. Nurer Uğurlu'ya göre Orhan Kemal; yazmaktan bir an olsun bıkmayan, insanların mutluluğu için gönlünden ve gücünden hiçbir şey esirgemeyen, bu uğurda hiçbir karşılık beklemeyen büyük bir sanatçıdır. Onun sanatının bütün çabası yeniyi, doğruyu, ileriye bulmak ve kendisini aşmaktır. Bu yolda karşısına çıkan bütün engellere karşı koyacak gücü de daima kendisinde bulmuştur (Uğurlu, 1973: 266, 312).

2.3.2. sanata ve sanatçıya bakışı.

Orhan Kemal'e göre sanat ulusal olmalıdır. Ulusal sanat bir milletin milli, mahalli renklerini, havasını veren sanat demektir. Her milletin kendine özgü öteki milletlerden ayrı bir havası vardır. Ulusal sanat bu ayrı, bu kendine özgü havayı temsil edebilen sanattır. Türk sanatçısı da çeşitli sanat türlerinde, Batılı sanatçılar kadar kendine özgü havayı temsil etmelidir. Orhan Kemal sanatın ulusal olmadıkça evrensel olabileceğine inanmaz. Şüphesiz ki sanatçı ve eserinin ulaşmak zorunda olduğu yer evrenselliştir. Fakat bunun için öncelikle yerel kapılardan geçmek gerekmektedir. Orhan Kemal de bu yolu tutanlardan olmuş, her zaman yerel kapılardan uluslar arası ortama açılmayı istemiştir. Çünkü ona göre sanatçı yapıtında

beşeri tarafları yansıtabildiği oranda uluslar arası bir güce ulaşacaktır. Kökü mutlaka insana dayanan yeni yollar aranıp bulunduğu oranda evrensel yapıtlar ortaya konulacaktır (Öğütçü, 2012: 144, 377).

Bunun yanı sıra Orhan Kemal'e göre sanatçı, sanatında halkın hayat realitesini aksettirmelidir. Bu yüzden de halkın sefaletini yumuşatıp, hafifletmeye hakkı yoktur. Gerçek, has sanatçı toplumdur ve yurdu ve dünyası üzerine kötülük düşünemez. Sanatçı toplumsal konuları ele alıp ön plana çıkararak toplumu ileri götürecek güçte olmalıdır. Sanatçı, yurt ve dünya problemlerini en az devlet ve hükümet başında olanlar kadar; hatta onlardan daha çok anlar. Toplum sorunları üzerinde onlardan daha çok fikri vardır (Uğurlu, 1973: 243).

Bunun yanı sıra her şeyden önce sanatçı, az gelişmiş bir ülkenin yazarı olduğunu unutmamalı, toplumunun az gelişmişliğini, geri kalma ya da bırakılma sebeplerini araştırmalı, bu duruma bilimsel yoldan akıl erdirmelidir (Öğütçü, 2012: 282).

Bu yönüyle Orhan Kemal, toplum ve sanatçı arasındaki ilişkiyi, doktor ve hastası arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Bir doktor hastasını önce muayene eder, hastalığının ne olduğunu anlar; sonra tedaviye geçer. İşte bir sanatçı da doktorun hastası üzerinde izlediği yolu izlemeli, yaşadığı toplumun geri kalmışlığı üzerine kafa patlatabilmedir. Çünkü Orhan Kemal'e göre sanatçı, bir bilim adamı, bir düşünürden başka bir şey değildir. Buna bağlı olarak ulusça kalkınmak isteyen Türk milletinde toplumun daha iyi olabilmesi için söyleyecek sözü olan sanatçılara büyük iş düşer. Bu kişiler toplumdaki geri kalmışlığın sebeplerini öğrenmek için gerekiyorsa kalemıyla savaşa girmelidir. Orhan Kemal'e göre genel olarak sanatın ödevi, herhangi bir olayı düpedüz anlatıp seyircileri, okuyucuları, dinleyicileri heyecandan heyecana

sürükleyip, ağlatmak ya da güldürmek değil; hayatta var olan pek çok haksızlıkla savaşımdır. Ona göre sanatçının hası halka önderlik eden, baskılara karşı duran kişidir (Uğurlu, 1973: 350-351, 390).

Öncü sanatçı meydan savaşlarında yılmadan dövüşmesini bilmeli ve bu savaşı kazanabilecek gücü kendinde bulmalıdır. Aynı zamanda öncü sanatçı hak bellediği yoldan kolay kolay dönmeyen, hele kişisel çıkarlarının ardında koşmayı aklının kıyısından geçirmeyen, bileği bükölmez kişi olmalıdır. Hem eseriyle, hem davranışıyla bunu ortaya koymalıdır. Öncelikle insanı ve onun savaşını anlamalı ve buna katılmalıdır (Öğütçü, 2012: 270).

Romancı, hikâyeci bu işi kalemiyle yaparken; ressam boyalarla yapar, müzisyen seslerle, heykeltci yontuyla. Fakat sanatçı ozan olsun, düzyazının çeşitleriyle uğraşan hikâyeci, romancı, denemeci; ya da ressam, yontucu, müzisyen ne olursa olsun geniş anlamda önce bir düşünürdür (Uğurlu, 1973: 204, 350).

Dolayısıyla sanat dalları ne kadar çeşitli olursa olsun, sanatçı tektir ve onun görevi, müspet bilimin ışığında, içinde yaşadığı dünyanın kendince bir tefsirini yapmaktır. Ne yaparsa yapsın sanatçı, en nihayetinde birtakım doğrulara işaret etmeli ve bunları başkalarına yaymayı bir çeşit ödev saymalıdır. Bu noktada Orhan Kemal eski çağların peygamberleri ile yeniçağların sanatçılarını özdeşleştirir. Peygamberler gibi sanatçıların da kalabalıklara, inandıkları doğruları söylemeleri gerektiğine inanır ve kendisini de bu kaidenin içinde saymaktadır. O da inandığı doğruları yaymak amacıyla sanatını sosyal endişeyle icra etmiş, fakat sanatı da ikinci plana atmamıştır. Çünkü Orhan Kemal bu ikisini birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görmektedir (Öğütçü, 2012: 327, 392).

2.3.3. halkla ilişkisi.

Orhan Kemal halkını, köylüsünü, fakir fukarayı seven bir yazardır.

Dolayısıyla halk, yazarın sanatının mihenk taşıdır, denilebilir:

“Yazmak için yaşamak, duymak, halkı algılamak gerekir. Bir yazı için çok gereklidir halkın içinde kalabilmek. Ve halkın değişimini algılamak. Eskimemek için. Hatta değişimi yakalamak, bu değişimin dışına düşmemek gerekmektedir. (...)” (Uğurlu, 1973: 16)

İnsanı ve insanın mutluluğunu sanatının baş problemi olarak belirleyen

Orhan Kemal için halk, hiç şüphesiz eserlerinin bitmez tükenmez konusudur.

Ona göre eğer bir yazar halkının kötü yaşadığını görüyorsa önce halkının, bu kötü yaşamın farkına varmasını sağlamalı; ardından bu kötü yaşamın sebeplerini de halkına göstermelidir. Bu yönüyle Orhan Kemal halka dönük, halktan yana bir yazardır. Öyle ki kendisiyle yapılan röportajlarda da halkın bir parçası, hatta halkın ta kendisi olduğundan bahsetmektedir. Zaten Orhan Kemal, günlük hayatında çoğunlukla işçilerle arkadaşlık etmekte, onlarla çok iyi anlaşmaktadır. Hatta Nurer Uğurlu *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi* adlı eserinde, yazarın halktan ayrı düşmekten rahatsızlık duyup içine kapandığından, kapana düşmüş gibi hissedip oradan kurtulmak için can attığından bahsetmektedir. Dolayısıyla Orhan Kemal, halkın, yaşantının tam içinde bulunan, değişen şartlar ve insanlarla burun buruna olan bir “halk yazarı”dır. O, hemen hemen bütün mesleklere girip çıkmış bir insan olduğundan, halkının sevinç ve acılarını gayet iyi bilir (Uğurlu, 1973: 309-314).

Bu yüzden Orhan Kemal öncü bir sanatçı olarak halkının yürüdüğü yolun ilerisini bir projektör gibi aydınlatır. Fakat bunu kitleden kopacak kadar ileride durarak yapmaz. Aksine kitle ile daima el ele, omuz omuza; ama her zaman kitlenin önünde olarak yapmaktadır. Bu noktada Orhan Kemal'in ana

amacı “kitlelere hitap” şeklinde kendini gösterir. Ona göre halkın dertlerinin sanat içerisinde yer alması gerekir. Çünkü halk sanatçıda daima kendine yarar bir şey arayıp bulmak ister. Halkın bu isteği doğrultusunda Orhan Kemal, toplumun önünde, topluma yol gösterici olmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda yurt ve dünyasını soluk almadan dinler, halkına olumlu mesajlar yollar. Böyle olunca da toplumu onu tutar, sözlerine değer verir, aydınlanır. Sonuçta halkı tarafından sevilen yazar mutlulukların en büyüğüne erişmiş olur(Öğütçü, 2012: 376, 390).

Halkı için yazdığı anlaşılan Orhan Kemal, doğal olarak “masa başında” çalışmaktan hoşlanmamaktadır. Halka ulaşabilmek için, sık sık gezer, dolaşır. Gezip dolaşırken de sürekli düşünmek zorundadır:

“Beni çoğunlukla gündüzleri sokakta görürler. Ben devamlı bir yerlere giderim. Bir yerlere uğrar bir yerlerden bir yerlere göçer dururum. Yıllardır her sabah yaz demez kış demez, sabahın dördünde kalkarım yataktan. Ve sabah dokuza kadar yazımı yazarım. Sonra sokağa çıkarım. İktbal’e uğrar kahvemi içerim. Gezip dolaşırken kafam boyuna çalışır. Ya, yıllarca önce beni şiddetle ilgilendirmiş bir konuyu düşünmekteyimdir, ya da hemen o gün kafama bir şey takılmıştır.” (Bezirci, 1984: 43)

Kendini bir “yazı ırgadı” olarak tanımlayan Orhan Kemal, her gün emekle yazıp çalışmak zorundadır. Güne yığınla aldığı hikâye ve senaryo siparişleriyle sabahın dördünde başlayan yazar, günde ortalama sekiz saat çalışır. Önce yazacaklarının konusunu bulur, sonra da konuya uygun biçimi ayarlayıp yazmaya başlar. Heyecanla, kendinden geçercesine yazar. Böyle zamanlarda dünya gözünden silinir. Bakar, görmez; ona bir şey söylendiğinde duymaz. Ne acıkır, ne susar. Fakat bazen günlerce avarelik edip, sonrasında yirmişer saat çalıştığı da olmuyor değildir. Bu daha çok yazarın parasına dolayısıyla moraline bağlıdır. Özellikle mevsim baharsa, yazar masa başında tek

başına oturup yazmaktansa, gidip bir kahvenin masasına yerleşir ve insanlarla birlikte, onların gürültülü havası içinde yazmayı tercih eder. Orhan Kemal genellikle yazdıklarının malzemesini sokaktan bulup çıkarmaktadır (Uğurlu, 1973: 128-135).

“Sokakta yürürken, tramvayda, otobüste, bir konuşma duyduğum zaman bundan işlenecek bir şeyler çıkartıyorum. Kahvede, parkta nerede olursam olayım derhal oturup duyduğum konuşmayı not ediyorum. Sonra bunların üzerinde uzun uzun düşünmem gerekiyor.” (Öğütçü, 2012: 83)

2.3.4. insana bakışı.

Orhan Kemal sanatının merkezine insanı koymaktadır:

“Sanatçı olarak herkes gibi yaşadım, herkes gibi, herkes kadar düşündüm yurdumu, evreni. Herkes gibi bazı genellemelere vardım. Daha doğrusu, birtakım doğrulara demek daha yerinde. Bir açım oldu. Bu açıdan çevreme baktım, konularımı seçtim. Evet evet, bu seçim sözcüğü yerinde. Sanatçı her önüne çıkan konuyu alıp işlemez, bir seçme yapar. Bu konuyu neden aldım? Niçin işleyeceğim. İşlemekten amacım ne? Daha açık bir deyimle yurttaşlarımla insanlığa ne demek istiyorum, diye sorar. (...) Onda bu bir huy haline gelmiştir. (...) Yani sanatçı konusunu ister halktan, ister fantezilerden alsın, insanlara güldürü ya da düşündürü yoluyla bir şey ya da bir şeyler söylemek amacıyla hareket eder. Yukarıdakiler göz önünde tutulmak şartıyla diyebilirim ki, konularımın genel kaynağı İNSAN’dır.” (Bezirci, 1984: 50-51)

Fethi Naci, bir romancının, romanında başka romancıların insanlarına benzemeyen insanlar vermeye başlamasını, o romancının birey-toplum ilişkisi üzerinde düşünmesinin, bu ilişki üzerinde açık-seçik bir bilince varmasının sonucu olarak görmekte ve kendi insanlarını yaratmış romancılar arasında Orhan Kemal’i de saymaktadır.²¹ Fethi Naci “Orhan Kemal İnsanı”nın en belirgin niteliğini şu şekilde ortaya koymuştur:

“Hangi koşullar içinde yaşarsa yaşasın, ne kadar kötü kişi olursa olsun, her zaman, içinin bir yerinde bir “iyi insan” yanı vardır Orhan Kemal insanının; budur Orhan Kemal’in insan anlayışı.” (Öğütçü, 2012: 191-192)

²¹ Detaylı bilgi için; Fethi Naci, *Yeni Ufuklar* Nisan 1960

Buradan hareketle Orhan Kemal'in, eserlerinin kişilerini yaratırken iyimser bir tavır takındığı söylenebilir. Yazarın bu iyimser tavrı ise hiç şüphesiz halka yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sayede Orhan Kemal, en kötü insanda bile iyi bir yan bulup çıkarmasını bilir:

“(…) Bir sanatçı olarak ben, adamın anormal yanlarıyla birlikte, gözümü yaşartan yanını, asıl bu yanını vermeyi kendime yol edinmişim. Demek isterim ki, içinde yaşadığımız toplum düzensizliği insanlarımızı buralara kadar düşürürse, asıl suçlu toplumdaki düzensizlik olsa bile, insanlarımız aslında iyidir, güçlüdür, kahramandır.” (Bezirci, 1984: 55)

Bunun yanı sıra insanı ve insanın mutluluğunu sanatının baş problemi haline getiren Orhan Kemal, insanı mutsuzluğa sürükleyen yoksulluğu da kendine dert edinmiş bir yazardır. Ona göre yoksulluk insanın insanlığını yıpratıcı, küçültücü, ezen bir durumdur. İnsanların birçok nitelikten yoksun kalmasının sebebi yoksulluk belasıdır. Fakat Orhan Kemal yoksulluk belasının dahi insanların iyi taraflarını yok edemeyeceği inancındadır:

“Yoksulluk insanlığı ne kadar yıpratırsa, ne kadar ezerse, ne kadar küçültürse küçülsün, insanlık cevherine gücü yetmez. İnsanlık, yoksulluk küllerinin altındaki közdür. Toprağın altındaki filizdir. Hiçbir şey, yoksulluk bile insanın insanlığını, iyiliğini, mertliğini, güzelliğini elinden alamaz. Varlık bir zengininin insanlığını alır götürür de, yokluk bir fukaraya vız gelir.” (Uğurlu, 1973: 330)

Bu iyimser insan anlayışıyla Orhan Kemal, insanoğlunun deneylerle, iyi eğitilirse, iyiliğe doğru yönelip değişebileceğine inanmaktadır. Bu inanç ise onun sanatına daha sonra “Aydınlık Gerçekçilik” adını vereceği yepyeni bir bakış açısı kazandıracaktır.

2.3.5. toplumcu gerçekçilikten aydınlık gerçekçiliğe.

Orhan Kemal'in eserlerinin gerçeklik anlayışında, “gerçeği olduğu gibi göstermek” yoktur. Yazar gerçekçiliği, içinde yaşadığı toplumun insanlarına ayna tutmuş gibi bir yansıtma olarak görmez. Ona göre gerçeği olduğu gibi bir ayna misali yansıtma çabası ancak gerçeğin ölü bir görüntüsünü vermektir. Orhan Kemal gerçeği fotoğraf çeker gibi yansıtmanın, natüralistlerin işi olduğunu düşünür. Dolayısıyla kendisi natüralistlerden farklı bir yol izleyerek, gerçekleri olduğu gibi yansıtmak yerine, onları ayıklayıp düzelterek bir seçime tâbi tutmayı tercih etmiştir (Öğütçü, 2012,148).

“(…) ayıklar, düzeltir, seçerim. Bunun dışında fotoğraf makinesi objektifi bağlılığı mümkün değildir. Gerçekler karşısında yüzde yüz objektif kaldığını ısrarla ileri sürenler bile aslında konusunu ayıklar, düzeltir, seçer yani değiştirirler.” (Öğütçü, 2012,148)

Orhan Kemal'e göre esas gerçekçilik, içinde yaşadığı topluma ayna tutmaktan ziyade, içinde yaşadığı toplumun bozuk düzenini görmek, bozukluğun nereden geldiğine akıl erdirmek, sonra da bu bozuklukları ortadan kaldırmaya çalışarak buna engel olanlarla savaşmaktır (Uğurlu, 1973: 42-43).

“Toplumcu bir yazarım. Bireyin gerçek mutsuzluk ya da mutluluğunun, içinde yaşadığı toplum düzeninden gelebileceğine inanıyorum. Hikâye, roman, tiyatro oyunlarımın da bu inançtan hız alacağı doğal. (...) Ben hikâye, roman, tiyatro oyunlarımın bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımıza göstermek, onları uyarmak, gösterip uyarmakla da kalmayıp, bu bozuk düzeni düzeltmek için çaba göstermelerini, bu çabayı el birliğiyle göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım.” (Bezirci, 1984: 48)

Orhan Kemal'in gerçeklik algısı, bir olayın gerçekten olmuş olmasından ziyade, olabilmek olamaması üzerinden ilerler:

“(…) Sanatçı gerçeğin ölçülerini kendinde toplayıp olmuş mu ile olabilir mi sorularının karşılığını verebilmelidir. Bununla da kalmamalı nasıl olmalı sorusuna da karşılık bulabilmelidir. Sanatçı doğanın kopyacısı değil, kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır.” (Bezirci, 1984: 53)

Nitekim Orhan Kemal de sanatının merkezine insanı koyarak, konularında insandan beslenerek sanatına kendinden bir şeyler katmak için uğraşır. Bunun için eserlerinde işçi, köylü gibi tanıdığı, bildiği kişilere yer verir. Tanık olduğu olayları yazar. Bir konuşmasında gerçeklik anlayışının kaynağını günlük yaşamdan aldığını şöyle açıklamaktadır:

“Toplumcu romancı siyasal buyrukları süsleyip püsleyeceğine, yaşamın içine dalsın. Sanat yoluyla gördüğünü yansıtsın, gizleneni açığa vursun, gerçek nedenleri bulsun, toplumsal düzenin çarklarını, olayların karışıklığını, derin anlamlarını ve genel devinimini bulup gün ışığına çıkarsın.” (Bezirci, 1984: 57)

Sanat anlayışında yaşamı esas alan Orhan Kemal, eserlerinde de hiç şüphesiz çok iyi bildiği, gördüğü tanıdığı insanlara yaslanmıştır. Bu noktada Mehmet Narlı, Orhan Kemal’in görüp yaşadıklarından hareket etmesini, yazarın “gerçeklik” anlayışında önemli bir ilke olarak görürken; (Narlı, 2002: 315) Necati Cumalı da²² Orhan Kemal’in, yazdıklarında uzun yıllar yaşadığı Adana’nın kenar mahallelerini, o mahallenin insanlarını anlatmasını doğal ve doğru bulmaktadır. Yazar Orhan Kemal’in, ancak yakından tanıdığı bu kişileri anlatırsa başarıya ulaşacağını, konularını henüz doğru dürüst bir kanı edinemediği, yabancı olduğu şehirlere kaydirdikçe bocalayacağını ifade etmiştir (Öğütçü, 2012: 179). Nitekim Orhan Kemal de eserlerinin kaynağını yaşadıklarından ve yakın çevresinden aldığını açıkça dile getirmektedir:

“Ben tanıdığım insanları yazdım. Tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtımı sıvazlayan insanları yazdım. Ben bu insanları inceledim, araştırdım. Ağa oğlu olarak, namuslu bir vatandaş olarak inceledim.” (Uğurlu, 1973: 45)

Fakat bu noktada Orhan Kemal’in gözlem gücüne dayanarak bildiği tanıdığı kişilerle, mekânlarla ortaya koyduğu gerçekler, onu “Toplumcu Gerçekçi” sanat

²² Detaylı bilgi için; Necati Cumalı, *Vatan*: 4 Eylül 1959

anlayışından ayrı düşürmektedir. Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçilik” adını verdiği bu yeni anlayışa optimistik bir bakış hâkimdir. “Aydınlık Gerçekçilik” ile Orhan Kemal, güçlü gözlem yeteneği sayesinde en ağır baskılar, en uzun açlıklar, en dayanılmaz koşullar içinde bile insanda unutulmayan bir değer görmeye başlar. Ne kadar düşmüş olursa olsun yenik insanı, dünyanın bütün sevgi ve hoşgörüsüyle kucaklar. Özellikle çocukları ve kadınları yüceltmekten kaçınmaz. Bu anlayışa göre insanları birer suçluya dönüştüren bozuk toplum yapısıdır (Bezirci, 1984: 68).

“Bozuk düzenin her yönden bozduğu, insancıl davranışlardan alıkoyduğu, insanoğlunun düşmemesi gereken alçaklıklara yuvarlayan bir düzensizliğin çürük meyveleri sayarken, gene de onlarda eriyip mahvolmamış, kurtulmak için çaba gösteren yanların var olduğuna inanıyorum. (...)Demek oluyor ki insanlar aslında iyidirler. Onları bozan toplum düzensizliği...” (Uğurlu, 1973: 41-42)

Orhan Kemal’de insanları çamurlara batırmayan, dilediği kadar düşsün, kötü insanların bile birer iyi yanları bulunacağı gerçeğine inanmış olmanın pratiği vardır. Yazar, insanoğlundaki o yok edilemeyen yana, “insanlık”a inanmaktadır. Ona göre, insanlar çeşitli etkenlerle şu ya da bu olabilirler ama onların insanlıklarını mahvetmeye imkân yoktur. İnsanoğlu anne karnından kötü doğmaz. Onu kötü yapan yaşadığı toplumun düzeni veya düzensizliğidir. Bir hırsız daha mutlu olabilmek için çalar. Hiçbir kötü kadın isteyerek, keyfinden et pazarına düşmemiştir. Bu bakımdan Orhan Kemal’in bütün insanlara karşı sonsuz bir sevgisi vardır. İnsanoğlunun ulaşmayı amaç edindiği şey “mutluluk”tur. Bu yüzden Orhan Kemal eserlerinde insanı suçlamaz. En kötü insanın bile mutlaka bir iyi yanı olduğuna inanır. Ona göre, suç insanoğlunda değil, toplum düzensizliğindedir (Öğütçü, 2012: 327, 415-416).

Orhan Kemal “Toplumcu Gerçekçilik”ten ayrılan, hangi durumda olursa olsun insanın içindeki iyiliğe inanan “Aydınlık Gerçekçilik” adını verdiği bu sanat anlayışıyla eleştirmenlerin de odağına yerleşmiştir. Bazı eleştirmenler, Orhan

Kemal'in yurdunun insanını niçin sevdiğine, insanların karanlık, pis yanları dururken, niçin az da olsa iyi yanlarından söz açtığına anlam veremez. Çünkü onlara göre roman hiç tanınmayan bölgelerin, hiç tanımayan insanlarını; birtakım deyyusların, delilerin, en kötü yanlarını, en karanlık bir şekilde ele almaktır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in tükenmez insan sevgisi eleştirmenler tarafından hazmedilememiştir. Orhan Kemal böyle düşünen eleştirmenlere şöyle cevap vermektedir:

“Her fırsatta tekrarladığım gibi, sayın eleştirmen bayların istediği romancı olmayacağım, kabiliyetim yetmiyor. Ben memleketimi, memleketimin insanlarını seviyorum. Memleketimin insanları içinde en kötülerin bile suçsuzluğuna inanmaktan kendimi alamıyorum. Bu, yalnız benim öz memleketimin insanları için değil, bütün bozuk düzenli memleketlerin insanları için de böyle. Suçlu kişilerin suçluluğunu, deliliğine anormalliğine bağlayamıyorum sadece. Suçluluk, anormallik de gene bozuk düzenden geliyor.” (Uğurlu, 1973: 440)

Sonuçta Orhan Kemal “Aydınlık Gerçekçilik” ile kötü insanların yanında sağlam, diri, kötülüklerle savaşan insanların da bulunduğunu vermek ister. Bu amaç doğrultusunda mutlak kurtuluş yolunu gösteremese de en azından mutlak kurtuluşa giden yolu ve o yoldaki ışığı göstermek istemiştir. Bu yola ancak “insanın insanlığını, insanlık haysiyetini” kavramasıyla çıkılabilir. Bununla birlikte yazar kurtuluşun, insanların çabalarıyla, boyun eğmeyip, direnmeleriyle, baş kaldırmalarıyla mümkün olabileceğine inanmaktadır (Uğurlu, 1973: 432).

2.3.6. öz/biçim.

Orhan Kemal kendi deyimiyle bir yazı ırgadı olarak eserlerini ortaya koyarken biçim ve öz konusunda son derece özenli davranmıştır. Önce ele aldığı konuyu niçin yazdığına, bu konuyu anlatırken ne söylemek istediğine karar verir. Ardından onu nasıl söylemek istediğini düşünür. Yazar, öz ve biçimi birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görmektedir. Orhan Kemal'e göre bir yazar mutlaka kendine özgü bir deyişe sahip olmalıdır. Yapılan sanatın güçlü olması için yazarın deyişinin sadece kendisine

ait olması şarttır. Aynı zamanda Orhan Kemal, yazdıklarının biçiminin birbirine benzememesine de özen göstermektedir. Çünkü ona göre bir yazar ancak yeni deyişler peşinde koşarsa ustalaşabilir (Öğütçü, 2012: 130).

Fakat Orhan Kemal her ne kadar öz ve biçimi birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görse de kişisel olarak özü öne çıkarmaktadır. Bu durumu da bir terzinin yaptığı işe benzetmiştir:

“Bu ikisi birbirinden ayrılmaz bir bütünsel de bence konu önemlidir. Yani, biçim dediğimiz şekil, öz dediğimiz muhtevayı değil, muhteva dediğimiz öz, biçim dediğimiz şekli tayin eder. Mesela bir terzi, elbiseyi rastgele yapmaz. Kumaşı kesip biçeceği beden ölçüsünü alır peşin, kumaşı sonra keser. Yani evvela beden, ondan sonra kumaş, daha sonra da bedene göre elbise.” (Öğütçü, 2012, 58)

Terzi örneğinden anlaşılacağı üzere, Orhan Kemal özü öne çıkarmakla birlikte biçimi de yok saymamaktadır. Çünkü eğer eserin estetik sanat değeri yoksa sırf toplumsal bir konuyu ele aldığı için de dikkat çekmez. Orhan Kemal’e göre gerçekten bir sanat eserinden söz etmek için, eserin özü kadar biçimine de önem vermek gerekir. Yani temelde öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir. Dolayısıyla öz ve biçim birbirinden ayrılmaz bir bütündür (Uğurlu, 1973: 148).

2.3.7. hikâyeciliği ve romancılığı.

Orhan Kemal edebiyatın devrimci bir çizgiye yöneldiği 1938-1950 yılları arasında kendini gösterir. Bu yıllar her ne kadar yokluk ve savaş yılları olarak bilinse de Orhan Kemal özellikle 1940-1950 yılları arasındaki dönemde yazdıklarını ayıklayıp düzeltme ve yeniden yazma imkânı bulmuştur. Bunun sonucunda da kendine özgü bir hikâye anlayışı yaratmayı başarmıştır. Orhan Kemal Hikâyeciliği’ni belli kıstaslarla anlatmak mümkündür. Bütün bu kıstaslar yazarın hikâyeciliğindeki zenginliği göstermesi açısından önemlidir:

“Erişilmez bir konuşturma ustalığı, en az tasvirle tipleri canlandırma yeteneği, toplumun her katından kişileri barındıran gözlem genişliği, küçük insanın ana sorunlarını olumlu bir gerçekçilikle yaşatma gücü; iyi bulunmuş, doğal, vurucu, etkili konular seçimi; canlı, etkili yatkın, usta bir konuşma dili; insanlara sevgiyle ilgiyle, saygıyla yaklaşma tutumu.” (Bezirci, 1984: 68)

Orhan Kemal hikâyelerinde kötü şartlar altında yaşayarak harap olmuş, ıstırap çekmiş insanların derdlerini öne çıkarmaktadır. Yazarın hikâyelerindeki en büyük mesele işsizlikten kurtulmak, insan gibi yaşamak için bir “kurtuluş yolu” bulmaktır. Orhan Kemal olaylara işçinin gözüyle bakabilmeyi, olaylar karşısında onun düşündüğü gibi düşünmeyi başarmıştır. Mehmet Seyda, *Akşam* gazetesinde, yazarın *Arka Sokak* eseriyle ilgili yazdığı eleştiri yazısında,²³ Orhan Kemal’i bir “şehir yazarı” olarak görmektedir. Mehmet Seyda’ya göre, Orhan Kemal’i öteki hikâyecilerden ayıran özelliği, onun serserileri, işsiz güçsüzleri, dedikoducu mahalle kadınlarını anlatmasıdır. Bu kişiler birer tortu tabakasıdır ve direnmeyi bilmezler. Yalnızca ara ara parlayıp sönerler. Üstelik bu kişiler ceza evlerine düşüp umutlarını yitirmişlerden, hayal kurmasını sevenlere kadar uzanmaktadır (Öğütçü, 2012: 93-94).

Bunun yanı sıra Orhan Kemal, öykülerinde genellikle çalışan insanlara; özellikle fabrika işçilerine ve küstah, parasız, küçük görülmenin etkisiyle saldırganlaşan küçük memurlara yer vermektedir. Yazar, ezilip horlanan küçük memurların, işçilerin, ırgatların karşısına da büyük memurları, ağaları ve patronları yerleştirir. Bunun yanı sıra ekmek derdi uğruna düşmüş kadınlar ve genç kızlar, yoksul anne ve babalarının yaşamını paylaşan, ailelerine ekmek götürmek için çalışmak zorunda kalan erkek çocuklar da yazarın öykülerindeki önemli kişilerdendir:

²³ Detaylı bilgi için; Mehmet Seyda, *Akşam*, 1 Kasım 1956

“(...)Ekmeğin ardında koşan küçük memurlar, dilenciler, çöpçüler, etlerini satan küçük kızlar, fabrikalardaki güç koşullarda çalışan erkek çocuklar, sokaklara düşmüş kadınlar, tutukevlerinde başkalarına hizmet edenler, köyden kopup gelen köylüler, aslanın ağzındaki ekmeği almaya, daha çok sefilliğe düşmemek için direnmeye çalışırlar. Açlık uçurumunun başında çukura düşmemek için, uçurumun dibine yuvarlanmamak için çabalarlar.” (Bezirci, 1984: 70)

Dolayısıyla Orhan Kemal’in kişileri yapmacık değildir. Bu kişiler capcanlı, hayatın içinden, yaşamın gerektirdiği gibi sevinen, gülen, acı çeken, bütün güçlükleri kendi çabalarıyla aşabilen insanlardır.

