

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI DALI

TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU
GERÇEKÇİ ROMAN (1930-1960)

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
İlker İŞLER

ELAZIĞ-2021

ÖZET**Doktora Tezi****Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Roman (1930-1960)****İlker İŞLER****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı****Elazığ-2021, Sayfa: X+452**

20. Yüzyıl'ın önemli sanat ve edebiyat kuramlarından olan *Toplumcu Gerçekçi Sanat ve Edebiyat Kuramı* ortaya çıktığı andan beri sanatçıların ve araştırmacıların ilgisini çeken bir sanat / edebiyat anlayışıdır.

Kökeni 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren gerçekleşen toplumsal, ekonomik, siyasi, bilimsel ve sanatsal olayların gelişimlerine dayanan Toplumcu Gerçekçilik, 1930'lerden bugüne etkisini ve varlığını sürdüren bir sanat / edebiyat kuramıdır. Marksist sosyalizmin devlet olarak ilk örneği olan Sovyetler Birliği'nin resmi sanat kuramı olan bu sanat / edebiyat kuramı, Sovyetler Birliği'nin yakın komşularından olan Türkiye Cumhuriyeti'nin sanatını ve edebiyatını oldukça etkilemiştir. Bu tez çalışmasında, bu etkinin 1930-1960 dönemindeki karşılıkları, ilgili yazarlar ve romanları üzerinden gösterilmek istenmiştir. Yapı, izlek, anlatım unsurları vb. unsurlar; Toplumcu Gerçekçiliğin toplumsal ve ideolojik altyapısı dikkate alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Türk edebiyatının ve romanının büyük olarak kabul edilen bazı yazarlarının da benimsediği bu kuramın, bu yazarların büyüklüğüne sağladığı katkılar irdelenmiştir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın ilk otuz yıllık gelişimini ele alan bu çalışma, Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın daha sonraki gelişimine açtığı yollara da dikkat çekecektir.

Anahtar Kelimeler: gerçek, toplum, Toplumcu Gerçekçilik, Türk Romanı.

ABSTRACT

Doctoral Dissertation

Socialist Realist Novel in Turkish Literature (1930-1960)

İlker İŞLER

Fırat University

The Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Discipline of New Turkish Literature

Elazığ-2021; Page: X+452

Socialist Realistic Art and Literature Theory, one of the important art and literature theories of the 20th century, has been an art/literature understanding that has attracted the attention of artists and researchers since its emergence.

Socialist Realism, which has its roots in the development of social, economic, political, scientific and artistic events that took place since the second half of the 19th century, is an art/literature theory that has continued its influence and existence since the 1930s. Marxist socialism “state” as the first example of the Soviet Union’s official art theory, this art/literary theory, that the Soviet Union’s closest neighbors has greatly influenced the art and literature of the Republic of Turkey. In this thesis, the responses of this effect in the 1930-1960 period are aimed to be shown through the relevant authors and novels. Structure, theme, expression elements, etc. elements; Socialist Realism has been tried to be evaluated by considering the social and ideological infrastructure. The contributions of this theory, which some of the authors of Turkish literature and novel, considered to be “great”, have also been examined, to the “greatness” of these authors.

This study, which deals with the first thirty years of development of the Socialist Realistic Turkish Novel, will also draw attention to the ways that the Socialist Realistic Turkish Novel has opened for its later development.

Keywords: truth, society, Socialist Realism, Turkish Novel.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ÖN SÖZ	VIII
KISALTMALAR.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİ SANAT ve EDEBİYAT ANLAYIŞI: DOĞUŞ-AMACLAR- İLKELER.....	14
1.1. Eleştirel Gerçekçilikten Toplumcu Gerçekçiliğe Geçişin İdeolojik Yönleri	14
1.1.1. Tapınmanın ve Nefretin Ortasında Bir Düşünce: Marksizm	16
1.1.2. Bir Üretim Biçimi Olarak “Sanat”	19
1.1.3. Marx ile Engels’in Sanat-Edebiyat Yorumları ve Marksist Estetik	22
1.1.4. <i>Marx’ın Kayıp Estetiği</i> : Devinim ve Değişimin Avangard Sanata Dokunuşları.....	25
1.1.5. Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru İlk Adımlar, Kuramsal Amaçlar ve Edebiyata Yüklenen Sorumluluklar	27
1.1.5.1. Bolşevik Parti’nin Emrinde Bir Edebiyat Jargonu: “ <i>Emek, Emekçi ve Partizanlık</i> ”	31
1.1.5.2. Devrimci Romantizm ve Olumlu Tip.....	36
1.1.5.3. Biçim, Toplumcu Gerçekçi Yazın Kuramının İlkeleri ve Genel Özellikleri.....	41

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN DOĞUŞU ve TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA YAPISAL UNSURLAR (1930-1960).....	44
2.1. 1930-1960 Arasında Türkiye’de Toplumsal ve Siyasi Hayat	44
2.1.1. Tanzimat Edebiyatı ve Sonrasında Toplumculuk ve Gerçekçiliğin Türk Edebiyatındaki İlk Modern Kıvılcımları	51
2.1.1.1. Türk Edebiyatı İçin Yeni Bir Türden Çok Daha Fazlası: Batılı Roman	64

2.1.1.2. <i>Nazım Hikmet, “Dergiler”, Suat Derviş ve Serteller: Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatına Giden Adımlar</i>	75
2.1.1.3. Toplumcu Gerçekçi Eğilimlerin İlk Romanı: “ <i>Çıkrıklar Durunca</i> ”	81
2.1.1.4. “ <i>Gonk Vurdu</i> ”: Kapitalizm’in 1929 Ekonomik Krizi’nin Türk Romanında Yorumlanması	89
2.1.2. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Yapısal Unsurlar	93
2.1.2.1. Yazarlar ve Romanları Üzerine: Toplumsal Gerçeklerin ve Toplum Gerçeklerinin 1930-1960’a İzdüşümleri	93
2.1.2.2. İşçiden Memura, Köylüden Soylu Eşkıyaya ve Şehirliye, Gazeteciden Savcıya Olumlu Tip	118
2.1.2.3. Derebeyi Benzeri Ağalardan Cumhuriyet’in İlk Burjuva Nüvelerine Olumsuz Tip	140
2.1.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında “Mekân”	168
2.1.3.1. Yeni Toplum Yapısının Merkezinde Kent / Şehir ve İstanbul	171
2.1.3.2. Cumhuriyet Sanayileşmesinin Lokomotif Anadolu Kent/Şehirleri	179
2.1.3.3. Karanlık ve Aydınlığın Savaşında Köy-Kasaba	188
2.1.4. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında “Zaman”	202
2.1.5. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Bakış Açısı ve Anlatıcı	211

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA İÇERİK VE İZLEKLER .219

3.1. Kapitalizm’in Olumsuz Sonuçları: Yabancılaşma, Yozlaşma, Sömürü ve Yoksulluk	221
3.1.1. Dönem Romanında Emek Sömürüsü	223
3.1.2. Cinsel Sömürü: “ <i>Mahrem</i> ”in Metalaşmasının Sistemli Kötülük Eylemi	232
3.1.3. Din Sömürüsü: İnancın Metalaştırılması	237
3.1.4. Kapitalizm’in Emekçi Sınıfa ve Toplumun Çoğunluğuna Ödettiği Bedel: Yoksulluk	241
3.1.4.1. Köyde Yoksulluk	242
3.1.4.2. Kentte Yoksulluk	246
3.1.4.3. İdeolojik Çıkarımlar: Savaş, Siyaset, Particilik ve Komünizm	251
3.1.4.4. Emperyalist Pazar Arayışının İlk Büyük Kavgası: Birinci Dünya Savaşı ve Emperyalist İşgale Direnişin Sembolü: Kurtuluş Savaşı	252
3.1.5. Birinci Dünya Savaşı’nın Kaçınılmaz Sonucu: İkinci Dünya Savaşı	256

3.1.6. Demokratikleşmenin Merkezinde Siyaset ve Particilik	260
3.1.7. Modernitenin Genç ve Haşin Çocuğu: Komünizm	271
3.1.8. Romanın Ne İçinde Ne Dışında: Din ve İnanç	282
3.1.9. Değer Çıkarımı: Kadın ve Cinsiyet Eşitsizliği	291
3.1.10. Aşk-Sevgi ve Emek Sevgisi: Kalbin Yeni Yorumları	298
3.1.11. Romanlarda Kara Mizah/İroni: Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'da Güldürülü Toplum Gerçekleri	304

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA DİL / ÜSLÛP / ANLATIM

ÖZELLİKLERİ.....313

4.1. Marksizm ve Toplumcu Gerçekçilikte “Dil-Üslûp / Anlatım”	314
4.1.1. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda Yazarların Üslûp Özellikleri	318
4.1.2. Sadri Ertem ve Reşat Enis Aygen’de Gazeteci Özellikli Dil / Üslûp	318
4.1.3. Sabahattin Ali’de Dil / Üslûp: Doğa Adamının Haşinliğinden Kent İnsanın Nahifliğine... ..	324
4.1.4. Kemal Bilbaşar ve Refik Erduran’da Dil / Üslûp	327
4.1.5. Cevdet Kudret Solok ve Faik Baysal’da Dil / Üslûp	330
4.1.6. Orhan Hançerlioğlu ve Samim Kocagöz’de Dil / Üslûp	334
4.1.7. Talip Apaydın, M. Sunullah Arısoy ve Necati Cumalı’da Dil / Üslûp	338
4.1.8. Fakir Baykurt’ta Dil ve Üslûp: Burdur Köylüsü Özelinden Anadolu İnsanın Lisan-ı Hâli	343
4.1.9. İlhan Tarus’ta Dil / Üslûp: Hukuk Adamının Dilinden Toplum Gerçekleri	347
4.1.10. Orhan Kemal’de Dil / Üslûp: Hızlı Diyalogların Kısa Cümlelerinden Makine Gücünün Tasvirine... ..	350
4.1.11. Yaşar Kemal’de Dil / Üslûp: Soylu Eşkıyadan Emekçi Köylüye Uzanan Destansı Anlatım.....	357
4.1.12. Kemal Tahir’de Dil / Üslûp: Meddahî Anlatıcının Dilinden Aristokrat Aydının Düşünsel Diline... ..	363
4.1.13. Aziz Nesin ile Rıfat Ilgaz’da Mizahî Dil / Üslûp	368
4.2. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Eleştirelilik ve Eleştirel Üslûp	372
4.2.1. Yozlaşma ve Sonuçlarının Eleştirisi	373
4.2.2. Din ve İnanç Eleştirisi.....	377
4.2.3. Devlet-Bürokrasi-Demokrasi Eleştirisi.....	379

4.2.4. Köy, Kasaba ve Düzensiz Göçün Eleştirisi	384
4.2.5. Sanata ve Edebiyata Dair Eleştiri	388
4.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Ağız ve Şive Tartışmaları	391
4.3.1. Anadolu Ağız Örnekleri.....	393
4.3.2. Etnik Grupların Ağız Taklidi	397
4.3.3. Köyde Argo, Sövgü Kullanım Örnekleri	400
4.3.4. Kent / Şehir Toplumunda Argo ve Sövgü: Yoksul Çoğunluğun Sorunlarının Dile Yansıması.....	404
SONUÇ	410
KAYNAKÇA	422
ÖZ GEÇMİŞ.....	453

ÖN SÖZ

Edebiyatın; icra edilen güzel sanatlar içerisinde toplumu en geniş ve net anlatan sanat, romanınsa bu anlatımın merkezindeki tür oluşu, genellikle kabul görmüş bir durum ve olgudur. İlgili toplumun kültürü, tarihi, zevkleri, coğrafyası, özetle her şeyi; romanın kurgusunda yoğrulabilmektedir. Yoğruluşta gerçeğe yakınlık, toplumun kendisini gördüğü roman aynasındaki netlikle koşut durumdadır.

Edebiyat tarihine ve edebi türlere her dönemde damgasını vurmuş kavramlar, eserlerin oluşumlarını ve etkilerini yönlendirme gücüne sahiptir. Özellikle bilimsel ve teknolojik gelişmelerin geniş tabanlı etkileriyle, son birkaç yüzyılda bu anlamda daha büyük izler bırakan “toplum” ve “gerçek” kavramları, birbiriyle bağlantılı biçimde işlenerek klasiklerin temel harcının ana maddeleri olmuşlardır. *Toplumcu Gerçekçilik*, ilgili geniş tabanda filizlenen ideolojik düşüncenin sanattaki karşılığının keskin örneğidir. Toplumcu gerçekçi romanın *Türkiye*’deki ilk otuz yıllık görünümünün özgün yönlerine dikkat çekilen bu çalışma; kuramla ilgili kavramların değerlendirmeleri, genel bilgiler ve gelişim safhaları, Toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatında ve romanında görülmeye başlanması, 1930-1960 arasında bu kapsamda yazılan romanların yapı unsurları ve izleklerinin değerlendirilmelerini içermektedir. Bunların yanı sıra, romanlardaki dil/üslup (anlatım) özellikleri, kuramsal ilkelere uygunluk durumlarına göre değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nın ilk otuz yıllık dönemindeki gelişimiyle ilgili çıkarımlar, edebiyata ve ilgili bilim dallarına yapacağı katkı belirtilmektedir. 20. Yüzyıl’ın iki kutuplu dünyasında, Marksist sosyalist kutbun edebiyat anlayışı olan Toplumcu Gerçekçiliğin, Türk edebiyatı ve romanı içerisinde bir kol oluşuna dairlikleri ve kendine özgü özellikleri, tamamlayıcı örnekler eşliğinde sunulmuştur. İlgili yazarların bu dönemdeki dikkat çeken romanları, ideolojik unsurları ele alma tarzları değerlendirilerek seçilmiş ve kuramsal ilkeler ışığında çözümlenmiştir.

Dönem ve romanını inceleyen her yazınbilimsel eser, yaratıcısının yolunu aydınlatan ışıklarla anlam kazanmaktadır. Bilim, deneyim, insan olmaya dair ışıklarıyla yolunu aydınlatan danışman hocam Prof. Dr. Fatih ARSLAN’a, bölüm hocam Prof. Dr. Tarık ÖZCAN’a, aileme ve eşim Emine İŞLER’e teşekkür ederim.

KISALTMALAR

ABBK	: Afrodit Buhurdanında Bir Kadın
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AD	: Ağlama Duvarı
AY	: Avare Yıllar
BA	: Baba Evi
BB	: Büyük Balıklar
BK	: Bizim Koğuş
BŞİK	: Bir Şehrin İki Kapısı
BTÜ	: Bereketli Topraklar Üzerinde
BVD	: Bordamıza Vuran Deniz
C.	: Cilt
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CML	: Cemile
ÇD	: Çıkrıklar Durunca
DE	: Dünya Evi
DK	: Devlet Kuşu
DP	: Demokrat Parti
DSPT	: Despot
DŞKLR	: Düşkünler
EK	: Ekmek Kavgamız
ES	: Erkek Sabahat
EŞİ	: Esir Şehrin İnsanları
ET	: Ekilmemiş Topraklar
GKSHS	: Gol Kralı Sait Hopsait
GV	: Gonk Vurdu
HBV	: Havada Bulut Yok
HS	: Hababam Sınıfı
İM-1	: İnce Memed 1
İŞ	: İçimizdeki Şeytan
KD	: Karanlık Dünya
KOEK	: Kadın Olan Erkeğin Hatıraları

KK	: Köyün Kamburu
KMM	: Kürk Mantolu Madonna
KRDMN	: Körduman
KRPRÇK	: Karapürçek
KY	: Kuyucaklı Yusuf
MRTZ	: Murtaza
OD	: Onbinlerin Dönüşü
ORTDRK	: Ortadirek
RD	: Rezil Dünya
RYK	: Rahmet Yolları Kesti
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SA	: Sınıf Arkadaşları
SÇKRN	: Saçkıran
SRDR	: Sağirdere
SRDVN	: Sarduvan
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
ST	: Sarı Traktör
TK	: Toprak Kokusu
TNK	: Teneke
vb.	: Ve Benzeri
VO	: Var Olmak
vs.	: Vesaire
VV	: Vukuat Var
YG	: Yedinci Gün
YGHN	: Yolgeçen Hanı
YH	: Yılan Hikâyesi
YÖ	: Yılanların Öcü
YS	: Yeşilkaya Savcısı
YY	: Yediçınar Yaylası
YRBK	: Yarbükü

GİRİŞ

“Gerçek, Gerçekçilik ve Toplum” kavramları, pek çok sanatsal ve bilimsel araştırmanın sık karşılaşılan ve yoğun işlenilen kavramlarıdır. Bu kavramlar aynı zamanda, insanın, içinde yaşadığı evreni–dünyayı anlamlandırmasında doğrudan yararlandığı kavramlar olarak kabul edilebilmektedir.

“Gerçek”, Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlüğü*’nde dokuz küçük madde biçiminde tanımlanır. İlk beş tanım, bu kavramın insan ve toplum yaşamındaki değişmez, güçlü özelliklerini verir. “1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, hakiki. 2. Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. 3. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici. 4. Temel, başlıca, asıl. 5. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan.” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 749). Türkçe Sözlük’teki tanımlamalarda, gerçeğin insan için türlü karşılıkları belirtilmiştir. Bazı durumlar ikili görünüm barındırır. Bir an olumlu diğer an olumsuz görüntü sunabilir. Buna karşın, insan için değişmez görünen durum, gerçeğin her an onunla beraber olduğudur. “İnsanoğlunun gerçek yaşamdaki tutumu her şeyden önce uygulamaya, gerçekliğe karışmaya, o gerçekliği etkilemeye, değiştirmeye vb. yöneliktir.” (Lukacs, 1978: 290). Gerçek, dış dünyada ve iç dünyada -bir şekilde- hep vardır. Modern dönemlerde “gerçek” sözcüğünün kazandığı yeni değerler anımsandığında bunun ne kadar önemli olduğu anlaşılır. Değerlerin, anlamların ve görünümünün ortasında, “gerçeklik” sözcüğü doğar ve bu sözcük, gerçekçiliğe ilerleme aşamasının bir noktası olur.

Bedia Akarsu’nun hazırladığı “Felsefe Terimleri Sözlüğü”nde, gerçeklik tanımları şöyle sıralanmıştır: “1. Gerçek olan, var olan şeylerin tümü. Bu anlamda gerçekliğin şu türleri vardır: a. Bilinçten, tasarımlardan bağımsız olan varlık. (Düşünölmüş, düşünölmüş şeylerin karşıtı.) b. Belli bir zaman bağlantısı içinde yaşanmış olan, yaşantı ve deneylerde somut olarak karşılaşılan şeyler. 2. Olanağın karşıtı. 3. Bilimsel araştırmalarda her türlü özel ögenin karşısında nesnel olarak geçerliliği olan şey.” (Akarsu, 1998: 85). Gerçeklik, varlığı sürekli algılanan gerçekten türeyen ve onunla aynı gibi hissedilen bir durumdur. Gerçeğin gerçekçiliğe ilerleyişinde ortaya çıkan diğer kavram / sözcük de “Gerçekçi” sözcüğüdür. “1. Gerçeği gören ve ona göre davranan veya gerçeğe uygun olarak yapılan, realist. 2. Gerçekçilik yanlısı olan, realist.” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 749) biçimlerinde tanımlanan bu sözcük / kavram, bir tutumu gösterir. İlgili tutum, “Gerçekçilik” üzerine düşünmenin, çeşitli pozisyonlar almanın yolunu açar.

Gerçekçiliğin felsefî anlamları; felsefe, sosyoloji, sanat / edebiyat için dikkat çekici özellikler barındırır. “**I. 1-Düşünmenin temeli ve eyleminin ölçüsü olarak gerçekliğe bağlanan görüş ve tutum. 2-Sorunları yarar açısından ele alan tutum. II. (Felsefe kavramı olarak) Bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüşler. 1- (Fizikötesi açısından) Skolastik felsefedeki kavram gerçekçiliği, Platon’un idealar öğretisine bağlı olan görüş: Tümel kavramların bilincin dışında kendine özgü gerçek bir varlıkları olduğunu öne sürer. (Ortaçağda karşıtı: adcılık ve kavramcılık.) 2- (Bilgi kuramı açısından) Bilen öznenen bağımsız olarak var olan bir gerçekler evreninin bilgisine algı ya da düşünme yolu ile erişebileceğimizi kabul eden öğretiler. 3- Bazı modern matematikçiler matematik kavramların dışımızda gerçekten var olduklarını söyleyerek Platon’un idealar öğretisini canlandırmışlardır. 4- (Estetikte) Sanat yapıtının gerçeğin yansıtılması olduğunu öne süren görüş.**” (Akarsu, 1998: 85). Temelini ve referanslarını toplum ve ekonomi üzerine düşüncelerden alan *Marksizm* ve onun sanat/edebiyat anlayışından doğan *Toplumcu Gerçekçilik* adına, sanat ve edebiyattaki gerçekçilik anlayışı, üzerinde durulması gereken bir konudur.

Bir sanat / edebiyat kavramı olarak *Gerçekçilik*, Batı literatüründe *Realizm* adıyla 19. Yüzyılın ikinci yarısında bir sanat-edebiyat anlayışının adı olmuştur. “*Realizm (gerçekçilik) kavramı, “gerçek” anlamına gelen Fransızca “realite” (gerçek, gerçeklik) kelimesinden türetilmiştir. Realizm’in genel kavram anlamı; “Hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi çevresinde teşekkül etmiş anlayış”, realist (gerçekçi) ise, “Hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma, aktarma iddiasında olan sanatkar veya eser demektir.*” (Çetişli, 2007: 80). 19. Yüzyılın ve sonrasının sanat-edebiyat tarihini etkileyen *Realizm*; insan yaşamına ve doğaya, görülene dairlikleri estetikle yoğurup, gerçekten uzaklaşmadan aktarma amacıyla olan sanatçıların eserlerinin merkezindedir. “*Sanat gerçek ve güzellik içindir temel ilkesi üzerine kurulan realizm, yaşanan hayatı, tabiatı, hayale bulaştırmadan, muhayyel unsurlarla süslemeden nesnel olarak, neyse o şekilde anlatmayı, göstermeyi amaç edindi.*” (Karataş, 2011: 212-213) değerlendirilmesinde görüldüğü üzere, gerçekçiliğin içinde hayale, hayalciliğe yer verilmek istenmez. Hayalciliğin, insanı yanlış düşüncelere ve eylemlere sevk edebileceği fikri, realist romanlarda algılanabilen bir fikirdir.

19. Yüzyıldan itibaren dünyayı etkileyen önemli bir düşünce sistemi olan *Marksizm*’in gerçeğe verdiği önem, 19. Yüzyıl’ın önemli kavramlarından olan *Materyalizm* ve *Pozitivizm* kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Gerçeğin nesnel

gözlemlerinin sanat eserinde açık biçimde verilmek istenmesi, *Realizm*'in amaçlarındandır. Materyalizm, somutu ve maddeyi esas alır. “*Dünyada, yalnızca maddenin varlığını kabul eden, Tanrı, ruh vb. manevi kavramları ret ve inkâr eden felsefi görüş, maddecilik, özdekçilik*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1353) olarak, *Marksizm*'in somuta ve anlaşılana bakışına, ilgisine yön verir. Türkçesi “*Olguculuk*” biçiminde karşılanan *Pozitivizm* de *Materyalizm*'le birlikte düşünülebilmektedir. “*1. Araştırmalarını olgulara, deneylere, gerçeklere dayayan, fizikötesi açıklamaları kuramsal olarak olanaksız ve yararsız gören Auguste Comte'un açtığı felsefe çığır, pozitivizm. 2. Bu çığırın gerçekçilik akımını doğuran edebi eserlerde uygulanış biçimi*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1497) olan *Pozitivizm*, somut olarak hissedilen ve görülen her şey üzerindeki deneyimleri esas almıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmedeki somutluk, gerçeğin ve gerçekçiliğin anlamına kendi katkılarını sunarken *Marksizm*'e türlü ilhamlar vermiştir. Somut yaşamı ve günlük hayatı dikkatle inceleyen *Materyalizm* ile *Pozitivizm*, bilimselliğin objektiflik ilkesini göz önünde bulundurur.

Bilimsel ve teknolojik gelişmenin kilometre taşı asırlarından olan 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan *Realizm*, dünya edebiyatında saygın yerlere sahip yazarlarla özdeşleşmiştir. “*Edebiyat sanatında gerçekçilik yüzyıllar boyunca, zaman içinde gide gide gelişmiştir. Fakat gerçekçilik düşüncesi ve kavramın kendisi, ancak 19. Yüzyılın ortalarında oluşmuştur.*” (Pospelov, 2014: 188). Akımın Fransız edebiyatındaki temsilcileri; *Stendhal*, *Balzac*, *Flaubert*, *Goncourt Kardeşler*, *Maupassant*, *Daudet*, *Bourget* gibi isimlerdir. Rus edebiyatında *Gogol*, *Turgenyev*, *Dostoyevski*, *Tolstoy*, *Çehov*, *Gorki*; İngiliz edebiyatında *Dickens*, *Defoe*, *Eliot* gibi isimler; Amerikan edebiyatında *Steinbeck* ve *Hemingway*, *Realizm*'in temsilcileri olarak öne çıkmışlardır. İnsanlık olarak; “*Dickens, Kafka, Balzac veya Tolstoy gibi yazarların yarattıkları dünyaları, asıl içinde yaşadığımız hayatın bütünü, yani düşünce ve duygularımız aracılığı ile tanıdığımız kendi dünyamız ile karşılaştırmamız*” (Wellek-Warren, 1983: 341), *Realizm*'in büyük yazarlarının dünyaya katkısını sezmemizi kolaylaştırmaktadır. Realist yazarlar arasında özellikle *Gorki*'nin varlığı, 1934'te *Sovyetler Birliği*'nde resmen kabul edilen toplumcu gerçekçiliğin *Realizm*'le ilişkisinde ipucu özelliği taşır.

Toplumcu Gerçekçi kavramını oluşturan diğer kavram/sözcük, “*Toplum*”dur. İnsan hayatında büyük bir yer kaplayan gerçek ve gerçekçilik, toplum içerisinde etkisini ve gücünü geniş ve uzun biçimde göstermektedir. İnsan, toplum içinde yaşamak zorunda olan bir varlıktır. Toplum; bilinçli insanların/bireylerin belli istekler, çıkarlar ve ortak

paydalar etrafında bir araya gelmelerinin ve bir arada yaşamalarının sonucudur. Marksist toplumbilim anlayışına göre toplum; “...*insanların toplumsal etkileşimlerinin tarihsel bir ürünü*” (Osipov, 1977: 20) olarak tanımlanmıştır. Aynı isteklerin ve paydaların, toplumsal etkileşimlerin birbirine bağladığı insanlar, bu aynılıkları sebebiyle gerçek, yaşam, olduğu gibilik durumları karşısında aynı duyguları hisseder ve aynı/ benzer düşüncelere sahip olurlar. Sanatın toplumsal rolü, gerçekle kaçınılmaz bir ilişki içindedir. “*Estetik alanında antik çağın, aydınlanma çağının, Rusya’daki devrimci demokratların vb. gibi etkin olmuş ilerici akımlar, sanatın büyük toplumsal rolüne her zaman birinci derecede önem vermişlerdir; bu rolün büyüklüğü binlerce yıllık bir uygulamadan temellenmekle kalmayıp, kuramsal alanda da sanatın özünden inandırıcı biçimde türetilmektedir.*” (Lukacs, 2001: 17). Gerçeğin toplumla ilişkisinin edebiyattaki karşılıklardan *Toplumcu Gerçekçilik*, sanatın toplumsal rolüne önem verir. Bilim, sanat, felsefe, siyaset ve ekonominin *Marksizm, Diyalektik Materyalizm, Tarihsel Materyalizm ve Pozitivizm* temelinden değerlendirilmeleri, kuramın yolunu açmıştır.

Gerçekçi bir tutumun egemen olduğu toplumda yaşayan sanatçı, yaşamın bütününe tarafsız bir gözle bakıp, gerçekliği sanatçı gözüyle işlemek durumundadır. Bilimselliğin ve modernliğin getirdiği pozitivist ve materyalist görüşlerin etkisiyle, somut yaşamdaki durumların, eylemlerin nedenlerinin somut-maddi unsurlarla gösterilmesi, kuramın doğuşu açısından tohumlayıcı ya da aşılmalı bir tutum olmuştur. “*Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişlerini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır.*” (Suçkov, 1982: 13). Bu durum; sanayileşmenin ve kapitalizmin güçlenmeye başladığı zamanlarda, sınıf ayrımının keskinleşerek burjuva-proletarya çatışmasına dönüştüğü toplumlarda net gözükabilmektedir. Burjuvazi ile proletarya arasındaki gerilim ve çatışma, tohumu beslemiştir. *Karl Marx* ile *Friedrich Engels*’in öngörülerine göre, gelecekte *Komünizm*’i ortaya koyacak proletarya (işçi sınıfı), gerçekçilik ve gerçekçi kavramlarının siyasi tanımlarında kilit rol oynar. “*Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve siyasi olmalıdır, tüm göreneklere egemen olmalıdır. Gerçekçi şu anlama gelir: Toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek / egemen olan bir bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek / insan toplumunu sıkıştıran gerçeklere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak / gelişme ögesini vurgulamak / somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak.*” (Brecht, 1975: 20). *Bertolt Brecht*’in yaptığı bu değerlendirme,

toplumcu gerçekçiliğin *Bolşevik Parti* ve işçi sınıfıyla ilgisine vurgu yapmıştır. *Marksist Sosyalizm*'in devlet anlamında ilk karşılığı olan *Sovyetler Birliği*'nde, iktidar partisi *Bolşevik Parti*'nin kabul ettiği gerçekçilikte yazar, işçi sınıfının görüşlerini ve onun bakış açısını önemsemektedir.

Gerçekçiliğin her bir yorumu, *Rönesans*'tan itibaren bu yönlü değerlendirmelerin kollarını oluşturmıştır. Değerlendirmelerin, çözümlemelerin odaklandığı olgulardan biri, tip/karakter yaratmadaki başarısıdır. 19. Yüzyılın bilimsel, ilerleyici ortamında ortaya çıkıp gelişen *Realizm*; somutu, gerçeği bütünsel biçimde duyumsatabilen roman karakterlerinin ve tiplerin geliştiği bir akım olmuştur. “*Gerçekçilik, bir edebiyat yapıtının, doğalcıların sandığı gibi ne cansız bir ortalamaya ne de kendi varlığını hiçlik içinde eriten bir bireysel ilkeye dayanamayacağı olgusunun tanınmasıdır. Gerçekçi edebiyatın merkez kategorisi ya da ölçütü, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü (sentez) olan tip'tir.*” (Lukacs, 1987: 13). Tipler, bireylere dönem ve toplum üzerine daha etkili düşünme yollarını açarlar. Sorgulamalar, eleştiriler; güçlü yansımaları barındıran tipler üzerinden açıkça anlaşılabilir. Tip, kolektif unsurların merkezi hâline gelir. *Birikim* dergisinin Eylül 1975'teki 7. Sayısındaki *Brecht ve Lukacs* adlı yazıda, Marksist estetiğin kurucularından sayılan *Lukacs*'ın “*tip*”i ne kadar önemseydiği belirtilmiştir. “*Lukacs'a göre “tip”, edebi yaratının ortaya koyabileceği en yüksek başarıdır. Tarih anlayışına göre, toplumun değişik düzeyleri ve yapıları birer ayna gibi birbirlerini dönemin toplumsal özünü yansıttıkları için, edebiyatın yapması gereken şey de bütün bu aynaları gene kendisinde yansıttacak “tip”i bulmaktır. (...) Lukacs, tip kategorisiyle, tarihi bireyde içkin kılar. Ona göre yüksek edebiyat, temsilciliği en geniş boyutlara ulaşan tiplerle mümkündür.*” Tipin; insanı ve toplumu bütün varlıklar ve önemli gerçekler olarak betimlemesi, toplumsal genişlik içinde asıl amacına ulaşır. *Lukacs*'a göre gerçek; bireysel olarak da ne kadar mükemmel verilirse verilsin, toplumsal bir varlık olan insan, ancak bir toplum içinde asıl anlamını ve gerçekliğini kazanır. *Realizm*, toplumun yansıtılmasıyla yaşamın ve gerçeğin geçmişten şimdiki zamana kadarki gelişmelerinin bütünsel olarak anlatılması isteğinin bir ürünüdür.

Dünya edebiyatına tanınan tipler ve roman kişileri kazandıran *Realizm*'in doğuşu ve gelişimi; *Fransız İhtilali* sonrası *Avrupa*'nın yaşadığı çalkantıların sanatsal açıdan 19. Yüzyılın ilk yirmi, otuz yılındaki *Romantizm*'de karşılık bulmasıyla ve bundan sonra özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuracak gelişmelerle yakından ilgili

olmuştur. “*Her büyük ideolojik ve siyasal akım içinden çıktığı çağın ve ortamın ürünü olduğu kadar kendisini önceleyen düşünce ve pratiklere göre de şekillenir. Bir kopuş ve reddiye olarak belirse bile, teorinin ve pratiğin tarihsel yükünü ya da mirasını taşır.*” (Baydar, 2011: 11). *Fransız İhtilali*’nin özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramlarını sürekli vurgulaması; toplumsal yaşamda umutlar yeşertmiştir. Ancak söylemlerin, teorinin uygulamaya geçirilemeyişi bir hayal kırıklığı yaratmıştır. “*Amacı olan politik iktidara ulaştıktan sonra Fransız burjuvazisi “Kardeşlik” ilkesini bir yana bıraktı, eşitlik ancak kamun önünde geçerli olan soyut bir eşitliğe, özgürlük ise varlıklı kişilerin endüstri ve ticaretle diledikleri gibi uğraşabilme özgürlüğüne dönüştü.*” (Selsam, 1976: 29). İhtilalin/devrimin, toplumun tamamını ilgilendiren bir eşitliği, özgürlüğü getirmeyişine karşın insan mutluluğunun, refahının artmasını temel alan akılcı bir yönü vardır ve bu yön, maddeci düşüncenin *Marksist* temele oturtulmasına katkı sağlamıştır. İhtilalden sonraki çalkantılar ve toplumsal değişimlerin sanat, edebiyat dünyasına yansımaları, *Realizm*’in tohumlarını taşımıştır. *Karl Marx*’ın “*Kapital*”ini, “*Komünist Manifestosu*”nu oluşturmaya başladığı yıllar, *Realizm*’in yazarlarının eserlerini verdiği -en azından vermeye başladığı- yıllardır. 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte düşünsel ve toplumsal bir evrim geçirerek, ekonomik ve bilimsel ilerlemenin etkilerini hisseden *Avrupa*’nın değişimleri; *Aydınlanma Çağı*, *Fransız İhtilali* gibi önemli olayları, *Endüstri Devrimi*’yle bütünleştirmiştir. Burjuva sınıfının ve *Kapitalizm*’in bu tarihi olaylardan sonra gelişmeye başlamaları, daha geniş kapsamlı değişimlerin habercisi olmuştur. “*Kapitalizmin önündeki engellerin ortadan kaldırılması, üretici güçlerde olağanüstü bir sıçramaya yol açarak, Sanayi Devrimi’nin gerçekleşmesini mümkün kılmıştır.*” (Koray, 2012: 41). *Avrupa*’nın gelişmiş ülkelerinde yaşanan toplumsal değişimler; *Realizm*’in yazarlarına birer konu olmuştur.

Konuların işlenmesi için gereken tip unsurları için geçirilen her bir değişim, yazarın ve tiplerinin evrimini belirlemiştir. Yazar ne duyumsuyorsa, onu toplumdan alır. “*Her ideolojik ve siyasal değerlendirme de yapıldığı dönem ve ortamın koşullarını yansıtır; çünkü eleştirinin / değerlendirmenin hem öznesi hem de nesnesi değişime uğramıştır.*” (Baydar, 2011: 11). Buna örnek olarak; hem Fransız hem Rus realist yazarların yarattıkları tipler ve roman kişileri rahatlıkla söylenebilir. *Julien Sorel*, *Raskolnikov*, 18. Yüzyılın sonundaki ve 19. Yüzyıldaki tarihsel olayların birer ürünü olarak görülebilmektedirler. Edebiyatta, içinde yaşadığı topluma ve yaşam gerçeklerine daha çok eğilen karakterlerin sayısı artmıştır. Ancak gerçekçi yazar, sadece tip yaratmak

için roman yazmamıştır. “Herhalde söylenebilir: Gerçekçi romanın büyükleri romanlarında tip yaratmak ve yaşadıkları dönemi geleceğe yansıtmak için yola düşmediler. Belge değil, bilgiydi sahip çıktıkları; üstelik bilimsel bilgiyle sanatsal bilgiyi de ayırt ederek. Roman sanatının benzersiz örneklerini yaratırken, kendi dönemlerine de tanıklık etmiş oldular. Yaşadıkları ve yazdıkları dönemlerin dramatik gerçekliğini olduğu gibi tanımak da olasıdır romanlarından ve bunu benzersiz tipik kişiler yaratarak gerçekleştirdiler.” (Gümüş, 2011: 27). Gerçeğin bu şekilde yansıtılması, çağın özellikleriyle birebir örtüşmüş gözükür. *Realizm*’in önemli yazarları olarak kabul edilen sanatçıların romanlarının hâlâ okunmaları, sadece edebi, estetik haz ihtiyacını karşılamakla sınırlandırılmayacak perspektifin sonuçlarındandır.

19. Yüzyılın gerçekliğinde, *Kapitalizm*’e geçişin ve burjuva sınıfının büyümesinin etkisi vardır. Çeşitli araştırmacılar, ilgili dönemde, toplumda bozulmaların olduğunu vurgulamışlardır ve realist yazarların eserlerinde bu bozulmayı gösterdiklerini belirtmişlerdir. “*Kızıl ve Kara*’da *Julien Sorel* ile *Stendhal*, yaşanan toplumsal bozuşumun çarpıcı bir örneğini ortaya koyar. (...) *Madam Bovary*’nin arka planında ise, burjuva kesimler içindeki ilişkilerin çürüyüşü bu kez *Flaubert* tarafından ve daha köktenci bir düzeyde sergilenir.” (Gümüş, 2011: 28). Düş kurmanın kapatamayacağı olumsuzluklar yayılırken, yazar gözlerini kapatmamıştır. “*Kapitalist üretim düzenine geçişin halkın her kesimine verdiği acıyı, bu değişimle birlikte toplumun her düzeyinde zorunlu olarak ortaya çıkan derin ahlaki ve tinsel düşüşü Balzac* kadar kimse derinden duymamıştır. Aynı zamanda, *Balzac* bu değişimin toplumsal bakımdan kaçınılmaz olmakla kalmayıp ilerletici bir şey olduğunun da farkındaydı.” (Lukacs, 1987: 22). *Kapitalizm*’deki daha çok üretim ve daha çok kazanç düşüncesi, fabrikaların çarklarını hızla döndürürken emekçinin çalışma saatlerini de çoğaltmıştır. Emekçi/işçinin sayıca fazlalaşması, çalışma saati fazla olan, ancak bu çalışmanın karşılığını tam alamayanların sınıfsal çoğunluğu ele geçirmeleri sonucunu doğurmuştur.

Toplumcu Gerçekçilik için tohumlayıcı görüntüleri romanlarında sunan *Balzac*’ın önemine, *Ahmet Hamdi Tanpınar* da dikkat çeker. Tanpınar, yazardaki toplumsal gözlem yapabilme özelliğine hayrandır. “Yirmi yıl önce bana masumca bir övünme gibi gelen, romanlarına verdiği o “içtimai tedkik” adını –bu büyük muharrirden bahseden münekkitlerin bütün zeki tebessümlerine rağmen- şimdi çok yerinde buluyorum. İnsan bu büyük adama birçok taraflarından hayran olabilir. (...) Fakat hepsini bir noktada toplayabiliriz. İmkânsız denebilecek bir realite duygusuna sahip olması ve gerçek

manasında sanat adamı sıfatına layık oluşu buradan geliyor.” (Tanpınar, 1977: 53). Gerçeği gören ve onun tüm unsurlarını çözümlleyen *Balzac*, toplumu ve bireyi birbirinden ayırmamıştır. Bireyi, toplumu ve gerçeğin bütünlüğünü uyumla kurarak; yeni düzenin sorunlarını yabancı hissedilmeyen unsurlarla göstermiştir. Kapitalistleşmenin yarattığı sorunların evrenselleşmesi, *Marx* ve *Engels*’in çözümlemelerindeyse sınıflar arasındaki eşitsizliklere odaklanmıştır. Marksistler, burjuva ile proletarya arasında keskinleşen sınıf mücadelesinin önce *Sosyalizm*’in zaferi, ardından *Komünizm*’in zaferiyle sonuçlanacağına inanmışlardır. Marksist estetikçiler sanat/edebiyat eserlerini değerlendirirken bu öngörüğü merkezde tutmayı ihmal etmemişlerdir. Yani, tarihsel ve diyalektik materyalizm ilkeleriyle yapılacak ilerleyişin sanat ve edebiyat eserlerindeki yansımalarını aramışlardır.

Toplumcu gerçekçiliğin *Rusya*’da tohumları atılırken, *Realizm*’in Rus yazarlarının katkıları, tip ve roman kişisi örnekleriyle kendisini göstermiştir. *Gogol*’un “*Tentetnikov*”u (*Ölü Canlar*); *Turgenyev*’in “*Rudin*”i (*Rudin*), “*Bazarov*”u (*Babalar ve Oğullar*); *Gonçarov*’un “*Oblomov*”u (*Oblomov*) *Dostoyevski*’nin “*Raskolnikov*”u (*Suç ve Ceza*) ve “*Karamazov Kardeşleri*” (*Karamazov Kardeşler*); *Tolstoy*’un “*Anna Karenina*, *Vronski*, (*Anna Karenina*), *Nekudov*, *Katyuşa* (*Diriliş*), *Bolkonski*, *Bezukhov* (*Savaş ve Barış*)” edebiyat dünyasında tanınan tiplerdir, bu tipler, roman kişileri olarak da dillendirilebilmektedirler. 1860’lardan 1880’ler ve sonrasına giden bu dönemde, Rus edebiyatında “*devrimci radikalleşme*” (Bonamour, 2006: 42) fark edilmektedir. Tipler, Rus toplumunun türlü özelliklerinin sembolleri olarak düşünülmüştür ve bunlar, edebiyatın seçkin- soylu bir sınıfa ait olmadığına örnekleri olmuştur. Toplumcu gerçekçiliğin kurucularından kabul edilen ve *Realizm*’in de Rus romancılarından biri olan *Maksim Gorki*’ye “*Mayakin* (*Foma Gordeyev*), *Pyotr Artamonov*, *İlya Artamonov*, *Yakov Artamonov* (*Artomonovlar/Artomonov Ailesi*), *Pelage*, *Pavel* (*Ana*) ” roman kişilerini yaratmıştır. *Mayakin*’de gelişmek ve *Batı*’nın ileri burjuvasını yakalamak isteyen Rus burjuvazisi sembolleşir. *Artomonov Ailesi*’nin üyeleri üç kuşaktan oluşan bir Rus burjuva ailesinin üzerinden, *Bolşevik İhtilali*’nden önceki bir burjuva ailesinin yükselişini ve çöküşünü anlatır. *Ana* romanının “*Pelage*, *Pavel*” roman kişileriye toplumcu gerçekçiliği benimseyen her sanatçı ve okur için unutulmayan emekçi roman kişileri arasına girmiştir.

Rusya’da 19. Yüzyılın realist Rus yazarları ve karakterleri arasında, *Gonçarov*’un *Oblomov* romanına ve onun romana adını veren *Oblomov* tipine ayrı bir parantez açmak

gerekir. Çünkü *Oblomov*, kapitalistleşmek isteyen çarlığın ve çarlığı bir devrimle sonlandıran Bolşeviklerin de sevmedikleri, toplumdan silmek istedikleri bir tiptir. O, tam anlamıyla bir Rus'tur. “*Rus edebiyatının hiçbir kahramanı, ne Raskolnikov, ne Mişkin, ne Prens Andrey, eski Rus insanını, hatta bütün Doğuluları Oblomov kadar açıklıkla, en özli yanıyla temsil etmez. Doğru, belki de ilk defa olarak Gonçarov'un bu büyük eserinde kendi kendini tanımaya, Batı'dan farkını anlamaya başlamıştır.*” (Eyüboğlu, Güney, 2014: 5). Batı'ya karşı Rus ve Doğulu olmayı temsil eden *Oblomov*, Batı'da kapitalizmin çoktan yıktığı bir sınıfın (derebeyi) temsilcisidir. Diyalektik ve tarihsel materyalizm Batı'da derebeyliğin yıkılışı, burjuvanın ve kapitalizmin yükselişiyle ilerlemeye devam ederken, *Oblomov Rusya'nın* bu ilerlemede geç kalışının bir göstergesi olarak belirmiştir. Sözcük, ad duyulduğunda, onu tanıyan, bilen herkesin aklına gelen ilk sözcük, tembelliktir. “*19.yy'da Rus edebiyatında ortaya çıkan ve “gereksiz” adam olarak nitelendirilen olumsuz tip kavramı toplumcu gerçekçilerde önem kazanır. Bu tipin en iyi örneğini de Gonçarov'un Oblomov (1859) adlı eserinde aynı adı taşıyan kahramanın temsil ettiği kabul edilir.*” (Masdar, 2011: 23). *Oblomov*, çalışmayan/asalak bir insan olarak bilindiğinden, toplum için gereksiz-işe yaramaz bireydir. Düzene ayak uyduramadığı gibi, geleceğin sosyalist toplumunda da yararı olmayacağına inanılır.

Gonçarov, *Oblomov*'un karşı tezi olarak *Ştolts*'u koymuştur. *Ştolts* Avrupalılaşmak, daha doğrusu kapitalistleşmek isteyen *Rusya'nın* rol modeli olarak verilmiştir. *Rusya'nın* ihtiyacı olan birey; fiziki, düşünsel sağlığı, gücü yerinde olan ve çalışarak, kendisini ve toplumunu geliştirecek teorik ve pratik faydanın merkezindeki bireydir. Kapitalistleşme ve zenginleşme uğruna bazı değerlerden kopmak göze alınır. *Ştolts*, *Rusya'da* yavaş yavaş ortaya çıkan burjuva sınıfının temsilcisidir. O, çalışan bir adamdır. *Oblomov* ise hiç hareket etmeyen ve çalışmayan bir adamdır, emir vermeye alışmış bir derebeyi oğludur. *Rusya* değişmektedir. “*Bunun nedeni toplumsal çalışmanın, topluca çalışmanın ertelenemez bir biçimde gelip kapıya dayanmış olması ya da dayanmak üzere olmasıdır.*” (Dobrolyubov, 2010: 57). *Dobrolyubov*'un *Oblomov* eleştirisi, eleştiri türünün modern yüzyıllardaki ünlü örneklerindendir. Çarlık *Rusya'sının*, *Avrupa'nın* yeni düzenine ayak uydurma çabalarını gözden kaçırmayan eleştirmen, değişime ve çalışmaya karşı çıkılışı kötülemiştir. *Oblomov*'un karakteristik özellikleri, *Sovyetler Birliği* kurulurken de ülkede gözükmeye devam etmiştir. “*Lenin diyor ki: “Rusya üç devrim geçirdi, ama gene de Oblomov'lar kaldı; çünkü Oblomov'lar yalnızca derebeyler, köylüler, aydınlar arasında değil, işçiler, komünistler arasında da*

vardır. Toplantılarda, komisyonlarda nasıl çalıştığımıza bakarsanız, eski Oblomov'un içimizde olduğunu görürsünüz. Onu adam etmek için daha çok zaman yıkamak, temizlemek, sarımsak, dövmek gerekecektir." (Eyüboğlu, Güner, 2014: 9). *Gonçarov*'un realist eseri, ilerleme karşısında geri kalanların neler yaşayabileceklerini yansıtmıştır. *Oblomov* sosyalist bir devlet kuran Bolşeviklerin olumsuzladıkları tiptir.

Rusya'da toplumcu gerçekçiliğe gidilirken, *Tolstoy* ve *Dostoyevski* de etkiler yaratmıştır. *Tolstoy*, *Lenin*'in deyişiyle "...*Rus devriminin aynasıdır.*" *Köleliğin Kaldırılışı* (1861) ve 1905 *Devrimi* dönemleri 1917 *Ekim Devrimi*'nin yolunu açarken, yazarın eserleri çeşitli açılar kazanmıştır. "*Lenin'in görüşüne göre, Tolstoy'un görüşlerindeki ve imgelerindeki çelişkiler, tarihsel büyüklüğün çocukça safdillikle birbirinden ayrılmaz bir biçimde karışımı, 1861'de kölelerin kurtuluşu ile 1905 devrimi arasındaki köylü hareketinin hem büyüklüğünün hem de zayıflığının felsefi ve artistik yansıması olan organik bir bütün oluşturur.*" (Lukacs, 1987: 165). Gerçeğin içindeki çelişkilerden bazıları; büyüklük-küçüklük, güçlülük-zayıflıktır. *Tolstoy*'un bunları netlikle yansıtabildiğine inanılır. *Tolstoy*'un önemi; sadece Rus milletinin duygularını işlemede değil, döneminin bütün Avrupası'ndan başlayıp bütün dünyaya uzanan evrensel insan duygularını ustalıkla ve gerçekçe verebilmesinde yatar. Yazar, gerçekçiliğin önem kaybetmiş gözükteği bir zaman diliminde, onu bir derece ileri taşımıştır.

Tolstoy'un kendisi bir Marksist sosyalist değildir. O, bu anlamda bir devrimci de sayılmamıştır. Fakat yazar, Marksist estetikçiler için değerlidir. *Tolstoy*, *Kapitalizm*'in sebep olarak işaret edildiği zorlu yaşam koşullarının Rus halkı üzerindeki büyük etkilerini anlatırken; burjuva devriminden *Bolşevik İhtilali*'ne giden yolun romandaki izdüşümlerini yakalamıştır. *Tolstoy* ile yakın dönemlerde yaşamış *Dostoyevski*; diğer önemli Rus yazarlar gibi, Rus insanını net biçimde anlatan sanatçılardandır. "*Dostoyevski*'nin en önemli ve en ince ayrıntılarına kadar anladığı insan, "acımasız yeteneğin" bütün romanlarında sayısız kez –hem kısmen hem de tümüyle- yinelenen *Fyodor Karamazov*'dur. Kuşkusuz bir Rus insanıdır bu: Şekilsiz ve karışık, aynı zamanda korkak ve arsız, her şeyden önce de hastalık derecesinde kötü yürekli." (Gorki, 2007: 86). *Gorki*, *Dostoyevski*'den hareketle, Rus insanının aslında bu kadar kötü olmadığına inanmıştır ve özünde iyi olan bu insanı, sınıflı toplum yapısının eşitsizliklerinin kötüleştirdiğini vurgulamıştır.

Maksim Gorki, Toplumcu Gerçekçilik için Tolstoy ve Dostoyevski'nin içerdikleri önemi, Rus toplumun tamamına genişletmiştir. Rus halkının öneminin ve değerinin, her sanatçıdan ya da liderden daha değerli ve önemli olduğuna inanmıştır. "Dostoyevskiy çok büyüktür, Tolstoy dâhidir, sizler de baylar, yeteneklisiniz, akıllısınız, ama Rusya ve Rus halkı, bizleri hiç hesaba katmadan, Tolstoy'dan da, Dostoyevskiy'den de hatta ve hatta Puşkin'den bile daha önemli, daha değerlidir." (Gorki, 2007: 97). Yazara göre önemli olan, öncelikle sosyalist bir devrimle toplumu dönüştürmektir. Onun ardından sanata ve edebiyata yeni bir yön verilecektir. *Toplumcu Gerçekçi* sanat-edebiyat görüşünün doğuşunda ve kuramlaşmasında bu durum gözden kaçırılmamalıdır. *Kapitalizm*'in getirdiğine inanılan toplumsal bozukluklar, *Realizm*'le ilişkili biçimde değerlendirilen eleştirel gerçekçiliğe bazı yönleriyle yansımıştır. Fakat bu, *Marksist Sosyalizm*'i benimseyenler için yeterli görülmemiştir. Değişen toplumun ve yaşamın gerçekleri, diyalektik materyalizm ve tarihsel materyalizmin katkılarıyla da açıklanmaya çalışılmıştır.

Diyalektik, genel olarak tez-antitez-sentez üçlemesiyle her unsurun, değişimin açıklaması gibi anlaşılrsa da "...*hayatımızda ortaya çıkabilecek olası bütün önemli değişim ve etkileşimleri gözümüzün önüne seren bir düşünme biçimidir.*" (Ollman, 2015: 30). Diyalektik, yaşamdaki her değişimi ve etkilerini ele alan bir düşüncedir. *Diyalektik Materyalizm* kavramının bilim ve düşünce dünyasında geniş bir yer bulmasında, *Marx* ve *Engels*'in çözümlemelerinin katkısı vardır. Nesnel dünyanın evrimini ve bilinçte yansımalarını, gelişmelerin, hareketin ve değişimin noktalarını anlaşılır kanunlarla açıklamak isteyen diyalektik materyalizm, somut (gerçek) yaşamı gözlemleyen bir bilim felsefesi olarak kabul edilir. İlk insandan bugüne, insan edimlerinin ve tarihsel süreçteki gelişmelerin bilimsel yöntemle açıklanma ereği, onun merkezindedir. *Diyalektik Materyalizm*, bilim ile toplum arasındaki ilişkiyi tüm yönleriyle çözümlemeye çalışırken *Tarihsel Materyalizm*'in yolunu açar. Tarihsel materyalizm; diyalektik materyalizmin doğadan topluma doğru genişleyen bir çerçevede, toplumsal gelişimin tarihsel süreçlerinin anlaşılmasını ve açıklanmasını sağlayan felsefi öğretiler, yöntemlerdir. Ayrıca; "...*önemli bütün olayların sonsal (nihai) nedenini ve büyük itici gücünü, toplumun iktisadi gelişiminde; üretim ve değişim biçimlerindeki dönüşmelerde ve bunların ardından toplumun farklı sınıflara bölünmesinde ve bu sınıfların birbirlerine karşı mücadelelerinde arayan görüşü adlandırmak için*" (Engels, 1975: 32) kullanılan bir kavramdır. *Tarihî Maddecilik* adıyla da karşılanan tarihsel materyalizm; "*Temelde maddi*

istihsal araçları değişikçe üst yapılarda da ona uygun değişimler meydana gelir. Değişim üst yapı kurumlarında çıkarı olanların direnmesi ile geciktirilirse üstün alta uyması zor kullanılarak (yani ihtilâl yoluyla) sağlanır.” (Ülgener, 2016: 410) prensibine dayanmaktadır. Marksist sosyalistlerin ve komünistlerin bekledikleri devrim gerçekleştiğinde; *Kapitalizm* ortadan kaldırılıp toplumdaki burjuva egemenliği sonlandırıldığında, eleştirel gerçekçilik de yerini toplumcu gerçekçiliğe bırakacaktır. Sanatın ve edebiyatın merkezine işçi sınıfı (proletarya) alınacaktır. *Sosyalizm*’le birlikte gelecek sınıfsız toplumda, böyle bir dönüşümü sağlayacak ve toplumu *Komünizm*’e ulaştıracak sınıf, işçi sınıfıdır.

Eleştirel Gerçekçilik ile Toplumcu Gerçekçilik arasındaki farkların anlaşılmasında, Marksist estetiğin kurucularından kabul edilen *Lukacs*’ın yorumlarına dikkat edilmelidir. *Lukacs*, toplumcu gerçekçiliğin daha aktif bir gerçekçilik olduğunu ve durumlar nasıl olursa olsun daima toplumcu kalan bir gerçekçilik olduğunu belirtir. *Toplumcu Gerçekçilik* bütünsel betimlemelerle toplumcu kalır. “*Demek ki, aradaki önemli ayrım budur. Toplumcu gerçekçilik eleştirel gerçekçilikten yalnız somut bir toplumcu perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimlemesiyle de ayrılır. Toplumcu gerçekçilikte toplumcu düzen, toplumculuğa yakınlık duyan birtakım eleştirel gerçekçi yazarların yaptığı gibi kapitalist düzenin bir karşıtı ya da bu düzenin çelişkilerine karşı bir sığınak değil, bağımsız bir varlık olarak görülür.*” (Lukacs, 2000: 106). Toplumcu gerçekçilik aynı zamanda kendi başına bir gerçeklik olarak da kabul edilmiştir. Teorisyenlere göre, kuram durağan olamaz, çünkü ona verilen görev, Marksist sosyalizmin geleceğine/komünizme katkı sağlamaktır; toplumu *Komünizm*’e götürecek kahramanları bulmaktır. Toplumcu gerçekçiliği ortaya koyan teorisyenler, bu kuramın, toplumun gelişimini bütünüyle gösterebileceğini düşünmüşlerdir.

Kendilerinden sonraki nesillere çeşitli yolları açan ve görüntüler sunan *Realizm*’in önemli sanatçıları ve yazarları; eserlerinde, toplumların gerçeklerini kendi perspektiflerinden yansıtmışlardır. Gerçek, gerçekçi, gerçekçilik ve toplum kavramlarının bazı anlamları ve algıları, bu eserlerde görülmüştür. Ancak toplumcu gerçekçilerin beklediği ve istediği toplum yansıtımları, toplum ve gerçeğin yorumlanması; *Marksizm* temelli sosyalist, komünist ilkelerin işaret ettiği geleceğe göre olmalıdır. Onlara göre; eleştirel gerçekçiliğin yansıttığı toplum ve gerçek, eksik ve geri kalmıştır. “*Eleştirici gerçekçilik, toplumun kötü yanlarını ortaya koymakla aile*

gelenekleri, dinsel dogmalar, hukuksal kavramlar içine sıkışmış bireyin 'yaşamını ve serüvenlerini' anlatmakla insana tutsaklığından kurtuluş yolunu gösteremezdi. Çağdaş dünyayı eleştirmek kolaydı. Ancak, toplumsal yaşamın ve genel anlamda 'var olmanın' açık seçik anlamsızlığını belirtmekten öte somut bir şey söyleme olanağı yoktu." (Gorki, 1976: 44). Bu sebeple, toplumcu gerçekçiler, yeni bir sanata, edebiyata gereksinim olduğunu düşünmüşlerdir. Yeni sanat ve edebiyatın, toplum ve gerçek adına söyleyeceği şeyler artacaktır. Temelde, eleştirel gerçekçiliğin de yüksek ve olumlu idealleri vardır. Fakat "...*tarihsel süreçlere ilişkin hakiki bilimsel düşüncelerin henüz bulunmadığı bir dönemde bu ideallerin, en ilerici yazarlarda bile tarihsel açıdan soyut kalması kaçınılmaz oluyordu.*" (Pospelov, 2014: 201). Toplumcu gerçekçilik, ilgili ideallerin somuta dönüşümünü tarihsel ve devrimci ilerleme içerisinde ele alır.

Gerçeğin yansıtılma ve açıklanma eylemlerinin tarihsel yolculuğunda, sanatın ve edebiyatın yaptıkları daima dikkat çekici ve belirleyici olmuştur. Modern yüzyıllardaki bilimsel gelişmelerin dereceleri, *Realizm* ve *Toplumcu Gerçekçilik* adına besleyici unsurlarla bezelidir. *Toplumcu Gerçekçilik*, bu besini kendine özgü yöntemle sindirip, toplumsal fayda gözetmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİ SANAT ve EDEBİYAT ANLAYIŞI: DOĞUŞ- AMAÇLAR- İLKELER

1.1. Eleştirel Gerçekçilikten Toplumcu Gerçekçiliğe Geçişin İdeolojik

Yönleri

Marksist sanat, edebiyat eleştirmenlerinin burjuva gerçekçiliği, eleştirel gerçekçilik olarak adlandırdığı gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçişi toplumsal ve siyasal olarak hızlandıran olay, *1917 Ekim Devrimi*'dir. Bu devrimle, çağdaş dünyanın ilk sosyalist devleti, *Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (Sovyetler Birliği)* adıyla *Rusya*'da kurulmuştur. *Sovyetler Birliği*'nin kuruluşunun *Toplumcu Gerçekçilik* adına temel anlamı, bu sanat, edebiyat kuramının sosyalist devletin resmi sanatına dönüşecek olmasıdır.

Toplumcu gerçekçiliğin adı bazı kaynaklarda, *Sosyalist Gerçekçilik* biçiminde geçmektedir. *Anatoli Lunaçarski*, toplumcu gerçekçiliğin burjuva gerçekçiliğinden farkını şöyle belirtir: “*Sosyalist gerçekçilik (toplumcu gerçekçilik), burjuva gerçekçiliğinden temelde ayrılır. Sosyalist gerçekçi sanatçı her şeyden önce etkindir, dünyayı yalnızca tanımak değil, değiştirmek de ister: buyruğundadır. (...) O, yaşamımızın deprem merkezine doğrudan doğruya, az çok dokunan her şeyle, özellikle sosyalist ilkelerle ve temel bir dönüşüm için yürütülen kavgayla özden ilgilenir. Bundan dolayı, yeni yazarın kendisi de özgül çizgiler ile burjuva gerçekçiliğinden ayrı türler bulmak zorundadır.*” (Lunaçarski, 1998: 83-84). Burjuva gerçekçiliği, toplumdaki bozuklukları göstermekle yetinirken, toplumcu gerçekçilik bunların çözümünü ve devrimci kavgayı merkezine alır. Gelecek güzel günler, heyecan, devrim, sol bir çerçeve içindedir. “*Geçen yüzyıllarda evrensel sol birikim, en temel insani meseleleri ortak bir paydada çözümleme noktasında büyük bir çabanın ve heyecanın öncüsü olmuştur.*” (Takış, 2011: 7). Toplumcu gerçekçi edebiyattan, bu sol çerçevenin sanatsal yönünü kurması beklenir. Sınıfsız ve eşitlikçi bir toplumun refahında bir sanatın/edebiyatın icra edilmesi amaçlanır. Bununla birlikte, *Toplumcu Gerçekçi* sanat-edebiyat anlayışına sanat dışında da bir amaç yüklenmiş olur: *Sosyalizm*'in yayılması ve işçi sınıfının (proletarya) bilinçlendirilmesi. Bu amaç, sanatın kendisine yeni unsurların katılmasıyla somutlaşacaktır. Sanat eserinin amacı sadece kendisi olmayacağından, ona sloganik ve propagandacı unsurlar

eklemlenecektir. Doğal olarak, edebiyatın asıl fonksiyonu geri plana düşmekle karşı karşıya kalır. “*Bir şey, ancak esas fonksiyonunu kaybettiği zaman ikinci bir fonksiyon kazanır.*” (Wellek-Warren, 1983: 31). Edebiyatın estetik zevk vermesinin önüne *Bolşevik Parti*’ye hizmet etmek gayesi geçmiştir. *Toplumcu Gerçekçilik*, Marksist görüşe uygun olarak toplumu yansıtırken neden-sonuç ilkesini işleterek, diyalektik çözümlemeyi sağlamaya çalışan bir sanat/edebiyat kuramıdır.

Toplumcu gerçekçilere göre; kapitalizmin sebep olduğuna inanılan olumsuzluklar, eleştirel gerçekçilikte bazı yönlerden gösterilmiştir, ancak bunların çözümüne dair hamleler gösterilmemiştir. Çünkü dönüşümü düşünülmeyen bir anlayış, kapitalizmin baskısı altında ezilirken dikkatler, genellikle acı çekenlerin üzerine çevrilip bırakılmıştır. Böyle bir yorumu geliştiren toplumcu gerçekçiler, kapitalizmden sosyalizme geçişle, eleştirel gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçileceğini ve devrimci bir umutla girişilen tüm eylemlerin başarılı olacağına inanmışlardır. Onlara göre sanat; devrimci düşüncenin ve umudun motive ettiği bireyin, toplumuna ve sosyalizme yararının yansıtıldığı bir sanat olacaktır. “*Sosyalist sanatta gerçekçi ilkelerin gerekliliği, sosyalizmi ütöhist bir düştten ve soyut bir idealden bilime dönüştürmüş olan Marksist-Leninist dünya görüşüne dayanır.*” (Kagan, 1976: 94). *Sosyalizm*’in somutlaşmasına katkı sağlayacak sanat, *Marksist-Leninist* dünya görüşünün biçimlendirdiği sanattır.

Toplumcu Gerçekçilik, emekçi sınıfın yaşamının net gösterilmesini ve onun sosyalist bilincinin sürekli gelişimini önemsemiştir. Bu iki durum, halk içinde görüleceği için halkçılık kavramı bu bağlama eklemlenebilmektedir. Sosyalist bir toplumdaki halkın yaşamının açık ve somut gösterilebilmesi, gerçekçiliğin toplumcu anlamıyla kullanılabilmesiyle yakından ilgilidir. Halkçılık ile gerçekçilik arasındaki ilişkiyi *Brecht* şöyle yorumlar: “*Gerçekçi yazış tarzına gereksinme, bugün öyle kolayca kulak arkası edilemez. Kitlelerin büyük acıları yanında küçük zorluklarla uğraşılması, küçük grupların karşısına çıkan zorluklarla ilgilenilmesi çok gülünç, nefret uyandırıcı. Gittikçe artan bir barbarlığa karşı tek dostumuz var: Halk, barbarlığın altında ezilen halk. O zaman halka dönmek ve olabildiği kadar onun diliyle konuşmak her zamankinden daha çok gerekli. Böylelikle ‘halkçılık’ ve ‘gerçekçilik’ kavramları kaynaşıyorlar. Geniş, çalışan kitlelerin dileği, edebiyat yoluyla yaşamdaki olayların gerçeğe sadık bir biçimde verilmesidir.*” (Brecht, 1980: 92). Halktan kastın aslen emekçi-çalışan kesim oluşu, işçi sınıfının merkeziliğini güçlendirir. Toplumcu gerçekçiliğin eser karakterleri, bu halktan esinlenilmelidir. *Brecht*, bu halkın tarihi biçimlendiren ve kavgacı yönlerini de göz ardı

etmez. Tarihi yapacak, kendisini ve dünyayı değiştirecek halk, mücadeleciler/kavgacı olmaya mecburdur. Halk içinde, üretimde başrolü oynayan ve üretim için çeşitli olgularla mücadeleye girmiş işçi sınıfı, diğer sınıflara göre çoğunluktadır. Dolayısıyla, tarihi ve toplumu düzenleyen kavgacı ve devrimci halk demek, işçi sınıfı demektir. Kavgacı işçi sınıfı/halk, solcu bir halk olarak nitelendirilir. “*Kavramsal anlamda “sol” dendiğinde, başta emekçi sınıflar olmak üzere ezilenlerin haklarından yana, toplumsal baskı ve eşitsizliklere karşı, düzenin değişmesini öneren düşünce ve hareketler anlaşılır. Bu anlamda sol, düzenin muhafazasını savunan sağ’dan değişim, dönüşüm, kurulu düzeni aşma amacıyla farklılaşır ve yine bu nedenle isyankâr ve devrimcidir.*” (Baydar, 2011: 13). Eşitsizlikleri ortadan kaldıracak solcu işçi sınıfı, halkı bilinçlendirecek ve halkın tamamının devrimci olmasını sağlayacaktır.

Modern dünyada işçi sınıfını, halk ve onun toplumdaki yerini, diğer sınıflarla ilişkisini kendine özgü unsurlarla çözümleyen *Marksizm, Toplumcu Gerçekçilik* için temel düşünce yöntemidir. Marksistler, *Marksizm*’in, işçi sınıfı ve halkın mutlaka yaşayacağı bir düzen için neler yapabileceği hakkında ipuçları gösterdiğini vurgularlar. Hem Marksist estetiği hem toplumcu gerçekçiliği daha iyi anlamak için *Marksizm*’i bilmek gerekir.

1.1.1. Tapınmanın ve Nefretin Ortasında Bir Düşünce: Marksizm

“*Sadece dünyayı ve çağı değil insanın ve insanlığın macerasını topyekûn kavrama ve değiştirme iddialı bir dünya görüşü*” (Baydar, 2011: 27) olarak tanımlanan *Marksizm, Karl Marx*’ın ölümünden bugüne çok tartışılmış, kafa yorulmuş ve benimsenmiş bir düşünce kuramıdır. Sosyolojiden siyasete, felsefeden sanata pek çok konu ve olgu üzerine değerlendirmelerde bulunan Marksistler; *Marksizm*’in unsurlarından hareket etmişlerdir. “*Marksizm, Marks’ın görüşlerinin ve öğretilerinin sistemidir*” (Lenin, 1974: 16) ve temelinde; 19. Yüzyılın baskın ideolojik akımları sayılan klasik Alman felsefesi, klasik İngiliz ekonomi politiği ve *Fransız İhtilali*’nin doktriniyle kendini tamamlayan Fransız sosyalizmi vardır. *Karl Marx*’ın klasik Alman felsefesinden yararlanışında *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* ve *Ludwig Andreas Feuerbach*’ın etkileri dikkat çekicidir. *Hegel*’in diyalektik düşüncesi, *Marx*’ın kendi düşünce sistemini oluşturmasında önemli bir yere sahiptir. “*Diyalektik, olguların tarihsel süreç içinde, hep karşılıklı bağlantıları göz önünde tutularak, belli bir bütünlük içinde ele alınmasını gerektirir.*” (Eroğul, 2016: 22). Olguların karşılıklı ilişkisi ve bağlantıları, farklılıkların ve karşıtlıkların ilişkisi ve

bağlantılarıdır bir bakıma. Hegel'in felsefe dünyasındaki önemi; evreni durağan, değişmeyen bir olgu biçiminde değil, değişen/dönüşen ve dinamik bir olgu biçiminde göstermesidir. Hareket ve değişim, bu noktada iki temel kavramdır ve bu kavramların toplumsal karşılıkları, düşünce adamının yorumlarıyla genişlemiştir.

Karl Marx'ın düşünce ve eylem uğraşlarıyla örülü yaşamından yapılan çıkarımlarla kuramlaştırılan *Marksizm*; üretim ve iktisat (ekonomi), felsefe, siyaset, sanat üzerine değerlendirme, teori ve pratikler sunmuştur. Marksist araştırmacılara göre bu sistem; “...toplumların gelişimini bilimsel olarak açıklayan genel bir dünya görüşüdür.” (Burns, 2012: 9). *Marksizm*; değişimi ve ilerlemeyi bilimsel olarak incelemeyi, değişimin çözülmesi ve anlaşılması açısından temel koşul kabul eder, daha iyi bir toplumun oluşturulmasını bu eylemin gerçekleştirilmesine bağlar. Unutulmaması gereken bir nokta; toplumun, üretimin, ekonominin, bilimin, felsefenin, sanatın, siyasetin vb. her unsurun merkezinde insanın yer almasıdır. İnsanı ele alış, insanın toplumsal gerçekliğini anlama amacıyla örtüşür. “*Marx insanı (Kierkegaard gibi bazı düşünürlerin aksine) tüm sosyal gerçekliği içinde ele almaya ve anlamaya çalışıp onların toplum içindeki sınıfsal konumlarını da değerlendirmelerine katmıştır. (...) Marx'ın felsefesi bir başkaldırı felsefesidir. Bu başkaldırının temelinde ise insana, insanın yeteneklerine ve potansiyeline duyulan güven yatmaktadır.*” (Fromm, 2014: 8). *Karl Marx*; insanın her zaman büyük bir yaratıcı ve yaşatıcı potansiyel taşıdığını, ancak insanın içinde yaşadığı -kaçınılmaz- toplumun, insanın eylemlerini ve potansiyelini doğrudan etkilediğine inanmıştır. Sınıflı düzendeki *Kapitalizm* baskısının, potansiyeli ve özgürlüğü kısıtladığı düşünülmüştür. *Marksizm*'in buna karşı çıkması, onun, “*sömürü, eşitsizlik veya baskıdan kurtulma politikası*” (Giddens, 2014: 290) anlamında bir özgürleştirici/özgürleşmeci politika olduğunu gösterir. Toplumun gelişimi, felsefi sistemlerin değiştiği ve yorumladıkları bir konudur. Maddeci felsefeyi diyalektik ve bilimsel bir bütüne kavuşturmaya uğraşan *Marksizm*; kapitalist toplumda en ilerici sınıf olarak işçi sınıfını kabul eder ve *Kapitalizm*'in tarihsel ilerlemeyle geride bırakılmasında işçi sınıfının eylem potansiyellerini çizer. Öğretinin öngörülerinde; tüm sınırları ve ayrımları ortadan kaldırarak sömürüye karşı mücadele edecek, üretim araçlarının toplumsal mülkiyetini sağlayacak ve tam eşitlikçi bir toplumu oluşturarak tarihsel sorumluluğunu yerine getirecek olan işçi sınıfı, *Komünizm*'e ulaşmada merkezi bir rol oynayacaktır.

Eşitlik, özgürlük ve bunlarla ilgili pek çok unsurun insanlar arasında yayılmasıyla ilgili fikirlerin, söylemlerin, projelerin bulunduğu ve güncelliğini barındırdığı *Sosyalizm*,

Marksizm'le çoğu zaman özdeşleştirilebilen düşünce sistemlerindendir. *Marx*'ın *Sosyalizm*'e katkıları, *Marksizm*'in *Sosyalizm*'le eşit olduğu bir anlamın alanını yaratmıştır. “*Liberalizme ve kapitalizme tepkiler içinde, sadece sosyalizm, kendi içinde bütünlüğü olan bir öğreti haline gelebilmiştir. Marx*'la beraber, tutarlı iktisat teorisi kurabilmiş; doğuşunda, iktisat teorisi çok yetersiz olsa da bu yeterliğe *Marx*'la erişmiştir. Nasıl kapitalizmin teorisi günümüzde sürekli evrim içindeyse, aynı şey, sosyalizmin teorisinde de geçerlidir.” (Kazgan, 2011: 287). *Sosyalizm*, *Marx*'ın yaptıkları sayesinde asıl anlamını ve etkileyciliğini kazanarak tutarlı bir öğreti olmuştur. Marksist anlamıyla sosyalizm; işçi sınıfının egemen olduğu bir toplumu ifade eder. Amacı; “*Toplumcu mülkiyetin kapitalist mülkiyetin yerini alması, kölelikten kurtulmuş emek*” (Jaures, 1966: 27) tir, emekçiye hak ettiğini vermektir. *Marksizm*'in ilham kaynağı olduğu tarihsel olaylardan biri olan 1917 Ekim Devrimi'nin lideri *Vladimir İlyiç Lenin*; öğretiyi modern materyalizm ve bilimsel sosyalizmin temeli olarak görür ve en önemli yanını vurgular. “*Marx*'ın öğretisinin en önemli yanı, yeni sosyalist toplumun kurucusu olarak proletaryanın tarihsel rolünü ortaya koymuş olmasıdır.” (Lenin, 2014: 147) *Marksizm*, komünist devrimi gerçekleştirileceğine inanılan işçi sınıfı için yol gösterici bir özellik taşır ve ilham kaynağıdır. *Marksizm*'den söz edilirken, ona büyük katkı sağlayan *Friedrich Engels*'i de hatırlamak gerekir. “*Marx*'ın *Marksizme* kattıkları, *Engels*'in (1820-1895) kattıklarından ayrılamaz. *Marx*'ın, Alman İdeolojisi (1845-1846) ve Komünist Parti Manifestosu (1848) gibi ünlü eserlerin birlikte yazdığı; *Marx*'ın ölümünden sonra *Kapital*'in ikinci ve üçüncü cildini yayınlayan kişidir *Engels*.” (Duménil vd., 2013: 11). Marksistlerin anlayışında ilgili sistem, *Marx* ile *Engels*'in birlikte oluşturdukları ve insanlığa miras bıraktıkları bir sistem olarak kabul edilir. *Marx*'ı olumsuz eleştirenlerin pek çoğu, onun her şeyi ekonomik unsurlara indirgediğini belirtmişlerdir. Marksistlerse *Marx*'ın basit bir model indirgemesi yapmadığını ve kavramları çözümlediğini vurgulayarak onu savunmuşlardır. 20. Yüzyılın ilk yarısında *Marksizm*'in yorumlamalarının ve taraftarlarının arttığı görülmüştür. *Marksizm* temelli düşünceler ve eylemler; pek çok ülkede önemli sayılabilecek bazı tarihi olaylarda etkili olmuştur. Geniş bir coğrafyada etkili görülen *Marksizm*, bazı araştırmacılarca “*üçüncü büyük dünya görüşü*” (Lefebvre, 2014: 17) olarak kabul edilmiştir.

1.1.2. Bir Üretim Biçimi Olarak “Sanat”

Sanatın bir üretim biçimi olarak algılanması konusu, ideolojiyle doğrudan bağlantılıdır. İdeoloji; *“Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü”* (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 936) dır. İdeoloji kavramı, Marx’ın da aralarında olduğu pek çok düşünür tarafından kullanılmıştır. *“Marx’ın kullanımı (...) hem, düşünceler ve temsiller bütününe (ahlak, din, felsefe, metafizik, siyasal doktrinler), hem de toplumsal ilişkilerin tersine çevrilmiş bir görüntüsüne (ki burada gerçek tarihi belirleyen bu düşünce ve temellerdir). Ekonomi Politğin Eleştirisi’nin (1859) meşhur önsözünde, “ideolojik üstyapı” olarak da tanımlanan ideoloji, toplumsal ilişkiler tarihinin “zihinlerdeki çok biçimli yansıması” şeklinde tarif edilir.”* (Duménil vd., 2013: 85-86). Marx ideoloji kavramını, toplumsal ilişkilerin insanlık tarihine ve zihnine kuşaklar boyunca işlenmesi olarak anlamıştır. İdeoloji, uygarlık tarihinin önemli kavramlarından birisidir ve değişimlerde, dönüşümlerde rol sahibidir.

Marksist anlamdaki ideoloji kavramının Marksist estetikle bağına bakıldığında, Marx ile Engels’in toplum ve tarih çözümlemelerinde belirttiği altyapı-üstyapı ilişkileriyle doğrudan bağlantılı olduğu görülür. Marksistlere göre; toplumla ilgili olan bütün unsurlarla birlikte sanat, edebiyat ve estetik de yine bu ilişkinin içindedir. *“Edebiyat tarihi, edebiyatın gelişme kanunlarını, ihtiyatla ve en dakik bir şekilde belirleyip tanımlamaya çalışır. Toplumun gelişme kanunlarının meydana çıkarılması nasıl mümkün olmuşsa edebiyatın gelişme kanunlarının meydana çıkarılması da öylece mümkündür.”* (Lecercle-Albouy, 1987: 204). Edebiyatın kanununu bulabilmek için, ilgili toplumun gelişim kanunlarına bakmak gerekir. Bu noktada, Marx ile Engels’in tarihsel materyalizm unsurlarıyla yaptığı çözümlemelerde belirtilen altyapı-üstyapı ilişkisinin ortaya koyduğu sınıf farklılıklarının ve sınıf mücadelelerinin etkileri, sanatta-edebiyatta gözükmeye başlar. Marksistler, toplumun gelişim kanunlarında dikkat çektikleri sınıf mücadelelerine sanatı da katmışlardır. Buna göre edebiyat tarihi de sınıf mücadelelerinin tarihinden bir parça olarak düşünülmüştür.

Edebiyat eseri için toplumun varlığı ve biricikliği ön plandadır. *“Bence toplumsal bilinç toplumsal şartlar tarafından belirlenir. Bu görüş tarzına katılan kimse için, “her ideoloji”nin – sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere – belli bir toplumun ya da, sınıflara bölünmüş bir toplumdan söz ediliyorsa, belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini ifade*

ettiği açıktır. Yine açıktır ki, bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat eleştirmeninin önce bu eserde hangi toplumsal bilinç (ya da sınıf bilinci) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir.” (Plehanov, 1987: 9). *Plehanov*, herhangi bir sanat, edebiyat eserini toplumsal unsurlardan ayırarak çözümlemeyi mümkün görmemiştir. Sınıf mücadelesi tarihinin bir parçası sayılan edebiyat, ilgili toplumun zihnine ve mücadelenin zihne kaydedilmesine doğrudan katkı sağlayacaktır.

Sınıflar, toplumsal koşulların biçimlendirdiği bir hayatta ideolojik unsurlara açık yapılarıdır. Marksist anlayışta “...sınıflar üstü ya da sınıflar dışı, bağımsız bir ideoloji ve dolayısıyla sanat düşünülemez.” (Bezirci, 1989: 11). Egemen sınıfın ideolojisi, sanat, edebiyat eserlerine yansır ve bu eserler, egemen ideolojiye hizmet eder. Sınıf çıkarı, sınıfsal mücadelenin nasıl sonuçlanacağını belirleyici bir özelliğe sahiptir. İşçi sınıfının temsilcisi olacak sanatçı, işçi sınıfının kolektif zihnini, eserinde yansıtabilmelidir. “*Her egemen sınıf kendi kültürünü ve bunun sonucunda kendi sanatını yaratır*” (Troçki, 1976: 171) diyen *Troçki*, toplum yapısına egemen olanların, kendi zevklerine göre bir sanatı benimsediklerini vurgulamıştır. Marksist ideolojinin egemen olduğu toplumda *Marksizm*’e uygun bir sanat, edebiyat gelişir. İşçi sınıfının/emekçinin yüceltilmesi ve burjuvanın yıkılması biçiminde şekillenen ideoloji, sanatı ve edebiyatı dönüştürecek. Belli bir sınıfa ve onun ideolojisine bağlılık, çözümlemede ve yorumlamada belli ölçütleri gerekli kılmaktadır. Bu ölçütlerin kullanımı, çözümlemede ve yorumlamada bir tür mekanizeliği beraberinde getirir. *Kapitalizm* karşısında sosyalizm, burjuvazi karşısında proletarya vardır.

Marksist anlayışa göre, egemen sınıfın ideolojisinin sanata, edebiyata ve estetiğe yansması ve baskınlığı açıktır. Sınıflı toplumlar da egemen sınıfla diğer sınıfların arasındaki mücadeleler, sanatta ve edebiyatta kendisine yer bulmuştur. Çatışma boyunca güçlenen sınıf kendi ideolojisini yaratırken, edebiyat bundan etkilenmektedir. *Terry Eagleton* konuya, tiyatro üzerinden bir örnek verir. “*Metin, daha ziyade, belli bir ideoloji üretimidir, bunun için onu tiyatro üretimiyle karşılaştırmak bazı bakımlardan aydınlatıcı olur. Tiyatro üretimi, üzerine kurulu olduğu tiyatro metnini “dışavurmaz”, “yansıtmaz” ya da “yeniden üretmez”; benzersiz ve indirgenemez bir kendiliğe dönüştürerek metni “üretir.” (...) Tiyatrodaki oyuncu “oynamaz”; daha ziyade, eyler – işlevini yerine getirir, icra eder, davranır. Rolünü “üretir”, bir yerinden oyun kartını çıkartan hokkabaz gibi değil, sandalye üreten marangoz gibi. Metin ile üretim arasındaki ilişki bir emek ilişkisidir: tiyatroculuk araçları (sahneleme, oyunculuk becerileri vb.) metnin*

“hammaddeleri”ni, metnin kendisini gözeterek mekanik biçimde ortaya çıkarılamayacak özgün bir ürüne dönüştürür.” (Eagleton, 2012: 73-74-75). Sanat-edebiyat, kendine özgü bir üretim sistemidir. Bu üretim, estetik hazzı ortaya çıkaracak hammaddenin işlenmesiyle gerçekleşir. Estetik duyguların hammadde olarak işlendiği sanat eseri, estetiğin ürün olarak karşılığı gibi anlaşılabilir.

Eagleton, tiyatro örneğinden edebi metine uzanırken bir şema çizer ve edebi metnin ideolojiyi üretmesini sade biçimde gösterir. *“...tarih/ideoloji → tiyatro metni → tiyatro üretimi → tarih → ideoloji → edebi metin. Bu demek oluyor ki, edebi metin (kendisi de bir ürün olan) ideolojiyi, tiyatro üretiminin tiyatro metni üzerindeki işlemlerine benzer bir şekilde üretir. Nasıl tiyatro üretiminin metniyle ilişkisi, metnin kendi kurduğu biçimiyle “dünyasıyla” iç ilişkilerini açığa çıkarıyorsa; edebi metnin ideolojiyle ilişkisi de öyle o ideolojiyi tarihle olan ilişkisini ortaya çıkaracak biçimde kurar.*” (Eagleton, 2012: 78). Edebiyat eserinin üretimini tıpkı bir fabrikada üretilen ürün gibi somutlaştırma çabası, üretim ile sanat arasındaki ilişkinin gösterilmesinde kolaylık sağlayan bir tutumdur. Üretici edebiyatçıdır, üretilen mal eserdir (yapıttır). Eserin pazarlanması, okuyucuya sunulması ve yapıtın okunması (tüketilmesi) gibi bir somutlaştırmayı, biçimlendirmeyi gösterir. Ahmet Oktay, Eagleton’un değerlendirmelerini biraz daha açar. *“Malzemesi yaşantı olan yazın, biçimiyle var olur, bir anlamda içeriği bu biçimin üretimidir. Şu ya da bu ideolojinin dışavurumu olmaktan çok, ideolojik pratiğe bağlı kalır ve sürekli biçimde ideoloji üretir. Eagleton’un sözleriyle, metin “daima ideoloji-için metindir.”* (Oktay, 2008: 155). Yazın, yaşamın tüm unsurlarıyla birlikte üretilen pratik bir üründür. Üretim sırasında kullanılan teknik, ideolojik pratiktir. Estetik, ülküsel düşünceyle birleştirilmiştir. Sanat eseri, duyguyla ideolojinin karılmasıyla üretilen bir ürün olmuştur.

Marksist düşünce sisteminde sanat ve edebiyat, ekonomik temelli altyapının biçimlendirdiği üstyapıda ortaya konan bir üründür. Üstyapı şekillenirken sınıf mücadeleleri bunda önemli rol oynar. Marksist sanat, estetik anlayışının içinden filizlenen ve kendine özgü bir sertlikle yoğrulan *Toplumcu Gerçekçilik*; ideolojik bakımdan, sosyalist toplumdaki proletaryanın mücadelesini ve yaşamını toplumsal gerçekliğin aydınlatmasıyla yansıtmaya çalışır.

1.1.3. Marx ile Engels'in Sanat-Edebiyat Yorumları ve Marksist Estetik

Çeşitli tanımlamalara sahip olan ve insanla ilgili her konuyu kendi potasında eritebilen sanat, estetik unsuruyla birlikte değerlendirilmektedir. Marksizm'in sanatla ve edebiyatla ilgisi açısından; *Karl Marx* ile *Friedrich Engels*'in sanat ve estetikle ilgili tam bir kuramı var mıdır, sorusu sorulduğunda bu soruya verilebilecek ilk yanıt, *Marx* ile *Engels*'in sanat, estetik ve edebiyatla ilgili tam bir kuramı ortaya koymadıklarıdır. Diğer bir deyişle, kendilerinin bu konularla ilgili tam bir teori oluşturduklarını söylemek zordur. *"Marx ile Engels'in kurdukları genel teori, bazı önemli alanlarda, daha özel yörelere de uygulanmış ve "alt-teori" diyebileceğimiz birtakım teorik formasyonlar geliştirilmiştir. Gelgelelim bu özel alanlar arasında, estetik alanı yoktur. (...) Ama o da, Engels de, sanat ve edebiyatla doğrudan doğruya ilgilenmeye fırsat ve vakit bulamadılar. Böylece, başka birçok alan üzerine söylenmiş sistemli sözler bıraktıkları halde, estetik konusunda klasiklerden böyle bir miras kalmadı. Hiçbir şey kalmadığını söyleyemeyiz."* (Belge, 1989: 29). Tam bir kuram olarak gözükme de iki düşünce adamının çok önemseyip kullandıkları kavramlar üzerinden sanat, edebiyat ve estetik değerlendirmeleri yapmak mümkündür.

Toplumsal yaşam ve üretim, *Marx* ile *Engels*'in yoğun olarak ilgilendikleri konulardır. Toplumsal yaşamın önemli üretimlerinden birisi sanattır. Sanatın önemli bir özgülüğü vardır: Güzellik. *Marx* güzelliğin özgülüğünün farkındadır. *"Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; onların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve gereksemelerine göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır."* (Marx, 1971: 19). İnsan yaratımında (üretiminde) güzellik kurallarının önemi, insanın varlık olarak diğer canlılardan farkını ortaya koyar. Sanatçı, eserini yaparken bilinç ve duyu birlikteliğini sağlar ve insan yaratımı, güzellik düşüncesinin de bir ürünü olur.

Engels, güzelliğin somutlaşmış biçimi olan sanatın gelişiminde, eli önemli bir unsur saymıştır. Emek ve çalışmanın içinde gelişen el, emeğin ve güzel sanatların yaratıcı unsurudur. *"İnsan eli (...) yalnızca çalışmayı yapan organ değil, aynı zamanda emeğin ürünüdür. Çalışarak, yeni işlere uyarak, kasların, kas bağlarının ve daha uzun zaman sonra kemiklerin, bu işler somucundaki özel gelişmelerini tevariüs ederek ve tevariüs edilen"*

bu ilerlemeleri durmaksızın, gitgide karmaşıklaşan yeni işlerde kullanarak, insan eli iyice kusursuzlaşmış, Raphael'in resimlerini, Thorwaldsen'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratmayı başarmıştır." (Engels, 1971: 20). İnsan eli sadece temel gereksinimleri karşılayacak ürünlerin üretiminde değil, sanat eserlerinin üretimi için de kullanılmış bir organdır. Tarih boyunca üretimde, sanat eserinin oluşturulmasında elin rolü açıkça görülür. Marx ayrıca, insandaki güzellik duygusunun gelişiminde beş duyu organının nesnel gelişiminin önemine de dikkat çekmiştir. Ona göre; bireyin duyuları, sosyal insanın duyuları ve doğanın/duyuların insanileştirilmesi durumları, güzellik duygusunun gelişimiyle ilişkilidir. Beş duyu organı, güzellik duygusunu geliştirirken değişim ve dönüşümü ortaya çıkarır. Değişim ve devrim düşüncesinin Marksist anlamda filizlenmesi, sanat ve edebiyat için yeni yorumlar getirmiştir. Toplumsal değişimlerin edebiyata etkisinin bir örneği, burjuvanın edebiyattaki ifade aracı sayılan romandır. *"Her sanat türü hayata egemen sınıfın zevk, estetik ve ihtiyaçlarını yansıtacağından sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan burjuva toplumu da kendi hikâyesini anlatacak bir edebi türe ihtiyaç göstermiştir. İşte roman formu da burjuva toplumunun ortaya çıkışı ile bu yeni sınıfın edebiyatta ifade vasıtası oldu."* (Kolcu, 2013: 14). İlk modern roman sayılan *Don Kişot*'un yazıldığı ve romanın güçlü bir edebi türe dönüştüğü dönemlere dikkat edildiğinde (16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla), roman-burjuva ilişkisi daha net anlaşılır. *Coğrafi Keşifler*'in *Aydınlanma Çağı*'yla bütünleştirdiği durumlar; *Fransız İhtilali*, *Endüstri Devrimi* gibi tarihi olayların sonuçlarını burjuva lehine çevirmiştir.

Bir sanat eserinin içeriğine bakıldığında, o eseri oluşturan sanatçının kendi görüşlerinin, duygularının esere çokça yansıdığı görülebilmektedir. Ayrıca, sanat eserinin dikkatli araştırmacılar için bir ansiklopedi benzeri bilgi dolu olduğu da görülebilmektedir. Marx ile Engels; sanatçının sanatını bırakıp okuru bir yöne çekmesi, tarihsel bir çözümleme yapmasını pek olumlu görmemişlerdir. Onlara göre, sanatsallık asla geriye bırakılmamalıdır. *"Yazar da ortaya atılıp okura, gösterdiği toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihi çözümlerini anlatmak zorunluluğunu anlatmak zorunluluğu duymamalıdır."* (Engels, 1971: 51). Onların sanat ve edebiyatla ilgili özgün görüşlerinden birisi de geleceğin sosyalist sanatıyla ilgili yaptıkları bir değerlendirmede belirlemiştir. *"Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işleri yanı sıra resim de yapan insanlar vardır."* (Marx, Engels, 1971: 82). İki düşünür, gelecek dönemdeki sosyalist toplumda bir ressamın, bir heykeltıraşın vs. bireysel yeteneklerle sanatını yapmasından ziyade; bu toplumda her işi yapabilmenin yanında resim, heykel gibi

sanatların da yapılacağını vurgulamışlardır. Onlara göre, sosyalist/komünist toplum, sanatçıyı sıkışmışlıktan kurtarır. Her birey toplum adına çalışır, ancak bireyin sanatçı kimliği, çalışan kimliğinin önüne geçmeyecektir. Yani sanatçı sadece eser vermekle yetinmeyecektir, toplum için yaptığı çalışmaların yanında sanatını da yapacaktır.

Marksist sanat ve estetik anlayışı, gerçekliğin özünü araştıran bir anlayıştır. Estetikte toplumsallık önemsendir. *“Altın, gümüş, v.s. gibi değerli metallerin estetik değeri, onların doğal bir varlık olmalarında değil, toplumun onlara böyle bir estetik değer yüklemelerinde bulunur. Soylu madenler denen metallerin varlığında kendini gösteren bu toplumsal fenomen, bu toplumsal görünüş binlerce yıldan fazladır soylu metallerin parıltısının sağladığı estetik hazzın ana içeriğini oluşturur.”* (Tunalı, 1976: 43-44). Yüklenen estetik anlam, değerli madenlerin bir sanat eseri olarak işlenmesinde artar. Altının, madenin değeri kolektif bir düşünceyle toplumsallaşmıştır. Marksist estetik anlayışı, gerçekliği, insanileştirilmiş ve toplumsallaştırılmış olarak kabul eder. Estetik gerçeklik, doğada var olan gerçekliğe değen insan elinin gerçekliğidir ve toplumun güzel kabul ettiği nesnedeki gerçekliği temel alan bir estetik gerçekliktir.

Sanat ve estetik kavramlarının ortaya çıkmasında, sıradan insanın günlük yaşantısı göz ardı edilmemiştir. Sanat, toplumdaki üretim ilişkilerinin bir yansıması sayıldığına göre, sıradan insanın günlük yaşayışına ve üretim ilişkilerinde nerede bulunduğu (bağlı olduğu sınıfın etkisiyle) bakılır. *“Sanat eğilimi diye adlandırdığımız olgu, kaynağını her zaman insanın günlük yaşamının gerçekliğinde bulur; ağırlık noktasını taşıyan çaba, başka deyişle böyle bir eğilimin gerçekliği uyandırıcı biçimde yansıtması, içerik açısından gizemli bir “sanat isteği”nin ürünü değildir.”* (Lukacs, 1992: 63). Toplumsal yaşamın netliği, toplumu yansıtacak sanatın netliğiyle doğru orantılıdır. Gizemli, muğlak, yoğun eğretilmeli bir sanata ihtiyaç duyulmaz. Marksist sanat ve estetik anlayışında, kapitalist toplumda görülen sanat ve estetik anlayışına çeşitli itirazlarla karşı çıkılır. Sanatın kendi amacının önünde, sanat eserini bir meta olarak pazarlayan anlayışın, estetik hazzı tahrip edeceği düşünülmüştür. *“Estetik değer yerini yarar değerinin alması, marxist estetik’e göre doğal olarak anlaşılmalıdır, çünkü sanat yapıtı dediğimiz varlık kapitalist toplumlarda herhangi bir mal veya meta olarak görülmektedir”* (Tunalı, 1976: 141). Marksist sanat ve estetik anlayışında ise *Marksizm*’in bütün unsurlarını taşımakla birlikte, sanatın kendine özgü estetik yönüne zarar verilmeden, günlük-somut yaşamın gerçekliğini insan merkezinden vermeye çalıştığına dikkat çekilmiştir.

1.1.4. *Marx'ın Kayıp Estetiği: Devinim ve Değişimin Avangard Sanata Dokunuşları*

Karl Marx'ın sanat ve edebiyatla ilgili görüşleri, sadece *Toplumcu Gerçekçi* merkezden değerlendirilmemiştir. *Marx*'ın sanat anlayışına farklı bir bakış açısı getiren *Margaret A. Rose*, düşünürün özellikle görsel sanatlar üzerindeki görüşleriyle ilgili çıkarımlarda bulunmuştur. Bu çıkarımların başlangıç noktasının “*Genel anlamda ifade etmek gerekirse; sanatı, sosyal gelişimi basitçe yansıtmaktan ziyade bu gelişime yol gösteren ve modern üretimin “avangart” bir parçası olarak gören Saint-Simoncu konsepte dayandığını*” (Rose, 2015: 13) söylemek mümkündür. *Saint-Simon*, *Sosyalizm*'in *Avrupa*'da gelişiminde katkıları bulunan bir Fransız aydınıdır.

Saint-Simon, sanatçıların üreticilik yönlerini ısrarla vurgulayarak *Marx*'ı etkilemiştir. Ülkelerin ekonomik gelişimlerinde sanatçıların da katkılarının olacağını vurgulayan aydın, sanat-ekonomi ilişkisini kendi açısından yorumlamıştır ve sanatsal emeğin alınıp satılan bir meta oluşuyla ilgili kayda değer bir olumsuzluk belirtmemiştir. *Marx* ise sanatsal emeğin değerlendirilmesinde kapitalistçe alınıp satılmanın olumsuz bir durum olduğuna işaret etmiştir. *Kapitalizm*'in egemenliğinde üstyapı; “...*sanat, felsefe, din, edebiyat, müzik, siyasi düşünce ve benzerlerinden oluşur. Üst yapının bütün unsurları statükoyu (mevcut düzen) oluşturur ve korur.*” (Bocutoğlu, 2012: 134). Marksist düşünürler, araştırmacılar; modern dönemin sınıflı toplum yapısında belirleyici ekonomik sistem olan *Kapitalizm*'in, sanat eserini bir meta olarak alıp sattığı için sanatçıyı kendi emeğine ve eserine karşı yabancılaştırdığını yoğun biçimde vurgulamışlardır. Sanatçının kendi eserine karşı yabancılaşması, sanatçı ve eseri adına türlü olumsuzluklara yol açar. Bu olumsuzlukların genel adı, sanatın yozlaşmasıdır. *Marx*'ın sanat ve estetik anlayışının yorumları, özgün bir sanat anlayışını daha ortaya çıkarmıştır: *Konstrüktivizm*. Mimaride, makine tasarımı hissettiren bir üretim hazzını estetik hazla bütünleştirme isteğinden doğan *Konstrüktivizm*, *Rusya*'da 1917 Ekim Devrimi'nden sonra, *Marksist Sosyalizm*'in daha çok içselleştirilmesi adına yapılan çalışmalarda ön plana çıkmıştır. “1920'lerin Sovyet Konstrüktivist sanatçıları teknoloji ile birlik içerisinde, yeni toplumları için pratik kullanımlar sunan, fonksiyonel ve devrimci dizaynlar geliştirebilen yeni bir sanat türü oluşturmanın peşindeydi. (...) Dizayn sanatında, mimaride ve mühendislikte teknolojik açıdan gelişmiş ve ekonomik olarak üretken ürünler ortaya çıkarabilmek adına sanatlarının fonksiyonel, kullanışlı yönlerini geliştirmeye yönelik” (Rose, 2015: 171) çabalarıyla kendilerini gösteren

konstrüktivistler, devrimci düşüncüyü avangard düşünceyle bütünleştirerek özgün tasarımlı eserler yaratmayı amaçlamışlardır.

1917 Ekim Devrimi, Rusya’da sanat adına yenilikçi hamlelerin doğuşunu hazırlamıştır. “Ekim Devrimi, dünyanın hiçbir yerinde eşi görülmeeyen, şaşkınlık verici bir sanatsal deney patlaması doğurdu. Bu, K. S. Malevich’in Siyah Karesi’nde (Black Square), V. Y. Tatlin’in Üçüncü Enternasyaonal Anıtı’nda (Monument to the Third International), V. Y. Meyerhold’un biyomekanik dramasında, V. Khlebnikov’un ussal ötesi şiirinde, V. V. Mayakovski’nin tiz mısralarında ve N. Roslavet’in müzikte yeni bir tonal sistem arayışlarında simgeleştii.” (Smith, 2010: 202). Sanatçılar devrimin sanattaki karşılığını esere dökme amacıyla sanatlarını icra etmişlerdir. Sanat eserleri, devrimcileştirmede ve dönüşümde odak noktasındadır. Ortaya çıkan durum, avangard düşünceyle devrimci düşüncenin birbirini hareketlendirdiği fikrini doğurmuştur. *1917 Ekim Devrimi’yle, dünyada daha önce görülmemiş bir devlet yönetimini uygulamaya koyma iddiasında olan Bolşevikler, sanat ve kültür alanında değişik ve yeni işler deneyen bu Rus sanatçıları -1920’ler boyunca- desteklemiş gözükürler. Tatlin, El Lissitzsky, Rodçenko gibi sanatçıların oluşturduğu konstrüktivist sanat anlayışı; sanatın teknik, avangard ve ekonomik yönlerden üretken olması gerektiğiyle ilgili Saint-Simoncu görüşün, 1917 Ekim Devrimi öğretileriyle birleştirilmesi çabalarıyla var olmuştur. “Camilla Gray’in de yazdığı gibi, Rodçenko, El Lissitzky, Tatlin ve Vesnin kardeşler gibi Konstrüktivistlerin hepsi, 1920’lerde yeni Sovyet toplumunun ekonomik gelişimine katkıda bulunmak için “sanat ve endüstri arasında köprü kurma”yı denemişti.”* (Rose, 2015: 174). Konstrüktivist sanatçılar 1920’lerin başındaki ticaret fuarlarında ve diğer fuarlarda ürünlerini sergilerken, aynı zamanda, altın çağa gitmeye çalışan Sovyet sisteminin propagandasını yapmışlardır. Ekonomik, fonksiyonel bir sanatı geliştirilmek istenmiştir. Sanatla bilim, mühendislik arasında üretici ve ilerleyici ilişkiler geliştirilirken, bir tür makine sanatı ortaya çıkarılmıştır.

Mühendislikle mimarının sanata aktarımından doğacak makine estetiğini geliştirmek isteyen konstrüktivistler, *1917 Ekim Devrimi’nden sonra gitgide radikalleşen ve sertleşen Bolşevik Parti’nin baskılarıyla karşılaşmışlardır. Bu radikalleşme, avangarta düşman gözüyle bakılmasına sebep olmuştur. 1918-1922 İç Savaşı neticesinde bozulan ekonomi sebebiyle, konstrüktivist sanatçılara yapılan yardımlar kesilmiştir. Rus entelijansyasının bir üyesi olarak görülen sanatçılar, Stalin’in hışmına uğramışlardır. Öte yandan, 1930’larda bizzat Stalin’in emriyle, Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışı Bolşevik*

Parti'nin ve devletin resmi sanat anlayışı olunca, konstrüktivist sanat anlayışı geri planda kalmıştır.

1.1.5. Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru İlk Adımlar, Kuramsal Amaçlar ve Edebiyata Yüklenen Sorumluluklar

Sanat, estetik ve edebiyat; yaşamı her yönüyle yansıtmaya çalışan olgulardır. *Marksizm*'in sanat, edebiyat ve estetikle ilgili çözümlemelerinden, görüşlerinden ortaya çıkan en etkili kuram, *Toplumcu Gerçekçilik*'tir. *Toplumcu Gerçekçilik*, Marksist ilkelerle örülü bir sosyalizmle yönetilen *Sovyetler Birliği*'nde geliştirilmiştir. Toplumcu gerçekçiliği kuran teorisyenlerin, sanatçıların, bilim insanlarının, siyaset adamlarının vs. büyük çoğunluğu bu sosyalist devletin vatandaşlarıdır. Sovyet edebiyatının kurucuları ve önemli isimleri, aynı zamanda *Toplumcu Gerçekçi* sanat anlayışının da kurucuları sayılmışlardır. *Gorki, Plehanov, Lunaçarski, Jdanov, Şolohov, Fedin, Tvardovski, Kagan, Kunitsin, Lenin* ve *Troçki* gibi pek çok sanatçı, aydın ve siyaset adamı kuramın kurucu isimleridirler. *Toplumcu Gerçekçilik*, 1934'te *Sovyetler Birliği*'nin resmi yazın kuramı olarak ilan edilmesiyle sanat-siyaset ilişkisine yeni bir yön getirmiştir.

19. Yüzyılda ve sonrasında; kapitalizmin *Avrupa* ve dünya üzerindeki çeşitli etkileri, sosyalizmin insanlar arasında daha çok konuşulmasının, tartışılmasının ve benimsenmesinin önünü açmıştır. Bu durum, sosyalizmle ilgili konuların edebiyat eserlerine girmesini sağlamıştır. Kapitalist sistemin egemenliğinin ve burjuva sınıfının etkinliğinin belirginleştiği dönemler, aynı zamanda sosyalizm konularının edebiyatta yoğunca işlendiği dönemlerdir. “*On dokuzuncu yüzyıl sonlarında, sosyalizm, ileri gelen yazarların dikkatini üzerine çekmeye başladı. Zola, France, Romain Rolland ve daha pek çokları, kimi zaman kendileri de bilincinde olmaksızın, tarihin bu çağrısına ayak uydurdular.*” (Parkhomenko-Myaskinov, 1976: 7). Toplumdaki durumlara ve sorunlara eğilen sanatçılar, kendilerini sosyalizm konuları içinde bulmaya başlamışlardır. Bilimde, ekonomide, siyasette vb. yaşanan hızlı gelişmelere sanatçılar kayıtsız kalamamışlardır.

19. Yüzyılın son yirmi, otuz yılında yaşanan tarihi olaylar, toplumcu gerçekçiliğe doğru gidişin ilk önemli adımlarıdır. Rus edebiyatının 19. Yüzyıldaki gelişiminin, *Çarlık Rusya*'da görülen toplumsal olaylar ve durumlarla önemli ölçüde ilişkili gözükmesi, toplumcu gerçekçiliğe giden yolu *Rusya*'dan açmıştır. 19. Yüzyılın ortasından *1917 Ekim Devrimi*'ne kadar olan dönemdeki toplumsal çalkantılar, halkın bir çeşit kurtarıcı aramasına sebep olmuştur. “*Birliğini ve bütünlüğünü arayan aydın*” (Oktay, 2008: 50),

beklenen kurtarıcıya karşılık olmaya çalışır. Ancak toplumcu gerçekçiler; kurtarıcı olarak algılanan aydınların, toplumun bilinçlenmesine katkıda bulunduklarını, ancak devrim ateşini yakacak eylemsellikten uzak olduklarını düşünürler. *Maksim Gorki*, daha önceki dönemin bu hareketsiz kahramanına karşı yeni bir kahramanı çıkararak, Rus yazınında yeni bir dönemin habercisi olmuştur. *Gorki*'den itibaren yepyeni bir kurtarıcı karakter belirir. “*Gorki ile birlikte değişmeye başlar bu imge. Burada özellikle Gorki ile demek gerekir aslında, çünkü daha Çernişevski'nin ünlü Ne Yapmalı? Adlı romanından itibaren, rejime karşı olan yazında kitlelerin arasına giren kahramanlara rastlanmaya başlar. Yoksul ve çalışan kesimlerin içinde siyasal pratikleriyle yer alan bu yeni kahramanlar yarına ilişkin umutları dile getirmekle kalmaz, aydınlık geleceğin kuruluş koşullarını da açıklamaya girişirler.*” (Oktay, 2008: 50). Yeni kurtarıcılar artık gökte değil, yerdedirler ve toplum içinde yaşarlar. Onların amaçları, öldükten sonra cenneti kazanmak yerine bu somut-yaşanan dünyayı cennete çevirmek, dünyasal amaçlar için çalışmaktır. Devrimi gerçekleştirmek için kendi iradelerine ve topluma güvenen, aşkın güçlere gereksinim duymayan kahramanlardır.

Toplumcu gerçekçiliğin gelişimiyle ilgili, üç evreden söz etmek mümkündür. “*Toplumcu Gerçekçilik üç tarihsel dönem içinde ele alınabilir: 1. Toplumcu Gerçekçiliğin ön tarihi (1930'lar öncesi), 2. Toplumcu Gerçekçiliğin oluşması (1930'lar), 3. Toplumcu Gerçekçiliğin gelişmesi (1930'lar sonrası).*” (Çalışlar, 1986: 190). Birinci dönem, çarlığın son yıllarında ve 1917 Ekim Devrimi'nde yaşanan olayların, edebiyata etkilerinin görüldüğü dönemdir. Birinci dönemde *Çernişevski*, *Dobruyubov* vb. eleştirmenlerin yazıları, toplumculuk düşüncesinin yayılmasını sağlamıştır. İkinci dönem, *Sovyetler Birliği*'nin kurulmasından sonraki gelişmelerin ve sanatta/edebiyatta arayışların etkilerinin dönemidir. Arayışlar, toplumcu gerçekçiliğin resmi edebiyat anlayışı olarak kabul edilmesiyle sonuçlanmıştır. Üçüncü dönemse kuramın *Sovyet Rusya*'da ve dünyanın diğer ülkelerinde gelişmesinin dönemidir. *Toplumcu Gerçekçilik*, *Çarlık Rusya*'nın sosyalist düşünürleri ve yazarlarının attıkları tohumların, devrim ve iç savaş sonrasında *Sovyetler Birliği*'nin resmen kurulmasıyla beraber bir embriyo gibi gelişmesiyle doğmuştur. “*Toplumcu gerçekçiliğin, dünyanın gelişkin ülkelerinin ulusal edebiyat sanatlarındaki en yeni evre'sel ortak yan olarak dayandığı nesnel tarihsel temel, işçi sınıfı ile öteki emekçilerin, kapitalist sömürüye ve başka toplumsal baskı biçimlerine karşı, 19. Yüzyıl bitimi ile 20. Yüzyıl başlangıcında özellikle Rusya'da gelişen devrimci mücadeleleri olmuştur. Bu edebiyatın oluşumunu*

belirleyen bir önemli etken de “Marksist-Leninist” dünya görüşü ve özellikle tarihsel maddecilik ile bilimsel komünizmin fikirleridir.” (Pospelov, 2014: 464). İdeolojik ve devrimci mücadelenin edebiyat adına özgün ürünlerinden olan *Toplumcu Gerçekçilik*, 20. Yüzyılın sanatında ve edebiyatında önemli bir mevkiye sahip olmuştur.

Sanatın toplumcu işlevinin öne çıkarılışı, *Bolşevik Parti*’nin lideri *Lenin*’in ve *Gorki*’nin dikkat kesildikleri eylemdir. *Lenin*, işçi sınıfının devrim için bilinçlendirilmesinde sanatın nasıl rol oynayacağına dair çözümlemeler yapmıştır. “*Sanat halkın malıdır. Sanatın kökleri, emekçi kitlelerin derinliklerine uzanmalıdır. Sanat bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Sanat bu kitleleri birleştirmeli, duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yüceltmelidir. Onları harekete geçirmeli, içlerindeki sanatsal itileri uyandırıp geliştirmelidir. İşçi ve köylü kitleleri kara ekmeğe muhtaç durumdayken, ufak bir azınlığa pasta sunmamız doğru olur mu? (...) Köylüleri ve işçileri her zaman göz önünde tutmak zorundayız.*” (Lenin, 1976: 250-251). Devrim liderinin önceliği, devrimci düşüncede oldukça önemsenen işçiler ve köylüler üzerinedir. İşçi sınıfının ve köylülerin ülkede çoğunluğu oluşturmaları, sosyalist devrim için dikkat edilmesi gereken bir durumdur. İşçilerin, köylülerin sosyalist devrim için bilinçlendirilmesi, devrimi tüm *Rusya*’ya yaymak için önemli bir iş sayılmaktadır. Bu bakımdan, toplumun tamamının malı sayılan sanata ve edebiyata çeşitli görevler yüklenmelidir.

Gorki’nin *Ana* isimli romanı, uyanırdığı yankıyla, *Toplumcu Gerçekçi* edebiyata bir ilham kaynağı olmuştur. Eser, işçi sınıfının devrimci mücadeleyi içgüdüsel bir gereksinim şeklinde algılamasına katkı sağlayacak kutsal metinlerden biri olarak görülmüştür. Sosyalist devrimciliği benimseyen her işçiye *Ana* romanının okunması önerilmiştir. “...*Lenin başını salladı ve acele edişinin çok iyi olduğunu, kitaba gereksinildiğini söyleyerek, işçilerden çoğunun devrimci eyleme içgüdüsel olarak, kendiliklerinden katıldıklarını ve Ana’yı okumaktan çok yararlanacaklarını belirtti.*” (Gorki, 1976: 151). Marksist sosyalizmin topluma tam yerleşmesi için bir araç gibi düşünülen edebiyatın ilkeleri, parti edebiyatı ilkeleri olarak algılanmıştır. “*Parti edebiyatı ilkesi nedir? Sosyalist proleterya için, edebiyat bireyleri ya da grupları zengin etme aracı olamaz. Edebiyat, proleteryanın ortak davasından kopuk, bireysel bir girişim de olamaz. Partizan olmayan yazarlara paydos! Edebiyat, proleteryanın ortak davasının bir parçası, tüm işçi sınıfının siyasal bilinçe ermiş tüm öncüleri tarafından harekete geçirilen bir tek büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın vazgeçilmez dişlisi olmalıdır.*

Edebiyat, örgütlü, planlı ve bütünleşmiş Sosyal-Demokratik Parti çalışmalarının bir parçası olmalıdır.” (Lenin, 1976: 154). *Toplumcu Gerçekçi* yazın kuramına parti tarafından yüklenecek sorumluluklar arasında partiye hizmet etme, yazının parti yazını özelliği göstermesinin asli görevi olacaktır. *Lenin*’in 1905’te söylediği bu sözler, sosyal demokrat bir parti için değil, *Bolşevik Parti* için geçerlidir. *Rusya*’da Marksist sosyalistlerin devrimi Ekim 1917’de gerçekleştirildikten sonra, sanat ve edebiyat, devrimci düşünceyle ilgili bilgilerin ulaşılabilir olması için odak noktalardan birisi olmuştur. “*Gorki’nin hayat ilkesi şu sözleri olabilir: Bilginin demokratikleştirilmesi gerekiyor, bilgi bütün ulusun ulaşabileceği bir şey olmalı.*” (Volkov, 2018: 131). Bilgiye bütün ulusun ulaşabilmesi, eğitimde fırsat eşitliğinin koşuludur. Böylece sosyalist-komünist toplumun, dünyanın en eşitlikçi, huzurlu ve mutlu bir toplum olduğu iddiası, sanat ve edebiyat ürünleriyle güçlendirilir.

Estetik haz duygusunun hissettirilebilmesi, sanat eserinin ilk amacıdır. Fakat toplumcu gerçekçilerin sanata ve edebiyata yükledikleri bir işlev, ilk amacı baskılayan bir ortam oluşturmaktadır. Onlar “...yazın’a, kapitalist ve sosyalist toplumda olmak üzere iki ayrı işlev yüklemiş oluyorlar. Bir yerde muhalif ve yıkıcı, bir başka yerde ise yandaş ve kurucu bir söylem biçimi uygun görülüyor yazına.” (Oktay, 2008: 32). Bu duruma göre *Toplumcu Gerçekçi* sanat ve edebiyat, devrimin silahlarından biri olmalıdır. Sanat ve edebiyat, kapitalizmi tamamen yıkıcı ve sosyalizmi kurup geliştirici bir görevle görevlendirilir. Sosyalist devrimden önce, kapitalist sistemin dayattığı ilişkilerin dışına çıkamayan, burjuvanın baskısıyla ezilen bireyler (özellikle işçi sınıfı); sosyalist devrimle birlikte ayağa kalkacak, bütün baskıları kırarak ve her yerde eşitlik için sosyalist ilkelerle bilinçlenecektir. *Toplumcu Gerçekçi* yazar, sosyalizmin kendisine verdiği ödevlerle sosyalist bilinci halka aşılayacak, onları bilinçlendirecektir. Sanatsal unsurlar, sosyalizme zarar vermeden kullanılacak ve somut, gerçek, toplumun içinden yine topluma ve bireye yansıtılacaktır. “*Sosyalist gerçekçilik, yaşamımızın temel işlemi ile yaşamın sosyalist çizgiye dönüştürülmesi mücadelesi ile az ya da çok dolaysız bağımlı olan her şeye önem verir.*” (Lunaçarski, 1976: 29). *Toplumcu Gerçekçilik*, edebiyatın sosyalist bir çizgiye getirilmesini sağlayacak her şeyi önemsemiştir. *Andrey Jdanov*’un *1. Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi*’nde *Toplumcu Gerçekçilik*’le ilgili önerdiği ve belirttiği “...burjuva edebiyatının çökmüş, olması ve kişilerinin topluma yarar sağlamayan kişiler olması, yeni edebiyatın (Sovyet) kahramanlarının işçiler, emekçiler, kamu için çalışan köylüler, memurlar vb. olması, yaşamın devrimci gelişme içinde ele alınması ve halkın sosyalist

eğitimi, devrimci romantizmin işlenen tek romantizm olması, yazarların edebiyat mirasını en iyi şekilde kullanmaları” (Tunalı, 1976: 174-175-176) şeklinde özetlenebilecek önerileri ve görüşleri, özellikle 1934-1956 arası dönemde güçlüce hissedilmiştir, uygulanmıştır.

Toplumcu gerçekçi yazardan, *Komünizm*’e ulaşma hedefini halka benimsetmesi beklenir. “*Toplumcu gerçekçilik, Marksizm’in edebiyattaki izdüşümü olduğundan, fert için değil, toplum için sanat görüşünü benimser ve bu çerçevede emeğiyle geçinen değişik toplum katmanlarının duygu, düşünce, beklenti ve hayallerine tercüman olup emekçi kitleyi komünist rejimin kurulması için yönlendirmeye çalışır.*” (Çetin, 2004: 52). Beklenti sadece sosyalizm çerçevesinde kalmayı değil; aynı zamanda *Marx* ile *Engels*’in, işçi sınıfının devriminin sonucundaki toplumsal değişimin son noktası saydığı *Komünizm*’i, halka sevdirmeyi de kapsar. Toplumcu gerçekçiler; yazarın, Marksist sosyalist ilkeler rehberliğinde eserini oluştururken, tarihsel ilerlemesini sürdüren işçi/emekçi sınıfın toplumcu çizgisini tam benimsemesini isterler. *Sovyet Yazarlar Birliği*’nin tüzüğünde belirtilen “*Toplumcu gerçekçilik sanatçılardan, gerçekliğin, içindeki devrimci gelişimle birlikte, gerçeğe uygun ve somut tarihsel gösterimini ister. Burada sanatsal gösterimin tarihsel somutluğu ve gerçeğe uygunluğu, emekçilerin sosyalizm düşüncesi içinde eğitimleri amacıyla el ele yürümelidir.*” Görüşü, edebiyattan çok yönlü yarar beklentisini işaret eder. Yazar, eserleriyle işçi sınıfını bilinçlendirirken toplumcu görüş mantığıyla kendi sanatçılığını, işçi sınıfının görüşleriyle koşutlayacaktır. Bilinçlendirmeye toplumcu görüşü bir potada eritme, *Toplumcu Gerçekçi* sanatçının yeteneğinin göstergesi olacaktır.

1.1.5.1. Bolşevik Parti’nin Emrinde Bir Edebiyat Jargonu: “Emek, Emekçi ve Partizanlık”

Çalışma, emek, edebî türlerin hemen hepsinde işlenen; yaşama, bireye ve topluma dair pek çok olguyu işaret eden önemli bir eylemdir. “*Edebiyat çalışma olgusunu en çok yansıtan sanat dalı olarak nitelenebilir. Romandan öyküye, şiirden denemeye, hemen her türdeki edebî eserler, sosyal yaşamın ve onun en önemli boyutlarından biri olarak “çalışma” olgusunun yansıdığı metinler olarak da karşımıza çıkmaktadır.*” (Makal, 2008: 18). *Marksizm*’de üretim, üretim ilişkileri, ekonomi (iktisat) konuları; toplumun bütün yapısının temeli görülür. Bu düşünceye göre; ekonomik unsurlar, insanlık tarihinin yazımında başrolü oynamıştır. Dolayısıyla *Toplumcu Gerçekçilik*’te, ekonomi-üretim

ilişkilerine bağlı konular ön plana çıkar. Emek, bu konuların başlıcalarındandır. Toplumcu gerçekçiler edebiyatta; emeğin, üretimin, ekonominin biçimlendirdiği karakterlerin, mekânların, olayların vb. öncelikle işlenmesini istemişlerdir. *Gorki*; bu sanat-edebiyat kuramının temeline emekle birlikte ekonomiyi yerleştirmiştir. “*Toplumcu Gerçekçiliğin temelini, bir anlamda Marksizmin ekonomist yorumu oluşturur. (...) Gorki'nin önerdiği ve savunduğu devrimci romantizm ve doğal uzantısı olan olumlu tip kavramı, doğrudan doğruya ekonomizm'den kaynaklanmaktadır.*” (Oktay, 2008: 113). Ekonomik olguların etkilediği devrim düşüncesi ve devrimin kahramanı, emekçinin hak ettiğini alması ve üretimden tüm toplumun hakça yararlanması adına hareket etmelidir. Emek, *Toplumcu Gerçekçi* eserin çok önemli parçasıdır. Yazar, emeğin ve emekçinin sözcüsü olmalıdır. Sanatını kapitalist burjuvanın değil, emekçinin ve proletaryanın bilinçlenmesine adanmıştır.

Gorki, emeğin *Toplumcu Gerçekçilik* için önemini şu sözlerle aktarmıştır: “*Emeği, kitaplarımızın başkışisi yapmalıyız. Yani emek süreçleri içinde örgütlenen insanı, ülkemizde çağdaş teknolojinin sağladığı olanaklarla donanmış ve emeği daha kolay ve daha üretken yaparak, onu bir sanat düzeyine çıkarmakta olan örgütlü insanı anlatmalıyız kitaplarımızda. Emeği bir yaratıcılık olarak görmeliyiz.*” (Gorki, 1978: 81). Marksist sosyalizmin ve devrimin halk tarafından tamamen içselleştirilmesinde, benimsenmesinde; emeğin edebiyattaki konumu önemlidir. Emek, kahramanlar yaratır ve bu kahramanlar gelecek güzel günler adına mücadele ederler. Emekçi-işçi, edebiyatın başlıca karakteridir. Mücadele, eserlerin olay örgülerinin merkezidir. Marksist sosyalist aydınların işaret ettiği; emeğin kitleleri etkileyecek, coşturacak şiirsel anlatımı *Gorki*'nin eserlerinde mevcuttur. Onun eser kahramanlarının, devrimci düşüncenin aştığı tükenmez umuda neşeyle sarıldıkları da vurgulanmıştır. Buna göre, eylem ve üretimdeki emek, hayatın kendisidir ve neşesidir. Her şey gibi edebiyatta “*Geniş, çalışan kitlelerin dileği, edebiyat yoluyla yaşamdaki olayların gerçeğe sadık yansıtılması, halk, yani çalışanlar yararınadır; bu nedenle edebiyat halk için kesinlikle anlaşılabilir ve verimli, yani halka dönük olmalıdır.*” (Brecht, 1980: 92). Emekçiye ve halka dönük olmayan bir edebiyat, sosyalist bir toplum için uygun sayılmaz. Emek ve emekçi halk; bu edebiyatın yardımıyla daha çok bilinçlenecektir ve nihai hedef olan Komünizm'e ulaşmak için daha çok çalışacaktır.

Emekçi halkla ilgili pek çok unsuru barındıran *Toplumcu Gerçekçilik*, taraf tutar. İşçinin, emekçinin ve halkın yanında olur. Yazar, kapitalist sistemce sömürüldüğüne

inanılan ve sömürüden kurtulduktan sonra komünizme ulaşmak için çalışacak olan emekçiye yardımcı olmalıdır. Taraf tutmanın siyasi anlamı, *Bolşevik Parti* yandaşlığıdır. Marksist düşüncenin toplumsal ve siyasi anlamda uygulamaya dönüştürülmesindeki ilk ve en büyük örnek olan *1917 Ekim Devrimi*, *Bolşevik Parti*'nin çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Totaliter bir rejimle ülkeyi yöneten parti; sosyalizmin halk bilincine hedeflenen şekilde aşılması ve partinin halk tarafından desteklenmesi için sanat ve edebiyattan yararlanmak istemiştir. “*Totaliter bir rejimde, iktidar her zaman için belli ölçülerde karizmatiktir. İki nedeni vardır bunun. Öncelikle, totaliter bir rejim herhangi bir partinin ulusla özdeşleşmesine dayanır.*” (Caillois, 2014: 88). Marksist sosyalizmin totaliterliğinin karizmatik, çekici unsurlarla bezenmesi, toplumun bu rejimi benimsemesinde kolaylık sağlar. Sonuç olarak, *Bolşevik Parti*'nin övülmesiyle bir parti taraftarlığı ortaya çıkar. Bu noktadan sonra, estetik unsurlarla sosyalist, komünist siyasetin ilkelerinin birleştirildiği bir sanat belirmiştir. “*Sosyalist gerçekçilik yöntemi, sanatçıdan, yetenek ve ustalığın yanı sıra, burjuva toplumundaki sanatçı aydınların erişemeyecekleri düzeyde – sosyalist görüş tutarlılığı, bencil olmamak, çıkarlardan yana olmamak, estetik ve siyasi ilkeleri birleştirmek gibi – ideolojik, psikolojik ve ahlaki nitelikler bekler.*” (Kagan, 1976: 102-103). Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1933-34'lerde kuruluşu, *Toplumcu Gerçekçi* sanat anlayışının ortaya çıkardığı parti edebiyatı ve parti sözcüsü olma durumunu somutlaştırmıştır. “*Evet Sovyet edebiyatı taraf tutar, zira bir sınıf kavgası çağında sınıf edebiyatı olmayan, yan tutmayan tarafsızlık iddiasını sürdüren bir edebiyat olmaz ve olamaz.*” (Moran, 1983: 55). Toplumcu gerçekçiler, sosyalist bir toplumda edebiyatın yan tutmamasının imkânsız olduğuna inanmışlardır.

Partizan edebiyat, sosyalist toplumun edebiyatı sayılmaktadır. Toplumcu gerçekçilikte “*Devrimci Romantizm, Olumlu Tip*” kavramlarının yaratıcısı sayılan *Gorki*, edebiyat ile *Bolşevik Parti* arasında çok sağlam bağların kurulmasından yanadır ve sosyalist devrimin yayılması bakımından, edebiyatın taraf tutmasını ve partinin emrinde olmasını olumlu karşılar. Yazarın kendisi *Bolşevik Parti* üyesidir. Ona göre, partinin üyesi olan edebiyatçılar hem sanatlarını hem ideolojiyi geliştireceklerdir. *Nobel* ödüllü *Mihail Şolohov* da edebiyatın parti yandaşı olmasını olumlu karşılamıştır. “*Sosyalist gerçekçilik, sanatının parti ilkelerine bağlı görüş açısından yaşamın gerçeğini algılaması, yorumlaması sanattır, diyorum. Daha da sade bir anlatımla diyebiliriz ki, insanların yeni bir dünya kurmalarına yardımcı olan sanat sosyalist gerçekçi sanattır.*”

(Şolohov, 1976: 81). *Şolohov*, sosyalist dünyayı yeni bir dünya olarak algılar. Bu yeni dünyanın edebiyatını da *Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçi* edebiyat olarak kabul eder.

Bolşevik Parti'nin ve *Sovyetler Birliği*'nin ilgili yıllardaki lideri *Stalin*'in bizzat emirleriyle, bir parti edebiyatının oluşturulması için kurulan *Sovyet Yazarlar Birliği*, yazın kuramının resmiyet kazanmasındaki kilometre taşlarından birisidir. “*Toplumcu gerçekçilik, doğuş yönünden 1. Sovyet Yazarlar Kongresi 1934’e geri gider. İlk kez de kavram olarak bu kongrede belirlenmiş sayılır. Ama toplumcu gerçekçiliğin (sosyalist realizmin) ruhunu, anlamını daha Stalin’in yazar Demjan Bedny’ye yazdığı 2 Aralık 1930 tarihli mektubunda bulabiliriz.*” (Tunalı, 1976: 172). *Stalin*, parti yandaşı edebiyatta eser verecek sanatçıları insan ruhunun mühendisleri olarak tanımlamıştır. Kastedilen insan ruhu, sosyalist, komünist bilinçli insanın ruhudur. Makine sağlamlığına benzer bir sağlamlık ve eylemlilik, ruhsallaştırma unsuruyla ilişkilidir. Ruhsallaştırma; “...figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışı anlamına” (Pospelov, 2014: 219) gelen bir kavramdır. Devrimci heyecanı sağlam ruhta yaşatmak, ruhsallaştırmanın amaçlarındanıdır. Dinamik, makine sağlamlığındaki ruhun beslenmesi adına, *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın yazarları (vaizleri), *Sosyalizm*'in, *Komünizm*'in ve *Bolşevik Parti*'nin propagandasını yapmalıdır. *Marksizm*'in bir din gibi algılanmasının somut karşılıkları vardır. “*Diğer dinler gibi komünizmin de kendi kutsal metinleri ve kitapları vardır. Örneğin Marx’ın yazdığı ve tarihin yakın bir zamanda proleteryanın kaçınılmaz zaferiyle sonuçlanacağını ileri süren Das Kapital. Komünizmin Bir Mayıs İşçi Bayramı ve Ekim Devrimi’nin yıldönümü gibi kutlamaları ve bayramları vardır.*” (Harari, 2019: 231). Sanatçılar ve yazarlar, bu dinin vaizleri gibi algılanmışlardır. *Toplumcu Gerçekçilik* de bu yeni dinin sosyalist inanç metinlerinin yazılacağı kuram olarak kabul edilmiştir. Sanat ve edebiyata yeni toplum düzeninin propagandacılığı görevi verilmiştir. “*Propaganda; sonuçları önceden belirlenmiş referans ile grupları ya da diğer kişilerin eylemlerini ya da düşüncelerini etkilemek için gruplar ya da kişiler tarafından kasti olarak (kasten) tasarlanmış eylem ya da düşüncenin ifade edilmesidir.*” (Cantril, 1938: 217). *Bolşevik Parti* yöneticileri ve kuramcılar, *Komünizm*'e ulaşmak amacıyla kitleleri bir arada tutmak için sanatı, edebiyatı bir propaganda aracına dönüştürmüşlerdir.

Edebiyat eserleri, afişler, sinema filmleri, radyo ve televizyon programları, broşürler, gazete ve dergiler; propaganda sözleriyle dolarak, aşılacak istenen ideolojinin bilgilerini taşırlar. “*Propaganda temel anlamda bir mesajın istenen amaçlar*

doğrultusunda bir gruba ya da bireye iletilmesi gerekliliğini taşıdığından; içeriğinde mutlaka bir ideolojik yapılanmayı ve bir bilgi üretimi amacını taşımaktadır.” (Çetin, 2014: 243). Marksist bilginin *Bolşevik* üretimi ve tarzı, *Sovyet Rusya*’yı oluşturan bütün topluluklara benimsetilmek istenmiştir. Yazın bir propaganda aracıdır. “*Milliyetçilik ideolojilerinin, millet kültürüyle vaftiz edilmeleri*” (Smith, 2013: 17) ne benzer şekilde, Marksist sosyalist toplumun bireyleri, *Toplumcu Gerçekçi* sanatın ve edebiyatın unsurlarıyla bezenmişlerdir.

Toplumcu gerçekçilikte edebiyatın parti yandaşı olması (taraf tutması) durumu, bazı araştırmacılarca olumsuz eleştirilmiştir. “*Rus yazınının görkemli geleneğine karşın yeni büyük yazarlar yetişmez olur. Stalin döneminin başladığı ilk yıllarda, Toplumcu Gerçekçilik resmi sanat akımı olarak ortaya çıkmamasına karşın, oluşan bu yoldaki gelişme, şiir dünyasında çığır açan son büyük Sovyet-Rus ozanlarından Mayakovski’yi de ozan olmaktan çok parti yaymacılığı (propagandası) için savsöz (slogan) üreten görevli durumuna düşürür. Buna katlanamayan Mayakovski, düzenle uyum sağlayamayarak yaşamına son verir. (...) Sanat da özgürlük de estetik de hatta sanatçının sanatıyla uzlaşması da devletin, Parti’nin, sanatla ilgili olsun olmasın Parti’ye egemen olan birkaç kişinin, yöneticinin denetimine bağlıdır.*” (Acar, 2012: 142-143-144). Sanatçının parti yandaşlığına zorlanması, eser üretmesinin belli kurallara bağlanması, yaratıcılığı ve özgünlüğü olumsuz etkileyebilmektedir. Sadece partinin istediklerinin yapılması, sanatın kısır bir döngüye hapsedilmesi sonucunu doğurur. *E. Fischer*, partiye sıkı sıkıya bağlılığın, *Toplumcu Gerçekçilik* kavramının yanlış anlaşılmasına sebep olduğunu belirtmiştir. “*Kendi başına tutarlı bir kavram olan toplumcu gerçekçilik sık sık yanlış anlaşılmış ve günlük yaşamdan, tarihten esinlenmiş basmakalıp resimlerle propagandacı bir ülküleştirmeye dayanan romanlar ve oyunlar için kullanılmıştır.*” (Fischer, 1974: 17). Sanat ve edebiyat, ideolojik körlüğün kendini tekrarlayan eylemlerinden ibaret kaldığında, kendi temeline zarar vere vere kendini bitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. *Fischer*, toplumcu gerçekçiliğin, “*Sovyet Yazarlar Birliği’nin 20. Kongresi’nden sonra (Stalin’in ölümünden sonraki dönem) sert, radikal Stalinci Marksist yorumundan sıyrılmaya başladığını vurgulamıştır. Çağdaş marxist sanat teorisi ve eleştirmeni Fischer’in işaret ettiği gibi, 20. Kongre’den sonra marxçı sanat teorisinde bir revision yapmak gereği duyulmuş ve bunun sonunda sanat daha özgür bir nitelik kazanmıştır. Sosyalist gerçekçilik üzerinde yapılan bu revision’dan sonra sosyalist bir gerçekçilik yeni bir içerik ve yeni bir anlam kazanıyor.*” (Tunalı, 1976:

180). Bu revizyonla birlikte, estetiği de daha çok ön plana alan bir tutum Sovyet edebiyatında görülmeye başlanmıştır.

Edebiyatın parti denetiminde olması, parti yandaşı olması gibi durumlara olumlu yaklaşan araştırmacılar da vardır. *“Yazınla resmi ideoloji arasında uyumlu bir bütünlük varsa, bunun sakıncası nedir? Çünkü ideal olanı da bizce budur. Onun için tarihin her döneminde böylesine uyumlu bir bütünlüğün kurulması amaç edinilmiştir, hangi toplumda ve hangi düzende olursa olsun. İçinde bulundukları toplumun genel egemen anlayışıyla bir edebiyatçının yaratımsal anlayışı arasında bir uygunluğun olmasından ne gibi bir sakınca doğabilir ki? Uyumsuzluk, bu ikisi arasında bir çelişki olduğu zaman ortaya çıkar.”* (Çalışlar, 1986: 220). Aziz Çalışlar, kuramın parti yandaşı olmasını doğal karşılamıştır. Çünkü yazın (edebiyat), ideolojiden beslenmektedir. Bu noktada, edebiyatın, ideolojinin siyasi temsilcisi olan partiye olumsuz bakması beklenmez. Aksi takdirde, edebiyatın partiyle ters düşmesi, ideolojiye zarar verecektir. Pospelov, taraf tutuculuğu daha geniş perspektiften değerlendirmiştir ve olumsuzlamamıştır. *“Edebiyat sanatı, gelişmesi içinde her zaman, ya açık ya üstü kapalı ya da bilincinde olunmayan bir taraflılık düzeyi göstermiştir. Daha sınıflı toplumun ilk gelişme evrelerinde bile edebiyat -bütün sanatlar gibi- toplumsal bilincin özel bir bileşeni olmuş, eserlerinde toplum düzeninin belirli temellerini ve gelişim perspektiflerini ya olumlayan ya da yadsıyan bir ideolojik yönsemeyi dile getirmiştir.”* (Pospelov, 2014: 177). Edebiyat bu bakımdan, örtük veya açık bir taraf tutuculuğu sanat tarihi boyunca göstermiştir.

Bolşevik Parti’nin ve *Stalin*’in *Toplumcu Gerçekçi* anlayışta etkin rol oynaması, bazı araştırmacıların özellikle 1934-1954 dönemi Rus edebiyatına *“Stalincilik Edebiyatı”* (Bonamour, 2006: 108) adını vermelerine sebep olmuştur. Partiye hizmeti yüceltmekle görevli Rus yazarlar *Gorki*’nin başkanlığında toplanarak, *Stalinist* devlet anlayışının emrinde çalışmışlardır. Bu sebeple, ilgili dönemin edebiyatı *Stalincilik Edebiyatı* olarak adlandırılmıştır. *Stalin*’in *“1924’ten 1953’e kadar 29 yıl boyunca Sovyet Rusya’nın kaderine hâkim olmuş”* (Armaoğlu, 2007: 468) bir lider oluşu, siyasetten toplum mühendisliğine ve sanata kadar her alanda etkisini göstermiştir.

1.1.5.2. Devrimci Romantizm ve Olumlu Tip

Toplumcu gerçekçilikte, devrimci bilinci sağlam tutmak ve sosyalizmin daha çok benimsenmesini sağlamak amacıyla oluşturulan öğelerden ikisi, *“devrimci romantizm”* ile *“olumlu tip”*’tir. *“Çok farklı bir düzlemde geliştirilmesine, çeşitli katkılarla*

zenginleştirilmesine karşın, Sovyet yazın kuramının hala alt – katman’da savunduğu devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını Gorki formüle etmiştir.” (Oktay, 2008: 107). Sosyalist bir devrimci ve sanatçı olan Gorki, devrimci romantizmin ne olduğunu şöyle açıklar: “Mitolar, imgelemin bir parçasıdır. İmgeleme, belli bir gerçekliğin toplamının altında yatan temel fikrin soyutlanması ve bunu bir imgeye döüştürmek 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 değıştiren bu tutumun geliştirilmesine çok yararlıdır.” (Gorki, 1978: 230). Devrimci romantizm, 19. Yüzyılın romantizminden oldukça farklıdır. Devrimci romantizmin bir ölküsü, ödevi ve mücadelesi vardır. Onun kahramanı; mitlerdekinden çok farklıdır; her kesimce tanınan, toplumla iç içe yaşayan bir kahramandır ve eşitlikçi toplumun sağlanmasında önderlik edecektir.

Anatoli Lunaçarski devrimci romantizm yorumunda devrimci kavgayı merkeze almıştır. “Bu kavgacı ve zahmetli işe “romantizm” diyebiliriz. Bununla birlikte, bizim romantizmimiz sosyalist gerçekçiliğin tamamlayıcı bir parçasıdır. Sosyalist gerçekçilik onsuz var olamaz, yoksa duygusuz bir tutanaktan ayırt edilemez. Daha coşkulu gerçekçilik, daha kavgacı ruhlu gerçekçilik demektir.” (Lunaçarski, 1998: 85). Devrimci romantizm ruhundaki coşku ve kavg, sosyalist gerçekçiliğin var olmasında önemli bir bileşen olarak düşünölür. Devrimin gerçekleştirilmesi ve korunmasında mücadele coşkusunun yüksek tutulması gerekir. Ayrıca, devrimci romantizm üzerinden toplumcu gerçekçiliğe uygun yaratılan kahraman, gelecek kuşaklara yol göstermeli ve örnek olmalıdır. Devrimci romantizm, durağan bir gelecek düşüne karşıdır. Umutlu gelecek düşünürken, devrimci eylemlerin ışığı, onu aydınlatmalıdır. Hayatı gerçeğe uygun ve devrimci ilerleme içerisinde sunmak, devrimci eylem yol göstermektedir. Sanat, devrimciliği hep canlı tutmalıdır. Yaşam ve gerçek, bu canlılıkla yansıtılmalıdır. İdeal hedef olan sınıfsız toplumu oluşturmada motivasyon kaynaklarının dinamik olması beklenir. Teorinin kendisinin dinamizmi teşvik etmesi, uygulamanın hızının artırılmasına yardımcı olacaktır. Dinamik teoriyi besleyen devrimci düş, gerçeğe uygun görölmüştür. “Toplumcu Gerçekçi edebiyatta, gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir düş, asla yanılsamalı değildir. Bu düş tümüyle gerçeğe uygundur (hakikidir), çünkü kahramanların öznel isteklerine değil, fakat onların yaşamın temelden

dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğunu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eylemlerine dayanmaktadır.” (Oktay, 2008: 178). Devrimci romantizme göre, gelecek güzel günler, devrimci ilerlemenin kaçınılmaz bir sonucudur ve bu sebeple gerçekçidir. Gelecek umudu, bireylerin devrim düşüncesini canlı tutmada kilit rol oynar. *“İktidar araçlarına sahip olmaktan daha önemli görünen şey, geleceğe duyulan inançtır.”* (Hoffer, 2019: 23). Gelecek umudunu hep taşıyan, başka bir sınıfın baskısından kurtulan birey, dönüşen yaşamında topluma ve kendisine faydalı işler yapmak için hareket motivasyonunu daima canlı tutacaktır ve aktif bir insan olacaktır.