Nitekim Rauf Mutluay’a göre de Orhan Kemal’de, geniş ve derin, canlı ve etkili bir bakış açısı vardır.²⁴ Yazar, kenar mahalle Ayten’inden sokaktaki Coni’ye, caddelerde yalınayak dolaşıp vitrinlerde doyan çocuktan yol kesen hapisane kumarcılarına, dolmuş-otobüs müşterilerinden meyhane meraklılarına, çocuk düşlerinden hafta sonu kaçamaklarının avuntusuna kadar her insan ve her andan canlı hikâyeler bulup çıkarmaktadır. Bu örneklerden hareketle Orhan Kemal’in hikâyelerinde, orta insan dünyasını ele aldığı açıkça görülmektedir. Bununla birlikte yazar hikâyelerinde, “ekmek” ve “onur” ilkelerini kendisine çıkış noktası olarak belirlemiştir. Bu ilkeler doğrultusunda kişiler bütün bir açlığa, yoksulluğa, yenilmişliğe rağmen Türk insanının onurlu duruşunu ortaya koymaktadır. Hikâyelerdeki en umutsuz anlarda bile bu durum geçerliliğini korumuştur (Öğütçü, 2012: 358).

Öte yandan Orhan Kemal, hikâyelerindeki kişilerin yanında konularında da halkı kendine kaynak edinmiştir. Toplum basamaklarındaki yerlerinden kopmuş,

²⁴ Detaylı bilgi için; Rauf Mutluay, *Yeni Ufuklar*, Haziran 1969

kendini boşlukta hisseden, ekmek derdi için büyük kentlere göçmüş, tedirgin küçük adamın öyküsünü anlatır. Bunun yanı sıra aç çocukların başuçlarında sürüp giden çaresiz konuşmalar ve tartışmaların yarattığı huzursuzluklar, boyun eğmeler de yazarın öykülerindeki konulardandır. Orhan Kemal önceleri, Çukurova'ya inen tarım ve fabrika işçilerine ve onların kentlerdeki kenar mahallelerde sürdürdüğü yaşamları anlatmıştır. Sonraki yıllarda ise öykülerini İstanbul'daki yaşamlar üzerine kurmuştur (Bezirci, 1984: 69).

Svetlana Uturgauri de “Hikâyeci Orhan Kemal” başlıklı Doktora Tezi'nde²⁵ Orhan Kemal'in eserlerinde, Türk yazarlarının hiçbirinde görülmeyen ölçüde emekçi halkı, toplumun çeşitli gruplarını, bu gruplara bağlı insanların alın yazılarını; birbirleriyle olan ilişkilerini, çevreleriyle çatışmalarını canlandığını söylemektedir. Öte yandan Orhan Kemal'in, eserlerinde, Türk aydınlarının yoksul tabakasına geniş ölçüde yer verdiğini de eklemiştir. Bunun yanı sıra yazarın eserlerinde, toplumda kadının durumu konusunu sıklıkla işlediğini söyleyen Svetlana Uturgauri, Orhan Kemal'in özellikle “düşmüş” kadınlara geniş yer verdiğine dikkat çekmiş, birçok eserinde çocukların oynadığı önemli rolün de farkına varmıştır. Ona göre gerçekçi bir yazar olan Orhan Kemal, hayatın merhametsiz kanunlarının çocukları nasıl mahvettiğini büyük bir acı ile canlandırmaktadır. Ayrıca tezin sahibi, yazarın Türk köyünün ve köylüsünün en önemli noktalarına değindiğini de gözden kaçırmamıştır (Öğütçü, 2012: 400).

1940'ların sosyal gerçekçi açılımı içinde yer alan Orhan Kemal, Batı romanının gerçeğini kavramaya çalışan romancılar arasında da önemli bir yer tutar. Yazar düşüncede değil, insanların arasında yaşamaktadır. Dış evrenle sıkı sıkıya

²⁵ Detaylı bilgi için; Svetlana Uturgauri, “Hikâyeci Orhan Kemal” (Doktora Tezi) 1963, çev. H. A. Ediz, *Yeni Edebiyat*, 3 Ocak 1970

bağlıdır ve insanı bütünü içinde ele alabilmek için uğraşır. Ona göre insan duyguları, konuşmaları ve davranışlarıyla; elle tutulur, gözle görülür bir bütündür. Kişinin dışında gelişen bir davranış, bir olay yoktur. Bu yüzden romantik sanatçılar ne yaparlarsa yapsınlar Orhan Kemal, romanlarında ekmekle suyla yaşayan, gizli, açık, utandırıcı, yüz ağartıcı bütün davranışlarıyla var olan insanı günlük gerçeği içinde ele almaktadır. İsmet Zeki Eyüboğlu *Hâkimiyet* gazetesine yazdığı yazıda²⁶ Orhan Kemal'in romancılılığına dair bunları söylerken; yazarın, kişiyi, gerçek yaşamdaki davranışları içinde; konuşurken, dövüşürken, severken, gülerken; olduğu gibi, değiştirmeksizin, başkalarına güzel göstermek amacıyla yapmacıklara sapmaksızın ele aldığını belirtmiştir (Öğütçü, 2012: 200).

Dolayısıyla Orhan Kemal'in kendine özgü zengin insan dünyası, onun romanlarını baştanbaşa kuşatmaktadır. Küçük burjuvalar, düşkün memur aileleri, elit bürokrat zümre, toprak ağaları, gecekondu insanları ve toplumdan dışlanmış kişiler yazarın zengin insan dünyasını yansıtır. Özellikle orta ve alt tabaka insanların yaşama şartlarını zengin insani verilerle sunar. Böylece Türk toplum yapısının zengin sosyolojik materyali, Orhan Kemal'in romanlarındaki bütünlüğü sağlamaktadır. Bununla birlikte Orhan Kemal'in yaşamı boyunca çektiği geçim sıkıntısı, romancılığının hareket noktası olmuştur. Bu durum zamanla onun yazma yeteneğiyle birleşmiş ve eserlerinin edebi bir nitelik kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Yazarın romanlarına giren bütün kişiler, bir "geçim" düşüncesinde birleşir.

Buna bağlı olarak Asım Bezirci de Orhan Kemal'in roman kişilerinin daha iyi bir hayat için, zorluklara karşı büyük bir irade gösterdiklerinden bahsetmektedir.

²⁶ Detaylı bilgi için İsmet Zeki Eyüboğlu, *Hâkimiyet*, 1 Ekim 1960

Bazen yenilirler, hatta ölürlər; fakat sağlam iradelerini kaybetmezler. İşte Orhan Kemal romanlarında, insanları asilleştirdiğine inandığı bu irade gücüne parmak basar. Aynı zamanda yazar, Anadolu'nun günlük gerçeği üzerine eğilir, onu bütün acıları, bütün çıplaklığı ile yaşayarak konu eder. Orhan Kemal eserlerinde, Anadolu'nun en açık gerçeğini belirtmekte, insanın içinde yaşayanı göstermektedir. Yazarın eserlerinde umulmadık bir açıklıkla, yaşamak için savaşanların gerçeğiyle karşılaşılır. Bu yaşanan gerçeklerin özünde, topluluğun değişmeyen hayat sıkıntıları birer konu olarak esere girmektedir. Orhan Kemal romanlarının konuları çok çeşitlidir. Köylüler köyden çıkar ve hayatlarını kazanmak için bilmedikleri şehir hayatına dalar. Ailelerde çekişmeler yaşanır, yuvalar dağılır. Baba ile oğlun arası açılır ve sinmiş bir gelin, ekonomik sebeplerden dolayı hırçın kaynanasıyla oturmaya mecbur kalır. Fabrikalardaki işçiler yevmiyelerini düşürmemek için kötü adamların dalaverelerine kapılır. Hapishanelerde aç kalanlar biraz parası olanlara yaltaklanıp sülük gibi yapışmaktadır. En ahlaksız kişiler, kızlarını bile satmaktan çekinmezler (Bezirci, 1984: 120-122).

Nitekim İsmet Zeki Eyüboğlu da²⁷ Orhan Kemal'in, yaşamak için didinenlerin, günlük ekmeğini kazanmak için sömürülenlerle aç acına, boğaz tokluğuna savaşanların gerçeğini işleyen, bu sömürülenlerle sömürenler arasında süregelen çatışmaları konu edinen bir sanatçı olduğunu söyler. Ayrıca Eyüboğlu, Orhan Kemal'in eserlerinde Anadolu'nun iç gerçeğinin belli ölçüler içinde değerlendirilerek ortaya konduğunu, olayların “dışarıdan” gelişigüzel anlatılmayıp, “içeride” yaşandığını da eklemiştir. Ona göre Orhan Kemal romanı, hikâyesi “utanılan” gerçekleri açığa vurduğu için güzel ve hatta yenidir. (Öğütçü, 2012: 204)

²⁷ Detaylı bilgi için; İsmet Zeki Eyüboğlu, *Hâkimiyet*, 1 Ekim 1960

Bunun yanı sıra Orhan Kemal'in romanlarında eksiklikler de yok değildir. Yazar gerçekliği yansıtırken, araştırmacı, irdeleyici ve çözümleyici bir yaklaşımda bulunmamaktadır. Gerçekliği derinlemesine kavrayacak bilimsel metottan yoksundur. Orhan Kemal yaşanan hayatın bilincindedir; fakat o hayatın arkasındaki temel gerçeklere vakıf değildir. Ancak yazar her ne kadar bilgisel ve ideolojik bir birikime sahip olmasa da yaşanan hayatla kurduğu derin bağ sayesinde romanlarını; çarpıtma, idealize etme, yabancılaştırma gibi olumsuz etkenlerden uzak tutmayı başarmıştır. (Bezirci, 1984: 123-124)

Romana başladığı ilk yıllarda, içinden çıktığı toplumla bağlarını koparmaya meyilli olan küçük adamın serüvenlerini anlattığı otobiyografik roman denemeleriyle çıkış yakalayan Orhan Kemal'in romanlarını üç grupta incelemek mümkündür:

2.3.7.1. otobiyografik romanları.

Bu grupta Orhan Kemal, hayatının zor koşullar altında geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarını *Baba Evi* (1949) ve *Avare Yıllar* (1950) romanlarıyla anlatmıştır. Bunun yanı sıra *Fabrika İnsanları* adındaki hacimli romanın birer parçası olan *Murtaza* (1952) ve *Grev* (1954) adlı küçük romanlar da otobiyografik romanları içinde yer alır.

Bu gruptaki romanlarında yazar, kendi anı ve gözlemlerinden yola çıkarak küçük adamın fabrika işçiliğini, aylak öğrencilik günlerini, orta halli ailenin çöküşünü anlatmaktadır. Böylece Orhan Kemal, o yıllarda bütün gerçekçi yazarların yapmaya çalıştıkları gibi, “küçük adamın tanımlamasını” yapar; küçük adamın düzensiz bir toplumda nasıl kat değiştirdiğini, nasıl ezilip sürüklendiğini tasvir eder. *Avare Yıllar*'da ise çocukluktan kurtulup, bir delikanlı olarak yaşam savaşına başlamasını

konu almıştır. Serinin üçüncü romanı *Cemile*'de, (1952) küçük adamın kadın tipi işlenirken, *Dünya Evi*'nde (1958) küçük adamın evlilik hayatı aktarılmaktadır.

İlk gruptaki otobiyografi romanları “ekmek kavgası ve aşk” temaları üzerinden ilerlemektedir. Bu durumda yakışıklı, aylak, sporcu delikanlı bu gruptaki romanların başkişisi olmuştur. Fakat otobiyografi romanlarının başkişisi sürekli baba ocağının varlıklı yaşamının anıları ile işçi dünyasının düşük yaşamı arasında bocalamaktadır (Bezirci, 1984: 115-116).

2.3.7.2. Adana'daki toprak ve fabrika işçilerinin dünyasını anlatan romanlar.

Orhan Kemal'in bu gruptaki ilk romanı 1954 yılında basılan *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanıdır. Bu eserde Çukurova'ya inen mevsimlik işçiler, tarla ve fabrikalardaki karışık çalışma düzenini anlamaya çalışarak fabrikaların ağır çalışma koşullarına, makine gürültülerine ayak uydurmak için çabalamaktadır.

Yazar *Vukuat Var* (1958) adlı eserinde ise Güney'de Arap uşağı denilen esmer bir gencin tasvirini yapmıştır. Bu genç canlı, erkeğine bağlı çalışkan bir işçi kızla birlikte. Bu eser aynı zamanda Adana'nın işçi mahallelerinden gelip “Adanalı” denen insan tipini ortaya çıkaran oluşumu da tasvir etmektedir. Adanalı tipiyle ortaya çıkan çeşitli etnik zümreler karşıtlıklarıyla ele alınmak yerine, yaşamın içinde birleştirilmiştir.

Orhan Kemal 1961 tarihli *Hanımın Çiftliği* adlı eserinde ise ilk eserlerindeki canlılığı yitirmeye başlamıştır. Bu noktada zaten geçim sıkıntısı çeken yazarın, para kazanabilmek için eseri senaryolaştırmaya uygun bir şekilde ortaya koymaya çalıştığı düşünülmektedir.

Eskicinin Oğulları (1962), Orhan Kemal'in en başarılı eserleri arasında yer almaktadır. Burada yazar kalabalık bir esnaf ailesini anlatmıştır. Trablusgarp Savaşı'ndan bir bacağı kaybederek dönen Eskici, değişen koşulların baskısı altında kalabalık aile yaşamını sürdüremeyince pamuk tarlalarında yokluğu son raddesine kadar yaşamaya mecbur kalır. Yaşlı ve topal Eskici, eski özlemleri ve tutkularıyla eski baba tipinin gülünç bir kuklası olmuştur.

Kanlı Topraklar'da ise (1963), 1930'lu yılların Çukurova'sında, bereketli topraklar ve fabrikalar çevresinde, altta ezilen işçi ve ırgatlar kalabalığının üstünde, birbirleriyle dalaşan iş adamlarının amansız, çetin, kanun dışı savaşları anlatılmaktadır. Orhan Kemal temelde bütün bu düzenin nasıl işlediğini gösteremese de olup biteni başarıyla aktarmıştır (Bezirci, 1984: 116-118).

2.3.7.3. İstanbul'daki küçük insanların hayatlarını anlatan romanlar.

Bu gruptaki romanlar, diğer iki gruptaki romanlara kıyasla, çalakalem yazılmış, çoğu taslak halinde yayınlanmış, genellikle “masa başı tasarımların” ürünüdür. 1957 yılında basılan *Serseri Milyoner*, aylak ve zengin insanların dünyasını, barlara düşen bir genç kızın hayatını anlatmaktadır. *Suçlu* (1957) ve *Sokakların Çocuğu* (1963) romanlarında Orhan Kemal, suç ve suçun toplumdaki kaynakları üzerinde durmuştur. *Devlet Kuşu*'nda da (1958) işçi ve serseri arasında birinden ötekine kolaylıkla geçebilen, kadınlı erkekli bir kalabalığın günlük yaşamı tasvir edilmektedir. Yazarın gelin-kaynana kavgalarını anlatan, 1960 tarihli *El Kızı* romanı ise bu grubun silik romanlarından biri olmuştur. Orhan Kemal *El Kızı* romanına “serüven romanı” biçimi verirken; şüphesiz ki sinemayı da hesaplamış, yalnızca kolay okunmayı amaçlamıştır. *Gurbet Kuşları*'nda ise (1962), köyünden ve

toprağından koparak, 1950-1960 yılları İstanbul'unun yıkım imar kargaşasına düşen, büyük şehrin karışık düzeni karşısında şaşırان köylü anlatılmıştır.

Öte yandan Orhan Kemal son beş yıl içinde sekiz romanını daha yayınladı. *Bir Filiz Vardı* (1965), *Yalancı Dünya* (1966) *Müfettişler Müfettişi* (1966) *Evlerden Biri* (1966), *Arkadaş Islıları* (1968), *Kötü Yol* (1969), *Üç Kâğıtçı* (1969) *Murtaza* (1969)

Bunlardan *Murtaza*, eski büyük hikâyenin genişletilmiş halidir ve oyun şekliyle başarılı olmuştur. *Müfettişler Müfettişi* ve *Üç Kâğıtçı* da Orhan Kemal'in büyük romana ulaşma yolunda önemli çabalarından sayılmaktadır. Ötekiler ise “halk romanları” arasında kalmıştır (Bezirci, 1984: 118-119).

2.3.8 olumlu tip.

Orhan Kemal eserlerinde işçi, köylü gibi tanıdığı, bildiği el etek öpen tiplerin yanında, bozuk toplum yapısına teslim olmayan, var olan düzene başkaldırabilen tiplere de ihtiyaç duymaktadır:

“(...)hikâye ve romanlarımda şimdiye kadar yığınla işçi, köylü tipleri çizdim. Bu tipler düzensiz bir toplumun yarattığı kaçınılmaz sonuçlardır. Sebep ne olursa olsun, kötü yaşamışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikâye ya da romanları, bir kelimeyle serüvenleri. Yüzyıllar boyunca dünya romanı yüzde doksan sekiz bu tipleri işlemiş. Çağımız romanı da aynı yoldan mı yürümeli? Bozuk düzenlerin kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken tipler çizmemeli mi? Böyle tipler bugün, bu toplumda da yok mu? Bence var. (...)Bizim romanımıza, bizim toplumun el etek, hatta ayak öpen, korkak, bireysel çıkarları için alabildiğine alçalan, teslim olmuş tiplerin yanında, teslim olmamış, başkaldıran, kötülüklerle kıyasıya savaşabilmek için örgütlenme bilincine ulaşmış tipler gerek. Bize aydınlık, ileri, kötülüklerle, alçaklıklarla, bayağılıklarla savaşacak aydın tipler gerek. Ben aydınlık, ileri, yurdunu seven olumlu tipler istiyorum.” (Uğurlu, 1973: 407)

Mehmet Narlı, bu fikirler üzerinden Orhan Kemal'in, yazara yüklediği yol göstericiliği, aydınlatmayı ve önderliği romanlarındaki şahıslar aracılığıyla vermeye çalıştığını ifade etmektedir. Olumlu tip diye adlandırılan kişiler, toplumdaki bozuk yapıyı görecektir, bu bozukluğun nereden kaynaklandığını anlayacak, halkının

sömürüldüğünü fark edecek ve şartların ortadan kalkması için savaşıacaklardır (Narlı, 2002: 30).

Bütün bu yönleriyle Orhan Kemal, ileri ve gerçek romanda “olumlu tip”in mutlaka bulunması gerektiğini savunmaktadır. Fakat romanda bulunması gereken bu “olumlu tip” bilinen örneklerinde olduğu gibi, “insanüstü yaratık”mışçasına sunulmamalıdır. O da romandaki herkes gibi etten kemikten yapılmış olmakla birlikte; sevgi, nefret gibi insani duyguları da bünyesinde barındırmalıdır. Orhan Kemal’e göre, kalıcı eser vermiş yazarların çoğu olumlu tip yaratma zorunluluğunu duymuştur. Okuyucu da bu tiplerin sahip olduğu insani nitelikler sayesinde onları hiçbir zaman yadırgamamıştır. Bu tiplerin hiçbirisi insanın iteceği, “bu bizden değildir,” diyeceği niteliğe sahip değildir. Yazar romanlarında yarattığı olumlu tipler fazla nutuk çekmeden, davranışlarıyla gayesini açıkça anlatmalıdır (Öğütçü, 2012, 128).

Bunun yanı sıra Orhan Kemal, romanlarda bulunması gereken “olumlu tip”in, doğrudan doğruya yurdunu seven ve yurdunun geleceğini düşünen yazarın bizzat kendisi olması gerektiğini de savunmaktadır:

“Her romanda olumlu kişi bulunur. Bu doğrudan doğruya romancının kendisidir. Yani dünya görüşüdür. Aynı zamanda dünya görüşü içinde kendi yurdunun geleceğidir. Olumlu kişi, romancının kendisi, yurdunun ve genellikle insanlık üzerindeki düşüncesidir. Bu, benim soyum. İnsan soyu. Yüz yıl önce, bin yıl sonra gelmiş olabilir. Ben insana inanıyorum. Onun gücüne, onun emeğine saygı duyuyorum. Romancı olarak benim olumlu kişim bu. Ben olumlu bir kişi, buna inanan bir tip yaratırsam bu, benden ayrı birisi değildir.” (Uğurlu, 1973: 66-67)

2.3.9. şive taklidi

Orhan Kemal, hikâye ve romanlarında bir çeşit röportaj demek olan teknikle çalışmaktadır. Yazar bu teknikle kendisini aradan çekip roman kişilerinin psikolojik durumlarını bizzat kendilerine yaptırır. Orhan Kemal konuşmanın diyalektiğine bu amaçla başvurduğunu ifade etmektedir. Şive ayrılıklarını korumak ise bu tekniğin doğal bir sonucu olmuştur. Bu sayede okuyucu da roman kişileriyle baş başa kalmış ve yazarın açıklamalarına gerek kalmamıştır. Öte yandan Orhan Kemal şive taklidi yapmanın da bir dozu olması gerektiğinin farkındadır. Bunun yanı sıra yazar, şive taklidine başvururken, konuşturulacak kişilerin de mutlaka tanınıp bilinmesi gerektiğinin altını çizer (Uğurlu, 1973: 66).

“(…) Sonra, konuşturduğun insanları gayet iyi bilmek, biraz da onlardan, onlar gibi olmak lazımdır. Yani hayatı onlar gibi yaşamış, ıstıraplarını onlar gibi çekmiş olmak gerekir. Bir kelimeyle, onları çok iyi tanımış olmak.” (Bezirci, 1984: 58)

Bu noktada Mehmet Narlı, Orhan Kemal’in, romanlarındaki şiveyi, seçtiği şahısların her bakımdan kendi gerçekliklerini sunmakta, onların idrak ve ifadelerinin hayatlarını nasıl etkilediğini göstermekte yardımcı bir unsur olarak kullandığını ifade etmiştir. (Narlı, 2002: 31-33) Nitekim Orhan Kemal de şiveyi yardımcı bir unsur olarak gördüğünü şu şekilde anlatmaktadır:

“İfadeyi kuvvetlendirmek, yazarın anlattığı insanları gerçekten tanıdığı hissini uyandırmak için ve çok ustaca yapıldığı takdirde işin tuzu biberi kabilinden, az miktarda, yani anlaşılır şekilde şiveden faydalanılmalıdır, inancındayım.” (Bezirci, 1984: 59)

Bunun yanı sıra Orhan Kemal, romanlarındaki diyaloglar ve şiveler üzerine, 1953’te yazdığı bir yazıda²⁸ da şive taklidinin niçin gerekli olduğunu şöyle anlatmıştır:

²⁸ *Dünya Gazetesi Sanat Eki*, 1.9.1953, İstanbul

“(...) Öz dilini doğru dürüst konuşamayanlarla yurdumuz dolu iken, ezici çoğunluğu teşkil ederlerken, tiplerinizi niçin, öz dilini doğru dürüst konuşan azınlıktan seçer yahut tipler uydurursunuz? (...) Küçük yaşımdan beri ekmeğimi onların arasında, onlarla beraber kazanmak zorunda kaldım. Onlarla haşır neşir oldum, tabii onlardan biriyim. Böylece, onları, yani öz dilini doğru dürüst konuşmayan insanları, öz dilini doğru dürüst konuşanlardan çok daha iyi tanıdığımı bırakıp, az tanıdığım yahut hiç tanımadıklarımı mı almalıyım?” (Otyam 2015, 114)

2.3.10. diyalog tercihi.

Orhan Kemal’de diyaloglar, vakaya ritim katma, kolay okunmayı sağlama gibi fonksiyonların yanında, şahısların kendilerini açıklamalarında da önemli bir rol oynamaktadır. Orhan Kemal için diyalog önemlidir. Yazar diyalogu bilerek ve isteyerek çok kullanmıştır:

“Fazla diyaloga önem verişim, tesadüfi değildir. Anlatmak istediğimi en iyi böyle anlattığımı sanıyorum. Uzun uzun ruh tahlilleri yapmaya kalkışmaktansa, muhaverenin diyalettiği ile bu işi başarmanın çok daha tabii olacağı kanaatindeyim. Ben bol diyaloglarım ile kabuktan derinlere inmek, yani ruh tahlilleri yapmak istiyorum. Üç beş konuşma, çoğu sefer sayfalar dolusu izahın yerini tutmalıdır. Bu iş muhakkak ki hususi bir kabiliyet ister.” (Bezirci, 1984: 57)

Orhan Kemal şahısları karşısında tarafsız bir tavır takınmak istediği için diyaloga çok önem vermiştir. Yazar, şahısları kendi gerçeklikleri, kendi seviyeleri, kendi çatışmaları içinde konuşturur. Şahısların konuşmalarındaki dil seviyesi düşük olsa da onların yalın ve samimi konuşmaları okuyucunun, bu konuşmaların arkasındaki anlamı kavramak için fazladan bir açıklamaya ihtiyaç duymamasını sağlamıştır. Orhan Kemal’in diyalog kullanımındaki başarısı hiç şüphesiz, seçilen hayatı ve şahısları iyi gözlemlemekten, hatta onlarla beraber yaşamaktan kaynaklanmaktadır (Narlı, 2002: 34). Orhan Kemal arkadaşı Fikret Otyam’a yazdığı mektupta diyalog kullanımıyla ilgili şunları söylemiştir:

“Konuyla sıkı sıkıya bağlı bir iştir bu. Bir kaide halinde her konuya biçilmiş kaftan değildir. Alt alta sıralanan konuşmalar, tiplerin ruhlarını tahlile ve karakterlerini tespate yaramalıdır. Her insan sosyal durumuna uygun ve kültürüyle sınırlı bir şekilde konuşur. (...) Yazar bütün bunları tekmil incelikleri ile bilecek, mesela tipinin ukalalığında bahsederken düpedüz ukalâ demeyip, ukalâlığının sebebini belirtecektir. (...) Birbirimizi daha çok konuşmalarımızdan tanır; ukalâ, serseri, deli, akıllı vs. hükümlere varırız. Diyaloğun bu çok önemli özelliğinden niçin faydalanılmasın?” (Otyam, 2015: 112)

Buna bağlı olarak Svetlana Uturgauri de “Hikâyeci Orhan Kemal” başlıklı Doktora Tezi’nde²⁹ Orhan Kemal’in öykü tekniğindeki konuşmaların önemine vurgu yapmaktadır. Ona göre anlaşılması kolay ama hacimli diyaloglar konunun gelişimini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda eserin ana düşüncesini ortaya çıkarır. Bununla birlikte yazar bu konuşmalar sayesinde anlatmak istediği zıtlığı ortaya koyar, kişilerin iç dünyasını bu konuşmalarla açıklar (Öğütçü, 2012,400).

Bunun yanı sıra Orhan Kemal hikâyelerinde bir iki fırça vuruşuyla tablolar yaratan ressamalar gibi, kısa ve kolay cümleler kurarak bu cümleleri ustalıkla birbirine bağlamayı başarmıştır (Bezirci, 1984: 75).

2.3.11. dil.

Sanatında şive taklidine ve diyaloga bu denli önem veren Orhan Kemal, şüphesiz ki dil özelliklerine de dikkat etmektedir. Ona göre dilin duru, anlaşılır ve akıcı olması sanatçının görevidir:

“Bizim gibi, yüzyıllar boyu çeşitli kültürlerin etkisinde kalmış bir ülkenin yabancı kelimeler ve kaidelerle paçal olmuş dilini arıtıp durultmak görevi, elbette ilkin sanatçının ödevi. (...) Ben hikâye ve romanlarımda rahatça anlaşılmadan yanayım. Kök Türkçe olan ve halk tarafından kolayca anlaşılan kelimelerden üremiş yeni kelime ve deyimleri kullanmakta hiçbir sakınca duymam.” (Bezirci, 1984: 59)

²⁹ Detaylı bilgi için; Svetlana Uturgauri, “Hikâyeci Orhan Kemal” (Doktora Tezi) 1963, çev. H. A. Ediz, *Yeni Edebiyat*, 3 Ocak 1970

Orhan Kemal’e göre toplumu için söyleyecek sözü olan yazarlar anlattıkları şeylerin anlaşılmasına özellikle dikkat etmek zorundadır. Çünkü dil her şeyden önce bir anlaşma aracıdır. Orhan Kemal de yazdıklarını okutmak zorunda olan bir yazar olduğu için, dil anlayışında temiz bir Türkçe kullanmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla dili sadedir, sıfatlardan kaçınır, uzun uzadıya doğa ve insan betimlemeleri yapmaz. Rahat bir anlatımı vardır. Sefilliği, açlığı, hileciliği, yoksul ile zengin arasındaki uçurumu çok boyutlu bir şekilde bütün berraklığıyla anlatır. Bunu yaparken yabancı sözcüklere çok az yer verir. Daima apaçık gerçekten hareket ederek halkın konuşmasını, halkın deyimlerini göz önünde tutmuştur. Orhan Kemal parlak sözlerden, özentili üsluptan kesin olarak kaçınmaktadır. Ama bu, hiçbir zaman onun eserlerine ilkelik, bayağılık vermemekte, eserlerini güzellikten yoksun kılmamaktadır. Tam tersine bu onun diline bir duruluk, yalınlık, eşine az rastlanır bir özellik vermektedir. Bunun yanı sıra yazar Türkçe kökenli sözcüklere de daima açık olmuştur. Bu yüzdendir ki, genç kuşakların kullandığı arı-duru dili her zaman desteklemiştir (Öğütçü, 2012: 390, 400).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE ROMANI

3.1.Yazılış Süreci

Orhan Kemal romanlarının konularını ve kişilerini belirlerken genellikle bildiği, tanıdığı insanlardan, özellikle de işçi arkadaşlarından yararlanmıştır. İşçi arkadaşları ona daima ilham olmuştur. Nitekim *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi de Orhan Kemal'e işçi arkadaşlarından Selahattin Usta anlatmıştır. Yazar Selahattin Usta'dan duyduğu hikâyeler üzerine eseri yazmaya başlar. Zaten Orhan Kemal uzun yıllar Çukurova'da yaşayıp çalışmıştır. Dolayısıyla işçilerin hayatını çok iyi bilmekle birlikte, onların büyük şehre atılışlarından, patron ve ağalarla olan ilişkilerine kadar her olaya yakından şahit olmuştur. Orhan Kemal, ekmek derdi için büyük şehre sürüklenen insanları ilk olarak bir kahvehane camında gözlemler:

“Nadir’in ufacık kahvesinde bir demli çay içerken görmüştüm onları. Orozdibak Meydanı’nda. Sırtında yorganları, kamyonlara, traktörlere, arkası açık arabalara saldıran, onlara toslayan, geri kaçan, tekrar hamle yapan yığın yığın bir kalabalıktı.” (Uğurlu, 1973: 95)

Yıllarca fabrikalarda çalışıp her kesim insandan Çukurova’nın öykülerini dinleyen Orhan Kemal o anda gözlemlediği insanların Çukurova’daki dramını anlatmaya karar verir. Anlatacaklarının Çukurova’nın ve insanın destanı olacağına inanmaktadır:

“(…) Bir de şu yorganları sırtlarında Çukurova’ya inen kamyonlara, traktörlere arabalara toslayan ırgatları. Onların dramını. Onlar gibi yaşayarak, onlar gibi yakan güneşin altında söylenen bir türkü gibi. Çukurova’nın destanı, insanın destanı.” (Uğurlu, 1973: 97-98)

Yazar, Çukurova halkından dinlediklerini yazıya geçerken, Anadolu’nun işsizlerini alıp, bir tren yolculuğunun ardından ovaya indirmeyi planlamıştır. Bu

işsizler, fabrikaya işçi, tarlaya ırgat olarak girecek, böylece patron-işçi, ağa-ırgat ilişkileri bütün çıplaklığıyla verilecektir:

“(…) Diyorum ki, fabrikayı biliyorum. Depoda, mağazada, iplikte, sulamada çalıştım. Ama tarlayı? Çocukluğumda, babamın Ceyhan’daki çiftliğinde, onu şöyle bir hatırlıyorum ama yetmez. Gidip bir ırgat gibi Kalekapısı’nda dikilmeli ha? Irgatbaşından iş istemeli. Sonra bir ağanın tarlasında kazmaya, pamuğa başlamalı ki, yazacağım sahici olsun. İşçiyi fabrikadan, ameleği inşaattan, ırgatı tarladan vermeli. İsmail Usta’dan fabrikayı dinlemeli. Yunus Usta’dan ameleleri, Ali Şahin’dan ırgatları, ağaların traktör hikâyelerini, ben pamuğun ipliğini, Dayı Remzi çiftlikleri anlatmalı; çiftliklerin ırgat, esrar, kumar hikâyelerini dinleyip sonra notlar almalı, yazmalı. Yaşamalı, görmeli, sonra da oturup Çukurova’nın destanını yazmalı. (Uğurlu, 1973: 98)

Orhan Kemal, romanı yazıp bitirdikten sonra, ırgat, usta, usta yardımcısı olan arkadaşlarını bir kahvehanede toplayıp onlara romandan parçalar okumuş ve arkadaşlarından şu tepkiyi almıştır:

“İyi yazmışsın Raşit. Eline sağlık. Söylediklerinin hepsi doğrudur. Hatta her şeyi söylememişsin bile. Çukurova’da öyle şeyler olur ki, insanın nefesi kesilir. Oturup sana hepsini anlatsak, bir değil, beş roman yazarsın”. (Uğurlu, 1973: 117)

Orhan Kemal 1946 yılından itibaren üzerinde çalıştığı *Bereketli*

Topraklar Üzerinde romanıyla, Anadolu insanının zorlu yaşama koşullarını, nesilden nesle aktarılan daha iyi yaşama arzusunu anlatmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda yazar, toplumun ekonomik, sosyal ve tarihsel çatışmalarını aktarmayı da tasarlamıştır. Orhan Kemal *Bereketli Topraklar Üzerinde* eserinden, *Bizim İnsanlar* adıyla ilk kez Kemal Tahir’e bahsetmiştir. Bu romanda Çukurova’ya ekmek derdi için gelen üç arkadaşın fabrikalarda, inşaatlarda, özellikle Çukurova güneşinin altında yaşadıkları maceraları anlatacağından söz etmiştir. Böylece Çukurova’yı bütün yönleriyle anlatmak istemektedir; fakat bu çabasına rağmen kitap basılmamıştır.

Bereketli Topraklar Üzerinde, *Bizim İnsanlar* adıyla 1949 yılında kendini göstermiş; fakat ilgi duyulmayan ve basılmayan bir dosya olarak raflarda kalmıştır. Ardından 1951 yılında *Büyük Hikâye* adıyla *İşçi Hakkı* gazetesinde bölümleri yayınlanmaya başlamıştır. *Harman Sonunda*, *Tarlada Doğan Çocuk*, *İşbaşı*, *Aylı Bir Gecede*, *Bereketli Topraklar Üzerinde Yaşıyoruz* bölümleri bir yıl boyunca burada yayınlanır.

1953 yılına gelindiğinde Fikret Otyam her bir bölüm için resim çizmiş ve eser bu kez *Dünya* gazetesinde *Bereketli Topraklar Üzerinde* adıyla tefrika edilmeye başlanmıştır. Romanın gazetede yapılan tanıtımında, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının yazarın en güzel romanı olduğu söylenmiştir. Orhan Kemal de genç neslin en başarılı romancısı olarak tanıtılmıştır. Aynı zamanda yazarın konuyu işleyişte ve yarattığı tipleri canlandırmada usta olduğu belirtilmiştir.

Bereketli Topraklar Üzerinde bundan bir yıl sonra 1954 yılında Remzi Kitabevi'nde basılmıştır. Ardından Orhan Kemal gerekli düzeltme ve eklemelerle eseri yeniden yazmış ve 1964 yılında *Bereketli Topraklar Üzerinde*, ikinci baskısıyla aynı kitabevinden okuyucuya sunulmuştur.

3.1.1 romanın özü.

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında olaylar özgün bir anlayış içinde verilmiştir. Orhan Kemal romanın kaynağını işçi sınıfı ve köylüden almaktadır. Yazar ezilen, yok olan insanların acılarını adeta kendi acıları gibi görür. Köy işçilerinin, ırgatların direnişleri, çalışma ve yaşama koşulları, adeta onun yaşama ve çalışma koşulları olmuştur. Romanda Orhan Kemal köylünün, işçinin bütün fakir fukaranın amansızca sömürülmesini, ezilmesini; insan kişiliğini öldüren, yok eden, insan onurunu ayaklar altına alan, insanın kendini ve bedenini ortadan kaldıran çalışmasını

ve yaşama koşullarını kendi dramı gibi anlatmıştır.

<https://www.cumhuriyet.com.tr/kitap/bereketli-topraklar-uzerindenin-yazi-yolculugu-isik-ogutcunun-yazisi-1884039>

Dolayısıyla yazar romanı kendi yaşamıyla özdeşleştirmiş, bir “masa başı tasarısı” olmaktan çıkarmış; adeta yaşamıştır, denilebilir.

“(…) Bereketli Topraklar Üzerinde’nin ilk yazılışında Adana’daydım. Romanı yaşıyorum. Köse Hasan’ın ölüm sahnesine takılmıştım. O sırada tam Seyhan kıyısındaydım. Kendi kendime mırıldanarak, Hasan’ın hemşerisine vasiyetini en iyi biçimde vermek için nasıl dedirtmeliyim diye, bir, beş, on, tekrarlar yapıyorum. Birden istediğim klişe düştü kafama: ‘Kardaşlar, beraber tuz, epmek yidik. Ola ki, benim size hakkım geçmiştir. Benim iflahım kesik’ falan der ya? Oralara gelince bir an Köse Hasan oldum sanki. Elimde kızım için aldığım saç tokası. Hemşerilerime bunu kızıma götürmelerini vasiyet ediyorum. Öyle dokundu ki, başladım ağlamaya. Çevremde insanlar. Görmelerinden de çekiniyorum. Açtım adımlarımı ama hemen kâğıda kaleme sarılıp o pasajı notladım.” (Uğurlu, 1973: 44)

3.2.Edebiyat Çevrelerinde Algılanışı

Yazıldığı dönemden beri çok okunan eserler arasında yerini alan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Orhan Kemal’in en yetkin romanlarından sayılmaktadır. Çoğu eleştirmene göre de eser biçim ve içerik yönünden başarılıdır. Seyfettin Başcılar, Ziya Oykut’un “Şairler Yaprığı” adlı yazısında³⁰ bir Fransız eleştirmecisinin romanla ilgili sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Fransız toprakları da dâhil –bütün Avrupası ve Amerikası ile- çağımızda, yani şu sonu yaklaşmakta olan yirminci yüzyılda, bu kadar güzel, bu kadar ustaca ve bu kadar kudretli bir roman yazıldığını sanmıyorum.” (Öğütçü, 2012: 87)

Bunun yanı sıra Seyfettin Başcılar, romandaki maceraların şiir dolu olduğundan söz etmektedir. Orhan Kemal, Çukurova’nın “Bereketli Toprakları Üzerinde” bütün güçlüklerle, bütün yoksulluklara rağmen hayatı seven ırgatların başından geçenleri şiirsel bir üslupla anlatmıştır. İflahsızın Yusuf, Köse Hasan, Pehlivan Ali Orta Anadolu’nun yoksul bir köyünden bütün iyimserlikleriyle,

³⁰ Detaylı bilgi için; Seyfettin Başcılar, *Demokrat Kilis*, 19 Ekim 1955

katıksız bir halde şehre inmişler; fakat şehrin kalabalığına ve gürültüsüne daldıktan sonra bu iyi insanlar, bütün kardeşlik duygularına rağmen hayatın akışına uyup parçalanmışlardır. Bununla birlikte Seyfettin Başcılar roman karakterlerini son derece “bizden” bulur ve okuyucunun romanı bitirdikten sonra bu kişileri unutamadığından bahseder. Ona göre romandaki bütün meseleler, olaylar, kahramanlar tüm gerçekliğiyle ortaya konmuştur. Eser bütün kötü şartlara rağmen, inanmış insanların sevgisi, şehveti, özlemi ve iyimserliğiyle aydınlanmıştır (Öğütçü, 2012: 87-88).

Fethi Naci ise *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını güçlü kılan başlıca unsurları³¹ şu şekilde sıralamaktadır:

“Sabırla derlenmiş gözlemler, sosyal gerçekliğin insan gerçekliğiyle birlikte uyumlu bir biçimde verilişi, insanların -idealize edilmeden- içinde yaşadıkları şartlarla bağlantılı olarak ele alınışı, ayrıntıların ustalıkla değerlendirilişi.” (Öğütçü, 2012: 438)

Orhan Kemal insanlara daima umutla yaklaşmaktadır. Bir yandan insanları sever, hoşgörüyüyle yaklaşır, bir yandan da onlar için kahrolur. Fakat insanları olduğu gibi göstermekten çekinmez. İnsanların birbirlerine güvensizliklerini, yalancılıklarını, birbirlerini gammazlamalarını, gösteriş meraklarını palavra atışlarını bütün çıplaklığıyla aktarır. Bu sırada onlara tiksinererek, öfkeyle değil, anlayışla bakar (Öğütçü, 2012: 441).

Fethi Naci de *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de şartlar gereği her şeyin bireysel düzeyde kaldığını söylemiştir.³² Örneğin Zeynel, kötü yemeği protesto için bile, ırgatları toplu harekete geçirememiştir. Buna rağmen Fethi Naci romanı güçlü ve kalıcı bulmaktadır.

³¹ Detaylı bilgi için; Fethi Naci, *Yeni Dergi*, Temmuz 1970

³² Detaylı bilgi için Fethi Naci, *Yeni Dergi*, Temmuz 1970

“(...) Ve bu bereketli topraklar üzerindeki emekçiler kendi küçük ve dar dünyalarında bir başlarına çırpınıp durmaktadırlar. Toprak reformunu yapmamış, sanayileşmesini gerçekleştirememiş bir az gelişmiş ülkede, Türkiye’de, köylü-işçilerin kahırlı hayatlarını mükemmel bir biçimde yansıtır Orhan Kemal. Roman belirli bir tarihsel anı unutulmayacak bir ustalıkla tespit ettiği için, tarihi ve sosyal gerçekliği, ele aldığı insanları gerçeğe uygun olarak gösterdiği için güçlü ve kalıcı.” (Öğütçü, 2012: 443)

Öte yandan *Bereketli Topraklar*’da zorlu ve ağır şartlar altında fabrika ve tarım işçiliğine yönelen kişiler köyden bütünüyle kopmamıştır. Ekonomik koşulların yetersizliğiyle başlayan köyden kente göç olgusu, gurbetçilik kavramını doğurmuş, yani kişiler köyle göbek bağıını koparamayan işçilere dönüşmüştür. Bu aşamada romanda en ağır sömürü şartları bütün gerçekliğiyle sunulmuştur. Nitekim Orhan Kemal, romanın ilk baskısının yapıldığı yıllarda köyden kente göç hareketini işleyen tek yazardır. Bu noktada Orhan Kemal, çağının tanığı bir yazar olarak dönemi içinde önemli bir yerde durur. Asım Bezirci’ye göre de bütün bu yönleriyle *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Türk romanında Anadolu gerçeğine ulaşmanın önemli aşamalarından biri olmuştur. Bununla birlikte romanı önemli kılan noktalardan bir diğeri, yazarın karmaşık insan gerçekliğini dolaysız bir şekilde yansıtmasıdır. Fakat bu dolaysızlıktan gelen statiklik de Orhan Kemal’in romancılığında bir eksiklik olarak görülmektedir. Nitekim Taylan Aktuğ da³³ Orhan Kemal’in gerçeklik karşısındaki bu dolaysız tavrını, pasif duruşunu onun romancığının bir güçsüzlük olarak

³³Detaylı bilgi için; Taylan Aktuğ, *Türkiye Defteri*, Ağustos 1974

değerlendirirken, aynı zamanda gerçeğin yaşamın içinden verilışı açısından da bu tutumu güçlü bulmaktadır (Bezirci, 1984: 143).

Bereketli Topraklar Üzerinde'yi teknik açıdan da inceleyen Asım Bezirci, romana dair birtakım eleştirilerde de bulunmuştur. Bezirci, Orhan Kemal'in yazdıklarını çok iyi bilmesine rağmen, aceleyle hareket ettiğini, bir roman kurma ustalığının olmadığını dile getirir. Bununla birlikte romanın konusunu da çok dağınık bulan Asım Bezirci, yazarın, "romana her şey girer" düşüncesinden hareketle, esere gereksiz durumları, gereksiz konuşmaları dâhil ettiğini söylemiştir. Bunun sonucunda da ona göre roman, bittiğinde bir röportaj okumuş hissi vermektedir. Öte yandan romanda izlenimci bir üslup kullanılmış, dolayısıyla neden-sonuç ilişkilerine yer verilmemiştir. Orhan Kemal'in sık sık araya girdiğinden de bahseden Asım Bezirci, romanda İflahsızın Yusuf'un emmisinden ve onun Osmanlı avradından, okuyucuyu usandıracak derecede söz edildiğini belirtir.

İrfan Yalçın ise³⁴*Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin saptamasını güçlü bulmakla birlikte, tekniğini güçsüz bulur. Orhan Kemal'in saygıdeğer deneyleri olduğunu, fakat bunu toplumsal bir bakışla organik bir yapı içinde veremediğini söyler. *Bereketli Topraklar Üzerinde*, bir yandan kökü köyde kalmış işçilerin, araçların elinde kullanılarak tüketilişinin öyküsü olarak görülürken, bir yandan da Mehmet Ergün,³⁵ eserde Orhan Kemal'in insan anlayışını bütün boyutlarıyla sergilediğini dile getirir. Ona göre roman kişileri kanlı canlı, "içimizden biri" niteliğindedir.

Öte yandan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, sınıf çatışmalarını kılı kırk yararcasına anlatan toplumsal romanlardan değildir. Aksine romanın şiirsel yönünden

³⁴ Detaylı bilgi için; İrfan Yalçın, *Gelecek*, 1.10.1971

³⁵ Detaylı bilgi için; Mehmet Ergün, *Yeni Ortam*, 19.5.1973

de bahsetmek mümkündür. Orhan Kemal romanda Türk köylüsünün sözlerini yalın, duygulu, acıklı bir şekilde bütün şiddetiyle vermektedir. Asım Bezirci bu yönüyle romanı günlük yaşamı dile getiren “çetin bir şiir” olarak tanımlar. Hatta ona göre, insanın ölümü, şiddeti, geceyi vs. anlatabilmesi için felsefeci veya dilbilimci olması gerekmez. Asım Bezirci Orhan Kemal’in romandaki şiirselliğini, hayatı ortaya koymada “biricik araç” olarak görmektedir (Bezirci, 1984:144-146).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİKTEN AYDINLIK GERÇEKÇİLİĞE: *BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE ROMANI*

4.1. Özeti

Bereketli Topraklar Üzerinde bir tren yolculuğuyla başlar. Seksen evlik Orta Anadolu köylerinin birinden -Sivas’ın Ç Köyü’nden- yola çıkan Köse Hasan, İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali çalışmak üzere Çukurova’ya gitmektedir. Tren yolculuğunun ardından şehri hiç görmemiş olan üç arkadaş Adana’da, sora sora “hemşerimizin” dedikleri fabrikayı bulurlar. Fakat fabrikaya varıp patronla konuşmak istediklerinde, bekçi onları kapıdan kovmuştur. Bunun üzerine üç arkadaş geceyi fabrikanın çayhanesinde geçirir. Ertesi gün üç arkadaştan en açıkgözlü olan Yusuf yüzünü kızartır ve patronla görüşmek için bekçiye defalarca yalvarır. Bu yakarışlar sonuç vermeyince yine Yusuf, patrona ulaşabilmek için bu kez kendini onun arabasının önüne atmıştır. Patron ise bir köylüyle muhatap olmak istemez ve Yusuf’u ırgatbaşına yönlendirir. Bunun üzerine Yusuf’un öncülüğünde ustabaşının yanına gidilir. Uzun uğraşlar sonucu üç arkadaş, pamuğun kuru kabuğuyla tohumlarından ayrıldığı yer olan çırçır fabrikasında işe başlamıştır.

Ustabaşı Yusuf’u “kirli kozaya” verir. Burası tarladan tozu toprağıyla gelip doldurulmuş kirli kozaların bulunduğu on beş depodan biridir. Bu depolar her yıl fabrikaca satın alınan kirli pamuk kozalarıyla dolar, bütün mevsim işlenir, şif denilen kuru kabuğundan ve çırçırlarda tohumundan ayrılır. Böylece artık kirli koza olmaktan çıkar, pamuk olur. Ardından fabrika iplikhanesinde pırıl pırıl makinelerden geçirilerek iplik olur. Bu iplikler de dokuma tezgâhlarında bez haline getirilir.³⁶ Köse Hasan ise

³⁶ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, 2021, s.59

“sulu kozaya” verilmiştir. Burası çırçır dairesinin arka bölümündeki sulama makinelerinin bulunduğu yerdir. Sulama makinesinde ıslanıp tavını almış pamuk kozaları, Pehlivan Ali’nin çalıştığı “kıрма makinesine” taşınır. Kuvvetli bir volanın sertçe çevirdiği kıрма makinesi pamuk kozalarının sert kabuklarını kırar, kırık kabukların tohumlu pamuktan temizlenmesi için de şiflemeden geçmesi gerekir.³⁷

Üç arkadaşı bu şekilde bir dağılımla fabrikaya yerleştirdikten hemen sonra ırgatbaşı, Yusuf, Ali ve Hasan’ın yevmiyelerine göz dikmiş, aldıkları paranın bir kısmını kendisine vermelerini istemiştir.. Ardından üç arkadaş çalışmaya gelen diğer işçilerin yaptığı gibi ahırdan bozma bir odaya yerleşir. Burada, Köse Topal adında yaşlı bir adam işçilerden topladığı paralarla onlara yemek yapıp satmaktadır. Hidayet’in oğlu denilen asalak bir tip ise bu eve musallat olup yemeklerden sebeplenir. Üstelik Köse Topal, işçilerden topladığı paraların hepsini yemeklere harcamadığı gibi yemekleri gizlice başkalarına da satmaktadır.

Köse Hasan, bütün gün sulu kozada ıslak koza taşımaktadır. Sonunda fabrikanın soğuk ve nemli çalışma şartlarına dayanamayınca zatürreeye yakalanmıştır. Bunun üzerine ırgatbaşı Köse Hasan’ın yerine başkasını bulur. Aslında Yusuf ve Ali’nin de çalışma şartları oldukça zordur. Üstelik aldıkları paranın bir kısmını ırgatbaşına haraç vermek zorundadırlar. İki arkadaş bir süre sonra bu durumu patrona şikâyet etmek ister. Ancak odacı onları içeri almadığı gibi, safça her şeyi anlatan iki arkadaşın söylediklerini ırgatbaşı Macır Durmuş’a anlatır. Bunun üzerine ırgatbaşı Yusuf’la Ali’yi tekme tokat işten kovmuştur. Neyse ki bir gün önce bir taşeron, onlara inşaat işçiliği teklif etmiştir. İki arkadaş işten kovulunca o taşeronun yanına gider. Yusuf ve Ali’nin işsiz kaldıklarını anlayan taşeron, fırsattan yararlanıp daha önce dört

³⁷ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, 2021, s. 61-62

lira vereceği işe artık üç lira vermektedir. İki arkadaş köyden birlikte geldikleri “kardeşten öte” arkadaşları Hasan’ı terk ederek çaresizce işi kabul etmek zorunda kalırlar. Çünkü şehirde tutunmanın tek yolu çalışıp “ekmek parası” kazanmaktır.

Böylece Köse Hasan ahırdan bozma evde ağır hasta bir şekilde yalnız başına kalmıştır. Fakat her şeye rağmen Hasan “kardeşten öte” iki arkadaşının onu terk edip inşaata gitmesini anlayışla karşılamaktadır. Sonuçta “onları de bir ekmek derdi” diye düşünür. Zaten öleceğinin de farkındadır ve arkadaşlarına ayak bağı olmak istemez. Bu yüzden Köse Hasan ilk yevmiyesiyle kızı Emine’ye aldığı saç tokasını, ona götürmek üzere arkadaşlarına emanet edip onları uğurlar.

Köse Topal parası bitinceye kadar Hasan’a bakmıştır. Fakat Hasan’ın yemek için Köse Topal’a verecek parası kalmayınca fabrikadaki asalak bir tip olan Hidayet’in oğlu devreye girer ve Köse Topal’dan şantajla aldığı yemeği Köse Hasan’a vererek onu iyileştirmek için uğraşır. Dolayısıyla Hidayet’in oğlu her ne kadar asalak bir tip olarak görünse de o, Hasan’ı düşünen tek kişidir. Ancak bütün bu yardımlara rağmen Hasan sulu kozada kapıldığı hastalığı atlatamaz. “Kardeşten öte” bildiği arkadaşlarının onu terk etmesinin üzerine beslenme ve barınma sorunları da eklenince Hasan ölüme karşı koyamamıştır.

Öte yandan Ali ve Yusuf inşaatta çalışmaktadır. Ne var ki buranın ırgatbaşı da onlardan haraç istemiştir. İki arkadaş artık bu haraç alma konusunun şehrin bir kuralı olduğunu düşünür ve durumu kabullenir. Bu sırada inşaata gelen Hidayet’in oğlu, Ali ve Yusuf’a Hasan’ın öldüğünü haber verir. İki arkadaş bu habere üzülsede; Yusuf “ekmek parası” derdine düşmüş, Ali ise inşaattaki işçilerden biri olan Ömer Zorlu’nun imam nikâhlı karısı Fatma’ya gönlünü kaptırmıştır. Zaten inşaatta da pek çok uygunsuz ilişki söz konusudur. Burada Laz Taşeron, şantiye şoförü ve karısı Hayriye,

Ömer Zorlu ve karısı Fatma, birbirleriyle gayrimeşru ilişki içindedirler. Sonunda Ali de kendisini Ömer Zorlu'nun karısı Fatma ile yaşadığı ilişki yüzünden bu gayrı meşru ilişki ağının içinde bulmuştur.

Bunun yanı sıra inşaatta geceleri işçiler kumar oynamaktadır. Bu noktada Ömer Zorlu kumar için Ali'den aldığı borç yüzünden onun, karısına yaklaşmasına izin verir. Bunun üzerine Ali, Ömer Zorlu ve Fatma'nın tek odalı evinde kalmaya karar verir. Bu durumdan rahatsız olan Yusuf, arkadaşına “O kadından vazgeçmesini” söyler; oraya ekmek parası için geldiklerini hatırlatır. Fakat Ali onu dinlemez. Önce arkadaşını inşaatta bırakıp Fatma için tek odalı barakaya gider. Bir süre sonra da adeta kendi sonunu hazırlayan bir maceraya atılarak Fatma'yı da alıp Çukurova'nın tarlalarına çalışmaya gidecektir.

Ali, Çukurova'nın tarlalarında çalışmaya başlayınca, zor koşullarda ekmek parası derdine düşen tarım işçileri, hikâyenin odağına yerleşir. Böylece romanda Çukurova'nın fabrikalarından tarlalarına geçiş yapılmıştır. Bu sırada Yusuf inşaatta çalışmaya devam etmektedir. Yusuf'un duvarcı ustası, “insan ya insan olmalı ya da kalabalık etmemeli dünyamıza” diyen Laz Kılıç Usta, inşaattan ayrılınca Yusuf onun yerine geçmiş sabrının karşılığını usta olarak almıştır.

Ali ise Fatma'yla çiftliğe geldiğinde tarlada çalışmış, Fatma çiftliğin ev işlerine bakmıştır. Oysa Çukurova'nın tarlalarında genellikle kadınlar da çalıştırılmaktadır. Buna rağmen Fatma'nın ev işleriyle ilgilenmesinin nedeni ona ilgi duyan Kâtip Bilâl'dir. Fatma başlarda Bilâl'e yüz vermek istememiştir. Fakat daha sonra çıkarı doğrultusunda hareket etmeye başlar. Diğer kadınlar gibi tarlada sığağın altında çalışmak yerine çiftlik evinde kalıp rahat yaşamak ister. Zira Fatma daha önce de kumarbaz Ömer'den kurtulmak için Ali'yi kullanmıştır. Bu kez de rahat bir yaşam

için Kâtip Bilâl’le birlikte olacaktır. Bunun üzerine Kâtip Bilal Ali’yi tarladan uzaklaştırmak için onu patoza yollar. Önceleri patoz işinde Zeynel ve Halo Şamdin çalışmıştır. Zeynel hakkını yedirmeyen gözü pek bir işçi olarak oradaki kötü çalışma koşullarına başkaldırır. Nitekim Zeynel’in yıllar önce günlüğünü eksik verenlere kızıp harman yakmışlığı da vardır. Bu yüzden Hidayet’in oğlu ve Ali işçilerin ahlakını bozduğu söylenen Kürt Zeynel’e pek yaklaşmaz.

Patoz denen harman makinesinde çalışmak çok zordur. Desteciler harman makinesinin doymak bilmeyen ağzına buğday destelerini koşar adım taşır ve patozun üzerindeki koltukçulara verir. Koltukçuların işi destecilerden de zordur. Onlar destecilerden aldıkları buğday destelerini harman makinesinin ağzından içeri sokarlar. Bu esnada yaşanan en ufak bir gecikme iş dengesini bozar ve korkunç kazalara sebep olabilir. Bu yüzden koltukçuların bir makine düzeninde çalışması şarttır.³⁸

Patoz, kazma, tarla ve çiftlik işçileri her koldan, haftalık yevmiyelerini almak için aç susuz şehre doğru yola çıkarlar. Bu süreçte Fatma sıtmaya yakalanmış, kendisine Atebrin hapi veren birine teslim olmuştur. Pehlivan Ali ise şehirde Fatma’yı aramış fakat bulamamıştır. Ardından Ali ve Hidayet’in oğlu bu kez İflahsızın Yusuf’u bulmak için inşaata giderler; ama onu da bulamazlar. Öte yandan iki arkadaş şehre inmişken, Adana genelevine gitmeye karar verir. Ali orada ırgatbaşı Cemo’nun kızına âşık olur. Bu sırada işçilerden Kemal Cesur, Zeynel’in kışkırtıcı tavırlarına sessiz kalmaz ve ağanın gözüne girebilmek için ona Zeynel’in yaptıklarını haber verir. Olanları duyan ağa ırgatbaşına, Zeynel ve Halo Şamdin’i işten çıkarmasını emreder ve ırgatlar Halo Şamdin ve Zeynel olmadan harman yerine dönerler.

³⁸Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, 2021, s. 212-213

Irgatbaşı, Zeynel'in ve Halo Şamdin'in yaptığı "koltukçuk" işini Ali'ye ve Hidayet'in oğlu Mıstık'a vermiştir. Ali, başlangıçta Zeynel'in yerine geçmek istemese de yapılan telkinlerle işe başlar. Bu noktada patoz ustası Yusuf ve Hidayet'in oğlu gibi patozda acemi olan işçilerin koltukçu olmaması gerektiğini söylemiştir. Fakat ırgatbaşı bu uyarıya aldırmaz. Çünkü onun için önemli olan tek şey işlerin yetişmesidir. Öyle ki ağa bir hafta içinde harmanın kalkmasını emretmiştir. Bu yüzden ırgatbaşı işçileri çok erken saatlerde uyandırıp, paydos edilmesi gereken saatlerde bile uzun süre çalıştırmaktadır. Hatta ırgatbaşı kırk beş kişinin yapacağı işi otuz beş kişiye yaptırır. İşçileri günde on saat aralıksız çalıştırır. Bununla birlikte işçilerin beslenme koşulları da son derece kötüdür. Irgatbaşı, kâtip, usta gibi inşaatın önde gelenleri etli yemeklerle, yağlı sütlerle son derece düzgün beslenirken, işçilerin payına düşen taşlı pilav ve kupkuru, kurtlu ekmekten başka bir şey değildir.

İşçilerin yaşam ve çalışma koşullarının bu denli ağır olduğu bir günde, ağa harmanı kontrole gelmiş ve ırgatbaşıyla birlikte daha hızlı çalışmalarını için işçileri coşturmaya başlamıştır. Buğday yığınlarının patoza ulaşması hızlanınca bu işte zaten acemi olan Ali ve Hidayet'in oğlu neye uğradıklarını şaşırırlar. Sonunda Ali dengesini kaybeder ve sol bacağına patoza kaptırır. Ustabaşı ağanın "arabası kirlenmesin diye" Yusuf'u hastaneye götürmediğini söyler. Bunun üzerine işçiler ağaya saldırmış, ağa da arabasıyla harmanı terk etmiştir.

Bu sırada Zeynel harmanı ateşe verip ağanın bütün ürünlerini yakmaktadır. Ağa jandarmayla harmana geri döndüğünde ise Ali kan kaybından ölmüştür. Ustabaşı jandarmaya, ağanın acemi bir işçiyi koltukçu yaptığını, üstelik kazadan sonra yaralıyı hastaneye götürmek yerine kaçtığını anlatır. Bu nedenlerle bütün suçun ağada olduğunu göstermeye çalışmıştır. Ağa ise bu sırada ustabaşının kışkırtmasıyla harman

yerinin yandığını söyler. İşçilerden Kemal Cesur da ırgatbaşıyla birlikte ağayı desteklemektedir.