Toplumuna faydalı olması beklenen bu insan, *“Olumlu Tip”* kavramıyla simgeleştirilmiştir. Olumlu tip, devrimci romantizmin sorgulayıcı ve eylemci yönünün sembolüdür. *“Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, ‘güçlü’, ‘eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan’ bir ‘kahraman’dı.”* (Gorki, 1978: 186) diyen Gorki, bu kahramanı o güne kadar yaratılan ünlü Rus roman ve hikâye karakterlerinden daha üstün görmüştür. Partinin ve devletin tartışmasız lideri *Stalin*’in istediği toplum, olumlu tipten feyz alan yeni ve kültürlü insanlardan oluşmalıdır. *“Tümüyle yeni bir toplum inşa etmek ve yeni Sovyet insanını yaratmak. Stalin’e göre, bu benzersiz planın zorunlu bir parçası da Rus toplumunun zorunlu modernleşmesiydi: Kolektifleştirme, sanayileştirme ve özellikle Gorki’nin gönlünde taht kuran, kitlelerin planlı bir biçimde kültürlendirilmesi.”* (Volkov, 2018: 132). Modernleşmeden ve kültürlendirmeden kasıt, toplumun komünistleştirilmesi ve komünist kültürün yükseltilmesidir. 1930’dan itibaren hızlanan kolektifleştirme, sanayileşme hamleleri; kültür alanında *Toplumcu Gerçekçi* sanat ve edebiyatla bütünleştirilmiştir. Olumlu tipin, toplumda karşılık bulması için yüceltilmesi gerekmiştir. Yeni kültürün ilerleticisi görülen olumlu tip, toplum için çalışan insanlara örnektir. Sovyet sisteminde; eskiden hor görülen, alt tabakaların üyeleri sayılan ırgat, hizmetçi, çoban vb. kişilerin mühendis, öğretmen, profesör, parti üyesi olarak saygın birer birey olabilmelerinin örnekleri sunulur. *“Yeni kültürün kurucusu Sovyet insanı binlerce sesle yazarlara şöyle sesleniyor: Ben eskiden çobandım, toplum dışına itilmiş, yasalara karşı gelen biriydim, bir kulak’ın yanında ırgattım; şimdi ise mühendis oldum, doktor oldum, doğa bilimcisi oldum. Ben eskiden ırgatlık eden bir köylü kadınydım, hizmetçi kızdım, kocama hizmet eden ve hayvan gözüyle bakılan bir yaratıktım; şimdi ise felsefe profesörü oldum, tarım uzmanı oldum, parti görevlisi vb. oldum”* (Gorki, 1976: 51). Örnekleri içselleştiren Sovyet vatandaşı, toplumda saygın bir yer kazanabilmektedir. Sosyalist devrim öncesinde kendi

potansiyelini gösteremeyen bireyler, devrimin kazançları sayesinde istedikleri şeyleri yapabilmektedirler. İnsana, kendisini ve ideallerini gerçekleştirmesi adına bir fırsat verdiğine inanılan sosyalizmin, komünizmin bütün insanlığa aşılacak istediği devrimci iyimserlik ve umut, bu sistemin dünyaya yayılmasında belki de en etkili unsurlar sayılmaktadır. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın kahramanları, devrim sayesinde kendisini gerçekleştiren, tamamlayan emekçi insanlar olarak bu umudun timsalidirler.

Toplumcu Gerçekçi edebiyatın başkarakteri olacak emekçiden, yani olumlu tipten beklenen görevler vardır. Bu görevler, *Bolşevik Parti*'nin politize ettiği karakterin temel görevleridir. “*Bu tipten beklenen az çok şunlardı: politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeğe çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabileceğini gösterecek. Romanlarda bu tip, kendini görevine adanmış, nefesine hâkim ve güçlü bir kişidir.*” (Moran, 1983: 48). Toplumcu gerçekçilere göre olumlu tip, dinamik toplum yaşamının içinde, emekçilerin arasından yükselen bir kahramandır. Olumlu tip, kapitalist sistemin topluma yaşattığı acıların farkındadır. Sosyalist devrime öncülük ederek, onu gerçekleştirerek, tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirecektir. Böylece, acılarla yoğrulmuş halkı kurtaracaktır. Olumlu tipin örneği, Sovyet iktidarının *Rusya*'ya tam anlamıyla yerleşmesinin mimarı *Stalin*'in karizmatik liderliğinin edebiyat eserindeki, romandaki simgelerindendir. “*Karizmatik iktidar liderin kişiliğine bağlıdır. Gücünü hiçbir şey sınırlayamaz. (...) Bu tür iktidar, devrim içindeki bir toplumun, yani ortak bir girişimin sürdürülmesinde aynı tutkuyla bir araya gelmiş bir insan topluluğunun belirtici niteliğidir. Liderinde esirgeyiciliğin anahtarını ve başarının garantisini bulur. Bunun dışında lider, nerdeyse zorunlu olarak bir savaş adamı, bir fatih ya da bir peygamber izlenimi sunar. Her şeyden önce, ardından yığınları sürükleyen bir önderdir o.*” (Caillois, 2014: 80). Olumlu tipten, devrimci düşüncenin gereklerini yerine getirerek, toplumu *Komünizm*'e ulaştırma adına eylemlerini gerçekleştirmesi beklenir. Sanatçının bu tipe uygun kahramanı yaratmadaki önder/lider örneği, *Stalin*'dir.

Sosyalist devrimin kahramanı kabul edilen olumlu tip, *Sosyalizm*, *Komünizm* uğruna savaşa daima hazır olmanın yanında, zafer için her yolun mubah olduğunun farkında olmalıdır. *Bertolt Brecht*'in *Karar* adlı oyunda verdiği şiir örneklerindeki bazı dizeler, bu durumu vurgular. “*Koro: Savaşmak istiyorsan Sosyalizm için, / Hem dövüşmeyi hem de dövüşmemeyi bileceksin! / Sade doğru söylemeyi değil, doğru söylememeyi de bileyeceksin! (...) Sosyalizm için savaşmak istiyorsan, / Başka değil, bir*

tek erdemin olacak ancak, / O da: Sosyalizm için savaşmak! Örgüt Çalışmasına Övgü: Güzel şeydir / Sınıf kavgasında ortaya çıkıp konuşmak, / Yalın bir sesle yığınları kavgaya çağırarak, / Zalimi ezmek, mazlumu ayağa kaldırmak. (...) Konuşacaksın ama / Bilmeyecekler konuştuğunu senin. / Üstün geleceksin, ama / Senden bilmeyecekler üstünlüğünü. / Öleceksin, ama / Kimse bilmeyecek öldüğünü.” (Brecht, 1975: 7). Düşman olarak görülen kapitalizm ile burjuvazinin, kendi silahlarıyla vurulması gerekir. Bu tutum, Makyavelist bir tavrı düşündürür. Burjuva kadar güçlü görünmeyen emekçinin, savaşı kazanması için her yolu denemesi gerekir.

Toplumcu gerçekçiliği benimseyen araştırmacılar, daha önce hiç görülmemiş bir kahramanın edebiyat dünyasına kazandırıldığına inanmışlardır. *“Yaşamın nesnel çizgilerini, toplumcu düzenin ve toplumcu ahlak ilkelerinin insanlıkçı özelliğini yansıtan toplumcu gerçekçilik, tümüyle bambaşka bir insanı, yani, görülmemiş savaş deneyleri içinde kendi insanlığını yitirmenin ötesinde, kendi manevi zenginliğini arttırmış olan insanı vermiştir.”* (Suçkov, 1982: 240). Toplumcu gerçekçiliğin kahramanı, iç dünyası ve insani özü gelişmiş bir kahraman olarak lanse edilmiştir. Devrimci ruhunun etkisiyle, gelecek için savaşa savaşa kendisini tamamlamıştır. Manevi zenginliğini arttırırken, nefsinin bayağılıklarına yenilmemiş görünür. Olumlu tipe, kahramana yüklenen görevler, ondan beklenenlerin türlü kurallara şartlandırılması; bazı araştırmacılar tarafından şematizm olarak görülmüştür. Belli bir şematizmin sınırlarına hapsedilmiş görünen olumlu tip, eleştirilmiştir. Eleştirinin odağında, sanatın ve estetiğin yoksullaştırılması iddiası vardır. *“Burada yeni gerçeklik karşısında edebiyatın yoksullaşmasından öte bir olay söz konusudur. Bu yazarlar uzlaşmaz nitelikte olmayan yeni çelişkilerin diyalektik yapısını kavrayamadıklarına göre, bunların yeni gerçekliği yansıtmaları da çarpık olacak demektir. Karşımıza diyalektik bir yapı yerine dural bir şematizm çıkacaktır. Burada da yeni doğalcılığın kökü gene ideolojik bakımdan Stalin’ciliğe uzanmaktadır. Bu anlayışın düzme bir romantizmle yan yana görülmesi de ayrıca şaşırtıcı bir şey değildir.”* (Lukacs, 2000: 137-138). Lukacs, devrimci romantizm uğruna, Marksizm’in önemli unsuru olan diyalektik düşünceden sapıldığına dikkat çekmiştir. Diyalektiğin doğasında durağanlık, sabitlik yoktur. Ancak bir dogmaya dönüşme potansiyeli taşıyan devrimci romantizmde, her şey kendini tekrar edebilmektedir. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatta estetiğin arka plana atılmamasını savunan araştırmacılar ve eleştirmenler; Stalin’in ve onun olumlu kahramanının putlaştırılmasına karşı çıkmışlardır. Sanatın kendisine değil, partinin siyasal ve mutlak iktidarına odaklanmayı tasvip etmemişlerdir.

1.1.5.3. Biçim, Toplumcu Gerçekçi Yazın Kuramının İlkeleri ve Genel Özellikleri

Toplumcu Gerçekçilik, sosyalist-komünist ideolojinin *Bolşevik Parti* güdümünde sanata ve edebiyata yansımasının kuramıdır. Partiye bağlılık, onun sözcüsü olması ve yandaşlık yapması gibi durumlar, biçim konusunda da belli sınırların çizilmesini zorunlu kılmıştır. Estetik öğelerden daha önemli gözüken şeyler, particilik ve yandaşlık gibi öğelerdir. Ayrıca, toplumun içindeki gerçeğin özüne ulaşma, edebiyatın yararcı ve görevci işlevini öne çıkarmak gibi istekler de estetik kaygının önünde gözükür.

İçerikle ilgili unsurların (sosyalist devrimci içerik) başat olması, içeriği biçimden daha önemli bir unsur olarak algılanması sonucunu doğurmuştur. “*Sınıfların ya da geniş toplum kümelerinin psikolojisi, her sanat yapıtında öncelikle içeriğin aracılığıyla ortaya konur. Bir söz sanatı olarak ve düşünceye en yakın sanat olarak edebiyat, öteki sanatlardan içeriğinin biçiminden ağır basmasıyla ayrılır. Sanatsal içerik (yani imgeler halinde ya da imgelerle bağlı düşünce ve duygular toplamı) her yapıtın belirleyici ögesidir. Edebiyatta içerik özel bir yer tutar ve kendine uygun bir biçim ister. Öyle ki, her içeriğe yalnızca bir biçimin uygun düştüğü söylenebilir. Yazar algıladığı düşünceleri, duyguları ve olayları en parlak biçimde belirtecek ve eserin seslendiği okurları en çok etkileyecek anlatım biçimlerini arar ve belli bir oranda bulur.*” (Lunaçarski, 1998: 49-50). Parti yandaşlığı, devrimci romantizm gibi unsurlar aslen içerikle ilgili sayıldığı için içerik ön planda gözükmiştir. Öz ve içerik, biçimi doğrudan etkilemiştir, edebiyata partinin belirlediği içerik, biçim sınırlarının dışına çıkmaması salık verilmiştir.

Toplumcu gerçekçilikte, biçime de çeşitli görevler yüklenmiştir, öze ve içeriğe uygun yeni bir biçim aranmıştır. İşçi sınıfını ve toplumun tamamını bilinçlendirecek, sosyalizm ve komünizm adına eyleme teşvik edecek sanat eserinin biçimi, toplumun her kesiminin anlayacağı bir yapıda olmalıdır. *Toplumcu Gerçekçi* sanatçı; işçi, emekçi, köylü kitlelerin seveceği biçimleri kullanmalıdır. Biçimin içerikle ve öze uyumunda, biçim-içerik arasındaki ilişkilerin zayıflatılmamasına önem verilir. “*Sanatta biçim büyük bir rol oynar. Her şey değildir gerçi ama bir yana bırakıldığında bir yapıtı bozacak kadar önemlidir. Biçim, bir dış öge, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir; tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisini bile çoğu kez ona bir içerik gözüyle bakar. Çünkü bir sanat eserinin yaratımında, belli biçim öğeleri, sanatçının gözü önünde çoğu kez maddeyle birlikte, bazen de maddi olandan önce belirginleşir.*” (Brecht, 1980: 233). Edebi eserde biçimle içeriğin uyumu, doğru orantılı bir ilişkiyle mümkündür. Estetiğin

de geri plan atılmaması adına içerik yenilenmesi ve biçim de yenilenmesi beraber gerçekleştirilmelidir. Yansıtılan toplumda her şey eşitlik üzerine kurulu olduğuna göre, bu toplumun sanatındaki biçim ve içerik arasında bir dengesizlik bulunmamalıdır.

Toplumcu gerçekçiliğin ilkelerinde genel olarak; faydacı uygulacı olmak, eğitsellik, kollektif emeğin öneminin öne çıkarılması, umut ve iyimserlik, sosyalist bireyin toplum için çalışması gibi durumlar ön plana çıkar. Sosyalist toplumda gelişecek sosyalist birey, kolektif emeğin değerini bilecek ve sanatla ilgili durumlarda bunun farkında olacaktır. Kuramın ilkeleri hakkında *Parkhomenko* ile *Myaskinov* şu maddeleri sıralamıştır: “*Sosyalist gerçekçi estetik postülları ve sonuçlarında şu ilkelere dayanır: 1) Sanat, gerçeği yansıtır ve Marks’ın deyimiyle yansıttığı öznenin diline verir; 2) Yetenekli ve dünya görüşü belirli sanatçı, sadece yaşamın kendisine sunduklarını dinleyip aktaran pasif bir medyum değildir (Gyorgy Lukacs’ın deyimiyle gerçekliği dikte eden kişi değildir), sanatçı gerçek ile kendi kafasındaki ideali karşılaştırarak gördüklerini yeniden biçimleyip yaratır; 3) Sanatta yeniden yaratmak, salt kopyacılık ya da öykünme değil, özel bir estetik gerçektir (Herzen Winkelmann), yaşamı incelemek, anlamak ve değiştirmek için bir araçtır; 4) Bir sanat yapıtı ancak insanlara yeni bir şey gösterdiği, duygularını, düşüncelerini ve iradelerini zenginleştirdiği, onların sanatçı yanını uyardığı zaman gerçek bir sanat yapıtıdır.*” (Parkhomenko-Myaskinov, 1976: 23). Sanatın somut gerçeği yansıtması, sanatçının toplumda gördüklerini kendi zihin dünyasında, devrimci düşünceye uygun ve özgün olarak biçimlendirmesi, sanatın topluma bir şeyler (devrimci düşünce, partizanlık vb.) öğretmesi, ilkelerin sanatçı ve toplum tarafından ne kadar benimsediğini hissettirmede ölçüttür. Bu ilkeler doğrultusunda, *Toplumcu Gerçekçi* sanat ve edebiyatın ana konusunu; “...insan, toplum ve onun üretim ilişkileri oluşturur. Sanatı, her türlü dinsel ve töresel bağdan kopararak bireysel varoluş biçimi olarak algılar. Ancak bireyin bu anlamda eylemindeki en belirleyici rolü, “toplum”a verilir. Sanatkâr, “toplumun ruh mühendisi” olarak algılanır. Bu nedenle sanattaki ilk toplumcu dalga, yönetici azınlıkla büyük çoğunluk arasındaki çelişkileri, devrimci bir söylem biçimi geliştirerek dillendirir.” (Korkmaz-Özcan, 2005: 252). Marksist öğreti ve sosyalizmi ülkeye tam yerleştirmekte rol biçilen sanat anlayışı, bireyin bireyselliğini de topluma bağlar. Yönetici azınlık, sosyalizm uğruna çalışıp toplumun ileriye gitmesi için uğraşan önderlerdir, rehberlerdir. Toplum bu sebeple, onların isteklerini dikkate almak durumundadır.

Toplumcu gerçekçiliğin ortaya çıkması ve gelişimi; sanat ve edebiyat tarihinde, sınıfsız bir toplumun edebiyatının yaratılması iddiasının kanıtlanma çabalarıyla kendisini göstermiştir. Modern dönemlerde sınıfsız toplum düşüncesini dillendiren *Marksizm*'i temel alan *Toplumcu Gerçekçi* anlayış, *Marx*'ın ve *Engels*'in işçi devriminin ilk yapılacağı ülke olarak düşünmedikleri *Rusya*'da doğmuştur. *Kapitalizm*'in *Rusya*'daki gelişimine bakıldığında, bu sanat-edebiyat kuramının doğuşundaki bazı etkenler anlaşılabilmektedir. *İngiltere*, *Almanya*, *Fransa* gibi ülkedekilerin aksine, Rus işçi sınıfı, *Rusya*'nın birkaç büyük merkezinde toplanmıştır. Bu merkezlerdeki büyük fabrikalarda bir arada bulunan çok sayıdaki işçinin sosyalist düşünceyle tanıştırılması ve örgütlenmesi daha kolay olmuştur. İşçileri sosyalist düşünceyle ve bu düşünceye bağlı bir devlet kurma amacıyla örgütleyen *Bolşevikler*, *1917 Ekim Devrimi*'yle çarlığı ortadan kaldırmışlardır. *1918-1922 İç Savaşı*'nı da kazandıktan sonra, dünyanın ilk sosyalist devletini kurmuşlardır. “*Sovyet Devrimi*, “*Bütün iktidar Sovyetlere!*” sloganıyla başlamış, ama daha sonra işçi sınıfını ve dolayısıyla Sovyetler iktidarını Parti'nin temsil edeceği görüşü egemen olmuştur.” (Boratav, 2012: 36). *Bolşevik Parti*, işçi sınıfının ve sovyetlerinin tartışmasız temsilcisi ve lideri olarak kendisini görmüştür, durumu ülkedeki her gruba - bir şekilde- kabul ettirmiştir. Bu devletin sürekli gelişiminde ve *Komünizm* hedefine ulaşılmasında, sanat ve edebiyatı kullanılacak araçlardan biri olarak gören *Bolşevikler*, toplumun kendilerine sürekli itaatinde kullanacakları edebiyat anlayışını, toplumcu gerçekçilikte bulmuşlardır. Sınıfsız toplum ile komünizme ulaşma hedefinde, kendilerinden başka siyasi bir yol göstericiye yaşama izni vermeyen *Bolşevikler*, kendilerine koşulsuz bağlı bir edebiyat dışındaki edebiyata ve sanata da izin vermemişlerdir. “*Gorki başkanlığında bir komite tüm Sovyet yazarlarını bir araya getiren bir birliğin statüsünü hazırlamakla görevlendirilir. “Yoldaşlar”ın rahatlaması aldatıcıdır: ideolojik kontrolü sağlayacak olan devlettir*” (Bonamour, 2006: 108). *Marksizm*'in sanat ve edebiyatla ilgili çözümlemelerinin toplamı olan Marksist estetiğe tamamen uyumlu olmayan *Toplumcu Gerçekçilik*; bu estetiğin, *Marx* ve *Engels*'in görüşleriyle de sabit bir özgürlük alanını olumlamasının tam karşısındadır. Sanatın özgür bir ortamda, estetik hazzı verebilmesi amacının önüne geçen yegâne amaç, partiye hizmet etme amacı olmuştur. Devrimci romantizm, olumlu tip, parti taraftarlığı, ilkeler vb. her şey; partiye hizmet etme amacıyla, örnek karakterlerin *Sosyalizm* ve *Komünizm*'e hizmeti olarak anlaşılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN DOĞUŞU ve TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA YAPISAL UNSURLAR (1930-1960)

2.1. 1930-1960 Arasında Türkiye’de Toplumsal ve Siyasi Hayat

Toplumcu Gerçekçi sanat, edebiyat anlayışının Türk edebiyatında 1930’lu yıllardan itibaren yer bularak 1950’lerde ve 1960’larda ilk olgun eserlerini vermeye başlaması; *Türkiye’de*, ilgili dönemdeki toplumsal ve siyasi yaşamla yakından ilgilidir. “20’nci yüzyılın başlarından 21’nci yüzyılın başlarına kadar uzanan dönem, Türkiye’de kapitalizmin gelişim tarihidir.” (Atılğan, 2017: 323). Türkiye’de 1930-1960 arası toplumsal yaşamda, *Kapitalizm’in* etkilerinin güçlendiğini görmek mümkündür. 1930-1960 arası dönem kendi arasında iki döneme bölünerek incelenebilir. 1930’dan 1946’ya kadarki zaman dilimini ilk dönem, 1946’dan 1960’a kadarki zaman dilimini ikinci dönem olarak adlandırmak mümkündür. 30 yıllık dönemin kendi arasında ikiye bölünmesini etkileyen en önemli olay; “Çok Partili Siyasi Hayata Geçiş”tir. 1946 yılı, Türk demokrasisinde bir milat yılı olarak kabul edilmektedir. “Türkiye tarihinde çok partili sisteme geçiş ve 1950-60 dönemi siyasal modernliğin gelişimi açısından çok büyük önem taşır.” (Özkazanç, 2017: 76). Bu gelişme, siyasal modernleşmenin Türk toplumuna doğrudan etkisinin büyük örneklerinden biridir.

1930 yılı, genç *Türkiye Cumhuriyeti’nin* yedinci yılıdır. Yeni devlet; 29 Ekim 1923’ten 1930’a, kuruluş felsefesini ve kendi mevcudiyetini tamamen sağlamlaştırmak ve korumakla ilgili reflekslerini canlı tutmuştur. Cumhuriyet devrimleri, halkta daha çok içselleştirilmeye çalışılırken, tehditlere karşı sert önlemler alınmıştır. Yeni devletin yaşatılması, onun ve Cumhuriyet devrimlerinin sıkıca korunmasına bağlı görülmüştür. Devlet yönetiminin istediği toplum yapısı, toplum ve siyasi yaşamdaki yenilikçi eylemlerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. İstenilen yapının elde edilmesiyle ilgili kılavuz eser, *Nutuk’tur*. *Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin* kurucusu *Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün* yazdığı *Nutuk*, devlet yönetiminin istediği toplum yapısının kitabıdır. “Kemalist rejim 1927’de Atatürk’ün okuduğu *Nutuk’la* birlikte kendi ideolojik çerçevesini ve temellerini yerleştirir. Bu tek adam kültüne dayanan, tek adama bağlı ve aynı inanç doğrultusunda yürüyen, yüksek bir idealin tarihin belirli koşullarında o kişi ve çevrede billurlaşmasıyla ortaya çıkmış, romantik biçimde yüceltilen bir halkın

desteğiyle ve onun için ama ona rağmen uygulanmasıyla somutlaşmış bir modeldir.” (Kahraman, 2012: 86). Cumhuriyet ve onun getirdikleri, Türk halkı için yeni deneyimlerin habercisidir. Yeni devlet, yeni bir toplumla daha da anlamlandırılmak istenir. Toplum-devlet ilişkisi, rejimin istediği doğrultuda kurulurken, uygulamaların meşruiyetinin halk tarafından kabul edilmesi beklenir. İnkılapların da benimsenmesinde beklenen budur.

Türkiye’de toplumsal yaşam; siyasi alanda, 1930’lardan 1946’ya kadar tek parti-*Cumhuriyet Halk Partisi* iktidarının merkezinden yaşanmıştır. 1930, çok partili hayata geçişin ikinci denemesinin başarısızlığa uğradığı yıldır. *1929 Ekonomik Buhranı*’nın etkilerini azaltmak amacıyla kurulan *Serbest Cumhuriyet Fırkası*, *Menemen Olayı*’ndan sonra kendisini fesh etmiştir. Avrupa’da artmaya başlayan milliyetçilik akımları ülkede yankı bulur. *Cumhuriyet Halk Partisi* iktidarı 1930’larda, dönemin siyasi atmosferinin bir sonucu olarak, parti-devlet bütünleşmesini sağlamak için *Halkevleri*’ni açar. “*Halkevleri, partili ve partisiz herkesi toplayacak, birleştirecek ve tanıştıracak olan ulusal kültür ve eğitim yuvaları olarak tasarlanmıştır. Amacı, ulusu bilinçli, birbirini anlayan, birbirini seven ve ulusal ideale bağlı bir topluluk haline getirmektir. Ayrıca Türk Devrimi’nin değerlerinin korunmasına, yayılmasına ve halk tarafından benimsenmesine de çalışacaktır. Halkevleri Cumhuriyet Halk Fırkası’nın denetimi ve talimatı altında faaliyet gösterdi.*” (Koçak, 2013: 155). Halkevleri, rejime karşı ortaya çıkabilecek gerici vb. muhalefeti önlemek için kurulan, bütünleyici olması düşünülen bir kurumdur. Ancak rejimin her vaadinin hemen gerçekleşmemesi, *Halkevleri*’nin toplumsal yararıyla ilgili tartışmalara konu olur. Bu durum, bazı *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda (*Havada Bulut Yok*) işlenmiştir. Tek parti iktidarı döneminde herhangi bir muhalafet partisinin bulunmaması, hem sistemin hem de uygulamaların sorgulanmasını engellemiştir. *Türkiye Cumhuriyeti* siyasi tarihinde, 1923-1946 arası dönem, *CHP*’nin tartışılmaz yönetiminin, ayrıca Kemalist bir rejim olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Yeni bir dünya savaşı başladığında, temel gündem maddesi savaş olmuştur. Savaşan tarafların Türkiye’yi kendi yanına çekme çabaları karşısında “*Türkiye’nin politikası ise savaşın dışında kalmak ve memleketi savaşın yıkıntılarından korumak olmuştur. Türkiye’nin idarecileri bu gayenin gerçekleşmesinde gerçekten değerli bir başarı kazanmışlardır.*” (Armaoğlu, 2007: 407). *İkinci Dünya Savaşı* (1939-1945) yaşanırken tarafsızlığını korumaya odaklanan iktidar, bunu başarmıştır.

Türkiye’de 1930’lar, toplumsal yaşamda büyük yeniliklerin yaşandığı yıllardır. Devrimler, yenilikler, toplum hayatını hızlıca etkiler. “1920-30’lu yıllar, S. Savran’ın (1992) ifadesiyle kapitalizmin gelişmesinin önündeki engellerin kaldırıldığı ve ulus-devletin kurumsallaştığı bir “tepeden devrim” sürecidir. Devrim kitle seferberliğine değil, devlet önderliğine dayanmıştır. Bu dönemde belli komularda (hukukun laikleştirilmesi, burjuva hukuk sisteminin benimsenmesi, genel laikleşme, devlet kapitalizminin gelişimi) gibi komularda ciddi bir atılım” (Özkazanç, 2017: 74) gerçekleştirilmiştir. Kadın-erkek eşitliğiyle ilgili büyük adımlar atılır. Kadınlar; 3 Nisan 1930’da belediye seçimleri, 26 Ekim 1933’te muhtar seçimleriyle ilgili, 5 Aralık 1934’te de milletvekili seçimleriyle ilgili seçme ve seçilme haklarını kazanırlar. 26 Mart 1931’de yeni ölçülerin kabul edilmesi (*Ölçüler Kanunu*), 21 Haziran 1934’te *Soyadı Kanunu*’nun kabul edilmesi; Türk toplumsal yaşamının önemli gelişmeleridir. Ulusal bayram günleri ve tatil günleriyle ilgili çeşitli yenilikler, 27 Mayıs 1935’te kabul edilmiştir. 26 Kasım 1934’teyse “*efendi, bey, paşa*” gibi lakaplar, unvanlar kaldırılmıştır. Türk toplumsal hayatının kültürel alanda yaşadığı önemli değişiklikler, *Türk Dil Kurumu*’nun kurulması (12 Temmuz 1932) ve *Türk Tarih Kurumu*’nun (12 / 15 Nisan 1931) gibi gelişmelerle kendisini göstermiştir. Yeni harflerin (*Latin Alfabesi*) 1 Kasım 1928’den itibaren kullanılmaya başlanması, halkın okuryazarlığının artmasında ve kültürünün gelişmesinde rol oynamıştır. Bu gelişmeler, 1940’lı yıllarda da devam etmiştir. Ülkedeki sanat ve kültür gelişimi süreklilik kazanmıştır.

Türk toplumsal hayatını doğrudan etkileyen unsurlardan olan Türk ekonomisi, 1930’lar ve 1940’larda çeşitli zorluklara göğüs germek zorunda kalmıştır. 1929 *Ekonomik Buhranı*’nın olumsuz etkileri, genç cumhuriyetin ekonomisini zorlamıştır. Türk ekonomisinde 1930’lar, küresel ekonomik krize direnme hamleleriyle geçmiştir. “Devletçi ekonomik politika; devlet işletmeciliği, devletin ekonominin değişik alanlarına bu arada özellikle sanayi bizzat yatırım yapması ve ekonomik hayatın tüm alanlarının devlet denetimi altına alınması biçiminde gelişti. Yabancı şirketlerin millileştirilmesi de hız kazandı. Diğer yandan, Sovyetler Birliği örnek alınarak ülke ekonomisinin merkezi planlamasına ağırlık tanındı ve iki sanayi planı hazırlandı.” (Koçak, 2013: 150). Devlet o dönemde özel teşebbüs pek bulunmadığından, sanayi hamlelerini tek başına üstlenir ve özel teşebbüsü de adeta yeniden yaratıp güçlendirmeye çalışır. Ancak dış kaynaklı olumsuz etkiler, ekonominin de tıpkı demokrasi gibi içe kapanmasına yol açmıştır. “Kapalı ekonomiyle bütünleşmiş bir kapalı siyaseti hızla ve çok derinlemesine”

(Kahraman, 2012: 95) yerleştirilmiştir. Bir yandan Osmanlı döneminden kalan borçlar ödenmeye çalışılır, bir yandan da ekonomi korunmaya ve geliştirilmeye çalışılır. Ekonominin geliştirilmesinin merkezinde, milli burjuvazinin yaratılmak istenmesi vardır. Ancak bu girişim, bazı araştırmacılarca, halkın hizmetinde olmayan bir devletçilik biçiminde görülerek eleştirilmiştir. “*Devletçilik, halkçı bir devletçilik, yani halk çoğunluğunun denetim ve hizmetinde bir devletçilik değil, bir devlet kapitalizmi şeklinde gelişmiştir.*” (Boran, 2016: 89). Devletin ulus devlet vasfıyla yüzünü kapitalist *Batı*’ya dönmesinde; “...*kapitalist dünya-sisteminin kurulmasına yol açtığı milli devletler sisteminde başlıca bağlayıcı etkenin ekonomi*” (Vergin, 2006: 178) oluşu, 20. Yüzyılda Batılı-modern düşünceyi benimsemiş milli bir devlet olmanın en büyük koşuluna işaret eder: Milli bir burjuvaziye geliştirmek. Fakat milli burjuvazinin doğuş ve gelişim sürecindeki sakatlıklar, halkın çoğunun ödediği bedellerde kendisini göstermiştir.

İkinci Dünya Savaşı yılları da Türk ekonomisini oldukça zorlayan bir dönemdir. Çalışan kesimin silahaltına alınışı, tarımsal üretimi düşürmüştür. “*Tarımsal üretimde bu düzeyde bir düşüşün meydana gelişi, gıda tüketimi ve beslenme düzeyleri üzerinde de etkili olurken, bu durumdan en çok etkilenenler ise kırsal ve kentlerde yaşayan düşük gelirli olur.*” (Hacısalıhoğlu, 2008: 15). Bu kırılma döneminde devlet bütçesini korumaya yönelik uygulamalar yapılır. Örneğin; 17 Nisan 1940’da kabul edilen *Köy Enstitüleri Kanunu* kırsal kesimde eğitim düzeyini arttırırken, devlet bütçesinde eğitime yönelik tasarruf tedbirleri özelliklerini taşır. “*Köy Enstitüleri girişiminin ardında yatan neden, çok kısa süre içinde çok sayıda öğretmen yetiştirmek ve kırsal kesimde ilköğretim sorununu, devlet bütçesine en düşük derecede yük getirerek çözmektir*” (Koçak, 2013: 168). *Köy Enstitüleri*, kırsal kesimdeki öğretmen ihtiyacını gidermek için en az maliyetle öğretmen yetiştirmek maksadıyla kurulmuştur. Enstitülerden beklenen, eğitim düzeyini ve ekonomik tasarrufu arttıran ikili yarar sağlamasıdır. Savaş yıllarının ekonomik sorunlarına karşı, *Milli Koruma Kanunu* (1940) çıkarılmıştır. *Varlık Vergisi* (1943) ve *Toprak Mahsulleri Vergisi* biçiminde yeni vergiler getirilmiştir. *Varlık Vergisi*, kentlerdeki zenginlerden (özellikle savaş döneminde zenginleşmiş) vergi almaya yöneliktir. Aynı şekilde, *Toprak Mahsulleri Vergisi* de kırsal kesimdeki zenginlerden, ağalardan vergi almaya yöneliktir. Bunlardaki amaç, savaş vurgunculuğunu ve türedi zenginliği önleyerek, gelir eşitliğini oluşturmaya çalışmaktır. Ayrıca 11 Haziran 1945’te çıkarılan *Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu*’yla; özellikle kırsal kesimde, toprak dağılımında görülen eşitsizlikleri ortadan kaldırmak ve arazisi toprağı olmayan ya da az

olan köylüye toprak sağlayarak üretimin artması amaçlanmıştır. Büyük toprak sahibi zenginlerin bu kanuna muhalefet etmesi, *Demokrat Parti*'nin kurulmasında (1946) önemli etkenlerden biri olmuştur.

1930-1946 arası dönem, yeni devletin, toplum düzenini oturtma adına rejimin aşkınlaştırılmasının dönemidir. *“Cumhuriyet, eski düzen ile kopuşu radikal olarak gerçekleştiren bir devrim niteliği taşır.”* (Özkazanç, 2017: 74). Osmanlı'nın ümmetçi toplum yapısı ve yaşamından, Cumhuriyet Türkiye'sinin milletçi-halkçı yapısına milli burjuvazi yaratılma hedefiyle birlikte geçiş, inkılapçı/devrimci uygulamalarla sağlanır. *“Egemenlik kavramının yeniden tanımlanmasından Medeni Kamun'un kabulüne, kadınlara demokratik haklarının eksiksiz olarak verilmesine, laiklik kavramının bütün kısıtlamalarına rağmen yerleştirilmelerine kadar genişleyen bu yelpaze altyapı dönüşümüyle de desteklenmiştir. Böylelikle demokratik bir burjuva devriminin gerçekleştirildiği söylenebilir. Sorun, burjuvazinin bu devrimi yapmasından ziyade, devrimin burjuvaziyi yaratma çabasıdır. Bu ise ancak altyapının nasıl değiştiğine bakarak anlaşılacak bir olgudur.”* (Kahraman, 2012: 118). Cumhuriyet devrimlerinin, inkılapların halk arasında yayılışında mesafe kat edilmiştir, fakat tek parti iktidarına karşı hoşnutsuzlukların arttığı da görülmüştür. 1946 yılı ülkede toplumsal ve siyasi hayatın dönüm noktalarından birinin yaşandığı yıldır. Bu yıl içerisinde çok partili siyasi hayata geçiş, her kentte, kasabada, köyde yankısını bulmuştur. *“İkinci Dünya Savaşı'nın müttefiklerin, yani demokrasi cephesinin zaferi ile sonuçlanması, tüm dünyada tek-partili diktatörlük yönetimine dayanan siyasal sistemlerin gözden düşmesi ve serbest seçime dayanan liberal-demokrasilerin canlanması ile tamamlanıyordu. Ayrıca Batılı müttefiklerin yanında yer almak isteyen ülkeler (ki, Türkiye bu ülkelerin arasında ilk sıralarda yer alıyordu) kendi sistemlerini bu açıdan yeniden gözden geçirmek zorundaydılar. Bu, bir anlamında, savaş sonrasında günümüze dek süren “demokrasi patlaması”ydı. Siyasal liberalleşme eğilimini destekleyen ve ona uygun olan uluslararası ortam elbette Türkiye'yi de (hem iktidarı hem de muhalefeti) etkiliyordu.”* (Koçak, 2013: 178). Yüzünü Batı'ya dönmüş *Türkiye Cumhuriyeti*'nin Batılı blokta yer alması, ülke yönetiminde demokrasiyi tam uygulamasına bağlıdır. Bunun yanı sıra, *İkinci Dünya Savaşı*'nda kazandığı zaferden hemen sonra *Boğazlar*'da üs, *Kars* ve *Ardahan*'ı isteyen *Sovyetler Birliği*'ne karşı Batılı blokta yer almak, *Türkiye* için bir zorunluluk halini almıştır. *“Amerikan Dışişleri Bakanlığı yetkilileri, Türkiye'nin Sovyet baskısı altında bulunmasının, Boğazlar'dan Çin'e kadar olan bütün Ortadoğu ve Asya'ya tehlikeye*

soktuğunu belirtmişlerdir.” (Armaoğlu, 2007: 443). 1946-1947 dönemi, Türkiye-Sovyetler Birliği ilişkilerinde krizli bir dönem olarak kabul edilmektedir.

Batı blokunda yer almak gereksiniminin ve zorunluluğunun sonucu olarak, 7 Ocak 1946’da *Demokrat Parti* kurulmuştur. *Celal Bayar*’ın başkanlığını yaptığı bu partinin kurucu isimleri arasında; *Adnan Menderes*, *Fuat Köprülü* ve *Refik Koraltan* yer almıştır. *Demokrat Parti*’nin kuruluşu, etkili bir muhalefet partisinin mecliste bulunması bakımından, Türkiye demokrasisi için önemli bir gelişmedir. DP’nin parti programı ve tüzüğünde demokrasi ve özgürlüklerle (liberal düşünce) ilgili unsurlara sıkça yer verilmiştir. “*DP programı iki ana görüş etrafında kaleme alınmıştı: Partinin siyasal amacı ülkede demokrasinin geniş ve ileri ölçüde gerçekleşmesini sağlamaktır. Temel hak ve özgürlüklere geniş yer verilmişti. (...) Ekonomik faaliyetlerde ise özel girişimin ve sermayenin esas olduğu belirtiliyordu. Parti, laikliği dinsizlik biçiminde anlamıyordu ve din özgürlüğünün diğer özgürlükler kadar önemli olduğunu savunuyordu.*” (Koçak, 2013: 181). Demokrasinin tam sağlanması, serbest ekonomik faaliyetler, özel sektöre önem verilmesi, din ve inanç özgürlüğüne vurgu yapılması gibi tutumlar; *Demokrat Parti*’nin halk nezdinde kısa sürede teveccüh bulmasını sağlamıştır. Partinin kurulmasından kısa süre sonra genel seçimler yapılmıştır. 21 Temmuz 1946’daki seçimin kazananı *Cumhuriyet Halk Partisi* olmuştur. CHP’nin iktidarı devam eder, DP de bu seçimden güçlenerek çıkar. *Demokrat Parti* meclise girdikten sonra toplum üzerindeki etkinliğini arttırmıştır. 1950 genel seçiminin kazanılması, ülkede yeni bir siyasi iktidar deneyiminin habercisi olmuştur. “*Demokrat Parti’nin 1950’de yapılan seçimle iktidarı ele geçirerek iş başına gelmesi, Türkiye’de sayılmayacak kadar çok kaynakta ‘demokrasiye geçiş’ olarak nitelendirilir. Bu oluşumun demokrasiyle bazı bağlarının bulunduğu muhakkaktır*” (Kahraman, 2012: 247). Kentli ve köylü vatandaş, *Demokrat Parti*’den vaatlerini gerçekleştirmesini bekler. Parti, seçmenlere ekonomik durumu geliştirmeyi vaat ettiği için ekonomi hamlelerine hemen başlamıştır. “*DP bütün gücünü iktisadi kalkınmaya verdi. Zaten o sırada koşullar da buna elverişliydi. 1950’de patlak veren Kore Savaşı dünyada birtakım hammaddenin ve tarımsal ürünlerin fiyatlarını yükseltmişti. Bu sırada Türkiye’de sayıları gittikçe artan traktör ve diğer tarım aletleri sayesinde tarım üretiminde önemli artışlar elde ediliyordu.*” (Akşin, 2013: 215). *Demokrat Parti* döneminin ilk önemli olayı, *Kore Savaşı*’na asker gönderilmesi ve bunun sonucunda *NATO*’ya üye olunmasıdır. Savaşın yarattığı olumsuz etkilere karşın

ekonomide bazı gelişmeler sağlanması, *Demokrat Parti*'nin 1954 seçimlerini kazanmasında öncül faktörlerden biridir.

Demokrat Parti 1954 seçimini kazandıktan sonra 1957 seçimlerini de kazanmıştır. Ancak toplum içinde çeşitli huzursuzluklar doğmuştur. Bazı araştırmacılar; özellikle 1954 sonrası dönemde bazı olumsuzlukların yaşandığına dikkat çekerler. “*Birçoğu siyaset amaçlı, rastgele yapılan yatırımlar, dağıtılan krediler enflasyona, döviz darboğazına, mal kıtlığına yol açtı.(...) Bu arada 25 yıl hizmet etmiş memurların “görülen lüzum üzerine” Bakanlık emrine alınması ve emekliye sevk edilmesi uygulaması getirilerek, üniversiteliler ve yargıçlar üzerinde baskı kuruldu, tasfiyeler yapıldı. Gazetecilere ağır hapis ve para cezaları verdirildi.*” (Akşin, 2013: 216-217). Tecrübeli akademisyenlerin, bürokratların, hukukçuların emekli edilmeleri, siyasi rant yüzünden ekonomik zorlukların yaşanması, gerginliklerin artmasının sebepleridir. Partinin iktidara gelirken belirttiği vaatlerin tersine bazı uygulamaların gerçekleştirilmesi, halk nezdinde tepkiye yol açmıştır. Bu dönemin dikkat çeken olaylarından biri de *Köy Enstitüleri*'nin tarihe karışmasıdır. “*Önce yöneticileri ve başta İsmail Hakkı Tonguç değiştirilmiş, iktidarın 1950’de de el değiştirmesinden sonra başlangıçtaki felsefesinden uzaklaşmış, 1954 yılında da ilköğretmen okulları biçiminde düzenlenerek varlıklarını yitirmişlerdir.*” (Katoğlu, 2013: 430). *Köy Enstitüleri*'nin topluma etkisi, dönemin *Toplumcu Gerçekçi* romanlarında ele alınmıştır. Ekonomik sıkıntılar, siyasi baskılar vb. olumsuzluklar, toplumun iktidar partisine teveccühünü azaltmaya başlamıştır. 1957 seçimlerinden sonra da olumsuzlukların azalmadığı görülmüştür. “*1958 güzünde DP iktidarı yeni ve daha şiddetli bir baskı dönemi başlattı. Neden buna gereksinim duyduğu incelenmelidir. Bu kez iktisadi bir bunalımın sonucu istikrar önlemleri ve ağır bir devalüasyon fiyatları fırlatmış, halkı perişan etmişti. (...) İktisadi durumun kötülüğü hesaba katılırsa, bundan sonraki seçimin CHP tarafından kazanılması muhtemeldi. Oysa Menderes ve çevresi iktidardan ayrılma olasılığını nedense kabul edemiyorlardı*” (Akşin, 2013: 218). Siyasal ve toplumsal gerilimin artması sonucunda, 27 Mayıs 1960'ta askeri müdahale gerçekleşmiştir ve *Demokrat Parti* iktidarına son verilmiştir.

1946-1960 dönemi toplumsal yaşamındaki ekonomik gelişmelere genel olarak bakıldığında; *Demokrat Parti* iktidarıyla birlikte bir liberal havanın estiği görülmüştür. 1946-1953 arasında ekonomide hızlı bir büyüme, 1954-1960/1961 dönemindeyse bir durgunluk olmuştur. “*1946-1953 döneminin ana ekonomik göstergeleri, hızlı bir büyüme sürecini yansıtmaktadır. Sabit fiyatlarla milli gelirdeki değişmelerin yıllık ortalaması,*

%11'lik bir artış oranı vermektedir. (...) 1954-1961 yılları, savaş sonunun genişleme konjonktürünün ve liberal dış ticaret politikalarının son bulduğu; ekonominin görece bir durgunluk içinde dalgalanmalara tabi olduğu; ihracat mallarına yönelik talepteki düşme ve dış kaynakların belli bir düzeyi aşmaması yüzünden doğan dış tıkanmaya tepki olarak ithalat sınırlamalarına gidildiği bir dönem olarak nitelendirilebilir.” (Boratav, 2013: 344-347). *Demokrat Parti* iktidarı, ilk döneminde ekonomik anlamda atılımlar gerçekleştirip üretimi arttırmıştır. Ülkenin sanayileşmesi hızlanmıştır. Ancak ikinci dönemde, dünyadaki ekonomik durumun olumsuz etkilerine bağlı olarak azalan ihracat sonucunda, bir durgunluk yaşanmıştır. 1946-1960 döneminde ülkede siyasi ve toplumsal yaşamın belirleyici deneyimi, DP'nin kuruluşu ve iktidarında gerçekleşmiştir. Bu deneyimin Türk toplumsal yaşamında etkisi büyük olmuştur. *Demokrat Parti* iktidarının bir askeri darbeye sonlandırılması, Türk demokrasisinin zarar görmesine yol açmıştır. “Bu kaybın bedelini Türkiye de tarihsel olarak ve çok uzun bir olaylar zinciri içinde ödemıştır.” (Kahraman, 2012: 350). 27 Mayıs 1960 Darbesi, sonraki on yıllara damgasını vuracak benzer hareketlerin (1971 Muhtırası, 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi vb.) yolunu açmıştır.

2.1.1. Tanzimat Edebiyatı ve Sonrasında Toplumculuk ve Gerçekçiliğin Türk Edebiyatındaki İlk Modern Kıvılcımları

Türk Edebiyatı, Türk milletinin köklü geçmişinin ve Türk kültür tarihinin önemli bir parçasıdır. Geçmişten bugüne binlerce esere sahip olan Türk edebiyatı, çeşitli büyük kollara ve alt kollara ayrılmıştır. Ayrılmalar, bölünmeler, Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde yaşanan pek çok olayla ve durumla yakından ilgilidir.

Türk edebiyatı tarihinde bir kilometre taşı olarak kabul edebilecek *Tanzimat Edebiyatı Dönemi*'ne, yani 19. Yüzyıla kadar *Halk Edebiyatı* ve *Divan Edebiyatı* biçiminde iki büyük kolun varlığı, Türk edebiyatının bütününde dikkat çeker. Halk edebiyatının geçmişi Türk milletinin en eski tarihi dönemlerine kadar giderken, divan edebiyatının ortaya çıkışı, Türklerin İslamiyet'i kabulünden itibaren bir başlangıçla değerlendirilir. Halk edebiyatı ile divan edebiyatı hakkındaki değerlendirmelerde sık vurgulanan bir durum; divan edebiyatının seçkinlere-yüksek sınıflara hitap eden bir edebiyat olması, halk edebiyatının ise halk kitlelerine, toplumun büyük çoğunluğuna hitap eden bir edebiyat olmasıdır. Divan edebiyatının da elbette toplumsal bir yönü vardır, ancak *Osmanlı* yönetim yapısı (saray ve çevresi) bu toplumsallığın önüne geçmiş

gözükür. İlkine benzer bir durum bu kez *Divan Edebiyatı* ile *Tanzimat Edebiyatı* arasındadır. “*Saray ve onun dayanağı olan medreseye, tekkeye, devlet adamlarına, ayan ve eşrafa dayanan feodal klasik edebiyata karşılık Şinasi-Ziya Paşa-Namık Kemal mektebi vatan, millet, halkçılık mefkûrelerine hizmet eden ve tamamıyla Fransız edebiyatından mülhem yeni bir burjuvazi yaratmak istiyordu.*” (Köprülü, 1976: 299). Batı dünyasıyla rekabet halinde bulunan devletin, 18. Yüzyıldan itibaren gerilemeye başlaması ve buna karşı çareler aranması, edebiyatın yolunda yeni yönlerin belirmesini beraberinde getirir. Gerilemeyi durdurmanın ve Batı’yla eskisi gibi rekabet edebilmenin şifresi “*Batılılaşmak*”la çözülmek istenir. “*Adı nasıl komursa konsun; hangi esnek, tartı(ş)labilir ölçütler içine sıkıştırılırsa sıkıştırılsın, Osmanlı’yı ayakta tutan değerler zincirindeki paslanma bütün kurum ve sosyal yapıyı zorlarken, var olma adına kendi dönem algısı içinde izlenilmesi gereken tek alternatif “batı”dır ya da en azından batı gibi gözükmektedir.*” (Arslan, 2010: 204). *Osmanlı Devleti*’nin köklü, ihtişamlı geçmişiyle gerileme ve çözülüş dönemleri arasındaki fark; tarihsel farkındalık ve unutamamanın yoğunluğunda netleşir. “*Unutma ve tarihsel farkındalığa sahip olmadan yaşama yeteneği yalnızca hayvanlarda yoktur.*” (Man, 2008: 175). Tarihsel farkındalığın bilincinde, geçmişini unutmayan ve geçmişteki ihtişamlı günlerini tekrar yaşamak isteyen devletin yöneticileri, bu işi becerebilmenin yollarını aramışlardır. Batılılaşmak, bulunan en önemli yoldur.

Türk edebiyatının gelişimini anlayabilmek ve değerlendirebilmek için *Batılılaşma* konusunda bilgi sahibi olmak ve çözümlemeler yapmak şarttır. Batılılaşmak denildiğinde, Batılı olmayan bir unsurun (şeyin); Batılı olmak isteği ya da Batılı gibi olmak isteği anlaşılır. Batılılaşmanın modernleşmeyle eş anlamlı algılanışı, çağın gerisinde kalmamak adına yapılması gerekenlerle ilgili reçetelerin yazılışını teşvik etmiştir. “*Modernleşme, toplumsal değişme sürecini geleneksel toplumdan modern topluma giden, kaçınılmaz, geri döndürülemez olumlu bir süreç olarak görür.*” (Alpkaya, 2017: 8). Sadece yeni silah ve orduyla Batı’ya yetişmenin, onunla rekabet edebilmenin mümkün olmadığının anlaşılması, *Osmanlı-Türk* modernleşmesindeki dönüm noktalarından biridir. Batı’yla rekabet edebilmek -en azından ona karşı kendini koruyabilmek- için toplumsal değişimin önemi bir zorundalık olarak belirir. Batı tarzı kurumlar, *Türkiye*’nin özel niteliğine bağlı olarak, toplumsal değişime öncülük eden kurumlardır. Devlet, yeni kurumlarıyla toplumsal değişimi gerçekleştirmek ister. Bu amaçla, Batı tarzı eğitim veren çeşitli okullar açılmıştır. Açılan modern, Batı tarzı okullarda eğitim alan gençler kendi

toplumlarıyla Batı toplumlarını karşılaştırdıklarında, toplumsal değişimin içerisine katılan değiştirici düşüncelerin sarsıntılarını hissederler. “Özellikle Harbiye ve Tıbbiye gibi Avrupalı hocaların ders verdikleri ve Avrupa’da basılmış kitapların daha kolay girebildiği, okunabildiği yüksekokullarda, geleneksel bilgi ve düşüncelerle Batı kaynaklı fikirlerin karşı karşıya geldiği, bazı gençlerin bilinçli veya bilinçsiz olarak bu yeni akımlardan etkilendiği bilinmektedir.” (Okay, 2011: 81). Gençler, aydınlar değiştirici, dönüştürücü düşüncenin sarsıntıları üzerinde düşünce dünyalarını kurmayı, ayakta tutabilmeyi ve devletin beklentilerini karşılamayı birbiri ardına yapmaya uğraşırlar.

Eğitim alanında modernleşme, edebiyattan psikolojiye, felsefeye etkilerini göstermiştir. Batılı olmak ya da olmamak bir gerilim yaratmıştır. Zihniyet değişimine ve toplumsal değişimlere bakışlar gerilimin şiddetini etkiler. “Bugün hâlâ Doğu’yla Batı’yı ayıran temel zihinsel öge, bizâtihi zihniyetin değişimine ne denli açık olunduğudur. Doğu aynı ‘klasik’ zihniyetler içinde gidip gelir ve sarsılmayacak bir uyumun peşinde koşarken, Batı yeni zihniyetleri mümkün kılan değişimci bir çatışma ortamını beslemektedir.” (Mahcupyan, 1998: 52). Doğu bir değişim tereddütü içerisinde gidip gelirken, bu değişime kapıyı aralamakta gecikir. Batı ise kendine özgü bir açıklığa sahip olduğundan, zihniyet değişimiyle ilgili tereddüt yaşamaz. Doğu’nun kapılarını değişim için açmak zor gözükür. Batı’nın değişim kapısıysa daima açıktır. *Osmanlı-Türk Batılılaşması*, aralanan kapıdan gözükenlerin bir kompleks aynasına dönüşmesiyle kendinde gördüklerinin sancılarını yaşamıştır. “Bilinç dışında yer alan bir grup düşünceye karşılık gelen ve geciken bir tepki süresi sayesinde, garip, belki acı veren hisler bütününe temsil eden” (Bennet, 2006: 33) kompleks aynası, Batılılaşmanın Türk toplumundaki görüntülerini çoğu zaman göstermiştir. Batılılaşmanın tavandan tabana indirilmek istenışı, zorlamanın gerilimlerini tarihi olaylarda simgeleştirmiştir. “*Senedi İttifaktan, Tanzimat ve Islahat fermanlarına, Kanunı Esasi ve Meşrutiyet girişimleri boyunca iktidara sahip olma mücadeleleri üzerinden topluma bir nizamata verme, Batı karşısında gerileyen imparatorluğu yeniden ayağa kaldırma çerçevesinde gelişen Osmanlı modernleşmesinin karakteristiğini de belirleyecektir.*” (Kaya, 2014: 269). Devletin belirlediği modernleşme şemasına karşı görüş bildiren ya da eleştiren aydınların, devlet adamlarının etkisizleştirilmek istenmesi (sürgünler, hapis cezaları gibi), tepeden inmeciliğin özelliklerinden birisi olmuştur. Farklıya ve değişime karşı verilen tepkiler, Türkiye modernleşmesinin tarihinde yerini alırken asıl modernleşmenin, Batılılaşmanın nasıl gerçekleştirilebileceğinin anlaşılmasındaki ipuçlarının sembolleri olur. Öte yandan

Batı'yı şeklen taklit etmek yerine bilimsellik ve ilerlemede zihnen kendi kültürüne eklemlenmek, Avrupa'nın temel özelliğiyle donanmaktır. “*Bu gün bizim için çağdaşlaşmak demek, Avrupalılar gibi zırhlılar, otomobiller, uçaklar yapıp kullanabilmek demektir; çağdaşlaşmak, biçim ve geçim bakımlarından Avrupalılara benzemek değildir. Ne zaman bilgileri ve sanayi ürünlerini aktarmak ve satın almak için Avrupalılara ihtiyaç duymadığımızı görürsek, o zaman çağdaşlaşmış olduğumuzu anlarız.*” (Gökalp, 2011: 25). Kendi teknolojik araçlarını kendin yapabilmek, bu durumun net göstergesidir. Aletin kendisini ithal etmekten daha önemli olan, aleti yapan tekniktir, bilimselliktir ve bu tekniğe vakıf olup, aleti üretebilmektir.

Batılı olmak ya da Batılı gibi olmanın gerilimi içerisinde ortaya çıkan ve gelişen *Tanzimat Edebiyatı*'nın *Türk Edebiyatı*'na getirdiği yeni soluklar, Osmanlı-Türk Batılılaşmasının edebiyattaki somut karşılıkları olmuştur. Roman, bu dönemle birlikte Türk edebiyatına girer. “*Tanzimat'la başlayan yenilik hareketlerinin Türk edebiyatına yansıdığını gösteren en tipik ürünlerden biri roman türüdür. Doğrudan doğruya Batı'dan aldığımız edebi türlerden olan roman, hikâye, tiyatro dramatik yapıları itibariyle sosyal ve siyasal değişmelerle yakından ilgilidir.*” (Yalçın, 2012: 21). Artık sanatçının gözü, tamamen toplumun üzerindedir. Divan edebiyatının nazım biçimleriyle toplumsal konulu şiirler yazan *Şinasi*, *Namık Kemal*, *Ziya Paşa*, edebiyattaki yenileşmenin öncülerinden olurlar. Batılı edebi türlerin gelişile (roman, Batı tarzı öykü ve tiyatro, gazetecilik vs.) yeni konu kümeleri oluşmuştur. Tanzimat edebiyatını başlatan sanatçılar, Batılılaşma hamlelerinin topluma sanat yoluyla anlatılmasının öncüleridirler. İki dönem olarak yaşandığı kabul edilen Tanzimat edebiyatının ilk döneminde; *Şinasi*, *Namık Kemal*, *Ziya Paşa*, *Şemsettin Sami* ve *Ahmet Mithat Efendi* gibi sanatçılar, toplumsal konuları işlemişlerdir. Tanzimat edebiyatının ilk dönem sanatçıları; *Osmanlı Devleti*'nin yaşayabilmesini, yeniden güçlenmesini, halkın eğitilmesi ve bilinçlendirilmesinde görürler. Edebiyat bu anlamda merkezi rol üstlenir. “*Türk toplumunu modern bir toplum haline getirmek isteyen ve bu hususta edebiyata çok büyük görevler düştüğünü kabul eden Namık Kemal, eser ve fikirleriyle döneminde gençleri etkileyip onları yönlendirir.*” (Şahin, 2010: 2). Edebiyatın toplumsal görevle donatılması, etkisinin sınırlarını genişletecektir. *Tanzimat*'ın ilk sanatçıları, modern *Avrupa*'daki toplumsal gelişmelerin yazınla ilişkisini, ülkenin kendine özgü toplumsal yapısında yine kendine özgülikle kurmaya çalışmışlardır.

*Tanzimat Dönemi, Osmanlı Devleti'*ni uzun süre boyunca ayakta tutan kurumların, yaşanan yozlaşmalar karşısında güncellenmesini ve güçlendirilmesini hedeflemiştir. Bu hedefin temelindeki ekonomi unsuruna dikkat etmek gerekir. “*Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk kurumsallaşma örüntüsüne baktığımız zaman, mali kaynakları kolayca çevreden merkeze aktarabilen ve başarılı savaşlar yapabilen iyi örgütlenmiş bir yönetim ile karşılaşıyoruz. Bu erken dönem kurumlaşma biçiminin yozlaşmasını takiben Osmanlı, bürokratik ve siyasal kurumlarını iyileştirmeye çalışmıştır. Bu çabalar özellikle 1839-1876 Tanzimat Dönemi'nde yoğunluk kazanmış ve daha sonraki dönemlerde de belirli aralıklarla devam etmiştir.*” (Heper, 2018: 17). Kurumsallaşmanın güçlü olması, çağdaş ekonomik sisteme entegrasyonla mümkündür. Türk modernleşmesinde sanayileşmeye verilen önem, çağdaş kurumsallaşmanın güçlendirilmesinde doğrudan etkilidir. Tanzimat birinci döneminin romanında, çağdaş kurumsallaşma hedeflerinin topluma yansımalarına dikkat çekilmiştir.

*Tanzimat'*ın ikinci dönem sanatçıları, *Servet-i Fünun* sanatçıları ve *Ara Nesil* sanatçılarıysa biraz daha bireysel konulara eğilimli gözükmüşlerdir. Ancak bu durum, *Batı*'daki teknik ve bilimsel gelişmelerde kendini gösteren *Materyalizm, Pozitivizm, Diyalektik* vb. konuların -toplumla ilgili yorumları da dâhil olmak üzere- Türk edebiyatında tartışılmasını etkilememiştir. Dolayısıyla, *Marx* ve *Marksizm*'le ilgili bilgiler, yorumlar da görülmeye başlanmıştır. *Tanzimat*'la birlikte *Batı*'ya yönelen, onun bilimsel ve teknik ilerlemesinin sürekliliğini ve üstünlüğünü gören Osmanlı aydını, yazarı; pozitif bilginin *Batı*'daki önemini görür. Kendi ülkesine gözünü çevirdiğinde, kaygılanır. Çünkü “...son dönem Osmanlı medreselerinde pozitif bilimlere ait derslerin sayısı yok denecek kadar azdı ve olanların çoğu da hükümsüz hale gelmiş eski bilgi nakillerinden ibaret idi.” (Korkmaz, 2005: 37). Dünya, bilimin dünyasıdır. Gelişmenin anahtarı *Batı*'dadır. Uygarlık ve ilerleme düşüncesinin referansı *Batı* dünyasıdır. “1850'den sonraki devirde, medeniyet ve terakki kelimelerinin gittikçe artan bu sihir ve füsununu bizim edebiyatımızda da takip etmek mümkündür. Şinasi Efendi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Sadullah Paşa, onlardan evvel veya onlarla beraber Reşid Paşa, Abdülaziz Han -meşhur nutuk ve fermanında- Ali Paşa, hatta Cevdet Paşa hep medeniyete ve şaşmaz terakkiye inanmışlardı.” (Tanpınar, 2006: 83). Daha iyi bir yaşam ve toplum adına Osmanlı aydını ve yazarı, *Batı*'yla ilişkisini güçlendirmek için çabalar. Osmanlı aydınları ve yazarları içerisinde, *Batı*'nın bilimsel ve teknik gelişmelerinin maddeci, pozitivist taraflarını net anlayıp; çeşitli durumları bu kavramların penceresinden

yorumlamaya çalışanlar olmuştur. Tanzimat aydınları, materyalizmle pozitivismi birbirinden ayırmadan ele almıştır ve Batı düşüncesini daha iyi anlayabilmek adına bu iki kavram arasında ilişki kurmuştur. Düşünce ve yöntem ortak potadadır. Modern ve somut dünyanın dışında kalmamak için bu ve benzeri kavramlar bütün olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Tavır, Batı'dan artık daha fazla geri kalmamak adınadır.

Materyalizm, Pozitivizm vb. düşüncelerinin 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı aydın/yazarlarının dikkatini çekmesi, çağın gerçekleriyle yüzleşme anlamını taşır. “*Bundan böyle “bilimsel” ve kabul edilebilir tek şey, belirgin madde ya da duyularca algılanabilir nitelik taşıyanlardır.*” (Jung, 2012: 21). Materyalizmin bilimsel gelişmelerle paralel bir şekilde yaygınlaşması; mevcut çağın, toplumların çözümlenmesi ve gelecek zamanın öngörülerinin oluşmasında bireyleri yönlendirici özellikleri ortaya koymuştur. Materyalizmin Batı dünyasındaki mevcut durumunu gören ve bu durumun etkilerini iç dünyalarında ve eylemlerinde *Sadullah Paşa, Beşir Fuad, Teyfik Fikret, Baha Teyfik* vb. isimler; birbirine yakın dönemlerde söylemleri ve eylemleriyle öne çıkmışlardır. Ayrıca, *Ahmet Mithat*’ın *Materyalizm* ile ilgili yazılarına dikkat edildiğinde, Türk aydınlarının bu düşünce sistemine ilgileri biraz daha anlaşılabilir. *Ahmet Mithat*, *Dağarcık Mecmuası*’nda bazı makaleler yayımlamıştır ve “... *bu makaleler nedeniyle “materyalist, pozitivist, ateist” gibi bazı eleştirilere maruz kalmış ve Rodos’a sürgün edilmiştir. Fakat eserlerinden hareketle görüyoruz ki Ahmet Mithat, asla ateist veya materyalist olmamıştır.*” (Saridoğan, 2014: 137). *Ahmet Mithat*’ın *Materyalizm* konulu yazıları (makaleleri); “...*derin düşünce ürünü olmaktan uzak, Batılı kaynaklardan aktarılmış fikir ve görüşlerle, halk seviyesindeki gündelik bilgilerden ibaret olarak görülmelidir.*” (Akgün, 1999: 492). Yazar, toplumu pek çok konuda aydınlatmak istemiştir. *Materyalizm* de bu konulardan biri olmuştur. “*XIX. Yüzyılın en üretken muharrirlerinden yazı makinesi olarak da bilinen Ahmet Mithat’ın hayatına ve ilmi çalışmalarına bakıldığında itibariyle felsefeyi dinsizlik olarak gören bir topluma aslında bunun böyle olmadığını ispatlama gayesinde olduğu dikkatimizi çekmektedir.*” (Çaylı, 2019: 886). *Ahmet Mithat*, bu yazıları sebebiyle sürgüne gönderilse de kendi dönemindeki felsefe konuları üzerine tartışmaların önünü açmıştır. “*Hace-i Evvel*” olarak bilinen aydın-yazarın “...*Tercüman-ı Hakikat gazetesinde makaleler halinde yayınladığı ve daha sonra kitap olarak yayımlanan Avrupa’daki materyalist filozofların görüşlerini incelediği Ben Neyim? Materyalist Hikmete Müdafaa* adlı kitabı materyalizm ile ilgili görüşlerini anlamamız bakımından önemlidir.” (Çaylı, 2019: 891). O, materyalistlerin maneviyatı

inkâr etmelerini ve her şeyi maddiyattan ibaret saymalarını eleştirmiştir. Nihayetinde, maneviyatçı bir çizgide bulunan aydın-yazar; “...birçok karmaşık düşünce sistemleri içinde bocalayan bir yazar olmaktan ziyade farklı fikirleri sentezleyen bir düşünürdür.” (Çaylı, 2019: 900). *Batı*’nın düşünce dünyasındaki çeşitliliği ve ilerleyişi karşısında sorgulamalar yapan *Sadullah Paşa*, “...şair olmaktan çok, 19. Yüzyıl Batı dünyasının yaptığı teknolojik hamleler karşısında hayretini gizleyemeyen ve bütün bu gelişmelerin öznesi olarak gördüğü pozitivist düşünceyi tazim eden aydın bir Osmanlı bürokrati kimliği ile karşımıza çıkar. Onun 19. Asır adlı manzumesi, çağın ruhunu çok iyi kavradığını göstermektedir.” (Korkmaz, 2005: 35). *Sadullah Paşa*, sanatçı bir bürokrat-aydındır. *Batı*’da gördükleriyle *Doğu*’da gördüklerini karşılaştıran bu bürokrat şair-aydın, değerler çatışmasının kendisinde yarattığı tinsel sıkıntıdan kurtulamayarak intihar etmiştir.

Beşir Fuad, *Realizm* ve *Natüralizm* akımlarının Türk edebiyatında tanınmasına öncülük eden eleştirmendir. “*Büchner, Jean Masse ve Claude Bernard*’dan yaptığı çevirilerle Türkiye’de ilk defa realizmi “hakikuyyun” (Korkmaz, 2005: 38) olarak tanımlayan *Beşir Fuad*, materyalist ve pozitivist bilgiler ışığında “...fizik ve kimya ilimlerindeki mekanizmanın aynısının hayat ilminde de mevcut olduğunu” (Okay, 1973: 106) vurgulamıştır. Eleştirmen ve yazar; materyalist, pozitivist, rasyonalist anlayışın edebiyata ve topluma yayılmasını istemiştir. O, yaşamın gerçeklerinin farkına varmanın ve toplumu anlamanın, aydınlanmanın yolunu, bilim ve teknolojiyi geliştiren felsefi sistemlerde görmüştür. Metafizik, aşkın kavramları ve bunlarla ilgili olan durumlara karşı çıkan eleştirmen, “...fikirleriyle son çağ Türk edebiyatında bir devri kapatarak yeni bir devir açmıştır.” (Kaplan, 2004: 74). *Beşir Fuad*’ın Türk edebiyatında açtığı devir, *Realizm* ve *Natüralizm* akımlarının Türk edebiyatına girmesi ve temsilcilerini bulmasında somutlaşır. *Fuad* ilgili dönemde; Türk edebiyatında ilgi duyulan konuların, imajların vb. *Romantizm* etkisinde bulunmasının karşısında, *Realizm*’in ve *Natüralizm*’in savunuculuğunu yapmıştır. Bilimden, pozitivism ve materyalizmden güç alan bu akımların özelliklerini; eleştiri yazılarında gösteren *Beşir Fuad*; *Romantizm*’in etkisini kırar. *Romantizm*’den kaynaklandığına inandığı ve “...birtakım marazi duyguların tezahürü olduğunu ” (Okay, 2011: 39) düşündüğü unsurlarla, okuru duygulandıran, hassas duyguları kurcalayan ve hüznü körükleyen süslü üslûp, yerini gerçeği ve günlük yaşamı anlatan sade bir üslûba bırakır. Yazar, eleştirmen böylece; edebiyatın içeriğine ve biçimine yeni bir yön çizer. Kendi dönemindeki ve sonraki dönemlerdeki pek çok yazarı,

sanatçıyı etkiler. *Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci, Nabizade Nazım, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halit Ziya Uşaklıgil* bu sanatçılardan bazılarıdır. Türk edebiyatının farklı ve kendine özgü isimlerinden biri olan *Beşir Fuad*, henüz otuz yaşında, intihar ederek yaşamına son vermiştir. “Özgür sorgulamanın tadına, sadece öğrenme ile birlikte gerçekleştirilebilirse varılabilir. Özgür düşüncenin amacına ulaşması için gereken tek amaç bilimdir” (Durkheim, 2019: 143) söylemini doğrularcasına intiharını, inandığı materyalist ve pozitivist düşünceleri tekzip etmeyecek biçimde (bileğini kestikten sonra yaşanan kan kaybının vücuda etkilerini not ederek, bir deney gibi) gerçekleştirmiştir. Materyalist, pozitivist bilgilerin katkısıyla gelişen *Batı*’yı, bilgi ve düşünce açılarından yorumlayarak, bunların Türk toplumuna yayılmasını isteyen *Tevfik Fikret*; tıpkı *Beşir Fuad* gibi, Türk edebiyatında özgün izler bırakan aydın-sanatçılardan birisidir. *Tevfik Fikret*’in *Beşir Fuad*’dan farkı, bir şair olarak, bu bilgileri ve konuları şiirlerinde işlemesidir. *Ahmet Hamdi Tanpınar*’ın dikkat çektiği bir değişimle; küçük burjuva şairliğinden uygarlık sözcüsüne dönüşen *Fikret*, bireysellikte toplumsallık arası çizgisine, materyalist ve pozitivist bilgiyi ekler. Yaşadığı dönemle özdeşleşen şairin şiirleri bir bakıma, “sosyal belge niteliği” (Özcan, 2007: 6) taşımaktadır. Bu anlamda, *Tevfik Fikret*’in şiirlerinde dikkat edilmesi gereken durum, şairin *Sis* manzumesinden sonraki şiirlerinin toplumsal bazı özellikler taşımasıdır. “*Sis*’i yazdığı tarihten ölümüne kadar geçen on üç yıl zarfında şair, siyasi baskının ağırlığından başlayarak sosyal bünyeyi yıkan manevi birçok unsurlara kadar, tamamıyla cemiyetçi bir muhteva içindedir. Bu muhtevanın ana teması ise Türkiye’nin medeni seviyesini Batı medeniyeti seviyesine yükseltmektir.” (Akyüz, 1979: 81). Sanatçının bu dönemdeki şiirlerinde görülen toplumsal unsurlar; siyasi, bilimsel, ekonomik vb. olayların Osmanlı toplumunda artan olumsuz etkilerinin göstergeleridir. *Fikret*, ülkenin kurtuluşunu Batılılaşmakta bulmuştur ve hümanist bir ideolojinin içine yerleştirilmiş bir sosyalizm ideali, materyalizm, pozitivism akımlarını öncelemiştir.