Romanın son bölümlerinde üç arkadaştan geriye kalan Yusuf'un köye dönüşü anlatılmaktadır. Yusuf kılığını kıyafetini düzeltmiş, hayalini kurduğu gaz ocağını almış, az buçuk okumayı bile öğrenmiştir. Duvar ustası olarak köye dönmenin gururuyla Sivas trenini beklemektedir. Bu sırada tren istasyonunda Hidayet'in oğluyla karşılaşır. Hidayet'in oğlu Yusuf'a, Ali ile birlikte başından geçenlerden bahsetmiş, çiftlikte bir türlü huzur bulamadıklarını anlatmıştır. Ardından Ali'nin ölüm haberini verir. Haberi duyar duymaz Yusuf'un aklına Ali ile Hasan'ın ailesi gelir. Sonuçta Çukurova'ya gitme fikri ondan çıkmıştır. Şimdi iki arkadaşının Çukurova'ya gidip de dönememesi ona vicdan azabı çektiirmektedir. Köye geldiğinde Yusuf'un ilk işi, Köse Hasan'ın kızı Emine'ye aldığı tokayı, küçük kıza teslim etmek olmuştur. Roman Pehlivan Ali'nin dilinden düşürmediği türkünün uzaklarda bir yerlerden duyulmasıyla son bulur. (Eyigün, 2006:131-135) (Narlı, 2002: 190-192)

“Enginli yüksekli kayalarımız

Gamınan yoğrulmuş binalarımız

Doğurmaz olaydı analarımız.”³⁹

4.2. İdeoloji

Toplumcu gerçekçilik, ortaya çıktığı Sovyetler Birliği'nde, siyasal otoritenin kararları doğrultusunda sınırlanmıştır. Bu noktada kuram, yöneten sınıfın fikirlerine bağlanmak zorunda kalmış; dolayısıyla yönlendirilmiş bir metoda dönüşerek ideolojik bir hal almıştır. (Çetinkaya, 2020: 8-9)

³⁹ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, 2021, s.383

Türk edebiyatında ise 1920’li yıllardan itibaren kendisini göstermeye başlayan toplumcu gerçekçilik kuramı, Sovyet Edebiyatı’ndaki gibi net bir şekilde ideolojik temellere bağlanmamıştır. Elbette kuram, belli başlı motifler üzerinden Türkiye ve Rusya’daki uygulamalarıyla küçük benzerlikler göstermektedir. Bunlardan biri de sınıf çatışmalarıdır. Ancak toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında genellikle ezen-ezilen, işçi-köylü-şehirli gibi sınıfsal temalar üzerinde durulurken, bu temalar Rusya’da ortaya konan toplumcu gerçekçi kuramın bilinci içinde ele alınmaz. Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında daha çok işçilerin kötü yaşam koşulları, köy ve köylünün içinde bulunduğu olumsuz durumlar romanlara konu edilmektedir. Bunun dışında toplumcu gerçekçi kuramın Türkiye’deki, özellikle de Orhan Kemal eserlerindeki uygulamalarında tamamıyla ideolojik bir yapılanmadan söz edilemez.

Şüphesiz Orhan Kemal’in de bir ideolojisi vardır. Fakat bu ideolojinin edebi metne yansımaları çok daha dar kapsamlıdır. Bu yüzden yazar, romanda kendi ideolojisini dillendirmez. Orhan Kemal 1954 yılında yayınladığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* eserinde, Sivas’ın Ç Köyü’nden yola çıkan Köse Hasan, İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali’nin çalışmak üzere gittikleri Çukurova’da ayakta kalabilmek için verdikleri mücadeleyi; ezen-ezilen, işçi-köylü ve köy-şehir karşıtlığında verir. Yazar romanına işçileri, yoksulları, imkânsızlıklar içinde yalnızlaşan insanları almıştır. Fakat bu insanların açık, net bir ideolojik söylemleri yoktur. *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de anlatıcı tarafsız bir kişiliğe sahiptir. En çarpıcı olaylarda, en çirkin sahnelerde, en adaletsiz uygulamalarda bile araya girmez, şahıslardan birini diğerine tercih etmez; hepsine aynı yakınlıkta durur. Dolayısıyla Orhan Kemal toplumcu gerçekçiler gibi olayları, bir bildiri yayınlarcasına yapay kalıplar halinde sunmamıştır (Narlı, 2002: 213-214). Bu yönüyle yazarın toplumcu gerçekçilikten, aydınlık gerçekçilik anlayışına geçiş yaptığı söylenebilir.

Öte yandan Mehmet Narlı, Orhan Kemal’in, şahıslarını sınıfsal bir bakışla esere yerleştirdiğini söylemektedir (Narlı, 2002: 302). Bu sınıfsal bakışın kaynağı ise “ekmek derdi”nin getirdiği ekonomik çelişkilerdir. Bu ekonomik düzensizlik bağlamında Orhan Kemal’in, Marksist ideolojiyi temel alan ve “alt yapı üst yapıyı belirler” sloganından yola çıkan toplumcu gerçekçilere yaklaştığı söylenebilir. Nitekim Rusya’da toplumcu gerçekçi metodun oluşum sürecinde de Birinci Sovyet Yazarları Kongresi, kapitalist ülkelerde edebiyatın sınıf mücadelesini yansıtmayı gerektiği üzerinde durmuştur (Oktay, 2003:111) Öyle ki, Orhan Kemal için de sınıfların dışında bir edebiyat yoktur:

“Evet, sosyalist çizgide bir eylemim yok, ama yapıtlarımda sosyal sınıfların arasındaki zıtlığın ne olduğunu gösteriyorum. Ne dediğini bilen bir yazar için, sınıflar dışında bir edebiyat yoktur zaten. Bir toplumda yaşıyorsak bu topluma bağımlı olmamak olanaksızdır.” (Karacanlar, 1974: 106)

Sınıf çatışmasından bağımsız bir toplum düşüneyen Orhan Kemal, bu noktada toplumcu gerçekçi sanatçılara yaklaşmaktadır. Fakat hem çağdaşı olan toplumcu gerçekçilerin hem de Rusya’daki toplumcu gerçekçi yazarların aksine Orhan Kemal, ideolojik söylemle sanatsal söylemi birbirinden ayırmaktadır (Narlı, 2002: 321). Ona göre öncelikle toplumdaki bozuk düzeni görmek gerekmektedir. Özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında verdiği çatışmalarla doğrudan toplumdaki bozuk düzene odaklanmış, sosyal ve ekonomik çelişkileri daima bir güç tarafından ezilip yenilen işçilerin gözünden vermiştir. Fakat romanda, sınıf atlamak için çalışan bu işçiler, toplumcu gerçekçilerin yaptığı gibi, kendi sınıfları adına savaşıyor birer tip olarak idealize edilmezler. Orhan Kemal ekmek derdine düşenleri ideolojik söylemlerle konuşturamaz. Mehmet Narlı’nın ifadesiyle, “ekmek işçileri” (Narlı, 2002: 323) aşağılama, hakaret, küfür şiddet yoluyla onları ezen sosyal düzenin farkında değildir. Dolayısıyla *Bereketli Topraklar Üzerinde* ile Orhan Kemal, belli

başlı emareler üzerinden toplumcu gerçekçilerin “sınıf bilinci” kıstasına yaklaşıp da romanda tam bir sınıf bilincinden söz edilememektedir.

4.3. Sınıf Bilinci

Bereketli Topraklar Üzerinde romanında Çukurova’nın “bozuk düzeni” içinde yenilen, ezilen, acı çeken, sınıf atlama hırsıyla birbirine zarar vermekten çekinmeyen insanlar anlatılmaktadır. Bu noktada Mehmet Narlı, Türk romanında işçiyi bütün çevresiyle en geniş manada ele alan yazarın Orhan Kemal olduğunu ifade etmektedir (Narlı, 2002: 332). Fakat *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de “ekmek derdi” için mücadele eden küçük insanı anlatan Orhan Kemal’in, romanda tam anlamıyla bir sınıfsal bilinç ortaya koyduğu söylenemez. Yazar yalnızca romanın bazı bölümlerine, okuyucunun sınıf bilincini hissedebileceği küçük ipuçları yerleştirmiştir. Bunun dışında *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de işçiler “ekmek parası” kazanmak için bilinçli, sistemli bir mücadele vermezler. Bu yüzden ki, fabrikada, inşaatta veya tarlada içine düştükleri sömürü düzeninin farkında değildirler. Onlar yalnızca yoksulluk ve imkânsızlıklar içinde yaşamdan kopmamak adına mücadele vermektedir. Zaman zaman durumlarından şikâyet eden işçiler, olanların sebebini hiçbir şekilde kavrayamaz; suçu ya şehre ya feleğe atarlar. Öyle ki romanda Köse Hasan fabrikanın –sulu kozanın- kötü şartlarına dayanamayıp hastalanınca, Yusuf’la aralarında geçen diyalogda hastalığının sebebini kadere bağlamaktadır:

“Aman deyim Hasan ayağını sıkı bas. Hasta masta olup dert olma başımıza da... Alın yazısı ben sıkı basıyorum ama kader.” (Kemal, 2021: 65)

Bununla birlikte Hasan’ın hastalığı ilerleyince, Ali’nin “onu bu hallere sokan devire, devrana, kahpe feleğe” (Kemal, 2021: 108) karşı öfkesi de işçilerin sınıf bilinci dışında hareket edip olanları bozuk düzenin getirdiği kötü

çalışma koşullarına bağlayamadığının göstergesidir. Öte yandan Hasan'ı hasta yatağında bırakıp inşaata giden Yusuf ve Ali fabrikadaki rüşvet sistemiyle inşaatta da karşılaşınca bu kez de suçu şehre atmışlardır:

“Ulan ne bok yerdi bu şehir dedikleri. Fabrikalarda avanta, yapılarda avanta.” (Kemal, 2021: 57)

“ (...) Şehir dediğin bir para tuzağıymış. Bir yerden kurtuluyoruz bir yere düşüyoruz.” (Kemal, 2021: 106)

Ne var ki romanda sınıf bilinci içinde hareket eden kişiler de yok değildir. Bunlar birinci ve ikinci patoz ustaları ve patozda çalışan Zeynel'dir. Patoz ustaları ve Zeynel her ne kadar sistemli bir sınıf bilinciyle hareket etmeseler de verdikleri tepkilerle, toplumcu gerçekçiliğin “sınıf bilinci” kıstasına yaklaşmaktadırlar. Öyle ki romanın patoz işçilerine ayrılan bölümünde ırgatbaşı paydos vermekte gecikince, patoz ustası işçilerin hakkını savunmuştur:

“Heriflerin hakkı olduğu için vereceksin paydosu. Ağır işçi bunlar. İnsafsızca, çok çalıştırmakla daha fazla mı randıman alacağını sanıyorsun?” (Kemal, 2021: 214)

Bu noktada usta her ne kadar işçilere “herifler” şeklinde hitap ederek kendini onlardan ayırsa da işçilerin hakkını savunması romanda sınıf bilincinin ortaya konması açısından önemlidir. Bunun yanı sıra işçilerin yetersiz beslendiğinin de farkında olan usta, ırgatbaşıyla konuşmasında yaptığı biz-onlar/sen-o ayrımıyla sınıf bilincini bir kez daha ortaya koymuştur:

“Onda da nefis var sendeki gibi. O da insan. En az senin benim kadar. Biz yemeğin, ekmeğin hasını yiyoruz. Onlarsa bizden çok daha ağır iş altındalar. Hem yiyoruz, hem de heriflere laf ettirmiyoruz. Bu kadarına hakkımız yok. (...)” (Kemal, 2021: 236)

ırgatbaşı, “Onlar amele, ırgat. Sen ustasın ben ırgatbaşı” (Kemal, 2021: 236) diyerek ustayı ve kendisini işçilerden ayırmaktadır. Fakat burada ustanın

yaptığı sen/ben-onlar ayrımı yine romanda sınıf bilincinin ortaya konulduğu önemli bölümlerdendir:

“Sen ben hatta ağa olmasa da işler yürür amma, onlar olmasa yürümez.” (Kemal, 2021: 236)

Ustanın, “onlar olmasa yürümez” cümlesi sınıf bilincinin romandaki en net göstergelerinden biridir. Ardından ırgatbaşı ustaya, “birer amele, köle, mal sahibinin atı, iti” olarak (Kemal, 2021: 236) bu işlere karışmamaları gerektiğini söyler. Fakat “Emekçiyim ben köle değil” (Kemal, 2021: 237) sözleriyle usta, toplumcu gerçekçilerin işçi sınıfını yücelten tavrına yaklaşmaktadır.

Öte yandan işçilerin hakkını savunmak isteyen, kısa süren paydos saatlerine kurtlu ekmeklere, taşlı pilavlara itiraz eden Kürt Zeynel de romanda sınıf bilincinin ifadesi olarak görülmektedir. Her günden daha az süren paydos sonucu Zeynel’in, iş başı için düdüğünü öttüren ırgatbaşına karşı “Çalsın çalabildiği kadar boş verin” (Kemal, 2021: 236) sözlerinde ufak bir örgütlenme çabası göze çarpar. Bunun üzerine ırgatbaşıyla aralarında şöyle bir konuşma geçmiştir:

“Bu ırgat milletine arka olma Zeyno. Bunlar çalmadan oynarlar, önlerine düşme. Sonunda sen kötü kişi olursun. Bana ne yahu ‘Heriflerin hakkını yeme, başkaldırmazlar.’ ‘Senden arka almasalar başkaldırmazlar.’” (Kemal, 2021: 223)

ırgatbaşının son cümlesi Zeynel’in işçiyi örgütlemek için çaba sarf ettiğini gösterir. Nitekim bu çaba Zeynel’in işçilerden Kemal Cesur’la yaptığı konuşmalarda da kendisini göstermektedir. Zeynel bütün işçilerin çalışma ve yaşam koşullarını düzeltmek adına Kemal Cesur’un kendisine arka çıkmasını istemiştir:

“Bak yemekler kurtlu, ekmekler küflü, bayat. Benim derdim zorum ne? Ekmeklerle yemekler... Bir de patoz dalgası. Kırk beş kişilik patozda otuz beş kişi çalıştırılıyor. Günde yirmi saat çalışıyoruz. Ne bu? Makine miyiz? Ben sövüp sayıyorsam, hepimizin menfaatine. Ben de ses çıkarmazsam, sonra? (...) Yarından tezi yok, gir ırgadın arasına ufaktan ufaktan... Çakıyorsun ya? (...) Gelecek hafta iş başı yapalım, iki gün geçsin. Karavanayı yallah edip devireceğim. Siz bana arka olun karışmayın gerisine... (...) ırgadın arasına gir, böyle böyle... Zeynel de, karavanayı devirecek, arka olalım de, E mi?” (Kemal, 2021: 267-268)

Ne var ki Zeynel’in küçük çaplı, işçileri örgütleme girişimleri her ne kadar toplumcu gerçekçilerin bozuk düzeni düzeltmeye karşı verdikleri savaşıla benzerlik gösterse de aslında onun tepkileri daha çok haksızlığa karşı koyamayan kişilik yapısıyla ilgilidir. Yediği taşlı pilava gösterdiği tepki de bunun açık bir göstergesidir:

“(...) Küfrün adını günah koymuşlar. Günahsa günahı bana. Dişim kırılıyadı bana yazık değil miydi? Günde yirmi saat çalış, bir de dışından ol. Onların balı neresinde? Ekmeğin hasını, yemeğin etlisini, sütün yağlısını yer, içerler. Biz? Pilavın yağsız, ekmeğin kurtlusunu, ayranın imansızını! Zaten boğaz tokluğuna çalışıyoruz. (...) Bizden farkları ne? Onlar da dokuz aylık biz de!” (Kemal, 2021: 226)

Zeynel, kullandığı biz/onlar ifadeleriyle, var olan sınıf ayrımını ortaya koymuş; bununla birlikte ırgatbaşı, ağa gibi “ezen” sınıfıyla eşit haklara sahip olma arzusunu dile getirmiştir. Bu noktada patoz ustası da ırgatbaşıyla olan konuşmasında, işçilerle aynı sınıftan olmamasına rağmen, “Nefisleri yok mu? Senin yediğini onlar yiyemez mi?” (Kemal, 2021: 226) diyerek işçilere karşı eşitlikçi bir tavır sergilemiştir. Bunun üzerine ırgatbaşının ustayla ilgili aklından geçirdikleri ise romandaki sınıf ayrımını yeniden belirginleştirmektedir:

“Yazının ırgat, maraba takımını kendileriyle bir tutuyordu. Bugüne bugün ırgat başıydı o. Kendisi de usta. Amelelerle nasıl bir olabilirlerdi.” (Kemal, 2021: 227)

İkinci patoz ustası da Ali'nin ayağını patoza kaptırması üzerine ağanın harman yerinden kaçışına, “Arabası pislenir diye herifi arabasına almıyor” (Kemal, 2021: 357) şeklinde tepki göstererek romandaki sınıf ayrımını bir kez daha ortaya koymuştur.

Sonuçta gerek patoz ustaları gerekse Zeynel'in ırgatbaşı öncülüğünde sürüp giden bozuk düzene verdiği tepkiler, Orhan Kemal'in romanda sınıf bilinci oluşturma çabalarının göstergesidir. Fakat bu noktada Asım Bezirci, Zeynel'in dişine taş değince küfretmesi veya işten atılınca harmanı yakması gibi durumların “bireysel bir kavgadan ibaret olduğunu söylerken, (Bezirci, 1984: 142), Mehmet Narlı'ya göre ise romanda sınıfsal tepkinin en net hali Zeynel'in bünyesinde toplanmıştır (Narlı, 2002: 305).

Bütün bu yönleriyle Orhan Kemal'in çıkış noktası toplumcu gerçekçilerle benzer olsa da yazar, bozuk düzeni düzeltmeye yönelik küçük küçük çabalamaktan öteye gitmemiştir. Orhan Kemal yalnızca toplumdaki bozuk düzeni göstermiş, böylece insanların başına gelen her türlü kötülüğü toplumdaki düzensizliğe bağlama yoluna gitmiş, hiçbir şekilde insanları suçlamamıştır. Buradan hareketle Orhan Kemal'de, “Toplumcu Gerçekçi” bakışın ötesinde insanı koruyup kollayan, onun içindeki iyiliğe daima inanan “Aydınlık Gerçekçi” bir bakış hâkimdir, denilebilir. Orhan Kemal *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de bu “Aydınlık Gerçekçi” bakışını şehirli-köylü/köy-şehir, ezen-ezilen gibi çatışmalar üzerinden vermektedir. Ayrıca romanda yaşanan bu çatışmalar sırasında yazar, köyden şehre gelen İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan'a iyimserliklerini hiç kaybettirmemiştir. Esasen onların başlarına gelen her türlü kötülük toplumdaki düzensizliğin dışavurumudur.

4.4. Sınıf Çatışması

4.4.1. şehirli-köylü/köy-şehir çatışması.

Şehirli-köylü çatışması romanın ilk sayfalarından itibaren kendini hissettirmiştir. “Ekmek parası” kazanmak için köylerinden ayrılmak zorunda kalan Köse Hasan, İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali, şehir hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Üç arkadaştan sadece Yusuf şehir görmüştür. Çukurova’ya olmasa da daha önce Sivas’ta Cer Atölye’sine çalışmaya gitmiştir. Bunun yanı sıra Yusuf’un şehirle ilgili emminden öğrendiği kulaktan dolma bilgileri de vardır. Dolayısıyla Yusuf gidecekleri şehir olan Adana’yla ilgili konuşmayı kendinde hak görmüştür. Bilinmeyen bir mekâna gidiş üç arkadaşta, özellikle Ali ve Yusuf’ta bir korku yaratmaktadır. Nitekim köy yerinden farklı olan şehir, “adamı cin gibi çarpar.” (Kemal, 2021: 8) Bu yüzden Yusuf henüz tren istasyonunda arkadaşlarını şehirde birlik olmaya çağırmıştır.

“Lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden derseniz, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım. Anca beraber, kanca beraber.” (Kemal, 2021: 8)

Bunun yanı sıra *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Ali, Yusuf ve Hasan’ın “ekmek derdi” uğruna köylerini terk edip Çukurova’ya inmesinin hikâyesidir. Üç arkadaş, hiç bilmedikleri bir şehirde “hemşerilerinin” onlara yardım edeceğini düşünüp iş beklentisi ile yola çıkmıştır. Şehir hakkında hiçbir şey bilmeyen Ali, Yusuf ve Hasan hemşerilerinin onlara iş vereceğinden şüphe etmezler:

“Hemşerimiz be. Hemşerinin kötüsü mü olur? Bizi bir gördü de kim idiğimizi belledi mi... Amanın hemşerilerim gelmiş diye... Bizi tutmayıp şehirliyi ne diye tutsun. Hemşeri demek hısım demek. Ben kendi nefsim, hemşerilerim şurda dururken, yazının şehirlisini niye işime alayım.” (Kemal, 2021: 14)

Ali, Yusuf ve Hasan’ın hemşerilerine karşı sergilediği bu iyimser tavırda

Orhan Kemal’in kendine has “Aydınlık Gerçekçi” anlayışını görmek

mümkündür. Üstelik bu iyimser bakış üç arkadaşın trende tanıştıkları Yunus’la yaptıkları sohbette de kendini göstermiştir:

“(…) Bizi görünce bir sevinecek ki, amanın hemşerilerim gelmiş diye. (...) Hemşerisi şurda dururken, yazının cingözlü şehirlisini içinde ne diye tutsun (Yunus’a)” (Kemal, 2021: 29)

Yunus’un bu konuşmaya “Lakin hemşerinin de kötüsü kötü olur ha!”

(Kemal, 2021: 29) şeklinde verdiği karşılık, Ali, Yusuf ve Hasan için, daha trenden inmeden şehrin acımasızlığına karşı bir uyarı niteliği taşımaktadır.

Bunun yanı sıra Ali, Yusuf ve Hasan’ın içine düştüğü “ekmek derdi” hiç şüphesiz “gurbet kavramını” da beraberinde getirir. Üç arkadaş “ekmek parası” kazanmak uğruna köyden şehre gelmiş, bir bakıma gurbete düşmeyi göze almıştır. Romanda gurbet kavramı yine Yusuf’un emmisinden duydukları ışığında şu şekilde açıklanmaktadır:

“Emmim derdi ki, uşaklar derdi, gurbete düştünüz mü, siz siz olun sılayı içinizden atın, unutun derdi. Atamadınız mı yandınız, unutamadın mı kor insana pek derdi. İş miş tutamazsın, aklın fikrin dağılır.” (Kemal, 2021: 8, 12)

Yusuf’un emmisinin bu sözleri üzerinden gurbet (şehir) ile ekmek derdi arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Ayrıca daha önce Sivas Cer Atölyesi’ne çalışmaya gidip kendisi de gurbeti tecrübe eden Yusuf, gurbete dair fikirlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Ayağın gurbete düştü de alıştın mı, bırak. Her zaman gidersin. Gurbet çağırır, duramaz, mümkünü yok duramaz gidersin. Gitmesen köy yeri batar, bunalırsın. Kendir kement tutamaz seni, gidersin. Gidince de durabilir misin? Ne mümkün? Bu kez sıladır içinde yaf yaf eder, burcu burcu kokar, düşlerine girer. Ah bir gitsem diye can atarsın, iple çekersin sılayı. Gidersin de gitmeye gidersin. Bir gün, beş gün... Kardaşıma deyim, bu kez gurbettir el eder, çağırır seni. Köydür batar, yüreğindir daralır, ceviz kabuğu gibi daralır. Buraya ne demeye geldim dersin, kahredersin. Bir kez yolun gurbete düştü mü, yu elini kendi kendinden! (...) Sen eski sen değilsin ki. Gurbete düşersin sıra çağırır, sıлана kavuşursun gurbet el eder, şehir yerinde eyleşmeye adamı köy yeri sıkır. En biri ben! Ben Sivas’a gitmeyeydim, Çukurova’ya heves etmezdim ki!” (Kemal, 2021: 13)

Gurbete alıştıktan sonra köy yerinde barınılamayacağını düşünen Yusuf, şehirle ilgili düşüncelerini anlatmaya devam eder. Ona göre şehir, otomobilleri ve kadınlarıyla ıslıl ıslıl ve cazibelidir:

“Gece olmaz mı, sokaklarda bütün elektrikler yanar, gündüz gibi, ipil ipil. O tomafiller, o avratlar ne bileyim canım, dille tarifi mümkünsüz. Siftah gidince adamı bir çarpar ki, eh kendi kendini yitirirsin, ne yana bakacağını şaşırırsın.” (Kemal, 2021: 12)

Ancak bütün cazibesine ve ışıltısına rağmen şehir korkulacak bir mekân, şehirli ise bir cindir. Yusuf arkadaşlarını şehrin bu aldatıcılığına karşı bir kez daha uyarmıştır:

“Lakin kardaşlar, biz biz olalım şehirlinin dolabına düşmeyelim. Anam avradım olsun bizi yek ekmeğe muhtaç ederler. Şehirliyi biliyor musun sen, şehirli bir cin.” (Kemal, 2021: 12)

Bunun yanı sıra ekmek parası kazanmak amacıyla köylerini terk edip şehre gitmek üzere yola çıkan üç arkadaş, başlangıçta Yusuf’un, şehirle ilgili izlenimleri olan emmisinden edindiği bilgiler dışında, şehirle ilgili hiçbir şey bilmemektedir. Fakat Ali, Yusuf ve Hasan tren yolculuğunda Veli adlı bir kişiyle tanışınca Veli üç arkadaş, şehirde ekmek mücadelesi vermenin zorluklarını anlatmış; özellikle ırgatbaşlıların adaletsiz sisteminden bahsetmiştir. Böylece üç arkadaş adeta şehirdeki haksızlık, hukuksuzluk ve sömürüyle yüzleşmiştir:

“Çok haksız. Para günü oldu mu, ağadan ırgadın parasını alır, bir de liste çıkarır yayar. On beş, yirmi mi hak ettin? İki buçuk, üçünü mutlaka keser. Siz Çukurova’ya ilk mi iniyorsunuz? (...) Kendinizi kollayın.” (Kemal, 2021: 18)

Dolayısıyla Ali, Yusuf ve Hasan trende tanıştıkları Veli sayesinde henüz şehre inmeden şehrin zor koşullarına dair ilk bilgileri ve uyarıları alırlar.

Bununla birlikte Veli üç arkadaşın, şehrin olmazsa olmazlarından otomobil hakkında fikir sahibi olmadığını görünce otomobille ilgili bilgi vermeye başlar:

“(...) Otomobilin bujisi var, direksiyonu var. Marşına bastın mı, kendi kendine işler. Bir işler ki, kancık ayı gibi! (...) Marş ne? Marş işte. Önde, şoför yerinde, tabanda, şöyle bir yer. Çıkıntılı. Ayağının altında. Bastın mı makine işler. (...) Lastik ne? Otomobilin tekerleği. İçi hava dolu amma, bilmeyen bilmez. (...) Pompa var, hava verir. Bastın mı lastikler şişer. Bir şişer ki, elinle tut, taş bellersin.” (Kemal, 2021: 19-20, 24)

Otomobilin işleyişi karşısında şaşkına dönen Pehlivan Ali ve Köse

Hasan şehre ve şehirliye karşı yeniden bir korku duymaya başlamıştır. Onlara göre gerçekten, Yusuf’un emmisinin de söylediği gibi, “bu şehir, şehirli bir cin, mutlaka bir cindir.” (Kemal, 2021: 20)

Öte yandan Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan trende

Veli’nin yanı sıra Yunus isimli biriyle daha tanışmış ve Yunus da üç arkadaşla, şehirde patoz işinde çalışırken yaşadıklarından bahsetmiştir:

“(...) Patoz, eski patoz. Dört buçuk ayak, kırk beş kişilik. Lakin ırğatbaşı kansız mı kansız. Şu kadarcık merhamet arama. Kırk beş kişilik patozu otuz beş kişiyle çalıştırıyor, on kişinin gündeliğini küt cebe. Güneş tepede alev alev, serçeler dersin sıcaktan düşüp düşüp bayılıyor. Adam çatlayacak, soluk alamıyorsun sıcaktan be. Yirmi saat. Paydos yok! (...) Bize yazık değil mi? Yirmi saat iş. İçine girmeyen bilmez. İnsan insanlıktan çıkıyor.” (Kemal, 2021: 33)

Ali, Yusuf ve Hasan, Yunus’un anlattıklarıyla bir kez daha şehirdeki

çalışma şartlarının adaletsizliğiyle ilgili, henüz şehre gitmeden fikir sahibi olurlar. Fakat yine de Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” tavrı sayesinde hemşerilerine karşı iyi niyetlerini kaybetmemişlerdir.