Tevfik Fikret, 19. Yüzyılın siyasi, toplumsal, sanatsal gelişmelerini takip etmiştir. Bu yüzyılda, bazı düşünürler (*Saint Simon, Fourier, Robert Owen*) tarafından dillendirilen özgür ve eşitlikçi toplum istekleri, onun eserlerine yansımıştır. “Her ülkede doğan özgürlük ve eşitlik mücadelelerinde Fransız Devrimi’nin hayalci sosyalizmcilik etkileri görüldüğü gibi, şiir ve edebiyatlarına da bu etkiler yansdı. İşte *Tevfik Fikret* de yaşadığı dönemin kendi iç çevresinin ve dış çevrenin bu etkileri altında insancıl bir ideolojinin temsilcisi olarak görüldü.” (Sertel, 2006: 90). İç çevrenin etkileri, *Fikret*’in

devlet yönetiminde ve toplumda gördüğü olumsuzluklardan doğmuştur. Şair, dönemin Osmanlı padişahı *II. Abdülhamit*'e ve onun yönetimine muhaliftir. Saray tarafından takip edilen sanatçı, psikolojik baskı yaşar. Ülkenin kurtuluşunun hümanist bir anlayışın egemenliğiyle mümkün olacağını düşünür. Fakat bunun için devrimci bir eyleme geçemez. “*Fikret’te sosyalizm eğilimleri vardır. Ama sosyalizm koşullarının oluşmadığı bir dönemde yaşayan Fikret’te bu sosyalizm, bir hayal ve gölge halinde kalmıştır.*” (Sertel, 2006: 99). *Fikret*’te bir bilimsel sosyalizm, *Marksist Sosyalizm*’den söz etmek mümkün gözükmemektedir. Şairin materyalizmle ilgilendiğinin somut örneğiye, *Tarih-i Kadim* adlı şiirinin bazı dizelerinden anlaşılır. “*Müminim, varlığa imanım var, / Bir örümcek götürür Hakka beni / Kitabım sahn-ı tabiat kitabı, / Bendedir hayr ile şer eshabı*” (Fikret, 2007: 446) dizeleri; somut varlığa iman etme, doğanın düzenini kutsal bir kitap gibi algılayıp ona saygı duyma, hayır ve şerrin kaynağı olarak insanı görmenin ilânıdır. Şairin materyalist ve natüralist eğiliminin ürünüdür. Buna karşın *Fikret*’in materyalizmi, *Marksizm*’deki materyalist anlayıştan farklıdır. *Marksizm*’deki materyalist anlayışta; doğanın diyalektik bir devinimi, *Fikret*’in materyalizmindeyse doğanın döngüsüne müdahil bir *Kudret-i Külliye (Haluk’un Amentüsü)* vardır. Sanatçının pozitivizmle ilgili düşünceleri, yaşamı sorgulayan ve buna müspet cevaplar arayan tavrında belirmiştir. *Haluk’un Amentüsü*, *Mazi...Atı* şiirlerinde bunun örneklerini görmek mümkündür.

II. Meşrutiyet’in İlanı’nın (1908) getirdiği özgürlük ortamında, materyalist ve pozitivist düşüncelerini çeşitli yazıları ve kitaplarıyla sunan *Baha Tevfik*; “*Batı’da 18. yüzyılda ortaya çıkan Sanayi İnkılabı’ndan sonra yayılan materyalist ve pozitivist fikirleri gerek bazı ünlü materyalistlerden yaptığı çevirilerle, gerekse telif ettiği eserlerle kültürel dünyamıza taşıyan felsefeciler arasında öncü bir komuma sahiptir.*” (Ateş, 2017: 332). *Baha Tevfik*, pozitivist düşüncelerini, *Auguste Comte* ile *Emile Durkheim*’in çalışmaları ve yorumlarından etkilenerek inşa etmiştir. *Pozitivizm* ile *Empirizm (Deneycilik)*, bu düşünce inşasında birlikte yer almıştır. Düşünür, *Determinizm* ile süredurumu (atalet) da göz ardı etmemiştir. Böylece, dünya görüşünün bütünselliğini oluşturmuştur. *Baha Tevfik*’in materyalizmi, *Charles Darwin*’in ilkelerini ortaya koyduğu *Biyolojik-Evrimsel Materyalizm*’e dayanır. “*Biyolojik maddeciliği benimseyen B. Tevfik, yaygın olarak kabullenilmiş ahlaksal değerlere karşı çıktı ve Türk toplum yaşamına ve dolayısıyla gelenekleri savunmak isteyenlere sert eleştiriler yöneltti.*” (Hilav, 2013: 401). Onun materyalizm anlayışı, *Naturalizm*’le yakından ilişkilidir.

Düşünür, benimsediği bu kavramları sanat ve edebiyat yorumlarında net olarak savunmuştur. *Baha Tevfik* somut varlığa ve gerçeğe olan inancını, edebiyatta soyut unsurlar olarak gördüğü şiir ve duygusallığa karşı çıkararak pekiştirmiştir. Dini inanç, metafizik, edebiyatta duygusallık gibi unsurlara karşı olan düşünce sistemi; gözlem, deney, nedensellik üzerine kuruludur. Beş duyu organının algılamadığı şeyler, onun için yok hükmündedir. *Baha Tevfik* Türk edebiyatını, felsefesini önemli ölçüde etkilemiştir ve kısa ömrüne rağmen; edebiyat, felsefe ve psikoloji alanlarında izler bırakmıştır. Materyalizm ve pozitivizmle ilgili yayınları bulunan bir diğer düşünür/araştırmacı da *Abdullah Cevdet*'tir. “*Telif-tercüme seksen kadar kitabı bulunan ve 1904’te başlayan yayını Cumhuriyet’ten sonra da devam ettiren en uzun süreli fikir dergisi (358 sayı) İctihad’ın da sahibi ve başlıca yazarı*” (Okay, 2011: 38) olan *Abdullah Cevdet*’in asıl mesleği, tıp doktorluğudur. Uzmanlık ve mesleğinden gelen bilgileriyle fikir dünyasını kuran aydın, Beşir Fuad’ın da etkilendiği *Büchner*’in *Madde ve Kuvvet* adlı eserini başucu kitabı yapmıştır. Biyolojik materyalist olarak adlandırılabilen *Abdullah Cevdet*, 1908’den sonra, *İslamiyet*’ten uzaklaşmış gözükür.

19. Yüzyılın sonunda Avrupa’daki çeşitli düşünce akımlarını inceleyen ve bunlardan etkilenen aydınların, yazarların; *Materyalizm*, *Pozitivizm*, *Sosyalizm* gibi akımlar hakkında bilgileri, değerlendirmeleri, eserleri olmalarına karşın *Marksizm*’le ilgili bir değerlendirmeleri veya çalışmaları görünmemektedir. “*Marks’ı seçerek almıyor. Marks, doğru veya yanlış, Osmanlı milletinin kurucularına değil, bundan bağımsızlaşmaya çalışan uluslara düşünsel silah sağlıyor.*” (Küçük, 1984: 489). Batılılaşma hamlelerinde Osmanlı aydınının önceliklerinden biri, imparatorluğun parçaları olan azınlıkları bir arada tutarak, devleti yıkılmaktan kurtarmaktır. Ayrıca, *Fransız İhtilali*’nden sonra hem özgürlük, bağımsızlık düşüncelerinde hem de Marksist düşüncede yer bulan sol, Osmanlı aydınına uzaktır. “*Solun milli kurtuluş hareketleri gecikmiş olan azınlıklar arasında yayılmaya başladığını da özellikle kaydetmek doğru olur.*” (Tunçay, 1967: 11). Osmanlı aydınının o dönemde itibar etmediği solun, azınlıklar tarafından ilgi görmesi, *Osmanlı Devleti*’nin dağılma sürecindeki talihsizliklerden biri olarak düşünülebilir. Çünkü Avrupa’daki milliyetçilik hareketleri de sol hareketler de azınlıklar için, bağımsızlık adına referans olmuştur. Marksist sosyalizme ilgi duyan azınlıklar, bu ilgilerini somutlaştırmak adına bazı girişimlerde bulunmuşlardır. “*Ermeni, Yahudi, Bulgar aydınları Selanik Sosyalist İşçiler Federasyonu’nu kurarlar. Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ladionaca dillerinde yayımlanan “Amele” gazetesini çıkarırlar.*”

(Sonsöz, 2011: 102). Azınlıkların bu girişimleri, Marksist sosyalizmin Türk aydınları arasında tanınmasına katkı sağlamıştır. Ancak *Marksçılık* gibi düşünce sistemlerinin Türkiye’de yeterince anlaşılması için çok sürenin geçmesi gerekmiştir. “*Örneğin Türkiye’de 1912 yılında ilk felsefe dergisini çıkaran, materyalizmi bir felsefe disiplini olarak benimseyen Baha Tevfik’in, yanı başındaki ülkede 1905 yılında bir devrim girişimi yapılmış olmasına karşın, tarihi ve diyalektik maddecilikten haberdar olmadığı anlaşılıyor.*” (Oktay, 2008: 215). Türk aydınlarının, tarihi ve diyalektik maddecilik sistemlerinden 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl’ın başlarında henüz haberlerinin olmadığı anlaşılmaktadır. Osmanlı aydını bu bakımdan da Avrupa’nın gerisinde kalmıştır.

Marksizm’in ülkede tam anlamıyla bilinmesi için Cumhuriyet dönemini beklemek gerekecektir. Buna karşın; Osmanlı aydınlarının Batı-Avrupa’yı tanıdığına ve kapitalist sistemi inceleyip yarar-zarar açısından etüt ettiklerini belirten görüşler vardır. Osmanlı devlet adamları, Avrupa’daki işçi sınıfını ve onun yoksulluğunu görmüştür. Batı tipi sanayileşme istenir, ancak toplumsal huzuru bozacak bir işçi sınıfından çekinilir. Yöneticiler, toplumun kırılğan yapısına sorunlu bir işçi sınıfı sokmamayı düşünmüşlerdir. “*Zonguldak’taki madenci-köylüleri örneği, Osmanlı hükümetinin Ereğli kömür havzasında gerçek bir proletarya oluşmasına izin vermeme kaygısının bir örneğini göstermektedir.*” (Georgeon, 2009: 189). Siyasi, ekonomik, toplumsal çalkantılar yaşayan devlet yönetimi, yeni bir karışıklık potansiyeline karşı çeşitli önlemler almak istemiştir. Ancak unutulmamalıdır ki, toplumsal tabanla ilgili olmayan bir kapitalist sistemin gelişimi zaten kolay değildir. Türkiye’de işçi sınıfının 1850’lerden 1950’lere kadarki tarihinde, örgütlenme ve sınıf savaşımı anlamında duraksamaların yaşanışı dikkatlerden kaçmamalıdır. “*Temel neden, bu 100 yıllık dönemde Anadolu’daki işçi sınıfının genel olarak gerçek endüstri proletaryası, fabrika işçisi olmayışıdır. Bu dönemin işçilerinde daha çok yarı-proleter yanlar ağır basmaktadır.*” (Engin, 1990: 161). Ülkede gerçek anlamda sanayileşmenin Cumhuriyet döneminde gelişmesi, tam bir endüstriyel işçi sınıfının oluşumunu geçen yüzyılın yakın zamanlarına kadar çekmiştir.

II. Meşrutiyet’in İlâm (1908) Marksist sosyalizmin Türkiye’deki tarihinde bir milat özelliği taşır. *Osmanlı Sosyalist Hareketi*’nin Marksist bir hareket niteliği kazanmasıyla toplumda karşılık bulunulmak istenir. *Türkiye Komünist Partisi*, yaklaşık on yıl sonra kurulur. Bu dönem, Türkiye’de işçi hareketinin de başlangıç dönemi olarak kabul edilir. 1919-1925 dönemi, Marksist sosyalizmin Türkiye’deki tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. *Lenin*’in Batı emperyalizmine karşı mücadele çağrısı, Türkiye’de kendine

özgünlüklerle etkilerini yaşatmıştır. Emperyalist güçlerin işgali altındaki Türkiye’de, kurtuluş için pek çok yol aranır. *Türkiye Komünist Partisi*’nin kurucusu *Mustafa Suphi*, *Komünizm* düşüncesinin ülkede tanınması ve benimsenmesi için çalışmıştır. “*Mustafa Suphi, İttihat Terakki’nin iktidar bulunduğu dönemde benimsediği “milliyetçilik-halkçılık” çizgisini Sovyet İhtilali’nin etkisiyle “komünizm”e doğru yönlendirir. İttihat Terakki Partisi’nin Bakü’deki Komünist Partisini ortadan kaldırarak yeniden kurar. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu’da ve İstanbul’da TKP şubeleri açar. Mustafa Kemal’e temsilciler ve mektuplar gönderir. Mustafa Suphi, Şefik Hüsnü gibi Türkiye’nin bağımsızlık savaşını destekler. Üçüncü Enternasyonal’e bağlı fikirlerinde Türk-Müslüman-Bolşevik sıfatıyla yer almaktadır.*” (Sonsöz, 2011: 104). 1917 Ekim Devrimi’nden hemen sonra bir Türk komünist partisinin kurulması dikkate değerdir. Türk bağımsızlık savaşının anti-emperyalist yönü, Bolşeviklerin önemseydiği bir durumdur. *Mustafa Suphi, Türkiye Komünist Partisi’nin bütün Doğu toplumlarına örnek olabileceğine inanmıştır ve sömürge karşıtlığını eyleme dökmek gerektiğini vurgulamıştır. “Türkiye Cumhuriyeti’nde kurulacak partilerin Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Batı emperyalizmine karşı sömürge olmamak ve İran, Afganistan, Hindistan gibi Doğu halklarının kurtulması Türkiye Komünist Fırkasının uygulayacağı politikalara bağlıdır.”* (Aslan, 1997: 233). *Kurtuluş Savaşı’nın, nihayetinde bir sosyalist devrimle tam anlamına kavuşacağına ve bu yönüyle bütün Doğu toplumlarına örnek olacağına inanılmıştır. Suphi’nin faaliyetlerini milli çıkarlara uygun görmeyen Ankara Hükümeti, ülke içerisinde yasal bir komünist partiyi kurdurmuştur. Buradaki amaç, Sovyetler Birliği’nin Türkiye’nin iç işlerine karışmasını engellemektir.*

Mustafa Suphi dışında, Türk solu ve işçi hareketi için önemli bir isim de *Şefik Hüsnü Değmer* olmuştur. *Şefik Hüsnü, Komünist Manifesto’yu Türkçeye çevirmiştir. Aydınlık dergisinin başyazarıdır. Bu dergide yayımladığı “Halk ve Sanat başlıklı yazısı ilk defa sanatla ilgili sorunları Marksist bir yaklaşımla ele alan bir metin olarak dikkat çekicidir.”* (Kacıroğlu, 2016: 39). *Şefik Hüsnü* siyasi ve sanatsal anlamda *Marksizm*’i Türkiye’ye tanıtan önemli kişilerden birisi olmuştur. *Marksizm* ve *Sosyalizm* için itici güçlerden olan işçi hareketlerinin Türkiye’deki gelişimi, 1925-1945 arasında dönem koşullarının etkisinde baskılanarak sekteye uğramıştır. Ülke içerisinde sol hareketlerin ve Marksist sosyalist düşüncenin özsel gelişim çabaları, ancak 1960 sonrasında artmıştır ve güçlenmiştir. 27 Mayıs 1960’ta ordunun yönetime el koyması ve *Demokrat Parti* iktidarının sonlandırılması, *Sosyalizm*’in Türkiye’deki tarihinde kilometre taşlarından biri

olarak kabul edilebilmektedir. “27 Mayıs 1960’tan sonradır ki, sosyalizm, ilk defa kanun çerçevesinde, meşru bir fikir akımı ve politik hareket olarak ortaya çıkmak ve kendisini ifade etmek fırsatını bulmuştur.” (Boran, 2016: 122). Sosyalizm’i benimsemiş aydınlar, gazetelerde ve dergilerde beyin fırtınası yapırlarken, bu düşünce sistemini politik hareket olarak yükseltmek isteyenler siyasi örgütlenmeye (*Türkiye İşçi Partisi*) girişmişlerdir. *Yön* dergisinin çıkarılması ve *Türkiye İşçi Partisi*’nin kuruluşu, yukarıda belirttiğimiz durumlara birer örnektir.

Bir hareket-düşünce olarak da kabul edilen *Yön Hareketi*; *Kemalizm*’in yarım kalan demokratik ulusal dönüşüm eylemini tamamlayarak sosyalizmle bütünleştirmeyi hedefler. *Yön*’ün sol düşüncesi; “...militarist, Kemalist ve modernisttir. *YÖN* solunun Marxist eğilimler taşısa bile bunu çok açıktan savunan bir tavır hiçbir zaman olmamıştır. Marksizm, *YÖN* ideolojisinin naif ve biraz da metodik arka planını meydana getirmektedir. (...) *YÖN*’ün asıl maksadı ordu destekli, güdümlü bir darbe iktidarı hazırlamaktır. (Kahraman, 2011: 51). Marksizm’le *Kemalizm*’in uzlaştırılma çabaları, esasen bir güç ve iktidar isteğinin sonucudur. *Yöncüler*; *Kızıl Ordu* ile bütünleşmiş *Bolşevik* iktidarının benzerini, ordu destekli ve *Kemalist* bir iktidarla kurmak istemişlerdir. *Türkiye*’de Marksizm’in ve Sosyalizm’in gelişiminde; *Yön Hareketi* dışında, 1960’lı yıllarda sosyalizmle milliyetçiliği bir potada eritmek isteyen sosyalistlere de dikkat çekmek gerekir. “*Türkiye sosyalizminin 1960’lardaki tarihine baktığımız zaman milliyetçilik kavramına özel bir vurgu yapıldığına, kendilerini milliyetçiliğin gerçek temsilcileri olarak resmeden Türkiyeli sosyalistlerin, sosyalizmle milliyetçiliği birbirine ekleme çabalarına tanık oluruz. 1960’lı yıllarda Türkiyeli sosyalistler, sosyalizm anlayışlarını sık sık “millet” ve “milliyetçilik” gibi kavramlara referansla ifade etmeye çalışıyorlardı.*” (Doğan, 2011: 135). Bu durum, ülkedeki toplum yapısı ve siyasi gelenekle ilişkilidir. Cumhuriyet *Türkiye*’sinin milli değerlere dayalı olması, sosyalizm düşüncesini bu millilikle uzlaştırılmak istenmesinde etkili olmuştur. *Türkiye İşçi Partisi*’nin 1961 Şubat’ında on iki sendikacı tarafından kuruluşu yine Marksist hareket, Türk solu ve Türk işçi sınıfı için önemli bir gelişme olmuştur.

Türkiye’nin Batılılaşma tarihinde, Batı’daki teknik, bilimsel, ekonomik ve toplumsal ilerlemelere yetişebilmek çabası daima ön planda olmuştur. Bunun yanı sıra “...uluslaşma ve modernleşme süreçlerine eşlik eden, dahası bu iki sürecin artalanındaki bir diğer süreç, kukusuz, ekonomik yapı ve üretim ilişkilerindeki dönüşümdür.” (Alkan-Çakır, 2017: 237). Modernleşmek adına olmazsa olmaz unsurlar biçiminde kapitalist

sistemin dikte ettiği şartlar, çeşitli noktalardaki geri kalmışlığın birbirine zincir gibi bağı olduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Sanayileşmenin ve kapitalist üretim biçiminin Osmanlı’da, Batı’daki gibi bir gelişme gösterememesi, *Marksizm*’in ülkede geç tanınmasının sebeplerinden biridir. Bu geç kalınmanın, siyaset, ekonomi, sanat alanlarında etkileri olmuştur. Türk edebiyatına bakıldığında, Batılı edebi türlerin ve akımların Avrupa’ya göre daha geç tanınmasının ve bunlarla ilgili eserler verilmesinin de geciktiği görülür. *Cumhuriyet*’le birlikte aranın biraz kapanmıştır, ancak tam koşutluğun sağlanması bir ideoloji ve kültür işidir. Edebiyat bir kültür işidir. Marksçılığın edebiyata yansması için Marksist kültürün, ideolojinin iyi bilinmesi gerekir. Türkiye örneği düşünüldüğünde, Marksçılığın geç tanınmasının ve edebiyata yansmasının daha sonra oluşu az çok bellidir. Türkiye’de *Marksizm* ve *Sosyalizm*’le ilgili hareketler, 1961 *Anayasası*’nın getirdiği havayla önemli gelişimler ve çeşitlenmeler göstermiştir. 12 Eylül 1980 *Darbesi* ve sonrasında, ülkedeki *Marksizm* açısından yeni bir dönemi işaret edecektir.

2.1.1.1. Türk Edebiyatı İçin Yeni Bir Türden Çok Daha Fazlası: Batılı Roman

Roman; özellikle son birkaç yüzyıla damgasını vuran, sadece sanat çevrelerinde değil, toplumun pek çok alanında ele alınan, değerlendirilen ve tartışılan bir edebi türdür. Önemli bir edebi tür olan romanın sanatçılar, yazarlar, araştırmacılar tarafından pek çok tanımı yapılmıştır. Roman, *Türk Dil Kurumu*’nun hazırladığı *Türkçe Sözlük*’te “*İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebi tür*” (Türkçe Sözlük, 2005: 1660) biçiminde tanımlanır. *Milan Kundera*’nın roman tanımında, bu türün düz yazı oluşu vurgulanır. “*Yazarın deneysel egolar (kişiler) üzerinden varoluşa dair birtakım temaları somuna kadar incelediği büyük düzyazı biçimi*” (Kundera, 2012: 137) edebi tür, *Kundera* için var oluşun kitabıdır. *Georg Lukacs* romanı, günümüzün epiğı olarak tanımlar. “*Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünüen bir çağın epiğıdır.*” (Lukacs, 2011: 64). Çağdaş bir destan gibi, bir kahramanının yaşamında, içinde yaşanan toplumu ve tarihi yansıtan bir sanattır.

Roman, insanla ilgili modern ve geniş bir sanattır. Bireysel ve toplumsal olarak, insan yaşamının bir parçası ya da tümü; onun büyük çoğunlukla merkezinde yer alır. Bu durum, *Batı* edebiyatı ile *Doğu* edebiyatı arasındaki farklardan biridir. *Batı*'da “...hikâye ve romanlar, daha evvel destanda sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey, daima insan ve hayatın kendisidir.” (Tanpınar, 2006: 26). Bireye ve topluma yönelmek, ilgili zamanın içinden diğer zamanlara uzanan geniş bir perspektifi hazırlar. İlk modern roman olarak kabul edilen *Don Kişot*'a bakıldığında, *Ortaçağ*'ın hatıralarından miras düşlerini, modernleşen dünyada gerçeğe dönüştürmek isteyen bir kahramanın macerası görülür. *Don Kişot*, edebiyatta moderniteyi başlatan bir eserdir. “*Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes'in Don Quijote'sinin bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir.*” (Parla, 2013: 18-19). *Cervantes*'in eseri, modernite ve ardıllarının yazındaki ilk karşılığıdır. *Don Kişot*, *Rönesans*, *Coğrafi Keşifler* gibi gelişmelerin sonuçlarının alınmaya başlandığı 16. Yüzyılda yazılmıştır. Yazında modernin tarihini başlatmıştır. *Don Kişot*'tan itibaren roman, postmodernite için de üstkurmacanın işlendiği geniş edebi türdür. Batılı, çağdaş romanın Türk edebiyatına Tanzimat edebiyatıyla girmesi, 19. Yüzyılda hız kazanan *Osmanlı- Türk* Batılılaşmasında etkisi geniş sonuçlar doğurmuştur. Batılı roman olgunluk dönemini yaşarken, Türk yazarı onunla tanışmıştır.

Toplumsal tabanlı değişimlerin sanata yansımalarının görüldüğü en önemli edebi türdür sayılan roman; destan, hikâye, romans çizgisinden beslene beslene biçimlenip olgunlaşmıştır. Romanın *Türkiye*'deki gelişiminde kendine özgülükler etkili olmuştur. Geleneksel Türk hikâyeciliğinin etkisinde ilk örnekler hem çeviri hem de kıssadan hisse çıkarıcı özellikler taşımıştır. Batılı roman çevirilerindeki ilk örnekler, büyük yazarların eserlerinden yapılmamıştır. Bu durum, aynı yüzyılı yaşayan *Batı* ile *Osmanlı* arasında, sanat anlamındaki farklılıkların kısa sürede kapatılmadığını gösterir. “*Türk romanı hem geç doğmuştur hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısında yaklaşmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumu ile Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur.*” (Dino, 2008: 6). Modern romanın ülkedeki gelişimi, Türk Batılılaşmasının hız isteğiyle paralel biçimde hemen olsun eylemlerinin bir sonucu sayılır. Tabandan gelmeyen eylemlerin edebiyattaki ilk yansıması, çeviridir. Çeviriler aracılığıyla, toplumu eğitmek isteği ağır basmıştır. Ancak bunun dışında, Türk edebiyatının modern bir romana temel olacak deneyimleri

gözden kaçırılmamalıdır. Batılı tarzda Türk romanının başlangıcı, sadece çeviri eserlerin varlığına bağlanmamalıdır. “*Modern Türk romanı esas çerçevesini Batı’dan yapılan roman çevirilerini örnek alarak belirlemiş bir tür olsa da, yüzyıllarca yıl işlenerek bir gelenek oluşturan klasik halk hikâyeleriyle Divan edebiyatının özellikle manzum tarzda yazılmış hikâyelerin onun üzerindeki etkileri bu konuda yazı yazan kişinin dikkatinden kaçırmaması gereken önemli bir hususiyettir.*” (İssı, 2010: 20). Bu durum, kendi toplumuna dikkat eden sanatçılarımızın, icra ettikleri sanatın sınırları çerçevesinde (hikâye eserlerinde) toplumsal unsurlara değindiklerine bir işarettir.

Romanın Türk edebiyatı için başka bir önemi; toplumsallığın modern dönemler için gerekliliğini bütün topluma göstermesinden kaynaklanır. “*Tanzimat’la birlikte edebiyat toplumsal bir nitelik kazanmaya başlar ve Tanzimat aydını/yazarı hayatla, insanla doğrudan doğruya yüz yüze gelir. (...) Geleneksel Osmanlı-Türk edebiyatının soyut ve kavramsal niteliğine karşılık Batının gerçekçi ve insanı merkez alan edebiyatı, bir dönüşüme ihtiyaç duyan Tanzimat aydını/yazarını etkiliyordu. Bu açıdan, bu dönemde Batı edebiyatının en etkin türü olan roman, Tanzimat dönemi yazarının toplumla iletişime geçme ve gerçeklik üzerine kurulan bir edebiyat özlemine cevap verecekti.*” (Arslan, 2007: 1-2). Tanzimat sanatçısı için roman, halkla iletişime geçmenin ve çağı anlatmanın en önemli aracı olacaktır. Yaşanan çağın gerçeklerinin, toplumun tamamıyla ilgili olduğunu anlayan sanatçılar, sadece bir sınıf veya bölüm için sanat yapılamayacağını anlarlar. Türk insanına önerilen yaşamı anlatmanın etkili yolu, romandan geçer. Ondan beklenen yarar, halka yeninin-modernin bakış açısını kazandırarak, iyi bir yaşamın oluşturulmak istenmesidir.

Roman, *Türkiye’nin Batılılaşma* serüveninin kaydedildiği bir hafıza ve bilinç tazeleyicisi sanattır. Devlette ve toplumda istenen yaşatıcı değişimin sanatsal karşılığı sayılarak, *Avrupa’dan* alınışı boşuna değildir. “*Avrupa romanı adını verdiğim roman, Modern Çağ’ın başında Avrupa’nın güneyinde doğar ve özünde, ileride sınırlarını coğrafi Avrupa’nın (özellikle de her iki Amerika’da) ötesine kadar genişleten tarihsel bütünlüğü temsil eder. Tıpkı Avrupa müziği gibi Avrupa romanının da biçimlerindeki zenginlikle, evrimindeki baş döndürücü yoğunlukla, sosyal rolüyle hiçbir uygarlıkta eşi benzeri yoktur.*” (Kundera, 2012: 120). Avrupa romanı, modernleşmek için bilinmesi ve anlaşılması gereken araçtır. Gelişim ve değişim; ekonomik yapının değişimi, derebeylikten kapitalizme geçiş vb. içsel duruma bağlı biçimde ilerleyerek yazının da konusu olmuştur. Ancak *Batılılaşmak* isteyen toplumların kendi toplumsal yapıları ve

bunun Batılılaşmaya uygun olup olmadığı, göz ardı edilmemelidir. “*Bir toplumda değişme başladığında bu değişim, öngörülen alanlar kadar, öngörülmeyen alanlara da sıçrar. Osmanlı toplumu belki çok köklü bir değişim geçirmiyordu, ama modernleşme toplumun her kesitine ve her kurumuna sıçradı.*” (Ortaylı, 2014: 283). Toplumun gelişiminde iç ve dış ilişkileri arasındaki tepkime süreçleri, gelişimin hedefine ulaşmasında belirleyici bir etkidir.

Türk romanının ilk telif eserleri, toplumun her noktasına sıçrayan Batılılaşmanın görüntülerini sunmuştur. Bu görüntülerin toplandığı izlek olan “*Yanlış Batılılaşma*”daki sembol karakterlerin karşısına, Osmanlı-Türk Batılılaşmasının halk arasında çoğalmasını istediği karakterler konulur. *Ahmet Mithat Efendi*’nin *Felatun Bey’le Rakım Efendi* romanındaki *Felatun* ile *Rakım* karakterleri bu anlamda çarpıcı örneklerdir. Türk romanının ilk örneklerini veren Tanzimat yazarlarının ele aldığı toplum, yıkılmak istemeyen bir devletin kaygılı ve aceleci hamlelerinin yansımalarını sonuna kadar hisseden bir toplumdur. Yıkılmanın önlenmesi adına, topluma yararlı olacak bireyler *Rakım Efendi*’nin şahsında sembolleşir. *Rakım Efendi* vb. karakterlerin karşıtı olan ve yanlış Batılılaşmanın sembol karakteri olarak karşıt güç kümesinde toplanan züppe karakterler; kılavuzun yanlış ellerce kullanılışının örnekleridirler. “*Batılı toplumların somut pratiğini irdeleyen fikirler, Batı dışındaki toplumların aydınları nezdinde kendi toplumlarının somutunu izah etme kılavuzu olarak değerlendirilmek istenmiş; bu ise beraberinde kötü birer Batı karikatürleri olarak nitelenebilecek “Doğu’daki Batı yansımalarını” ortaya çıkarmıştır.*” (Aktaş, 2012: 9). Toplum ve uygarlık farkları hakkıyla gözetilmeksizin yapılan uyarlama eylemleri, amacından saptırıldığında beklenmedik ve zarar verici sonuçlara yol açar. Yanlış Batılılaşmanın züppe ve taklitçi karakterleri, sadece *Batı*’nın değil, onu özümseyip bunu halk tabanına yaymayı hedefleyen Türk aydınının da kötü taklitleridir.

Çağdaşlaşmanın Türk yazınındaki etkileri; normal bir sanatsal uğraşın üzerindedir. Türk romanı, toplumsal etkinin öncelendiği ilk örneklerle doğar, teknik ve biçimden ziyade içerik ön plandadır. “*Bu romanların değerleri sanat yönünden küçümsenecek olsa bile toplumsal etkileri göz önünde tutulmalıdır, baskı rejimine karşı olan yazın reformcuları, Avrupa’dan döndüklerinde, roman alanındaki devrimci tutumları küçümsememekte aldanmamışlardır; siyasal eylemlerinden çok önce romanları, toplumun iç zembereklerini etkileyerek onu değiştirmeye başlamıştır. Namık Kemal’in sürgün bulunduğu Magosa’da roman ve tiyatroya verdiği önem, dostlarına*

yazdığı gizli mektuplarla göndermekten geri kalmadığı yazın önerileri, bir yazarı kaygısından fazla bir şeydir: Siyasal ve toplumsal bir gereklilik, tümünden bir yenilenme programıdır.” (Dino, 2008: 144). Sanatçı, devlet yönetiminin tekelinde görülen yenileşmenin sınırlarını, bu yönetimle ters düşmekten çekinmeden genişletmiştir. Yönetime, kendisinin de yenilenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Türk romanı, yenileşmenin sınırlarını genişletmek isteyen özelliğiyle, özgünlük kazanımını arttırmıştır.

Roman, devletin ve toplumun kendisi üzerine düşünebilmesini kolaylaştıran bir sanattır. Batılılaşma ideolojisiyle kendisini gösteren yenileşmeyi, Türk toplumunda 18. Yüzyıldan beri sancısı çekilen bir doğumla sembolleştirebiliriz. “*Türkiye’nin Tanzimat’tan, hatta Lale Devri’nden bu yana sorunu, bir değişim sorunudur. Bu, bazen hızlanan, devrimsel özellikler alan, bazen de durgunlaşan, hatta geri dönüş izlenimi verebilen uzun bir süreçtir. Türkiye altyapısıyla, üstyapısıyla kültürel kurumları, ideolojileri, değerleriyle bir değişim süreci içindedir.*” (Belge, 1975: 21). Türk romancıları, bu doğum sancısını kaydeden bir sağlık memuru-doktor gibidir. Bu bağlamda, *Tanzimat*’tan bugüne ne yaşandıysa, Türk romanındaki yerini almıştır. Son iki, üç yüzyıla bakıldığında Fransız romancılarının ve Rus romancılarının bütün yazarlara ve edebiyatlara etkisi açıkça görülür. Türk roman yazarları da bu etkilerden payını fazlasıyla alır. *Durali Yılmaz*, bu iki romancılık örneğinde, ilk romanlarımızı Rus roman unsurlarına yakın görür. “*19. Yüzyılda Devlet-i Aliyye’nin temelleri iyiden iyiye sarsılmaktadır. Batı, gerek kültürü, gerek medeniyeti ile üstümüze üstümüze gelmektedir. Aydınların kafası karmakarışıktır. Toplumumuz, 19. Yüzyıldaki Rus toplumuna benzer sancılar içindedir. Bir farkla ki bizim halkımız, dinine bağlı olduğundan toplumda öyle büyük sarsıntılar ve dalgalanmalar yoktur. Sarsıntı ve dalgalanma sadece aydınlarımızın kafasındadır.*” (Yılmaz, 2011: 21). İlk Türk romanlarını yazan aydın/yazarlar, devletin yıkılışını önlemek için toplumun kültür seviyesini yükseltmek gerektiğine inanmışlardır ve romanı bunun için bir araç olarak düşünmüşlerdir. Halka modernlik ve yeni yaşam hakkında bir şeyler öğretmeye çalışırken öte yandan da *Batı-Doğu* karşılaştırmasının sancılarını yaşamışlardır.

Tanzimat ikinci dönem sanatçıları ve *Ara Nesil* sanatçılarının eserleriyle gelişimini sürdüren Türk romanı; *Araba Sevdası*, *Sergüzeşt*, *Zehra*, *Karabibik* gibi eserleriyle ilk realist roman, ilk psikolojik roman ve ilk köy romanı örneklerine sahip olur. 19. Yüzyılın son çeyreğinde dikkat çeken bir eser, *Mizancı Mehmet Murat*’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanıdır. Bu roman, ülkücü-idealist bir perspektifle

yazılmıştır. “*Büyük oranda yazarının öz yaşamından izler taşıyan romanın idealize kişisi olan Mansur Bey, modern batının bilim ve tekniğiyle milli ve dini değerlerin bilinçli bir sentezidir.*” (Çetin, 2010: 48). *Mizancı Mehmet Murat, Avrupa* sanayisini bizzat görmüş bir yazardır. Ülkesinin *Batı* gibi gelişmesini, sanayileşmenin güçlenmesinde görür. “*Fransa’da görmüş ve öğrenmiş olduğu pek çok fikir arasında bulunan ziraat ve sanayinin halka açılarak geliştirilmesi hususunu romanda Mansur Bey’e uygulatır.*” (Şenler, 2009: 91). Romanın ülkücü başkarakteri *Mansur Bey*, Anadolu’da bir fabrika açarak ve üretim yaptırarak; yaratılmak istenen Türk-Osmanlı burjuvazisinin öncü örneğini sergilerken, köylünün de kalkınmasını sağlayacak düşüncelere sahiptir. “*Köy kalkınmasının gerçekleştirilmesinde (...), sanayileşme (iplik fabrikası kurulması), kooperatifleşme ve örnek tarımcılığın denenmesi, romanın yazıldığı dönem için gerçekten ileri düşünceler ve uygulamalardır.*” (Kaplan, 1997: 32). Bu, örneğine daha önce rastlanılmayan bir düşüncedir. Kalkınma hamlesi uygulamaları olarak düşünülen kooperatifleşme ve sanayileşme, Türkiye’deki burjuva sınıfının gelişimi için eserde gösterilen iki koşuldur. Batılılaşmanın, modernleşmenin iktisadi anlamı Türk okuru karşısına çıkar. “*Modernleşmenin iktisadi yanı kapitalizmle ilişkili*” (Yavuz, 2013: 175) dir. Kapitalizmin etkin olduğu dünyada sanayileşmek, bütünsel bir modernleşmenin temelidir. *Mansur Bey* karakteri ve onun eylemleri, Türk romanı için bu anlamdaki ilk çarpıcı örnektir.

Türk edebiyatında roman türü, *Servet-i Fümün* yazarlarının kalemlerinden ilk olgun eserlerine sahip olmuştur. *Aşk-ı Memnu*, *Eylül*, Türk edebiyatına damgalarını vururlar. *Aşk-ı Memnu*, *Ramazan Korkmaz*’ın deyimiyle, “*Batı tarzı romanın edebiyatımızdaki ilk olgun meyvesi/eseri*” sayılmaktadır. *Eylül* ise psikolojik romanın edebiyatımızdaki klasiklerindendir. 1910’a gelindiğinde, Anadolu’nun ve köyün gerçeklerini anlatan bir roman yazılmıştır: *Küçük Paşa*. Eser, Anadolu köylerinde çok uzun süreden beri devam ettiği görülen olumsuz yaşam koşullarına ayna tutar. Romanın başkarakteri küçük *Salih*’in *İstanbul*’dan *Anadolu*’ya, paşa konağından yoksul köy evine gelişi ve yaşadıkları, *Anadolu*’nun ve köyün gerçeklerinin Türk romanında ağırlığını arttırmasındaki etkili örneklerden biridir. *Küçük Paşa* yazıldığı ve yayınlandığı dönemde, aydının ve toplumun dikkatini Anadolu köylerine çeker. “*Ebubekir Hazım’ın bu dönemde yayımladığı Küçük Paşa (1910) romanı, yıllar sonra, köy romancılığının moda olmasıyla gelişen bir dikkatin yeniden keşfettiği eser olmuştur.*” (Kahraman, 2010: 61). *Küçük Paşa*’yı yazan *Ebubekir Hazım*, eserinin sanatsal eksikliklerinin farkındadır. Ancak

yazarın asıl amacı/derdi başkadır. *“Ebubekir Hazım, Küçük Paşa’nın 1910’daki baskısına yazdığı ön sözde, “bir köylü çocuğun muhayyel sergüzeşti dediği eserini, Anadolu’daki faciaların hepsini değilse de öncelikle söylenmesi gerekenleri söylemek için yazdığını belirtir. Pek çok meseleyi dile getirebilmek uğruna, “saded haricindeki sözler” etmekten çekinmez. Hatta “bu muhayyel hikâye”nin “saded haricindeki hakikatları” anlatmak için yazıldığını söyler. Küçük Paşa’nın hikâyecilik tekniği ve anlattıkları bakımından kusurları, eksikleri olduğunu da baştan kabul eder.”* (Kaplan, 1997: 38). Yazar, Anadolu’da facia olarak gördüğü kötü yaşamları göstermek ve yoksul Anadolu’nun sesini duyurmak amacıyla romanını yazdığını belirtmiştir. Eserde Anadolu köylerinin genel görüntüsünü tek başına temsil edebilecek görüntüler mevcuttur. Anadolu köylerinin ve köylülerinin hepsinde görülebilecek meseleler, olay örgüsünde yer alır. Bu meseleler; köylünün eğitimsizliği, cahillik, okulsuzluk, devletin köye ilgisiz kalması, kamu hizmetlerinin geri kalması, savaş ve vergi yüklerinin köylüye bindirilmesinin getirdiği zorluklar vb. meselelerdir. *Ebubekir Hazım Tepeyran’ın Küçük Paşa* romanı, çeşitli eksikliklerine karşın, Anadolu köylerinin gerçek durumunu yansıtmayı önemli ölçüde başarabilmiş bir eserdir. *Ramazan Kaplan* bu eseri, gerçek köy yaşamını *Karabibik*’ten sonra başarıyla işleyen bir roman olarak görür. *“Yazarın yalnızca meseleleri sıralamakla yetinmesi, köylünün roman sanatının gerektirdiği biçimde romanda yer almasını engellemiştir. Fakat güçlü gözlemciliği, tenkitçi tutumu ve gerçekçiliğiyle Bahtiyarlık ve Turfanda mı Turfa mı’daki köy romantizminin karşısına çok daha gerçekçi bir köy hayatını başarıyla işleyen ilk örneklerinden biridir.”* (Kaplan, 1997: 43-44). *Küçük Paşa; Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nda önemli bir konu olacak köyü gerçekçi biçimde işlemesiyle, Türk yazınına katkıda bulunan bir eser olarak kabul edilir.

Türk romanı gelişirken, özellikle 1908’de ilk kez tefrika ettiği *Şıpsevdi* romanıyla *Hüseyin Rahmi Gürpınar*’ı unutmamak gerekir. Gürpınar, *Şıpsevdi* ile kendi toplumculuğuyla ilgili önemli verileri göstermiştir. Sömürü, sermayenin burjuva elinde toplanması, sınıf farklarının keskinleştirdiği gelir eşitsizliği gibi konular, bu romanda örneklenir. *“Türk edebiyatında, birkaç satırla da olsa, ekonomik adaletsizliğe, emek ve sermaye sorununa, sömürü düzenine değinen, ilk romandır Şıpsevdi. Türkiye’de sol fikirlerin 1908 Meşrutiyeti’nden hemen sonra ortaya çıktığı; Türk Sosyalist Fırkası’nın 1910’da kurulduğu ve görüşlerini İştirak gazetesinde 1910’dan itibaren yayımladığı; o tarihe kadar bu konuda Türkçe olarak pek bir şey bulunmadığı düşünülürse Hüseyin*

Rahmi'nin sosyalist fikirleri basında ilk dile getirenlerden olduğu söylenebilir. Roman tarihimiz bakımından ilginç bir nokta." (Moran, 1975: 5). *Hüseyin Rahmi Gürpınar, İkinci Meşrutiyet'in* getirdiği ortamda, sosyalizmle ilgili düşüncelerini eserlerine yansıtmış bir yazardır. Kendisinin özellikle İstanbul merkezinden sömürü, gelir adaletsizliği ve bunlardan doğan toplumsal sorunlara dikkat çekmesi son derece önemlidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sanatçılığında gösterdiği bu tutum, Türkiye'nin Tanzimat'tan bugüne yaşadığı değişimlerin çarpıcı bir örneğini yansıtmaması bakımından dikkat çeker. "Tanzimat'tan bu yana Türkiye'de süregelen değişim de aslında kapitalizm-öncesi toplumdan kapitalist topluma geçiş olayıdır. Dolayısıyla bizim sorunsalımız da bir geçiş sürecinin yarattığı bir şeydir." (Belge, 1975: 22). *Gürpınar*, kapitalist topluma geçirilmeye çalışılan Türk halkının yaşamından kesitler sunan romanlar yazar. Bu romanlarında ele aldığı *Sosyalizm, Kapitalizm*'in karşısında ne kadar dirençli kalabilecektir, bunun yanıtını arar. Yazarın *Sosyalizm*'le ilgili bilgilere sahip olmasında, arkadaşları *İbrahim Hilmi* ile *Haydar Rıfat*'ın rolleri vardır. *"İbrahim Hilmi'nin 1908'de Hüseyin Rahmi ile birlikte Boşboğaz ile Güllabi gazetesini çıkardığını (...) Şipsevedi'yi ve Hüseyin Rahmi'nin ondan sonraki romanlarını da yayımladığını; aralarında kurulan yakın dostluğu da hatırlarsak, sol fikirlerin romancımıza hangi kanaldan geldiğini tahmin edebiliriz."* (Moran, 1975: 6). Arkadaşı *Hüseyin Hilmi*'yle sosyalizm konulu sohbetler, fikir alışverişleri yaptığı belli olan *Hüseyin Rahmi*'nin, *Haydar Rıfat* tarafından Türkçeye çevrilen *Sosyalizm* adlı eseri de okuduğu açıktır. *Hüseyin Rahmi Gürpınar* öncelikle, Türk toplumundaki yanlış Batılılaşmayı ele alan ve onu en önemli izlek olarak kullanan yazarlarımızdandır. Bununla birlikte, *Şipsevedi*'de yanlış Batılılaşmanın yanı sıra sosyalizmle ilgili konulardan söz etmesi, kendisinin toplum gözlemindeki dikkatini gösterir. Türkiye'ye girişi 1900'lerden hemen önce olan kapitalizmi doğrudan ilgilendiren durumların, yanlış Batılılaşmayla bağlantılı verilmesi, edebiyatımız için yeni bir gelişme sayılabilmektedir. *Şipsevedi*'nin başkarakteri *Meftun Bey*, sosyalist düşüncüyü benimsemiş gözükse, fakat alafranga züppe özellikleriyle öne çıkan bir karakterdir. *Berna Moran* yazarın, sosyalist fikirleri niçin *Meftun Bey*'e söylettiğini şöyle izah eder: *"Bunun bir sebebi, yazarın sol görüşleri kendi düşüncesi gibi dile getirmesinden kaçınmasıdır. Hüseyin Rahmi sakıncalı gördüğü, tepki yaratacağını tahmin ettiği düşünceleri, genellikle, ya bir hırsızın, dolandırıcının ya da az çok deli diye bilinen bir adamın, kısacası güvenilmez bir karakterin ağzından verir"* (Moran, 1975: 6). *Hüseyin*

Rahmi'nin kendi dönemindeki toplumsal ve siyasal bazı hassasiyetleri göz önünde tutarak, böyle bir tutum sergilediğini söylemek yanlış olmaz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar romanlarında, sosyalist fikirlerini 1919'dan itibaren daha açık şekilde dillendirmeye başlar. 1919'da yayınlanan *Hakka Sığındık*, bunun ilk örneğidir. Yazarın 1919'dan sonra yazdığı *Can Pazarı*, *Ben Deli miyim*, *Utanmaz Adam*'da; sosyalist ve komünist fikirleri, roman kişilerinin ağızlarından dillendirdiği görülür. Yazarın sosyalizmle ilgili düşüncelerden çıkardığı sonuç; sosyalizmin iyi bir düşünce olması, fakat insanın bencil-kötü bir varlık olduğu için onun onurlu yaşam biçimine ulaşamayacağıdır. “İşte Hüseyin Rahmi'nin sosyalizmin gerçekleşmesi konusunda vardığı sonuç. Sosyalizmin kendisi kötü değildir, fakat insanoğlu sonsuz bencildir. Bundan ötürü, ezilenler fırsat bulup idareyi ele alsalar da yine iki sınıf oluşacaktır: Egemen ve ezilen ya da aldatan ve aldanan. Gerçekleşmesi imkânsız bir hayal olarak kalacaktır sosyalizm. Bu işe bir çare bulunamaz çünkü insan tabiatı buna elverişli değildir.” (Moran, 1975: 7). *Hüseyin Rahmi*'nin *Sosyalizm*'le ilgili umutsuzluğunda, *Marksist Sosyalizm*'de öngörülen devrimle *Komünizm*'e ulaşma unsuruna dikkat etmemesi ya da dikkat edememesi anlaşılabilir. Yazarın düşünce dünyasındaki sosyalizm, komünist devrimin yolunu açamayacak bir sosyalizmdir.

Türk romanında çizilen erken dönem sosyalist roman kişilerinin diğer örneği, *Halide Edip Adıvar*'ın *Handan* eserindeki *Nazım* karakteridir. Romanın başkışısı *Handan*'ın ilk aşkı olan *Nazım*, “II. Abdülhamit döneminde vatani kurtarmayı her şeyin üzerinde tutan bir Jön Türk'tür.” (Şahin, 2014: 168). 1912'de yazılan ve aynı dönemlerde ilk kez basılan bu romanın olay örgüsünde, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetime karşı çıkan aydınlar arasında sosyalist eğilimli olanlardan söz edilir. *Nazım* da böyle bir örnektir. Ancak *Nazım* vb. roman kişileri sosyalist bir devrim yapma yeteneklerinden ve olanaklarından mahrumdurlar. Erken sosyalist roman kişilerinin düşünceyle eylem arasındaki durumları, serüvenci olarak nitelendirilmiştir. “Türk romanında sosyalistler, genellikle “serüvenci” kişilerdir. (...) Toplumsal düzenin değişmesi için çalışan bu birey-sosyalistler, yazarlarımıza göre boşlukta dolaşan, görevsiz, amaçlarında serüvenden serüvene koşan insanlardır. Örgüt adamı olmanın bir anlamı yoktur; örgüt, “mesleksizliğin” ifadesidir.” (İleri, 1975: 6). *Nazım* karakterinin *Fizan*'a sürülürken intihar etmesi, *Toplumcu Gerçekçi* romanda çizilen olumlu tip/sosyalist bireyden beklenmeyen bir davranıştır. Çünkü olumlu tip umudunu kaybetmeyen, mücadelecisi bir kahramandır. *Hüseyin Rahmi* ve *Halide Edip*'in ilgili romanlarındaki erken dönem

sosyalistlerinin işsiz-mesleksiz-serseri gibi çizilmelerinde, Türkiye'nin Avrupa'ya göre geç sanayileşmesi ve ilgili yıllarda güçlü bir işçi sınıfının bulunmayışı etkilidir. Toplumsal veya toplumcu düşünceye sahip olmak, örgütlü bir anlayışla somutlaşır. Marksist sosyalist anlamda örgüt hareketine yabancı olan; mesleksiz, emek sarf etmeyen ve çalışmanın anlamını bilmeyen bireyin; örgütselliği, toplumcu anlayışı ve devrimci düşünceyi öğrenmesi, benimsemesi kolay değildir.

Milli Edebiyat döneminde ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nın başlangıcındaki romanlara bakıldığında; sosyalist düşüncenin dışındaki düşüncelerin ağırlıklarının daha çok hissedildiği eserlerin yazıldığı görülmüştür. *Kurtuluş Savaşı* yıllarında roman yazan yazarlar, Cumhuriyet döneminde de romanlar yazmaya devam etmişlerdir. Roman tıpkı Tanzimat birinci döneminde olduğu gibi; Cumhuriyet döneminde de düzenleyici, yenilikçi, değişimci seslerin yükseldiği türdür. Cumhuriyet dönemi Türk romanının ilk örnekleri, yeni rejimin ideolojisi çerçevesinde şekillenmiştir. Cumhuriyet, devletin yönetiminde halkı önceleyen bir rejimdir. Cumhuriyetin bu özelliği, romandaki karşılığını kolaylıkla bulur. Eserlerde, yeni kurulan devletin prensiplerinin yayılması, benimsenmesi yolunda çabalar göze çarparken diğer yandan da Anadolu açılımı devam etmiştir. "*Milli ve çağdaş değerlerle beslenen kalkınma ve yenileşme hareketleri, Ankara'dan dalgalar halinde genişleyerek, Anadolu bozkırlarına yayılır. Roman yazarları da ister istemez yeni yönetimin eğilimi doğrultusunda Anadolu'ya yönelirler. Anadolu adeta yeniden keşfedilmeye çalışılır.*" (Gündüz, 2005: 378). Anadolu'ya açılma, ülkenin gerçeklerini bütünüyle anlamak adına Türk edebiyatındaki toplumcu gerçekçiliğin gelişimine de katkı sağlamıştır. Bunun yanında, yeni devletin, çağdaş uygarlık derecelerine ulaşma hedefinin Anadolu'da ne kadar karşılık bulabildiği konusu, Cumhuriyet romanının ve *Toplumcu Gerçekçi* romanın konularından biri olur.

Cumhuriyet romanının öncü yazarları; *Reşat Nuri Güntekin*, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, *Halide Edip Adıvar* ve *Peyami Safa*'dır. *Reşat Nuri Güntekin*'in *Çalılıkusu* romanı, Anadolu'nun zorlu koşullarında var olmaya ve halkına yararlı olmaya çalışan *Feride* adlı genç bir bayan öğretmenin serüveni etrafında şekillenir. *Feride*, Cumhuriyet'in topluma örnek olmasını istediği sembol kadınlardandır. *Yeşil Gece*, gericiliğe ve yobazlığa karşı savaşıyan genç bir öğretmenin uğradığı haksızlıklarla örülü olay örgüsüne sahiptir. Eserde; *Kurtuluş Savaşı* kazanıldıktan sonra, toplumun gerçek kahramanlarıyla vatan hainlerinin bazı durumlarda birbiriyle karıştırılmalarının, yeni

sorunların doğmasına zemin hazırladığına dikkat çekilmiştir. *Yaprak Dökümü* ise yanlış Batılılaşmanın olumsuzluklarıyla çözülen bir ailenin yaşadıklarını anlatır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Ankara* romanları, *Osmanlı Devleti*'nin son döneminden Cumhuriyetin kuruluşuna ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'nin siyasal, toplumsal vs. durumlarına ışık tutar. *Yaban*, bir aydının gözünden yansıtılan Anadolu'yu gösterir. Osmanlı Devleti çökerken İstanbul'dan, hatta dairesinden, evinden pek çıkmayan "aydın", Anadolu'ya gitmek zorunda kaldığında, ona pek olumlu gözle bakamamıştır. Anadolu'ya duyulanlarla ve sınırlı bir coğrafyanın gezilmesiyle oluşan olumsuz bakış, çok da gerçekçi kabul edilmemektedir. Anadolu'ya gerçek anlamda bakış; hem *Cumhuriyet Sonrası Türk Edebiyatı* için hem de *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı ve Romanı* için önemli bir kol olan *Köy-Anadolu Edebiyatı*'nın 1950'den itibaren güçlenmesiyle birlikte daha geniş bir açı kazanacaktır.

İlk romanlarını 1908'den sonra yazmaya başlayan *Halide Edip Adivar*'ın ses getiren eserleri, Cumhuriyet döneminde yazdığı romanlarıdır. "*Türkiye'nin yirminci yüzyılın başında geçirdiği değişim ve dönüşümleri bizzat kendi gözlemlerine dayanarak eserlerine taşıyan Halide Edip Adivar, yaşam biçimi, kişiliği ve eserlerinde Doğu ve Batı'yı özümseyen aydın, modern ve bilinçli biri olarak toplumsal düzenin geçiş süreçleri ve aksayan yönlerini eserlerinde gerçekçi bir şekilde irdeler.*" (Şahin, 2014: 39). Yazar, Osmanlı'nın son yıllarından Cumhuriyet dönemine kadar yaşanan siyasi, tarihi olayların yansımalarını sade, açık bir dil ve üslûpla verir. *Ateşten Gömlek*, *Kurtuluş Savaşı*'nın her zorluğa karşın zaferle taçlanmasını konu edinir. *Vurun Kahpeye*, idealist ve vatansever bir öğretmen olan *Aliye* karakterinin, Anadolu'da yobazlar tarafından öldürülmesini konu edinir. Halide Edip Adivar; ünlü eseri *Sinekli Bakkal*'da ise, *II. Abdülhamit* döneminden *II. Meşrutiyet* dönemine İstanbul'un paşa konaklarından yoksul mahallerine uzanan toplum kesitlerini sergilemiştir. Romanın başkarakteri *Rabia* ile *Peregrini* adlı müzik hocasının evliliği, "...*imkânsız gibi görünen Batı ile Doğu'nun birleşebileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir.*" (Enginün, 1978: 247). Cumhuriyet döneminin bir diğer öncü romancısı *Peyami Safa*, izlek ve teknik bakımından getirdiği yeniliklerle (bilinç akımı, iç konuşma vb.) kendisini göstermiştir. Yazarın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanı, sevdiği paşa kızından karşılık alamayan ve onun muhitine kendini layık göremeyen başkarakterin iç çatışmalarını konu edinmiştir. *Fatih-Harbiye*, *Doğu-Batı* kültürlerinin farklılıklarını, mekân, semtler üzerinden sembolleştirir. *Neriman*

karakterinin, *Şinasi* ve *Macit* karakterleriyle yaşadığı ilişkiler, kendi iç dünyasında çatışmalar yaşamasına sebep olur. Bu iç çatışmalar, *Doğu-Batı* kültür çatışmasının yansımasıdır. *Bir Tereddüdün Romanı* eserinde, *Birinci Dünya Savaşı*'nın sebep olduğu olumsuzlukları olay örgüsünde işleyen yazar, bundan sonra sırasıyla *Biz İnsanlar*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yalnızız* romanlarını yazmıştır. Yazar son romanlarında, toplumun yerleşik değerleriyle bağdaşamayan bir kuşağın; materyalizm etkisindeki bir dünya görüşüyle maneviyat arasında yaşadığı bunalımları işlemiştir.

Batı tarzı romanın Türk edebiyatına girişi ve gelişimi; Batılılaşmanın toplumun her noktasını etkilemesiyle anlam kazanmıştır. Düşünceyle uygulamanın her zaman uyumlu olamayışı, Türk Batılılaşmasından beklenenlerin tamamen karşılanmasını engellemiştir. Ancak Türk romanı, bu karmaşık durum içerisinde kendi yolunu çizerek gelişimine devam etmiştir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e giden süreçte, kendi okuyucusunu bulmuştur. Konu ve eser sayısını arttırarak, toplumun her kesiminden okur kitlesine ulaşmıştır.

2.1.1.2. Nazım Hikmet, “Dergiler”, Suat Derviş ve Serteller: Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatına Giden Adımlar

Sovyetler Birliği'nin 1917 Ekim Devrimi'nin gerçekleştirilmesi ve 1918-1922 *İç Savaşı*'nın *Bolşevikler* tarafından kazanılmasıyla resmen kurulması; sosyalist düşünceyi benimsemiş pek çok aydını sanatçıyı etkilemiştir. Buna karşın *Sovyet Rusya*'daki sosyalist sistemin milliyetçilik karşıtı gözükmesi, ulus devletlerde hoş karşılanmamıştır. “*Türkiye’deki sosyalist hareketin ilk öncülerinin rejim tarafından sürekli bir tehlike olarak algılanması*” (Kacıroğlu, 2016: 39), Marksist estetik ve toplumcu gerçekçilikle ilgili konuların ele alınmasını sekteye uğratmıştır. Türk edebiyatında *Nazım Hikmet*'in kendisini göstermeye başladığı yıllar, Cumhuriyetin kurulduğu ve milliyetçiliğin (milliyetçi unsurlarla örülü bir halkçılıkla birlikte) siyasetten edebiyata, toplumun her katmanını etkilediği bir döneme rast gelir. Hatta 1930’lar, otoriterleşmenin de yükseldiği bir milliyetçiliğin dönemidir.

Sosyalizm, Marksçılık konuları *Türkiye*'de özellikle sanat ve yazın uğraşlarında tanınmaya başlanmış düşünce sistemleridir. “*Sol akım kendi içinden farklılaşıp gelişmeden, bir yandan zaman zaman takibata uğrayan bir yeraltı faaliyeti olarak yürümüş, öte yandan da sanat, edebiyat ve sosyal bilimler alanındaki ve dağınık olarak da başka alanlardaki aydınlar arasında bir fikir akımı olarak tutunmuş, fikir, sanat,*

edebiyat yayınları, dergileri halinde ifadesini bulmuştur.” (Boran, 2016: 101). *Nazım Hikmet*, hükümetin *Sosyalizm, Komünizm*’le ilgili konuları ve eylemleri sıkı bir takibe aldığı bir dönemde sanat uğraşlarına girer.

Sovyetler Birliği’ne gidip *Moskova*’da kaldığı süre içerisinde, dönemin ünlü Rus sanatçılarının (*Mayakovski, Klebnikov, Lermantov* vb.) eserlerini okuyarak kendi sanat anlayışını oluşturmaya başlar. Nazım’ın Sovyet Rusya’da en çok etkilendiği şair, “*Rus şiirinde devrim yapmış, ölçüleri kırarak vurgu ve uyağı ön plana çıkarmış*” (Bonamour, 2006: 102) *Mayakovski*’dir. *Mayakovski*’nin sosyalist devrimciliği, *Bolşevik Parti*’nin propaganda afişlerini yapması da sanatçının ilgisini çekmiştir. *Nazım Hikmet*, “*Rusya’dan Türkiye’ye döndükten sonra yayınladığı ilk kitabı 835 Satır’la (1930) çağdaşlarından çok farklı bir şiiri dener. Türk şiirinde o zamana kadar denenmeyen görsel, sessel ve karmaşık biçimli teknikleri kullanarak somut ve nesnel bir şiir anlayışıyla karşımıza çıkar. Aynı zamanda şiirini o güne kadar görülmemiş bir düzeyde Marksist ideolojinin emrine verir.*” (Korkmaz-Özcan, 2005: 252). Türk şiir tarihinde çeşitli hükümdarlara yazılan kasideler, vatan sevgisinin ve milliyetçiliğin yoğun olduğu şiir örnekleri çok sayıdadır. Sanatçı geçmişten gelen mirasın zıddına; şiirinin içeriğindeki Marksist ideoloji yandaşlığıyla, biçimdeyse Rus sosyalist devrimci şairlerinden ilhamla yaptığı değişikliklerle Türk şiirinde yeni bir sayfa açar. Onun “*1920’lerde Aydınlik dergisinde yayınladığı şiirleri Türkiye’deki ilk modernist şiirler*” (Kahraman, 2000: 252) olarak kabul eden araştırmacılar da vardır. *Nazım Hikmet*’in yenilikçi yönlerinin örnekleri, *Açların Gözbebekleri* adlı şiirinde görülmektedir. Şiirin dizelerinin zikzaklı yapısı, içeriğinin emperyalizmin bütün dünyaya yayılmış olumsuzluklara gönderme yapması dikkat çekicidir.

Nazım Hikmet’in en belirgin özelliklerinden olan *Marksçılık* ve solculuk, kendisinin sanat yolundaki ilk adımlarından itibaren diğer yazarlar, şairler üzerinde etkisini göstermiştir. “*Yazarın ilerici toplumsal olayların en ön safında yer almasını isteyen*” (Özçelebi, s. 1256) sanatçı, Türk şiirinde bir devrim gerçekleştirmek ister. “*Putları Yıkıyoruz*” adlı kampanyayı başlatıp, “*Şair-i Azam*” olarak adlandırılan *Abdülhak Hamit Tarhan*’ı hedef alır. *Nazım Hikmet, Abdülhak Hamit*’in; milletin toplumsal gelişim aşamalarının ana hatlarını anlayamadığını iddia etmiş ve bunları evrenselleştirebilmekten de uzak olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, *Putları Yıkıyoruz* kampanyasıyla, eski olarak gördüğü şiiri yıkarak, içerikte ve biçimde yepyeni bir şiirin dönemini başlatmaya uğraşır. Sosyalist düşüncüyü benimseyen sanatçılar, gençler için rol model olur. “*Nazım Hikmet,*

gerek daha önceki şiirleri gerekse kampanya sırasında yazdıklarıyla gençlik arasında yeni sanat'ın tek simgesi durumuna geliyor. S. Ertem, S. Ali, Nail V., Emin Türk, İlhami Bekir gibi yazarlar, *Resimli Ay*'da olsun başka dergilerde olsun, gerçekçi ve toplumcu eğilimli yapıtlar vermeye başlıyorlar.” (Oktay, 2008: 318). Nazım Hikmet'in Sadri Ertem, Sabahattin Ali, İlhami Bekir Tez vb. yazarları etkileyişi, sanatçının *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* doğarken yaptığı katkının göstergelerindendir. *Makinalaşmak* şiiri; içeriği ve biçimiyle, sosyalist devrimciliğin Sovyet tarzına tamamen uyan bir özellik gösterir. Materyalizmin Marksist yorumlarının Sovyet tarzı sanayileşme unsurlarıyla birleşmesinin izleri, bu şiirde gözüktür. *Açların Gözbebekleri* şiirinin yapısına benzer biçimde zik zaklı dizeler, çalışan bir makinenin pistonlarının gelip gitmesini anımsatır. İçerikte, makine olmak ve makine gibi çalışmak isteyen insanın emek sarf edişindeki dinamikliği vurgulanır. Şiirin dili, üslûbu makine seslerini (*Trrrum trrrum, trak tiki tak* vb.) işittirir. Nazım'ın *Makinalaşmak* şiiri, Sovyet konstrüktivist sanatının özgün makine mimarisini de anımsatmıştır. Şair *Fütürizm*'i, *Konstrüktivizm*'i anlayabilmiştir ve kendi kuşağını etkilediği gibi kendinden sonraki kuşakları etkilemiştir. Devrimci materyalist özneyi Türk şiirine kazandıran Nazım, makine eylemselliğini kutsar.

Nazım Hikmet, Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı'nın doğuşuna katkı sağlayan bir sanatçı olmasına karşın, bazı dönemlerde *Toplumcu Gerçekçi* kavramını kullanmamıştır. “*Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik'in sosyalist ülkelere özgü olduğu anlayışının etkisi ile ülkemizdeki bazı sanatçılar kendileri ya da başka toplumcu sanatçılar için Toplumcu Gerçekçi yerine, Toplumsal Gerçekçi demeyi yeğlerler. Nazım da bir dönem bu anlayış içindedir.*” (Acar, 2012: 215). Sanatçı; Türkiye'deki Toplumcu Gerçekçi yazının, o sıralarda Sovyet Rusya'daki gibi oluşmadığını bildiği için “*Toplumsal Gerçekçi*” tabirinin kullanılmasını uygun görmüştür. *Nazım Hikmet*, Türk edebiyatına toplumcu gerçekçiliği bir soluk olarak getirmeye uğraşmış ve bunda da - dönemin kültürel ve toplumsal koşullarına göre- başarılı olmuş bir sanatçıdır. Ancak kendisinin 1938'de hapse girmesi, onun Türk şiirine yaptığı etkiyi tıkamıştır. “*Nazım Hikmet'in hapse girmesi, büyük ölçüde Türk şiirinin akış yönünü de değiştirir. Yeni yetişen kuşakların önünde yol açıcı olma kimliğini de yitirmiştir bu süre içinde*” (Sazyek, 2007: 28). Hapse girmenin bu anlamda iki olumsuz yönü olmuştur: Birincisi, okura ve sanatçılara ulaşmanın zorluğudur. İkincisi de sanatçının ideolojik sanatının, devlet yönetimi ve toplumun bazı kesimlerince hoş karşılanmamasının, onu örnek almak isteyenlerde yaratabileceği kaygılardır.

Toplumcu Gerçekçilik anlamında ya da Marksist sanat ve edebiyat anlayışıyla ilgili, Türk edebiyatının 1930'lu yıllarında *Nazım Hikmet* dışında bir ses ve etki, *Kadro* dergisinde yayımlanan yazılarla duyulmuştur. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, *Vedat Nedim Tör*, *İbrahim Necmi*, *Falih Rıfki Atay*, *Burhan Asaf Belge*, *Şevket Süreyya Aydemir*; *Kadro* dergisinin yazarlarıdır. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, *Falih Rıfki Atay* *Kemalist* yönleri bilinen yazarlardır. Bunun yanında, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* derginin 33. Sayısı'ndaki yazısında “*Hangi memlekette ve hangi içtimai, siyasi sınıfa mensup olursa olsun bir 1934 gencinin, bir Werther'le bir Adolphe'un sıtmasıyla veya yine 1934 kadınının Madame Bovary ile bir Anna Karenina'nı ızdırabına nasıl ortak çıkabileceğini tahmin edersiniz?*” (Karaosmanoğlu, 1934: 27) diye sorarken, burjuva etkisindeki edebiyatı eleştirmiştir. Edebiyatın, değişen dönem ve koşullara ayak uydurması ve toplumsal gelişmeleri gözden kaçırmaması gerektiğini vurgulamıştır. *Burhan Asaf* ise solcu eğilimlere sahiptir. Yazar, sanat sanat içindir görüşüne karşıdır. Ona göre, sanatçı sanatını toplum için yapmalıdır ve sosyalist devrime katılabilmelidir. Marksist sanat anlayışını anladığı görülen *Burhan Asaf*'ın, ilgili yazı dizisi yarım kalmıştır ve bu durum, kuramın Türk edebiyatındaki tarihinde bir olumsuzluk olarak kabul edilebilir. *Kadro* dergisinin bazı sayılarında, toplumcu gerçekçiliğin SSCB'de resmen ilan edilmesiyle ilgili yazılar çıkmıştır. Derginin 34, 35 ve 36. Sayılarında *Sovyet Yazarları Birliği Birinci Kongresi*'yle ilgili yazılar vardır. Kongrenin önemi, kuramın devletin resmî sanat-edebiyat anlayışı olarak ilân edilmesine evsahipliği yapmasından gelir. *Kadro*'daki bu yazılarda toplumcu gerçekçiliğin bazı ilkeleriyle ilgili olumlu görüşler bulunmaktadır. *Kadro* dergisinin çıktığı dönemde, *Türkiye Cumhuriyeti* ile *Sovyetler Birliği* arasında bazı benzerlikler vardır. “*Kemalist ve Marksist terminolojide 'sanayileşmek, kentleşmek, halka ve üretime yönelmek' vb. gibi birbirinin benzeri olan bir hayli kavramsal ve ideolojik yakınlıklar vardır.*” (Kahraman, 2000: 51). Emperyalist güçlerle savaşarak kurulan bu iki devlette, ulaşılmak istenen toplum yapısına hizmet edecek ya da yarar sağlayacak bir sanatın istenmesi, bu benzerliklerdendir. *Kadro* dergisi; dönemin hassas koşullarında kuramın Türk edebiyatında tanınmasına katkı sağlamıştır.