Şehre dair ilk bilgilerin alındığı tren yolculuğunun ardından, dürülü

yorganlarıyla garı şehre bağlayan ana caddede, Ali, Yusuf ve Hasan şehrin köşklerini, kadınlarını şaşkınlık içinde izlerler. Buradan itibaren Yusuf ve arkadaşları, Yusuf’un şehir görüp ölen emmisinin ona verdiği öğütler ışığında hareket etmeye başlarlar. Yusuf’un emmisinin şehir kadınlarına yönelik öğüdü şu şekildedir:

“Avrat dediğin bir esvaplı şeytan. Şehir yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın. Avrat kısmına kulak astınız mı yandınız.” (Kemal, 2021: 139)

Ne var ki, Pehlivan Ali o “esvaplı şeytanı” ilk olarak inşatta tanımış, gönlünü işçilerden Ömer Zorlu’nun karısı Fatma’ya kaptırmıştır. Hatta onunla aynı ortamda olabilmek için Yusuf’un yanından ayrılıp Ömer Zorlu’nun evinde kalmaya başlamış, bir süre sonra Fatma’yı alıp bir çiftliğe kaçmıştır. Abdal kızı ise Ali’nin çiftlikte karşılaşacağı ikinci “esvaplı şeytan”dır. Ali bir süre sonra çiftlikten uzaklaştırılıp patoz işine gönderilmiştir. Orada yaptıkları işin karşılığını almak için şehre inen Ali ve arkadaşları Ali’yi bir geneleve gitmeye ikna edince, Ali şehirli kadınların Fatma’dan çok daha işveli olduğunu öğrenir:

“(…) Gidelim de gör oğlum. Fatma kaç para yanlarında? Elleri su dökemez şerefsizim. Dudaklarını kırmızıyla boyuyorlar. Dilleri bir tatlı ki, baldan pekmezden tatlı, ne kadar dinlesen doyaman. Konuşmuyorlar mı? Adamın içi bir geçiyor ki, yanından ayrılacak gelmiyor tövbe. Ah dersin o dillerini dişlerini yiyeyim dersin. Kurban olasan gelir. (...) Elbiselerinin hepsi ipek. Al yeşil, beyaz... Pul pul, ıslıl ıslıl.” (Kemal, 2021: 299)

Aslında şehirli kadınların bu tasviri Yusuf’un emmisini haklı çıkarır niteliktedir. Yusuf’un emmisine göre birer “esvaplı şeytan” olan şehir kadınlarına karşı dikkatli olmanın yanı sıra şehirliye zayıf görünmemek de gerekmektedir:

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirliye engin yerinizi vermeyin derdi. İnsan dediğin delinmedik kabağa girmeli. Şehirliye himbıl görünmeyelim. Şehirliye himbıl göründün mü yandın.” (Kemal, 2021: 38)

Ardından Ali, Yusuf ve Hasan, yoldan geçen bir adamın yardımıyla, hemşerilerinin fabrikasına gitmek ister; ama adam onlara yardımcı olmadığı gibi, sert bir tavır takınır. Bu durumda Yusuf arkadaşlarına yeniden emmisinin, şehrin ve şehirlinin ne denli çıkarıcı olduğunu anlatan sözlerini hatırlatmıştır:

“Şehirli değil mi? Fukara emmim, şehirliyle beleş beleşine yaralı parmağa işemezler derdi.” (Kemal, 2021: 39)

Bunun üzerine üç arkadaş, bir başka yaşlıya daha hemşerilerinin fabrikasını sorar. Yaşlı adam ise adeta şehirde hemşeriliğin fayda sağlamayacağını ima ederek hemşerilerin birer “tırnaksız” olduğunu söylemiştir:

“Demek hemşerinizin fabrikasına diye geldiniz? İyi ettiniz ya, hemşeriniz tırnaksızın biridir. İş çıkacağını pek ummam.” (Kemal, 2021: 40)

Yusuf, yaşlı adamın bu sözlerine kızsada ona belli etmez. Çünkü şehir görmüş emmisinden, şehirliyle ters düşmemek gerektiğini öğrenmiştir:

“Emmim derdi ki, siz siz olun şehirlinin suyuna göre gidin, şehirli ak derse siz kara demeyin derdi” (Kemal, 2021: 41)

Sora sora hemşerilerinin fabrikasını bulan Ali, Yusuf ve Hasan fabrika sahibiyle görüşmek için fırsat kollamaya başlamıştır. Bu sırada üç arkadaştan Yusuf kapıcıya sigara götürmeyi teklif eder. Çünkü emmisinden, şehirlinin “rüşvetçi” olduğunu öğrenmiştir:

“Şehir adamı yeyime alışkın olur. Emmim derdi ki, siz siz olun, şehirliye yeyimi eksik etmeyin derdi.” (Kemal, 2021: 43)

Rüşvete rağmen fabrika sahibine ulaşamayan üç arkadaştan Ali ve Hasan geceyi geçirmek üzere bir kahvehaneye girmek isterken, Yusuf buna izin vermez. Çünkü emmisinden aldığı tavsiyeye göre şehirde sabırlı ve tutumlu olup harçlıklarına sahip çıkmaları gerekmektedir:

“Emmim derdi ki, gurbete düştünüz mü, işinizi sağlamlayana kadar harçlığınıza kördüğüm atın derdi. Sabredenin koyununu kurt yemezmiş.” (Kemal, 2021: 45)

Yusuf’un emmisinin öğüdü doğrultusunda geceyi kahvehane yerine bir ağaç altında geçiren üç arkadaş ertesi gün “el öpmekle ağız kirlenmez” (Kemal, 2021: 46) diyerek yeniden fabrika kapıcısının yanına giderler. Burada Yusuf,

arkadaşlarına bir kez daha emmisinden duyduklarını hatırlatır. Buna göre insan şehirde sabırlı olmalı ve çıkarları doğrultusunda hareket etmelidir:

“Emmim derdi ki, geminizi yürütmeye bakın derdi. Adam köprüyü geçene kadar gâvura bile dayı der. Sabredenin koyununu kurt yemezmiş.” (Kemal, 2021: 46)

Fabrika sahibiyle görüşmek isteyen Ali, Yusuf ve Hasan’ın, önce kapıcı engelini aşması gerekmektedir. Bunun için her yolu deneyen üç arkadaş, en sonunda çareyi kapıcıya yalvarmakta bulurlar. Fakat onca ısrara dayanamayan kapıcının sabrı taşar ve üç arkadaştan Yusuf’u itip kakarak onları fabrika önünden uzaklaştırmaya çalışır. Bu noktada Yusuf bir kez daha şehir görmüş emmisinin sözünü hatırlar. Emmisinden duyduğuna göre, gurbete düşen insan her an bir sorunla karşılaşabilir. Şehirdeki bu sorunlar özellikle köyden gelen insanın zaman zaman içinden çıkamayacağı bir noktaya ulaşabilir. Fakat köylü, şehir yaşamına sabırla adapte olup mücadeleden vazgeçmemelidir. Öyle ki bu mücadele ruhu Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” anlayışının gereklerinden biridir:

“Gurbete düşen bir insanın başına her bir şey gelir. Arabamızın tekerine taş koyuyorlar. Gurbet bunun burası. Gurbette insan derdi emmim, sudan çıkmış balığa döner. Sabırlı olun, aman sabır. Sabredenin koyununu kurt yemezmiş.” (Kemal, 2021: 47)

Kapıcı engelini bir türlü aşamayan Ali, Yusuf ve Hasan; bir yandan kapıcının insafsızlığından dert yanarken, diğer yandan fabrika önündeki cümbüşe dikkat kesilmiştir. Fabrikanın önü; kalabalığı, gürültüsü ve cıvıltısıyla adeta şehrin bir fotoğrafını vermektedir:

“(…) küçük karpit lambalarıyla dolaşıp duran gezgin satıcıların yer yer aydınlattığı fabrika önünde, insanlar çok daha cıvıl cıvıl, çok daha cümbüşlü oluyordu: Şam tatlısını ne güzel, ne güzel yemesi! Hani ya şifalı şalgamdan içen?” (Kemal, 2021: 49)

Ali, Yusuf ve Hasan fabrika sahibine ulaşmayı başaramasalar da Yusuf hala umudunu kaybetmemiştir. Yusuf'taki bu iyimser bakış şüphesiz ki Orhan Kemal'in "Aydınlık Gerçekçi" tavrını öne çıkarmaktadır:

"Bir şeyler yapacağız herhalde. Bugün değilse yarın, yarın değilse öbür gün. (...) Yusuf'un umudu kırılmıyordu, kırılmayacaktı: Göremediğimize ne bakıyorsun? Göreceğiz. Madem bu fabrikanın sahibi, ne yapıp yapıp göreceğiz!" (Kemal, 2021: 50)

Fakat fabrika önünde bir yaşlı adamla daha karşılaşan üç arkadaşın "fabrika insanı" olduğu anlaşılan bu adamdan duydukları, şehirde hemşeriliğin fayda sağlamadığını gözler önüne sermiştir:

"(...) Burası şehir, fabrika. Köy yerine benzemez. Hemşeri memşeri... Geç bir kalem. Elin ayağın tutuyor mu, gücün kuvvetin yerinde mi, iş başına git, iş varsa versin." (Kemal, 2021: 50)

Bu sözlere rağmen Yusuf, bütün iyimserliğiyle, bir şehirlie karşı hemşerinin daha faydalı olacağını düşünmekte; fakat ne yazık ki yanılmaktadır. Yaşlı adamın, yabancıya iş verme konusunda Yusuf'a, "Belli olmaz işime kim gelirse..." (Kemal, 2021: 50) şeklinde verdiği karşılık şehirlinin ne denli fırsatçı ve çıkarıcı olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Bununla birlikte yaşlı adam Ali, Yusuf ve Hasan'ın ancak fabrikanın "çırçır" bölümünde çalışabileceklerini söylemiştir. Üstelik burada uzun saatler çalışmanın karşılığında çok az para kazanacaklardır. Fakat üç arkadaş köylerinde o kadar az parayı bile kazanamadıkları için son derece mutlu olurlar. Burada Orhan Kemal'in, daima insanın iyimser tarafını öne çıkaran "Aydınlık Gerçekçi" bakış açısını görmek mümkündür:

"Günde kazansanız kazansanız iki, üç lira! Üçü de sevinçten neredeyse hoplayacaktı. 'Daha ne? Bizim orda tövbe iş olmaz. Olsa bile otuz kırk kuruş'" (Kemal, 2021: 51)

Uzun uğraşlar sonucu fabrikada işe başlayan üç arkadaştan Ali, fabrikadaki rüşvet sistemine karşı çıkmış, ırgatbaşına haraç vermek istememiştir. Fakat Yusuf emmisinin öğüdü sayesinde, şehirde zarar görmemek adına biraz olsun sakin kalmak gerektiğini bilmektedir:

“Emmim derdi ki siz siz olun şehirlinin fendine düşmeyin. Sizi vallaha yek ekmeğe muhtaç ederler derdi. (...) El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı.” (Kemal, 2021: 57-59)

Bütün bunlardan hareketle, şehir ve şehirli tam da Yusuf’un şehir görmüş emmisinden duyduğu gibidir. Bir yanıyla şehir insana korku vermektedir, “ekmek derdi” yüzünden gitmeye mecbur kalınan yerdir. Öte yandan otomobilleri, kadınları, kalabalığı ve ısıltısıyla cazibelidir. Fakat bu cazibe “ekmek parası” için gelenleri “cin gibi” çarpmaktadır. Bu yönüyle de ne yazık ki aldatıcıdır. Şehirde yaşayanlar ise burada yok olmamak için şehrin bu kargaşasına ve aldatmacasına ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Bu yüzdendir ki şehirli; kurnaz, güvenilmez, çıkarıcı, rüşvetçi, ikiyüzlü ve fırsatçıdır.

Bereketli Topraklar Üzerinde’de köy-şehir/köylü-şehirli çatışmasının çoğu zaman Yusuf’un şehir görmüş ve ölmüş emmisi tarafından verildiği görülmektedir. Bu yönüyle Mehmet Narlı romanda, Yusuf’un emmisi olarak geçen karakterin Yusuf’u vaka dışından yönlendirdiğini ifade ederek, bu karakteri “Yol Gösterici/Yönlendirici Karakterler” kategorisinde incelemiştir (Narlı, 2002: 297). Yusuf’un şehrin veya şehirlinin pek çok olumsuz özelliğinin üstesinden gelebilmesinin sebebi, emmisinden şehir hakkında öğrendikleridir. Yusuf’un emmisi şehir yaşamını her yönüyle tecrübe etmiş, burada nasıl davranılırsa “ekmek parası” kazanılabileceğini Yusuf’a aktarmıştır. Yusuf da bu bilgileri adeta birer öğüt gibi algılamış, onları şehirdeki kılavuzu haline

getirmiştir. Öyle ki bu öğütler Ali, Yusuf ve Hasan'ın şehre ve şehirliye karşı korkularını yenmelerinde oldukça faydalı olmuştur.

Fakat üç arkadaştan sadece Yusuf emmisinin öğütlerine sadık kalmıştır. Duvarcı ustası olup köyüne dönene kadar da emmisinin yol göstericiliği devam etmiştir. Emmisi “şehirlinin suyuna gidin” (Kemal, 2021: 41) demiş, Yusuf öyle yapmıştır. Emmisi “şehirli yeyime alışkın olur (Kemal, 2021: 43) demiş, Yusuf, fabrika sahibiyle görüşebilmek için kapıcıya rüşvet olarak sigara almıştır. Emmisi “geminizi yürütmeye bakın” (Kemal, 2021: 46) demiş, Yusuf şehirdeki yaşamını bu şekilde idame ettirmiştir (Narlı, 2002: 297).

Sonuçta üç arkadaştan sadece Yusuf bu öğütlerin yardımıyla köye “ekmek parasını” kazanarak geri dönmeyi başarırken, Ali ise önce Yusuf’un uyarılarına rağmen gönlünü bir kadına kaptırmış, o kadınla şehirde oradan oraya sürüklenmiş, en sonunda zorlu çalışma koşulları ölümüne sebep olmuştur. Hasan ise zaten henüz fabrikadaki çırçır atölyesinde çalışırken kötü çalışma koşullarına dayanamamış ve ölümle yüzleşmesi çok erken olmuştur.

4.4.2.Ezen-Ezilen Çatışması

4.4.2.1. ezenler.

Bereketli Topraklar Üzerinde’de, İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan, Çukurova’da çalışmaya gittikleri farklı mekânlarda ırgatbaşı/usta-ağa-patron hiyerarşiyle karşılaşmışlardır. Üç arkadaş çalıştıkları fabrika, inşaat ve tarlada bu hiyerarşi ile baş etmek zorunda kalmıştır. Çünkü Çukurova’daki çalışma sistemi, işçilerin doğrudan ağaya/patrona ulaşmasına izin vermemektedir. İşçiler ancak ağa veya patronun uzantısı olan odacı, kapıcı, ırgatbaşı engellerini aşabilirlerse patrona ulaşabilmektedir. Fakat bu da şehrin ikiyüzlülüğüne, çıkarıcılığına, kurnazlığına ayak

uydurmuş odacı, kapıcı, ırgatbaşı gibi kişiler karşısında hiçbir şekilde mümkün olmaz. Bu durumda romanda kapıcı, odacı, ırgatbaşı, kâtip gibi kişiler çatışmanın “ezen” tarafında yer alırken, Ali, Yusuf ve Hasan başta olmak üzere bütün işçiler “ezilen” olmaktan kaçamazlar. Bu noktada ezenin araçları rüşvet, hakaret ve küfür olmaktadır.

Romanda hemşerilerinin fabrikasında çalışmak üzere Sivas’ın Ç köyünden Çukurova’ya gelen İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan’ı “ezen” konumundaki ilk kişi fabrika önündeki kapıcı olur. Yusuf emmisinin öğüdüne uymuş, kapıcıya rüşvet olarak sigara paketi vermiştir. Fakat üç arkadaşın rüşvet teklifine çok sinirlenen kapıcı, onları fabrika sahibiyle görüştürmez:

“İrzına sövülmüş gibi köpüren Arnavut, ‘Banaaaa’ diye bağırdı. ‘Sen verirsin rüşvet ha?’” (Kemal, 2021: 44)

Kapıcının bu agresif tavrı Ali, Yusuf ve Hasan’ın fabrika sahibine ulaşmasına engel olsa da üç arkadaşın Yusuf pes etmemiş, kendini fabrika sahibinin arabasının önüne atmıştır. Aslında ağa ırgatlarla şahsen muhatap olmamakta, onları adamları vasıtasıyla sömürmektedir. Romanda Orhan Kemal bir yandan ağanın, adamları üzerinden kurduğu bozuk düzeni gösterirken, bir yandan da insanın içinde mutlaka iyi bir yan olduğunu söyleyen “Aydınlık Gerçekçi” anlayışının etkisiyle ağayı tamamen olumsuz özellikleriyle çizmemiştir:

“Altmışlık biriydi. Yeni tıraşlı pörsük yüzünde kıl kıl damarlar. (...) Yıllar vardı memleketten, şehirden ayrılalı. Ayrılma bile doğduğu köye çeşme yaptırmıştı, yol yaptırmıştı, çocuk okutuyordu. (...) Meraklı kalabalığa karşı piyasasının bozulmasından korkmasa lafı uzatır, yıllardır kendini sık sık konuştuğu şehirceden sıyrılır, onların köycesiyle konuşurdu.” (Kemal, 2021: 52-53)

Yusuf’un fabrika sahibinin arabasının önüne atlaması üzerine onunla görüşme fırsatı bulan üç arkadaş, böylece kapıcı tarafından daha fazla ezilmekten kurtulmuştur. Uzun uğraşlar sonucu Ali, Yusuf ve Hasan fabrikanın,” pamuğun kuru kabuğuyla

tohumundan ayrıldığı yer olan çırçır dairesinde” (Kemal, 2021: 55) işe başlarlar.

Fakat bu kez de çırçırın ırgatbaşı adam kayırmak, işçilerden haraç alıp onlara kötü muamele etmek gibi konularda, ezen-ezilen çatışmasının ezen tarafında önemli bir rol oynamaktadır:

“(…) İşe adam kayırır, kayırdığı adamlardan avanta alır, şuna buna para karşılığı çırçırlardaki kadınları, kızları tavlalar, para vermeyen hele hele para vermeyip bir de kafa tutanların anasını beller biri’dir.” (Kemal, 2021: 55)

Buradan hareketle ırgatbaşının kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini söylemek yanlış olmaz. İşçilerden rüşvet toplayan ırgatbaşı, hiç şüphesiz Ali, Yusuf ve Hasan’a da aynı şekilde davranmıştır. Üç arkadaş henüz işe başlamadan ırgatbaşı onları kenara çekmiş ve aldıkları paranın bir kısmını ona vermeleri gerektiğini söylemiştir:

“Buranın gündeliği üç lira temiz. Ben sizi kollayacağım. (...) Baktım garipsiniz. Haftadan haftaya ne zaman alacaksınız paraları, vereceksiniz bana hak, ırgatbaşı hakkı.” (Kemal, 2021: 56)

Yusuf ırgatbaşından duyduğu bu sözler karşısında neye uğradığını şaşırır.

Fakat emmisinin, “siz siz olun şehir uşağına tav olmayın. El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı.” (Kemal, 2008: 56-57) sözünü hatırlayarak durumu kabullenir.

Pehlivan Ali ise başlangıçta fabrika sahibinin hemşerileri olduğunu söyleyerek bir ayrıcalık beklemiştir. Burada Ali’nin hala “hemşeri” kavramından medet umması

Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” iyimser tavrının bir göstergesidir. Fakat Ali’nin aldığı cevap yüzüne bir tokat gibi çarpmıştır:

“Yok burda hemşeri memşeri. Fabrika burası. Ağa karışmaz işimize bizim. Bizden sorulur durumu fabrikanın!” (Kemal, 2021: 57)

Ağa, fabrikada adamlarının kurduğu sömürü sistemine karışmamakta, yapılan pek çok haksızlığa göz yummaktadır. Çünkü yapılan haksızlıklar en nihayetinde ağaya bir gelir kaynağı olarak geri döner. Dolayısıyla ırgatbaşı hem

kendi menfaatleri, hem de ağanın menfaati için fabrikada kendince bir düzen kurmuştur. Bu düzen içinde hakaret ve şiddet başı çekmektedir.

Irgatbaşı kısa paydos vakitlerinden işe dönmekte zorlanan işçilere elinde sopasıyla rastgele vurarak, onları hızlıca çalışmaya başlamak zorunda bırakır:

“Ana, avrat, din iman... Elindeki sopayla nereleri rast gelirse, kovalıyordu çocukları işlerinin başlarına. (...) Kız ya da oğlan, Allah vere dalga geçip işlerinde kusur etsinler! Ettiler mi, kısa kalın sopa enselerinde, omuz başlarındadır.” (Kemal, 2021: 65, 66)

Ne var ki bütün bu kötü muameleye rağmen işçi kızlar ve oğlanlar hayatlarından memnundurlar. Her iki taraf da birbirleriyle sorunsuz bir şekilde anlaşılmaktadır. Kızlar sık sık helâya veya su içmeye çıktığında oğlanlarla cilveleşir, oğlanlar ise paydoslarda kızlara Şam tatlısı ısmarlar veya gazoz ikram eder. İşçilerin her şeye rağmen bu, hayattan memnun halleri Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışında kendini gösteren iyimserliktendir, denilebilir. Fakat yazar özellikle kadın işçilerin içinde bulunduğu durum üzerinden bozuk düzeni gözler önüne sermekten de çekinmemiştir:

“Bu kızların çoğu daha memeleri kabarmadan gebe kalırlar. Doğurur, anne olur, gene gebe kalır, gene doğurur, gene gebe, gene doğum. Sonunda ya tanınmayacak kadar çirkinleşir ya da yeni dostlar ardında koşan kocalarının tekmesiyle elden ele dolaşır, en sonunda da babaları yaşında birinin kahrını çekmek zorunda kalırlar. İçlerinde genelevlere düşenler de olur. Düşmeyenlerse, kim bilir hangi pamuk tarlasında çapa çapalarken, sıtma ya da güneş çarpmasından, bir deri bir kemik, genç yaşlarında ölür giderler.” (Kemal, 2021: 66-67)

Bu noktada Orhan Kemal, “Aydınlık Gerçekçi” bakış açısıyla, kızların başına gelen bütün bu kötü durumların kendilerinin değil, bozuk düzenin suçu olduğunu savunmuştur.

Öte yandan fabrikadaki ırgatbaşı şiddetin yanı sıra işçilere ağır hakaretler etmekten de kaçınmaz. Onun gözünde işçiler insan değil, birer

hayvandan farksızdır. Örneğin işçileri denetlemeye gelen fabrikanın kâtibi, işe yeni başlayan Köse Hasan’la karşılaştığında ona soyadını sormuş, Hasan köy yerinde “adet olmadığından” soyadının olmadığını söylemiştir. Bunun üzerine şaşkına dönen kâtip, Hasan’a kanundan bahsedip herkesin yasa gereği bir soyadının olması gerektiğinden söz eder. Bu sırada ırgatbaşı araya girerek ona adeta hayvan muamelesi yapmıştır:

“İnsan suretinde hayvan. Ne bilir bunlar kanun manun? Allah bir alttan delmiş bir üstten sonra da kapmış koyvermiş.” (Kemal, 2021: 69)

Benzer şekilde kâtip diğer işçilere hal hatır sorduğunda da aldığı “Donuyok” cevabı sonrası ırgatbaşı, kelimeyi düzgün söylemeyen işçilere hakarete varan bir tepki daha göstermiştir:

“Nefesini tüketme. Bunlar nerde insanlık nerde. Bunlar var mı somun! Yerler! Var mı nallı Fatma?...” (Kemal, 2021: 68)

Bütün bunlardan hareketle ezen-ezilen çatışmasında “ezen” tarafın acımasızlığı göze çarpmaktadır. Köse Hasan başta olmak üzere tüm işçiler, uğradıkları hakaretler sonucu değersizleştirilmiş ve “ezilen” taraftaki yerlerini almışlardır. Böylece fabrikada ilkel bir yaşamın hüküm sürdüğü söylenebilir. Öyle ki işçiler sadece yemek yemek, uyumak ve cinsel ihtiyaçlarını karşılamak için mücadele ederler. Çünkü çalışma koşulları ancak bu kadarına izin vermektedir. Bu noktada romandaki Köse Topal karakteri ahırdan bozma barakasında kendince kurduğu sömürü düzeniyle, ezen-ezilen çatışmasının “ezen” tarafında öne çıkmaktadır:

“Faizle para verirdi ama öyle her önüne gelene değil. Adamı gözünden tanırdı: İş bulmuş da fotoğraf pul gerekiyormuş... Böylelerine bir lira verse, para günü iki buçuk alırdı.” (Kemal, 2021: 74)

Fabrikanın “sulu koza” bölümünde çalışan Köse Hasan, buranın soğuk ve nemli ortamına dayanamayınca hastalanmıştır. Bu noktada Köse Topal’ın

ezen-ezilen çatışması içerisindeki “ezen” tavrı, kendince kurduğu sömürü sisteminde, hakaretler eşliğinde bir kez daha kendisini göstermektedir:

“Kendini üşütmüşsün, paran varsa ver de, sana sıcak bir çay kaynatıvereyim. (...) Bunlara iyilik yaramazdı zaten. Geçermiş herhal. Geçsin bakalım, yazının uğursuzu. Ölü it leşi gibi kokuyordu soluğu da. Geçermiş, geçer bellesin, aç it. (Kemal, 2021: 83)

Hasan hastalandığı sırada, her anlamda zor koşullarda çalışmaya devam eden Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf ise ırgatbaşının ikinci kez paralarını kesmesiyle durumu ağaya şikâyet etmek istemiştir. Fakat ağa ırgatlarıyla doğrudan iletişim kurmamaktadır. Bunun için belli başlı adamları vardır. Ağanın odacısı da bu adamlardan biridir. Dolayısıyla romanda, ağanın bir uzantısı olarak görülen odacı ezen sınıfının bir başka üyesidir, denilebilir. Öyle ki Ali ve Yusuf, amele oluşları sebebiyle odacı tarafından küçümsenmiş ve ağayla görüşmeye layık görülmemişlerdir. Böylece iki arkadaşın kurulan sömürü sisteminde “ezilen” olmaktan kaçamadığı anlaşılmaktadır:

“(...) üstleri başları pamuk tozları içindeki ameleleri koskoca fabrika sahibinin yanına sokacak değil ya! Burda hemşeri memşeri sökmez. Dingonun ahır değil burası. Ne diyecekseniz bana dersiniz, ben icap ederse ağaya söylerim.” (Kemal, 2021: 88)

Aynı zamanda odacı fabrikadaki hiyerarşik yapı içerisinde “ezen” konumuna duyduğu güvenle, Ali ve Yusuf’un ırgatbaşının kendilerinden aldığı haracı ağaya şikâyet etmek istediklerini ırgatbaşına haber vermiştir. Bunun üzerine ırgatbaşı ile odacının arasında geçen diyalog, fabrikadaki sömürü düzenini gözler önüne sermektedir:

“Peki ulan, aldığın avantajlardan niye beni es geçersin. Bana niye koklatmazsın, karnında kaç barsak olduğunu bilirim be. (...) Bundan sonra beni es geçmekte devam edecek misin? Etmem be oğlum. Edersem kıy bana. (Kemal, 2021: 92-93)

Bu noktada fabrikadaki sömürü düzeni en net şekliyle bir kez daha kendini göstermiş; böylece Orhan Kemal “Aydınlık Gerçekçi” anlayışın ışığında bozuk düzeni açığa çıkarma hedefine ulaşmıştır.

Odacıdan, kendisini ağaya şikâyet etmek istedikleri haberini alan ırgatbaşı, Ali ve Yusuf’a fabrikadaki “ezen” konumunu çok sert bir şekilde hatırlatır. Bu esnada ırgatbaşının en önemli yardımcıları şiddet, hakaret ve küfür olmaktadır:

“Ulan i...ler, ne için ettiniz beni şikâyet? (...) Hiç beklemediği anda Yusuf’a bir tokat. Yusuf’un kasketi uçtu, sendeledi. (...) Acıdık, aldık işe, ettin beni şikâyet. Defolun, iş miş yok size yallah!” (...) Bu fabrikada hiç kimse ötekini gammazlayamaz! (...) Deyyus kaç paralık adamsın karşımda...” (Kemal, 2021: 100-101)

Yusuf’un kapıcıdan gördüğü şiddet hem onun hem de Ali’nin güç karşısındaki “ezilen” konumunu göstermesi açısından dikkat çekmektedir:

“Bırak Ali, bırak kardaş, biz ölmüşüz be, bizde tövbe iş yokmuş, biz kendimizi kaldırıp ırmağa atmalıyız. Yazık bize, yazıklar olsun... (...) “Herif tokat attı sustuk, kovdular sustuk. Demek anamıza avradımıza sövseler gene susacağız?” (Kemal, 2021: 101-102)

Bunun üzerine Yusuf ve Ali Köse Hasan’ı hasta yatağında terk edip kendilerine daha önce iş teklif eden Laz taşeronun şantiyesinde inşaat işçiliğine başlamıştır. Şantiye Yusuf ve Ali’nin çalıştığı ikinci mekândır. Fakat iki arkadaşın çalışmaya başladıkları ikinci mekânda da işçilere karşı sömürü sistemi devam etmektedir. İnşaatın taşeronu fabrikaya geldiği ilk gün Ali ve Yusuf’un, onun teklifine cevap vermemesini fırsat bilerek onları daha az parayla çalışmaya ikna etmiştir. Bunun sonucunda iki arkadaş inşaatda da “ezilen” olmaktan kurtulamamıştır:

“Ne için teptiniz işinizi. Söyledum ben size, yazayum mi adunuzi. Düşünelim dediniz. O zaman deseydiniz yaz, yazacak idim dörder liradan. Şimdi üçer lira. İsterseniz yazayım. Demezsensiz yaz, gelirsensiz yarın, vermem bu parayı da.” (Kemal, 2021: 103)

Dolayısıyla Ali ve Yusuf'un fabrikadan atılmalarına sebep olan rüşvet sistemi inşatta da devam etmektedir. Fabrikadaki ırgatbaşının yerini şantiyede amele çavuşu almıştır:

“Beni kim kollarsa işimde onu tutarım. Niye? Çünkü ben bu inşaatın sahibinin adamıyım. Taşeron benim işime karışamaz, vız gelir.” (Kemal, 2021: 105)

Bu noktada fabrikadaki düzenin, şantiyede de kurulduğu görülmektedir. Nasıl ki fabrikada ağa ırgatbaşını işçiler üzerinde söz sahibi yaptıysa burada da taşeron, amele çavuşuna işçileri seçme hakkı tanımıştır. Dolayısıyla amele çavuşu fabrikadaki ırgatbaşının işçiler üzerinde kurduğu hâkimiyeti inşaatı kurmayı başarmıştır:

“Size olmaz derim, kendi adamımı alırım mesela. Bal tutan parmağını yalar.” (Kemal, 2021: 105)

Öyle ki amele çavuşu da hali hazırda bulunduğu konuma, Ali ve Yusuf gibi sömürülerek, kötü şartlar altında çok çalışarak, yani “ezilerek” gelmiştir:

“Evet, ben şimdi bu makama geçtim amma, amele çavuşlarına az mı haraç verdim. (...) Yalvar yakardan anam ağladı. Yıllar yılı bakın şu avuçlarıma! Nasır değil kemik. Bellersiniz sancıdan canımı alıyorlar geceleri” (Kemal, 2021: 105-106)

Bu durumda amele çavuşunun ezilen sınıftan ezen sınıfa geçmesi, toplumcu gerçekçiliğin “hayatın devrimci gelişme içinde ilerlemesi” gerektiği ilkesine yaklaşmaktadır. Fakat amele çavuşu aslında bu sisteme bilinçsizce eklemlenmiş yani “ezilen” sınıftan “ezen” sınıfa geçmesi sömürü sisteminin doğal bir sonucu olmuştur. Dolayısıyla amele çavuşunun işçiler üzerinde hâkimiyet kurarken rüşvet yolunu tutması kendisinin değil, bozuk düzenin suçudur. Bu da Orhan Kemal'i “Toplumcu Gerçekçilik”ten “Aydınlık Gerçekçilik”e götürmektedir. Yazar “Toplumcu Gerçekçilik”ten ayrılan “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışıyla bozuk düzenin fotoğrafını bütün çıplaklığıyla yansıtmıştır.

Öte yandan şantiyede erkek işçilerin yanında kadın işçiler de vardır. Soförün karısı Hayriye de bunlardan biridir. Hayriye taşeron, amele çavuşu gibi parası olan kişilere karşı kadınlığını kullanarak onlarla birlikte olmaktadır. Kadınlığını kullanmak Hayriye için “ezilen” olmaktan kurtulmanın en kolay yolu olmuştur:

“Erkeklerle karşı aşırı düşkünlüğü bir yana, şurasını burasını göstererek çileden çıkardığı erkekleri soymasını iyi bilirdi.” (Kemal, 2021: 125)

Üstelik Hayriye kendince kurduğu bu sisteme ustalardan biri olan Ömer Zorlu’nun nikâhsız karısı Fatma’yı da dâhil etmiştir. İki kadın erkekleri bu sistemle sömürerek “ezilen” olmaktan kurtulmaya çalışırken, Pehlivan Ali de parasını Fatma’ya yedirenler arasına girmiştir. Ali sırf Fatma ile yalnız kalabilmek için Ömer Zorlu’ya kumar parası verirken, Ömer Zorlu da kumar oynamak için Ali’nin parasına muhtaç olduğundan, Ali’nin onlarla birlikte kalmasına izin vermiştir. Burada Orhan Kemal gayrimeşru bir şekilde yürüyen ilişkiler ağı üzerinden bir kez daha bozuk düzeni gözler önüne sermiştir. Üstelik Fatma için Ömer Zorlu’ya verdiği paralar bitince Ali, bu kez de Yusuf’un tüm uyarılarına rağmen Fatma’yı alıp bir çiftliğe gider. Böylece romanda üçüncü mekân olan çiftliğe geçiş yapılır. Bu noktada yazar artık tarım işçileri üzerinden ezen-ezilen çatışmasını vermeye başlar. Öyle ki burada da ırgatbaşı bütün düzeni kendi çıkarları doğrultusunda kurmuş, adeta ilahlaştırılmıştır:

“Irgatbaşılar ırgat pazarının mutlak hâkimidirler. Rızıkların sahibi! Şöyle bir görünüveren ırgatbaşının çevresi hemencecik umutla alınır. Ağzından çıkacak her söz kerametmişçesine dinlenir.” (Kemal, 2021: 170)

Irgatbaşının hâkim olduğu ırgat pazarında, şartlar zorlu, insanlar ise son derece sabırlıdır:

“Erkekler de kadınlar gibi bir deri bir kemiktirler. Değdiği yeri köz gibi yakan güneşin altında aç, terli ama sabırla beklerler.” (Kemal, 2021: 170)

İnsanlar zorlu şartlar altında yaşam mücadelesi verirken, bir an olsun

umutlarını kaybetmeyi düşünmemişlerdir:

“İnsanlar aç ama umutsuz değildirler. Kadınlar bilirler ki erkekleri er geç gelecektir. Göz bebeklerinde ‘Ekmek’in müjdesi, er geç gelecektir erkekleri.” (Kemal, 2021: 170)

Bütün bu zorlu koşullara rağmen insanların “ekmek derdine” dair bitip

tükenmeyen umudu hiç şüphesiz Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi”

anlayışının bir parçasıdır.

Romandaki bir diğer çalışma mekânı olan çiftlikte Ali ile Fatma’nın karşılıklarına çıkan Kâtip Bilal de orada sözü geçen biridir. Bu yönüyle Kâtip Bilâl’in, romandaki ezen-ezilen çatışmasının “ezen” tarafında olması kaçınılmazdır. Nitekim Kâtip Bilal Fatma’yı adeta koruma altına almış, onu çiftliğin ev işlerinde görevlendirmiş, Ali’yi ise Fatma’dan uzaklaştırmak için patoza göndermiştir. Hatta Fatma’nın da Ali ile birlikte patoza gitmemesi için önce Fatma’ya tehditler savurmuş, sonra çiftlikte kalması için ona vaatlerde bulunmuştur:

“Seni temelli çiftlikte alıyorum. Bedavadan yer, içersin, haftalığın da gene haftalık!” (Kemal, 2021: 182)

Dolayısıyla Kâtip Bilâl’in, ezen-ezilen çatışmasının “ezen” tarafında olduğuna hiç şüphe yoktur:

“Benim elimde her şey var. Bugüne bugün ben buranın kâtibiyim. İrgatbaşıya desem ki Fatma’nın işi bitti, al götür kazmaya desem, bir iki demez.” (Kemal, 2021: 180)

Pehlivan Ali ise Fatma’nın kendisini istemediğini öğrenince patoza gitmeyi kabul etmiş ve bir kez daha “ezilen” taraftaki yerini almıştır. Kâtip

Bilal'in isteğiyle, kendi iradesi dışında patoza gönderilen Ali'nin yanında Hidayet'in oğlu da vardır. İki arkadaş patoza gittiğinde, ırgatbaşı onların inşaatta kadınlara sarkıntılık ettiklerine dair duyumlar almış ve “ Şu ayılığına bakmadan avratlara mı dolanıyormuşsun” (Kemal, 2021: 229) diyerek, bu konuda özellikle Ali'yi aşağılamaktan kaçınmamıştır. Bununla birlikte Ali Kâtip Bilal'in kendisine oyun oynadığını anlayıp öfkesinden ona ismiyle hitap edince iki arkadaş ırgatbaşı tarafından tekrar hakarete uğrar:

“(...) Bilal Efendi desene ayı! Bilalmiş. Bilal senin babanın oğlu mu? Defolun buradan, yallah” (Kemal, 2021: 231)

Bunun yanı sıra fiziksel özellikleri nedeniyle hep ağır işlerde çalıştırılan Ali, patozda çalıştığı süreçte daha ağır şartlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Burada da ırgatbaşı mutlak otorite sahibidir. Paydos saatlerinin süresine dahi kendi iradesiyle karar veren ırgatbaşı, paydosları genellikle geç başlatıp erken bitirmektedir:

“Çoktan paydos vermesi gerekiyordu. Biliyordu bunu ama mahsustan ağır alıyor, işi uzattıkça uzatıyordu.” (Kemal, 2021: 213)

“Öğle paydosunu hiç değilse bir saat geç veren ırgatbaşı memnundu. Sabah paydosundaki bir saat gecikmenin acısını almış, yüreği soğumuştur.” (Kemal, 2021: 225)

“Paydosun kırk beş dakika olması gerekiyordu, beş dakika vardı daha. Beklemedi. Dödüğünü öttürdü.” (Kemal, 2021: 241)

Öyle ki ırgatbaşı işçilerin insani ihtiyaçlarına bile müdahale etmektedir.

Pehlivan Ali güneş, saman tozu, ter ve kaşıntı eşliğinde çalışmaya devam ederken; sırtının kaşıntısına dayanamayıp demeti sırtından atınca ırgatbaşı patozda “ezen” olmanın verdiği güçle bu kez küfürle birlikte şiddete de başvurmuştur:

“Ne yapıyorsun burda lan. Vaziyet al karşımda, i..e! Omzuna bir sopa, bir sopa daha. Kerhaneci vaziyet almayı bilmiyor daha.” (Kemal, 2021: 241-242)

Bunun yanı sıra Ali, işinin arasında Fatma'yı düşünmekten kendini alamayınca yeniden ırgatbaşının küfürlerine ve hakaretlerine maruz kalır. Öyle ki ırgatbaşı Ali'nin aklından geçenlere, gülüşüne, rüya görmesine bile hükmetmek ister. Bunu yaparken hiç şüphesiz hakaret, küfür ve şiddetten yararlanmaktadır:

“Ne gülüyorsun lan, ayı? Bir daha güldüğünü görmeyeyim. Lan kerhaneci oğlu kerhaneci. Varırsam ananı, avradını, hepsini...” (Kemal, 2021: 242-244)

“Laaan lan i...ler.. Varırsam yanınıza şimdi! (...) Çenenizi kırıcım bir gün ya dur bakalım... Lan ayı, vurdum mu kırarım ha. Ürya görmek de ne oluyor? Hayvan! Sen kim ürya kim? Üryayı hamamı suyu muyu olan, evinde yatağında rahat rahat yatan görür. Aç it. Yemeye ekmek buldun da üryan mı eksik kaldı?” (Kemal, 2021: 277)

Öte yandan ırgatbaşı yeğeninin çiftlikte açtığı çay ocağında sattırdığı çay ve esrar ile oynattığı kumar sayesinde de işçiden gelir elde etmektedir:

“Kırk beş kişilik patozda otuz iki kişi çalıştırıyor, on üç kişilik farkı cebine indiriyordu. Sonra dilediği gibi esrar sattırıyordu yeğenine, çay sattırıyor, kumar oynatıyordu.” (Kemal, 2021: 306)

ırgatbaşı kurduğu bu düzende işçileri çaya esrara ve kumar oynamaya zorlarken aynı zamanda işçiler üzerinde hâkimiyet kurmaktadır:

“Çay iç, esrar iç, kumar oyna deyyus! (...) Kürdo'ya bedel et de çay içsin kumar oynasın.” (Kemal, 2021: 238)

Ne var ki ırgatbaşı bir yandan işçilerin kumar oynamasını isterken, diğer yandan işi ağırdan aldıklarını görünce onlara, “Lan, lan hayvan oğlu hayvanlar... Varırsam yanınıza eğri dininizden başlarım ha!” (Kemal, 2021: 252) şeklinde hakaret etmekten de kendini alamaz.

Bütün işçiler bu sisteme ayak uydurmuşken, Ali kumar oynayıp esrar içmeyi tercih etmemiştir. Şüphesiz ki bu durum ırgatbaşının hoşuna gitmemektedir:

“Kumar oynamazsın, esrar içmezsin, çay may dersin hak getire. Kara gözlerine mi aşığım senin lan?” (Kemal, 2021: 250)

Zira Ali esrar içmeyip kumar oynamayınca hem parasını tam alır, hem de ağır çalışma koşullarına dayanamaz. Dolayısıyla ırgatbaşı, ezen-ezilen ilişkisindeki yerini korumak adına Ali’ye bütün bunları yapması için şart koşar. Bunu yaparken ezilene karşı araçlarından biri hakaret olmaktadır:

“Kumar oynamayan, esrar çekmeyen, çay içmeyen ırgat mı olur? (...) İnsan değil misin sen? Ayı! Kumarı esrarı, çayı nefsin çekmez mi senin? Yabani! (...) Eşşoğlu eşşek” (Kemal, 2021: 300)

Patozda ırgatbaşının öncülüğünde süregelen bu sömürü sistemine zaman zaman tepki gösteren tek kişi Zeynel’dir. Zeynel’e göre “Çukurova’da ondan daha adi, daha ırz düşmanı yoktur” (Kemal, 2021: 259) Üstelik ırgatbaşı kızlarının geneleve düşmesine de göz yummuştur. Bundan haberi olmayan Zeynel bir anda kızların çocukluğunu hatırlar ve içi burkular:

“Daha dün, öte gün çırcırlara, bacısına yemek götürür getirirdi de harçlık verirdim. Vay Allah vay! Selvi değilse bile Seyran, elinde beştaş ya da ip bütün gün sokaklarda ip atlar, beştaş oynardı. Ne zaman boy atmış, ne zaman gelişmişti de, baştan çıkmış, şimdi de geneleve düşmüştü. (...) Vay Selvi vay! Kirpikleri ıslanmış, yaş yaş parlıyordu yıldız ışığında. Fukara Selvi. (...) Zeynel’in kafasında Selvi, hep Selvi. Seyran’ı bile düşünmüyordu artık; Seyran küçüktü ama Selvi zavallıydı. Demek kim bilir hangi vicdansız kahpe dölünün eline düşmüş, ordan da bir baskın, haydi geneleve! Şimdi artık Selvi ile doluydu. Adana genelevine varmayı, Selvi’yi oradan kurtarmayı düşünüyordu.” (Kemal, 2021: 260)

Burada Zeynel’in Selvi ve Seyran’a karşı üzüntüsü; Orhan Kemal’in insana değer veren, hiçbir koşulda insanı suçlamayan, yalnızca onları bulundukları duruma getiren koşullara odaklanan “Aydınlık Gerçekçi” anlayışını ortaya koymaktadır.

Zeynel ve Halo Şamdin işçileri kışkırttıkları gerekçesiyle işten çıkarılınca onların yerine Pehlivan Ali ve Hidayet’in oğlu geçmiştir. Irgatbaşı daha az haftalıkla

iş bitirebilmek için, Pehlivan Ali ve Hidayet'in oğlunu acemi olmalarına rağmen koltukçu yapar:

“Ağaya dedim ki, Zeynel'den de Şamdin'den de iyi iş görürler dedim. (...) Açın gözünüzü. Zeynel'le Şamdin beş mi çıkarıyorlardı? Siz on çıkarın, sıkın dişinizi on beş çıkarın! Bu işin zorluğu bir iki gündür. Amma esrar içmek lazım. Esrar içtiniz mi korkma. Dalgaya düşer, makine gibi çalışırsınız.” (Kemal, 2021: 342)

Bütün bunlar işçilerin içine düştükleri sömürü düzeninin en net göstergeleridir.

Öte yandan en nihayetinde ırgatbaşı da ağanın gözünde bir “ezilen” konumundadır.

Dolayısıyla “ezilen” olmanın etkisiyle ağanın gözüne girmek, işi hızlıca bitirmek ve ondan bir “aferin” ile “bahşiş” alabilmek için fazlasıyla uğraşır. Bu yüzden patozda insan gücünün üstünde iş gören ırgatları umursamamaktadır:

“Aferin Cemo. Bitir bu işi bu hafta, gerisine karışma. (...) Millete soluk aldıracağım yok, ırzıma nikâhıma. Senin canın sağ olsun. Ben de Cemo'ysam bu iş bu hafta tamamdır.” (Kemal, 2021: 354)

ırgatbaşı için ezilen olmaktan kurtulmanın tek yolu ağanın gözüne girmekten geçer. Bu amaçla ırgatbaşı işçilerin üzerinde hâkimiyet kurarak işi hızlıca bitirmek için uğraşmaktadır. Bunun için de işçilerin temposunu arttıracak hamleler yapmaktan çekinmemiştir:

“Devir, devir, devir. Ha babam kardaşlarım ha, ha babayiğitler ha, ha aslanlar ha. Devir ha devir ha devir” (Kemal, 2021: 354)

Temponun artmasıyla ırgatlar öfkeyle, hınçla, kinle çalışmaya başlamıştır.

Sonunda, koltukçulukta zaten acemi olan Pehlivan Ali buğday destecilerinin hızına yetişemez ve dengesini kaybedip bacağını patoza kaptırır. Ağa “arabası kirlenmesin diye” (Kemal, 2021: 357) Ali'yi hastaneye götürmeyince, Ali kan kaybından ölmüştür. Bu sırada işçiler isyan çıkarır. Ağa o hengâmeden kaçıp jandarmayla harmana geri döndüğünde adeta Pehlivan Ali'nin öldüğünü unutmuş ve işçilerin harmanını yaktığı gerekçesiyle jandarmaya dahi onları cezalandırmasını emretmiştir.

“Tevkif edin, hepsini tevkif edin. Haydi onbaşı ne duruyorsun? Tevkif etsene, zincire vursana hergeleleri. Sana söylüyorum, çek tabancanı.” (Kemal, 2021: 362)

Bu durumda ağa devlete karşı bile “ezen” konumunu korumuş, hatta ölüm karşısında bile “ezen” kimliğinden ödün vermemiştir. Öyle ki, ustanın her şeyi itiraf etmesi üzerine ırgatbaşı ve işçilerden biri olan Kemal Cesur’u yanına çekerek bu işten kurtulmaya çalışmıştır. Pehlivan Ali ise ölüme giderken bile bir “araba” kadar değer görmemiş, ölümlerinde de ezilen tarafta olduğu hissettirilmiştir.

Sonuçta henüz romanın ilk sayfalarından itibaren, her üç mekânda da kapıcı, odacı, ırgatbaşı, kâtip, taşeron gibi kişiler işçilere karşı “ezen” olma özellikleriyle öne çıkmış, bu kişiler ağanın “ezen” kimliğinin bir yansıması olmuştur. Fakat bu kişilerin yanı sıra, işçileri esas ezenin her üç çalışma mekânında da kendini gösteren sömürü düzeni olduğu söylenmelidir.

4.4.2.2. ezilenler.

İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan başta olmak üzere bütün işçiler fabrikada inşaatta veya tarlada, ayakta kalabilmek, “ekmek parası” kazanabilmek için böylesine katı bir sömürü düzeninde “ezilen” olmaya mecbur kalmıştır. Fakat aynı zamanda işçiler, koşullar ne kadar kötü olursa olsun “ekmek derdinden” de vazgeçmemiş, umutla mücadelelerine devam etmişlerdir. Bu iyimser tutum Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” tavrını öne çıkarmaktadır. İşçiler çalıştıkları her üç mekânda da, beslenme, barınma, öz bakım gibi temel ihtiyaçlarını karşılamaktan dahi mahrum bırakılmış, bu yüzden “ezilen” konumuna indirgenmişlerdir. Orhan Kemal ise işçilerin çalıştıkları mekânlardaki “ezilen” konumlarını bütün gerçekliğiyle okuyucuya aktarmayı başarmıştır.

Aslında Orhan Kemal’in “gerçekçi” tutumunun, “Toplumcu Gerçekçilik” kuramının oluşum aşamasında ortaya konan “emekçi işçi sınıfının doğru tasviri” ilkesine yaklaştığı söylenebilir. Öyle ki kuramın henüz oluşum sürecinde yapılan toplantılarda Stalin, “Toplumcu Gerçekçi” sanatçının ilk olarak hayatı doğru bir şekilde yansıtmayı gerektiğinin altını çizmiştir. Bu noktada metot içinde özün ve gerçekliğin yansıtılmasına vurgu yapılmaktadır. Eserlerde, insanın sınıfsal çelişkileri içinde günlük yaşamının bütün gerçekliğiyle tasvir edilmesi beklenmektedir. Kaynağını realizmden alan toplumcu gerçekçilik için, yaşamın bütün çıplaklığıyla en doğru şekilde tasvir edilmesi önem arz etmektedir. Sanatçılar bu gerçekliği yansıtırken genellikle fabrikalardaki çalışma koşulları ve üretim süreçlerinden söz etmiştir. Dolayısıyla eserlerde, emekçi işçi sınıfına mutlaka değinilir (Çetinkaya, 2020:7-20).

Bütün bu yönleriyle Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de toplumcu gerçekçi kurama yaklaşmaktadır. Fakat o, emekçi işçi sınıfını toplumcu gerçekçi kuramın ortaya çıktığı Rusya’da olduğu gibi ideolojik amaçlarla ele almamıştır. Rusya’da hükümet yüce amaç olan komünizme işçi sınıfını eğiterek ulaşmayı hedeflerken, Orhan Kemal, romanında böylesine ideolojik bir yapı kurmamıştır. Yazar daha çok ezen-ezilen çatışması içinde, ezilen işçinin son derece kötü olan yaşam şartlarını bütün açıklığıyla gözler önüne sermiş, onlara her koşulda umutlu olabilmeyi de aşmıştır. Bu durumda Orhan Kemal “Toplumcu Gerçekçi” bir sanatçı olmanın ötesinde kendine has “Aydınlık Gerçekçi” tavrıyla öne çıkmaktadır.

Romanda Anadolu’nun yoksul bir köyünden çıkıp Çukurova’ya çalışmaya giden İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan adeta yaşamın içine dalmaktadır. Bu üç arkadaşın tek amacı köydeki yoksul hayattan kurtulup daha iyi koşullarda yaşamaktır:

“Hepimizin de bir ekmek derdi. Gözü çıksın. Yurdumuzu, yuvamızı ne diye teptik.” (Kemal, 2021: 12-13)

Ancak daha iyi bir hayat kurmak amacıyla yola çıkan İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali şehirde yaşama tutunmak için en bayağı işlerde, çok zor koşullarda çalışmak zorunda kalmış ve sonunda ne yazık ki köylerinde yaşadıkları hayatın gerisine düşmüşlerdir. Bu noktada yazar, işçilerin zorlu koşullarda sürdükleri sefil hayatı, verdikleri insanüstü mücadeleyi tüm gerçekliğiyle, en doğru şekilde anlatmaktan çekinmemiştir.

İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali büyük şehrin zorlu koşullarıyla henüz romanın başında yüzleşmiştir. Üç arkadaş iş bulmak için hemşerilerinin fabrikasına gittiklerinde, fabrika sahibine ulaşmak için günlerce uğraştıktan sonra ona ulaşıp işe girmeyi başarırlar. Fakat bu sefer de Yusuf, Ali ve Hasan’ı zorlu bir yaşam alanı, zorlu çalışma koşulları beklemektedir. Romanda toplumcu gerçekçilik metoduna uygun olarak, fabrikalardaki zor şartlar ve üretim süreçleri İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali’nin fabrikada çalıştıkları bölümler üzerinden verilse de Orhan Kemal’in esas amacı Çukurova’daki bozuk düzeni gözler önüne sermektir. Üç arkadaşın da dâhil olduğu üretim sürecinin sonunda, “Çukurova’nın ‘bereketli topraklarında’ on binlerce insanın çabası, alın teri ve emeğiyle “beyaz altın” elde edilmektedir. (Kemal, 2021: 63)

İflahsızın Yusuf üretime fabrikanın “kirli koza” bölümünden dâhil olmuştur. Yusuf burada tozdan, samandan korunmak için ağzını, burnunu paçavralarla sarmak zorundadır:

“Burası tarladan tozu toprağıyla gelen kirli kozaların bulunduğu bir depodur. Bu depolar her yıl fabrikaca satın alınan kirli pamuk kozalarıyla dolar, bütün mevsim işlenir, şif denilen kuru kabuğundan ve çırcırlarda tohumundan ayrılır. Böylece artık kirli koza olmaktan çıkar, pamuk olur. Ardından fabrika iplikhanesinde pırıl pırıl makinelerden geçirilerek iplik olur. Bu iplikler de dokuma tezgâhlarında bez haline getirilir.” (Kemal, 2021: 59)

Köse Hasan ise çırcır dairesinin arka bölümündeki sulama makinelerinin bulunduğu yer olan “sulu kozaya” verilmiştir. Burada, “pamuk kozaları sulama makinesinde ıslanıp tavını alır ve kırma makinesine taşınır.” (Kemal, 2008: 61) Hasan sulu kozada bütün gün ıslak koza taşımak zorundadır. Fakat fabrikanın soğuk ve nemli çalışma şartlarına dayanamaz ve hemen her işçinin yaşadığı zatürreeye yakalanır:

“Sulu kozacılar çinko aralıklardan sızan kirli sularla iliklerine kadar sırlıslamdılar, titreşiyorlardı. Sulu kozacılık bir yerden bir yere on iki saat sulu koza taşımaktan başka bir şey olmayan kaba hamallıktı. Ama cam yerine ıslak çuval geçirilmiş pencerelerden vuran ayaz, içerisini buzdolabına çevirdiği için, burada çalışanlar çoğu zaman kötü kötü öksürmeye başlar çok geçmeden de zatürreeye yakalanırdı.” (Kemal, 2021: 62)

Bir nevi hamallık yapan “sulu kozacılar” fabrikanın zorlu çalışma koşullarıyla en sert şekilde yüzleşirler. Burada çalışanlar onları ölüme kadar götürebilecek zatürreeye mücadele etmek zorundadırlar. Köse Hasan da şehirdeki mücadelesine böylesine zorlu bir hastalığın pençesine düşerek başlamıştır. Böylece Köse Hasan’ın diğer iki arkadaşına nazaran “ezilen” sınıfına daha hızlı bir şekilde geçtiği söylenebilir.

Irgatbaşı güçlü gördüğü Pehlivan Ali’yi de “kırma makinesine” vermiştir. Kırma makinesi pamuk kozalarının sert kabuklarını kırar. Kırık kabukların tohumlu pamuktan temizlenmesi için de şiflemeden geçmesi gerekir. (Kemal 2021: 62) Fakat Pehlivan Ali güçlü olmasına rağmen başlangıçta işini yadırgamış; makine uğultusu, toz toprak içinde zorlukla çalışmıştır:

“Geniş çeneli yuvarlak yüzü terli terli parlıyordu. İçliği bacaklarına yapışan donu su gibiydi. En çok da kötü kötü kaşınan kıllı göğsü.” (Kemal, 2021: 64)

Bu denli zorlu koşullar altında işleyen üretim sürecine en ağır kısmından dâhil olan İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan temel ihtiyaçlarını karşılamakta da güçlük çekmektedir. Şehir yaşamının getirdiği zorluklar onları ilk olarak “ahırdan bozma” bir barakaya muhtaç etmiştir. Bu durumda üç arkadaş barınma gibi temel bir ihtiyacı karşılarken bile “ezilen” olmaktan kurtulamamıştır:

“Oturdıkları “ev” mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hala gübre örtülü genişçe bir ahırdı. Atsinekleri vızılıtlı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. Oda ekşi ekşi fişki kokuyordu.” (Kemal, 2021: 71)

Bunun yanı sıra Yusuf, Ali ve Hasan’ın “ezilen” konumu beslenme, öz bakım gibi diğer temel ihtiyaçlarda da kendisini hissettirmiştir. İşçilerin öz bakımı ve beslenme ihtiyacı kaldıkları “ahırdan bozma” barakanın sahibi olan Köse Topal tarafından karşılanmaktadır:

“Bekâr çamaşırı yıkar, demiri paslı tıraş makinesi, ağzı dönmüş usturasıyla beş kuruşa saç keser, sakal kazırdı.” (Kemal, 2021: 74)

Bununla birlikte Köse Topal’ın işçilere para karşılığında pişirdiği yemekler, pazardan neredeyse bedavaya getirilip, hijyenik olmayan koşullarda yapılmaktadır:

“(…)Topal bacağıyla uzun uzun dolaşır, bedavaya yakın düşürdüğü soğuklamış patates, çürümeye yüz tutmuş lahana, pırasaları omuzlar, tutardı ahırın yolunu. Temizlikten filan da anladığı yoktu. Bıçak yerine kullandığı paslı çember parçasıyla sebzeleri leş gibi kokan zifirli tenekesine doğrar, üzerine doldururdu suyu. (...) Bol kırmızıbiberle renklendirilmiş cıgıl cıgıl suda göbek atarak alabildiğine kaynayan pırasa, patatesler, kaynaya kaynaya dağılır, erir, hemen hemen kaybolurdu.” (Kemal, 2021: 74)

Ne yazık ki yemeğin piştiği yer kadar, yendiği yer de hijyenden uzaktır:

“Sofra bezi yerine yere serilen ekmek ufaklı, zeytin çekirdekli bezler, gazete kâğıtları kaldırıldı, ağızlar mintanların kollarına silinip, yorganlar ahırın dışkısı üzerine yayılmaya başlandı.” (Kemal, 2021: 73)

Ne var ki köylerindeki yoksul hayatı bırakıp şehre gelen işçiler için böylesine özensizce hatta para karşılığında hazırlanan bir yemek bile mutluluk kaynağı sayılmaktadır:

“Köylerinde bunu bile bulamayan bekârlar işten yorgun argın gelip de ahırı sıcak sıcak kaplayan yemek kokusunu alınca, coşarlar, Köse Topal’ın boynuna sarılır, kırışık yanaklarını öpücüklerle boğarak başlarlardı: ‘Vay emmim sağ olasin emmim!’ ‘Ellerin dert görmeye’” (Kemal, 2021: 74)

Burada Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışındaki iyimser havayı açıkça görmek mümkündür. Bununla birlikte yazar parayla satılan yiyecekler üzerinden fabrikanın yaşam koşullarında var olan bozuk düzeni de gözler önüne serer. Öte yandan gerek beslenme, gerek barınma gibi temel ihtiyaçların bu denli kötü koşullarda karşılandığı fabrikalarda işçilerin insandan çok hayvani bir yaşam sürdüğünü söylemek yanlış olmaz. Fabrikanın işverenleri, işçilere yalnızca temel ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri ilkel bir yaşam sunmaktadır. Bu ilkel yaşam şekli de şüphesiz ki işçilerin “ezilen” konumlarını daha da belirginleştirir. Bu şartlar altında insanın yaşamını idame ettirebilmesi, fiziksel, bedensel ve ruhsal sağlığını koruyabilmesi elbette ki oldukça zordur. Fakat işçiler “ekmek parası” kazanabilmek için geldikleri şehirde, yaşama tutunup hayatlarını bir şekilde idame ettirmek zorundadır. Bu yüzden onlar için tek çare, yaşamın zorlu şartlarına alışmaktır. Zamanla üzerlerindeki bitlere, ter kokusuna, barındıkları yerin pisliğine, yedikleri kuru ekmekle soğana alışan işçiler, fabrikadaki zorlu koşullarla gülüp eğlenerek baş etme yolunu seçmişlerdir:

“Çıkınlar açıldı, yiyecekler serildi: Ekmek, peynir, tahin helvası, kara zeytin, kuru soğan ya da yağı donmuş mercimek çorbası, bulgur pilavı, duru suda kaynamış nohut... İştahlı ağız şapırtılarıyla yeniyor, gülünüyor, hatta gevrek kahkahalar yükseliyordu arada.” (Kemal, 2021: 64)

Bu noktada Orhan Kemal, bütün zorluklara rağmen yaşamaya çalışan işçinin hayatını “Toplumcu Gerçekçi” kuramın “özün ve gerçekliğin yansıtılması” ilkesine yaklaşarak en doğru şekilde tasvir etmeye çalışmaktadır. Fakat yazarın buradaki esas amacı, insanın içinde daima iyiliği ve umudu sakladığına inanan “Aydınlık Gerçekçi” anlayışı yansıtmaktır.

Romanda, işçileri resmen insanlıktan çıkaran bu zor koşullara ilk olarak Köse Hasan yenik düşmüştür. Hasan çalıştığı sulu kozanın soğuk ve nemli ortamında zatürreeye yakalanır. Yusuf ve Ali ise ırgatbaşı tarafından paralarının kesilmesine itiraz edince işten kovulmuş, Hasan’ı hasta yatağında bırakarak inşaat işinde çalışmaya gitmiştir. Burada iki arkadaş Hasan’ın hastalığını görmezden gelerek tam bir “şehirli” gibi davranıp kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmiştir. Böylece üç arkadaşın romanın başında birbirlerine verdikleri birlik beraberlik sözü de unutulmuş olur. Artık Yusuf ve Ali’nin tek amacı “ekmek parası” kazanmaktır. Bu yüzden “kardeşten öte” arkadaşları Hasan’ı yalnız bırakmaktan çekinmezler:

“Hepimizinki de bir ekmek derdi. Gözü çıksın yurdumuzu, yuvamızı ne diye teptik yoksa? Birkaç kuruşun sahibi olur muyuz diye... Allah taksiratını affetsin.” (Kemal, 2021: 107)

Ekmek parası kazanarak şehirde yok olmak istemeyen Yusuf ve Ali şehirli gibi “acımasız” bir tavırla Hasan’ı ölüme tek etmişlerdir. Romanda Köse Hasan’ın arkadaşlarını inşaata uğurladığı sahne ise onun daha sonraki süreçte belirginleşecek olan “ezilen” konumunun işaretlerini vermesi açısından dikkate değerdir:

“Varın sağlıcakla gidin kardaşlar, ‘Beraber tuz, ekmek yedik. Ola ki bana hakkınız geçti, artık, eksik helal edin. Benim gücüm yok biliyorum. Buralarda kalır malırsam, siz de köye sağlıcakla varırsanız, Eminem’in de kara gözlerinden bir güzel öpün.” (Kemal, 2021: 108)

Hasan adeta öleceğini hissetmiş gibi arkadaşlarına vasiyetini açıklamış, kızına aldığı yeşil tokayla kırmızı tarağı Yusuf’a teslim etmiştir. Bununla birlikte kendisini terk eden arkadaşlarının davranışını “ekmek derdi”ne bağlayarak son derece olgun davranmıştır:

“Ne yapsınlar? Onların ki de ekmek derdi, geçim derdi. Gözü çıksın.” (Kemal, 2021: 109)

Hasan arkadaşlarının “ekmek derdi” mazeretine saygı duymaktadır. Aynı zamanda arkadaşları onu terk etmesine rağmen Hasan onları affedip olgun bir tavır sergilemiştir. Hasan’ın bu olgun tavrında Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” anlayışındaki iyimser havayı görmek mümkündür. Bu durumda kaldıkları ahırın sahibi Köse Topal’da ise öfke, sitem ve üzüntü birbirine karışmıştır:

“Demek hemşeriliğiniz bu kadardı. (...) Hasta hemşeri bekâr damında konulup gidilir mi? Günah be!” (Kemal, 2021: 107,108)

Bu noktada “Günah be!” ifadesinden hareketle Köse Topal’ın ölüm döşesindeki Hasan’ın haline üzüldüğü sezilebilir. Dolayısıyla Orhan Kemal’in burada da, işçilerin her türlü ihtiyacını onlardan para alarak karşılayan Köse Topal’ın bile içinde bir yerlerde gizlediği insanlığı sezdirmeye çalışıp, “Aydınlık Gerçekçi” tavrını ortaya koyduğu söylenebilir. Fakat ne yazık ki Köse Topal Hasan’ı parası bitene kadar idare etmiştir. Parası bittikten sonra ise Hasan ilaçsız, tedavisiz, yarı aç bir şekilde adeta ölümünü beklemeye başlamıştır. Bu süreçte “ezen-ezilen” çatışmasında, “ezilen” tarafta olmanın acizliğini en sert şekilde hisseden Hasan’ın yardımına; asalaklığı, kumarcılığı ve kavgacılığına rağmen Hidayet’in oğlu koşmuştur:

“Hidayet’in oğlu Köse Hasan’ı yataktan kaldırdı, sırtlayıp helâyâ götürdü, yavaşça indirdi. Kolundan sıkıca tutmasa hasta adam yere yığılıverecek, belki de çukurdaki pisliklerin içine yuvarlanacaktı. (...) İnsan olanın başından her şey geçer, aldırma. (...) Ne zaman işin düşerse haber sal, gelirim ben. Bugün sanaysa yarın bana. (...) Köse Hasan’ın kışını sildikten sonra adamı kıyıya aldı, donunu çekti, uçkurunu bağladı, yeniden sırtlayıp odaya getirdi, yatağa yatırdı.” (Kemal, 2021: 113,115)

Bu şekilde Hasan’ın tuvalet ihtiyacını bile karşılamasına yardım eden

Hidayet’in oğlu, şantaj ve tehditlerle Köse Topal’dan aldığı yemeği de Hasan’a vermiş, hatta onun yemeği yemesine de yardımcı olmuştur:

“Elinde yemek dolu kap, odadan çıkacaktı ki, aklına hasta adam geldi. Kim bilir kaç vakittir sıcak bir yemek yememişti. (...) Kaşığın var mı? (...) Hidayet’in oğlu aldı ceketinin eteğiyle sildi, uzattı. Hasan kaşığı kullanamıyordu. Elinden aldı, sabırla yedirmeye başladı. Hasta adam, sıcak yemeğin midesine inmesiyle canlanır gibi oluyor, kendini gittikçe daha iyi hissediyordu.” (Kemal, 2021: 115)

Böylece “Aydınlık Gerçekçi” anlayışını Köse Topal’ın “Günah be”

ifadesiyle sezdirmeye çalışan Orhan Kemal, Hidayet’in oğlunun Hasan’a yaptığı yardımlar üzerinden, özellikle de “İnsan olanın başından her şey geçer, aldırma.” (Kemal, 2021:113) ifadesiyle, bu anlayışı doğrudan ortaya koymayı başarmıştır.