Kadro dergisinin yanı sıra, Türk okuruna, diyalektik ve tarihsel maddeciliği açık ve anlaşılır biçimde anlatmaya çalışan *Yeni Edebiyat* dergisi; *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı* için önemli bir yere sahiptir. *Yeni Edebiyat* dergisinin kendisinden farkı, Sovyetler Birliği'nde ortaya konulup geliştirilen yazın kuramıyla ilgili, *Türkiye*'deki ilklere imza atmasıdır. “*Örneğin, Gorki tarafından geliştirilen ve 1934 Yazarlar Birliği*

Kongresi'nde temel bir ilke olarak benimsenen olumlu tip sorununu, Türk yazınında ilk kez Ali Rıza gündeme getiriyor. Sanatla ideoloji arasındaki bağlantıyı Zeki Başımar kuruyor. Bu yüzden, Yeni Edebiyat ilk tutarlı Marksçı yazın dergisi olmaya hak kazanıyor." (Oktay, 2008: 429). *Yeni Edebiyat* dergisinin Marksçı çizgisi; hak, eşitlik, halkçılık gibi kavramların, *Kemalist* ya da *Cumhuriyetçi* düşüncedeki karşılıklarının değil, Marksist sosyalist düşüncedeki karşılıklarının vurgulanmasıyla belirginleşmiştir. Ali Rıza, Zeki Başımar, Sabiha ve Zekeriya Sertel, Reşat Fuat Baraner gibi yazarların yazı yazdığı bu dergi; sanatın toplum için olması, sanatçının toplum için görevleri, eleştirisi, *Sosyalizm* vb. konularını özgün biçimde işlemeye çalışmıştır. Zeki Başımar, sanat toplum içindir, görüşüne uygun olarak; toplumun sınıflı yapısının farkında olan sanat eleştirmeninin tarafsız olamayacağını belirten yazılar yazmıştır. Sanatta işlenecek ana malzemeyi toplumda bulan Marksist ve *Toplumcu Gerçekçi* sanatçılar, bu sebeple toplum için sanatı kabul ederler.

1930'ların Türkiye'sindeki edebiyat dünyasında, toplum-sanat ilişkisine Marksist yorum getirmeye çalışan araştırmacı, siyasetçi ve yazarlardan birisi de *Hikmet Kıvılcımlı*'dır. Kıvılcımlı, bir edebiyatçı, sanat-edebiyat eleştirmeni olmasa da *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsis*i (1935) adlı eserinde *Servet-i Fünun* şiiriyle ilgili çözümlemelerini ve eleştirilerini toplumcu, realist, ideolojik açılardan ele almıştır. "*Servet-i Fünun'un ortaya çıktığı şartlar ile bu edebiyat anlayışının içeriksel nitelikleri arasında diyalektik bir koşutluk görür ve bu koşutluğu 'yıkılış konağına' varan toplumların edebiyatlarında 'gerici' olmakla nitelendirdiği içerik özellikleriyle açıklamaya çalışır.*" (Kacıroğlu, 2016: 53). *Kıvılcımlı*; gericiliğin eş anlamlısı olarak kastettiği yozlaşmayı, yıkılış konağı metaforuyla *Osmanlı Devleti*'nin son dönemlerinin karakteristik özelliği olarak vurgulamış, *Servet-i Fünun* şiirinin böyle bir ortamda yazıldığını belirtmiştir. "*Kıvılcımlı'ya göre, Edebiyat-ı Cedide şiirinin her satırında üç karakteristik özellik vardır: 1. Panseksüalizm, 2. Melankolizm, 3. Eksantirizm.*" (Özçelebi: 1262). Buna göre, halk kitlelerini eşitlikçi bir devrime götürecektir, insancıl umudu büyütecek ve ahlâki vb. yozlaşmaları ortadan kaldıracak özellikler olmadıkça, sanat eserinin ilericiliğinden ve değerinden söz etmek mümkün olmaz. Ancak eleştirmen bu eserinde *II. Abdülhamit* yönetimini yeterince irdelememekle eleştirilmiştir.

Türk yazınında 1930'lu yılların başlarından itibaren; *Nazım Hikmet*, *Kadro*, *Yeni Edebiyat* dergileriyle birlikte Marksist anlamda toplumcu ve gerçekçi konuları işleyen romanlar da yavaş yavaş verilmeye başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilk on yılı geçilirken,

romanların artmaya başlaması, konuların çeşitlenmesini sağlamıştır. Halkın ilgisini çeken romanlar yazan yazarlar içerisinde *Suat Derviş* (*Baraner*), toplumcu konulara eğilen bir yazar olarak dikkat çeker. “*Suat Derviş, “toplumcu gerçekçi” ve “popülist” nitelendirmeleriyle iki farklı biçimde anılmış bir yazardır. Önceleri popülist tarzda kalemini işleten yazar, daha sonra toplumcu – gerçekçi bir çizgiye yönelir. Toplumcu – gerçekçi söylemin egemen olduğu romanlarında, tema olarak aşk maceralarını ele alsa bile, olay örgüsünü gerçekçi bir zeminde kurmaya özen gösterir. Gerçekçi olay örgüleriyle hazırlanan Fosforlu Cevriye, Hiçbiri, Aksaray’dan Bir Perihan, Hiç, Ankara Mahpusu gibi romanlar sosyal gerçekçi söylemin ürünleridir.*” (Çelik, 2007: 260). *Suat Derviş* bir kadın yazar olarak topluma ve olaylara bir kadın gözüyle bakar, romanlarında kadın karakterlere önem verir. Kimliklerinin farkına varan kadın karakterler, kendilerini topluma kabul ettirmeye çalışırken yine aynı toplumun eskimiş değerleriyle çatışırlar. Derviş aynı zamanda bir eleştirmendir. O, toplumcu gerçekçiliğe uygun olarak, eserin toplumu ve gerçeklerini yansıtmayı bekler. “*Cemiyet hayatını aksettirmeyen, hiçbir iddiası ve tezi olmayan bir san’at eserinden en ufak bir istifade bile beklenilemez.*” (İleri, 1998: 340). *Derviş*, toplum hayatından iz taşımayan, bunu hissettirmeyen bir sanat eserini kabul etmemiştir. Toplumun gelişim sürecini yansıtan eseri öncelemiştir. *Suat Derviş*’in dışında, *Behice Boran* ve *Sabiha Sertel* 1940’ların, toplumcu ve gerçekçi eleştiri anlayışını benimsemiş kadın eleştirmenleri olarak dikkat çekmişlerdir. *Behice Boran*, akademisyen ve siyasetçidir. Zaman zaman yazdığı edebiyat eleştirilerinde, toplumcu gerçekçi bir çizgi göstermiştir. “*Eleştirisini yaparken yalnız eseri göz önünde bulundurmaz, bu eseri yazarın diğer eserleriyle de karşılaştırır, eserden yola çıkarak yazarla ilgili yargılar verir, özün biçimi yarattığına inanır, edebiyatın halka inmesini ister, toplumcu gerçekçi bir anlayışla görüşlerini ortaya koyar.*” (Özçelebi: 1269). *Behice Boran* edebiyat-eser eleştirisinde sosyolojinin unsurlarından da yararlanmıştır. *Sabiha Sertel*, *Tevfik Fikret İdeolojisi* ve *Felsefesi* eserini, sanatçının yaşadığı dönem ve toplumunun bir ürünü olduğu merkezinden oluşturmuştur.

Bireyi, “*...bütün üstün kabiliyetlerine rağmen içinde yaşadığı cemiyetin ve şartların*” (Sertel, 1946: 15) ürünü olarak gören *Sabiha Sertel*, edebiyatın toplumu yansıtmayı üzerinde mevcut koşulları ön plana almıştır. *Sabiha Sertel* ve eşi *Zekeriya Sertel*, yazarlık ve gazetecilikleriyle, cumhuriyetin yaklaşık ilk 30-40 yılında ses getirmişlerdir. “*Evlendikleri 1915 tarihinden itibaren Türkiye’nin en seçkin simalarıyla ve yönetici kesimlerle aynı toplumsal çevre içinde yer almış, ancak politik görüşlerinin*

solda olmasıyla, sosyalist bir dünya görüşü ile donanmış olmalarıyla bu çevreden ayrılmış, bunun sonucunda da hayatlarının her döneminde değişik zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır.” (Özdemir, 2012: 179). *Tan Gazetesi*’ndeki 1939-1945 döneminde sol düşüncüyü savunan yazılarıyla dikkat çeken *Serteller*, Türk edebiyatında da iz bırakmışlardır. “1924 yılında beraber çıkardıkları *Resimli Ay* dergisi, 1928 yılında Nazım Hikmet’in dergide şiirlerini ve yazıları yayımlamasıyla fikir ve edebiyat dergisi haline gelmiştir. Nazım’ın Bahri Hazer, Salkım Söğüt gibi pek çok şiiri ilk defa *Resimli Ay*’da çıkmıştır. İşçi hakları, köylü sorunları, misyonerler, sosyalizm gibi sorunlar ele alınmıştır. Sabahattin Ali’nin hikâyelerinin çıkmasıyla da tiraj büsbütün artmıştır.” (Semiz, 2008: 43). Toplumcu Gerçekçi konulara eğilen tutumlarını, eylemleriyle bütünleyen *Serteller*, *Putları Yıkıyoruz* kampanyasını destekleyerek döneminde ses getirmiştir. “Nazım Hikmet ve Zekeriya Sertel, hak ederek ya da etmeyerek ün kazanan edebiyatçıları tahttan indirmeyi amaçlamıştır. Yeniliklerin önünü kapadıklarını düşündükleri bu kişilerin başında Namık Kemal, Teyfik Fikret, Abdülhak Hamit, Hamdullah Suphi, Ahmet Haşim gelmektedir.” (Semiz, 2008: 44). Eskiye tamamen yıkıp, yeni (sosyalist) ve toplumcu, halkın gerçeklerini yansıtan bir edebiyatı isteyen dönem sanatçıları (Nazım Hikmet, Sadri Ertem, Sabahattin Ali vs.), *Serteller*’in *Resimli Ay* dergisinde yazı ve eser yayımlamışlardır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı ve romanının gelişim aşamasına katkı sağlayan sanatçılar, düşünürler, dergiler; yaklaşık üç çeyrek asır boyunca; Marksist kuramın hemen tanınmaması ve başka olumsuzluklar sebebiyle, çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır. 1930’lar ve 1940’larda “...toplumcu / sosyalist bir edebiyatın henüz terminolojisi bile kurulamamıştır.” (Kacıroğlu, 2016: 39). Buna karşın; *Materyalizm*, *Pozitivizm*, *Marksizm*, *Marksist Sosyalizm* vb. konularda öğrendiklerini sanat, edebiyat anlayışlarına eklemlene çabalarına girmişlerdir. Çabalarının sonuçları, kuramın Türk romanı kapsamındaki gelişiminde görülecektir.

2.1.1.3. Toplumcu Gerçekçi Eğilimlerin İlk Romanı: “Çıkrıklar Durunca”

Marksist düşünce ve Marksist sanat, edebiyat anlayışının *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*’nda kendisini göstermeye başladığı yıllarda, şiirde Nazım Hikmet *Ran* ön plana çıkarken; romanda Suat Derviş’le birlikte toplumculuğu benimseyen romancılar, ilk eserlerini vermeye başlarlar. “Sadri Ertem, Suat Derviş, Cevdet Kudret Solok, Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Orhan Hançerlioğlu gibi yazarlar

büyük şehrin, Anadolu kasabalarının ve köylerinin yaşantısını romana yansıtmışlardır. Bununla hem yaşama tarzını sunmuşlar hem de toplumsal eleştirilerini sergilemişlerdir.” (Çelik, 2007: 256-257). *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nın öncü yazarları, İstanbul’un ve Anadolu’nun yaşantısını, dönemin gerçekleriyle birlikte ele almaya çalışmışlardır.

Toplumcu Gerçekçi Türk yazarları, Sosyalizm’le ilgili serbestçe ulaşılabilir ve çözümlenebilir bilgileri kullanmaktan uzak bir ortamda sanatlarını filizlendirmişlerdir. Çünkü Türkiye’de Kapitalizm, toplumun kendi iç dinamiklerinden gelişmemiştir. Kapitalizm, Batı dışı toplumlar için modernleşmenin, değişimin temel ölçütüdür. Toplumsal tabandan gelmeyen modernleşme ve değişim, rayına oturmakta güçlük çeker. “Bu sorunsal, Batı sorunsalına hiç benzemiyor (ya da ancak yer yer benziyor). Bunun nedeni, bizde bu değişim sürecinin ne başında ne ortasında ne de şimdi, hiçbir zaman toplumun kendi tamamen kendi iç dinamiğiyle ilerlememesidir. Süreci başlatan iktisadi itki gibi, sürecin bilinci, mantığı da başlangıçta büyük ölçüde dışarıdan gelmiştir. Türkiye’nin kapitalistleşmesi, gerçi Türkiye’nin diyakronisini, yani tarihin akışını değiştirmiştir. Ama ortaya çıkan değişim, Türkiye’nin kendi dinamiğinden oluşan bir değişim değildir. (...) Bu olay, doğal olarak, toplumsal hayatın bütün düzeylerinde büyük bir dengesizlik yaratmıştır.” (Belge, 1975: 22). *Türk Toplumcu Gerçekçileri*, kendi kapitalist devrimini kendi iç dinamikleriyle yapmamış, dışarıdan aldıklarıyla *Kapitalizm*’e geçmeye çalışmış bir toplumda eser vermeye başlamışlardır. *Kapitalizm*’in güçlü devletlerine karşı yapılan yıpratıcı bir savaş sonucunda bağımsızlığını kazanan Türk halkının, geçmişten kopamayan gerçeklerinin de sebep olduğu dengesizlikler, *Toplumcu Gerçekçi Türk romanını* yazmaya başlayan yazarların gözünden kaçmamıştır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nın öncülerinden *Sadri Ertem*, gazeteci ve roman/hikâye yazarı olarak toplumcu düşünce merkezli edebiyat anlayışının Türk edebiyatındaki ilk yazarı sayılmaktadır. *Sadri Ertem Marksizm*’i ve ondan gelen unsurları ideolojik olarak benimsemiştir. “*Sadri Ertem, -her ne kadar sosyalizmi açıkça dile getirmiyor, sosyalizmin / proleter kültürün çığırkanlığını / propagandasını / savunuculuğunu yapmıyor ve sosyalist bir düzen kurmaya hizmet etmek amacıyla yola çıkmıyorsa da- Marksizm’i, sosyalizmi ve toplumcu gerçekçiliği irdelemiş, anlamış; sol görüşü benimsemiş; toplumcu gerçekçilikten ve sosyalizmden etkilenmiş; bilinçli bir şekilde işçi sınıfının / emekçi sınıfın, ezilen/sömürülen/kandırılan/kapitalizmin pençesi altında çırpınan kitlelerin yaşamını, acılarını yazın’a taşımış; bu kitlelerin sözcülüğünü yapmıştır.*” (Demir, 2006: 64-65). *Ertem*, yaşadığı ülkenin siyasi ve toplumsal

gerçeklerinin farkındadır. Bu sebeple, açıkça bir komünist parti taraftarlığı ve işçi sınıfının sosyalist/komünist devriminin propagandasını yapmamıştır. Yazarın *Toplumcu Gerçekçi* yönü, *Kapitalizm*'in baskısında ezildiğine inandığı işçilerin, yoksulların ve köylülerin gerçeklerini yansıtmada belirmiştir. Yazar; işçi sınıfı ve toplumun çoğunluğunu oluşturduğunu vurguladığı yoksul insanların merkezinden, *Osmanlı Devleti*'nin son yıllarında ve *Cumhuriyet*'in ilk yirmi yılındaki toplumsal konuları işler.

Türkiye, Osmanlı Devleti döneminin özellikle son birkaç yüzyılından beri sömürgeleştirilmek istenmiş ve saldırılara uğramış bir ülke olarak, *Batı*'nın kapitalist-sömürgeci zihniyetinden çok zarar görmüştür. Gazeteciliğinden gelen gözlemciliğini, tarihten ve toplumdan gelen bilgileriyle birleştirip Marksist ideolojiyle yoğuran *Sadri Ertem*, Batılı kapitalist güçlerin düşman olarak gördüğü *Sovyet Rusya*'ya yakınlık duymuştur. *Ertem*; toplumcu, gerçekçi bir edebiyatı, daima merkezine almıştır. “*Toplumcu/gerçekçi/tezli bir edebiyatın oluşturulmasını öngören*” (Demir, 2006: 70) yazar, *Türkiye*'de de bir sınıf edebiyatının oluşmaya başladığına inanmıştır. Bu sınıf, emeği sömürülen işçi, emekçi, köylüyü kapsayan büyük bir sınıftır. Yazarlığını, sanatçılığını bu büyük sınıfın sözcülüğüne adayan *Ertem*, kendi çıkarları için kapitalist unsurlara yakınlık duyan her insanın; *Osmanlı Devleti*'ne de *Cumhuriyet Türkiye*'si'ne de zararlar verdiği tezini savunmuştur. Yazarın; *Çıkrıklar Durunca, Bir Varmış Bir Yokmuş, Düşkünler* romanlarında genel olarak bu tezin savunulduğu görülür. Bunun yanı sıra, onun *Toplumcu Gerçekçi* eğilimlerine karşın, rejimle uzlaştığını ve Cumhuriyetin ideolojisini olumladığını belirten araştırmacılar da vardır. “*Roman ve öykülerinde her zaman toplumsal, hatta zaman zaman toplumcu bir yönsem görülmektedir ama bu yönsem o yıllarda iktidarın kitlelere yayılmasını istediği halkçılık ideolojisi tarafından özümlenmiş bulunmaktadır.*” (Oktay, 2008: 339). *Halkçılık* ideolojisiyle *Sosyalizm*'in unsurları arasındaki paralellikler, yazarın, rejimin ideolojisini olumlamasında etkili olmuştur. Halkçılığın, toplumun her kesimini kucaklayıcı ve eşitlikçi yönü, sınıfsız bir toplum düşüncesine ters düşmüş görünmez.

Sadri Ertem Türk edebiyatında toplum konusunu işleyen pek çok yazarın yaptığı gibi, Anadolu insanını anlatan eserler vermiştir. Yazarın, “*Anadolu insanının gerçeğini, toplumsal değişimle yaşanan sancıları anlatan öyküleri ve romanları, toplumcu edebiyatımızın kuruluşunun ilk örnekleri niteliğindedir.*” (Andaç, 1983: 114). *Çıkrıklar Durunca, Bir Varmış Bir Yokmuş, Düşkünler, Yol Arkadaşları* romanları dışında, öyküler de yazan sanatçının yayınlanan ilk romanı *Çıkrıklar Durunca*'dır. Eser, 1931'de *Resimli*

Ay Matbaası'nda basılmıştır. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyat anlayışının *Sovyet Rusya*'da 1934'te resmi edebiyat anlayışı olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, *Sadri Ertem*'in bu romanı için tam bir *Toplumcu Gerçekçi* roman demek doğru bir yargı sayılmayacaktır. Ancak *Çıkrıklar Durunca*'da görülen toplumcu unsurlar ve köyün/Anadolu'nun gerçeklerinin açık bir şekilde verilme çabası, *Toplumcu Gerçekçi* yazın kuramının bazı ilkeleriyle örtüşür.

Çıkrıklar Durunca; mekânları, karakterleri ve ele alınan yaşam tarzıyla bir köy romanı olma özelliği gösterir. “*Eserde, köydeki dokuma tezgâhlarının durdurulmasının köylünün ekonomik hayatında yol açtığı durumlar gösterilmeye çalışılır. Olaylar 19. Yüzyılın ikinci yarısında, yani Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Kastamonu'nun Bolu mutasarrıflığına bağlı Gerede nahiyesinin bir alevi köyü olan Adaköy'de geçer.*” (Kaplan, 1997: 77). Romanda olayların geçtiği döneme, olayların yaşandığı bölgenin toplumsal yapısıyla ilgili bilgilere bakıldığında; ekonomi/iktisat unsurlarının ve köylünün ekonomik dünyasının belirleyiciliği görülmektedir. “*Zengin veya yoksul, güçlü veya zayıf, siyah, beyaz, sarı veya esmer olsun, insanlar hemen her yerde, yaşayabilmek için gereksinimlerinin üretimini ve dağıtımını yapmaya zorunludurlar.*” (Huberman, 2013: 7). *Çıkrıklar Durunca* bu yönden; dokuma tezgâhlarında elleriyle dokudukları kumaşları, bürokrasiyle arasını iyi tutan çıkarıcı bir tüccarın aracılığıyla satan ve karınlarını doyurmaya çalışan Adaköylülerin; kapitalizmin ülkeye girmesiyle, emeklerinin değersizleşmesine karşı verdikleri mücadeleyi anlatır. *Osmanlı Devleti*'nin son dönemine bakıldığında, zayıflayan devletin Avrupa'ya verdiği sürekli tavizler nedeniyle, modern ve yerli bir sanayi kuramayışını ve bunun sancılarını çektiği görülür. Romanın yazarı *Sadri Ertem*, ilgili sancıları çok çeken Anadolu köylü emekçisinin yanındadır.

Eserin dikkat çeken yönlerinden biri; ekonomik bakımdan iyi olan bir tarafla ekonomik durumu kötü olan bir tarafın çatışmasında, mezhep farklılığının yönlendiriciliğinin hissedilmesidir. “*Ekonomik temelli bu çatışma; Hz. Ali'nin mezarının Adaköy'de bulunduğunu iddia ederek köyde dergâh kuran ve peygamberliklerini ilan eden Dudu ile Esma'nın, Sıddıkzade'nin sömürüsü altında ezilen Alevi köylerini (Adaköy halkını ve diğer köyleri) ve dağlardaki eşkiya reislerini dergâh etrafında toplaması; buna karşılık Sıddıkzade'nin de yanına çektiği bürokrasi ve din adamlarını ile dini duygularını istismar ederek etrafında topladığı Sünni halkı Alevilerin karşısında örgütlemesi sonucunda, zaman içerisinde dinsel bir zemine kayar.*” (Demir, 2006: 75). Romanda; ekonomik temelli çatışmanın belirlediği saflarda, çabuk yönlendirilmeye uygun

kalabalıkları, mezhep anlayışını kullanarak etrafında toplayan karakterler, aslen kendi çıkarlarını da tatmin etmek istemişlerdir. Mezhep, daha çok para ve ün kazanmanın bir aracı olarak düşünülmüştür. *Attila İlhan*'ın, romanın *Otopsi Yayınları*'ndan çıkan baskısının sunum yazısında belirttiği “...*muhtevası ‘sosyal ve ekonomik’ fakat görünüşi ‘mistik’ bir halk kalkışması*”, çıkarıcı karakterlerin zarar vermesiyle yıpratılmıştır. *Çıkrıklar Durunca*'nın olay örgüsü, Alevi inancına sahip olan ve bu inançlarını bağnazlıkla sürdüren Adaköy halkının; *Dudu, Esmâ, Hasan, Pazvantoglu, Sıddıkzade* adlı roman kişilerinin güç mücadelesi esnasında yaşanan olaylarla örülmüştür. Zorba bir derebeyi özellikleri gösteren tüccar *Sıddıkzade*, köylüyü sömürür. *Hasan, Esmâ, Dudu* gibi karakterler ona karşı durmaya çalışırlar. Başkışı *Hasan*'ın önderliğinde bir ayaklanma başlar. Mücadelenin sonunda kazanan bir taraf gözükmez. *Sıddıkzade* ölür, *Hasan, Esmâ, Dudu* da ölürlar. Devlet güçleri, ayaklanmayı bastırır. Ancak köylünün çaresizliği, yoksulluğu ve devlet tarafından dışlanması devam eder.

Sadri Ertem bu romanında *Kapitalizm* karşısında yenilgiye uğrayan yerli üreticinin durumunu anlatmıştır. Ancak eserin bazı özellikleri eleştiri konusu olmuştur. “*Sadri Etem, yerli dokumacılığın Avrupa dokumacılığı karşısındaki güçsüzlüğünü göstermeye çalıştığı Çıkrıklar Durunca’da, iki sebepten dolayı bu amacını tam olarak gerçekleştiremez: Sağlam bir roman tekniğine sahip olmayışı ve ideolojik tutumu. (...) Bu romanda olduğu gibi, kendisini yakından ilgilendiren teknolojik bir yenilik karşısında köylünün hareketsiz kalması düşünülemez. Ancak Çıkrıklar Durunca’daki şekliyle, isyan ve devletle çatışmanın çözüm olarak düşünülmesi de ideolojik tutumun bir sonucudur.*” (Kaplan, 1997: 79-80). Roman tekniği bakımından aksaklıklarla birlikte içerikteki ideolojik yoğunluk, eserin bütünlüğünde bir dengesizlik yaratmıştır. *Ertem*'in ideolojik temelli taraf tutuculuğunun, savunulan tezin önüne geçtiği anlaşılır. Ayrıca bazı araştırmacılar tarafından, romanın kişilerinin “*kendilerine özgü ruhsal halleri bulunan birer varlık olarak değil, olayların yürümesi için birer araç olarak*” (Solok, 1990: 30) kullanıldığı da belirtilir. Romanın başkarakteri *Hasan*'ın, bu eleştirinin dışında tutulması gerekir. Çünkü bu karakter sorgulayıcı zihin yapısıyla, geniş açılı değerlendirme yapılabilen bir karakterdir.

Çıkrıklar Durunca'nın izleklerine bakıldığında; herhangi olumlu bir izleğe rastlamanın zor olduğu görülmektedir. Yozlaşma, yoksulluk, din ve inanç, cinsellik, oç alma hırsı ve ölüm; eserin baskın izlekleridir. Yozlaşmanın içinde sömürü bulunur. Adaköylülerin emeklerinin sömürülmesi, romanın merkezindeki çatışmanın sebebidir ve

toplumcu gerçekçi bir unsuru hissettirir. Dini inancın bireysel çıkarlar, cinsellik ve sömürü için kullanılması da yozlaşmanın önemli parçalarını oluşturur. Allah'ın yoksul Adaköylülere yardım etmediği düşüncesi dikkat çekicidir. “ – *Baba.. Zina edenleri, hırsızları, soyguncuları, orospuları, pezevenkleri bir tarafa; zayıfları, kimsesizleri bir tarafa koyup; iyileri kötülere döğdüren bir Allah anlamıyorum!!.....*” (ÇD, s.63). *Hasan*'ın isyanı, *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda benzerlerine rastlanabilen bir isyandır. Allah, kötülerin kazandığı bir dünyaya niçin müdahale etmez? Allah sadece zengine mi yardım eder, onu ne kötülük yaparsa yapsın kollar mı, biçiminde sorular etrafında şekillenen düşünceler, toplumda haksızlıklara uğrayanların Allah inançlarında sorunlara ve radikal sorgulamalara neden olabilmektedir. Önceleri güzel ilahiler söyleyen, dualar eden *Hasan*, Allah'ın varlığını ve merhametini radikalce sorgulayan bir insana-kula dönüşmüştür.

Eserin başkışısı *Hasan*, Adaköylülerin el emeği ürünlerinin, *Sıddıkzade* tarafından zorla alınışının şahidi olur. Bu durum, onun *Sıddıkzade*'ye bilenmesinin toplumsal yönüdür. Öç alma düşüncesinde, kapitalist çağın farkında olması önemlidir. “*Nihayet tahteşşuurunda damla damla biriken zehir patladı. Bu infilaktan sonra vazih, berrak bir fikir kaldı. Bu fikir açıkça mücadeleye atılmaktan başka bir şey değildi. (...) – Ya bizi öldürecekler, ya biz onları öldüreceğiz. Vaktile birleşip fabrika yapsaydık mallarına, malla karşı koyardık, ama artık iş işten geçti. Bıçak kemiğe dayandı boğuşmak gerek. Başka çıkar yol varsa söyleyin...*” (ÇD, s.127-129). *Hasan*, ülkede değişen üretim koşullarının farkına varmıştır. Ancak bu durumun karşısında durmak imkânsızlaşmaya başlamıştır. “*Osmanlı'da dünya pazarları için tarımsal meta üretimi yaygınlaşır ve buna paralel olarak da zanaatlara dayalı tarım dışı faaliyetlerde gerileme görülür.*” (Pamuk: 718). Adaköylülerin çıkırıklarıyla yaptıkları zanaatsal üretim, *Kapitalizm*'in kurmaya başladığı fabrikalara yenilmeye başlayacaktır. Kendilerinin bunu zamanında fark etmeleri imkânsızdır. Batı'ya karşı ekonomik bağımsızlığını kaybetmiş devletin bizzat kendisi, *Kapitalizm* karşısında çaresizken, zanaatkârın ve geleneksel üreticinin direnmesini beklemek boşuna bir çabadır. Köylü, yaşayabilmek için *Sıddıkzade*'ye muhtaçtır. *Sıddıkzade*, bürokrasiyi, devlet gücünü kendi çıkarı için kullanan bir tüccardır. “*Sıddıkzade Kazanın en zengini ve hükümet memurları üzerinde en nüfuzlu adamı idi. Vilayet meclisinde aza belediye heyetinde aza, Ticaret odasında aza müftünün ahpabı, kaymakamın dostu, kadıyla içtiği su ayrı gitmezdi, nüfus memuru, tapu memuru, sanki onun kapısında birer tanrı misafiri, zaptiye ağası onun yaveri idi. Sıddıkzade*

kaymakamları, kadıları mustantikleri püskürten yel değirmensiz ve şatosuz, bir derebeyi olmuştu. Babasından kalan nakut ve serveti vardı.” (ÇD, s.68-69). Tüccar, Ortaçağ’ın zengin bir derebeyi gibi, parasıyla herkesi kendine bağımlı kılmıştır. O, parası sayesinde her işini görür. Bunun farkında olduğu için, kendisinin dokunulmaz olduğunu düşünür. Gelir eşitsizliğinin neden olduğu yaşamsal uçurumlar önemli bir gerçektir. *Sıddıkzade* çok zengindir, köylü çok fakirdir. Bürokrasi de kendi çıkarı için zenginin yanındadır.

Romanın zamanı, 19. Yüzyılın son dönemlerini kapsar. Olayların geçtiği mekânlarsa *Adaköy*, *Gerede*, *Devrek*, *Kastamonu*, *Bolu* gibi *Batı Karadeniz Bölgesi* merkezleri ve *İstanbul*’dur. Dil ve üslup özellikleri olarak, 1930’lar dönemi Türkçesinin baskınlığı görülür. *Sadri Ertem*’de çoğunlukla, olaylara tanık olan bir göz ve bunu anlatan bir tanığın üslûbu hissedilmiştir. Ancak romanın bazı yerlerinde, yazar kendisini nerdeyse bizzat gösterir, hatta eserine gelebilecek bazı eleştirileri önceden savuşturmaya çalışır. “*Gerçi karnı tok olan kariler bunu kaba bir fantazi farzedebilirler. Fakat burada muharrir için ne fantezi, ne de kari için çitkırıldım edebiyat arzusu vardır. Burada tek, basit olan açlık vardır. Açlığın kemikleri çatırdattığı, Kanlarını durgunlaştırdığı seslerini kısıttığı insanlar vardır. Güzel sözler, sevimli hülyalar, teşbihler, cinaslar, arkasında dümanın üstünde ufuneti bütün bir âlemi rahatsız eden hakikat vardır. Sözlerden önce tıraşide bir bilezik, bir küpe, bir kravat iğnesi arayanlar kuyumcu dikkânlarına koşsunlar. Muharriri bir perendebaz, bir cambaz yahut kelimeler serdari görmek isteyenler de istedikleri yere gidebilirler.*” (ÇD, s.46). Yazar, Anadolu halkı üzerinden, insanlığın büyük bir sorunu olan açlığı okuyucuya göstermek amacındadır. O, toplumdaki açlığın sebeplerini ve sonuçlarını açıkça gösterebilmek için eserini yazdığını okuyucuya hissettirir. Bu yüzden, üslûbunda yer yer sertlik görülebilmektedir.

Çıkrıklar Durunca, Osmanlı Devleti’nin özellikle 19. Yüzyılın son dönemindeki zor durumunu Anadolu’dan bir bakışla göstermeye çalışmış bir romandır. “*Yazarın bu romanında ele aldığı komuları, çizdiği karakterleri, yansıttığı durumları sonraki köy romanlarında mesela Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal’de geliştirilmiş olarak buluruz.*” (Kolcu, 2013: 424). *Ertem Anadolu*’ya bakarken, toplumsal gerçeklikleri ön planda tutar. Marksist ideolojinin sınıflı toplum çözümlemesinin ilkelerini hissettirir. Özellikle 19. Yüzyılda hızla değişen dünyada, *Marx* ve *Engels*, bütün değişimlerin temelinde toplumların üretim biçimleri ve üretim ilişkilerinin durumunun önemli olduğu savunmuşlardır. Marksist anlayışı benimseyen aydınlar ve yazarlar; ekonomi, siyaset, politika, sanat, toplum ve yaşamdaki her detayı; Marksist anlayışın ilkelerine göre

çözümlemeye çalışırlar. *Çıkrıklar Durunca*'da devleti derinden etkilemeye başlamış yeni ekonomik düzenin, toplum yaşamında nelere yol açtığını Adaköylü Aleviler üzerinde göstermeye çalışılmıştır. “Memleketimizi iktisaden sarsan fabrika asrının ne gibi reaksiyonlar uyandırdığını ve Anadolu’da dal budak salan eski inanışların ne müşkül şartlarla terk edileceği *Çıkrıklar Durunca*’nın başlıca hüviyetini teşkil eder.” (Toprak, 1942: 4). Fabrika asrı, *Kapitalizm*’in asrıdır. Yüzyıllar boyunca kendi halinde, teknolojik gelişmelerden uzak yaşayan Anadolu köylüsünün yaşamı, Avrupa fabrikalarından ithal edilen ucuz kumaşlar sebebiyle alt üst olmuştur.

Yozlaşma, yoksulluk, din ve inanç, cinsellik, öç ve ölüm; romanın baskın izlekleridir. Yozlaşmanın içinde sömürü bulunur. Adaköylülerin emeklerinin sömürülmesi, romanın merkezindeki çatışmanın sebebidir. Roman bu bakımdan toplumcu gerçekçi bir unsuru hissettirir. Açlık ve yoksulluk, Adaköylülerin yaşamak için savaşmak zorunda oldukları iki büyük zorluktur. Yerli üretimlerine el konulduğunda büyüyen açlık ve yoksulluk, dini ve inançsal bağnazlığın kullanılmasıyla bazen küçülür. *Adaköy*’de olduğuna inanılan sözde Hz. Ali türbesine hürmeten gelen bağışlar, köylünün karnının doymasını sağlar. Ancak fabrika malı kumaşları satabilmek için, köylünün tiftik keçilerine ve tezgâhlarına el koyduran *Sıddıkzade*, üretim yapamayan köylünün yoksulluk ve açlık çekmesine sebeptir. Açlık ve yoksulluk karşısındaki savaşta ölüm, iki izleği tamamlar. Yozlaşma; dini inançta, cinsellikte kendi kalıbını yaratan bir izlektir. Cinselliğin kabalığı ve bilinçsizliği bağnazlıkla birleşmesi kişiden halka genişleyen sağlık sorunlarına yol açar. “ – Onun makamını bulamadık da insanlara bir hastalık arızoldu... Cüzam gibi bir şey... Birkaç senede teni parça parça dökülüyor. (...) Adaköy halkı firengiyi bile Alinin mezarının gizli kalmasına atfediyorlardı.” (ÇD, s.21). Frengi, cinsel ilişki yoluyla bulaşan bir hastalıktır. Sağlıksız ortamlarda ve bilinçsizce yaşanan cinsel ilişkiler, frengi hastalığının yayılmasına yol açarlar. Kapalı bir toplumda yaşayıp dini, toplumsal ve cinsel bilgilere pek ulaşamayan Adaköylüler arasında frengi yaygındır. Adaköylüler bu hastalığı yayılmasını da Hz. Ali’nin sözde mezarının rahatsız edilmesinde ararlar. Para ve iktidar gücünü ellerinde bulunduran erkekler (*Sıddıkzade*), kadınları cinsel sömürü ve tatmin aracı olarak kullanır biçimde gösterilirler. *Esmâ*’nın istediği erkekle sevişebilmesi ise cinsel enerjisi yüksek bir kadının, istediğinde neler yapabileceğine örnek olur.

Çıkrıklar Durunca; *Toplumcu Gerçekçi Sanat-Edebiyat Anlayışı*’nın, bir yazın kuramı olarak sunduğu ilkeleriyle bazı öncel koşutluklar; ilgiler göstermesi bakımından

önemli bir romandır. Eserin çekiciliği biraz da “*sanat değerinden ziyade toplumsal sorunları ekonomik açıdan değerlendirmiş*” (Gündüz, 2005: 433) olmasından gelir. Eser, bazı araştırmacılara göre, “*Edebiyatımızda tespit edebildiğimize göre ilk toplumcu gerçekçi romandır.*” (Kolcu, 2013: 425). Roman, 19. Yüzyılda gittikçe güçlenmeye ve dünyayı etkisi altına almaya çalışan kapitalizme karşı; ülkede kendi el emekleriyle geçinmek isteyenlerin direnme çabasını betimler. Ancak *Marx*’ın, eski üretim tarzlarını silip süpüren bir devrimci güç olarak gördüğü *Kapitalizm*, çırıkları ortadan kaldıracaktır. “*Fabrika eşyası alıp satan yeni tüccarlar evde tiftik dokuyan tezgâhları kötülemeyi iş belledi. Zanaatkârların eli kırıldı. Kan oluk oluk aktı, her yöreye bir örnek giysici aylaklar ayak başparmaklarıyla ittirerek baktı. Çırıklar sustu. Beyaz örtüler ak bir kefen olup tezgâhların üzerine yazıldı.*” (Bingöl, 2014: 29). *Kapitalizm*’in şekillendirdiği dünyada, küçük üretici ve zanaatkâr, eski üretim tarzını temsil eden emekçilerden sayılmaktadır. *Kapitalizm*’in baskısı, fabrikaların artmasıyla büyür. Yeni üretim tarzı (fabrika üretimi), küçük üretici ve zanaatkârın karşında çok güçlüdür. Bu sebeple, fabrikalaşmaya direnebilecek küçük üretici, zanaatkâr sayısı günden güne azalır.

2.1.1.4. “*Gonk Vurdu*”: Kapitalizm’in 1929 Ekonomik Krizi’nin Türk Romanında Yorumlanışı

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nın öncü yazarlarından bir diğeri, Türk romanında toplumculuk ve gerçekçilik konularının ideolojik temelli filizlenişinin habercisi romanlardan *Gonk Vurdu*’nun yazarı *Reşat Enis Aygen*’dir. Yazarın asıl mesleği, tıpkı *Sadri Ertem*’in olduğu gibi, gazeteciliktir. *Aygen* 1932-1968 arasında romanlar yazmıştır. Romanlarında, İstanbul’un ve Anadolu’nun yoksul insanların sınıflı toplum yapısından kaynaklandığını hissettiren sorunlarına dikkat çekmiştir. “*İlk romanlarında İstanbul’un yoksul semtleri, yıkıntı ve harabeler, Galata ve Beyoğlu’nun ahlaksızlığa sahne olan mekânlarına yer verirken (Kamun Namına, Gong Vurdu, Gece Konağı, Afrodite Buhurdanından Bir Kadın); Cumhuriyet’in ikinci döneminde yayımladığı romanlarda, öncekilere göre gelişmiş bir üslupla, sosyal gerçekçiliğe doğru yaklaşan tutumuyla, yoksul aydınlar ve sanatçıların hayatını işleyen (Ekmek Kavgamız, Ağlama Duvarı, Yolgeçen Hanı, Despot) konulara yönelmiştir. Ancak onun asıl yeniliği Anadolu köy ve kasabasında yaşayanların (Toprak Kokusu) ya da köyden şehire göç edenlerin içine düştükleri işsizlik ve büyük şehir bunalımını konu edinen (Ağlama Duvarı) eserlerinde görülecektir.*” (Gündüz, 2005: 414). *Reşat Enis Aygen*’in on romanı vardır,

Kara Kısmet adlı romanı kitap olarak yayınlanmamıştır. Bu eser de eklenirse roman sayısı on bir olarak kabul edilebilir. *Aygen*, Anadolu halkını ele aldığı romanlarında, emekçi ve köylü sınıfın toplum gerçeklerini etkili biçimde işlemesiyle; *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal* vb. yazarlara örnek olmuştur. Yazarın edebi kişiliğinin oluşumunda, yaşadığı dönemi gerçekçi biçimde yansıtmaya kaygısının rolü vardır. “*Bu kaygı, eserlerine, fiktif manadaki, romanın kendi gerçeklerinden ziyade “sosyal gerçekçilik” biçiminde yansır.*” (Sarıçiçek, 1995: 12). Yazar, sosyal kaygıyı edebi kaygının önünde görmüştür. Bu sebeple, eserlerinin edebî/estetik değeri geri planda kalmıştır.

Gazeteciliğin etkisi, yazarın eserlerinde kendini göstermiştir. Araştırmacılar, yazarın gazeteciliğinin, roman yazımında kendisine sağladığı avantajları ve dezavantajları değerlendirmişlerdir. “*Gazetecilik, gerçekleri görmesi bakımından ona birçok fırsatlar vermiş, aralıksız gelişen ve durulaşan yazı dilini kolaylıkla izlemesinin imkânlarını hazırlamış, diğer taraftan da merak ve heyecanları tahrik edecek basit ve hususi unsurlara dayanan gazete hikâyeciliğine sürüklemiş, eserlerine, harcanacak zaman da bırakmamıştı.*” (Alangu, 1968: 291). *Aygen*’in gazeteciliğinin bazı durumlarda sanatçılığının önüne geçtiğini düşünen araştırmacılar, bu durum sebebiyle eserlerde gördükleri zayıflıkları eleştirmişlerdir. Bunun yanında, *Reşat Enis Aygen*’in gazetecilik yapması, kendisinin pek çok toplumsal olaya tanıklık etmesini ve bu olayların sebeplerini araştırmasını beraberinde getirmiştir. Araştırmaların ve olayların olumsuz yönlerinin ağır basması, yazarda geniş bir kötümserliğe sebep olmuştur. “*O, anlattığı her konuyu toplumsal problemler safhasına çekmektedir.*” (Çelik, 2007: 262). Fuhuş, yoksulluk, çıkar çatışmaları, işsizlik gibi kötü durumlar sebebiyle yaşamlarında felaketler yaşayan karakterler; yazarın toplumsal eleştirilerinde birer sembol ve anlatıcı olurlar. *Reşat Enis Aygen*’in romanlarında, birbiriyle ilgisiz gözükten olaylar silsilesinin, aslında ortak toplumsal bir kaderin parçaları olduğuna işaretler de mevcuttur. “*Reşat Enis’teki savruluk olgusunun amacı, birbirinden habersiz yaşayan ve bağımsız gibi görünen parçaların gerçekte bir bütünün içinde bir “kader birliği” oluşturduğunu ve bütün hastalıklarını taşıdığını sergilemeye yöneliktir.*” (Akman, 1984: 47). *Aygen*, sınıflı toplum yapısında hayatta kalmaya çalışan yoksul çoğunluğun kader birliğini anlatan romanlar yazmıştır. Eserlerde anlatılan yoksulluk ve çaresizlik, toplumun çoğunluğunun kaderiymiş gibi gösterilmiştir.

Reşat Enis Aygen’in, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’ndaki öncül eseri *Gonk Vurdu*, *Çıkrıklar Durunca*’dan farklı olarak, *İstanbul*’da geçer. Eser, İstanbul halkının

yaşamı üzerinden toplumsal gerçeklere eğilir. *Gonk Vurdu*; *Aygen*'in ilk romanı değildir. Yazarın ilk romanı, *Kanun Namına*'dır. *Reşat Enis Aygen* bu romanı 1932'de yazmıştır ve genç bir kızın aşkını, ihtirasını ve bunalımlı yaşamını konu almıştır. Yazar *Gonk Vurdu* ile birlikte toplumu anlatan romanlar yazmaya başlamıştır. 1933'te yazılan ve aynı yılda, *Semih Lütfi Yayınevi* tarafından basılan eserin ilk baskısı 19 bölümden oluşur ve 285 sayfadır. Olay örgüsü; bir kaymakam, bürokrat olmak isteyen başkışı *Ömer*'in, liseden mezun olamadıktan sonra, ekmek parası kazanma derdine düşmesi ve beraberinde yaşadığı olaylardan kuruludur. Yazar, *Ömer*'in yaşamı üzerinden İstanbul'un bazı toplumsal gerçeklerine ışık tutar. *Ömer* gazetecilik yapar, sevdiği eşi *Naciye*'nin yaşamını konu alan bir piyes yazar. Ancak gazetenin yazı işleri müdürü *Cemil Mualla*, *Naciye*'yi etkiler, onu *Ömer*'den koparır. Bunun yanı sıra, *Ömer*'in piyesini çalarak eseri kendisine mâl eder ve meşhur bir yazar olur. Başkışı yoksul, işsiz ve kimsesiz bir insan olarak kalarak, aslında toplumsal yozlaşmanın kurbanı olarak gösterilir.

Eserde *Naciye*, *Cemil Mualla*, *Celal* vb. roman kişileri de olay örgüsünde etkilidir. Ana mekân İstanbul'dur, ayrıca Anadolu'nun çeşitli yerleri de gösterilir. *Ömer* bir tiyatro turnesiyle Anadolu'ya gitmiştir ve işi bitince İstanbul'a geri dönmüştür. Zaman unsuruna bakıldığında, olayların 1929 – 1933 arası dönemde geçtiği görülür. Romanda yıl vermeden tarihi olayları anımsatma unsurları; dünya tarihini etkileyen bazı olaylardan söz edilmesiyle de okura gösterilir. Bu olayların en önemlisi, *1929 Ekonomik Buhranı*'dır. *Kapitalizm*'in en büyük krizlerinden biri olan kriz, *Amerika Birleşik Devletleri*'nde başlayıp bütün dünyaya yayılmıştır ve *Türkiye Cumhuriyeti*'nin ekonomisini de oldukça zorlamıştır. Romanın dil ve üslûp unsurlarına bakıldığında; yazarın gazetecilik mesleğinden gelen etkiler dikkat çeker. Yazar, halk üzerinde büyük bir umutsuzluk, olumsuzluk yaratan ekonomik buhranı, gazete ilânlarıyla vurgular. “*Ömer, kapıdan vuran ışıktaki, memurun uzattığı sahifeyi dikkatle gözden geçirdi: MEMLEKETİN EN MUTEKER VE MARUF – şahıslarının kefaletile taşrada çiftliklerde çalışmak isteyen bir zat.... 22 YAŞINDA BİR GENCİM – Tahsilim lise derecesindedir. Çalışmak istiyorum. Her ne iş olursa olsun yaparım. Anadolu'ya da giderim.* (GV, s.47). Gazete ilânları, toplum gerçeklerinin yansıtılmasında önemli işlevdedirler. İş arayan ve yoksulluktan kurtulmak isteyenlerin verdikleri ilânlar, gazete sayfalarını kaplar.

Gonk Vurdu'nun içeriği ve izleklerinde; işsizlik, yoksulluk, açlık ve yozlaşmanın ağırlığı belirgin olarak hissedilir. Romanın tezi, kapitalist toplumda, çıkarı için asıl emellerini gizleyen kötü ve zeki insanların, iyi ve yoksul insanları çoğunlukla yenmesi

üzerine kuruludur. Başkışı Ömer liseden mezun olamayınca ne yapması gerektiğini düşünür, en azından sınavlara kadar bir iş bulmak niyetindedir. Caddelerde gezerken, kahvehanelerde otururken çeşitli insanlar tanır. Bu insanların neredeyse tamamı, 1929 *Ekonomik Buhranı*'nın getirdiği yoksulluğun, işsizliğin, açlığın vurduğu insanlardır. “Hayrullah Efendi (...) Memleketteki iktisat buhranını, para buhranını, halkın çektiği ıstırapı, işsiz güçsüz dolaşan sefil insanları, aklının erdiği, dilinin döndüğü kadar – kendisi böyle söylüyor – anlatmağa çalıştı...” (GV, s.25). Eserde işlenen ekonomik kriz, *Marksizm*'in öngördüğü kapitalist ekonomi krizlerinden biridir. *Karl Marx* bu tür ekonomik krizleri, kapitalizm içerisinde meydana gelmesi kaçınılmaz bir gelişme olarak ele işaret etmiştir. “Durgunluk, canlanma, refah, aşırı üretim, çöküş, daralma, sonra da, yeniden durgunluk” (Duménil vd., 2013: 108) biçiminde dönemlerden oluşan genel kriz; fabrikalarda aşırı üretim yapılması, ancak üretilen ürünlerin satılacağı pazarların daralması, ürünlerin elde kalması ve bu durumun yerel ekonomilerle küresel ekonomileri etkilemesi olarak tanımlanabilmektedir.

1929 *Ekonomik Buhranı*'nın etkilerinin yoğun işlendiği *Gonk Vurdu*'da diğer baskın izlekler, yoksulluk ve açlıktır. Yoksulluk ve açlıkla ilgili eleştirilerde, *Naciye*'nin sözleri ön plandadır. *Naciye*, babasının felakete sürüklediği bir insandır. İstanbul'a kaçtığında elindeki eşyaları satarak bir buçuk ay kadar bir pansiyonda kalabilmiş ve yemek yiyebilmiştir. Bütün parası bitince sokağa atılmış ve aç kalmıştır. “İşte iki gündür açtım. (...) Açlık insana herşeyi yaptırıyor... Açlık! İnsanları, birbirile boğazlaştırmaya götüren amiller arasında, sade kadın parmağı değil, ondan daha çok açlığı arayınız.. (GV, s.170). Yoksulluk ve açlık, savaşların yaralayıcı sonuçlarından biri olmasının yanında, fuhşun görülmesine ve artmasına bir sebeptir. *Naciye* başta olmak üzere, romandaki bazı kadın karakterlerin açlık ve yoksulluk yüzünden fuhuş yapmaları, erkeklerin onları cinsel sömürü aracı olarak kullanmaları, toplum yapısındaki bozukluğun görüntülerindendir. *Naciye*, açlıktan ölmek için seks işçisi, kölesi olmuştur. “Fakat dostum, bu cemiyete gülmek ve acımak lazımdır... Yirminci asırda, Avrupa'da kölelik vardır. İşte, bir kadın tüccarının, randevucu Şerife'nin kölesiyim ben.” (GV, s.179). Kendi çaresiz insanlarını, kızlarını koruyamayan toplum, bu kızları fuhuş batağına atacak kadar yozlaşmış gözükür. Kölelik müessesinin sözde kaldırıldığına inanan *Naciye*, sınıflı toplumun baskısı var oldukça, köleliğin devam edeceğini vurgular. “Kadını kötü yola düşüren cemiyettir.” (Sarıççek, 1995: 126). O, Ömer'le evlense de geçmişinin yaralayıcı hafızasından kurtulamaz. Mahalleli, onu taciz eder, mahalleden gitmesini ister. Kötü

kadın olarak görülen kadınların dışlanması, mevcut düzendeki sosyal (toplumsal) kontrolün korunmak istenmesiyle ilgilidir. “*Sosyal kontrol, insanları kültür ve toplumun normal örüntülerine uygun / uyumlu hale getiren bir mekanizmadır.*” (Fichter: 189). Kendi düzenlerini, namus anlayışlarını korumak isteyen mahalleli, kötü kadının asla değişmeyeceğine diyor inancı sebebiyle, onu kontrol dışı bir birey olarak algılar. Algı, düzeni bozacak kişinin yok edilmesi gerektiğini vurgular. Tacizlerden bunalan *Naciye*, direnmekten vazgeçer, kendisini olayların akışına bırakır.

Gonk Vurdu; daha sonra yazılacak *Toplumcu Gerçekçi* romanlara alanlar açmış bir romandır. Kapitalist sistemin sebep olduğu ekonomik krizlerin toplumlardaki etkilerini, kendi dönemindeki bir kriz üzerinden gösteren eser; benzer krizlerin tekrar yaşanması durumunda toplumun nelerle karşılaşabileceğinin öncül örneklerini, yozlaşma ve sömürünün yoğunluğunda sunmuştur.

2.1.2. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Yapısal Unsurlar

Herhangi bir roman çözümlemesindeki yapı unsurları; olay örgüsü, karakter dünyası (kişiler), mekân, zaman gibi öğelerde karşılık bulur. İçerik ve izleklerle birlikte dil ve anlatımın bütünleşmesi, yapıyı tamamlar. Olay örgüsü, yapının merkezi sayılır. “*Anlatma esasına bağlı edebi türler, bu arada tabii olarak hikâye ve roman, her şeyden önce itibari bir vakaya ihtiyaç gösterir. Bu sahaya giren edebi eserlerin hepsinde vaka asıl unsur durumundadır.*” (Aktaş, 2005: 45). *Toplumcu Gerçekçi* romanın olay örgüsünden; toplumun, emekçi-işçi sınıfının gerçeklerinin gösterilmesi beklenilir.

2.1.2.1. Yazarlar ve Romanları Üzerine: Toplumsal Gerçeklerin ve Toplum Gerçeklerinin 1930-1960’a İzdüşümleri

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı genel hatlarıyla; *Türkiye*’nin 19. Yüzyıldan 1950’lerin sonuna kadar yaşadığı toplumsal, siyasal ve tarihi olayları, Marksist sosyalist bir anlayışın süzgecinden geçirirken, ilgili dönemin ülkedeki hassas durumunu dikkate almayı ihmal etmemiştir. Yazarların romanları, bu otuz yıllık dönemin içerisinde, Osmanlı’nın son yıllarından Cumhuriyet yıllarına yol alırken izdüşümleri yansıtmışlardır. Kapitalistleşmeye devam edilen bir toplumun romanı yazılır. “*Türkiye’nin kapitalistleşmesinin dışa bağlı karakteri, üstyapı hızının genellikle altyapı hızına baskın olması ve Batı ile aramızdaki mesafenin sürekli korunmasından dolayı, Türkiye’de “geçiş” olayı nispeten kısa bir süre içinde tamamlanamamıştır ve halen de devam*

etmektedir.” (Belge, 1975: 22). Dolayısıyla Türk *Toplumcu Gerçekçi* romancısı, sınıfsal anlamda doğan Türk emekçisi ve Türk burjuvazisinin kendine özgü yaşantılarındaki ilişkilere yeni düzene geçiş içerisinden bakmak ve kendi iç dinamiğiyle değişmeyen toplum yapısının romanını yazmak durumundadır.

Toplumcu Gerçekçi sanat, edebiyat anlayışının *Sovyet Rusya*’da resmen kabul edilmesinden (1934) önce *Çıkrıklar Durunca*’yı yazan ve Marksist, toplumcu yazınla ilgili bazı örnekler sunan *Sadri Ertem*; daha sonra yazdığı *Bir Varmış Bir Yokmuş*’ta, emperyalistlerin maşasına dönüştüğünü vurguladığı Osmanlı Devleti’nin devlet adamlarını ve aydın kesimini eleştirmiştir. Eleştiri *Tanzimat Dönemi* ve sonrasının Osmanlı devlet adamları üzerinedir. “*Tanzimat politikacısı, yanardöner bir şeytan feneridir. Türlü türlü huyları vardır. Göze çarpan sinsilik, ürkeklik ve sefil bir hayat korkusudur. (...) Ne sadrazamlar ne vezirler ne kahraman beyefendiler biliyoruz ki mütemadiyen bu ikbal günlerini bu memlekete, hesap ve mesuliyet günlerini yabancıların sahabetine terk etmişlerdir.*” (Ertem, 1936: 3). Eserin olay örgüsü, tarihsel bir çerçeve içerisinde Kırım Savaşı’ndan Lozan Barış Antlaşması’na uzanan dönemde yaşanmış olaylar üzerinden kurgulanmıştır. *Sadri Ertem*, *Tanzimat* ve sonrasının Osmanlı devlet adamlarında iyi bir özellik bulmamıştır. Yazar, ideolojisinden gelen etkiyle, Osmanlı devlet adamını olumsuzlarken, Cumhuriyet’i kuran kadroları yüceltmıştır. Osmanlı devlet adamlarının aksine, Cumhuriyet’i kuran devlet adamları; “...kendisinden ziyade halkını düşünen, yurtsever, emperyalizme gereken dersi vererek Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran olumlu yönetici tipinin örnekleyicileridirler.” (Demir, 2006: 194). *Türkiye Cumhuriyeti*’nin emperyalist güçleri yenmesini sağlayan *Mustafa Kemal Atatürk*, *İsmet İnönü*, *Fevzi Çakmak* vb. asker ve devlet adamları, sanatçının yücelttiği yöneticilerdir. *Ertem*’in *Bir Varmış Bir Yokmuş*’taki tezi, iki tip devlet adamının eylemlerinden hareketle, Cumhuriyet döneminin Osmanlı döneminden üstün olması üzerinedir.

Düşkünler’de, *Tanzimat* sonrası aristokrasiye mensup bir ailenin, Osmanlı Devleti’nin son yıllarından Cumhuriyet’in ilk yıllarına uzanan öyküsü anlatılmıştır. Eserin, *Bir Varmış Bir Yokmuş*’un devamı özelliğini gösteren yönleri vardır. *Düşkünler*, türedi ve çarpık aristokrasinin üyelerindeki olumsuzlukları, *Şinaver Bey ve Ailesi* üzerinden göstermiştir. Ailenin bazı üyelerinin (*Sacit*, *Mualla*) Cumhuriyet döneminde de yaşamaları, Osmanlı’daki bazı bozuklukların Cumhuriyet döneminde de kendisini gösterdiğini hissettirir. *Düşkünler*’deki tez; “*Tanzimat döneminin uydurma, türedi, yoz bir aristokrasi yaratmaya çalıştığı; toplumda bütün ahlaki değerlerden kopuk, yalnızca*

gösteriş, moda peşinde koşan yoz bir kesimi ortaya çıkarması” (Demir, 2006: 247) üzerinedir. Yazarın *Bir Varmış Bir Yokmuş* ve *Düşkünler*’deki tezlerine bağlı olarak, davası, Cumhuriyet dönemini ussallaştırmaktır. “*Sadri Ertem’in ‘davası’ bugünün (Cumhuriyet’in) ussallaştırılmasıdır. Türkiye tophumunun gelişim sürecindeki olanaklı tek-doğru biçimin bugün (Cumhuriyet dönemi) olduğunu kanıtlamak. (...) Ussallaştırma çabasının doğal bir sonucu olarak Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan dönemi yok sayıyor Sadri Ertem.*” (Ergün, 1992: 65-67). Ertem, Cumhuriyet’i yüceltmek adına, Osmanlı Devleti’nin son dönemini sürekli olumsuzlamıştır. Osmanlı devlet yöneticilerinin ve çevresinin tek bir olumlu yönünü göstermemiştir. Yazarın *Yol Arkadaşları* romanındaysa, farklı milletlere mensup bir grup arkadaşın, Sovyet Rusya’ya yaptıkları bir gezisi anlatılmıştır. Eser, okurlara Sovyet sistemini tanıtmayı amaçlamıştır.

Reşat Enis Aygen, 1934’ten önce yazdığı *Gonk Vurdu*’nun ardından ağırlıklı olarak İstanbul’un kenar semtlerindeki yoksul insanların ve Anadolu insanının yaşamlarını, toplum gerçeklerini anlatan romanlar (*Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*, *Ekmek Kavgamız*, *Ağlama Duvarı*, *Yolgeçen Hanı*, *Despot*) yazmıştır. Onun “...eserlerinin muhtevasındaki en belirgin ortak hususiyeti eleştirel/gözlemci/gerçekçi bir tarzda ele alınan toplumsal çarpıklıklar oluşturur.” (Sarıçiçek, 1995: 354). Aygen, toplumdan gözlerini bir an olsun ayırmayan bir sanatçıdır. Bu sebeple, mevcut düzende çoğu kez rastladığı karakteristik olumsuzluklar, onun roman kurgusunun direkleri olmuştur. Yazarın *Çukurova*’yı, anlatan *Toprak Kokusu* eseri, *Orhan Kemal* ve *Yaşar Kemal* gibi yazarlara yol göstermiştir. *Toprak Kokusu*; bazı sosyalist düşüncelere sahip bir başkarakterin, emekçi lehine bir ayaklanmaya öncülük etmesi ve emekçi lehine bir kanunun çıkarılmasına giden yolu açmasını konu edinir. Olay örgüsü bu konu üzerinden kurgulanmıştır. “*Roman yoksul bırakılmış Çukurova köylüsünün hikâyesidir. Hurafelerden hastalıklara, cehaletten faiz ve borç batağına, namus ve ahlak anlayışından emek ve felaketlere kadar Çukurova bütün manzaralarıyla eserde yerini alır.*” (Kolcu, 2013: 471). Eser, *Çukurova*’nın ırgatlarıyla ağaları (burjuvaları) arasındaki çatışmayı, sınıflı toplumun yarattığı türlü çelişkileri ve olumsuzlukları dikkat çekici görüntüleriyle sunar. Aygen’in *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* romanıysa Türk edebiyatında tartışılan bir eser olmuştur. Roman bir yandan; fabrika ortamının gerçeklerini sunan ve kapitalizmin sanayideki emek sömürsüne dikkat çeken ilk eserlerden biri kabul edilirken diğer yandan “*roman katına yükselemeyen, yazınsal değeri olmayan bir çalışma*” (Naci, 2013) olarak nitelenmektedir. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*’daki tez; emekçilerin,

koşullar değişmediği sürece kapitalizme yenilecekleri üzerinedir. Yazarın *Ekmek Kavgamız* ve *Despot* romanları, emekçinin burjuva ve yancılara karşı bazı başarılar kazanmalarını gösterir. *Ağlama Duvarı*'nda, toplum için iyi şeyler yapmak isteyen insanın, kapitalist etkiden bir şekilde zarar göreceği vurgulanır. *Yolgeçen Hamı* romanında da kötünün karşılığı olan kapitalistin, iyiyi kötüleştirirken sonunda onu da yok edeceğiyle ilgili kötümserlik hâkimdir. Olay örgüleri bu merkezlerden kurgulanmıştır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın öncü yazarlarından bir diğeri olan *Sabahattin Ali*'nin ilk romanı, yazarın en önemli eseri kabul edilen *Kuyucaklı Yusuf* tur. Olay örgüsü Aydın ve Balıkesir çevresinde geçen roman, ailesi eşkıyalar tarafından katledilen Yusuf'un cesur ve sert kalmaya çalışarak yaşamın olumsuzluklarına direnmeye çalışmasını anlatır. *Kuyucaklı Yusuf*, mütegalibenin yozlaştırdığı toplum düzenine başkaldıran bir eşkıya, soylu- kahraman eşkıya tipini Türk romanına kazandırması ve *Toplumcu Gerçekçi* anlayışa katkıda bulunması bakımından önemlidir. *Kuyucaklı Yusuf*, *İnce Memed*'i muştulayan bir karakterdir, bir romandır. “Dağlara doğru atını süren Yusuf, kahramanlıklarına bundan sonra başlayacak gibidir.” (Çelik, 2007: 138). Ayrıca bu romanın “...sosyal gerçekçilikle insani gerçekliği tam bir uyum içinde, dengeli olarak yansıtmısıyla eskimeyecek, tazeliğini sürdürecektir bir roman” (Kalpakçıoğlu, 1971: 44) olduğuna işaret etmiştir. *Kuyucaklı Yusuf* karakterinin romana adını verişinin sebebi bellidir. Eser, onun “...şahsi sergüzeşinde Anadolu'daki toplumsal gerçekçilik üzerine tutulmuş bir ayna gibidir: İstanbul dışındaki bir kasabada 'mütegalibe bir esnaf' ve eşrafın hükümet güçlerini nasıl sindirdikleri ve bu güçlerini yoksul-kimsesiz insanlara nasıl bir baskı aracı olarak kullandıklarını” (Korkmaz, 1997: 247) anlatır. *Kuyucaklı Yusuf*, sınıflı toplumda kendi halinde yaşayabilecek bir insan olmanın zorluğuna dikkat çeker. Yusuf, kendi halinde, doğayla iç içe-özgürce yaşamak istemiştir, ancak toplum yapısı, onun cinayetler işlemesine ve dağa çıkmasına sebep olmuştur.

Sabahattin Ali'nin ikinci romanı olan *İçimizdeki Şeytan*, olaylarının çoğunluğu İstanbul'da geçen bir eserdir. 1930'ların ikinci yarısında kentten toplum görüntüleri sunan eser, başkişi Ömer'in yaşamdaki ve aşktaki başarısızlığının asıl sebebini bulmasıyla sonlanır. *İçimizdeki Şeytan* “Cumhuriyet'in ikinci nesil aydınlarının bohem hayatını; onların iç çelişkilerini ve toplumla olan çatışmalarını ele almaktadır.” (Balcı, 2010: 294). Bütün olumsuzluklarını, içindeki şeytana yükleyerek sorumluluklardan kaçan başkişi, gerçeği en sonunda görür: İnsanın tembelliği, umursamazlığı, onun başına gelen neredeyse tüm olumsuzlukların kaynağıdır. Eser, “Ömer'in ferdi plandaki tezatları ve

buhranları üzerine kurulmasına rağmen, toplumsal yanı ağır basan eleştirel gerçekçi bir romandır.” (Korkmaz, 1991: 262). *İçimizdeki Şeytan*, aslında bütün kötülüklerin tembellikten, emek sarf etmemekten, alın teriyle çalışmamaktan dolayı ortaya çıktığı tezini savunur. *Sabahattin Ali*’nin son romanı olan *Kürk Mantolu Madonna*; memur *Raif Efendi*’nin mutlu sonla sonuçlanmayan aşk hikâyesini ve sonrasındaki mutsuz yaşamını konu edinir. Ailesi ve işyerindeki olumsuz karakterler arasında sıkışan *Raif Efendi*’nin yaşamındaki en güzel dönem, Almanya yıllarında *Maria Puder*’le yaşadığı aşktır. *Maria Puder*’den olan kızımdan yıllar sonra haberdar olan ve kızını çok kısa bir süre görebilen *Raif Efendi*; onun Avrupa’ya gitmesiyle hayata boş verir ve kendi hüznleriyle, hayata boş vermişliğiyle ölür. Roman, basit ve silik gözükken bazı insanların; aslında büyük fırtınalar geçirdikten sonra da böyle gözükme durumunda kalabileceği mesajını verir.

1940’larla birlikte, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’na eser kazandıran yeni yazarlar görülmektedir. *Denizin Çağırışı* (1943) romanını yazan *Kemal Bilbaşar*; eserinde, hayallerinin peşinden giden genç bir öğretmenin, toplumun acımasız gerçeklerine yenilerek intihar etmesini konu edinir. “*İntihar eğiliminin eğitilmiş yerlerde yüksek olmasının nedeni, geleneksel inançların zayıflaması ve bundan kaynaklanan tinsel bireyselliktir.*” (Durkheim, 2019: 151) görüşünü doğrularcasına, toplumun gerçeklerinden uzaklaşan birey, tinsel tükenişini intiharıyla göstermiştir. Eser, bireyin ruhsal durumuyla şekillenen bir kurguyu hissettirir, bunun yanında “*...psikolojik yabancılaşmanın ilk örneği olarak kabul edilmektedir.*” (Algül, 2014: 8). Öğretmen başkarakter, ütopyik bir hülyanın biçimlendirdiği yaşamı arzulamıştır. “*İnsanın merkezde olduğu, bireysel ve toplumsal özgürlüğünü elde ettiği bir toplum düzeni, mutlu bir gelecek için oldukça önemlidir.*” (Karabulut-Dağ, 2017: 138). O, görev yaptığı kasabadan İzmir’e geldiğinde, denizden geleceğine inandığı sevgilisine kavuşarak mutlu bireysel ve toplumsal yaşamı elde edeceğine inanmıştır. Fakat şehir hayatındaki yenilgileri, gerçeğin acıtan deneyimleri, yabancılaşma ve yalnızlığı artırır. “*Bu iki sorun birbiriyle ilişkilidir. O yalnız olduğu için etrafına yabancılaşır, yabancılaştığı için de yalnız kalır.*” (Tayfur (Bağcı), 2008: 140). Yabancılaşma ve yalnızlık dayanılmaz noktaya yükseldiğinde, başkarakter intihar eder. Onun intiharında sadece düş kırıklığını bir sebep saymak yeterli değildir. Bilginin günlük hayatla bütünleştirilmemesi ve somuttan kaçış, 20. Yüzyılın bireyini uzun vadede rahatlatmamıştır. Düş ve düşteki olağanüstü sevgilisine kapılan başkarakter kısa sürede hırpalanır ve kurtuluşu da intihar etmekte bulur.

Toplumu ön planda tutan tavrıyla dikkat çeken *Samim Kocagöz*, Türkiye tarihinde toplumsal, siyasal kırılmaların kaynağı olan tarihi olayları (*Milli Mücadele, Cumhuriyet'in İlânı, İkinci Dünya Savaşı, Çok Partili Hayata Geçiş* vb.) eserlerinde sıklıkla yansıtır. Bu tutum, toplum gerçeklerine eğilişi beraberinde getirir. “*Kocagöz eserlerinde önce toplumu, sonra kişileri ele almaktadır. Bu yöneltte yazarın sahip olduğu toplumcu-gerçekçi bakış açısının etkileri vardır.*” (Karakaş, 2019: 15). Bireyi, toplumun içindeki pozisyonundan değerlendirir. Yazarın ilk romanı, *İkinci Dünya*’dır. *Kocagöz*’ün ikinci romanı *Bir Şehrin İki Kapısı*, bir Ege kasabasının 1920’lerden 1940’lara uzanan durumlarından kesitler taşır. Eser, halkın çıkarını düşünen memurlarla sadece kendi çıkarını düşünen memurlar arasındaki bir çatışmanın romanıdır. Kapitalistin, burjuvanın hizmetçisi görünen bürokrasinin, halk için çalışan memura mutlaka zarar verdiği tezi hissettirilir.