Nitekim Hasan öldüğünde, onun öldüğünü arkadaşlarına haber vermeye inşaata giden Hidayet’in oğlu, Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” anlayışına uygun olarak davranmaya devam etmiş ve Yusuf ve Ali’nin Hasan’ı o halde yalnız bırakmasına karşı üzüntüsünü “Hiç arayıp sormadınız fukarayı, hemşerilik böyle mi olur.” (Kemal, 2021: 163) şeklinde dile getirmiştir.

Hasan “ahırdan bozma” barakada ölümle pençeleşirken Yusuf ve Ali “ekmek derdi” için fabrikadan inşaata geçmiştir. Fakat iki arkadaş burada da fabrikada işten kovulmalarına sebep olan rüşvet sistemiyle karşılaşır. Üstelik inşaatta da şartlar fabrikadakinden farksızdır. Öyle ki Çukurova’ya –inşaata-

çalışmaya gelen insanlar, “paçavra yığınları” ve “Allah’ın unuttuğu insanlar”

olarak, ezen-ezilen çatışmasında ezilen taraftaki yerlerinden kurtulamamıştır:

“İrgat kabileleri... Binlerce kadın, erkek, çoluk çocuk, genç, yaşlı, paramparça üst başlarıyla pis pis kokarak Ötegeçe’deki mezarlığa yığılırlar. (...) Kul acımaz bunlara, Allah acımaz. Allah’ın unuttuğu insanlardır. (...) İrgat adı altında birtakım insanlar değil, paçavra yığınlarıdır.” (Kemal, 2021: 168-169)

Romanda, zor koşullar altında çalışan iki arkadaştan, İflahsızın Yusuf sisteme entegre olmuş, duvar ustalığına kadar yükselmiştir. Ali ise inşaattaki ustalardan Ömer Zorlu’nun karısı Fatma’ya gönlünü kaptırmış ve onunla birlikte Çukurova’nın bir çiftliğine çalışmaya gitmiştir. Burada da beslenme gibi temel ihtiyaçlar başta olmak üzere her konuda zorluk çekilmekte; böylece özellikle Ali inşaatta da “ezilen” olmaya devam etmektedir:

“Çiftliğin arkasındaki ulu dutların gölgesinde, altları harıl harıl yanmakta olan yan yana üç küçük çamaşır kazanında çapa ırgatlarının yarma pilavı pişmekteydi.” (Kemal, 2021: 171)

Ekmekler taş gibi sert ve küflü olmasına rağmen açlık, ırgatları bunları yemeye mecbur etmiştir. Fakat Ali özellikle fabrikadaki kötü koşullardan sonra beslenmeyle ilgili zorlukları normal karşılamaya başlar. Nitekim diğer işçiler de zorlu koşullara boş vermiş, yalnızca “karın tokluğuna” odaklanmıştır. Bu noktada Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışının iyimserliğini hissetmek mümkündür:

“Bir pençe vuruşuyla çekirgeyi pilavın içinde bastırdı, pilavı avuçladı, çekirgeyi pilavla birlikte ezip attı. Elini kara şalvarına sildi. Olağandı. Kimse ne iğrendi, ne de hatta iğrentiyle yüzünü buruşturdu. (...) Güneşin altında dinmeyen bir ağız şapırtısı sürüp gidiyordu. Pehlivan Ali sağlam dişleriyle kuru somununu dişliyor, koca bir kaşık pilavla da ağzını şişire şişire iştahla yiyordu.” (Kemal, 2021: 185-186)

“Ellerde tahta kaşıklar, gözler karavanda, sıcağa, yorgunluğa boş verilmiş, yeniyor, durmadan yeniyor, döke saça yeniyordu. Ekmekler kuru, küflü, hatta kurtlu; yarma pilavı yağlı, yağsız... Vız geliyor, karınları daha, daha çok doyurmaya bakılıyordu.” (Kemal, 2021: 225)

Bunun yanı sıra inşaattaki barınma koşulları da fabrikadakinden farksızdır. İşçiler sandıkların üzerinde yatmaktadırlar:

“Ali’yle Yusuf barakaya yadırgı yadırgı baktılar. Dürülmüş yataklar, şuraya buraya atılmış boş çimento torbaları, kırmızı tuğlalar, karyola gibi kullanılan boş şeker sandıkları...” (Kemal, 2021: 104)

Öte yandan çiftlikte erkekler kadar kadınlar da aktif olarak çalışmaktadır. Dolayısıyla yazar, romanın tarım işçilerine ayrılan kısmında sadece erkeklerin değil, kadın işçilerin de yaşadıkları zorlukları bütün gerçekliğiyle aktarmıştır. Çalışmanın yanı sıra kadınlar, hayatlarının doğal akışında gerçekleşen doğum anını bile bin bir güçlkle atlatmaktadır. Bu durum kadınların sadece çalışırken değil, hayatın olağan seyri içinde de vermeleri gereken mücadeleyi kanıtlar niteliktedir:

“Ahırdan içeri girdi, Hala fişkinin üstünde yatmakta olan Hürü’ye baktı. Ilık ılık gübre ve kan kokuyordu ahırın sıcak havası. Yerlerde kanlı çaputlar... Hürü’nün çocuğu paçavralar arasında mosmordu. Yüzüne sinekler inip kalkıyordu. (...) Demek kadın doğurduktan sonra çocuğun göbeğini bu paslı jiletle kesmişti.” (Kemal, 2021: 197)

Fatma’yla birlikte çiftliğe gelen Ali, Kâtip Bilal’in isteğiyle bu kez patozda çalıştırılmak üzere tarlaya gönderildiğinde, buradaki zorlu yaşam koşullarının hat safhaya ulaştığına şahit olmuştur. Orhan Kemal özellikle romanın son bölümlerinde bu zorlu yaşam koşullarının tasvirini en çarpıcı haliyle yansıtmıştır.

Patozdaki işçiler için şartlar daha da ağırdır. Öyle ki temel ihtiyaçlar dahi gerektiği gibi karşılanamamaktadır. Fakat işçiler öylesine yoğun bir tempoda çalıştırılır ki güçten düşmemek için önlerine konan her yemeğe razı olurlar:

“Ekmekler kuru, küflü hatta kurtlu; yarma pilavı yağlı, yağsız... Vız geliyor, Karınları daha, daha çok doyurmaya bakılıyordu.” (Kemal, 2021: 225)

Ayrıca geç başlayıp erken bitirilen paydoslar da işçileri insanüstü bir güçle çalışmaya mahkûm etmiştir. Üstelik aldıkları para yaptıkları işin karşılığı olmaktan çok uzaktır. Özellikle desteciler ve koltukçular, iş yükü gereği aldıkları paranın çok daha fazlasını hak etmektedir:

“(…) Desteciler, gecenin birinden beri durup oturmadan didinen toprak yüzü insanlar, zırlı zırlı terlemekten kupkuru kalmışlardı sanki. Çoğunun çatlak dudakları irin bağlamıştı beyaz beyaz. Gözlerinin akları damar damar kızarmış, tükürükleri ağızlarında koyulaşmıştı.” (Kemal, 2021: 212)

Orhan Kemal, işleri destecilerden daha zor olan koltukçuların durumunu ise Ali’nin yaşadıkları üzerinden tüm gerçekliğiyle tasvir etmiştir:

“İyice yumulmuştu gözleri, açamıyordu. Açsa cayır cayır yanıyordu. (...) Terden sıırıslıklam paçavralar da boynundan kaymıştı. Saman tozu alabildiğine üşüşüp yakıyor da yakıyordu. Kavruluyordu boynu, boğazı, göğsü, gözleri. Sanki acı kırmızıbiber ekelenmişti.” (Kemal, 2021: 355)

Üstelik böylesine zorlu koşullarda çalışarak haftayı tamamlayan işçiler, bir haftalık emeklerinin karşılığını almak için de kilometrelerce yol yürümek zorundadır. Bu noktada işçilerin harap hali bütün gerçekliğiyle en doğru şekilde tasvir edilmektedir:

“Dudakları patlamış, ağızları köpük içinde, yorgun, yılgin insanlar bir haftalık emeklerinin karşılığını almaya gidiyorlardı. Gözler çökmüş, yüzler buruşup kararmış. (...) Sıtmadan zangır zangır titreyen ırgatlar toprağa kapanıyordu. Ölen ölecekti, giden gidecek!” (Kemal, 2021: 278)

Toprak sahipleri ise yeni haftanın ırgadını bulmadan, çalışan ırgada para vermemektedir. Dolayısıyla para almak da en az, “...bereketli toprakları fırına çeviren güneşin altında iş görmek kadar” (Kemal, 2021: 294) zor ve yorucudur.

Fakat bütün bu zorlu koşullar ırgadı umut etmekten alıkoyamamıştır. Dolayısıyla burada bir kez daha Orhan Kemal’in umuda yaslanan “Aydınlık Gerçekçi” bakışını görmek mümkündür:

“Kuruyup kararmış yüzleri, patlamış dudakları, kırk yamalı paramparça üst başları... Ama gözlerinde hiçbir zaman sönmeyen pırıl pırıl umutlarıyla bekliyor, daha doğrusu çiğ güneşin altında boyuna kımıldayıp uğuldayan omuz omuza bir kalabalık, tek istek, tek umut halinde bekleyordu.” (Kemal, 2021: 294)

Sonuçta İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali romanının başından sonuna kadar farklı mekânlarda giderek ağırlaşan şartlarda çalışmışlardır. Orhan Kemal bütün bunları anlatırken toplumcu gerçekçiler gibi “tasvirin doğruluğuna” önem vermiş, gerçeği yansıtmak için çabalamıştır. Fakat onun gerçeği, toplumcu gerçekçilerin yaptığı gibi masa başı tasarımlarla kurulan dünyaların gerçeği değildir. Orhan Kemal’in anlattıkları, hayatın içinde yaşananların bir yansımasıdır. Yazar, anlattıklarını toplumcu gerçekçiler gibi siyasi buyruklarla süsleyip püslemez (Narlı, 2020: 37). Bunun çok daha ötesine geçerek bütün bu zorluklara rağmen ayakta kalmaya çalışan insanların tükenmeyen umutlarını “Aydınlık Gerçekçi” anlayışıyla aktarır.

4.5. Olumlu Tip

Toplumdaki bozuk yapıyı gören, bu bozuk yapının nereden kaynaklandığını anlayan, halkının sömürüldüğünü fark eden ve kötü şartların ortadan kaldırılması için savaşılan (Narlı, 2020: 38) “olumlu tip,” toplumcu gerçekçilik kuramının olmazsa olmazlarından. Bu kuramın ortaya koyduğu metotla yazan sanatçılar gerçekliğin doğru tasvirini “olumlu tip” yoluyla yapmayı tercih etmektedir. Okurda saygı uyandıran, okurun benzemeye çalışıp örnek alacağı “olumlu tip,” şimdiki durum ile gelecek durum arasında bir bağ kurar. Romanlardaki olumlu tipler kendini görevine adanmış, nefesine hâkim, güçlü kişilerdir. Acı çeken, kendine bir türlü çıkış yolu bulamayan halkın, lideri konumundadır (Moran, 2018: 61). Bununla birlikte toplumcu gerçekçiliğin “olumlu tip”i, yüksek ahlakıyla toplumda örnek teşkil eden ideal insandır. Aynı zamanda “olumlu tip” ileri görüşlülüğü, liderlik vasfı, akıl ve irade

gücü ve kadına duyduğu saygıyla öne çıkmaktadır. Bütün bunların sonucunda “olumlu tip” neyin iyi neyin kötü olduğunu bilen insandır (Çetinkaya, 2020: 34- 37). Bu noktada Mehmet Narlı, Orhan Kemal’in eserlerinde; toplumdaki bozuk yapıyı gören, bu bozuk yapının nereden kaynaklandığını anlayan, halkının sömürüldüğünü fark eden ve şartların ortadan kaldırılması için savaşılan “olumlu tip”in, yok denecek kadar az olduğunu ifade etmektedir (Narlı, 2020: 38).

Fakat toplumcu gerçekçiliğin “olumlu tip” ölçütünün yukarıda sayılan özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının ana karakterlerinden İflahsızın Yusuf, belli oranda “olumlu tip” olarak görülebilir. Öyle ki, Sivas’ın Ç Köyü’nden “ekmek parası” için Çukurova’ya giden üç arkadaştan sadece Yusuf şehir görmüştür. Daha önce Sivas’ta Cer Atölyesi’ne çalışmaya giden Yusuf şehirde nelerle karşılaşacağını az çok bilmektedir. Hatta bu noktada Yusuf’un şehir görmüş emmisinden duydukları da onun destekçisi olmuştur. Yusuf, şehir görmüş emmisinden duyduklarına, şehirdeki ekmek macerası boyunca bağlı kalır. Bu yönüyle Yusuf, toplumcu gerçekçilik kuramının “olumlu tip” kıstasına benzer şekilde, şehirde neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir. Bunun yanı sıra şehirde hemşerilerinin fabrikasını bulan üç arkadaş, uzun süre fabrika sahibiyle görüşemeyince Yusuf, “Otomobilinin uğruna çıkacağım hemşerimizin” (Kemal, 2021: 52) diyerek, arkadaşlarına öncü olmuştur:

“Peki benden ne istiyorsunuz? Sağlığını istiyoruz hemşerim. Namını şanını Sivas’ta duydum. Allah daha ziyade etsin, bize yanında vazife versen hayrına da, sayende sebeplensek. ‘Beri gelsenize lan! Ne dikiliyorsunuz orda içyağı gibi donuk.’ Bunlar da bizim köylü ağam. Üç arkadaşız biz. Bu, Köse Hasan bu da Pehlivan Ali, zorlu güreş tutar.” (Kemal, 2021: 53)

Yusuf’un liderliği sayesinde fabrika sahibiyle görüşmeyi başaran üç arkadaş, ağanın emriyle fabrikanın çırçır dairesinde işe başlamıştır. Bu noktada romanın ana karakterlerinden Yusuf’un, liderlik vasfıyla toplumcu gerçekçiliğin “olumlu tip”

kıstasına yaklaştığı söylenebilir. Üstelik Yusuf'un liderlik vasfı işe girdikten sonra da devam etmiştir. Irgatbaşı, Yusuf, Ali ve Hasan henüz işe girmeden onlardan haftadan haftaya haraç istediğinde, üç arkadaştan Yusuf ırgatbaşını ağaya şikâyet etmenin planlarını yapmıştır:

“Hemşerimizi belledik ya, bir gün yanına varır, derim böyle böyle, kurban olduğum ağam, senin ırgatbaşın bizden haraç alacak, Amman boğdurma bizi ite kurda derim.” (Kemal, 2021: 58)

Nitekim işe başladıktan sonra ırgatbaşı, Yusuf, Ali ve Hasan'ın iki haftalığının beşer lirasına el koymuştur. Bunun üzerine Yusuf, “Sesimizi çıkarmazsak dalımızdan inmez” (Kemal, 2021: 88) diyerek, bir kez daha toplumcu gerçekçiliğin “olumlu tip” kıstasında kendini gösteren liderlik vasfını öne çıkarmış, ırgatbaşını ağaya şikâyet etmeye karar vermiştir. Fakat ne yazık ki odacı buna engel olmuştur. Öte yandan İflahsızın Yusuf onlardan istenen rüşveti görmezden gelemeyince Ali'yle birlikte fabrikadan kovulmuş ve romandaki ikinci çalışma mekânı olan inşaata geçmiştir. Burada Pehlivan Ali işçilerden Ömer Zorlu'nun karısı Fatma'ya gönlünü kaptırır. Bunun üzerine Yusuf, neyin iyi neyin kötü olduğunu bilen “olumlu tip” özelliğiyle ortaya çıkmış ve Fatma'nın peşinden gitmeyi kafasına koyan Ali'yi, emmisinin kadınlar hakkındaki görüşleri üzerinden uyarmıştır:

“Ali, kardaş. Etme eyleme. Gurbete beraber düştük. Anca beraber, kanca beraber. Sen işi iyice azıttın. Bu avrat seni cin çarpar gibi çarptı. Avrat dediğin bir esvaplı şeytan. Emmim ne derdi unuttun mu? Şehir yerinde siz siz olun avrat kısmına kulak asmayın. Avrat kısmına kulak astınız mı yandınız, demez miydi? Yarın köye varacağız Allah'ın izniyle. Kara gün kararıp gitmez. Koynumuzda üçümüz, beşimiz bulunsun.” (Kemal, 2021: 139)

Üstelik Yusuf'un Ali'ye sözlü olduğunu hatırlatması, onu kadına saygı duyan “olumlu tip” özelliğine bir kez daha yaklaştırmıştır. Bunun yanı sıra

Yusuf Fatma'nın evine yerleşmeye karar veren Ali'yi uyarmaktan da vazgeçmemiştir:

“Ali, kardaş. Gel beni dinle. Onlar adamı yek ekmeğe muhtaç ederler. Adamı yerler de yerler.” (Kemal, 2021: 141)

Ne var ki Ali Yusuf'un bütün uyarılarına rağmen Fatma'nın peşini bırakmamış hatta onun evine yerleşmiştir. Bunun üzerine Yusuf yatağını inşaattaki duvar ustası Laz Kılıç'ın yanına serer. Yusuf'un bu davranışı, daha sonraki süreçte yalnızca inşaattaki işine odaklanacağına işaret etmektedir. Laz Kılıç Usta gözü açık pek çok delikanlı gibi Yusuf'a da duvarcılığı öğretmiştir. Bu süreçte Yusuf, ekmek mücadelesinde sınıf atlayabilmek için Kılıç Usta'nın sözünden çıkmamıştır:

“İflahsızın Yusuf Kılıç Usta'nın bir dediğini iki etmiyordu. Harç taşıyor, sırtında semer tuğla çekiyor, şakul tutuyordu. (...)” (Kemal, 2021: 140)

Aynı zamanda Kılıç Usta'nın öğütleri de ustalığa giden yolda Yusuf'un kulağına küpe olmaktadır:

“Ya olmalı insan, vermeli canını insan için yahut etmemeli kalabalık dünyamıza” (Kemal, 2021: 140)

Bu bölümde Orhan Kemal, Kılıç Usta'nın insanlık onuruna değer veren öğütleri üzerinden, koşullar ne kadar zorlu olursa olsun kişilerin içinde yok edilemeyecek bir “iyilik” ve “insanlık” olduğuna inanan “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışını yansıtmıştır.

Gerek Kılıç Usta'nın öğütleri, gerekse Yusuf'un daha iyi bir yaşam arzusuyla verdiği emekler zamanla yerini bulmuş ve Kılıç Usta inşaattan ayrıldıktan sonra Yusuf onun yerine geçerek duvar ustası olmuştur:

“Koyarlar yerime belki de seni. Olma kula kul, öpme el ayak, kirlenmesin ağzın. Ya ver canını insan için ya da etme kalabalık dünyamıza.” (Kemal, 2021: 161)

Orhan Kemal bu bölümde Yusuf’a yüklediği irade gücü ve kendini göreve adama gibi özelliklerle, onu toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip” kıstasına yaklaştırmıştır.

İflahsızın Yusuf’un kimi yönleriyle toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip”ine yaklaşmasında hiç şüphesiz Yusuf’un emmisi ve Laz Kılıç Usta’nın payı büyüktür. Yusuf şehre geldiğinde önce emmisinin sözlerini kendisine rehber edinmiş, ardından da Kılıç ustanın öğütleriyle duvar ustası olmayı başarmıştır. Öyle ki gaz ocağıyla köyüne dönme hedefine ulaşınca kadar, kuramın “olumlu tip”inde de var olan irade gücü sayesinde, onu yolundan alıkoyacak her şeyden uzak durmuştur.

Bütün bu yönleriyle romanda İflahsızın Yusuf karakteri, toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip” kıstasına yaklaştırılabilirse de aslında bu kıstası tam anlamıyla karşıladığını söylemek yanlış olur. Çünkü Yusuf toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip”ten beklediği gibi hiçbir koşulda olumsuz bir tavır takınmıyor değildir. Aksine Yusuf “ekmek kavgası” uğruna birtakım ahlaki bozulmalar yaşayarak şehrin bozuk düzeni içinde var olmaya çalışmakta, Mehmet Narlı’nın ifadesiyle, “karşıt güç oluşturacak unsurlarla ikiye bölünmüş bir uyuma girmektedir” (Narlı, 2002: 289). Yani Yusuf’un başına gelen her türlü olumsuzluğu kabul eden, uzlaşmacı tavrı aslında onun bozuk düzene boyun eğdiğinin göstergesidir.

Bu yüzdendir ki henüz romanın başında fabrika sahibiyle görüşebilmek için kapıcıya rüşvet olarak sigara vermeyi düşünmüş ve arkadaşları tarafından “tatavacı” olarak nitelendirilmiştir:

“Hepimizin ki de bir ekmek derdi oğlum. Cigaraları ben veriyorum der de kapıcının gözüne o girer, biz kenarda kalırız. Yusuf’u bilmez misin? Tatavacının biri” (Kemal, 2021: 44)

Bununla birlikte Yusuf, çalıştıkları ilk mekân olan fabrikada işe girebilmek için de çıkarıcı bir tavır sergilemiş, emmisinin öğüdünü tutarak ırgatbaşının onlardan alacağı haraca sessiz kalmıştır:

“Üstümüze düşen neyse vereceğiz tabii. Ben her zaman derim: El kapısında çalışan adamın boynu eğri olmalı. Emmim derdi ki...” (Kemal, 2021: 57)

Ayrıca Yusuf, işe başladıktan sonra durumu ağaya şikâyet ederek bu rüşvet sistemini değiştirmek istese de başarılı olamamış, Ali ile birlikte işten kovulmuştur. Üstelik iki arkadaş ikinci çalışma mekânı olan inşaata gittiklerinde de aynı sistemle karşılaşmışlardır. Yusuf şehirdeki bu düzen karşısında “Ulan ne bok yerdi bu şehir dedikleri. Fabrikalarda avanta yapılarda avanta.” (Kemal, 2021: 57) diyerek şaşkınlığını gizleyemese de rüşveti şehrin âdeti olarak görmek zorunda kalmış ve amele çavuşunun teklifini kabul etmiştir.

Yusuf’un fabrika ve inşaat mekânlarında rüşvet sistemini kabul etmesi, onun toplumdaki bozuk düzene ayak uydurduğunun; dolayısıyla toplumcu gerçekçi” kuramın “olumlu tip” kıstasına bağlanmadığının göstergesidir. Bunun yanı sıra Yusuf’un, “sulu koza” işinin zorlu koşullarında hastalanan Köse Hasan’a sergilediği davranışlar da onun, toplumcu gerçekçi kuramın beklediği gibi bir “olumlu tip” olamayacağını kanıtlar niteliktedir. Öyle ki Hasan, “Bu sulu koza benim iflahımı kesecek” (Kemal, 2021: 83) dediğinde, Yusuf başta olmak üzere kimse ona kulak asmamış, hatta onu yatağında kendi haline bırakıp

gitmişlerdir. Bununla birlikte Yusuf, işten döndüklerinde iştahla yedikleri yemeğe de onu dâhil etmek istememiştir. Fakat çevresindeki insanlardan utandığı için, onun bu halinden bıkip usansa da Hasan’ı zaman zaman yedikleri yemeğe buyur etmektedir. Hasan’ın durumu kötüleştiğinde ise “Bırak canı cehenneme be” (Kemal, 2021: 85) şeklinde tepki göstermiştir. Romanda Yusuf’un Hasan’a olan bu gibi olumsuz tavırları en nihayetinde “ekmek derdine” bağlamıştır:

“Hepimizin ki de bir ekmek derdi mesela. Gözü çıksın yurdumuzu, yuvamızı ne diye teptik yoksa? Birkaç kuruşun sahibi olur muyuz diye... Allah taksiratını affetsin. (...) Sen çalışacaksın, ben çalışacağım o yatacak, olmaz. (...) Çalışıp şurda birkaç kuruşun sahibi olalım.” (Kemal, 2021: 85, 107)

Orhan Kemal Yusuf’un bu mazeretine saygı duyarak, toplumdaki olaylar karşısında kimseyi suçlamayan tavrıyla bir kez daha “Aydınlık Gerçekçi” bakışını öne çıkarmıştır. İflahsızın Yusuf ise bütün bu olumsuz yaklaşımlarıyla toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip” kıstasıyla benzerliğini kaybetmiştir.

İflahsızın Yusuf’un yanı sıra romandaki ana karakterlerden bir diğeri olan Pehlivan Ali de kurama uygun bir “olumlu tip” olmaktan uzaktır. Bunun sebeplerinden biri iri yarı gövdesinin altındaki duygusal ve zayıf yapısıdır. Bu yüzden ki henüz romanın başında işten kovulmalarına tepki göstermemiş, durumu normal karşılamıştır. Özellikle romanın inşaat ayağında karşısına çıkan Fatma’nın işveli tavırları yüzünden iradesine hâkim olamayan Ali, ahlaki bir bozulma yaşayarak toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip” kıstasından tamamıyla uzaklaşmıştır. Öyle ki Fatma’yla daha rahat vakit geçirebilmek için Ömer Zorlu’ya borç para verip onun evden uzaklaşmasını sağlamıştır. Fatma’yı alıp çiftliğe gittikten sonra ise aynı yozlaşmış düzenin içine girdiğinin farkında değildir. Nihayetinde Kâtip Bilal’in ırgatbaşıyla yaptığı işbirliği sonucu patoza

gönderilen Ali durumu kabullenmek zorunda kalır. Patozda ise işini kaybetmemek için yapılan haksızlıklara tepki vermediği gibi, durumu müdahale etmeye çalışan Zeynel gibi isimlerin de yanında yer almamıştır.

Öte yandan ana karakterlerin dışında yan karakterler de “olumlu tip” olmaktan uzaktır. Örneğin, romanın fabrika ayağında; işgüzar kapıcı ve odacı, aşağılama, hakaret ve şiddet gibi yöntemlerle işçiler üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmıştır. Üstelik ırgatbaşı fabrikada işçilere hiçbir şekilde iş güvenliği sağlamamaktadır. Bununla birlikte işçilerin kaldıkları “ahırdan bozma” barakanın sahibi Köse Topal da işçilere para karşılığı yemek yapar. Üstelik barakada kalanlardan aldığı paralarla yaptığı yemekleri gizlice başkalarına da satmaktadır. Yine fabrikada varlık gösteren Hidayetin oğlu ise parası için Köse Topal’ı öldürmüş, bozuk düzene bu yolla entegre olmuştur.

Bunun yanı sıra romanın inşaat ayağında kadınların “bozuk düzende” nasıl yer buldukları da gözler önüne serilmiş; böylece kadınlar da toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip” kıstasından uzaklaşmıştır. Romanın kadın işçileri Fatma ve Hayriye paraya ihtiras derecesinde bağlı olup para karşılığı kocalarını aldatmaktadır. Hayriye bir erkek düşünüyken, Fatma ise hem kocasıyla hem Ali ile birlikteliğini sürdürmektedir. Fatma para uğruna önce Ali’yle kaçmış, ardından çiftlikte Kâtip Bilal ve ağanın yeğeniyle birlikte olmuştur. Dolayısıyla Fatma da romanda olumsuz özellikleriyle verilmiştir.

Romanın üçüncü çalışma mekânı olan çiftlik de orada kurulmuş olan bozuk düzenle dikkat çekmekte, kişiler burada da kuramın “olumlu tip” kıstasına uymamaktadır. Burada Kâtip Bilal “ekmek parası” için çalışan kadınlara sarkıntılık eder. Irgatbaşı ise işçileri güneşin altında ölürcesine

çalıştırmakta, aldıkları paraları da yeğenine açtırdığı çay ocağında, onlara çay ve esrar satarak veya kumar oynatarak sömürmektedir. Üstelik ırgatbaşı, kızlarının genelevde çalışmasını da kabullenmiştir. Bütün bunlar kişilerin “ekmek parası” için uğradıkları ahlaki bozulmaların bir göstergesidir (Narlı, 2002: 215, 303).

Buradan hareketle Orhan Kemal’in romanda, köylüleri erdem sahibi, doğrudan ayrılmayan insanlar olarak göstermeye çalışmadığı anlaşılmaktadır. Yazar, toplumcu gerçekçilerin yaptığı gibi şahısları “olumlu tip” adı altında kahramanlaştırıp, idealize etmemiştir. Bununla birlikte Orhan Kemal, roman kişilerinin bütün bu ahlaki bozulmalarına rağmen insanlara eşit mesafede durmuş, kimseye karşı taraflı davranmamıştır. Aynı zamanda yazar olaylar karşısında insanı suçlamamaktadır. Ona göre romanda yaşanan her türlü ahlaki yozlaşma bozuk düzenin bir sonucudur. Bu tutumuyla yazar, fertlerin davranışlarına değil, fertleri bu bozulmaya iten şartlara odaklanmıştır (Eyigün, 2006: 136). Bu durumda yazar romanda bir kez daha “Toplumcu Gerçekçilik” ten “Aydınlık Gerçekçilik”e yaklaşmaktadır.

Ancak Orhan Kemal her ne kadar “Aydınlık Gerçekçilik” adı altında kendine özgü bir sanat anlayışı yaratmış olsa da romandaki patoz ustaları tıpkı İflahsızın Yusuf gibi kuramın “olumlu tip” kıstası için bir istisna sayılabilir. Üstelik bu kişiler Yusuf gibi hem olumlu hem olumsuz özellikleriyle değil, toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip”inde olduğu gibi sadece olumlu özellikleriyle öne çıkmaktadır. Bu yönüyle romandaki iki patoz ustasının toplumcu gerçekçilik kuramının “olumlu tip”ine İflahsızın Yusuf karakterinden daha sıkı bir şekilde bağlandığı söylenebilir.

Şüphesiz ki patoz ustaları sömürü düzenini ortadan kaldırmak için savaştıkları kadar bilinçli değildir. Fakat onlar tıpkı toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip”leri gibi sömürünün ortaya çıkardığı bozuk düzenin farkına varıp sebeplerini anlamaya çalışan karakterlerdir.

Çiftlikte ırgatbaşı patoz makinesine daha az kira verip, daha çok kazanmak için işi hızlıca bitirmek istemektedir. Bu yüzden işçileri insanüstü bir tempoyla çalıştırarak işi geç bitirir, erken başlatır. Bu noktada usta, “Elinize geçti mi, firavundan farkızsınız!” (Kemal, 2021: 214) diyerek, ırgatbaşının insafsızlığından yakınmış, işçilerin hakkını savunmuştur:

“Heriflerin hakkı olduğu için vereceksin paydosu. Ağır işçi bunlar. İnsafsızca, çok çalıştırmakla daha fazla mı randıman alacağını sanıyorsun?” (Kemal, 2021: 214)

Bununla birlikte usta, işçilerin çok çalıştıkları halde yetersiz beslendiğinin de farkındadır. Bu konuda eşitlikten yana bir tavır sergilemiştir:

“Onda da nefis var sendeki gibi. O da insan. En az senin benim kadar. Yemeğin, ekmeğin hasını yiyoruz. Onlarsa bizden çok daha ağır iş altındalar. Hem yiyoruz, hem de heriflere laf ettirmiyoruz. Bu kadarına hakkımız yok. (...) (Kemal, 2021: 236)

Patoz ustası bu fikirleriyle ırgatbaşını hiçbir zaman işçilerin aleyhinde konuşturmamakta ve daima onların yanında durmaktadır. Fakat bu durum ırgatbaşının kışkırtmaları sonucu ustanın işinden kovulmasına sebep olmuştur. Ne var ki ikinci patoz ustası da ilkinden farksızdır. Ağa, patozun ırgatbaşı ve işçilerden Kemal Cesur ikinci ustasının da işçiyi destekleyen tavrını şu şekilde özetlemektedir:

“Bir usta ağayı değil de, ırgatı mı tuttu? Zararlıydı! (...) Ustanın iyisine, ağasına dört elle sarılanına rastlamadım ki ben zaten. (...) Usta de orda dur. Bir ustanın ağadan yana olduğunu gördün mü hiç.” (Kemal, 2008: 346, 348)

Patoz ustası, Ali patozda koltukçuluk yapmaya başladığında ırgatbaşını acemilerin koltukçuluk yapamayacağı konusunda uyararak herhangi bir kaza durumunda sorumluluk almayacağını belirtmiştir:

“Acemiler koltukçuluk yapabilir mi? (...) Sonunda herhangi bir kaza, herhangi bir teftiş olursa benden yardım bekleme. (...) Herhangi bir sakatlık olursa ben sorumluluk kabul etmem.” (Kemal, 2021: 344, 349)

Patoz ustasının sarf ettiği bu sözler, onun iş güvenliği konusunda ne denli bilinçli olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte usta, Ali ve Yusuf gibi acemi koltukçuların patoza getirilmesinin bozuk düzenin bir parçası olduğunun farkındadır:

“Acemiler koltukçuluk yapabilir mi? (...) Daha düşük haftalık vermek işine geldi değil mi? (...) Kırk beş kişilik patozda otuz iki kişi çalıştırıyorsun. Farkında olduğumu bil yani.” (Kemal, 2021: 344)

Acemi olmasına rağmen patozda koltukçuluk yapmaya başlayan Ali, yoğun çalışma temposuna dayanamamış ve iş kazasında hayatını kaybetmiştir. Ustanın buradaki tepkisi de bozuk düzenin farkında olduğunun işaretidir:

“Ağadan bahşişe konmak için milletin paydosunu bile yediğini saklama! (...) On üç kişi eksik patozda, durmamacasına on saat, tam on saat... Vicedansız, fakir fukara düşmanı!” (Kemal, 2021: 358)

Bunun yanı sıra ikinci patoz ustasının Bethoven hayranlığı da kuramın “olumlu tip” kıstası açısından dikkate değerdir:

“(...) Bir piyanosu olsun isterdi her şeyden önce. (...) Bethoven’a hayrandı. Daha doğrusu Bethoven’ın gururuna hayrandı. Türkçede Bethoven üzerine ne kadar kitap, yazı yayınlanmışsa hemen hemen hepsini satın almış, yer yutar gibi okumuştur. (...) Böyle zamanlarda kendi de Bethoven olurdu. İşbaşında küfürbaz, kaba bu adam, Bethoven’ın sağırlığına hüngür hüngür ağlamıştı.” (Kemal, 2021: 353)

Patoz ustasının klasik müzik tutkusu, onu sanat zevki gelişmiş, kültürlü bir karakter olarak toplumcu gerçekçi kuramın “olumlu tip”ine yaklaştırmaktadır. Bununla birlikte usta “patoz” işi üzerinden toplumdaki bozuk yapıyı görmüş, halkının

sömürüldüğünü fark etmiş ve bu durumu değiştirmek için kendince mücadelesini vermiştir. Ali bacağını patoza kaptırıp hayatından olduğunda harman yerine gelen jandarmaya olanları itiraf etmesi de bunun açık bir göstergesidir:

“Acemi adamı koltukçu yaptığı yetmezmiş gibi, geldi işe de burnunu soktu, ırgadı yekindirdi. Irgat hücumla deste taşımaya başladı. Acemi koltukçular şaşkırdılar, kaza da bu şaşkınlık sırasında...”(...) (Kemal, 2021: 363)

4.6. Moral Bir Değer: Din

Bereketli Topraklar Üzerinde’de din hem işçilerin hem memur, usta, ırgatbaşı gibi orta sınıfın, hem de ağa ve zenginlerin ilişkilerinde kendini gösteren bir değerdir. Romanda bazı işçiler saf ve cahilce dini duygularla hareket ederken, bazı işçiler de dini kendilerine zulmedenlerin yanında bir karşı güç olarak görmüştür. Orta sınıf ise dini kendi çıkarları için kullanır (Narlı, 2002: 345).

Dini değerler ilk kez, köyden çıkan üç arkadaştan Pehlivan Ali’nin siyah bulutların ardından bakarak sorduğu “Allah’ımız o bulutların öte başında mı sorusuyla romana girer. Mehmet Narlı bu yönleriyle, İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan’ın, romanda dine en saf şekilde bağlanan karakterler olduğunu dile getirmiştir. (Narlı, 2002: 345). Öyle ki üç arkadaş inşaatta kendilerinden haraç alan amele çavuşunun “aldığının öte dünyada ciğerlerine yapışacağına” (Kemal, 2021: 106) inanırlarken son derece samimidirler. Bu noktada Orhan Kemal’in, insanın içindeki saflığa inanan “Aydınlık Gerçekçi” bakışını görmek mümkündür. Nitekim fabrikadaki ırgatbaşının üç arkadaşına fabrikada çalışacakları yeri gösterirken Yusuf’un, “Allah çoluğunu çocuğunu bağışlasın” (Kemal, 2021: 56) şeklindeki duası da bunun bir göstergesidir. Fakat fabrikadaki sömürü düzeni içinde ırgatbaşının bu duaya verdiği karşılık Orhan Kemal’in iyimser bakış açısını epeyce gölgelemektedir.

“Boş ver Allah’a peygambere. Doyurmaz karnımı Allah, peygamber. Var buranın bir âdeti.” (Kemal, 2021: 56)

Burada ırgatbaşının inançsızlığı açıkça göze çarpmaktadır. Sanki dini değerler metalaştırılmış ve kapitalizmin kendisi dinin yerine geçmiştir. Sonuçta ırgatbaşının karnını doyuran fabrika sahibidir. Bu durumda dinin değerler adeta yok sayılmış fabrika sahibinin kuralları önem kazanmıştır. Dolayısıyla romanda din algısının öne çıktığı bölümlerde Orhan Kemal’in genel yaklaşımının toplumcu gerçekçi çizgide yürüdüğünü söylemek yanlış olmaz. Yazar bu bölümlerde toplumcu gerçekçiliğin sosyalist bakışına uygun biçimde insanı, kapitalist düzenin bir unsuru olarak ele almıştır (Narlı, 2002: 345).

Benzer şekilde Köse Topal’ın Hidayet’in Oğlu’yla tartıştığı bir sahnedeki diyaloglar ise insanların dine bakışındaki yozlaşmayı göstermesi açısından dikkate değerdir:

“Vermem. Niye? Günah. Günahsa günahı bana. Faiz almak günah değil mi? O başka, o başka. Nasıl o başka. Müslümanlıkta faiz var mı lan? (...)” (Kemal, 2021: 72-73)

Geleneksel şehir ve yarı feodal köy kültüründen kapitalizme geçiş insanları değişime zorlamaktadır. Onlar kapitalizme uyarak değişmeye çalışmışlar; ama toplumda hüküm süren manevi baskıları da içlerinden atamamışlardır. İşte bu çift karakterlilik romanda Köse Topal özelinde kendini göstermektedir. Köse Topal hem faiz almakta, hem de kendince harama sevaba inanmaktadır (Narlı, 2002: 346).

Öte yandan romanda karakterler genellikle Allah’a inanmakla birlikte günahın, sevabın ne olduğunu kavrayacak bilinçte değillerdir. Onlar daha çok kulaktan dolma bilgilerle yaşamaktadırlar. Eleştiri veya sorgulama yeteneğine de sahip değillerdir. Zaman zaman isyan ederler; fakat egemen sınıfın istekleri doğrultusunda tevekkülü ve

itaat etmeyi öğrenmişlerdir (Kılıç, ? : 3). Bu noktada Orhan Kemal Marksizmin etkisiyle tevekkül kavramını şöyle eleştirmiştir:

“Kul acımaz bunlara Allah acımaz. Allah’ın unuttuğu insanlardır bunlar! Peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmişlerdir bunlara. Hiçbir işe yaramayan, hiçbir işe yaramayacak olan sabır, tevekkül, kanaat. (...) Peygamberler Allah adına sabır getirmişlerdir ya, hiç önemli değildir aç çocukların göklere yükselen feryadı. Ölseler bile ne? Öte dünya vardır, birer kuş gibi uçacaklardır Cennet-i âla’ya. Cennet-i âla’da yağdan baldan süttten ırmaklar. Analar, bir deri bir kemik analar, kucaklarında açlıktan ölen yavrularına kana kana gözyaşı dökemezler. Peygamberler mi hacılar mı, hocalar mı öyle demiş: Allah verdi, Allah aldı. Kul ne ki Allah’ın iradesi karşısında? Ondan daha mı iyi bilecekler? Hikmetinden sual edilir mi? Yarın onlar ellerinde bakraç bakraç Cennet-i âla suları, analarını Cennet kapılarında bekleyecekler. (...) (Kemal, 2021: 168-169)

Bu pasajda yazar, toplumun bilinçsiz din algısını ironik bir şekilde eleştirmiş, bir bakıma dini bir aldaticı güç olarak göstermiştir. Bütün bunlardan hareketle romanda dinin olumlu bir yorumunun olmadığı söylenebilir. Bu da Orhan Kemal’in “Aydınlık Gerçekçi” kimliğine rağmen yer yer Marksist estetik unsurlarından sıyrılmadığını göstermektedir. (Narlı, 2002: 346).

4.7. Hayatın Devrimsel Gelişimine Uyum / Sınıf Atlama

Romanda İflahsızın Yusuf karakterini toplumcu gerçekçi kuramın beklediği “olumlu tip” kıstasından uzaklaştıran kimi özellikleri, aslında onu kuramın bir başka unsuruna yaklaştırmıştır, denilebilir. Yusuf genellikle şehirde ekmek parası kazanıp ayakta kalabilmek için toplumdaki bozuk düzene göz yummaktadır. Fakat bu boyun eğici, çıkarıcı ve ikiyezli tavırlar onun roman içinde gelişmesine ve “ezilen” bir köylüden “ezen” bir duvar ustasına geçiş yapmasına sebep olmuştur. Romanın bu bölümünde Yusuf’un kendi çabalarıyla sınıf atlaması, Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçilere yaklaşarak hayatı devrimci gelişme içinde sunduğunun göstergesidir. Bu doğrultuda Yusuf hem gücünün farkına vararak yeteneklerini keşfetmek ve elbette sınıf atlayıp daha

sağlıklı bir yaşam sürmek için Kılıç Usta'nın her türlü işini yapmaktan çekinmemiştir.

“Kılıç Usta'nın bir dediğini iki etmiyordu. Harç taşıyor, sırtında semer tuğla çekiyor, şakul tutuyor, ustanın yemeğini pişiriyor, bulaşıklarını yıkıyordu. Hatta birinde Kılıç Usta'nın apteshane ibriğini doldurup koşturacaktı ki, usta önlemiş ‘Olmaz’ demişti.” (Kemal, 2021:140)

Bereketli Topraklar Üzerinde'de İflahsızın Yusuf'un sınıf atlayarak

duvar ustalığına yükselmesi durumunun, bir yönüyle romanı toplumcu gerçekçiliğin kendi içinde ortaya çıkan “eğitici roman” türüne yaklaştırdığı söylenebilir. Bu roman türünün amacı hükümet yenedünya düzenini kurarken, kapitalizmden komünizme geçişi kolaylaştırmaktır. Burada romandaki küçük insan aracılığıyla kahramanın dünya görüşü bilinçli olarak değiştirilir. Küçük insan başlangıçta ezilmiş, aşağılanmış bir karakterken, romanın gelişimi içinde bilinçlenmeye başlar. Böylece konumunu yükseltmiş olur. Şüphesiz Rusya'daki toplumcu gerçekçi yazarlar bu karakterleri ideolojik bir amaçla egemen gücün isteği doğrultusunda romanlarına yerleştirmiştir (Çetinkaya, 2020: 31-33).

Ancak Orhan Kemal romanda ideolojik bir amaçla hareket etmemekle birlikte, başlangıçta bir küçük insan olan Yusuf'un işçilikten duvarcılığa yükselişini göstererek bir nebze toplumcu gerçekçilere yaklaşmıştır, denilebilir. Nitekim romanın son bölümlerinde de tıpkı toplumcu gerçekçi romanlardaki gibi başlangıçta ezilen, aşağılanan tipik bir “küçük insan” olan Yusuf önce emmisinin uyarılarına kulak vermiş, ardından Kılıç Usta'nın yanında her türlü işi yapmış, yükselmek için ikiyüzlü bir şekilde hareket ederek bir nevi kendini eğitmiştir:

“Bana duvarcılığı Kılıç Usta belletti, malayı elime o verdi, lakin öyle durup dururken değil. Sakalının altına girdim tamam. Namaz mı kılacak? Koşturdum, seccadesini serdim kibleye. Elini ağzını mı yuyacak? Koşturdum ibriğini. İbriğini sıçmaya giderken bile oldu. (...) Diyeceğim o ki bu şehirli

kısmı pek enayi oluyor. (...) Koltuğuna koltuğuna ver, essah beller şişer ha şişer.” (Kemal, 2021: 367)

Dolayısıyla Yusuf gerek şehre gelmeden önce emmisinden duyduklarıyla, gerekse şehre gelişinden sonra inşaattaki Kılıç Usta’dan öğrendikleriyle; az da olsa kendini eğitmeyi başarmıştır. Üç arkadaştan geriye kalan tek kişi olan Yusuf kılığını kıyafetini düzeltmiş, hayalini kurduğu gaz ocağını almış, az buçuk okumayı bile öğrenmiş ve romanın sonunda duvar ustası olarak köye dönmenin gururunu yaşamıştır.

Bu noktada Orhan Kemal romanda, İflahsızın Yusuf karakteri üzerinden hayatı devrimci gelişimi içinde sunarak toplumcu gerçekçi kurama yaklaşmış, Yusuf’un sınıf atlamasını sağlamıştır. Ne var ki yazar romanın sonunda Yusuf’a, iki arkadaşının köye dönememesinin vicdan azabını çektirmiş; böylece insanın içindeki iyiliğe her daim inanan “Aydınlık Gerçekçi” bakışını romanın sonunda da korumuştur.

SONUÇ

Toplumcu Gerçekçilik, en genel anlamıyla Marksist ideolojiden doğmuştur. Marksist ideolojiyi iki dönemde incelemek mümkündür. Birinci dönemde Marx, Engels ve Plehanov gibi isimler sanat eseri ile ekonomik yapı arasında bir ilişki olduğunu savunmuşlardır. Özellikle Plehanov Marksist estetiğin kurama dönüşmesinde çaba gösteren isimlerin başında gelmektedir. Ona göre sanat eseri mutlaka “bir şey” anlatmalıdır. Fakat Plehanov hiçbir zaman sanat eserini bir “toplumbilim” kitabına dönüştürmeyi arzu etmemiştir. Öyle ki eser okuru estetik zevkten mahrum bırakmamalıdır. Buna karşılık Marksist ideolojinin önemli kuramcılarından Çernişevski “toplum yararına sanat” amacını güderken, sanatın hayatı kopya etmesinden yana bir tavır sergilemiştir (Plehanov, 1987: 14-40).

Marksist estetiğin ikinci döneminde ise 1930’ların Sovyetler’inde toplumcu gerçekçi yaklaşım gelişim göstermiştir. Bu süreçte kurulan çeşitli toplulukların ardından sanat, aşırı propagandacı bir tutumla denetim altına alınmıştır. Bu denetimin en sıkı şekilde uygulanması için 1932 yılında Sovyet Yazarları Birliği kurulmuş, 1934’te ise Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi toplanmıştır. Kongrede alınan kararlara göre, her bilinçli Sovyet yazarı iyimser ve mücadeleci bir ruhla halkını eğitecek ve onu ideolojik bakımdan silahlandıracaktır. Yani yazarlar halka, devlete ve partiye yardımcı olmak durumundadırlar (Oktay, 2003: 90).

Birinci Sovyet Yazarları Birliği Kongresi’nde alınan kararlar toplumcu gerçekçiliğin üç niteliğini belirginleştirmiştir:

1. Özün ve gerçeğin önceliği,
2. Devrimci romantizm ve onun uzantısı olarak olumlu tipler yaratılması,
3. Partizanlık (Şenderin, 1996: 14-15).

Öze ve gerçeğe öncelik veren toplumcu gerçekçi anlayışla sanatçının hayatı hayallere bulaştırmadan gerçekçi ve objektif bir biçimde anlatması amaçlanmaktadır. Ancak bu gerçeklik devrimci bir gelişme içinde ve işçi sınıfının eğitimi gözetilerek verilmelidir (Moran, 2013: 53, Çetinkaya, 2020: 8). Öyle ki Stalin, sosyalizm ve onun devamı olan komünizme yalnızca işçi sınıfının aydınlatılmasıyla ulaşılabileceğini savunmuştur. (Oktay, 2003: 111).

“Devrimci romantizm” kavramının özünde kısaca, zorlukların aşılması yatmaktadır. Böylece gelecekte haber verilecek, gelecekle bugün arasında köprü kurulabilecek ve nihayetinde yaratılacak “olumlu tip”lerle komünizm hedefine ulaşılabilecektir (Oktay, 2003: 83).

Türk edebiyatında ise toplumcu gerçekçiliğin akla gelen ilk isimlerinden biri Orhan Kemal’dir. Fakat yazar her ne kadar toplumcu gerçekçi anlayışın içinde değerlendirilse de kuramın yukarıda özetlenen dayatmacı yapısından oldukça uzak durmuştur. Zira Orhan Kemal’in çocukluğundan itibaren zorluklar içinde geçen yaşamı onun bu ideolojik yapılanma içerisinde bir düşünce geliştirmesine izin vermemiştir. Öyle ki Orhan Kemal yaşamı boyunca geçim derdinden başını kaldıramamış bir yazar olarak, hemen bütün eserlerini “geçim derdi” kavramına yaslamıştır. Yazarın içinde bulunduğu zorlu yaşam koşulları, onu sanat hayatı boyunca bilinçli olarak insana ve insanın mutluluğuna yöneltmiştir. Böylece eserlerinin kaynağını insandan alan Orhan Kemal’in birincil derdi hiç şüphesiz, insanlığı birçok nitelikten mahrum bırakan yoksulluktan kurtarmak olmuştur.

Dolayısıyla aslında Orhan Kemal toplumcu gerçekçi kurama kendisine özgü bir açı kazandırmıştır: Aydınlık Gerçekçilik. Bu özgün yaklaşımıyla eserlerinde toplumcu gerçekçiliğin Rusya’daki dayatmacı yapısından oldukça uzaklaşan yazar,

Türkiye'nin gerçeklerine ise bir hayli yaklaşımaktadır. Orhan Kemal'in "Aydınlık Gerçekçilik" adını verdiği yaklaşımının temelinde, koşullar ne olursa olsun insanın içindeki iyiliğin, güzelliğin elinden alınamayacağı fikri yer almıştır. Buna göre insan ne kadar düşmüş olursa olsun iyilik, sevgi ve anlayışla kucaklanmalıdır. Çünkü insanın başına gelen bütün olumsuzluklar toplumun düzensizliğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Orhan Kemal'in eserlerinde toplumcu gerçekçiliğin siyasi işlevlerle yüklü katı ideolojik yapısını görmek zordur. O, memleketini ve memleketinin insanlarını her durumda seven bir yazar olarak halkını belirli hedeflere yönlendirmek yerine, onlarla iç içe bir yaşam sürmeyi tercih etmiştir. O, her zaman en kötü insanın bile içindeki saflığa inanmaktadır. Bu yüzden hikâye ve romanlarında kötü şartlar altında yaşayan küçük memurlara, dilencilere, çöpcülere onurlu kurtuluş yolları bulmaya çalışmıştır. Denilebilir ki Orhan Kemal, toplumcu gerçekçiliğin "partizanlık ve ideoloji" gibi kavramları yerine "ekmek ve onur" kavramlarını öne çıkarmıştır.

Nitekim Orhan Kemal özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında, toplumcu gerçekçi kuramı başka bir boyuta taşımış ve insanın özündeki iyiliğe, haysiyete ve mücadele ruhuna inanan "Aydınlık Gerçekçi" anlayışını ortaya koymuştur.

"Ekmek parası" uğruna köylerinden ayrılp çalışmak üzere Çukurova'ya giden üç arkadaşın orada verdikleri zorlu yaşam mücadelesinin anlatıldığı *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de, yazarın özellikle "sınıf çatışmaları" noktasında toplumcu gerçekçi kuramın Rusya'daki uygulamasıyla küçük de olsa benzerlik gösterdiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat Orhan Kemal romanda her ne kadar ezen-ezilen, işçi-köylü-şehirli gibi sınıfsal çatışmalar üzerinde dursa da bu çatışmaları Rusya'daki toplumcu gerçekçiler gibi siyasi buyruklarla süslememiştir. O, daha çok işçilerin kötü

yaşam koşulları içinde yaşadıkları olumsuzluklara odaklanmıştır. Bu tutum da Orhan Kemal'i "Toplumcu Gerçekçilik"ten "Aydınlık Gerçekçilik"e taşımaktadır. Öyle ki yazar romanın en adaletsiz sahnelerinde bile iyimser bir tavırla hareket etmiş, taraf tutmaktan kaçınmıştır.

Orhan Kemal romanında toplumcu gerçekçilerin "sınıf bilinci" ölçütüne de yer yer yaklaşmıştır. Fakat bu durum özellikle romanın patoz ustalarına ayrılan bölümleri ile küçük ipuçları vermekten öteye geçmemiştir. Bu noktada işçilerden Zeynel'in, diğer işçileri örgütleme çabaları da görmezden gelinmemelidir. Zeynel romanın çalışma mekânlarından biri olan inşaatta uzun ve zorlu çalışma koşullarına karşı zaman zaman işçileri örgütlemeye çalışmış, kötü beslenme koşullarına karşı da daima tepkisini koymuştur. Fakat Zeynel, işçileri örgütleyemeyince romanın sonunda çalıştıkları çiftliğin harmanını yakmıştır. Bu durum da Zeynel'in bütün çabasının bir sınıf bilincinden çok, kişisel bir hınçtan kaynaklandığını göstermiştir.

Bunun yanı sıra *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında zaman zaman "olumlu tip" kıstasına da uyulmuştur. Özellikle romanın ana karakterlerinden İflahsızın Yusuf'un ve patoz ustalarının belli oranda toplumcu gerçekçi kuramın "olumlu tip" kıstasına yaklaştığını söylemek yanlış olmaz. Fakat Orhan Kemal'in romana yerleştirdiği bu karakterler toplumcu gerçekçiliğin "olumlu tip"ine dair küçük ipuçları vermekten öteye gitmemiştir. Zira yazar kuramın gerektirdiği gibi okurun saygı duyacağı, yanlış düşmeyen, idealize edilmiş olumlu tipler yaratmayı hedeflememiştir. Romanda gerek ana karakterler gerekse yan karakterler "olumlu tip"ten beklendiği gibi koşullar ne olursa olsun olumsuz tavır takınmıyor değillerdir. Aksine romanın olay örgüsü içerisinde bütün karakterler kendini bozuk düzene adapte etmek zorunda kalmıştır. Bu noktada Orhan Kemal hiç kimseyi yaşadıklarından dolayı suçlamamış, yaşananları kendine özgü "Aydınlık Gerçekçi" bakış açısıyla

değerlendirmiştir. Ona göre bütün bu yaşananlar toplumdaki bozuk düzenin tabii bir sonucudur.

Sonuç olarak Orhan Kemal *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında toplumcu gerçekçi kurama göz kırpmışsa da büyük ölçüde kuramın ideolojik yapısından uzak durmuştur. Buna karşılık yazar romanında, çerçevesini kendisinin çizdiği, temelde insanın özündeki iyiliğe sonuna kadar inanan “Aydınlık Gerçekçilik” anlayışının unsurlarını başarıyla yansıtmıştır. Buradan hareketle, Türk edebiyatında Orhan Kemal gibi, Nazım Hikmet’ten Yaşar Kemal’e ve Sabahattin Ali’ye kadar birçok Türk yazarının da tamamıyla “güdümlü” bir edebiyatı benimsemedikleri söylenebilecektir. Zîra bu sanatçılar eserlerinde toplumcu gerçekçiliğin gerektirdiği gibi, belli kurallar çerçevesinde sanat yapmamışlardır. Onlar sanatın siyasete katkı yapması zorunluluğuna bir şekilde karşı çıkarak toplumla kucaklaşmayı, halkın dertleriyle dertlenmeyi başlıca amaç olarak belirlemiş; daima halkla birlikte hareket ederek Türk edebiyatındaki canlılıklarını korumayı başarmışlardır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W, Lukacs G, Bloch E, Benjamin W, Brecht B. (1985) *Estetik ve Politika* (çev. O. Oskay) Eleştiri Yayınevi
- Aktuğ, T. (1974) *Türkiye Defteri*
- Armağan, B. ve Eliuz, Ü. (2020) “Sermayenin Tüketiş Kurgusu: *Bereketli Topraklar Üzerinde*” *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* (Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemi Orhan Kemal Özel Sayısı) Cilt 4 Sayı 3
- Başcılar, S.(1955) *Demokrat Kilis*
- Başboğa, Ö. (2017) *Orhan Kemal’in Hikâyelerinde Eleştirel ve Toplumcu Gerçekçilik* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Brecht, B. (1976) (çev. A. Cemal, K, Güven) *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* Günebakan Yayınları
- Bezirci, A. (1984) *Orhan Kemal*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Ceryan, E. ve Tek, A. (2019) “Kapitalizmin İşçi Hayatına Yansıması ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* Romanına Bu Pencereden Bakış”
<https://sehir.academia.edu/ElaNurCERYAN>
- Cumalı N. (1959) *Vatan*
- Çalışlar, A. (1983) *Kültür Sözlüğü* Altın Kitaplar.
- Çernişevski, N. (1968) “Sanatla Gerçeklik Arasındaki İlişkiler” *Yeni Dergi* s.64 (çev. B. Onaran)
- Çetinkaya, E. (2020) “Maksim Gorki ve Sabahattin Ali’de Toplumsal Gerçekçilik.” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi

Dilek, E. (2017) “Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Değişen Dili: Orhan Kemal ve Kemal Varol Romanları.” Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı.

Eagleton, T. (?) *Edebiyat Eleştirisi* (çev. H. Gönenç) Eleştiri Yayınları

Ergün, M. (1973) *Yeni Ortam*

Eyigün, R. Y. (2006) “Orhan Kemal’in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri.” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, Sinema-Tv Programı Yüksek Lisans Tezi

Eyüboğlu, İ. Z. (1960) *Hâkimiyet*

Gorki, A. M. (1978) *Edebiyat Yaşamım*. (çev. Ş. Yeğin.) İstanbul: Payel Yayınları.

Jdanov, A. (1977) *Edebiyat, Müzik Felsefe Üzerine* (çev. F. Berktaş) Bora Yayınları

Karacanlar, Y. K. (1974) *Orhan Kemal*. İstanbul: Tüm Yayınları.

Kemal, O. (2021) *Bereketli Topraklar Üzerinde*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kemal, O.(1953) *Dünya Gazetesi Sanat Eki*

Kılıç, E. (?) “Anadolu’dan Eşitlikçi Bir Bakış ve Orhan Kemal”

Lenin, V. I. (1976) *Materyalizm ve Ampriyokritisizm*. (çev. S. Belli) Sol Yayınları

Lenin, V. I. (1968) *Sanat ve Edebiyat*. (çev. Ş. Hulusi) Payel Yayınları

Lenin, V. I. (1976) *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (S. Cılızoğlu) Yeni Dünya Yayınları.

Lukacs, G. (2013) *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* (çev. C. Çapan) İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (1971) *Sanat ve Edebiyat* (çev. M. Belge) De Yayınevi

Moran, B. (2013) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları

Mutluay, R. (1969) *Yeni Ufuklar*

Naci F.(1960) *Yeni Ufuklar*

Naci F. (1970) *Yeni Dergi*

Narlı, M. (2020) “Orhan Kemal Romancılığının Nitelikleri/ Yenilikleri” *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* (Vefatının 50. Yılında Türk Edebiyatının Usta Kalemî Orhan Kemal Özel Sayısı) Cilt 4 Sayı 3 s.33-44

Narlı, M. (2002) *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Oktay, A. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.

Otyam, F. (2015) *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Öğütçü, I. (2012) *Zamana Karşı Orhan Kemal Eleştiriler ve Röportajlar* İstanbul: Everest Yayınları.

Plehanov, (1987) *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (çev. S. Mımoğlu) İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Pospelov, G. N. (1985) *Edebiyat Bilimi, Cilt II*. (çev. Y. Onay) Bilim ve Sanat Yayınları

Sartre, J. P. (1967) *Edebiyat Nedir?* (çev. B. Onaran) De Yayınevi

Seyda M.(1956) *Akşam*

Şenderin, Z. (1996) “Sabahattin Ali’nin Eserlerinde Toplumsal Gerçekçilik” Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Troçki, L (1976) *Edebiyat ve Devrim* (çev. H. Portakal) Köz Yayınları.

Uğurlu, N. (1973) *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Uturgauri, S. “Hikâyeci Orhan Kemal” (Doktora Tezi) (çev. H. A. Ediz.) *Yeni Edebiyat* 1970

Yalçın İ. (1971) *Gelecek*

<https://www.cumhuriyet.com.tr/kitap/bereketli-topraklar-uzerindenin-yazi-yolculugu-isik-ogutcunun-yazisi-1884039>