Kocagöz’ün üçüncü romanı *Yılan Hikâyesi*; Türkiye’nin çok partili hayata geçtiği 1946 yılını, sonraki ilk seçimi ve bu siyasal gelişmelerin Anadolu halkı üzerindeki etkilerini anlattığı önemli bir romanıdır. Olay örgüsü; *İkinci Dünya Savaşı*’nın son yılları ve 1946 yılı içerisinde geçer. Ege Bölgesi–Menderes Irmağı çevresindeki köy ve kasaba halkının yaşamı üzerinden, aslında Türkiye’nin toplum gerçeklerine bir ışık tutulur. *Yılan Hikâyesi* yıllarca ihmal edilen Anadolu insanının önemli bir kısmının, Demokrat Parti’ye büyük umutlar bağlamasının panoramasıdır. 1946 seçimini CHP kazansa da 1950 seçiminde Demokrat Parti iktidarının başlayacağı, eserin sonunda hissettirilmiştir. Köylü-ağa-devlet ilişkisinin çok partili hayatın ilk yıllarında nasıl yaşandığına dair çarpıcı örnekler sunulmuştur. *Yılan Hikâyesi*, halkın isteklerine kulak tıkayan bir yönetimin, demokratik sistemde mutlaka yenileceği tezini savunur. Yazarın 1930-1960 dönemindeki son romanı, *Onbinlerin Dönüşü*’dür (1957). “1961’de Özbekistan’da Rusça, 1965’te yine Özbekistan’da bu kez Özbekçe, 1964’te ve 1965’te Bulgaristan’da Türkçe ve 1976’da Macaristan’da Macarca olarak basılan” (Taş, 1998: 47-52) eser, *Kocagöz*’ün yabancı dillere en çok çevrilmiş romanıdır. *Onbinlerin Dönüşü*, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde okuyan bir grup gencin 1930’lar-1950’ler arasındaki yaşamlarından kesitleri toplum gerçeklerine genişletir. Başkışı *Halit*, sosyalist düşünceler taşıyan arkadaşı *Recep*’in tavsiyelerine uyarak burjuvazinin yozlaşmış ortamından kurtulmaya karar verir ve buna yönelik eylemlere başlar. Yazar, kendi sesini duymak ve kendini gerçekleştirmek isteyen bir insanın, burjuva çevresinden bir şekilde kurtulması gerektiği tezini savunur.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda önce şiirleriyle tanınan *Cevdet Kudret Solok*, 1930-1960 arasında yazdığı otobiyografik karakterli *Sınıf Arkadaşları* (1943) ve *Havada Bulut Yok* (1958) romanlarıyla kendisini gösterir. *Sınıf Arkadaşları*; Süleyman adlı başkişinin küçüklüğünden başlayıp öğretmen oluşuna kadar geçen süredeki yaşamını ve ilkokul, ortaokul, lise dönemlerinden arkadaşlarını anlatır. “*Gerek roman üçlemesi olan Süleyman’ın Dünyası’nda gerekse öykülerinin bir kısmında Süleyman, kendi adı ve otobiyografik gerçekliğiyle kurgunun odağında kalmıştır.*” (Balık, 2015: 31-32). Eser, Süleyman ve küçük ailesi üzerinden 1910’lardan 1930’lara İstanbul’un savaş ve sonrasındaki durumunu sunar. Savaş ve onun getirdiği olumsuzluklar, Süleyman’ın toplum hakkındaki düşüncelerinin şekillenmesinde çok etkili olmuştur. Başkişinin sorgulayıcılığı ve eleştirel tavrı, küçük yaştan itibaren başlamıştır. Fakat çocukluk ve ilk gençlik yıllarında, sorgulayışlar iç dünyada tutulmuştur. *Sınıf Arkadaşları*, olağanüstü zamanları ve olayları hızla yaşayan bir toplumda, değişimlere asla şaşırılmaması gerektiği tezini hissettirir.

Cevdet Kudret Solok’un ikinci romanı *Havada Bulut Yok*; Süleyman’ın *Kayseri Lisesi*’nde edebiyat öğretmeni olarak görev yaptığı on beş yılı merkeze alır. Süleyman, kitaplardan okuduğu Anadolu’yu tren yolculuğundan itibaren gerçekten görmeye başlar. Bakımsızlık ve yoksulluk, göze çarpan durumlardır. “*Sınıf Arkadaşları ve Havada Bulut Yok*’un “...yoksulluk açısından asıl önemi, köy romanlarının yağın olduğu bir dönemde yoksulluğun şehirli bir aydın tarafından anlatılmasıdır.” (İnci, 2007: 156). Yoksullara yardım etmek isteyen ve kendisi de yoksulluktan gelen Süleyman Öğretmen’in; yozlaşmış idarecilerin çarkına çomak sokarcasına çalışması üzerine komünistlikle suçlanması, şehirli aydının toplumcu eylemine vurulan prangadır. Süleyman Öğretmen, toplumdaki yoksulluğun sonlanması için sosyal yardımların yetmediğinin farkındadır. Toplumu ve kurumları sorgular, eleştirilerini dile getirir. O, yoksullara iş ve maaş verilmesiyle toplumdaki yoksulluğun sonlanacağına inanır. İyi niyetli çabalar, komünistlik suçlamasının sonucunda boşa çıkar. Açığa alınan Süleyman’ın İstanbul’a dönmekten başka çaresi kalmamıştır. Yazar bu romanında, asıl erdemın eşitlik olduğu ve toplum için çalışan emekçi memurun karşısına, burjuvaya hizmet eden bürokrasinin mutlaka dikileceği tezini savunur.

1951-1960 arasında yazdığı 8 küçük hacimli roman yazan *Orhan Hançerlioğlu*, toplumcu roman ve toplumcu gerçekçi roman alanlarında kendisine yer bulmuştur. Felsefeden edebiyata uzanan bir yolda araştırmalar yapmış olan *Hançerlioğlu*’nun iki

romanı Anadolu üzerinedir. Diğer romanlarında ana mekân İstanbul'dur. *Orhan Hançerlioğlu*, ana mekânın İstanbul olduğu eserlerinde (*Oyun, Büyük Balıklar, Ali, Kutu Kutu İçinde, Yedinci Gün, Bordamıza Vuran Deniz*) büyük kentin toplum gerçeklerine dikkat çeker. Genellikle yoksul çoğunluğun içinden karakterler seçen *Hançerlioğlu*, küçük adamın büyük toplumdaki yaşam çabalarını açıkça göstermeye uğraşır. Yazar, ana mekân olarak Anadolu'yu seçtiği iki eserinde (*Karanlık Dünya, Ekilmemiş Topraklar*) yüzyıllarca geri bırakılmış olan Anadolu köylerinin, kasabalarının çaresizliklerini anlatır. “*Kaymakam olarak Anadolu ve Türkiye'nin çeşitli kasabalarında görev yapan Hançerlioğlu, buralarda edindiği izlenimlerini Anadolu'nun başka yörelerinin yaşayış biçimleriyle birleştirerek bir bütün haline getirmiştir.*” (Gülbüz, 1993: 235). Anadolu'daki memurluk deneyimi, yazarın eserlerine yansımıştır. Ona göre, elinde neredeyse hiçbir olanağı bulunmayan Anadolu insanının, kendi çabasıyla aydınlanması ve iyi bir yaşama kavuşması pek mümkün değildir. Bu tez özellikle *Ekilmemiş Topraklar*'da karşımıza çıkar. *Karanlık Dünya*'da ise, halka asıl hizmetin, görevden kaçmamak ve rahatını, parayı feda etmek olduğu tezi vardır. *Hançerlioğlu*'nun *Yedinci Gün* romanı, bürokrasinin sıkıcı-boğucu ortamından kurtulmak isteyen bir genel müdürün, İstanbul'a giderek eski sevgilisini bulmasını ve yeni bir hayata başlamasını konu edinir. Romanın başkişisi *Ömer*, böyle bir bürokratik ortamda çalışırken müsteşarı darp ederek İstanbul'a gider ve yeni bir hayata başlar. *Hançerlioğlu*, karakterine dünyayı ve var oluşu sorgulayıp, kararını vermiştir. Yazar; “*Var oluş ve insanın var oluş içindeki yerini irdelemeye çalışır. Bu yönü ile adeta İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı'da çıkan yeni felsefi kaygıların Türkiye'deki temsilcisi gibidir.*” (Yalçın, 2011: 303). İstanbul'un ana mekân olduğu romanlarında başkarakterlerini felsefi sorgulamalara daha yoğunca tabi tutmuştur. Büyük kentin karmaşası ve toplum, felsefi sorgulamaların merkezindedir.

Faik Baysal'ın 1930-1960 arası *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* başlığında yer verilebilen iki romanı, *Sarduvan* (1944) ve *Rezil Dünya*'dır (1955). *Sarduvan*, bugün *Sakarya* ilinin bir ilçesi olan *Serdivan*'da yaşamış yoksul ve kimsesiz bir gencin, toplumu sorgulaya sorgulaya gerçeklerin farkına varmasının hikâyesidir. Olay örgüsünde başkişi *Kavruk*, asıl adı bilinmeyen kimsesiz bir gençtir. *Baysal* eserinde; bir memlekete ait olmak isteyen, alın teriyle para kazanmak isteyen çaresiz bir gencin; toplum tarafından kabul edilmeyişi ve sonunda katil oluşunu ele alarak toplumsal gerçeklerin pek çoğunun olumsuzluklardan kurulu olduğunu göstermiştir. “*Anadolu'nun görülmek istenmeyen*

gerçekliğini kaleme aldığını düşünen” (Akdağ, 2017: 19) yazar, *Sarduvan*’da, geçmişinde kötü olaylar yaşayan ve kötü olarak bilinen insanların, toplumdaki iyi insanların yardımını olmadan bu kötü oluşunu değiştirmesinin imkânsızlığını vurgular. *Faik Baysal*’ın ikinci romanı olan *Rezil Dünya*; otobiyografik özelliklidir. Başkişi *Mustafa Rafet*, olay örgüsü boyunca İstanbul’da ve Anadolu’da yaşadığı deneyimlerde yoksulluğun ve yozlaşmanın en büyük toplumsal gerçekler olduğunu görür. “*Cumhuriyet sonrası değişen toplumsal yapıyla değer çatışması yaşayan insanların dramı*” (Akdağ, 2017: 21), 1940’ların ikinci yarısında da sürmeye devam etmiştir. Eserde, sınıflı toplum yapısından kaynaklanan olumsuzlukların, büyük olaylardan zarar görse de yıkılmaması ve yoluna bir şekilde devam edebildiği mesajı verilmektedir. 20. Yüzyılın sınıflı toplumu, daha önceki düzenlerin savaşlarda uğradığı yıkımdan daha fazlasını yaşasa da ayakta kalmayı başarır.

1954’te *Yağmur Duası* romanını yazan *Refik Erduran*; köyü-Anadolu’yu kendi çıkarı uğruna bağnazlığa gömen din adamlarına karşı nasıl mücadele edilmesi gerektiğine dair örnekler sunar. Olay örgüsü, mücadele üzerinden kurgulanır. *Yağmur Duası*’nın başkişisi, gazeteci *Ferhat Gürz*’dür. *Ferhat Gürz*, yozlaşmış gazetecilik dünyasında uydurma, açık saçık haberler yapan, yazılar yazan bir gazetecidir. İşi gereği, burjuvayla iç içedir. Anadolu hakkında notlar tutmak isteyen bir yabancı uzmana refakat etmek için Anadolu’ya gelen *Ferhat Gürz*, kendi ülkesinin, Anadolu insanının yoksulluğu, çaresizliği ve bağnazlığından çok etkilenir. Anadolu’nun, köyün kaderini biraz da olsa değiştirebilmek için, *Model Köy* projesini başlatır ve tüm zorluklara, yıpratmalara karşın bu projeyi ilerletir. Gazeteciler, iletişim teknolojisinin gelişmesiyle kamuoyu oluşturmada, “... *basını hem bir silah hem de bir ışık gibi*” (Yazbahar, 2018: 1099) kullanabilmektedirler. Kamuoyunu yönlendirerek köy kalkınmasına öncü olan *Ferhat Gürz*, köyün karanlığını yırtan bir ışık olmuştur. Eser, bağnazlığa karşı mücadelenin daima zor olduğunu, ancak mücadeleden vazgeçilmezse mutlaka galip gelineceğinin tezini savunur.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda 1950’lerden itibaren; *Kemal Tahir*, *Orhan Kemal* ve *Yaşar Kemal*’in eserleri ön plana çıkmaya başlamıştır. *Kemal Tahir*, romanı “... *insana insanı aydınlatan bir sanat koludur. İnsanın ay gibi, hiç görünmez öteki yüzünü, ruhunu, davranışlarının gizli kalan yönlerini aydınlatan bir sanat kolu ... Roman, toplumların gerek insan, gerek dış dünya gerçeklerine karşı saygı duyma katına yükseldikleri, insan olarak önce kendi kendiliklerini, sonra çevrelerindeki öteki insanları*

sahiden merak ettikleri bir tarihsel devrenin sanat koludur” (Tahir, 1989: 19) olarak tanımlar ve tarihsellikten söz ederken toplumsallığa gönderme yapar. *Kemal Tahir*; 1950-1960 arasındaki altı romanında, Türk halkının, *Osmanlı Devleti*’nin son yıllarından cumhuriyetin yaklaşık ilk otuz yılına uzanan süreçte geçirdiği değişimleri ve kırılmaları anlatır. Yazarın roman anlayışında, “*tarih-toplum konularını bir romancı olarak, romanda kullanılmak için ele almak*” (Yazoğlu, 2004: 53) belirleyici bir tutumdur. *Tahir*’in bu altı eseri arasında sadece *Esir Şehrin İnsanları* (1956) romanının ana mekânı İstanbul’dur. Eser; “*Osmanlı Devleti*’nin son dönemlerine adeta dışarıdan gelen, çöküşü ve çöküş sıkıntılarını hiç yaşamamış olan bir aydının macerası olarak ele alınmıştır.” (Yalçın, 2011: 379). Romanın başkışisi, bir paşa oğlu ve diplomat olan *Kamil Bey*’dir. *Kamil Bey*, *Birinci Dünya Savaşı* bittikten sonra İstanbul’a gelir. İstanbul’un işgaliyle halkın yaşadığı zorlukların farkına varır. “*Kurtuluş Savaşı*’nın ülke gerçeklerinden habersiz bir paşazade üzerindeki değiştirici etkilerini, keyfine göre yaşamaktan başka bir derdi olmayan kültürlü ve zengin bir aristokratın, ülke insanlarını, ülke gerçeklerini tanıyarak, nasıl sorumlu bir aydın, yürekli bir yurtsever haline gelmesini” (Naci, 2013: 247) anlatan romanda *Kamil Bey*, vatanseverlerle birlikte, ülkenin kurtuluşu için elinden geleni yapar. Hapse düşse de ülküsünden vazgeçmez. *Esir Şehrin İnsanları*; işgal günlerinde savaş felaketlerinin yok etmeye çalıştığı Türk milletinin, zor koşullara rağmen mutlaka direneceği ve emperyalistleri yeneceğini vurgular. Türk milletinin karakterinin bağımsızlık oluşu, bu savaşın kazanılacağına işaretir.

Kemal Tahir’in beş romanı Anadolu’da (*Çankırı*, *Çorum* vb.) geçer. *Tahir*, halk öykülerinin Türk romanına kaynaklık edebileceğine inanmış bir yazardır. “*Bir Kere, Batı’da roman nereden kaynaklanmış? ... Masaldan; halk hikâyelerinden mi? ... Tamam! Benim de masalım var, halk hikâyelerim var... Öyleyse romanımızı oturtacağım temel var bende...*” (*Kemal Tahir*’in *Sohbetleri*, s. 41) diyen yazar; halk öykülerinin beslediği toplum gerçeklerini, Türk halkının yaklaşık son yüz elli yılda yaşadığı savaşların, acıların, yoksulluk ve değişimlerin etkileriyle genişleterek okuyucuyu sarar. Anadolu’nun, köyün öyküsü; köylülerin sorunları, yoksulluk, yozlaşma, çıkar çatışmaları, din bağnazlığı, gurbet, kadın-erkek ilişkileri ve soy üstünlüğü mücadeleleri etrafında şekillenmiştir. Yazarın Anadolu’yu anlatan romanları, aynı zamanda birer köy romanıdır. Onun köy romanı anlayışında milletin müşterek ruhunu ortaya çıkarmak vardır. “*Köy romanı, yani köyü yazan romancılardan beklediğimiz bir şey bence, benim kanaatimce, Türk milletinin*

müşterek, yani birleşik ruhunu, davranışını keşfetmeğe çalışmaktır.” (Tahir, 1960: 87). Köy romanı, milletin ruhunu hissettiren özellikleriyle yeğ tutulmuştur.

Yazar, köyü, Anadolu’yu bütün tarihiyle ele alıp çözümlemeyi ve bunu da roman sanatına uygun olarak yansıtmayı hedeflemiştir. *Kemal Tahir*’in ilk romanı olan *Sağirdere* (1955) Çankırı dolaylarının bozkırında, köylünün ihtiyacı olduğu mevsimde (yaz) kuruyan, ancak ihtiyacın pek olmadığı kış aylarında akan derenin sembolik adıyla; türlü olumsuzlukların içinde yozlaşmış köy halkının yaşamını anlatır. *Yamören Köyü*, *Sağirdere* gibi zayıftır, bakımsızdır, yaşam enerjisinden mahrumdur. Romanın başkışisi *Kulaksızın Mustafa*, ergenlik döneminde bir gençtir. Sevdği kıza ve köye kendini kanıtlamak çabasıdadır. Sevdği kız *Ayşe*’den yüz bulamayınca ve onun başlık parası karşılığında başkasına verileceğini duyunca gurbete (Ankara) gitmeye karar verir. *Ankara*’da duvar taş işçiliğini öğrenerek ustalaşır, para kazanır, köyde saygınlığının artacağına inanır. Ailesine hediyeler alarak köyüne dönüş hazırlığı yapar. *Körduman* (1957); *Sağirdere*’nin devamı niteliğindedir. Köyüne parayla dönen *Kulaksızın Mustafa*, artık adam yerine konulduğunu hisseder, parasının gücüne güvenerek bazı işler yapmak ister. Sevdği kız *Ayşe*’yi ve onun kızkardeşi *Fadik*’i ayrı ayrı ayartmaya uğraşır. Çevresindeki çıkarıcı kişilerin etkisiyle, başı türlü belaya girer ve sonunda, bir zamanlar en yakın arkadaşı olan *Pelvan Vahit*’i öldürür. Romana adını veren körduman, olumsuz anlamlar taşır. Köyde kış mevsiminde görülen körduman, “...özellikle olumsuz bir işe teşebbüs edildiğinde ortaya çıkar ve dolayısıyla kısmen bir kozmik zaman unsuru olarak kendisini gösterir. “*Körduman*” başka bir tabirle, bir çeşit uğursuzluk işaretidir.” (Dere, 2019: 66). Kördumanın oluştuğu anlarda, köyde kötü olaylar yaşanır. Bu doğa olayı, köylüyü tüketen toplum gerçeklerinin bir simgesidir. Körduman “*Sağirdere ile aynı bağlamda, köylü insan üzerine bir kâbus gibi çöken dış şartların onu felaketler parantezine alarak tükenişe götürmesi gibi yine alegorik bir tarzda kullanılır.*” (Korkmaz, 1997). Köylü, toplum gerçeklerine sağır kalmakla birlikte, onun çökerttiği dumanlar sebebiyle önünü göremez. *Sağirdere* ve *Körduman* roman ikilemesi bazı araştırmacılara göre, “*Bizim Anadolu’yu anlatan romanlar içinde, şimdiye kadar yazılabilmiş en mükemmel eserlerdir.*” (Alangu, 1965: 455). *Kemal Tahir* bu roman ikilemesinde köyün gerçeklerini, doğa-insan-toplum üçgeninde bütünlük sağlayarak anlatmıştır.

Kemal Tahir; Anadolu’nun, köyün toplum gerçeklerini yansıtmaya devam ederken, *Rahmet Yolları Kesti* (1957) romanıyla Çorum bölgesine odaklanır. Alevilerin

yoğun olarak yaşadığı bu bölgede, *Çerçi Süleyman*'ın adlı tüccar-ağanın hizmetçilerinden olan *Maraz Ali*, romanın başkişisidir. Yazarın bu eseri, “eşkiya” tipini olumsuz göstermesi bakımından önemlidir. *Tahir*'e göre, *Yaşar Kemal*'in *İnce Memed*'inin aksine eşkiyalar; çıkarıcı, sömürücü, mütegalibe hizmetçisi kötü insanlardır. Yazarın, Anadolu ve köyle ilgili diğer iki romanı; birbirine bağlı üç romanlık dizinin parçaları olan *Yediçimar Yaylası* (1958) ile *Köyün Kamburu* (1959) romanlarıdır. Bu eserlerin de olay örgüleri Çorum civarında geçer. *Yediçimar Yaylası*; Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki *Tanzimat Fermanı*'ndan *İkinci Meşrutiyet*'e uzanan dönemde, devlet yönetiminin bozukluğunun Anadolu'ya yansımaları konu edinir romandır. Ağaların güç mücadelesi, devletin zayıflığıyla ilişkili şekilde devam eder. *Köyün Kamburu*'nda, *Ömer Ağa*'nın yanında çalışan *Çalık Kerim* başkişisidir. Zekâsını çıkarının gerektirdiği yerde kullanarak zenginleşen ve güçlenen *Çalık Kerim*, içinde yaşadığı düzenin farkındadır. *Köyün Kamburu*, Anadolu'yu yozlaştıran sebepleri ve yozlaşmanın simgesi kişileri işaret etmesi bakımından önemlidir. Yoksul köylünün devlet ve eşkiya arasında sıkışmışlığı da eserde gösterilen önemli toplumsal gerçeklerdendir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı'nın en çok eser veren yazarlarından olan *Orhan Kemal*; ana mekânı İstanbul olan romanlarında yoksul, serseriliğe eğilimli, olumsuz yaşama sahip olan ve genellikle emekçi olmayan insanları ele almıştır. *Çukurova*'yı anlattığı romanlarındaysa ırgatın, tarım emekçisinin, fabrika işçilerinin yaşamlarına odaklanmıştır. “Eserlerinde eleştirel sosyal gerçekçi anlayışa uygun bakış açısıyla işçi sınıfı, ırgatlar, zengin-yoksul, şehir-köy, şehirli-köylü çatışması ve siyasi, sosyal zemindeki yozlaşma izleği bütün boyutlarıyla anlatılır.” (Eliuz, 2004: 22). *Orhan Kemal*; Türklerden Kürtlere, Arnavutlardan Boşnaklara, Ermenilere, Lazlara vb. uzanan geniş insan yelpazesini kullanarak ülkesinin toplum gerçeklerini işlemiştir. Yazarın ilk üç romanı; *Küçük Adamın Notları* serisini oluşturan *Baba Evi*, *Avare Yıllar* ve bunların devamı olan *Cemile*'dir. İlk ikisi otobiyografik karakterli olan ilk iki eserde Orhan Kemal'in çocukluk ve ilk gençlik yıllarından izler vardır. *Cemile*'de ilk iki romanın başkişisi olan gencin (*Necati*) eşi olan *Cemile*'nin yaşam öyküsünü anlatılır. *Cemile* de bir bakıma yazarın kendi yaşamıyla ilgili bir eserdir. *Baba Evi*; Adana'nın etkili avukatlarından birinin oğlu olan gencin doğumu, büyümesi ve babasının sürgün edilmesinden sonra ailece yaşadıkları zorlukları konu edinen bir romandır. *Baba Evi*'nin devamı olan *Avare Yıllar*, başkarakter gencin Adana'daki delikanlılık yıllarını ve yavaş yavaş olgunlaşmasını anlatır. Okuluna devam etmeyen, sürekli futbol oynayan genç

(*Necati*), İstanbul'a giderek büyük bir futbolcu olmanın hayalini kurar. İstanbul'a gidebilmek için bir fabrikaya girmek ister. Burada işçilere yapılan haksızlıkları görür. İstanbul'a gittikten kısa süre sonra Adana'ya dönen genç, geçim savaşının büyük ve zor olduğunun farkına varmıştır. Para kazanıp toplum içinde kendine yer bulmak zorunda olduğunu anlayınca, bir fabrikaya girer ve burada kâtipliğe başlar. Aynı fabrikada çalışan işçi *Cemile*'yle tanışır ve ondan etkilenir. *Cemile* de ona karşı boş değildir. En sonunda evlenirler. *Cemile*; *Necati*'nin evlendiği kız olan *Cemile*'nin yaşam öyküsünü anlatır, *Cemile*'nin *Necati*'yle yaşadıklarını bu kez *Cemile*'nin gözlerinden gösterilir. Bu üç roman, toplumun zorlu koşullarına direnerek yaşama tutunmaya çalışan yoksul emekçilere, küçük insanlara eğilir. Yazarın, Cumhuriyet döneminin tanınan hikâyecilerinden *Sait Faik Abasıyanık* gibi “yaşama zevkini küçük insanlar arasında” (Kavaz, 1999: 85) görmesi, ilgili romanların önemli ayrıntısıdır.

Orhan Kemal'in en dikkat çekici romanlarından olan *Murtaza*, görevini hayatındaki her şeyden üstün gören bir insanın, bu eylemleri uğrunda yaşadığı kayıpları ele alırken, yozlaşan toplumda asıl görmesi gerekenleri göremeyişinin sonuçlarını sunar. Ayrıca “...özel değerler ile sınırlarını çizdiği doğrulara kayıtsız şartsız bağlılığın simgesi olan bir bireyin, yaşadığı çatışmaların ve ruhsal parçalanışın trajikomik öyküsüdür.” (Eliuz, 2004: 235). Romanın başkışisi *Bekçi Murtaza*, amirlerinin (üstlerinin) her emrini bir robot edasıyla yerine getirir, gözü görev ve emirden başka bir şey görmez. *Bekçi Murtaza*'nın ilham kaynağı, *Balkan Savaşı*'nda şehit olan *Kolağası Hasan Bey*'dir, ona adeta histerik duygularla bağlıdır. “Bir insanı bir diğerinin egemenliği altına sokan hastalıklı bir ilişki” (Nasio, 2013: 17) biçimiyle *Bekçi Murtaza*, şehit dayısının etkisinden sıyrılamaz, bağımsızlaşamaz. O, normalde kötü bir bekçi değildir. Çalıştığı mahallede gece ışıklarını kapatır. Kızları kandırmak isteyen delikanlıları engeller, sübyancı yaşlılara göz açtırmaz, mahallede gizli saklı, şüpheli işler yapanları yakalar. Hatta çöp tenekesini deviren kedileri de kovalar. *Bekçi Murtaza*'nın oturduğu mahallenin apartmanlarında oturan zenginler, kendisinden çok memnundurlar. Ama mahallenin zengin olmayan insanları onu pek sevmezler. *Bekçi Murtaza*, fabrika bekçiliğini de kendine özgü bir layık olma anlayışıyla sürdürür. İşçilerin işten kaytarmalarına izin vermez. Ancak kendi oğulları yüzünden hayal kırıklığına uğrayışı ve 1946'da başlayan çok partili hayatın topluma etkileri, *Bekçi Murtaza*'nın sıradan hayatını tersine çevirmeye başlar. Kendi yaşamındaki ve toplumdaki değişimlere direnmeye

çalışan bekçi, bu direnişinde başarılı olamaz. Son umutlarını bağladığı küçük oğlu da - hırsızlık yaparak- onu hayalkırıklığına uğratar.

Orhan Kemal'in Çukurova ve emekçileri üzerine yazdığı ilk büyük roman; *Bereketli Topraklar Üzerinde*'dir. Bu roman, yazarın kendisi için dönüm noktası sayılabilecek bir roman özelliği taşır, kendisinin ilk eserlerinde işlediği küçük adamdan büyük çoğunluğa doğru açılmasının göstergesi kabul edilir. “*Küçük adam psikozundan kurtulan Orhan Kemal, 1954 yılında yazdığı Bereketli Topraklar Üzerinde romanıyla ben merkezli konulardan daha geniş mekânlara açılır.*” (Gündüz, 2007: 311). Yazar *Bereketli Topraklar Üzerinde*'den itibaren işçi-emekçi çoğunluğun romanını yazmaya başlamıştır. “*Köylü çokluktan işçi çokluğa geçişte henüz alışamadığımız, zaman kullanmak vb. gereklerine uy(a)madığımız, tadına varmakta zorlandığımız, dayattığı yoksunluklara katlanamadığımız, kendimize pek de uymayan işlere zorlandığımız, hatta hatta kutsallığımızı yitirmiş, bir ‘yeni hayat’ sunan ücretli çalışma; altı yüz yıl boyunca deneyimlediğimiz maddi manevi tüm hayatın karşısına dikilir. Orhan Kemal’le birliktedir ki, uç veren “küçük adam”, artık bir tarihin ve coğrafyanın adamıdır; o artık soyut “küçük adam” değil, somut kalabalıktır, dahası siyasal özne olmaya aday yeni bir üretici işçi-çokluktur.*” (Bingöl, 2014: 186). Bu işçi çoğunluk, 1946-1960 döneminde ve sonraki dönemlerde seçim kazanmak isteyen partilerin, dikkatini çok çekmiştir. Marksist sosyalist, komünist ideoloji tabanlı olsun olmasın pek çok parti, işçilerin-emekçilerin oyuna talip olmuştur.

Bereketli Topraklar Üzerinde, İç Anadolu’da Sivas-Kayseri civarındaki Ç... Köyü sakinlerinden olan *İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali, Köse Hasan* adlı üç arkadaşın Çukurova’ya çalışmaya gitmeleri ve burada yaşadıklarını konu edinir. “*Toprak reformunu yapmamış, sanayileşmesini gerçekleştirmemiş biraz gelişmiş ülkede, Türkiye’de, köylü-işçilerin kahırlı hayatlarını mükemmel bir biçimde yansıtır.*” (Naci, 1970: 174). Kent yaşamının, kötü çalışma koşullarının ve yozlaşmışlığın sarmalında kalan işçinin, ırgatın romanı olan *Bereketli Topraklar Üzerinde*, gurbette yaşam savaşı veren her emekçinin yaşamını temsil edebilecek güçte bir romandır. Eser, köy-kent farklılığının kentte, fabrikada ve iş yaşamındaki yansımalarını net biçimde gösterir. *Orhan Kemal* bu romanda, “*...köy ve köye ait değerler ile kentin değerlerini karşı karşıya getirir. Bu çatışmada aşağılanan ve yenik düşen, köy olur. Kişiler arası ilişkilerde çıkarın ön planda olduğu romanın sonunda kent serüvenini tamamlayan Yusuf, sahip olduğu değerleri kaybetmiş olduğu halde köyüne döner. Elinde kenti simgeleyen bir gazocağı*

vardır.” (Gündüz, 2007: 311). Romanın başkışisi *İflahsızın Yusuf*, sınıflı toplum yapısının ne demek olduğunu şehirde öğrenmiştir. Şehrin düzeni, burada yaşamının çıkarları korumakla mümkün olduğunu öğretir.

Bereketli Topraklar Üzerinde; sanatçının edebiyatımızda kazandığı yeri sağlamlaştırmasının önemli adımlarındandır. “*Orhan Kemal edebiyatının ortaya çıkışında iki olgu yan yana görülmüyor: İstanbul ve Selanik dışında ücretli çalışmanın / işçileşmenin yaygınlaştığı ilk bölge olarak Çukurova; öbürü de bir imparatorluğa can veren buğdaydan ve 19. Yüzyıl’da çıkartılmaya başlanan madenlerden gayri bir ürün olarak pamuk. Çukurova ve pamuk ikilisinden de Orhan Kemal fışkıracaktır. Otuz beş yaşına kadar yaşadığı Çukurova’da tarım işçileri, babasının ölümünden hemen sonra geldiği İstanbul’da tütün işçileri, küçük adamlar, yorgan döşek denkleleriyle “taşı toprağı altın” şehirde inşaatlarda, fabrikalarda geçimlik arayıp gecekonduarda barınan işçileşmeye aday köylüler, muhacirler Orhan Kemal edebiyatının omurgasını oluşturacaktır.*” (Bingöl, 2014: 190). Yazarın bu göstergeleri, *Hanımın Çiftliği* roman serisi, *Eskici ve Oğulları*, *Gurbet Kuşları* romanlarında da mevcuttur. Toplumun çoğunluğunu oluşturan yoksul emekçilerin, yaşamın gerçeklerine karşı eylemlerini sembol karakterlerle yansıtılmıştır.

Orhan Kemal’in bir İstanbul romanı olan *Suçlu*; işlemediği bir suçu üzerine alarak babasını kurtaran bir çocuğun hikâyesini konu edinir. Yazar bu eserinde “...*niyete bağlı olarak iyi-kötü çatışması çerçevesinde iyilikle kötülüğün iyiliğin lehine savaşını anlatır.*” (Eliuz, 2004: 233). *Suçlu*; Amerikan kovboyu gibi olup toplumdaki bozuklukları düzeltmek ve kötülere cezalandırmak düşlerini kuran bir çocuğun, gerçek toplum yaşamının bilincine vararak, kendi gerçek toplumunda yolunu çizmeye karar verişine uzanan bir olay örgüsüne sahiptir. Çocuğun, yani *Cevdet’in* hikâyesi, çeşitli toplum gerçekleri etrafında şekillenir. *Cevdet*, kendisine kötülük yapanlara karşı, onlar gibi kötü davranmamasıyla dikkat çeker. Yaşadığı olayların etkisiyle, gerçek toplum yaşamının Amerikan kovboy filmlerindeki gibi olmadığını tamamen anlar ve ABD’ye gidip kovboy olmak düşlerini bırakır. Toplum gerçeklerinin filmlerde gösterilenlere hiç benzemediğini, deneyim kazana kazana öğrenir. *Orhan Kemal’in* bir diğer İstanbul romanı olan ve sinemaya da uyarlanan *Devlet Kuşu*; aşkıyla ailesinin rahat yaşama fırsatı arasında seçim yapması için zorlanan serseri ruhlu bir gencin hikâyesini anlatır. Eserde “*Orta hallilikte tutunamamış, ama henüz işçi de olamamış, çalıştıkları her yerde aylıklığın, bol paralı rahat yaşamının özlemini çeken, zenginlik uğrunda suç bile işlemeye hazır*” (Alangu,

1965: 397) insanların psikolojik ve toplumsal durumları açıktır. *Devlet Kuşu*, aşk duygusuyla para arasındaki seçimin zorluğunu, yoksullukla ve çaresizlikle yoğurarak okuyucuya hissettirir.

Hanımın Çiftliği roman serisinin ilk romanı *Vukuat Var*; yazarın önemli Çukurova-Adana romanlarından birisidir. Roman; Adana'nın kent/fabrika yaşamında Kürtlerin, Türklerin, Boşnakların, Arapların, Ermenilerin; kısacası Adana'da yaşayan tüm etnik unsurların kendisinden bir parça bulduğu önemli bir eserdir. *Vukuat Var*'ı "Çukurova'da yaşayan insanların toplumsal özünü vermesi, kişilerin birbiriyle ilintilerini kurarken gerçeklik duygusunu sosyal psikolojiyi bir senteze vararak" (Bezirci, 1984: 156) yazan *Orhan Kemal*, Çukurova'nın sınıflı yapısını sosyolojik ve psikolojik açıdan çözümlediği romanlarına bir yenisini eklemiştir. Başkişi *Güllü*, kendi emeğine, kazancına ve aşkına sahip çıkmaya çalışır. Sevgilisi Kemal öldürülünce, sadece kendi çıkarını düşünerek, kendisini peşkeş çeken öz babasından öç almaya karar verir. *Güllü*, serinin diğer romanında bu öcü alacaktır. *Orhan Kemal*'in küçük hacimli romanlarından olan *Gâvurun Kızı*; İstanbul'un sıradan insanların yaşamlarından ve geçim dertlerinden örnek görüntüler, bir aşk öyküsü çerçevesinden verilir. *Cemile*'nin devamı sayılan *Dünya Evi* romanının ilk baskı yılı olarak; bazı kaynaklarda 1958, bazı kaynaklarda 1960 yılı gösterilir. Roman; *Baba Evi*, *Avare Yıllar* ve *Cemile* romanlarının başkarakterleri *Necati*'yle *Cemile*'nin evlilik hayatlarının ilk yıllarını anlatır. "Evlilik kavramı çevresinde şekillenen ekonomik ve psikolojik koşulların sosyolojik nitelikli anlatımı" (Eliuz, 2004: 41) olan eser; sıradan insanların evlilik yaşamlarına dikkat çekerken, kent ve fabrika yaşamında kendisini gösteren toplum gerçeklerini yansıtır. Hamile olan *Cemile*, başlarına gelen felaketlere (*Necati*'nin işten çıkarılması ve yoksulluğun artması) karşın umudunu hiç yitirmez ve eşine destek olur. *Orhan Kemal*'in küçük hacimli İstanbul romanlarından biri olan *Küçücük*; yazarın hacimsel olarak en küçük romanıdır. Adını, gencecik yaşta orospuluk yapmak zorunda kalan küçücük *Ayten*'den alan roman, orospuluğa itilen genç kızların zorlu yaşamlarına ışık tutar. 1960'ta yayınlanan *El Kızı*, gelin-kaynana ilişkileri ve kimsesiz kalmış bir kadının yaşamdaki zorlu sınavlarını konu edinir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın ustalarından *Yaşar Kemal*, eserlerinde, Çukurova bölgesinin toplum gerçeklerinden Anadolu'nun tüm halklarına uzanan insancı bir tutumu benimsemiştir. Halk öykülerinden halk bilimine, onda her şey halktır. "Yazar, resmi / ulusal söylemlere karşı çıkar. Anadoluçuluk fikrini ve Cumhuriyet'in kazanımlarını benimsemekle birlikte tavrını "temel değer" olarak gördüğü halktan,

sıradan insanlardan yana koyar. Onun Anadoluçuluk çerçevesi ile sınırlı ulusçuluk anlayışının temelinde ırk, dil ve din birliği yerine zengin folkloru, dil ve kültür zenginliğiyle geniş halk kitlesi vardır.” (Gündüz, 2007: 313). Yaşar Kemal, ulusla ya da siyasi unsurlarla kalıplaştırılmış bir halk anlayışından uzaktır. Onun Anadoluçuluğu, halkçılığı; insancıl olan her unsura kolaylıkla eklemlenir. Yazarın bu yönünü tamamlayan bir özelliği daha vardır. “*Kapitalizm öncesi dönemin belirli bir bölgede yaşayan “Türk köylüsü”nü belli başlı nitelikleriyle betimleyen bir romancı var: Yaşar Kemal. (...) Bir Yaşar Kemal vardır romanımızda köylüleri “olduğu gibi” gösteren; Yaşar Kemal, yaşantısına ve tanıklığına bağlı kalmış, gerçekçilikten sapmamıştır. Bunun içindir ki Türk köylüsünü “olduğu gibi” tanımak için elimizdeki tek kaynak, Yaşar Kemal’in romanlarıdır.*” (Naci, 2008: 7-8). Fethi Naci’nin; Türk köylüsünü en iyi anlatan romancının Yaşar Kemal olduğunu vurgulaması; sanatçının, köylünün-ırgatın zor yaşamını bizzat yaşamış bir yazar olmasından ileri gelir.

Yaşar Kemal’in 1930-1960 arasında yazdığı 3 romanı vardır. *Teneke*; küçük bir eserdir, daha sonra piyes olarak da yazılmıştır, yazarın ilk roman denemesidir. Romanda, Anadolu’ya gerçekten hizmet etmek için gelen genç bir kaymakamın, halktan yana olmasının bedelini Doğu Anadolu’ya (*Kağızman*) sürülmekle ödemesi konu edilmiştir. Olay örgüsü, Çukurova-Adana bölgesinde küçük bir kasabada geçer. Halktan yana olan Kaymakam *Fikret Irmaklı*, halkın insanca yaşaması için elinden geleni yapar. Ancak o, ağadan-zorbadan yana olan bürokrasiye yenilir. Köylülerin insanca yaşamak için, ellerinden geldiğince uğraşmaları, eleştirmenlerce takdir edilmiştir. “*Yaşar Kemal’in Teneke’indeki insanların şöyle bir doğruluşları var... Köyden, köylüden söz eden hikâyelerde görmeye alışık olduğumuz ezilen, sefalet çeken, işleri oluruna bırakmış, bir yandan bazı toplum kuvvetlerinin, öbür yandan tabiat kuvvetlerinin elinde esir insanlar yerine bu kuvvetler karşısında dinelen, seslerini yükselten insanlar, aynı gaye için hep beraber yürüyen insanlar. Teneke’nin en önemli özelliği bu, bence. Memleketimizin insanlarına yeni bir görüşle bakması. Teneke, doğru anlaşılmış bir gerçekçiliğin ürünü.*” (Naci, 2008: 13). *Teneke*; oldukça küçük bir roman, hatta bir roman denemesi sayılmasına rağmen böyle bir özelliğe sahiptir. Eser; toplum ve emekçi için çalışan bir memurun, halkın gönlünde yer bulmasının, en güzel hediye olduğu mesajını verir. Eserin başkışisi Kaymakam *Fikret Irmaklı*, sürgün edilse de yeni görev yerine vicdan rahatlığıyla gider.

Yaşar Kemal’in; edebiyat dünyasında adının duyulmasını sağlayan ilk romanı, *İnce Memed* serisinin ilk kitabı olan *İnce Memed I*’dir. 1955’te ilk kez yayımlanan *İnce*

Memed 1 hem *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* için hem de Türk edebiyatı için önemli eserlerden biridir. “*Olay örgüsü sağlam, gerilim yüksek, aksiyon bol ve kişi tahlilleri az*” (Çiftlikçi 1993: 158) bir eser olarak *Yaşar Kemal*’in edebi kişiliğinin karakteristik yönlerini yansıtır. Halk öyküleri ve destanı andıran özellikleriyle özgün bir romandır. “*Edouard Roditi’nin çevirisi Memed, My Hawk’ın İngiliz ve Amerikalı eleştirmenleri, Türk eleştirmenlerinden önce yapıtın temeldeki geleneksel özelliği bakımından, halk söylencesine, mit romanına ve peri masallarına benzediğini söyler. Bu eleştirmenler, Türk eleştirmenlerinin üzerinde durmaya gereksinme duymadıkları temel noktalardan birini kavramışlardır. Gerçekten, İnce Memed’in halk öyküleri ya da peri masallarıyla ortak yanları çoktur.*” (Hickman, 1983: 158). Romanın başkışısı *İnce Memed* adlı bir gençtir. *İnce Memed*; emekçi/çiftçi ailesi ağa zulmüne uğrayan zayıf ve yoksul bir gencin, eşkıyalığa bir nevi sürüklenerek, derebeyi ağadan öç almasını konu edinir. *Yaşar Kemal*’in efsaneleştirdiği bir eşkıya olan *İnce Memed*, edebiyat dünyasında bilinen eşkıya tipinin tam tersidir, zengin mütegalibeden aldığı toprağı köylüye veren eşitlikçi bir insandır. Ayrıca, “*Yazar İnce Memed’i ustalıkla diğer eşkıyalardan ayırır. Onun fiziki yapısı, duyguları ve durumu tamamen sıra dışıdır. O kadar sıra dışıdır ki, eşkıyalığın bir kamunu olarak dağlarda iki şey olmaz: Bunlardan birincisi eş, ikincisi ise bebek. Memed, her ikisini de dağlara taşır. (...) Diğer eşkıyaların cesaret edemedikleri işi yaparak düzlükte eylemlerini gerçekleştirir.*” (Yalçın, 2011: 139). *İnce Memed*; Türk edebiyatı için milat sayılabilecek bu özellikleriyle, Türk roman tarihine geçmiştir. Romanın tezi, sadece bazı mütegalibe ağadan alınıp emekçi köylüye verilen toprağın; köklü bir değişim için yeterli olmayacağı üzerinedir. Çünkü sınıflı toplum yapısında mütegalibe ağaların tamamen yok edilemeyeceği algısı güçlüdür.

Yaşar Kemal’in 1930-1960 arasındaki son romanı *Ortadirek*’tir. *Ortadirek*, yazarın Adana dağ köylülerinin çaresizliklerini ve zorlu yaşam koşullarını anlattığı *Dağın Öte Yüzü* serisinin ilk romanıdır. Eser, pamuk toplama zamanında Çukurova’ya inip iş arayan, kazanabildiğinin çoğunu da bakkal borcuna kestirip sürekli yoksul kalan köylülerin trajik yaşamını gözler önüne serer. *Fethi Naci*, bu romanın belli bir zaman diliminde Türk insanını en iyi anlatan roman olduğunu vurgular. “*Hiçbir romanımızda, belirli şartlar içinde yaşayan, belirli bir tarihsel ve sosyal zamanın “Türk insanı”nın böylesine somut, böylesine derinliğine; tabiatın böylesine zengin, canlı, kıpır kıpır verildiğini hatırlamıyorum.*” (Naci, 2008: 18). *Yaşar Kemal*, emekçi köylünün yaşamını, toplum gerçekleriyle ve doğayla harmanlayarak sunmuştur. Devletin kendisine verdiği

yetkiyi kendi çıkarı için kullanan muhtarın, acımasız-zengin ağaların ve köylüyü, ırgatı sömüren esnafın karşısında çaresizce direnmeye çalışan emekçi köylü, umudunu yitirmez. Emekçi köylünün zaferi ve yenilgisi yan yanadır. “*Aşılmaz yolları aşan, yani tabiatı yenen Türk köylüsü, insanoğlunun düzeni karşısında naçar kalmaktadır.*” (Naci, 2013: 361). O, doğanın zorluklarını emek harcıyarak aşar. Ancak sınıflı toplum yapısı ve yoksulluk yüzünden yıpranmaya devam eder.

Tophumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı’nda adından söz ettiren romancılardan olan *İlhan Tarus*; hukukçu bir yazardır. *Tarus*; “*Sabahattin Ali ve Sadri Ertem’in yönelim/belirlemelerinin etkin olduğu bir dönemde, kendince bir biçim oluşturmaya çalışan yazar, “sosyal gerçekçi” bir sanatsal anlayışla yapıtlarını örmüştür.*” (Arslan, 2011: 1). Yazar, 1930-1960 arası *Tophumcu Gerçekçi* Türk romanları arasında yer alan *Yeşilkaya Savcısı* ve *Var Olmak*’la adını duyurur. *Yeşilkaya Savcısı*; 1930’ların ilk yarısında Çukurova bölgesine atanan genç ve ülkücü bir savcının; yozlaşmış adalet sistemine ve bölgenin çıkarıcı ağalarına /zenginlerine karşı verdiği mücadeleyi konu edinir. Eser, “*Dünya yazarlarının pek çoğunun yaptığı gibi, bu ilk basılı eser, yazarın reel hayatından derin izler taşıyan otobiyografik bir anlatıdır.*” (Arslan, 2011: 42). Romanın başkışisi genç *Savcı*, hocalarından aldığı asistanlık teklifini ve diplomatlık tekliflerini bir kenara bırakarak Anadolu’ya gelmiştir. *Savcı*’nın amacı, ülkenin kalkınmasına yardımcı olmak ve toplumda eşitliği, adaleti gerçekten sağlamaktır. Bu amacı gerçekleştirmek için önemli işler yapan ve halkın teveccühünü kazanan *Savcı*, mütegalibe ağanın iftiraları sonucunda görevinden ihraç edilir. Kasabanın içi temiz insanları, savcının gidişine ağlarlar. *Yeşilkaya Savcısı*; Anadolu halkının iyi bir yaşama kavuşması için çalışan bir adalet emekçisinin, bürokratik yozlaşmaya yenilişinin trajedisini gösterir.

İlhan Tarus’un diğer romanı olan *Var Olmak*; konusunu, *Kurtuluş Savaşı*’nın ilk yıllarında Kuvayimillie hareketini gizlice destekleyen bir reji müdürünün bu yönde çalışmaları ve sonunda eşkıyalar tarafından öldürülmesinden alır. Eserin adı ile içeriğinin birbiriyle kopmaz bağları mevcuttur. “*İlhan Tarus için savaş kelimesi genelde var olmakla özdeşleşen bir anlam derinliğine sahiptir.*” (Arslan, 2011: 72). *Kurtuluş Savaşı*’nın Türk milleti için anlamı, elinde kalan son vatan topraklarında var olmak/kalmak savaşıdır. Olay örgüsü, tütün üretiminin ve ticaretinin bol olduğu Çanakkale-Biga bölgesinde 1918 sonu ve 1919’da geçer. Başkışı Reji Müdürü *Hamdi Bey*, *Biga*’nın en önemli insanlarından biridir. Tütün ticaretini kontrol eder ve emrinde

silahlı kolcular bulundurur. Anadolu işgal edilirken, yaşananların farkında olan *Hamdi Bey*, vatanın kurtuluşu için seferber olan gizli örgütlere yardım eder. Olası bir işgale karşı silahlı adamlarını ve cephanesini çoğaltmaya çalışır, ancak bu işleri yaparken öldürülür. *Var Olmak*, *Milli Mücadele* taraftarı kişilerin çektiği zorluklardan örnekler veren ve işgalin daha da açığa çıkarıp genişlettiği yozlaşmayı yansıtan bir eserdir.

Anadolu'nun-köyün toplum gerçeklerine eğilen yazarlardan *M. Sunullah Arısoy*; 1958'de yayımlanan *Karapürçek* romanında, Anadolu'nun, köyün kötü kaderini değiştirmek isteyen bir öğretmenin mücadelesini konu edinir. *Karapürçek* adlı dağ köyüne atanan genç *Öğretmen (Muallim)* romanın başkişisidir. *Öğretmen*, köylüyü hor görmez, onların tepkisini çekmeden uğraşlarda bulunur ve sevgilerini kazanır. Köylüye eğitimin ve insanca yaşamının gereklerini öğretir. Ancak uğradığı iftiralar yüzünden, görevinden alınır. Roman, dürüst-idealist-çalışkan bir memura, bürokrasinin nasıl zararlar verebileceğinin örneğini gösterir. Fakat bunun yanı sıra eser, "...beklenmedik bir son ile bitse de *Muallim*'in gerçekleştirdiklerine bakıldığında iyimser yapıdadır. Sosyokültürel olarak yeniliklere kapalı bir köyde *Muallim* istediği her şeyi elde eder." (Kılınç, 2019: 174). *Karapürçek*; köylünün çağdaş dünyadan geri kalmasında, kendisinin bir suçu olmadığı tezi üzerine kuruludur. *Öğretmen (Muallim)*, olanaklara sahip olduğunda ve iyi anlaşıldığında, Türk köylüsünün her işi başarabileceğine inanır. *Köy Enstitüsü* yazar denilince akla gelen ilk yazarlardan olan *Fakir Baykurt* da köy ve Anadolu'nun toplum gerçeklerine eğilmiş ve bunları sorgulamıştır. "*Köy romanı konusunda gerçeğe en çok yaklaşan yazar Fakir Baykurt'tur. İlkokul öğretmeni olarak bulunduğu değişik coğrafyalarda köylüyü yakından tanımış ve eserlerinde yansıtmıştır.*" (Kolcu, 2013: 64). Yazar, köydeki sınıflı yapının kutuplarından sembol karakterler yaratarak, toplum gerçeklerini yansıtmıştır. Zengin-yoksul, ağa-ırgat, iktidar-halk/toplum vb kutuplarındaki karakterlerin çatışmaları, eserlerine konu olmuştur.

Fakir Baykurt'un ilk romanı olan *Yılanların Öcü*; 1954 ve 1957'de *Yunus Nadi Roman Birincilik Ödülü*'nü kazanmış ve sinamaya da uyarlanmış önemli bir eserdir. *Yılanların Öcü*, "...yılanların ve onlara karşı duranların mücadelesidir. Tematik olarak güç savaşımı üzerine kurulmuş olan romanda olay örgüsü yoksullarla, sembolik anlamda insanı temsil eden yılanların yani varlıkların çatışmaları üzerine kuruludur." (Karabela (Şermet), 2007: 127). Varlıklı kişilerin yılanla benzetilmesi, onların kendi çıkarları uğruna gizlice işler yapıp, köylüye zarar verebileceklerine vurgu yapar. *Yılanların Öcü*'nde olaylar *Burdur*'un *Karataş Köyü*'nde geçer. Kendi işinde gücünde bir çiftçi olan *Kara*

Bayram'ın evinin önüne, köy kurulunun ikinci üyesi *Haceli* ev yaptırmak ister. *Kara Bayram* bu isteğe, annesi *Irazca*'nın da desteğiyle karşı çıkar. Halkına hizmet eden bir devlet görevlisi olması beklenen muhtarın, *Kara Bayram* ve ailesine haksızlıklar yaparak kendi gücünü, çıkarını korumaya çalışması, romanın dikkat çeken unsurlarındandır. Anayasada belirtilen haklarını, kurallarını bilen köylünün, zengine ve güçlüye karşı boyun eğmeyişi ise, romanın orijinal yönüdür. “*Yoksul başına gelen her şeyi kabullenmez, isyan eder, başkaldırır. Yani burada maddeye dayalı gücün karşısına insanlar yürekleriyle çıkarlar. Gerçekte bu mevcut kaderci anlayışın değişmesi anlamına gelmektedir. Yoksul; kaderci bir anlayışla boyun eğmez. Şartlarını değiştirmeye uğraşır.*” (Karabela (Şermet), 2007: 187). Yoksul köylü, güçlü, zengin tarafından elinden alınmak istenen malını ve hakkını korumak için sonuna kadar savaşıacaktır. Mütegalibenin, zenginin dayattığı kaderi değiştirmek için uğraşıacaktır.

Köy Enstitülü romancılarından bir diğeri olan *Talip Apaydın*, köy kökenli oluşunun da getirdiği olanakları ve birikimi eserlerine yansıtmıştır. Onun ilk iki romanı olan *Sarı Traktör* ve *Yarbükü*, Anadolu köylüsünün yaşamını yönlendiren unsurları göz önüne sunar. *Sarı Traktör*; adını 1950’ler Türkiye’inde traktörün popülerleşmesinin ünlü bir örneğinden almıştır. “*Romanda bahsi geçen “sarı” traktör tamamen realizm akımının etkisiyle romana yansımaktadır. O yıllarda Türkiye’ye gelen Amerikan menşeli olup 1955 yılında Atatürk Orman Çiftliği’nde montajı yapılan “Minneapolis Moline” marka sarı bir traktör vardır. Romanda da bu traktörü görmekteyiz.*” (Nurdan, 2020: 314). *Apaydın*, traktörün tarım sanayisi için önemini, cumhuriyetin tarımsal yenileşmesinin denemelerinin yapıldığı *Atatürk Orman Çiftliği*’nin meşhur bir traktöründen hareketle eser için kurgusal bir dayanağa dönüştürmüştür. *Sarı Traktör*; traktör-modern makine kullanımının ve buna sahip olmanın, köylünün yaşamını ne kadar değiştirebileceğine dair yaşananları örnekler. “*Makinalaşma, daha ileri bir tarımcılığın gerçekleşmesini sağlayıp, köyün sosyal ve ekonomik hayatını değiştirirken; insan gücünün yerini alışıyla ortaya çıkan sıkıntıları ve birtakım teknolojik problemleri de peşinde getirmiştir.*” (Kaplan, 1997: 228). Tarlasını traktörle süren ve tarla işlerinde makine kullanan köylüyle, bu işleri eski usullere göre yapan köylü arasında oluşan fark; hem işlerin kolay yapılmasında hem de daha fazla ürünle daha fazla para kazanmasında belirginleşir. Makine kullanımının, köylünün yaşamında bir milat oluşu, önemli bir toplumsal gerçektir. Romanın başkişisi *Arif*, makineyle yapılan modern üretimin farkında olan çalışkan bir emekçidir. Üretimi arttırmak için, babasını traktör almaya ikna etmeye çalışır.

Bu uğurda, düğün yapmayı erteler. Çalışkanlığının ve azminin karşılığını, traktör sahibi olarak alır.

Talip Apaydın'ın ikinci romanı *Yarbükü*, Anadolu köylerinin önemli sorunlarından biri olan susuzluğu ve bu susuzluk yüzünden yaşanan olumsuz olayları konu edinen bir romandır. Eserde, “*köylülerin pirinç tarlalarını sulamakta karşılaştığı güçlükler ve bunların sebep olduğu kaygılara ağırlık verilir.*” (Kaplan, 1997: 172). Susuzluk, çeltik tarlaları için büyük tehlikedir. Köylü, ne kadar tarlaya sahip olursa olsun, onu yeterli sulayamadığı zaman ürünsüzlüğe ve yoksulluğa mahkûm olmaktadır. *Yarbükü*, köyün bu toplum gerçeğinin köylüye yansımalarını ele alır. Romanın başkışisi *Remzi*, su meselesi yüzünden komşularıyla tartışan ve fiziken zayıf bir insandır. Hapishaneden tahliye edilen komşusu *Haydar* köye döndüğünde, önceleri *Remzi*'yle iyi geçinir. Ancak sonra, onun toprağına göz koyar. *Remzi*, *Haydar*'ın tacizlerine direnir. *Haydar*'ın son saldırısında onu vurur. Roman bu yönüyle; zayıf gözüken insanların, canlarına tak ettiğinde kendisinden beklenmeyecek eylemleri yapabileceğine dikkat çeker. Su-emek-toprak, uğruna cinayet işlenebilecek gerçekler olarak okuyucu karşısına çıkarılır. En zayıf, sakın insanın suyuna, emeğine, toprağına el uzatıldığında büyük bir öfke ve saldırganlık doğabilmektedir.

1950'lerin sonunda, en tanınmış romanı *Tütün Zamanı*'nı yazan *Necati Cumalı* ise; Ege Bölgesi'nde tütün işçiliği yapan göçmenlerin yaşamlarını ve toplum gerçeklerini ele almıştır. Roman daha sonraki yıllarda *Zeliş* adıyla da basılmıştır. *Tütün Zamanı* romanının olay örgüsü, tütün işi yapan çiftçi bir ailenin kızı olan *Zeliha*'yla, bir zengin beyin bahçesinde yarıcılık yapan bir ailenin oğlu *Cemal*'in birbirlerine olan aşklarını ve bu aşkın zorlukları yenerek evlilikle taçlanması üzerine kuruludur. Eser; “...yazarın kendi kişisel görüşlerini aktarması gibi teknik kusurlara rağmen, iyi kurulmuş; sağlam gözlemlere, gerçek hayatın dinamizmini taşıyan gerçekçi tasvirlerle sahip; yerel renkliliği ve yerli unsurları içtenlik ve sadelikle yansıtmasıyla kendi insanımızı bulduğumuz gerçekten bizim olan bir romandır.” (Kocabıyık, 2006: 46). Para-rahat yaşamın karşında aşkın, sevginin mücadelesi vardır. *Zeliş*'le *Cemal*'in aşkı okuyuculara sunarken, toplum gerçeklerini geri plana atılmamıştır. *Necati Cumalı*, bölge insanının temel geçim kaynağı olan tütüncülüğü, üretim ilişkilerinin en önemli maddesi olarak göstermiştir. *Tütün Zamanı*, tütünün bölge insanı için hayati öneme sahip olmasının, aşkına sahip çıkan bir genç kızın aşk mücadelesi ve zaferiyle harmanlanmasının

romanıdır. Romanda temiz, gerçek aşkın, her engeli aşacağı düşüncesi hâkimdir. Emekçi aşkının temizliği, toplumcu gerçekçilikte onaylanan bir duygu durumudur.

1930-1960 arası *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'na eserleriyle katkıda bulunmuş pek çok yazar ve romanlarının yanında; mizahi romanlar yazarak *Toplumcu Gerçekçi* sanat ilkelerinin işaret ettiği bazı noktalara değinen sanatçılar da mevcuttur. *Aziz Nesin* ve *Rıfat Ilgaz*; yazdıkları romanlarda, *Toplumcu Gerçekçi* sanat anlayışında önemli bir yeri olan toplumsal yozlaşma ve yabancılaşmayı ironik bir üslûpla ele alırlar. Toplumsal yozlaşmada çarpıcı roller oynayan sömürü, eğitimsizlik, çıkarıcılık, dolandırıcılık, boş vermişlik gibi unsurlar; sade bir dil, okuyucuyu güldürürken düşündüren bir anlatımla işlenirler. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nda güldürü, mizah denilince akla gelen ilk isimlerden olan *Aziz Nesin*; içinde yaşadığı toplumu net biçimde gözlemlemiştir ve esprili dilini ağız taklitleriyle desteklemiştir. Yazar, Türk halkının yaşamında etkili konular olan siyaset, spor, din, kadın ve cinsellik, moda gibi konuları işlerken, toplumdaki yozlaşmayı komik unsurlarla örür. *Nesin*'in bu eserlerinde; Türkiye gündemine ait olaylar ağırlıktadır. Dış olaylarsa genelde magazinел konulardadır.

Yazarın çok sayıda eseri ve gazete, dergi yazısı mevcuttur, çok yazdığının göstergesi bu durum bazen eleştirilmiştir. “*Aziz Nesin'i sevenlerinde sevmeyenlerin de birleştikleri bir nokta var: Çok yazıyor, kabiliyetini zorluyor, kendi kendisinin posasını çıkarıyor. Verimi arttıkça kalitesi düşmektedir.*” (Safa, 2012: 182). *Aziz Nesin*, eserleri ve yazılarıyla Türk edebiyatında tartışılan yazarlardan biri olmuştur. Yazarın 1955'te yayınladığı *Kadın Olan Erkek*; toplumdaki kadın-erkek ilişkisi üzerine dikkat detayların bulunduğu ve bu detayların toplum gerçeklerindeki yerini gösteren bir güldürü romanıdır. Başkişi *Bayram* evlenmek için çok uğraşmış, en sonunda da *Huriye* adlı çirkin bir kadınla evlenmiş bir adamdır. Olay örgüsü, *Bayram*'ın gördüğü bir rüya üzerinden oluşturulmuştur. Bu rüyada, *Huriye*'nin erkeğe dönüşüp evden ayrılır. *Bayram* da onu bulup eve geri getirebilmek için kadın olur. *Bayram* kadın olduktan sonra, toplumdaki kadın algısını net biçimde görür, kadınların neler yaşadıklarını bizzat deneyimler. Komşuları; romanın son bölümünde, akıl hastanesinde bir süre yatan, sonra da taburcu olan *Bayram*'ın aslında yoksulluk yüzünden delirdiğine inanırlar. Eser, cinsel açlığın ve magazinin farkında olan bir kadının, erkekleri çok rahat kullanabileceği, sömürebileceğinin mesajını verir.

Aziz Nesin'in futbolu ve onun içinde, etrafında yaşananları; toplum gerçekleri açısından güldürü unsurlarıyla ele aldığı *Gol Kralı Sait Hopsait* ise, burjuvayla sahte

aristokrasinin dünyasında kendi hayatını yaşamaya çalışan *Sait Sarioğlu*'nun öyküsünü anlatır. *Sait Sarioğlu*; Osmanlı paşalarından olan *Tüyübozuk Yusuf Paşa*'nın torunlarından ve çok zengin bir aile olan *Safranzadeler*'in gözde erkek üyesidir. Tüccar *Hasip Ferferik*'in magazin figürü kızı *Kerkenez Sevim*, *Sait Sarioğlu*'yla tanıştığında onunla evlenmek ister. *Sevim*'in ailesi de kızı bu zengin gence adeta kakalamak amacındadır. *Sevim*'i saf duyguyla seven *Sait*, onunla nişanlanır. Onu daha çok etkilemek için futbolcu olmaya karar verir. Futbolculuk kariyerinde, toplumdaki ve burjuvadaki yozlaşmayı net biçimde gören *Sait*, takımını şampiyon yaptıktan sonra *Sevim*'den ayrılır, futbolu da bırakır. *Gol Kralı Sait Hopsait*; futbolun sadece futbol olmadığı mesajını verir.

Nesin'in üçüncü romanı *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadının Hatıraları)*; erkeklik üzerinden yaşadığı deneyimlerle toplum gerçeklerini gören bir kadın karakteri merkeze alır. Başkışı *Sabahat*, çok çocuklu bir ailenin son ve tek kız çocuğudur. Yoksulluk yüzünden, ağabeylerinin giysilerini giyer ve onlar gibi tıraş olur. Ailede erkeklerin ön planda oluşu da bu durumda etkilidir. “*Erkeğin ön plana çıkması kadının ruhsal gelişimini önemli ölçüde aksatmış, içinde kadın olarak üstlenmesi gereken role karşı neredeyse genel bir hoşnutsuzluğun doğmasına yol açmıştır.*” (Adler, 1997: 155). *Sabahat*, kendini hep erkek gibi hisseder ve bulduğu her işte çalışır. Toplumun ve zenginlerin, yoksul çoğunluğa tahammül edemeyişlerini görür. Zenginler, fırsat bulsalar tüm yoksulları adeta yok etmek isterler. Toplumda yaygın olan dolandırıcılık, aldatmaca ve zayıfları ezme gibi olumsuzluklar esprili bir dille anlatılır. *Aziz Nesin*'in 1960'tan önceki son güldürü romanı olan *Saçkıran*; kendini bir anda dergicilik ve gazetecilik yaparken bulan yoksul bir gencin trajikomik öyküsüyle dikkat çeker. *Saçkıran*, normalde bir saç hastalığıdır. *Aziz Nesin* bu romanında, okul hayatında ve askerlikte önemli bir kural olan saç kestirmeyi cezaya dönüştürerek, komik ve ironik bir atmosfer oluşturur. Atmosfer toplum gerçeklerini de kapsar. Romanda, sanatın yozlaştırılmasına sıklıkla değinilir. Eser; yazarın bazı araştırmacılarca güçsüz bir eseri olarak görülürken, bazı araştırmacılarca “*olay örgüsü, ayrıntıların ilginçliği, dili, anlatımı, tiplerin(in) canlılığı, inandırıcılığı bakımından en başarılı ve en güzel eserlerden biri*” (Solok, 1990: 327-328) nitelendirilmiştir.

Öncelikle toplumcu gerçekçi şiirleriyle tanınan *Rıfat Ilgaz*, yazdığı mizahi-güldürü romanlarıyla da dikkat çekmiştir. Bu romanların en bilineni *Hababam Sınıfı*; sinemaya da uyarlanarak Türk edebiyatının ölümsüz bir eserlerinden biri olmuştur. *Hababam Sınıfı*, ilk olarak *Dolmuş* dergisinde hikâye dizi olarak tefrika edilmiştir. İlk kez

1962’de *Ak Kitabevi* tarafından bir roman olarak basılmıştır. Eser; Türk edebiyatında hem sinemaya hem de tiyatroya uyarlanabilmiş roman örneklerindendir. *Hababam Sınıfı*’nın olay örgüsü, karakterler arasında yer alan, ancak adı verilmeyen bir öğrencinin ağzından anlatılır. Romanda belli bir başkarakterin ağırlığı yoktur. Bir lisede parasız yatılı olarak eğitim gören öğrencilerin haylazlıklarını, okul günlerini konu edinen roman; bu haylazlıklar ve mizahi olaylar arasında yansıtılan bazı toplum gerçeklerini içerir. Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden İstanbul’a gelen bir grup haylaz genç; okuldaki eylemleriyle hem idarecileri hem de diğer öğrencileri zor durumda bırakır. Kopya çekmek, sulu şakalar yapmak, alay etmek gibi eylemleri sıkça yapan öğrenciler; hiçbir derse doğru düzgün çalışmazlar. Kendilerine derslerde verilen bilgileri içselleştirmezler. Haylazlıklar yaparken, kendi sınıf arkadaşlarını korurlar. Romanda bu gibi eylemlerle geçen bir yıllık dönem anlatılır. Türk edebiyatına ve sinemasına *Kel Mahmut*, *İnek Şaban*, *Hayta İsmail*, *Güçük Necmi*, *Tulum Hayri* ve *Domdom Ali* gibi ünlü karakterler kazandıran *Hababam Sınıfı*; Türk eğitim sistemini hicveden bir dönem eseri olarak, toplum gerçeklerinden (eğitimde yozlaşma, cahillik, çıkarıcılık) örnekler sunarak her dönemde güncel kalabilen eserlerden biri olmuştur.

Rıfat Ilgaz’ın bir diğer güldürü romanı *Bizim Koğuş*; bir verem hastanesinde (sanatoryum) yaşanan komik olaylar üzerinden, yozlaşan bürokrasiyi ve sağlık sistemini hicveder. Komik olaylar anlatılırken yoksulluk, hayat pahalılığı, çıkarıcılık, cinsel tatmin peşinde koşmak gibi eylemlerin sıklığı, toplumla ilgili ipuçlarıdır. Romanın başkişisi olan gazeteci, bir rahatsızlığını tedavi ettirmek için hastaneye gider. Ancak işlemlerin çok olması ve ağır gerçekleştirilmesi sebebiyle bayılır. Ağzından kan geldiği için bir verem hastanesine yatırılır. Burada hastaların büyük çoğunluğu yoksul ve sıradan insanlardır. Bu yoksul hastalar taburcu olmak istemezler. Çünkü hastane onlara en azından giyecek, yiyecek ve yatak vermektedir. Hastalar bu yüzden, taburcu olmamak için türlü oyunlar oynarlar. Aslında kötü yemekler yerler ve bakımsız odalarla kalırlar. Ancak onlar bu olumsuz şartlara bile razıdırlar. Bazen, üst kurumlara şikâyetle bulunurlar. Gelen müfettişler, görevlilere bazı cezalar verseler de yozlaşmış düzen pek değişmez. Sonunda, gazeteci başkarakter, hastaneden taburcu edilir. Ondan, hastanelerin kötü durumunu gazetede yazması ve sağlık sisteminin düzeltilmesi için sorunu deşeleme beklenir. Eser daha sonra *Pijamalılar* adıyla basılmıştır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı, öncü yazarlarından itibaren gelişen ve popülerliği artan bir roman türü olmuştur. *Sadri Ertem*, *Reşat Enis Aygen*, *Sabahattin*

Ali gibi öncü yazarların eserleriyle kendisini göstermeye başlayan bu roman anlayışı; İstanbul, Anadolu'daki büyük kentler, normal kentler örneklerinden kent, şehir toplumunun gerçeklerine ışık tutmaya çalışır. Köy ve kasaba olarak da Anadolu'nun köy yaşamının sembolleri olabilecek mekânları seçerek, köylünün yaşamını ele alırlar. 1940'larda, *İkinci Dünya Savaşı*'nın toplumsal ve siyasal etkileri hissedilmiştir. Savaş girmese de onun olumsuz etkilerini hisseden toplumda; fırsatçılık, karaborsa, vurgunculuk, yoksulluk gibi olumsuzlukların ağır bastığı olaylar dönem romanlarına konu olur. Savaşın bitmesiyle birlikte, çok partili hayata geçiş de 1940'ların sonu ve 1950'lerdeki *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'na konu olur. Dönemin siyasi atmosferinin topluma yansıması, demokrasi istekleri, vaatler, partililik ve buna bağlı çıkarlarla belirginleşir. 1950'lerde köy ve köylünün yaşamını, toplum yapısını işleyen romanlar öne çıkarlar. *Köy Enstitülü* yazarların da eserleriyle zenginleştirdikleri 1950'ler; *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Kemal Tahir*, *Fakir Baykurt* vb. yazarların ünlenen ilk eserlerinin verildiği bir dönem olur. Ayrıca *Aziz Nesin* ve *Rıfat Ilgaz*; 1950'lerden itibaren yazdıkları güldürü romanlarıyla, toplum gerçeklerini trajikomik, ironik bir biçimde ele almışlardır. *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*; 1930'lardan 1960'lara uzanırken sayısı artan yazarları ve eserleriyle, toplumla ilgili pek çok gelişmenin gerçeklere izdüşümlerini yakalamıştır.

2.1.2.2. İşçiden Memura, Köylüden Soylu Eşkiyaya ve Şehirliye, Gazeteciden Savcıya Olumlu Tip

Toplumcu Gerçekçi romanların olumlu tipi; devrimci romantizmi taşıyan, sosyalist-komünist ideolojinin yayılmasına katkı sunan karakterlerdir. Olumlu tipin, yani *Sovyet Kahramanı*'nın nasıl olması gerektiği, *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın ilkelerini oluşturan kuramcılar ve *Stalin* tarafından şekillendirilmiştir. Eleştirel zekâyâ sahip olan ve çevresini, toplumunu gözlemleyebilen bilinçli bir karakterin yaratılması istenir. Bu noktada tip, karakter kavramları üzerinde durmak gerekir. Yazarın yarattığı karakterlerin özellikleri, tip kavramının özellikleri olarak da görülebilmektedir.

Anlatma, tahkiye-hikâye etme esasına dayalı metinlerin önemli parçası “karakter”den söz edildiğinde; “...sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan grubunun o bireylerde somutlaşmış olan, toplum tarafından koşullu, genel, asal nitelikleri söylemiş” (Pospelov, 2014: 214) olunur. Çeşitli özellikleri bünyesinde barındıran karakter, anlatıcının, yazarın yeteneğiyle şekillenir. Karakter; roman, öykü yazarının

bakış açısı, fiziksel ve ruhsal özellikler, ahlak vb. niteliklerle donattığı ve bunların ışığında kurduğu diyaloglar ve bulunduğu eylemlerle okuyucuya takdim ettiği bir edebi unsurdur. “İster önemli, ister önemsiz olsun eserin yaratılmasında olay örgüsünün vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını her zaman korumuştur.” (Boynukara, 2010: 172). Karakter, kişi ve karakter grubu, kişi grubu olmadan bir roman veya öykü oluşturmak mümkün değildir. Karakterin özelliklerinin gerçeğe yakınlığı, yazarın oluşturduğu kurguda belirginleşir.

Marksist sanat anlayışında karakter ve tip kavramları, birbiriyle eş anlamlı kullanılabilen kavramlardır. “Bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin bir takım genel kategorilerin ve çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani tipik olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca tip ve karakter ayrımı ortadan kalkar.” (Belge, 1994: 22). *Toplumcu Gerçekçi* romanın olumlu tipi/kahramanı; sınıflı toplum yapısının ortadan kaldırılmasını sağlayacak üstün insan olarak, kapitalizmin ve burjuvazinin yozlaştırıp çıkmazlara soktuğu toplumun kurtuluşu için nelerin yapılması gerektiğinin farkında olacak ve toplumda da bu farkındalığı başlatabilecektir. Olumlu tip, yazarın hizmet ettiği sosyalist idealizmin yüceltilmiş insanıdır. “1930’lu yıllarda Sovyetler Birliği’nde sanat tartışmalarında yüceltilmiş tip üzerinde çok durulmuştur. Sosyalist gerçekçi edebiyatta tip, genelde olumlu tip anlamına gelir. Bu da partinin sınırları içinde kalan ona göre düşünüp yaşayan, üstün niteliklere sahip bir sosyalist kişidir. Olumsuz ve kötü özellikleri temsil eden kişi, tip kabul edilmez.” (Çetin, 2009: 150). İyi özellikleri, erdemleri kendisinde toplayan olumlu tipten, kötü davranış ve eylem (kapitalist ve burjuva davranışları) beklenmez.

Olumlu tip, *Toplumcu Gerçekçi* romanın asıl kahramanıdır. “Eserde ele alınıp işlenen tema ve konunun gerçekleştirilmesi veya vurgulanmasında asıl yükümlü durumundadır. Okuyucuya iletilmek istenilen mesajın, eserin itibari dünyasında savunulması, hayata geçirilmesi de onun sorumluluğundadır. Bunun için ona tematik güç de denilir.” (Çetişli, 2009: 70). Tematik gücün simgesi olan olumlu tip, sosyalist, komünist ideolojinin romandaki en önemli temsilcisidir. *Gennadiy Pospelov*, olumlu tip anlamında olumlu kahraman kavramını kullanır. “*Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına dayanır. Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel*

zorunluluğunu kendisi öznel olarak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda da bütün gücüyle çaba harcar.” (Pospelov, 2014: 470). O; sosyalist, komünist ideoloji çerçevesinde biçimlendirdiği politik kişiliğiyle hayranlık uyandırmalıdır. Halk, ondaki sosyalist-komünist büyüleyiciliğe bakarak, eşitlikçi gelecek adına umutlarını büyütür. Olumlu tip; önce sosyalizme, ardından nihai hedef olan komünist topluma ulaşmanın somut örneği olarak, mücadelecisi ve önderdir. *“Olumlu kahraman karşılaştığı tüm güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir.”* (Moran, 1983: 48). *Kapitalizm*’in ve burjuvazinin yol açtığı olumsuzlukları sonlandıracak önder kahraman, sosyalist, komünist bilinci geliştirerek tarihi bir görevi başaracaktır. Bu işi yaparken eleştirel zekâsını kullanarak, içinde bulunduğu toplumun koşullarına göre hamlelerini yapacaktır.

Toplumcu gerçekçiliğin 1934-1954 döneminde; sosyalist-komünist toplumun ruh mühendisi olarak görülen olumlu tip, kuramın oluşturucuları tarafından, insan olmanın genel özelliklerinin üzerinde bir bilinç taşıyan ve ideale ulaşma yolunda hiçbir çelişkiye düşmeyen sağlam bir karakter olarak çizilmiştir. Ancak olumlu tipin bu yönleri eleştirilmiştir. Devrimci romantizmin olumlu tipi, doğrunun soyutlaşması durumunda, çelişkili bir durumun ortasında kalır. Daima somuta vurgu yapan toplumcu gerçekçiliğin, toplumda devingen biçimde yer alan çelişkileri yok sayarak doğruyu soyutlaştırması, *Lukacs* vs. eleştirmenlerin olumsuzladığı bir konudur. Olumlu tip kavramının *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’na yansıması ise kendine özgülükler barındırır. Çünkü *Sovyetler Birliği*’nin toplum yapısıyla *Türkiye Cumhuriyeti*’nin toplum yapısı arasında farklar vardır. Bu bakımdan, Toplumcu Gerçekçi Türk romanının olumlu tip özellikleri gösteren karakterlerini bu farklılıklara dikkat ederek incelemek gerekir. Olumlu tipin bazı özelliklerini taşıyan başkarakterler ve karakterler; işçiden memura, köylüden şehirliye, gazeteciden savcıya (hukukçuya), ustadan öğretmene geniş bir yelpazede gözükmürler. *Kapitalizm*’in etkili olduğu toplum yapısı, bu düzeni değiştirmek isteyen sosyalistlerin, komünistlerin, Marksistlerin daima hedefindedir. Onlara göre meşru olmayan düzen; ekonomik gücü elinde bulunduran burjuvazinin, devlet kurumlarının üzerindeki etkisiyle yaygın bir meşruluk algısıyla donatılmıştır. *“Düzenin meşru olarak görülmesi, düzenin geçerliliğini (geltung) sağlar.”* (Weber, 1995: 56). Kapitalist düşünceye dayanan mevcut düzeni ortadan kaldıracak, onun meşruiyetini sonlandıracak kahraman, karakter, halkın yolunu gözlediği bir kurtarıcı olarak çizilir.

Türk toplumcu gerçekçiliğinde olumlu tipin bir parçası olarak, mevcut düzene isyan eden ve halk/toplum adına eylemlerde bulunan roman kişilerine rastlanılmaktadır. *Çıkrıklar Durunca*; mücadeleci, yaşadığı çağın farkında, toplumdaki sınıf eşitsizliklerinin acısını çekmiş bir başkişiye sahiptir: *Hasan*. Bolu civarında bir Alevi köyü olan Adaköy halkının, kendi el emeklerini üretip satabilmeleri uğruna *Sıddıkzade* ve devlet güçleriyle çatışmasını konu alan roman, başkişi *Hasan*'ın mizacında toplanan bir hak, eşitlik ve yaşam savaşının örneğini sunar. *Hasan*, geçimini sağlayabilmek için gurbette uzun süre yaşayıp Adaköy'e dönen bir köylüdür. Köye döndüğünde, bölgenin zengin tüccarı *Sıddıkzade*'nin gadrine uğrar ve berduş olur. Bu berduşluk günlerinde eleştirel zekâsını geliştirir, içinde yaşadığı toplumu sorgulamaya başlar. Din, inanç unsuru üzerinden yaptığı çözümlemeler, onun eleştirel bir zekâyâ sahip oluşuna işaret eder. İnsanların kötü duruma karşı koyamayışlarını içine sindiremeyen başkarakter, toplumdaki kötülüklerin, olumsuzlukların aslında Allah'tan kaynaklanmadığını anlar. “ – *Sen küfür ediyorsun baba! Sen töbe de.. Töbe! Şu köydeki kötülükler Allahtan evvel Sıddik zadenin elinin altından çıkmıyor mu? Allaha varıncaya kadar daha nice köylerde, şehirlerde Sıddik zadeler var. (...) – Bu kadar kötülük Allahtan gelmez... Baba Allah kötü değildir.*” (ÇD, s.64). Allah kötü değildir. Kötü olan, gelir eşitsizliği bulunan toplumlarda, en çok paraya sahip oldukları için bu sayede istedikleri her şeyi yapabileceklerine inanan “*Sıddıkzade*”lerdir.

Hasan İstanbul'a gittiğinde, kapitalizmin ülkeye girdiğini ve yerli üretici-emekçinin sürekli aleyhine bir ekonomik işleyişin kurulacağını sezer. Adaköylüler'in mütegalibe *Sıddıkzade*'ye karşı mücadelesini daha iyi örgütlemeyi düşünen *Hasan*, mevcut koşulları çözümlerken devrimci sayılabilecek düşüncelere sahiptir. “*Nihayet tahteshsurunda damla damla biriken zehir patladı. Bu infilaktan sonra vazih, berrak bir fikir kaldı. Bu fikir açıkça mücadeleye atılmaktan başka bir şey değildi. (...) – Ya bizi öldürecekler, ya biz onları öldüreceğiz. Vaktile birleşip fabrika yapsaydık mallarına, malla karşı koyardık, ama artık iş işten geçti. Bıçak kemiğe dayandı boğuşmak gerek. Başka çıkar yol varsa söyleyin...*” (ÇD, s.127-129). O, burjuva devriminin imkânsız gözüktüğü köyde, fabrika yapmayı düşünebilmiş bir karakterdir. Köylülerini daha iyi yaşama kavuşturabilmek için çareler düşünür, bu uğurda mücadeleye girer. Bir tür kitle hareketiyle, *Sıddıkzade* ve benzerlerini ortadan kaldırmak ister. “*Hüsrana uğramış kişinin gözünde bir kitle hareketi, ya benliğin bütünü ya da hayatı katlanabilir kılan ve kendi bireysel kaynaklarıyla uyandırmayacakları unsurlar için ikameler sunar.*” (Hoffer,

2019: 28). *Hasan*, kendi yaşamında hüsrana uğramıştır. Toplumu sorgularken, aslında çoğunluğun, eşitsiz düzen sebebiyle bir hüsrana uğradığını düşünür. Bir kitle hareketi, ayaklanma, içinde bulunduğu durumdan kurtuluş umududur. İstanbul'dan köyüne döndüğünde ayaklanmaya önderlik eder, *Sıddıkzade*'yi öldürtür, kendisi de devlet güçlerine ölene dek direnir.

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanı, Anadolu'nun gerçeklerinden olan eşkıya tipine farklı bir yön getirerek klasikler arasına girmiştir. Eserin başkışısı *Yusuf*, köylü çocuğudur. Sert tabiatlı, özgürlüğü seven bir gençtir. Okulda bey çocuklarıyla bir arada olmaktan hoşlanmaz. Doğada yalnız gezmekten hoşlanır. "*S. Ali, Yusuf'u şehrin – ya da kasabanın – pisliğine bulaşmamış, tertemiz bir "tabiat insanı" olarak görür. Yusuf, okulu sevmez; çünkü birtakım kıvrır zıvır bilgiler için "bey çocuklarıyla" düşüp kalkmaya tahammül edemez.*" (Naci, 2013: 236). Genellikle içine kapanık, içinde yaşadığı topluma tamamen karışmayan *Yusuf*, aslında sorgulayabilen ve eleştiren bir zekâyâ sahiptir. Öldürülen öz babası çiftçi olan *Yusuf*, emeğin-çalışmanın ve ürünün değerini bilir. İşçiye, emekçiye yardım eder. Onların yoksulluklarının Allah'tan geldiğine inanır ve onlara daha fazla eziyet edilmesini sorgular. "*Sonra bu fakir işçilere bu köpek muamelesini yapmaya neden lüzum görüyorlardı? Evet, Allah onları bir kere fıkara yaratmıştı, bunda kimsenin kabahati yoktu, fakat onlar böyle yaratılmışlar diye niçin tepelerine binmeli, onları adam yerine koymaktan çekinmeliydi?*" (KY, s.40). Onun, toplumsal sınıflar ve gelir dağılımı üzerine somut bilgileri ve eğitimi olmadığı için, yoksulluğun sebebini inançsal bir unsura bağlaması doğaldır.

Yusuf'un yerleşik toplum düzeniyle çatışması, fabrikatör *Hilmi Bey*'in oğlu *Şakir*'le kavga etmesiyle başlamıştır. *Yusuf*, *Muazzez*'i taciz eden *Şakir*'e yumruk atar. Bu eylem, kendisinin içedönük kişiliğinin bir göstergesidir. "*İçedönük kişi için duruma verilen öznel tepki, karakteristiktir. Olayların onun için taşıdığı anlam, ilk kaygısıdır.*" (Bennet, 2006: 56). *Yusuf*'un tepkisi, o andan itibaren kişiliğinde bir değişikliğe yol açar. Girdiği çatışma, yeni eylemler doğurur. *Şakir*'in bölgenin en zengin adamı olan babasından güç alması; bu çatışmadaki güç dengesizliğini okura hissettirir. Doğa adamı, düzenin en güçlü adamlarıyla çatışmaya başlar. *Muazzez*'i *Şakir*'den korumak için tedbirler düşünür. Bu arada, kendi hayatına da yön verir ve *Muazzez*'le evlenir. Üvey babası kaymakam *Salahaddin Bey*'in telkini ve yardımıyla memuriyete girer. Memuriyeti sevemese de ailesine bakabilmek adına çalışır. Ancak yozlaşmış düzenin en güçlü karakterleri onu çok zorlar. *Yusuf*, *Muazzez*'i tuzağa düşürenlerden *Şakir*'i, *Hilmi Bey*'i

ve kasabanın büyük memurlarını vurur. “Yusuf’un isyanı, başkaldırması, düşünce yapısına uygun olarak, kötülüğünü günlük yaşamında gördüğü fabrikatör Hilmi Bey’e, Şakir’e İzzet Bey’e, yani belirli kişilere isyandır, başkaldırmadır. Öfkesinin kaynağı, görüp tanıdığı kişilerin namussuzluklarıdır. Yani henüz bir düzen ölçüsünde bilinçlenmemiş bir başkaldırma. O şartlar içinde de başka türlü olamazdı.” (Naci, 2013: 237). Yusuf’un eğitimi, bilinci ve dünyası, sosyalist bir ayaklanmaya liderlik edecek düzeyde değildir. Ancak vurduğu kişilerin toplumdaki etkilerine bakıldığında sadece kendisinin değil, bu kişileri ezdiği çoğunluğun intikamını almış gözükür. Yusuf, çatışma esnasında yaralanan Muazzez’i alıp kaçıır. Muazzez yolda ölünce, dağa tek başına çıkar. “Dağlara doğru atını süren Yusuf, kahramanlıklarına bundan sonra başlayacak gibidir.” (Çelik, 1997: 262). Dağa çıkış, kötülere karşı yapılacak eylemlerin toplumsal etkisinin artacağına dair belirtiler gösterir. Yusuf, korkusuzluğu ve sınıflı toplum yapısından kaynaklanan yozlaşmanın sembol kişilerine karşı mücadele etme yönleriyle olumlu tip özelliklerinden bazılarını sahiptir. Berna Moran’ın deyimiyle “soylu vahşi” olan Yusuf, “belli bir toplumsal yapının yarattığı değerleri ve görüşleri (nedenlerinin bilincinde olmasa da) aşmak istemesi” (Moran, 2014: 44) ile Türk romanının yeni bir karakter örneğidir. O, eşkıya tipinin farklı bir karakteri olarak; modern eğitim almamış, sosyalist düşüncenin bilincine tam varamamış, ancak sömürücü düzene karşı koymak için pozisyon alıp mücadele etmiştir.

Kuyucaklı Yusuf’ta ilk örneği verilen soylu eşkıya tipi, Yaşar Kemal’in *İnce Memed* roman serisinin başkışısı olan *İnce Memed*’le büyür. *İnce Memed* “Türk edebiyatında yüceltilmiş soylu haydut tiplerinin” (Çetin, 2009: 150) en meşhurdur. Yaşar Kemal; Türk edebiyatına kazandırdığı kahraman, sevilen eşkıyası *İnce Memed*’le, burjuvanın, ağanın, mütegalibenin karşısında halkın sesi olan, yoksulların, çaresizlerin koruyucusu olan bir karakterin hak mücadelesini anlatır. “*İnce Memed bir başkaldırı öyküsüdür.*” (Moran, 2014: 102). Bu yönüyle, *Toplumcu Gerçekçi* yazın kuramında dikkat çekilen unsurlardan olan devrim düşüncesini açığa çıkarır. *İnce Memed* bir ırgattır, çiftçi-köylü çocuğudur, emekçidir. Beş köyün sahibi *Abdi Ağa*’nın ırgatı olarak sürekli çalıştırılır ve kötü muameleye maruz kalır. *Abdi Ağa*; *İnce Memed*’in sevdiği *Hatçe*’yi kendi yeğenine almaya kalkınca, *İnce Memed*, *Hatçe*’yi kaçıır. Dağda çıkan çatışmadan sonra *İnce Memed* eşkıya olur. Bu durum, onun *Abdi Ağa*’ya karşı aldığı yeni pozisyonudur. Mert bir eşkıya olunca, ünü Çukurova’ya yayılır. *İnce Memed*, *Abdi Ağa*’yı öldürmeye fırsat ararken, eşkıyalığını iki ana yönde pratikleştirir: Yoksula, çaresize,

köylüye yardımcı olmak ve *Abdi Ağa*'yı ortadan kaldırmak. “*Zulmeder mi fakir fıkara*ya? *Memed*: “*Beraber sıkacağız,*” dedi. *Benim yüreğim soğumaz elimlen öldürmezsen onu.*” (İM-1, s.230). *İnce Memed* eşitsiz düzeni çözümledikçe kendi bireysel amacından çok, köylüsünün, halkının rahat yaşaması için çareler düşünür. *Abdi Ağa*'dan, çocukken çok kötülük görmüştür ve ondan öç almak ister. “*Küçükken benlikleri örselenmiş, itilmiş çocukların ellerine fırsat geçtiğinde, bu itilmişliklerini çoğu zaman kişilerden / toplumdan öç alarak telafi etmeye kalkışmaları, bilimsel olarak kanıtlanmış bir gerçektir.*” (Yavuz, 1978: 60). Ancak *Abdi Ağa* ve benzeri ağaların köylülere, topluma ettikleri zulümlerin boyutlarını kavradığında, onlardan toplum adına öç alma amacı öncelik kazanır.

İnce Memed, *Abdi Ağa*'nın ailesindeki kadınlara ve çocuklara iyi davranarak, bir eşkıyada pek rastlanılmayan bir merhamet gösterir. “*Memedde deniz kadar merhamet var.*” (İM-1, s.244). Bu tavrı, halk arasında daha da efsaneleşmesini sağlar. Haktan yana mücadele eden kadına-çocuğa zarar vermeyen yeni tip eşkıya, ünlendikçe ünlenir. *Abdi Ağa*, ondan kurtulmak için bölgenin burjuvası sayılan *Ali Safa Bey*'den yardım ister. *İnce Memed* bundan sonra iki mütegalibeye karşı mücadele eder. Mücadele ettiği düzenin, nasıl bir düzen olduğunu daha fazla anlayan soylu eşkıya, doğru orantılı biçimde, ırgatın, emekçinin, yoksulun kurtuluşu için daha detaylı çareleri dillendirir. “*Memed: “Varacağım Dikenlidüzüne. Beş köyün yaşlılarını toplayacağım başıma. Diyeceğim ki, Abdi Ağa yok artık. Elinizdeki öküzler sizindir. Ortakçılık, ortakçılık yok. Tarlalar da sizindir. Ekin ekebildiğiniz kadar. Ben dağda oldukça, bu böyle sürüp gidecek. Vurursam başınızın çaresine bakarsınız. Sonra köylüyü başıma toplayıp, çakırdikenliği yaktıracam. Çakırdikenliği yakmadan kimse çift koşmayacak.” Cabbar, gözleri yaşararak: “İşte bu iyi,” dedi. “Ağasız köy! Herkesin kazandığı, herkesin olacak.” Memed: “Herkesin kazandığı...” diye gülümsedi.*” (İM-1, s.304). Düzen değiştirici bir düşünceyi, devrimi dillendiren *İnce Memed*, köylüyü *Abdi Ağa* gibilere karşı korurken, onların yaşamını tamamen rahata kavuşturmayı hedeflemiştir. Çukurova'da ağaların, burjuvanın toprakları ele geçirirken, emekçilere yapılan kötülüklerin örneğini çocukken yaşadığı için, köylünün-emekçinin hakkı olan toprakları onlara tekrar vermek istemiştir. Böylece köylüyü, emekçiyi zorbaların elinden kurtarmak isteyen ve “...köylere toprak mülkiyeti konusunda yeni bir düzen” (Moran, 2014: 112) getirmek isteyen bir kahramana dönüşmüştür. *İnce Memed*; “...görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile yeni yaşamın kurulması amacıyla” (Pospelov, 2014: 470) elinden geleni yapan bir

roman kişisi olarak olumlu tip özelliği taşır. Köylü mevcut düzende, Abdi Ağa'nın elinden toprağını alıp köylüye eşitçe dağıtabilecek bir kişi ve eylemi pek düşünememiştir. İnce Memed, bu durumun düşüncesi ve uygulama eylemleriyle değiştirilebileceğini göstermiştir.

İnce Memed; “Dolaylı biçimde gerçekleştirilmesi düşünülen komünist ihtilalin devrimci halk önderleri olarak” (Çetin, 2009: 150) düşünülen karakterlerden birisidir. Toprakları, öküzleri, malları köylüye dağıtarak; basit ve ilkel gibi gözükse de sosyalist düşünceye uygun bir devrimci eylem gerçekleştirir. Onun bu eylemi, anarşizmin komünist yorumuyla da değerlendirilebilir. “Komünist anarşistler de sosyalistler gibi, kapitalistlerin mallarına el koyarak üretim araçlarını toplumun emrine vermek isterler.” (Aktaş, 2012: 42). Ancak *İnce Memed*'in sosyolojik, felsefi ve siyasi jargonlara göre tam bir anarşist veya komünist olduğunu söylemek mümkün değildir. Toprağa ve mala kavuşan köylü sevinçle, soylu eşkıyaya türküler yazar. Bir süre sonra, ağa korkusu yüzünden hevesleri kaçar. *İnce Memed*, köylünün mütegalibe korkusunun hemen silinemeyeceğini anlar. Bu yüzden, *Abdi Ağa*'yı ne pahasına olursa olsun öldürmekte kararlıdır. Eşkıyalara af çıkacağını duyar, buna aldırılmaz. Kasabaya iner ve ağayı öldürür, sonra da dağa döner. *İnce Memed* bu yönleriyle; yaşamın içinde kendi deneyimleriyle yoğrulan ve halkına yararlı işler yapmak uğruna, kendi nefsinden feragat edebilen olumlu tip karakteri olmuştur. Köylünün, ırgatın ve yoksul halkın umudu olmuştur, onların umutlarının canlı kalmasını sağlamıştır. *Memed*, umutsuz olmayan bir insandır, umutsuzluğa düşeceği bir konu pek yaşanmamıştır. “Umutsuzluğa düşen insanın bir umutsuzluk konusu vardır, buna yalnızca bir an inanılır daha fazla değil; çünkü hemen gerçek umutsuzluk, umutsuzluğun gerçek yüzü ortaya çıkar.” (Kierkegaard, 2013: 27). Korkusuz ve kurtarıcı mizacını geliştirirken umutsuzluğa düşecek konumu gerisinde bırakmıştır.

Mevcut düzenin olumsuzluklarını değiştirme amacıyla eylemler yapan ve olumlu tipin özelliklerinden bazılarını taşıyan bir diğer roman kişisi, *Reşat Enis Aygen*'in *Toprak Kokusu* romanının başkışisi *Elif (Melek)*'tir. *Elif*, emekçi ve mücadeleci bir kadın olarak; toprak işçilerinin haklarını öğrenmesinde ve köylünün toprak sahibi olmasını sağlayacak bilinci oluşturmaya önderlik etmiştir. Aslen, Anadolu kadınının tarım emeğindeki merkezî yerinin de bir sembolüdür. Kadının çalışma alanlarının başında tarım kesimi gelmekteydi. “Kadın, küçük üreticiliğin egemen olduğu ve ücretli emeğin ortaya çıkması için elverişli bir ortam oluşturmamış bu kesimde çalışmayı yüzyıllar boyu sürdürmüştü.”

(Makal, 2010: 17). *Elif*, babası *Boyalısakal Mehmet Ağa* ve ninesiyle birlikte yaşar, çiftçilik yapan babasına yardım eder. Annesi, Fransızların Çukurova'yı işgal ettikleri (1918-1919) dönemde, onlara karşı vatanını savunurken şehit olmuş kahraman bir kadındır. Kendisini büyüten babasına ve ninesine yardımcı olan *Elif*, ev ve toprak işlerini küçük yaşlardan beri yapan çalışkan bir kızdır. Babasının malvarlığının, ağa-burjuva *Paşaoğlu Şakir Bey* ve faizci din adamı *Yarım Hacı Hasan Ağa* tarafından gasp edilmesi yüzünden ırgatlığa düşmekten gocunmaz. *Elif*, çocukken de tarlada çalıştığı için yine tarlada çalışmaktan kaçınmaz, emeği ve toprağı sever. “*Elif, toprak kokusuna bayılırdı. Büyükanası ve babasile kendi ufak tarlalarının kazmasını vururken sanki hiç yorgunluk hissetmezdi. Böyle canavar ırgatbaşların düdüğüne değil, gönülleri dilediği zaman soluklanırlardı. Elif, kızgın toprağa yüzükoyun uzanır, uzun uzun koklardı. Toprak ana onların velinimet idi.*” (TK, s.140). Toprak ve emek sevgisi, olumlu tip karakterinin belirgin duygularındandır. Emek sevgisine çalışkanlık eklendiğinde, yaşamak anlam kazanır. *Şakir Bey*'in tecavüzünden sonra İstanbul'a kaçan, fabrikada çalışan ve bir doçentle yaşadığı dost hayatı sebebiyle yarıda kalan üniversite öğrenciliğinden sonra Adana'ya dönen *Elif*, kimliğini değiştirir. Öç planı neticesinde *Paşaoğlu Şakir Bey*'in metresi olur. Öç planını uygularken, ırgatlara yardım eder. “*Kadın; bitişik komşusu ırgatlara, o geceden sonra, daha fazla bir yakınlık duydu. Ziyaretçisiz kaldığı, Şakir'in bulunmadığı günler villanın bahçe kapısından gizlice çıkıyor, teker teker ırgat evlerini dolaşıyor; kimine şeker, patates, fasulya, pirinç taşıyor; kimine yiyecek götürüyordu.*” (TK, s.229). *Elif (Melek)* geçmişinde, ağa-burjuva gadrine uğradığından, ırgatların da öçlerini *Paşaoğlu*'ndan almaya karar vermiştir. O, en sonunda, para harcata harcata ve kumar oynata oynata sefilleştirdiği *Paşaoğlu Şakir Bey*'i iflas ettirerek onun intiharına sebep olur.

Babasının, kendisinin ve ırgatların intikamı için mücadele eden *Elif*, hepsi adına öç alacağı ikinci karakter olan *Yarım Hacı Hasan Ağa*'yı da yok etmek için planlar yapar. Din tüccarı özelliklerine sahip faizci *Hasan Ağa*, Adana belediye başkanı olmuştur. *Elif* ise *Şakir Bey* öldükten sonra geneleve düşmüştür. Kendisine ve ırgatlara yapılan kötülükleri birleştirdiğinde, emekçi sınıfa yönelik sömürüyü ortadan kaldıracak çareler düşünür. “*Bir insanın fedakârlık etmeye elverişli hale gelmesi için, onun bireysel kimliğinden ve kendine özgü farklılıklardan ayrılması gerekir.*” (Hoffer, 2019: 85). Bir şehit kadının kızı olan *Elif*, inandığı değerler uğruna yaşamından vazgeçebilecek durumdadır. En sonunda, yaptığı bir plan ve bulduğu yardımcılarla bir ırgat ayaklanması

çıkarttırır. Kendisi hapse düşse de *Toprak Kamumu*'nun (*Toprak Reformu*) çıkarılmasına vesilelerden biri olur. “1945 *Toprak Reformu* girişimi Türkiye ekonomik ve sosyal tarihçiliğinin en önemli konularından biridir.” (Emre, 2013: 172). Kendi öç unsuruna toprak emekçisinin de öcünü alma amacını ekleyen *Elif*, emekçi köylünün hak ettiği topraklara sahip olmasını sağlayacak bilinci uyandırır. Çıkarılan kanun sayesinde yaklaşık 15-20 yıllık dönemde “1,8 milyon hektar toprak 360.000 çiftçi ailesine dağıtılmıştır.” (Aktan, 1966: 321). Kendisi de eskiden bir emekçi olan, emekçiye, ırgata her fırsatta yardım eden *Elif*, toplumu sömüren burjuvaya karşı verdiği mücadeleyle, emekçi köylünün kazanımlar elde etmesini sağlamıştır.

Emeğin, çalışmanın değerini bilen, yaşadığı topluma yararlı olan olumlu tipin karakterleri arasında öne çıkan işçi karakterler, sosyalist-komünist ideolojinin karşılık bulduğu en önemli toplumsal sınıfın üyeleridirler. *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanında ilk olumlu işçi kahramanlar/kişiler, *Samim Kocagöz*'ün, *Kemal Tahir*'in, *Orhan Kemal*'in eserlerinde başkarakter ve norm karakter olarak okuyucu karşısına çıkarlar.

Samim Kocagöz'ün 1954'te yazdığı *Yılan Hikâyesi*'nin başkışısı *İsmail*, yeterli bir okul eğitimi alamasa da askerlik günlerinde öğrendiği bilgileri uygulamaya koyabilen, eleştirel zekâyâ sahip, köylüsünün huzurlu yaşamasını isteyen akıllı ve çalışkan bir emekçidir. “Bir ağanın yanına makinist, senin anlayacağın, motorcu gireceğim. Birkaç ay sonra ovada çift işleri başlıyor. Pamuk ekeriz. (...) Dört yıl askerlikte kafa gezdirmedik. Tezkereye bile yazdılar; ben, tank çavuşuyum. Dört yıldır, elimden makinenin daniskası geçti. Koskoca kamyonları bir at gibi sürerim. Şoförlük ehliyetim de var. Diyeceğim, elimden sağlam sanatım var.” (YH, s.67). *İsmail*, emeğini hakkıyla işletip alın teri dökerek para kazanmak ister. Makine çağının farkındadır, makine kullanmayı ve yeni üretim biçimine ayak uydurmak gerektiğini öğrenmiştir. “Makineleşme, bu makinelerin kullanımında, işletilmesinde ve tamirinde çalışan şoför, makinist, tamirci ustası gibi kategorilerde çalışanların sayılarında artışlara yol açmaktadır.” (Makal, 2001: 112). Devir, toprağı sabanla değil, traktörle işleme devridir. Emekçi, bu çağa ayak uydurabilmelidir. Köyünün en okumuş, bilgili bireyi olan *İsmail*; alın teriyle para kazanma düşüncesinin yanında, ülkedeki siyasi olayları dikkatle takip eder. Tek parti yönetimiyle işbirliği halinde olduğuna inandığı burjuvanın, ağanın, ülkede iktidar değiştiğinde gücünü kaybedeceğini düşünür. Bu yüzden, yeni yeni kurulmaya başlayan *Demokrat Parti*'ye sempati duyar. *İsmail*'in *Demokrat Parti*'ye sempatisi, köylüsüne siyasi bilinç kazandırmakla somutlaşır. “Bütün milletçe ağız birliği edince de

istediğimizi seçimlerde mebus çıkaracağız. Reiscumhur bile, bizim istediğimiz adam olacak. E... bizim derdimize elbette başımıza geçirdiğimiz adamlar bakar. Bakmazlarsa, çekiveririz onların da kuyruğunu... Tamam mı? İşte irey işi bu!...” (YH, s.101). İsmail, köylüsüne siyasi bir bilinç ve vatandaşlığın önemini öğretme amacındadır. İktidar değişimi, demokrasinin gereklerinin yerine getirilmesi için köylünün bilinçmesine ve “rey”ine ihtiyaç vardır. Siyasi bilincini geliştiren başkarakter; iktidar değiştiğinde, emekçinin, köylünün hakkını alabileceğine inanır.

İsmail, köyünün DP ocak başkanı olur. Kasabadaki büyük toplantıda bir konuşma yapar. Hem parti yöneticilerinin hem halkın dikkatini çeker. Bir yandan da makine şoförlüğü yaparak, topraklarını ekerek ekmeğini kazanır. 1946 Temmuz’unda ülkede seçim kararı alınır. “*Demokrat Parti, henüz teşkilatlanmasını tamamlamadığı halde, hükümetin seçimlerin tarafsız yapılacağı teminatını vermesi üzerine seçimlere girer.*” (Arkon, 2010: 7). *İsmail*, ülkede seçim yapılacağı duyulunca partisi ve köylüsü adına daha çok çalışır. O, genellikle dışadönük bir insan özelliği taşır. “*Dışadönük yetişkin, dost canlısıdır. Dostlarını yarı yolda karşılar, her şeyle ilgilenir. Dernekleri, grupları, insan topluluklarını ve partileri sever. Genellikle etkindir, tümünden yardımseverdir. İş yaşantımızı ve sosyal yaşantımızı sürükleyen tip budur.*” (Fordham, 2011: 41). *İsmail*’in çabaları sayesinde *Demokrat Parti*, köyde birinci olur. Ancak *Cumhuriyet Halk Partisi* ülkede birinci olunca köylü hayal kırıklığına uğrar. *İsmail*, umudunu yitirmez. Siyasete girdikten sonra, köylüsünün çıkarı için var gücüyle çalışmasını, *Dalyancı Ağa* ve köy muhtarının köylüye yaptığı eziyetleri bitirmekle taçlandırmaya karar verir. Köylüsünün, kendisinden neler beklediğinin farkındadır. “*Kararını vermişti: “Mademki bu milletin önüne geçtim. Onların vebalini boynuma aldım. Ne isterlerse yapacağım. Onların vebali, benim vebalim. Onların kaderi benim kaderim demektir. Burdan öteye resmi vazifem bitti. Köylüm böyle istedi. Allah yardımcımız olsun.”*” (YH, s.207). Artık bir önder olduğunu tamamen hisseden *İsmail*, köylüleri ardına takarak *Dalyancı Ağa*’nın bentlerini yıkar. Köylü artık tarlasını sürüp ürün alabilecektir. *İsmail* gözaltına alınır, ama pişman değildir, muhalif çizgisinden ödün vermez. Korkusuzluğu, mücadeleci ve umutlu oluşu, kendisini halkına adayışı, toplumunda ona karşı büyük bir sevginin ve saygının oluşmasını sağlar. *İsmail*’in emekçi oluşu, yönetimin aksayan yönlerine karşı mücadele etmesi ve köylüsünün bu mücadeleye katıp ona önderlik etmesi; onda bazı olumlu tip özellikleri olarak kabul edilebilmektedir. Ancak *İsmail*; bir Marksist sosyalist değildir, demokrattır. Dolayısıyla komünist parti propagandası yapmamıştır.

Kemal Tahir'in 1950'lerde yazdığı romanlarında, olumlu tipin bazı özelliklerini taşıyan roman kişisi; *Sağırdere* ve *Körduman* romanlarının demiryolu işçisi karakteri *Murat*'tır. *Murat*, iki eserin norm karakteridir. “*Norm karakterler, yazarın benimsenmiş değerleri doğrultusunda tematik gücü temsil eden kişilerin eksik yönlerini tamamlayan kişilerdir.*” (Stevick, 1988: 189). *Murat* başkışı *Kulaksızın Mustafa*'nın ağabeyidir, *Yamören Köyü*'nün en eğitilmiş insanıdır ve köydeki gençlerin küçük başağasıdır. Köy yarenlik geleneğinde önemli işlevi olan bir insandır. “– *Bak oğlum! Senin Ağan bu köyün Küçük Başağası... Bu yüzden sana kopukluk düşmez!*” (SRDR, s. 38). İşçi *Murat*, köyünün geleneklerinin yaşatılması için de emek sarf eder. Dolayısıyla gençleri ve köylüyü bilinçlendirebilecek bir işleve sahiptir.

Köyün gerçekleri, köylünün nasıl bir insan olduğu, halk arasında bilinen bazı ipucu tabirlerle kısa ve öz anlatılabilmektedir. Eleştirel zekâyâ sahip kişiler, bu tabirlerin altında yatan toplum gerçeklerine vakıftırlar. *Murat* köyü, köylüsünü çözümlemiştir, bu yönüyle yazarın sözcüsüdür. “*Eğitmenlik kurslarına katılmış, okuyan ve Yamören köyünün aydınlığa dönük tek yüzü gibidir. Sorunlara yaklaşım biçimi, kavrayışı ve çözümü, insancıl tarafı herkesçe takdir edilen Murat'a köyde korkuyla karışık bir sevgi duyulmaktadır.*” (Korkmaz, 1997). *Murat*, köylüsü tarafından sevilen, sayılan bir karakterdir. O, köylü için söylenen “*çarıklı kurmay*” ifadesinin ne demek olduğunu ve köy gençlerinin gurbete niçin gitmek istediklerinin farkındadır. “– *Çarıklı kurmay! Murat kederle güldü: - Oysa kurmay oldun mu çarık giymeysin. Ayağın çarıklı ise, kurmay olamazsın... Biz köylüyüz, arslanım, birbirimize karşı kurt gibiyiz, yabancıya karşı köpek gibi... Kendimiz toprakta yatarız, hatırlı konuğa kaba döşek saklarız. (...) – Çok ezilmiş köylü kısmı da ondan... Adamın ezilmişinden, bu kadar adam olur Nail Ağa!... (...) – Şuna bak!... Yamören'in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam gibi adam çıkar mı? Bereket, delikanlılar gurbete gidiyorlar da biraz adamlık öğreniyorlar!...*” (SRDR, s. 66-67). İçinde yaşadığı toplumun yapısını ve özelliklerini bilen, bu anlamda özeleştiri ve eleştiri yapabilen *Murat*, hemşerilerinin kötü durumda olmasında sadece kendilerine suç bulmaz. Sınıflı toplum yapısının kentteki ve köydeki baskısı, yoksul köylüyü ezmektedir. Köylü bu yüzden basit, ilkel nitelikli bir çıkar dünyasında kendisini var kılmaya uğraşır. Kısır döngüden ve baskıdan kurtulabilen köylü gençler, kente gidip çalışan, emeğinin karşılığını alabilen ve kendisine toplumda saygın bir yer açabilmek için uğraşlarında başarılı olurlar.

Olumlu tipin örnekleri çalışmanın değerini bilirler. Demiryolu işçisi olarak emeğiyle parasını kazanan *Murat*, babası *Yakup Ağa*'nın karşı çıkmasına rağmen işçilikten vazgeçmez. *Yakup Ağa*'nın isteği, en az zahmetle en çok parayı kazanmak ve ağa olmaktır. Bu amaç için namuslu iş yapmaya gerek olmadığına inanır. Ancak *Murat*, emeğiyle ve alın teriyle geçinmeyi, hakça ve insanca yaşamayı en namuslu iş kabul eder. Bu düşünce, emekçiye değer veren toplumcu gerçekçiliğin vazgeçilmez ilkesidir. Yaşanılan dünyanın ve somutun farkında olan olumlu tip, toplumunda ve dünyada namusluca yaşamak için, batıl inançlara bel bağlamaz. “ – *Çünkü Murat Ağana sorarsan, dünya bu dünya... Öte dünya, Reşit Hocanın uydurması. (...) – Murat haklı. Reşit Hocanın “Allah bir!” dediğine inanılmaz.*” (SRDR, s.115). *Murat*, içinde yaşadığı dünyayı, emek ve çalışma ile kutsamıştır. Onun bu yönü, kuramın somut-maddeci dünyasına uygundur. Dışadönük davranışın özelliği olarak; “*Düşüncesinin yönü dış dünya olan, gerçeklerle ve maddi şeylerle ilgilenen*” (Fordham, 2011: 45) *Murat*'ın işaret ettiği durumları anlayan bazı köylüler, ona hak verirler. Çağın makine ve teknoloji çağı olduğunu bilen, modern üretim teknikleriyle köylünün kalkınacağını ve toplumda eşitlik sağlanınca herkesin mutlu olacağını dillendiren *Murat*, sosyalist düşünceyi benimsemiş gözüktür. Hatta propaganda sözleri olabilecek sözler söyler. “ - *Ağam Murat: “İnsanoğlu hep beraber çalışmalı!” der.*” (KRDMN, s. 80). *Sosyalizm*; “*yalnız eşyanın yönetileceği bir geleceğe doğru geçiş dönemi*” (Perinçek, 2012: 12) olarak nitelendirilirken, insanın hep beraber çalışarak insanın meta uğruna yönetilmesine bir son verileceği umudunu yayar. *Sağırdere* ve *Körduman* romanlarının olumlu tip özelliklerini taşıyan norm kişisi *Murat*; toplumsal eşitliği, emeğin önemini, değerini ve barış içinde yaşamayı savunur. Nefsine yenilmeyen, hümanist, umut dolu bir bireydir.

Çukurova-Adana bölgesindeki fabrika işçilerinin ve toprak ırgatlarının yaşamlarını *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği-1)* romanlarında işleyen *Orhan Kemal*; bu eserlerinde olumlu tip örneklerini bilinçli ve gerçeğe çok yakın betimlemelerle çizmiştir. *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği-1)*'da fabrika ustaları *İzzet Usta* ile *Muhsin Usta* karakterleriyle (kişileriyle); *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin *Patoz Ustası* karakteri, emeğin, çalışmanın değerini bilir, işçinin ve ırgatın destekçisidir. Bazı araştırmacılarca, “*Orhan Kemal'in en iyi romanı*” (Moran, 2014: 47) sayılan *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de *Patoz Ustası* karakteri, işçi hakkını savunan ve bunu belirtmekten korkmayan bir roman kişisidir. Kendisinin de emekçi olduğunun farkında olması, olumlu tip özelliklerinden

bazılarını barındırdığının göstergesidir. “*Heriflerin hakları olduğu için vereceksin paydosu. Ağır işçi bunlar. İnsafsızca, çok çalıştırmakla daha mı fazla randıman alacağını sanıyorsun?*” (BTÜ, s.208). Ustanın emekçiden yana olması, sömürü düzeninin parçası olan ırgatbaşının hoşuna gitmez. “*Ne biçim usta bu be dayı? Dedi. Senden yana olacağıma... (...) Gidiyor da ırgatlardan yana oluyor.*” (BTÜ, s.218). Irgatbaşı sadece kendi çıkarını düşündüğü için, emekçiyi destekleyen ustayı anlayamaz. Kendi çıkarını düşünmeyen ustayı yadırgar.

Patoz Ustası, üretim için, işçinin, ırgatın ve onların haklarının ne kadar önemli olduğunu bilir. Emekçi, topraklardan ürün almak için temel koşullardan birisidir. *Usta*; kendisinin, dolayısıyla emekçinin, mal sahibinin kölesi olmadığını açıkça belirtmekten de çekinmez. “*Emekçiyim ben, köle değil!*” (BTÜ, s.230-231). *Kapitalizm*’in, burjuvanın kölesi olmadığını haykıran emekçi, hakkına her yerde sahip çıkma düsturunu taşır. Bu sebeple, onu kandırmak veya burjuva çıkarına alet etmek zordur. Emekçinin, ırgatın hor görülmesinin devamı, çalışma koşullarının iyileştirilmemesi üzerine, *Patoz Ustası* işten ayrılır. *Avare Yıllar* ve *Cemile*’de *İzzet Usta*; çalışmanın önemini göstermesiyle dikkat çeker. “*Dünyadaki insanların önemli bir kısmının da ortaokul diploması yoktur ama pekâlâ çalışır, kazanır, diplomalıları yaşatır, kendileri yaşar ve mücadele ederler!*” (...) “*Size iki şey tavsiye edeceğim: Birisi, kendinize memuriyetten başka işler düşünün ve mutlaka çalışın.*” (AY, s.78). *İzzet Usta*, *Avare Yıllar* romanının başkişisi *Necati*’ye alın teri dökerek para kazanmanın gururunu aşılar. İnsanların en eski dönemlerde memur olmadıklarını, ama her dönemde emekçi olduklarını belirtir. Ayrıca, yönlendirici bir karakter özelliği taşır. “*Asıl kahramanın gelişmeler karşısındaki tavrını belirleme veya tesir etme güç ve kabiliyetini şahsında temsil eden*” (Çetişli, 2009: 70) *İzzet Usta*, *Necati*’nin alın teri dökerek çalışma deneyimi kazanmasının yolunu açar.

Vukuat Var’da (*Hanımın Çiftliği 1*), başkişi *Güllü*’nün sevgilisi işçi *Kemal*’in meslektaşı olan *Muhsin Usta*, *Kemal*’e insancılığı ve sosyalizmin eşitlikçi, hakçı yapısını öğretir. “*Çünkü dünyada, uğruna mahvolmaya değecek kadar büyük, şerefli başka tutkular var!*” (VV, s.133). Marksist sosyalizmi benimseyenler için dünyadaki en büyük tutku; sosyalist bir toplumu inşa ederek bütün insanların eşit biçimde yaşamasını sağlamaktır. *Muhsin Usta*, bu tutkuyu hisseder ve diğer tutkulardan üstün tutar. Onun sevgisi, sadece bir kadını sevmek değil, sınıfsız bir toplumda bütün insanları sevmektir. “*Benim sevmemde, daha doğrusu bu türlü seven yüreklerde tek kadını olduğu gibi, kucığına oturtup okşamak yoktur. Öyle bir düzen için çaba sarfederler ki, insanlar kadın*

kadın, erkek erkek, çocuk çocuk mutlu olsunlar, dünya nimetleri önlerine bir kardeş sofrası gibi açılıp saçılsın. Bilmem anlatabiliyor muyum?” (VV, s.134). *Muhsin Usta*, sosyalist umutlu geleceğin sevecenliğini düşlerken, düşünüyü gerçekleştirmek için yapılacak bir kavgaya, mücadeleye, devrime katılmaya hazırdır. *Muhsin Usta*’nın belirttiği toplum yaşamında, bireyin önemsiz olduğu ve makinenin bir parçası gibi çalıştırıldığı sanayileşmenin değil, hümanist olguların öne çıktığı bir sanayileşme isteğinin ipuçları görülebilmektedir. “*İnsancıl bir sanayi toplumunun amacı, bir avuç kişinin azami kar etmesi, hatta pek çoklarının azami ölçüde tüketmesi olamaz. İktisadi üretim başlı başına bir araç olmamalı, yalnızca insani açıdan daha zengin bir yaşamın amacı olmalıdır.*” (Fromm, 2020: 37). Özgürlük ve refah, insani olguların zenginleştirilmesine katkı sağlayacak insancıl bir sanayileşmeye gereksinim duyar. Bu sanayileşmede insanlar, metalara bağımlı, köle olmak zorunda kalmayacaklardır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nın 1930-1960 döneminde; Anadolu’da görev yaparak, toplum gerçekleriyle karşılaşan ve toplum için hizmet eden memur kişi örnekleri, olumlu tipin özelliklerini taşıyan bir diğer gruptur. Halka hizmet eden memurların romanda işlenişi, devlet-toplum arası ilişkinin, iletişimin sanata ve diğer toplumsal olgulara yansımalarının olumlu sonuçlarındandır. “*İnsanın en anlamlı ilişkileri iletişimle ilgili olanlarıdır*” (Özcan, 2002: 91) ve devletin toplumla doğru iletişimi, karşılıklı faydayı sağlar. Orhan Hançerlioğlu’nun *Karanlık Dünya* romanının başkışisi *Yargıç Ahmet*, *İlhan Tarus*’un *Yeşilkaya Savcısı* romanının başkışisi genç *Savcı* ve *Yaşar Kemal*’in *Teneke*’sinin başkışisi Kaymakam *Fikret Irmaklı*; devlet-toplum iletişimde toplumcu özellikleri ve devletin gülen yüzleri olarak ön plandadırlar.

Karanlık Dünya’nın başkışisi *Yargıç Ahmet*, İstanbul’da büyümüş ve eğitim almıştır. Okulunu bitirdikten sonra ilk görev yeri olan *Mazılık Kasabası*’na gelmiştir ve Anadolu’nun yoksulluğunu ve olanaksızlıklarını görmeye başlamıştır. *Yargıç Ahmet*, olanaksızlıklar yüzünden Anadolu insanını suçlamaz. “*Bu hayatı, bu yeri, bu insanları seviyor muydu? Hayır, sevmiyorum.. Ama nefret de etmiyorum... Bu yer benim memleketimdir, bu hayat da benim hayatım olmalıdır... Olamıyorsa kabahat kimin?... Eğer köle isek aziz Brütüs, kabahat kendimizde.*” (KD, s.10). Eleştirel bir zekânın ürünü olan bu ifadeler, yaşadığı toplumun durumunu sorgulayan bir tavrı gösterir. *Yargıç Ahmet*, hizmet ettiği halkının dertlerini bizzat yerinde tespit eder. *Yargıç Ahmet*, Anadolu’ya yabancı kalmanın huzursuzluğunu yaşar. Bu yabancılığı bitirmek için, görev yaptığı kasabada sadece resmi göreviyle meşgul olmaz. Kasaba halkının daha modern, iyi

koşullarda yaşayabilmesi için çareler arar. Kasabaya elektrik getirme düşüncesini ortaya atar ve bu düşünceye destek veren insanları çevresine toplar. Bu düşüncenin uygulamaya geçmesi için hep birlikte çabalarlar. *Yargıç Ahmet*, bölgedeki zenginlerden yardım parası toplar. Hem bu işler için çalışır hem de kasabadaki davalarda adil kararlar verir. Yaptıkları, onun toplumculuğunu gösterir.

Kasabaya elektrik getirildiğinde, kasabanın somut karanlığı biraz yırtılır. Fakat anlayış ve düşünce karanlığını yırtmak için daha çok çalışmak gerekir. “ – *Artık bir ölüm kalım savaşı içindeyiz, anlıyor musun, küçük Hâkim, ölüm kalım savaşı... (...) – Gençliğinizin verdiği bu sarsılmaz enerjiyi müspet yollara çevirmek lazım... Suyu bir çark koyarak üç ampul yakmak marifet değil, cemiyeti o hale getirin ki o ampulleri kendisi yaksın.*” (KD, s.83). Marifet, sadece evleri aydınlatmakta değil, kafaları aydınlatmaktadır. Uygar toplum olma çabaları, geri kalmış toplumlar için modern dünyada bir ölüm kalım savaşına dönüşmüştür. *Yargıç Ahmet*, kasabada kendini çekemeyenler yüzünden soruşturma geçirir ve aklanır. Yaşadığı hayal kırıklığı, görevini bırakıp İstanbul’a dönmeyi ve avukatlık yapmayı fikrini doğurur. Halka dair merhameti, sevecenliği kaybolmayan Yargıç, kasaba yakınlarındaki yoksul ırgatların perişan durumunu görünce, İstanbul’a gitmekten vazgeçer. *Yargıç Ahmet*, topluma ve emekçiye hizmet etmenin en büyük görev olduğuna inanmıştır ve görev yerini terk etmemiştir. “*İnsanı en aza mahkûm etmek ve bu halde ilkel bir eşitliği sağlama çabasının gayri insani bir tutum*” (Fromm, 2014: 67) olduğunun farkında olan *Yargıç*, toplumu için mücadele eden ve bu mücadelede başarılar kazanmış bir karakterdir. İşçinin, ırgatın hakkına sahip çıkmak, halkına hizmet adına İstanbul’a gitmekten vazgeçerek kendi nefsinin yenmiştir. Toplum ve emekçi için mücadele edişi, ondaki olumlu tip özellikleridir.

Yeşilkaya Savcısı’nın başkışisi genç *Savcı*, kendisi gibi genç Türkiye Cumhuriyeti’nin idealist bir hukuk adamı olarak, kendini milletine adanması ve millet yararına çalışmasıyla okur karşısına çıkarılır. “*Savcı tiptemesi ve temsil ettiği tematik güç, yazarın idealist devlet adamı prototipi ile öne sürdüğü önemli bir kişiliktir.*” (Arslan, 2011: 92). *Savcı*, hukuk fakültesini bitirdikten sonra kendisine yapılan parlak teklifleri reddederek, Anadolu’ya tayin edilmek ister. Onun Anadolu’da görev yapmak isteyişinin sebebi bellidir. “*Memleketin derdi!.. Biz biliyor muyuz memleketin derdini? Yooo... Şöyle böyle bir şeyler var zihnimizde... Küçücük, yarım yamalak bir şeyler... Edindiğimiz o koskoca kuvveti, bu küçücük memleket derdi üstüne giydirmeye çalışacağız. Aslında, dert, bizim bilginizin yüz bin misli, milyonca misli büyük. Ama bilmiyoruz ki?*” (YS, s.17).

Genç *Savcı*, hayatın okullarda okutulan kitaplar gibi olmadığını farkındadır. Memleketin derdini anlamak için, milletin içine karışmak gerekir. Bu sebeple Avrupa’da kariyer peşinde koşmayı değil, Anadolu’da bir savcı olmayı tercih etmiştir. Toplum içindeki eşitsizlikler ve haksızlıklar, toplum yaşamında ortaya çıkan pek çok olumsuzluğun kaynaklarındandır. Halk, nerede bir savcı ya da yargıç görürse ondan adaleti hakça sağlamasını bekler. “*Bu küçük yurt köşesinde yaşayan insanların yüreklerine hakkın emniyetini, adaletin emniyetini sokabilecek miyim acaba? Eğer sokamazsam, ömrümün sonuna kadar bahtsız bir insan gibi yaşayacağım.*” (YS, s.30). Halkın adalet beklentisini karşılayamamak, halk için hizmet etmemek, *Savcı* için en büyük utançtır. O, kendi görevini en iyi biçimde yapabilmek için uğraşırken bunu halka hissettirmeyi başarır, takdir görür.

Genç *Savcı*’nın halk için çalışırken bir yandan da ağa, mütegalibeyle mücadelesi; kendisinin çalıştığı bölgede yoksul köylülerin ve emekçilerin uğradıkları çeşitli kötülükleri görmesiyle başlar. *Savcı*, vatan topraklarının milletin bütün fertlerine ait olduğuna inanır. “ – *Tarih boyunca memleketi taksim etmişler aralarında... Veziri, paşası, padişahı, şeyhi derken... Koca İmparatorluğun mülkiyeti, birkaç yüz tapu senedine sığdırılmış. Bu döküntüler de miras hakkı olarak, şimdi böyle sağda solda uluyup duruyorlar.. (...) – Amamı zamanı yok. Bu devirde, koca bir köyü, bir ağanın çiftliği olarak tanımam ben... Tanıyamam... Tanırsam, kursağımdaki millet lokması, tıkar beni... Tıkar da öldürüverir... (...) – Elbette Ali ağaya karşı harp açacak değilim. Ama vatandaşın hakkını onun keyfi uğruna da çiğnemem, çiğnetmem...*” (YS, s.119). Bu sözler bazı yönleriyle *Sosyalizm*’i işaret eder. Üretimin ve gelişimin tarihteki önemli unsurlarından olan toprağın, sadece seçkin sınıflar arasında paylaşılması, halkın çoğunluğunun yüzyıllarca yoksul kalmasına sebep olmuştur. *Savcı*, bu gerçeğin farkındadır. “*Özel mülkiyetçiliğin ideali hoyratlık, başına buyruklu ve belirsizliktir.*” (Fromm, 2014: 87). Vezirin, paşanın mirasçısı görünen toprak ağaları, kapitalist sisteme ayak uydururken hoyrattır ve başına buyruktur. Kendi çıkarlarının tatmin olması için her şeyi yaparlarken mülklerini de çoğaltırlar. *Savcı*, en azından köylünün hakkını korumak ister. Ayrıca, kentli-köylü ayrımının ortadan kaldırılmasına taraftardır, tam eşitlikten yanadır. Milletin refahı için çalışırken, atılan bir iftira sebebiyle görevinden uzaklaştırılır, mütegalibeye karşı yenilmiş gözüktür. Buna karşın, *Savcı*’nın toplum için mücadele etmesi, tam eşitliğe inanması, halkın adli makamlara güvenmesi için yaptıklarıyla görev

yaptığı kasaba halkının gönlünde taht kurmuştur. Milletin gerçek memuru olduğunu göstermiştir.

Teneke'nin toplumcu özellikleriyle dikkat çeken kaymakamı *Fikret Irmaklı*, Çukurova'da küçük bir kasabada çeltikçi ağalara karşı köylülerin haklarını ve çıkarını savunan bir memurdur. O, çeltikçi ağaların tehditlerine boyun eğmeden, halk için çalışır. Aklına İstanbul günleri ve rahatlık gelse de nefesine yenilmez. “*Değer. Bir eşkıya, bir Zeyno Kadın, gözleri kocaman çocuklar için de olsa değer... Mücadeleye değer... Bir hayat pahasına da olsa değer... (...) Bunun sonu neye varacak? Neye varırsa varsın. Değer... Ankara'ya heyet üstüne heyet. Ben haklıyım. Kamunen haklıyım. Onlar kamuna karşı koyuyorlar...*” (TNK, s.57-58). *Fikret Irmaklı*, kanunları doğru uyguladığından ve halk için hizmet ettiğinden, hükümetin kendisini haklı bulacağına inanır. Bölgedeki köylülerin haklarının gasp edilmesine müsaade etmez. Kaymakam, milletin memurudur. “*Bir de yıllardır olmayan bir şey olmuştu: Fukara köylüler her istedikleri zaman Kaymakam'ı görebiliyorlar, dertlerini uzun uzun anlatabiliyorlardı.*” (TNK, s.70). *Fikret Irmaklı*, sonuna kadar halk için çalışır. Ancak çeltikçi ağaların bürokrasiyle işbirliğine kurban gider. Halk için çalışmasının bedelini, *Kağızman*'a sürülmekle öder. Yine de halka hizmet etmekten memnundur. “*Yalnız kalan aydın kişinin yenilgiye boyun eğişinden, kahroluşundan, halkla birleşen, halkın gerçek temsilcilerine inanan aydın kişinin mücadeleye devam gücünü kendinde buluşuna*” (Naci, 2008: 17) geçen kaymakam, ülkenin neresinde görev yaparsa yapsın, halk için hizmet ve mücadele etme azmini sürdüreceğini hissettirir.

Birer eğitim emekçisi olarak halkının hizmetinde olan öğretmenler; *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Romanı*'nda olumlu tipe diğer örnek memur grubudur. Anadolu köylüsünü aydınlatan, ona pek çok yönden hizmet eden öğretmen örnekleri; *Reşat Enis Aygen*'in *Toprak Kokusu* romanının *Yalçın Öğretmen*'i, Cevdet Kudret Solok'un *Havada Bulut Yok*'unun başkişisi *Süleyman* ve *M. Sumullah Arısoy*'un *Karapürçek* romanının başkişisi *Muallim/Öğretmen*'dir. *Toprak Kokusu*'nun *Yalçın Öğretmen*'i, başkarakter *Elif*'in nişanlısıdır ve önemli norm karakteridir. *Yalçın Öğretmen* her konuda *Elif*'e, *Elif*'in ailesine ve köylülere yardımcı olur, onları aydınlatır. Karşıt güç grubunun en önemli karakterleri olan *Paşaoğlu Şakir Bey* ile *Yarım Hacı Hasan Ağa*'nın kötülüklerine karşı *Elif*'i ve köylüyü korumaya çalışır. *Hasan Ağa*'nın din ve para sömürsünden, *Şakir Bey*'in de zorbalığından köylüyü kurtarmak ister. *Yalçın Öğretmen*, yazarın düşüncelerinin sözcüsüdür. “*Memleketin en bereketli ovasını bu yirmi, otuz*

mütegalibenin elinden kurtarmak lazımdı. Bu iş yapıldığı gün, Çukurova'nın pamuk ve hububat rekoltesi bir hamlede beş misline fırlıyacaktı." (TK, s. 91). *Yalçın Öğretmen*, zorba ağalarca gasp edildiğine inandığı Çukurova topraklarının, yoksul çiftçilere dağıtılmasıyla sınıf eşitsizliklerinin azalacağını -bir gün biteceğini- ve üretimin artarak toplumun refah seviyesinin artacağını vurgular. *"Bu tez aslında devrin çok dillendirilen siyasal bir argümanıdır."* (Kolcu, 2013: 472). Türkiye'de o yıllarda güçlü bir burjuvazinin ve sanayileşmenin gelişmesi için uğraşıldığı düşünüldüğünde, böyle bir iş yapmak çok zordur. Ancak *Yalçın Öğretmen*, eşitlik ve hak düşüncesini dillendirerek ve bu uğurda elinden geleni yaparak *Elif* e yol gösterir. Bilimsel sosyalizmi, onun anlayacağı şekilde öğretir. *Elif* in ön ayak olduğu ırgat kalkışması, o yıllarda çıkarılacak *Çiftçiye Topraklandırma Kanunu*'nu hızlandıran olaylardan biri olur. *Yalçın Öğretmen*, çıkarlarını zedelediği *Yarım Hacı Hasan Ağa*'nın iftirası sonucunda tutuklanır, sonrasında aklanır. Tayini başka bir yere çıkarıldığı için köyden ayrılır. *Elif* in tecavüze uğraması, nişanlıların evlenme olasılığını ortadan kaldırır.

Havada Bulut Yok'ta, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*'nden mezun olan *Süleyman Öğretmen*, *Kayseri Lisesi*'ne edebiyat öğretmeni olarak atanır. Yoksul öğrencilere yardım eder. Eğitimde fırsat eşitliğinin, topluma yerleşecek eşitlik, adalet anlayışına yardımcı olacağını farkındadır. Anadolu halkının yoksulluğunu daha net kavradıkça, halk için daha çok çalışır. *"Gider başka yerde çalışırım. Neresi bu başka yer? Neresi olursa olsun, yeter ki orada halk için çalışılsın, adı sanı bilinmeyen insanlar için..."* (HBY, s.192-193). *Süleyman Öğretmen*, *Halkevi*'nin sosyal yardım kolunda canla başla çalışır. Köylülere yardım etmek amacıyla köylere gittiğinde, yozlaşmış ağaları ve bürokrasiyi görür. İkinci Dünya Savaşı başlayınca zenginlerden bağış parası temin eder Başkarakter, toplumdaki yoksulluk ve çaresizlik üzerine sürekli düşünen bir öğretmendir ve eleştirel bir zekâyâ sahiptir. İşsizliğin ortadan kaldırılmasının topluma yararlarını çözümler. *"Çalışmadan yaşamak, sadaka ile geçinmek, dilencilik etmek düşüncesi yerine, yaşamak için çalışmak gerektiğini anlar. Yeter ki bunlara çalışacak iş bulunsun. (...) İşsizliği kaldırdığın zaman yoksulluk da kendiliğinden kalkar. (...) İnsanları aç bırakmak için mi kölelikten kurtardık?... Çalışkan, tokgözlü, zeki, dayanıklı Anadolu insanı, ne aç ve boş oturmaya ne de sadakayla yaşamaya layık değildir."* (HBY, s.312-313). Çalışmak emek sarf etmek, insanı ahlâksızlıktan koruyabilen unsurlardır. İnsan iş bulup çalışırsa, dilencilik yapmayacaktır ve yoksulluktan, gelir eşitsizliğinden kaynaklanan ahlâksızlıklar ortadan kalkacaktır. *Süleyman Öğretmen* yoksulluk ve

çalışmakla ilgili düşüncelerini bir gazete makalesi olarak yazmak isteyince, yöneticilerin gözüne batar. “*Genel düşünceden başka bir biçimde düşünmek töreye aykırılıktır, bir bozukluk, oyunbazlıktır; yanlış, hastalıklı, lanetli bir şeydir; ciddi toplumsal tehlikelere yol açar.*” (Jung, 2012: 23). Böyle bir atmosferde, topluma zararlı bir birey, memur olarak algılanır. Gelen müfettiş, öğretmenin *Komünizm*’e eğilimli olduğunu belirten bir rapor yazar. *Süleyman Öğretmen* komünistlikle suçlanarak bakanlık merkezine çekilir. O, halk için çalışmasının bedelini, komünistlikle suçlanarak ve öğretmenlikten el çektirilerek öder. Fakat halk için çalışmaktan dolayı pişman değildir.

Karapürçek’in başkışisi *Öğretmen (Muallim)* atandığı yoksul dağ köyünün kötü kaderini değiştirmeye çabalar. Zorlu ve olumsuz koşulları nedeniyle hiçbir öğretmenin çalışmak istemediği bu köy, başkarakter *Öğretmen*’in gelişiyle yeni bir çehre kazanacaktır. *Öğretmen*, köylünün geri kalışının asıl sebeplerini bulup yok ederek topluma yararlı olmak ister. “*Şu belliydi ki öğretmenle köy, köylü iki ayrı evrendi. Birleşemiyorlardı. Bağdaşamıyorlardı. Çıbanın başı buradaydı. Bunun “neden”ini bulmalıydım. Öyle üstünkörü “neden”ini değil. Öyle masa başında, içki sofrasında, ukalaca, tek yönlü uydurma “neden”ini değil.*” (KRPRÇK, s.27). *Öğretmen* toplumsal sorunun sebebini, gerçek yerinde arar. Ona göre, köy toplumunun sorunları içki masalarında ya da pinekleme masalarında değil; bizzat köy toplumun içinde yaşayarak ve çalışarak çözülebilir. Okula kayıtlı çocuklardan sadece 19 tanesinin okula devam ettiğini gören *Öğretmen*, köydeki bütün çocukların okula devam etmeleri için mücadele eder. Teorik eğitim kitaplarının, köylü çocuğu okula getirebilmek için tek çare olamayacağını anlar. Bu sorunun çözümü için teoriden ziyade eylemin, çalışmanın çare olacağını hisseder. Eylem adamı olması gerektiğini anlar. “*Yok Karapürçek! Yok akşam karanlığı! Barut rengi karanlık! Yağma yok! Ya ben, karanlık, ya sen! Hiç olmazsa ta göbeğine küçük bir ışık dikip öyle gideceğim.*” (KRPRÇK, s.75). İçinde yaşanan toplumu aydınlatmak; idealist eğitimcilerin, yöneticilerin vb. herhangi bir menfaat beklemeden yaptıkları onurlu bir iştir. Olumlu tipe örnek olan memur, öğretmen vb. karakterlerin her biri bu işi yapmaktan gurur duyar. “*Köylüye okulu sevdirmeye ve bir aydın olarak da onlara yön vermeye uğraşan*” (Kaplan, 1997: 238) *Öğretmen*, köylünün saygısını kazanarak ve çalışarak, okula kız öğrencilerin devamını da sağlar. Çocuklar da öğretmenlerinin kendileri için didinmesini görürler. O, öğrencilere iş yapma, emek sevgisini ve değerini aşılar. Öğrenciler, onun istediği işleri sevgiyle yaparlar. Öğretmenleri kendileriyle birlikte çalışmaktadır. “*Bahçe duvarımız, helalarımız bitti.*

Parmaklıkları yaptık. Okulun önü, meydan şenlenir gibi oldu. Önceleri dudak bükenler, şimdi gelip seyrediyorlar. Beğeniyorlar da..” (KRPRÇK, s.204). Toplumun geleceği olan çocukların örnek birer birey olmaları, toplum için kolektif çalışma bilincini kazanmalarıyla biraz daha kolaylaşacaktır. Köylüler ve öğrenciler tarafından çok sevilen *Öğretmen*, öğrencisi *Zehra*’nın kaçırılması üzerine yapılan soruşturmada olumsuz bir rapor gereğince görevinden alınır. *Karapürçek*’ten ayrılırken, köylüyü suçlamaz. İnsanına, köylüye yararlı bir memur olmak için çalışarak, köylüyü anlayabilmiş ve onun sorunlarına çareler bularak onların sevgisini ve saygısını kazanmıştır.

Emekçi, usta, soylu eşkıya, eşitsiz düzen karşıtı, memur (savcı, yargıç, kaymakam vb.) ve öğretmen karakterler dışında olumlu tip özelliklerini taşıyan kişi örnekleri, romanlardaki olumlu tip çeşitlenmesini genişletmişlerdir. *Refik Erduran*’ın *Yağmur Duası* romanının başkişisi gazeteci *Ferhat Gürz* ile *Reşat Enis Aygen*’in *Despot* romanının çeşitli mesleklerde çalışmış ve en sonunda vali olmuş başkişisi *Fikret*, bu çeşitlenmenin öne çıkan örnekleridir.

Yağmur Duası’nda *Ferhat Gürz*, uydurma yazı dizileri ve ilgi çekici konularla haber yaparak para kazanan bir gazetecidir. Kendi özel yaşamında kirli işlere bulaşmış kadınlarla menfaat ilişkileri kurmuştur. *Ferhat Gürz*, yaptığı işleri ve yaşamını sorguladıkça; aslında yararlı hiçbir şey yapmadığını ve yozlaşmış bir toplumun daha da yozlaştırılması için burjuvanın emrinde çalıştığını anlar. “*Vaktimi boş şeylerle geçiriyormuşum gibi bir his vardı içimde. (...) Bir işe yaramıyordum. Ne yaptığım güzel bir ev vardı, ne tedavi ettiğim bir hasta, ne de akıllı bir halt. Patronun parasıyla oraya buraya seyahat edip hayali, abuk subuk, bol şehvetli yazılar yazarak gazetenin tirajını beş on bin arttırıyordum ama bu maskaralığa “iş” demeğe dilim varmıyordu. Yirmi sene sonra ellerimin ve kafamın mahsulü diye gösterebileceğim ne olacaktı?*” (YD, s.8). Eleştirel bir zekâyla özeleştiri yapar. Toplum, gazetede gerçeklerle ilgili haberler görmek yerine cinsellik ve şehvet hikâyelerini okumaya alıştırılmıştır. Bu durumun, ahlâksızlıkları arttırdığı açıktır. “*Ahlaki davranışlar da eğer akılcı bir temele dayanmıyorsa, kimi insan için hiçbir önem taşımaz.*” (Jung, 2012: 41). Kendisini ve çalıştığı ortamı sorgulayan gazeteci, emekleri sömürülen ve burjuvanın amacına hizmet eden bir basın emekçisine dönüştüğünü hisseder. Ahlâksızlığın ve yozlaşmanın pençesinden kurtulmak için, Anadolu’nun yoksulluğuna odaklanmak gerektiğine inanır.

Ferhat Gürz için asıl aydınlanma, bir iş için Anadolu’ya gitmesiyle başlar. “*Kendine ait değerler dünyası oluşturamadığı için eksik olan tarafını Anadolu’da*

tamamlayacak” (Aksu, 2018: 36) başkarakter, kendi halkına yararlı olmak uğraşlarını sürekli bir eyleme dönüştürecektir. Ünlü gazeteci *Herr Mayer*’e eşlik eden *Gürz*, Ankara’ya geldikten ve Anadolu içlerine doğru ilerledikten sonra, ülkesinin insanlarını açıkça görür. Anadolu geri kalmışlıkla boğuşur, yoksul ve çaresizdir. *Ferhat Gürz*, bir tesadüf sonucunda gördüğü *Pınarlı Köyü* sakinlerinin, yakınlarındaki akarsudan yararlanmak yerine yağmur duasına çıktıklarını gördüğünde, bu durumun gerçek sebeplerini araştırmak için köye gelir. Muhtarın kızı *Gülizar*’la tanışınca, Anadolu köylüsünün aslında çağdaş bir insana dönüşebileceği fikrini aydınlatır. “*Gülizar, istikbalin Türk köylüsüydü! Bu istikbali bir an evvel tahakkuk ettirmek... Nasıl ama? Nasıl? (...) Anladın mı ne lazım mı? Esası su, elektrik bir de yol.*” (YD, s.74). Anadolu’nun gelişmesi, toplumsal çalışma ve kalkınmaya bağlıdır. Bu bakımdan, emekçi arasında erkek-kadın ayrımı yapılmaz. *Ferhat Gürz*, bu düşüncesinde geniş ve toplumsal bir bakış açısını yakalar. Korkusuz ve mücadeleci kişiliğini ortaya çıkarıp, toplumunu kalkındırmak ve dolayısıyla topluma yararlı bir iş yapmak için yardım kampanyası başlatır. *Pınarlı Köyü*’nün “*Model bir Türk köyü*” olması için başlatılan kampanya, Türk halkından büyük ilgi görür. *Ferhat Gürz*, proje için gereken paranın geri kalanını, kapitalist sistemin çarkları gözükken insanlardan alır. Köyü kalkındırma mücadelesinde zaman zaman yenileceğini hisseder, ancak mücadeleden yılmaz. *Şeyh Necmettin Efendi*’yi, onun oğlunu ve diğer gericileri yener. Köyün kalkınması adına çalışmalar devam eder.

Despot’un başkişisi *Fikret*, pek çok işte çalışıp asıl amacına ulaşmış ve bunu yaparken çevresine, topluma yararlı olmuş bir karakterdir. İstanbul’da doğan *Fikret*, babasının *Birinci Dünya Savaşı*’nda cepheye gitmesi ve yoksulluk yüzünden *Eskişehir*’e gider. *Fikret*’in ailesi, büyük amca *Davut Ağa*’nın yanına sığınır. *Davut Ağa*’nın yanında ırgat olan başkarakter, hem ondan hem de onun oğlu *Veli*’den hakaretler görür, emeği öz amcası tarafından sömürülür. Bunun üzerine, kendisinin ve ailesinin emeklerini sömürüden kurtarmak için kendi başına çalışmaya başlar. *Davut Ağa*’nın tacizleri devam eder. *Milli Mücadele* yıllarında vatanın kurtulması için çalışan *Fikret*, *Davut Ağa*’ya gazilik verilmesi sonucunda İstanbul’a döner ve terzi çırağı olarak çalışır. Terzi *Sava Usta* ve kızı *Angeliki*’nin insancılığı, *Fikret*’in hümanist bir insan olmasına katkıda bulunur. *Fikret*, 1929 *Ekonomik Krizi*’nin olumsuz etkileri sebebiyle dükkân kapanınca, *Zonguldak*’a gider ve maden işçisi olur. Sonra İstanbul’a döndüğünde, eğitimini tamamlayıp kaymakam olur. *Davut Ağa*’nın kötülükleri bitmez, o da mücadeleden

yılmaz. “*Fikret için her iş mukaddesti. Terzi Savanın çıraklığı da, maden işçiliği ameleliği de, kaçakçılık bürosu şefliği de...*” (DSPT, s.167). Emegini türlü işlerde deneyimleyen başkarakter ne olursa olsun, çalışmanın gücüne ve kutsallığına inanır. “*Somut çalışma ve kurulma sürecinin, insanın etkinliğine toplumsal güdüler kazandırması*” (Suçkov, 1982: 225), onun yaptığı işlerde toplumsal yararı ön plana çıkarmasını sağlar. *Fikret*, memur ve bürokrat olduğunda halka hizmet etmenin onurunu yaşar. Kaçakçılık şefiyken başarılı operasyonlar yapar. *Despot Davut Ağa*’nın ülkedeki en büyük kaçakçılardan biri olduğunu öğrenir. Ona operasyon yapmak isterken başka yere tayin edilir. Kurtuluş Savaşı günlerinden tanıdığı *Mülazım*, İçişleri Bakanı olunca, *Fikret*’i İstanbul Emniyet Müdürü yapar. *Fikret* de yaptığı büyük operasyonla *Despot Davut Ağa*’yı suçüstü yakalar, hapse attırır. Bu başarılı operasyon sayesinde Eskişehir valisi olur. Emeginin karşılığını alır. O, bu sayede, topluma zarar veren kişilerle daha çok mücadele edip, daha büyük hizmetlerde bulunma şansını yakalar.

2.1.2.3. Derebeyi Benzeri Ağalardan Cumhuriyet’in İlk Burjuva Nüvelerine Olumsuz Tip

Toplumcu Gerçekçi romanların başkışileri ya da norm kişileri olan olumlu tip örnekleri; gerici, çıkarıcı, hain, bencil, acımasız, dolandırıcı vb. olumsuzlukları bünyesinde toplayan ve kart karakter özellikleri taşıyan roman kişileriyle mücadele ederler. Olumlu tipin belirginleşmesi adına “...çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasma ihtiyaç duyulur.” (Aktaş, 2005: 138). Kart karakterler, olumlu tipe hasım olan roman kişileridir. “*Olay örgüsünün doğal akışı içinde gerekli oldukları yerde derhal peydahlanırlar. Okuyucu onların görüldüğü yerde mutlaka temsil ettikleri duyguyla ilintili gelişmelere şahit olacağını anlar. Çok bilinen, değişmez mizaçları ve tasviri gerekli bir durum, duygu yerine*” (Korkmaz, 1997) kullanılırlar. Kart karakterler; “...genellikle toplum için zararlı, yıkıcı, korku, endişe, yılgınlık ve ümitsizlik telkin ederler. Okuyucu, bunlar karşısında kızgınlık, tiksinti ya da korku duyar.” (Çetin, 2009: 144). Sahip oldukları olumsuz özelliklerle, toplumdaki çürümüşlükleri ve kötülükleri temsil ederler.

Marksist bakış açısından; eşitsizliğin acımasız ve yok edici etkilerinin ilkel zorbalıklarla hissedildiği köy, kasaba gibi mekânlarda var olan, kötülük simgesi şeklinde çizilen mütegalibe ağalar, derebeyi benzeri zorbalıklarıyla Ortaçağ’ın öldürücü

hatıralarını yaşatırlar. Zorba; “*Gücüne güvenerek hükmü altında bulunanlara söz hakkı ve davranış özgürlüğü tanımayan kimse, müstebit, despot, diktatör*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 2241) olarak tanımlanır. Mütegalibe de hem zorba hem de zorba takımı anlamında kullanılan bir sıfattır. *Sadri Ertem*’den *Orhan Kemal*’e, *Faik Baysal*’dan *Yaşar Kemal*’e, *İlhan Tarus*’a pek çok romancı; zorba ağa roman kişilerini dikkat çekici özellikleriyle işlemişlerdir. Ağanın “*köylü üzerinde birer baskı unsuru olarak*” (Kaplan, 1997: 138) ele alınmasında, ekonomik gücünden gelen nüfuzuyla köylüyü ezmesi, tipik bir davranış örneğidir. İlgili romanlardaki ağaların çoğu, aynı zamanda tüccardır. Toplumda saygınlık kazanmaya çalışırken, yoksul çoğunluğu sindirirler ve kendilerini onun üstünde görürler. “*Saygınlık tutkusu, ruhsal yaşamda bir gerginliğin doğmasına yol açar; bu gerginlik nedeniyle insan güçlülük ve üstünlük amacını daha bir açıklıkla gözüne kestirir ve normaldekenden daha güçlü davranışlarla söz konusu amaca ulaşmaya çalışır.*” (Adler, 1997: 213). Ağa karakterleri, kapalı toplum özellikleri gösteren köy toplumu üzerinde üstünlüğünü kabul ettirebilmek için kötülük eylemlerinin şiddetini her fırsatta arttırlar.

Çıkrıklar Durunca’nın derebeyi özellikli tüccarı ve ağası *Sıddıkzade Ali Efendi Adaköy*’de köylülerin ürettikleri tiftiği, kumaşı alır. Yeri geldiğinde onlara borç verir. Bölgenin en zengini olan *Sıddıkzade*, herkesi egemenliğine alan bir derebeyi gibidir. “*Sıddık zade Kazanın en zengini ve hükümet memurları üzerinde en nüfuzlu adamı idi. Vilayet meclisinde aza belediye heyetinde aza, Ticaret odasında aza müftüünün ahpabı, kaymakamın dostu, kadıyla içtiği su ayrı gitmezdi, nüfus memuru, tapu memuru, sanki onun kapısında birer tanrı misafiri, zaptiye ağası onun yaveri idi. Sıddık zade kaymakamları, kadıları mustantikleri püskürten yel değirmensiz ve şatosuz, bir derebeyi olmuştu. Babasından kalan nukut ve serveti vardı.*” (ÇD, s.68-69). Para, güç ve fütursuzluk için temel ihtiyaçtır. *Sıddıkzade*, parasından gelen gücünü bürokratlar ve köylüler üzerinde fütursuzca kullanır. Köylüyü kendine borçlandırırken, döneminin ekonomik koşullarına göre hareket eder. Fabrika malı ucuz kumaşların piyasaya hâkim olacağını anladığında, köylülerle alışverişi bırakır. Onlardan borçlarını ister, mallarını haczettirir, gerçek yüzünü gösterir. “*Sıddıkzade de insan başlı büyük bir ejder görmeye başladılar. Nereye baksalar onun kımıldandığını, açılan ağzı, çöreklenen gövdesi ile karşılaştılar.*” (ÇD, s.135). Adaköylüler aslında, Batı’dan gelerek Anadolu’ya yayılacak kapitalist rüzgârın ilk örneklerini görürler. *Sıddıkzade*, Adaköylülerin kendisine direniş

başlatmalarını bir *Sünnilik-Alevilik* kavgasına dönüştürür ve devletin desteğini alır. Devlet güçleri Adaköy'e girer. Ancak *Sıddıkzade*, *Hasan* tarafından öldürtülür.

Cumhuriyet dönemini zaman unsurunun merkezi yapan *Toplumcu Gerçekçi* romanlardaki ağa örnekleri, genellikle burjuvalaşmış gözüke de derebeyi kalıntılarından sıyrılamamışlardır. *Despot*'ta bu kaideyi bozmuş bir örnek mevcuttur. Derebeyi özellikleri gösteren zorba bir mütegalibeden, vurguncu-zengin bir burjuvaya dönüşen *Davut Ağa*, *Fikret*'in ailesinin ve köylülerin emeklerini sömürmüştür. Onları acımasızca çalıştırmış ve darp etmiştir. *Fikret*'in ailesinin ekinlerini yaktırmıştır. “*Kırsal kesimde hasım aileler arasında birbirinin hayvanını vurmak, ekinini ya da samanını yakmak, özellikle kan davaları bağlamında, karşı tarafı korkutmak ve sindirmek amacına dönük olduğu için basit bir mala zarar verme değil, insana yönelik “dolaylı” bir şiddet türünü de ortaya koyabilir.*” (Ünsal, 2014: 33). *Despot Davut Ağa*, *Fikret* ve ailesine uyguladığı şiddeti sadece fiziksel şiddet türünde sergilemez. Onun şiddeti ve zorbalıkları, köylünün hepsine doğru çoğalarak bölgede kötü bir nam salar, taşlamalar yazılır. “*Bu “taşlama”da Davud Ağa için neler, neler söylenmiyordu! O bir asker kaçağı idi. Soysuz, vatansız bir insandı. Türlü hile yolu ile yetimlerin toprağını kapatıp çiftlikler kurmuştu. O, sırasına göre bir dilim ekmeğe karşı bir dönüm toprak koparmıştı. Irgadını döverek, söverek çalıştırır; sonunda da, emeğini ödememek için bir hırsızlık lekesi sürüp jandarmaya teslim ederdi.*” (DSPT, s. 80). Taşlama, zorba mütegalibeden yılan halkın ona karşı protestosudur. *Despot*, bu taşlamayı duyduğunda köylüye ve emekçiye zulmünü artırır. O, “*ihtiraslı, kıskanç ve kötü bir karakter bütün zenginlik içinde tatmin olmaz.*” (Schopenhauer, 2013: 14) sözünün somut karşılığıdır, Irgatı, çiftçiyi, köylüyü hep sömürür ve tüketir. Devlet güçleri, onunla işbirliği eder.

Davut Ağa, köy Yunan askerlerince işgal edildiğinde bu kez onlarla işbirliği yapar. Köylüye karşı şiddet, işgal zamanlarında artar. “*Saldırgan davranışın meydana gelmesine yol açan sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerin yanı sıra, yoksulluk ve işsizlik ile şiddet faktörleri de şiddetin oluşumunda önemli rol oynarlar. Bunun dışında şiddet, bireyler ve topluluklar arası düşmanlıklarda aniden beliren gerginlik sonucunda, terör eylemlerinde ve savaş ortamlarında kendini gösterir.*” (Moses, 2014: 24). *Davut Ağa*, şiddetini ve üstünlüğünü artırırken çıkarlarını ihmal etmez. *Kurtuluş Savaşı*, vatanseverlerin zaferiyle sonuçlandıındaysa hilelerle kendini gazi ilan ettirir. Sonra sırasıyla milletvekili ve iş adamı olur. *Fikret*'i yok edemedikçe düşmanlığını artırır. En sonunda, *Fikret* tarafından suçüstü yakalanıp tutuklanır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın “Üç Usta Kemal”inden biri olan ve Çukurova'nın toplum gerçeklerini anlatan *Yaşar Kemal; Teneke, İnce Memed 1, Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* eserlerinde olumlu tipe hasım örnekleri (karşıt güç) olarak genellikle çeltik ağası, toprak ağası roman kişilerini kurgulamıştır. *Teneke*'nin toplumcu, halktan yana çalışan kaymakamı *Fikret Irmaklı*'yı zor duruma düşüren, köylüye zulmeden çeltikçi *Murtaza Ağa* ile *Okçuoğlu*, zekâlarını kötülük uygulamalarıyla bütünleyerek işlerini yürütürler. *Murtaza Ağa* kendi çıkarı için, devlet memurunu öldürecek kadar zorbadır. “*Murtaza Ağa'yı iyi bilirdi. Bir sürü adam öldürtmüş, nasıl yatmış bu kadar cinayetin üstüne, bilirdi. Jandarma zabiti Şükrü Bey'i tuzağa nasıl düşürtüp öldürtmüştü, bilirdi.*” (TNK, s.13). Ağanın cinayetleri örtmesi, zenginliğinden ve devlet adamlarıyla iyi ilişkileri sayesinde. Diğer zorba ağa örneği *Okçuoğlu* ise tam derebeyi özellikleriyle donanmıştır. “*Bu susmak derebeylikten kalma bir görenekti. Ağır taş kıınıldamaz. Omun için bütün derebeylik kalıntıları, Okçuoğlu gibi, nerede ohurlarsa olsunlar, fazla hiçbir laf etmezler.*” (TNK, s.25). İki ağa, “...ilk defa ve belki en bariz şekilde toprak ağalığından doğduğu ve beslendiği için feodal kıymetler” (Ülgener, 2006: 137) ölçüsünde çıkarlarını tatmin etmeye çalışır. *Okçuoğlu*, Kürtlerin yaşadığı bir köyü, bölgeyi çeltik tarlası için kullanmak ister. Milli ürün olarak gördüğü çeltik, aslında kendi zenginliğini arttırması için bir araçtır. Çeltikçi ağalar, narsisist birey özellikleri barındırırlar. “*Kendi çıkarlarına odaklanmış egoistlerdir, ancak kendini ifade etme, kendine hâkim olma, haysiyet ve dürüstlük gibi benliğin gerçek değerleri konusunda eksiklikleri vardır.*” (Lowen, 2013: 9). Köylüye hakaretler ederek, onların yaşam hakkını, toprak hakkını yok sayarlar. Kaymakam *Fikret Irmaklı*, çeltikçi ağaların çıkarına çomak sokar. Köylünün, vatandaşın yanında olur. *Murtaza Ağa*, devlet yetkilileriyle görüşür, kaymakama iftira atar ve onu *Kağızman*'a sürdürür. Ancak halkın kaymakama olan sevgisi, toplumun refahı için umutları yaşatmaya devam eder.

İnce Memed 1'de *İnce Memed*'in en büyük düşmanı, toprak ağası *Abdi Ağa*'dır. Bu karakter, mütegalibe, zorba ağanın Türk romanındaki en bilinen örneklerindendir. Ağa, beş köy sahibidir. Köylünün toprağını, malını gaspçı eylemlerle alır. *İnce Memed* ve annesini ırgat olarak çalıştırır. O, aslında kendisi için çalışan emekçiye ve köylüye her türlü şiddeti uygular. *Abdi Ağa* sonradan ağa olmuştur. “*Keçi sakallı, gâvur dinli Abdi'nin köyünden öyle mi? Duyduk ki gâvur Abdi de ağa olmuş. Duyduk ki köylüleri kul gibi çalıştırır, hepsini aç kormuş. Kış gelince acından ölmüş millet. Diyorlar ki Abdi'nin izni olmayınca kimse evlenemez, kimse köyden dışarı bile çıkamazmış. Diyorlar ki Abdi*

köylerde, sopayla döve döve adam öldürürmüş. Beş köyün hükümeti, padişahı Abdi imiş. Astığı astık, kestiği kestik...” (İM-1, s.67). *Abdi Ağa*’nın *İnce Memed*’e ve köylüye uyguladığı şiddet türleri, şiddet görenlerde tepki unsurunu arttıracak mahiyettedir. “*İnsan eylemlerinin sonuçları eylemcinin denetimini aşar. Öte yandan şiddet, içinde fazladan bir keyfilik ögesi taşır.*” (Arrendt, 2014: 8). Ekonomik üstünlük kurduğu köylülerin üzerinde, bu üstünlükten gelen nüfuzunu bir baskı unsuru olarak kullanır. Onun zorbalığı, geçmişini silmek adına artmıştır. Ağa olmadan önce, eşkıya karşısında çaresizce yalvaran *Abdi Ağa*, aşağılık duygusunu yok etmek için üstünlük çabalarına girişmiştir. Köylüye aman vermez, üretilen her ürünün en fazlasını alır. “*Köylüler için Abdi Ağa demek kılık demek*” (Moran, 2014: 109) tir. Köylüye ancak yaşamını sürdürecekt kadarını verir. Ağanın bu zorba egemenliği, zorba bir padişahın egemenliğine benzer. *Abdi Ağa*, özellikle *İnce Memed*’e zulmünü arttırmıştır. *İnce Memed* ünlü bir eşkıya olup kendisinin peşine düşünce, ağayla aralarındaki çatışmanın şiddeti artar. “*Savaşçıl bir yol izleyen insanlarda seyrek olmayarak nefret duygusuna da rastlanılır.*” (Adler, 1997: 251). *Abdi Ağa*, *İnce Memed*’i yok edemeyince devlet güçlerinden ve diğer eşkıyalardan ve başka bir mütegalibe olan *Ali Safa Bey*’den yardım ister. *Ali Safa Bey*, eğitilmiş bir mütegalibedir. Onun ağadan farkı, iyi bir eğitim alması ve bu hukuk eğitimden öğrendiklerini hukuksuz işlerine kılıf yapabilmesidir. *Ali Safa Bey*, köylünün toprağını sadece hileyle gasp etmez. Kendisine direnen, toprağını vermeyen köylüleri, eşkıya adamlarına öldürtür. “*Dağdaki bir iki çetebaşıyla anlaşır. Bir iki adamını da dağa çıkarır. EşkİYaları köylülerin başına musallat eder. Artık Ali Safa Bey’in astığı astık, kestiği kestiktir. Yüreği varsa kımıldasın bir tek köylü bundan sonra!.. Bir gecede evi yıkılır, karısı kaçırılır, işkencelerle öldürülür. Bunları yaptıranın Ali Safa Bey olduğunu herkes bilir. (...) Ali Safa Bey’in bu usulünü, olağandır ki, öteki ağalar da uyguladılar.*” (İM-1, s.293). *Ali Safa Bey*, mütegalibelikte çarpıcı yöntemler kullanan bir zorbadır. Devlet yetkililerini de bir şekilde aldatır ve kendi güçlü konumunu korur, *Abdi Ağa*’ya yardım eder. Ancak *İnce Memed*, ağayı öldürmeyi başarır.

Yılan Hikâyesi’nde köylünün üretim yapamayıp aç kalmasına sebep olup, arkasına hükümet desteğini alan ağa; *Dalyancı Ağa*’dır. *Dalyancı Ağa*, bölgedeki gölü balık üreticiliği yapmak için kendi işletmesine alıp, köylünün toprağını su altında bırakır. Bu iş yıllarca devam eder. Köylü mahkemeye gider, sonuç alamaz. *Dalyancı Ağa*, köylünün gölden balık tutmasına izin vermez. “*Bizim bu tarla, balık meselesi, bir arada. Hepsini, dalyancı ağanın başı altında. Herifte para kuvvetli, arka kuvvetli. Dalyanına balık gelsin*

diye, gölün taşkınla dolması lazım. Göl düşerse, kanalın suyu azalır, balık yörümez. O yarınları keyfinden mi yaptırdı? Göya devlet yapısıymış. Nehir taşınca, göle sular dolmayasıymış. Laf... (...) Hem tarlanın vergisini cayır cayır ver hem de tarlan suyun altında yatsın. Aşağılık namussuz herif... Bunca ibadullahın ekmeğini elinden aldı. Neymiş, elinde koskoca Allah'ın gölünün, denizinin tapusu varmış. Ankara'dan ferman çıkartmış... Bu kadar milletin ekmeğini düşünmeden ona ferman verenlere yuf olsun be!... (...) Üstelik devlet de herifle birlikte.” (YH, s.16). *Dalyancı Ağa*, tek parti iktidarıyla ağa ortaklığının somut karşılıklarından biridir. Köylülerin topraklarını ve emeklerini gasp ederek bölgenin doğal dengesini de bozmuştur. “*Tabiat ve yaşamsal çevrenin özellikle modernizm / kapitalizm sonrası hoyratça ve sorumsuzca kullanılarak bozulması, bu emaneti korumakla yükümlü olan insanlığın da bu konuda bilinçli ve sorumlu bir mücadelesini gerektirmektedir.*” (Aktaş, 2012: 13). Doğa ve toprak, köylünün özgürlük alanıdır. Doğaya, özgürlüğe müdahale, beraberinde bu müdahaleye karşı mücadeleyi getirir. *Kapitalizm*'in daha çok para kazanma çekiciliği, kapitalist kültürün narsisizmini körükler. “*Kültürel düzeyde narsisizm, çevre üzerinde nasıl bir etki yaratacağına aldırmandan yaşam kalitesini yükseltmeye çalışmak örneğindeki gibi, insani değerlerin kaybı olarak görülebilir.*” (Lowen, 2013: 9). Köylüler, insani değerler görmedikleri *Dalyancı Ağa*'ya karşı, *İsmail*'in önderliğinde direnirler. Bu uğurda, yeni kurulan *Demokrat Parti*'ye teveccüh gösterirler ve ağanın bentlerini yıkarlar.

Yeşilkaya Savcısı'nda toplumcu başkışı *Savcı*'nın en büyük düşmanı, bölgenin en güçlü ağası olan “*Ali Ağa*”dır. *Ali Ağa*, eşraf, tüccar, maden ocağı sahibi, kadın düşkünü, acımasız ve çıkarıcı bir mütegalibedir. İnsanı ve hayvanıyla bütün köy, *Ali Ağa*'nınır. Normalde bir insan, diğer insanın sahibi olamaz. Başka bir deyişle, bir insan diğer insanın malı olamaz. Fakat Marksist bakış açısında, sınıflı toplumun karakteristik sonucu olan eşitsizlik yüzünden, en zengin ve güçlü olan kişi, diğerlerinin üzerinde bir egemenlik kurabilmektedir. “*Nasıl insan, bu Ali ağa? Hain, adi bir herif.. Yapmayacağı iş yok. Bunu ilk görüşte anlamıştım zaten... Herkesi korkutmuş, yıldırılmış.. İşini çevirmek için para saçmağa da hazır, adam vurdurmağa da...*” (YS, s.40). Adamları vasıtasıyla istediği her tür kötü işi yaptıran ağa, bir çete lideri gibidir. “*Çetenin başı olaylara karışmayıp bir kenarda kalırken, çetenin üyeleri eylemleri gerçekleştirme görevini üstlenirler. Bir çete tarafından işlenen hemen her suçta söz konusu kişilerden birinin eylemi gerçekleştirdiği görülür. Bu gibi insanlar inanılmayacak ölçüde büyük bir itaati sergiler, hatta bu yoldan hırslarına bir doyum sağlarlar.*” (Adler, 1997: 82). *Ali Ağa*'nın adamları, kendisine çok

bağlıdırlar. Ekonomik güçten gelen liderliği ve zekâsı onu, yapılan kötü işlerin sorumluluklarından korur. Adamlarına zarar gelir, ama ona zarar gelmez. *Ali Ağa*; “*Sahtekâr ve riyakâr bir insanın gösterdiği tüm özelliklere sahiptir. Onun için bir amaca erişmek için bütün yollar, doğrudur.*” (Arslan, 2011: 141). Nabza göre şerbet veren, sadece kendi çıkarını düşünen ağa; devlet görevlilerini sindirmiştir. Devlet, kendi bölgesinin padişahına yaptırımında bulunmaz.

Ali Ağa’nın zorba bir derebeyini anımsatan en önemli özelliklerinden birisi; köylerinden birinde evlendirilen herhangi bir genç kızı düğün gününde iğfal etmesidir. “*Ali Ağanın kadın yüziünden girmeyeceği kalıp, göze almayacağı tehlike yoktur. (...) Ali ağanın koynuna karısını, kızını teslim edenlerin sayısı pek sınırlı değildir dediler... Dahası da var. Civar köylerde gerdeğe girecek kızların ilk gecesi, Ali ağanın hakkı imiş. Yarı yoksulluktan, yarı da itikattan geliyormuş bu töre.*” (YŞ, s.121). Ağa, köyündeki her insanı kendi malı olarak görür, bu durumu, gözüne kestirdiği her kadınla yatmakla pratiğe döker. İlgili eylem, kapalı toplumlarda benzerlerine rastlanan bir gelenektir. *Savcı*, *Ali Ağa*’nın Ortaçağ’ın ilkelvari eylemlerini hatırlatan pratiklerinin ve niyetlerinin farkındadır. Onunla mücadele eder. *Ali Ağa* da boş durmaz. Ankara’ya şikâyet mektubu gönderir, halkın dini duygularını sömürür. Ağanın iftiraları sonucunda, *Savcı* görevinden uzaklaştırılır. Eserde karşıt gücün simgesi karakter, olumlu kahramanı yenmiş gözükür.

Kemal Tahir’in *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu* romanlarındaki ağa örnekleri; para, nam kazanmak ve çıkar tatmini için hileler yapmaktan, adam öldürmekten, öldürtmekten çekinmemişlerdir. Bu ağaların diğer romanlardakilerden farkları, olumlu tipe doğrudan zararları olmayıp, toplumsal sıkıntıları körüklemeleridir. Çünkü ilgili romanlarda olumlu tip örneğine rastlamak zordur. Bunun yanında; yazarın eserlerindeki ağa karakterleri “*Köylüyü sömürüp onu baskı altına alıp sindirse de her davranışıyla mutlaka olumsuz bir insan kimliğiyle sunulmaz*”. ‘Ağa’ sıfatı doğuştan gelmez; köklü bir aileye mensubiyeti bulunmayan, hatta geçmişi belirsiz olup yoksulluktan ağalığa ulaşan tipler de görülür.” (Akdağ, 2012: 249). Ağaların soylu bir aileden gelmeyişlerine rağmen saygınlığa ulaşmaları, kendilerinin çıkar tatminindeki zekâlarını ve iş bitiriciliklerini gösterir. *Rahmet Yolları Kesti*’nin “Çerçi” lakaplı ağası *Süleyman Ağa*, eşkıyalarla işbirliği yapa yapa zenginleşen bir ağadır. “*Kulveren köyünün -daha doğrusu otuz pareyi bulan bu havali Alevi köylerinin- bircik çerçisi Süleyman Ağa orta boylu, şişman, kırmızı yüzlü bir adamdı. Seferberlikte askerden kaçmış, sonra nasılsa zaptiye yazılmayı becermiş, düşmanlarının anlattıklarına inanmak icap ederse, icap*

ederse, el altından eşkıyalara yataklık edip cephane satarak para yapmıştı.” (RYK, s.59). Bölgedeki ağalar arasında çıkar çatışması olduğu için ağaların birbirine dalaveresi ve düşmanlıkları çoktur. Bu sebeple, eşkıyayla işbirliği yapmak ve onu birer paralı askere dönüştürmek olmazsa olmazdır. *Yediçınar Yaylası*’nda *Başıbozuk Dilaver Ağa*; *Kırım Savaşı*’na gideceğini ilân ederek asker toplar. Aslında onun askerleri, bir serseri takımıdır. Gittikleri bölgeyi yağmalayıp dönerler.

Ağaların çoğu, çeşitli hilelerle sonradan ağa olmuşlardır. “*Türk toplumunda ağalığın babadan oğla geçmek veya bir sınıfın fertleri arasında değişmek gibi Batı derebeyliğini çağrıştırır bir mahiyetten uzak olduğunu belirten*” (Coşkun, 2006: 498) *Kemal Tahir*’in ağa karakterleri, kişisel çıkarlarını daima öncelerler. *Yediçınar Yaylası*’nın önemli karakterlerinden *Çakırların Ömer Ağa (Efendi)* aslında bir sıradan bir aileye mensuptur. “*Ağalık ve efendilik şuurunun gerçekten üst tabakalarda doğmuş ve serpilmiş olduğuna şüphe yoktur. Bununla beraber, serpintilerinin orta ve aşağı tabakalara kadar yayılması*” (Ülgener, 2006: 136), *Kemal Tahir* romanlarındaki ağa örneklerinin ortaya çıkışında etkindir. *Çakırların Ömer Efendi (Ağa)*, soy kütüğü kaydında değişiklikler yapılarak soylu bir aile üyesi hâline dönüşür. Kadın düşkünü çizilen *Ömer Ağa*’nın iki eşi (*Saime, Güllü*) ve bir kapatması (*Benli Nazmiye*) vardır. Sonraları entrikalarıyla güçlü bir ağa olacak *Çoban Abuzer*’in eşi *Emey*’i beğendiği için, Abuzer ve ailesine iş vermiştir. *Ömer Ağa*’nın/*Efendi*’nin kadın düşkünlüğü, bir dizi kötü olaya yol açacaktır. Romanın başkarakteri olan oğlu *Kenan*’ı serbest yetiştirmiştir. “*Ömer Efendi’ye Kenan’ın yaptığı bütün yanlış davranışlar hoş gelmektedir. Onda kendi gençliğini görmekte ve dolayısıyla onun şımarıklıklarına göz yummaktadır. Kenan’ın ömüne gelen her kadına sarkıntılık etmesi, içki içmesi, eğlencelere katılması, kavga etmesi, Arap atına gereksiz bir servet ödemesi Ömer Efendi’nin hoşuna gider ve gururunu okşar.*” (Dere, 2019: 115). *Kenan*’ın her davranışı, ağa babasının kopyasıdır. Ağa, oğlunu kendisine benzer biçimde yetiştirdiği için memnundur. Rol model, olumsuz davranışları olumlayan babadır.

Yediçınar Yaylası’nın devamı olan *Köyün Kamburu*’nda, yaylaya gelip yerleşen *Çoban Abuzer*’in hilelerle ağa oluşu ve köyün “*Çalık Hafız*”ı *Kerim*’in zekâsını kullanarak ağa oluşunun hikâyesi vardır. *Çoban Abuzer* ağa olduktan sonra, devlet güçleriyle arasını iyi tutup işlerini yürütmüştür. “*Seferberliğin ölüm harmanında, domuz gibi oğlanı, göz göre göre askerlikten kurtarması Kavat Abuzer’in gerek para, gerek sözünü yürütme bakımından nerelere vardığını meydana koymuştu*” (KK, s.234). Para

barış zamanında da barış zamanında da her kapıyı açar. *Köyün Kamburu*'nun başkişisi *Çalık (Hafız) Kerim*, çocukluğunda çektiği zorlukların intikamını, köylüden tek tek alır ve ağa olur. Hırsızlık ve gasp işlerindeki acımasızlığı dikkat çekicidir. “*Çorum-Sungurlu yolunda lafı yıllarca söylenen, posta soygunu, işte o gece yapıldı. Vilayete para götüren yaylı arabası çevrildi. İki jandarma, arabacı, parayı götürmeye memur tahsildar imansızca öldürüldü. (...) Lazlar, Çalık'ın bu işi arabadaki tahsildarla beraber hazırladığını bilmediklerinden, Hafız'ın planına parmak ısırıldılar.*” (KK, s.321). *Çalık Kerim*, psikopatik kişilik özellikleri gösterir. Bu kişilikteki bireyler; “*Herhangi bir suçluluk ya da vicdan azabı belirtisi göstermeden yalan söyler, aldatır, çalar, hatta cinayet işlerler.*” (Lowen, 2013: 35). *Kemal Tahir*'in ilgili romanlarındaki ağalar, para ve nam için her türlü kötü işi yapmaktan çekinmeyip, *Osmanlı Devleti*'nin son yıllarında, toplumun, milletin parasını, emeğini sömürmüşlerdir. Bu eylemleri yaparlarken, psikopatik kişilik özellikleriyle narsisist tavırlarını göstermişlerdir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın gelişim yıllarındaki eserlerin; köy kasaba ağaları dışında, kentte yaşayan ve topraklarının, işletmelerinin önemli bölümü yine kentte bulunan ağa örnekleri de mevcuttur. *Toprak Kokusu* ve *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)* romanlarının *Paşaoğlu Şakir Bey* ile *Muzaffer Bey* kişileri, şehirli ağa sayılan burjuva karakterlerdir. Kentli ağalar, burjuva olmaya başlamış veya burjuva olmuş varlıklı kişilerdir. *Paşaoğlu Şakir Bey*, *Toprak Kokusu*'nun başkarakteri *Elif* e ve emekçilere, çiftçilere büyük zararlar vermiştir. Kentli ağa-burjuva karakterler; anı ve zevklerini yaşamak için her işi yapabilecek tıynetle çizilmişlerdir. “*Geçmiş ya da gelecek kuşaklar değil, kendin için yaşamak*” (Lasch, 2006: 24), 20. Yüzyılın varlıklı insanının karakteristik davranışlarından biri olmuştur. Düzenin ekonomik güce sahip üyeleri, anı yaşarken narsisizmlerini arttırmışlardır. *Paşaoğlu Şakir Bey*, topraklara mahkeme sonucunda -yargıçlara ve avukatlara rüşvet vererek- el koyar, çiftçileri ırgata dönüştürür. Parasının ve malının gücüne güvenerek, göz koyduğu her kadınla yatar. “*Zeliha mademki çok genç ve çok güzeldi! Her genç ve güzel ırgat kadın gibi, nasibini alacaktı. Bir iki saat için girdiği ağanın döşeğinde, hem kendinin, hem hayırsız kocanın borcunu ödedi. Şimdi, çalışması yanına kar kalacaktı artık...*” (TK, s. 187). Parasının hiç bitmeyeceğine inanan *Şakir Bey*, *Elif* in intikam eylemleri sonucunda intihar eder.

Vukuat Var'da (*Hanımın Çiftliği 1*) başkişi işçi *Güllü*'yü önce yeğeni *Ramazan*'la evlendirmek isteyen, ancak bundan vazgeçip *Güllü*'yle kendisi evlenen *Muzaffer Bey*; dededen gelen zenginliği sayesinde toplumdaki herkesin ve kamu kurumlarının kendisine

hizmetkâr olduğuna inanır. “Kim, ne zaman geçirirse geçirsin, bu topraklar omundu. Devlet, sık değişen hükümetlerse, o ve onun gibilerin topraklarına bekçilik, jandarmalık etmekten başka görevi olmayan şeylerdi. Yoksa ne gereği vardı devletin, hükümetlerin?” (VV, s.101). *Muzaffer Bey*, devlet güçlerini kendi korumaları gibi algılar. “Modern devlet iktidarı bütün burjuva sınıfının ortak işlerini yöneten bir kuruldan başka bir şey değildir.” (Marx-Engels, 2016: 43) anlayışının farkında olarak, Türkiye’nin geçirdiği değişimin merkezindeki örneklerdendir. Cumhuriyetle birlikte artan sanayileşmede ve milli bir burjuva sınıfının yaratılmak istenmesinde kendisi gibi ağaların, beylerin önemli olduklarını bilir. Kendi zevkini ve çıkarını tatmin ederken düşüncesizce davranır. Köylü ve şehirli ağalar; Türkiye’nin, “...derebeylik artıklarını tasfiye eden bir sanayileşmeyi, tarımın modernleştirilmesip geliştirilmesini ve bunlarla birlikte ve bunlara bağlı olarak sosyo-kültürel gelişmeyi, kısacası, kalkınmayı başaramayışının” (Boran, 2016: 109) birer somut karşılığı olarak *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’ndaki yerlerini almışlardır.

Köy/Anadolu gerçeklerinin 19. Yüzyılın sonlarından itibaren yazında çokça işlenmesi, Türkiye’deki toplum yapısında köylünün sahip olduğu yerle yakından ilgilidir. Yazarların köye/Anadolu’ya yönelmesinde; köylünün halk içerisindeki çoğunluk etkili olmuştur. “Sol aydınların köylülüğe gösterdikleri bu ilgi, kısmen Türkiye’de işçi sınıfının Batı Avrupa’daki sol hareketlerdeki kadar güçlü bir etken olmayışından kaynaklanır. Türkiye’de işçilerin nicel büyüklüğünün bugün bile çok fazla olmadığı anımsanırsa bu durum daha kolay anlaşılabilir.” (Karaömerlioğlu, 2013: 115). Köylü ülkedeki yapıda geniş bir yer kapladığı için, toplumsal durumların, değişimlerin etkilerini çeşitli biçimlerde gösterebilecek potansiyele sahiptir. Türkiye sanayileşmesinin 1960’lardan itibaren rayına oturduğu düşünülürse, *Toplumcu Gerçekçi* yazarların köylü sınıfa önem vermeleri boşuna değildir. “Türkiye’de gelişkin bir işçi sınıfı ancak bu tarihten sonra oluşmaya, sanayi işçisi kentlerde ancak bu tarihten sonra yoğunlaşmaya başlayabildiği için, romancılar dikkatlerini sınıf antagonizmalarının daha kolay görülebildiği kırsal alana çevirmiş, mülkiyet ve bağımlılık ilişkilerinin sonuçlarını köy ve kasaba ortamında izlemeye çalışmışlardır.” (Oktay, 2010: 273). Köy, kırsal kesimde mülkiyet ilişkileri ve sınıf yapısında ağa karakterlerinden sonra etkin olan karakter örnekleri, muhtarlarda sembolleşir. Köyde devleti temsil eden yönetici olan muhtarlar; eserlerin pek çoğunda ekonomik gücü ve nüfuzu elinde bulunduran ağalarla birlikte hareket etmiş gösterilirler. Halkına hizmet etmesi beklenen muhtarlar, Marksist sosyalist bakış açısına göre, egemen

gücün-ağanın işbirlikçisi halini alırlar. *Yılan Hikâyesi*, *Yılanların Öcü*, *Ortadirek*'te (*Dağın Öte Yüzü 1*) düzen yandaşı, çıkarıcı muhtar örnekleri mevcuttur.

Yılan Hikâyesi'nde, *Dalyancı Ağa*'ya ve tek parti iktidarına güvenerek köylüyü sindiren *Muhtar*, köylülerin geçinebilmek uğraşlarını, *Dalyancı Ağa*'nın zararına görür ve köylülerin gölden balık tutuşlarını ispiyonlar. “*Eyi güzel emme, o, muhtar olacak aşağılık herifin kulağına nereden gitti?... Kalıbımı basarım, dalyancılara daha geceden bu namussuz haber etti...*” (YH, s.26). *Muhtar*, *Recep*'in (İsmail'in babası) ağanın adamları tarafından dövülmesine sebep olur. O, köylülerin gölden balık tutmalarına izin verdirmezken, ağa tarafından kilolarca balıkla ödüllendirilir. Küçük çıkarların büyük sonuçları daima köylü aleyhinedir. *Muhtar*'ın ağayla çıkar ilişkisi, avcıya sadakatle bağlı köpeğin dar çevresi dışına kayıtsızlığına benzer. Onun yüzünden de pek çok zarar gören köylüler, onun CHP'li olduğunu bildiklerinden DP'ye teveccüh ederler. Particilik kızışınca, *Muhtar* Halk Partililer için bir kahvehane açar ve muhalefetteki köylülerin eylemlerini sabote etmeye çalışır. 1946 seçimleri yaklaşırken, köyde Halk Partili üyelerin sayısını hileyle arttırmak ister. “*Bakkal Ali bu sırada çıkageldi. Muhtarın ondan gizlisi yoktu. O, sordu: “Eyi emme muhtar, bu dul karılarla, başıboş delikanlıların bizden yakaya geleceklerini nereden biliyorsun?...” “Muhtar, sakalını sıvazladı: “Bu iş senin elinde Ali...” dedi, “Dul karıların adını deftere yazacaksın. Hepsine, haftada bir lirayı geçmemek şartıyla istediklerini dükkânından vereceksin. Zaten seçimlere şurada dört beş hafta bir şey var gibi.*” (YH, s.176-177). O, kendi gücünü korumayı CHP'nin seçimi kazanmasında görür, oyunlar oynar. Seçim zamanında köylünün demokratik hakkını gasp etmek ister. Oy sandıklarını çaldırarak, seçimi *Cumhuriyet Halk Partisi* lehine sonuçlandırmaya teşebbüs eder. Kendi vicdanını ve toplum vicdanını hiçe sayar. Ancak bütün teşebbüsler boşa çıkar, sandıklara müdahale edemez. Seçimi köyde *Demokrat Parti* kazanır, ülkenin genelinde *Cumhuriyet Halk Partisi* galip gelince *Muhtar* biraz rahatlar. Ağanın bentlerini yıktıran *İsmail*'e diş biler. Yazar, özel adını vermediği *Muhtar*'ın gelecek seçimlerdeki DP iktidarında koltuğunu kaybedeceğini sezdirmiştir.

Yılanların Öcü'nde; içten pazarlıklı, çıkarıcı, köylüyü birbirine düşürüp kendi çıkarını koruyan bir mizaçta çizilen *Muhtar Hüsnü*; vilayete yapılacak heykel için istenen parayı, *Kara Bayram*'ın evinin önüne ev yapması için *Haceli*'ye toprak satarak elde etmeye çalışır. Muhtar sadece kendi çıkarını ve statüsünü düşünür. Devletin istediği vergiyi halktan toplarken usulsüzlük yapar. *Kara Bayram*'ın kuzusunu çalıp, kaymakama yedirmek ister. Amacı kaymakamı etkileyerek kendi gücünü perçinlemektir, kuzuyu

çaldırır ve kestirir. *Kara Bayram* ve annesi *Irazca*, bu kötülüğü anlarlar ve muhtardan hesap sorarlar. Kaymakam çalıntı kuzudan yapılan yemeği yemez. *Muhtar Hüsnü*, *Kara Bayram*'ı evine çağırır ve işkence eder. *Kara Bayram* hakkını bırakmadığı ve muhtarın otoritesine karşı geldiği için işkence görmüştür. “*Muhtar fazla ileri giden herkesi geriletmeye çalışmaktadır. O yıllarda Türkiye’de çarpık işleyen bürokrasinin köylerdeki yansıması ya da uzantısıdır muhtar.*” (Karabela (Şermet), 2007: 146). Muhtarın *Kara Bayram*’a şiddet uygulaması, “*Kişisel iktidar türlerinin çeşitli biçimlerinden kurumsal iktidarlara kadar uzanan bir yelpaze içinde tahakküm kurmak ve otorite oluşturmakla başlar.*” (Ergüden, 2014: 110). Köylüler, kendisini yasa koyan ve Cumhurbaşkanı’nın köydeki tek temsilcisi olarak gören *Muhtar Hüsnü*’den korkarlar. Yani otoriteden korkarlar. “*(Bu Muhtarın yaptığı kalleşlik hiçbir yerde görülmemiştir!)*” diyorlardı içlerinden. İçlerinden çok diyorlardı da dışlarından bir şey demiyorlardı. Dilleri alınmış gibiydi. Hepsinin ağızlarına kilit vurulmuş gibiydi. Bakıyorlardı.” (YÖ, s.199). Köylüler, şikâyet makamı olarak gördükleri kaymakamın, köye sık sık gelmeyeceğini bilirler. Bu sebeple, muhtarın kendileriyle daha fazla uğraşmasından çekinirler. *Muhtar Hüsnü* “...ekonomik ve politik egemenliğiyle dogal ağalık ve küçük bürokratik oportünizmi ile yüklü” (Bayrak, 2000: 238) bir muhtardır. Kurnazlığını gücüyle birleştirdiği için köylü ondan korkar. Devlet memurundan, bürokrasiden çekinme, *Osmanlı*’dan *Cumhuriyet*’e kalan olumsuz bir mirastır. Toplum hafızasında memur, padişahın-devletin eli ayağı olarak algılanan bir görevlidir.

Ortadirek’te (*Dağın Öte Yüzü 1*), çıkarına göre taraf değiştiren ve kendi çıkarı uğruna, köylüsünü verimsiz tarlalara sevk ederek ona zarar veren *Muhtar Sefer*, eylemlerini soğukkanlılıkla gerçekleştirir. Halkına hizmet etmesi gereken muhtar, halkına zulmeder. Rüşvet ala ala zenginleşince, bunu bir huya dönüştürür. Köylüler, muhtarın nasıl bir adam olduğunu çoktandır bilirler. “*Şu bizim Muhtar, şu Hıdır Kâhya’nın oğlu gibi bir iblisi lain bu yeryüzüne gelmiş değildir. Hepiniz huyunu suyunu bilirsiniz. Türlü deliğe, türlü türlü boyalara girer çıkar. Türlü türlü gözdağı verir. Her bir tarakta bezi var. Bir anda on tane adamın kisvesine bürünür. Demokrat olur, İsmet Paşacı olur. Olur oğlu olur. Omunla başa çıkması epey zor.*” (OTDRK, s.27). *Muhtar Sefer*, nabza göre şerbet veren bir adamdır. CHP ile DP arasında, kendi çıkarının yönüne gider. *Demokrat Parti* iktidarında, “*demokrat*” görünür. “*Bir yandan dini bir yandan da siyasi güce yaslanarak, köylü üzerinde tam bir hâkimiyet kurmaya çalışır.*” (Kaplan, 1997: 276). Dine ve devletin gücüne sırtını dayayıp, halk üzerinde bir gücün temsilcisi

olduğunu sürekli vurgular. Ağalarla işbirliği eder, köylüsünü yoksul ve hep borçlu bırakır. Kendi rüşvetinin kesilmemesi için, köylüsüne acımaz. Çünkü dağ köylüsü Çukurova'ya inip çalışmak zorundadır. “*Tarım kesiminde birçok faktörün etkisi altında oluşan işgücü fazlası; sürekli ya da geçici işçi olarak; gerek kırsal, gerekse kentsel kesimlerde iş olanaklarının bulunduğu yerlere akmaktadır.*” (Makal, 2001: 123). Köylüsünün geçinmek için mevsimlik göç etmesinin zorunluluğunu bilen muhtar, durumu kendi çıkarına kullanır. *Meryemce*'nin oğlu *Uzun Ali*, köylüsünü muhtarın baskısından kurtarmak ister. Ancak *Muhtar Sefer*, köylüyü her defasında ikna eder ve işbirliği ettiği ağanın tarlasına götürür. Köylü, kendi çıkarının yolundan gitmek yerine muhtarın ardından gitmek zorunda kalır. Çünkü yoksulluk ve çaresizlik, akılcı sorgulamaları bile eyleme dönüştürmeden söndürmektedir.

Topluma zarar veren muhtar örneklerinin köy, Anadolu dışındaki bir örneği, *Cevdet Kudret Solok*'un *Sınıf Arkadaşları* romanında İstanbul'un yoksul mahallerinden birinin muhtarı olan *Muhtar Kasım Efendi*'dir. Muhtar, *Birinci Dünya Savaşı* yıllarında karaborsacılık, vurgunculuk yapar. Ölü kayıtlarındaki usulsüzlükleriyle; *Gogol*'un *Ölü Canlar*'ının *Çiçikov* karakterini hatırlatır. İstanbul'un işgal günlerinde bar işletir, kadın ticareti yapar. İşgal günleri bittiğinde ölür. “*Delikanlı oraya daha çok bakmağa katlanamadı; gözlerini yine önündeki toprak yığına çevirdi ve muhtarın ölümü, ona, savaş devrinin, zulmün, fesadın ölümü gibi göründü.*” (SA, s.333). *Muhtar Kasım Efendi*'nin ölümü, işgal günleri pisliklerinin temizlenmesi gibi görülür. Bir muhtarın savaş ve sonrasında bu kadar değişimi ve yozlaşması, toplumsal gerçeklerin insanları nasıl değiştirebildiğine örnektir.

Olumlu tipe düşman olup karşıt gücün temsilcilerinde arasında yer alan fabrikatör roman kişileri; Türk toplum yapısında özellikle 1900'lü yıllardan itibaren temelleri atılan burjuvazinin örnekleri olarak dikkat çekerler. Cumhuriyet'in ilk onlu yıllarında artarak 1960'lara gelen Türk burjuvazisinin kentlerde ve kasabalardaki toplumsal etkileri, bu karakterlerin fiillerinde toplanır. “*Merkezi iktidarın Türkiye'yi ekonomik bakımdan güçlendirmek için başvurduğu yollar, sınıf ayrımını da beraberinde*” (Moran, 2012: 188) getirmektedir. *Düşkünler*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Afrodite Buhurunda Bir Kadın*, *Cemile*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Dünya Evi*, *Havada Bulut Yok* romanlarında bu anlamda fabrikatör karakterler mevcuttur.

Düşkünler'in kömür madeni ocağı sahibi ve işletmecisi *Abbas Bey*'i; olumlu tipe zarar verme durumundan ziyade topluma zarar verme (yozlaştırma) eğilimleri gösterir.

Abbas Bey, çalıştırdığı işçileri sadece kullanılıp tüketilecek bir mal gibi görür. “Evvelki gün bir maden ocağı çökmüştü. On iki amelenin ölümü ve birçoğunun alil kalması ile neticelenen bu kazanın en mühim tarafı bazı kısımlarının çöküntü altında kalması ihtimali idi. Madenci *Abbas Bey*’in *Zonguldak*’a alelade gidişi bu sebeptendi. Filan adam yaralanmış, filan kimse ölmüş *Abbas Bey*’in nesine! *Abbas Bey*’e göre insanın iş üstünde ölmesi gayet tabiidir. Hatta bu, ideal ölümdür! İlaç, eczane ve doktor onun için lüksten başka bir şey değildi. Arızaya uğrayan, hastalanan insanlara yapılacak masraf onun için müthiş bir israftı. İnsan bolluğu içinde ne diye bazı insanların tedavisi diye bir masraf (!) kapısı açmalıydı. (...) İnsan iş üstünde ölmeli derdi. Muhakkak ki kendisi de bir gün iş içinde ölecektir. Çünkü kalbi pek zayıftır. Ama bakalım ne zaman? Kaç tane daha genç kız ona bekâretinden haraç verecek, kim bilir?” (DŞKR, s.95). İşletmeci, sermaye sahibi sadece kendi çıkarını, zevkini ve daha çok para kazanmayı düşünür. Yoksulluklarından ve çaresizliklerinden yararlandığı genç kızları yatağına alır. Onun için sömürülecek sınıf, işine yarayana kadar önemlidir. Kapitalist sistemin kazançlı bireyi olan fabrikatör, patron; “...gelirini, başkalarını kendi hesabına çalıştırarak elde eder.” (Huberman, 2013: 7). İşçi, işe yaramadığı anda işten çıkarılır. Bu bakış açısında işçi-emekçi sınıf, kapitalist patronun gözünde değersiz bir topluluktur.

Kuyucaklı Yusuf’ta karşıt güç temsilcilerinden fabrikatör *Hilmi Bey*, *Yusuf*’a verdiği zararlarla, toplumu yozlaştırmanın portrelerinden biri olarak çizilmiştir. *Hilmi Bey* iyi eğitim almış bir burjuva sayılır. “Bu *Hilmi Bey*, *Edremit*’in eski eşrafailerinden birine mensup, kibarca bir adamdı. Vaktiyle *Midilli İdadisi*’nden mezun olduğu için, oldukça okumuş yazmışlardan, memleketin tahsillilerinden sayılır ve hürmet görürdü. Fakat hürmetin asıl sebebi, somu gelmeyecek kadar çok olduğu rivayet edilen servetiydi.” (KY, s.58). Kendisine halk arasında gösterilen hürmet, onun iyi eğitilmiş birisi olması ya da soylu bir aileden gelmiş olmasından ziyade zenginliğinin gücünden gelir. Bu, sınıflı toplum yapısında yabancı olunmayan bir durumdur. “Fabrikatör *Hilmi Bey* köy romanlarındaki *Ağa* tiplemesinin kasabalı halidir. Zevk ve sefahate düşkünlük, düzenbazlık, ahlaksızlık, ırz düşmanlığı ve kurnazlık bir aradadır.” (Kolcu, 2013: 463). *Ağa* karakterleriyle fabrikatör karakterleri arasındaki benzerlikler, kırsal yaşamla kent yaşamı arasındaki karışmanın göstergesidir. Köylerin zengin toprak ağaları, yeni düzende fabrikatör olurlarken köy zamanlarından kalma özelliklerini devam ettirirler. *Hilmi Bey*, kendi çıkarını korumak için devlet görevlileriyle arasını iyi tutmaya çalışır. Örneğin kaymakam *Salahaddin Bey*; *Hilmi Bey*’in aralarında olduğu “...kasaba eşrafının

memurlarla niçin dostluk kurmak istediklerini bildiği için onların ziyafetlerine, davetlerine gitmez. “Namuslu kalmak” ister.” (Naci, 2013: 235). Hilmi Bey ve oğlu, yapacağı işlerde namus vb. kavramları önemsemez. Oğul, babasının parasından aldığı güçle canı istediği gibi yaşar. “Bu Şakir, yaşının on sekizden fazla olmamasına rağmen, kasabada herkese yaka silktirmiş bir çocuktur. Ayyaş, hovarda, ahlaksız bir şeydi. Babasının kazandığı parayı Rum orospular veya İzmirli oğlanlarla yiyor, etmediği rezalet bırakmıyordu” (KY, 2013: 45). Fabrikatör Hilmi Bey, oğlunun kötü işlerine hiç müdahale etmez, hatta onu teşvik eder, ona ortak olur. Yusuf ve ailesine çeşitli kötülükler yapar. Fakat ikisinin ölümü de Yusuf’un elinden olur.

Afrodite Buhurdanında Bir Kadın’da; işçi kadının fabrikada yaşadığı olumsuzluklar ve tacizler, fabrikatör/burjuvanın işçiye/emekçiye verdiği zararların bir temsili olarak gösterilmiştir. Romanın başkışısı Yıldız; fabrikadaki iş kazasında kör olan kocası Osman’a bakabilmek için fabrika işçiliğine geri döner. Fabrikatör, Yıldız’ı sekreteri ve metresi yapmak ister. Yıldız, önce bunu kabul etmez, cezalandırılır. Fabrikatör/Patron, emrinde çalıştırdığı işçilere yaptığı sistemli baskı ve şantaja maruz bırakır. Çalışmak, işçilerin yoksulluk yüzünden katlandıkları bir işkenceye dönüşür. “Yapacak başka bir şey yoktu. Kör kocasını, Osman’ı hapishaneden kurtarmak için yapacak başka bir şey kalmamıştı. Kızıl suratlı Yahudi patronun bütün isteklerini yerine getirdi. Yıldız artık fabrika bürosunda sekreterdir. Ve patrona metreslik yapıyor.” (ABBK, s.85). Güzel ama sahipsiz işçi kadınların, kızların uğrayacağı akıbet ortadadır. “Reşat Enis’e göre, bir kadının fabrika işçisi olmasının kaçınılmaz sonucu orospuluktur.” (Naci, 2013: 239). İşçi kadınlara, kızlara olumsuz bakışlar, patron ve yandaşlarının tacizleriyle keskinleşmiştir. Emek ve bedensel güzellik, çok yönlü sömürüyle tüketilir. Yıldız, patronun metresi olduğundan fabrikadaki işçilerin hışmına uğrar. Daha sonra, fabrikadaki işçilerin sorunlarını çözmek amacıyla fabrikatörü ikna etmek ister. Uzlaşmadan uzak, narsisist patron, Yıldız’ın isteklerini kabul etmez ve onu da kovar. Aygen burada zorba fabrikatörlerin ortak bir davranışının örneğini vermiştir: İşçinin çaresizliğini bir fırsat olarak sürekli kullanan ve işçiyi her anlamda sonuna kadar sömürüp, tükendiğinde onu fabrikadan kovan fabrikatör.

Orhan Kemal’in *Cemile*, *Dünya Evi* ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanlarındaki Kadir Ağa ve Fabrika Sahibi/Fabrikatör roman kişileri; sonradan görmeliklerini ve eğitimsizliklerini, emrindeki eğitimli çalışanları, okumuş emekçileri hor görerek örtmeye çalışmalarıyla ön plana çıkarlar. “Okumuş insanları huzuruna alıp,

onlarla alay etmeğe, maaş verdiği memurlardan mutlak bir saygı görmeğe bayılırdı. İlle doktor, mühendis, avukat gibi gıptayla karışık bir haset duyduğu kimselere karşı çok daha haşindi. Şurada burada lafı gelince, hemen taşı gediğine koyuverirdi: “... tohtur oldular, mehendis oldular, abukat oldular da ne derdi, huzuruma varmadılar mı, el öfelemiyorlar mı?” (CML, s.30). Kadir Ağa, cahilliğini parayla örtmeye çalışır. Sonradan zengin olmanın ve görgüsüzlüğün bütün özelliklerini taşır. Kendisi cahil olduğundan, eğitilmiş çalışanlarını kıskanır. Narsisistik hasta özellikleri gösteren ağa, patron vb. roman kişileri; “Kendilerinin sahip olmadığı şeylere sahip görünen ya da hayatlarından memnun görünen kişilere çarpıcı bir biçimde yoğun haset dıyarlar.” (Kernberg, 2012: 200). Aşağılık kompleksi olan Kadir Ağa’nın, parasıyla birlikte artan kibri dikkat çekicidir. “Önüdeki deftere başını eğmiş, bir şeyler yazar görünen kâtibe öfkeyle bakarken: “Koğdum diye zoruna getti, onun için değil mi? Tabi koğarım. Mayışını ben viriyom!” diye düşünüyor, öfkesi artıyordu.” (CML, s.30). Sonradan görmeliğin tipik bir davranışı olan bu örnek, para sahibi olan birisinin cahilliğinin geri dönülmez bir kötülüğe dönüşebilmesinin örneğidir. Kadir Ağa, “...toplumsal konumu değişse de iç değişim süreci yaşayamamış tek boyutlu bir kişi olarak karşımıza çıkar; ikiyüzlü, dalavereci, yalancıdır. Hiçbir değer yargısı yoktur. Her şeyi para için yapar, hatta para için yaşar.” (Eliuz, 2004: 96). Sonradan zenginleşmenin ve cahillikten kurtulamayışın getirdiği hırsla, fabrikanın diğer ortağı Numan Şerif Bey’i her konuda kıskanır. Bu kıskançlığını, Numan Şerif Bey’in fabrikaya kâtip olarak aldığı başkışisi Necati’den nefret ederek de gösterir. İkisinden ilk fırsatta kurtulmak için oyunlar oynar ve en sonunda başarılı olur.

Bereketli Topraklar Üzerinde’de *İflahsızın Yusuf* ile arkadaşlarının hemşerisi *Fabrikatör*, işçileri insan olarak önemsemediğinden onlarla pek muhatap olmaz, kibrini herkese gösterir. *İflahsızın Yusuf* ve arkadaşlarının kendi köylüsü olduğunu anlar, ancak yeni kimliğine leke düşürmemek için kendini tutar. “Yusuf’un konuşmasından hemşeri köylüler olduklarını anlayan fabrika sahibi, üzerinde durmadı. Yıllar vardı memleketten, köyünden ayrılalı. (...) Fabrika sahibi güldü. Onları hemen çevreleyiveren meraklı kalabalığa karşı piyasasının bozulmasından korkmasa lafı uzatır, yıllardır kendini sık sık konuştuğu şehirceden sıyrılır, şunlarla tıpkı onların köycesiyle konuşurdu. Hatta pehlivan Ali’yle de güreşe tutuşabilirdi. Pek severdi güreşi.” (BTÜ, s.47). *Fabrikatör*, kendisinin bir “burjuva” olduğunu hep göstermek için geçmişini ve aslını inkâr eder. Bir cahil olarak “...hayvansı bir ciddiyete yaklaşan boğucu, kuru bir ciddiyet içindedir. Onu hiçbir şey sevindirmez, hiçbir şey heyecanlandırmaz.” (Schopenhauer, 2013: 45).

İflahsızın Yusuf'a ve arkadaşlarına iş verse de onları kısa sürede kovar. Böylece kendisinden ve çıkarından başka hiçbir şey düşünmediğini gösterir. Kent yaşamının yapısında hemşericilik, çıkar zedelendiği anda ortadan kalkar. *Orhan Kemal*, özel adını zikretmediği fabrikatörü, Anadolu'nun sonradan zenginleşmiş kökensiz burjuvalarının temsilcisi yapmıştır. *Havada Bulut Yok*'ta fabrikatör *Ratip Ferruh Bey* karakteri; gösterişi ve pohpohlanmayı seven bir zengindir. O, *Kayseri*'den ayrılmak zorunda kalan zengin bir *Ermeni*'nin mallarını ele geçirerek varlıklı olmuştur. Hayır işleri için yaptığı bağışlarla vicdanını rahatlatmak ister. “–Burada Apiloğlu derler çok zengin bir Ermeni vardı. Herif sürüldüğü yıl onun mallarının üstüne oturmuş. Ben görmedim ama bilenler söylüyor. Bugünkü milyonlarının tohumu oradan başlıyormuş. Şimdi “otuz yedi milyonu var” diyorlar. Eh, insan günah işleyince onu affettirmeğe çalışır elbette. Dedim ya, çok dindardır. Allah'ın hiçbir günahkârı cezasız bırakmayacağını bilir.” (HBY, s.271). *Ratip Ferruh Bey*, duasını da hesabî yapan bir sonradan zengindir. Haram yolla kazandıklarının kirlerini, sevap işleyek temizlemek ister. “Hem itikadi hem de ameli düzlemde kendini gösteren aldatma, riyakârca dindarlığa soyunan kimsenin en büyük yalanıdır.” (Okumuş, 2005: 279). Dindar taklidi yapan sermayedar; korkunun körüklediği bir kandırmacayı, gerçeklerin ortaya saçılmaması için uygular. Böylece, toplumda kendisiyle ilgili olumsuz algıyı kırmaya çalışır.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın 1930-1960 döneminde; savaş, doğal afet vb. olaylar sebebiyle yaşanan yoksulluğu kendi lehlerine çeviren vurguncu/karaborsacı tüccar örnekleri, 20. Yüzyılın savaşlarının semirttiği ve *Kapitalizm*'in avantajlarını kullanırken emekçiye ve olumlu tipe zarar veren fabrikatör, burjuvayla aynı grupta (karşıt güç) yer alır. Tüccarlar, daha çok kazanç sağlamak için her şeyi yapabilecek fırsatçılığın çekiciliğinden sıyrılmaz şekilde ele alınmışlardır. *Ekmek Kavgamız*, *Sınıf Arkadaşları*, *Havada Bulut Yok*, *Devlet Kuşu*, *Onbinlerin Dönüşü* romanlarında vurguncu tüccar roman kişileri, olay örgüsünü yönlendiren eylemlerde bulunurlar.

Birinci Dünya Savaşı'nın ve *İkinci Dünya Savaşı*'nın getirdiği kötü ortamda türeyen vurguncu roman kişilerinin ortak özellikleri; devlet adamlarıyla iyi ilişkiler kurmak, evrakta sahtecilik yapmak, hammadde veya ürün stoklayıp piyasa fiyatlarını arttırmak gibi işlerle uğraşmaktır. “İşe buhranlarında en ehemmiyetli faktör” (Ülgener, 2006: 96) olarak işaret edilen vurgun, vurgunculuk, temel ihtiyaç maddelerine ulaşmada yaşanan sorunların önemli sebeplerindendir. *Sınıf Arkadaşları*'nın *Cemil Malik Bey*'i, *Birinci Dünya Savaşı* devam ederken Avrupa'dan getirdiği ürünler sayesinde zenginleşir.

Bunu yaparken, devlet görevlileriyle arasını iyi tutar. “*Cemil Malik Bey ticaretle uğraşırdı. Mahallede söylendiğine göre, “savaş zengini” idi. Karaköy’de, Ömer Abit hanında, beş odalı, büyük bir yazıhanesi vardı. (...) Toplantı saatlerinde kapılar kapanır, içeride büyük hesaplar dönerdi. Buraya gelen ziyaretçilerin çoğu “İhracat Heyeti”, “Men’-i İhtikâr Heyeti”, “İaşe Heyeti” gibi kurumların kimi üyeleriyle başkanları, “Kantariye Şirketi” ve “Harp Kömür Şirketi” ile ilgili kişiler ya da ileri gelen birkaç mebus ve tanınmış birçok tüccar ve komisyoncu gibi kimselerdi.*” (SA, s.166). Eski memur yeni tüccar; devlet görevlileri, milletvekilleri ve diğer büyük zenginlerle ahbap olduktan sonra eski dostlarını bırakır. Çevresini değiştirip servetini arttırırken, geçmişinin ve vicdanının kendisine ayakbağı olmasını istemez.

Devlet Kuşu ile *Onbinlerin Dönüşü* romanlarında; *İkinci Dünya Savaşı* sayesinde zenginliğine zenginlik katan vurguncu tüccar örnekleri mevcuttur. “*Azledildikten sonra elindeki parayı uzun zaman aşırı faizlerle çoğaltıp, kaymakamlık günlerinin gözü açık, işbilir sır saklar maiyet memurlarından biri marifetiyle karaborsaya el attı. Şaşılacak bir sezgiyle her tuttuğu sanki altın oluyordu. İkinci Cihan Harbi sırasında otomobil lastiği, şeker, bu yakınlarda da çivi, nal, kalay, demir, kahve, boru, karaborsasından binler değil, yüzbinler vurup da iyice kalınlaşınca, İstanbul’un büyük iş hanlarından birinde büyük bir yazıhaneyi maroken koltuk kanepeler, hezeran iskemleler, ceviz masalarla döşedi, “Hülya İnşaat Bürosu”nu kurdu.*” (DK, s.87). *Devlet Kuşu*’nun vurguncu tüccarı Zülfikar Bey; görevini kötüye kullandığı için azledilmiş bir devlet görevlisidir. Zimmetine geçirdiği paraları, savaş yıllarında, ithalata ve karaborsaya yatırarak arttırmıştır. Ülkede sıkıntısı çekilen malları getirip, istediği fiyattan satarak vurgunlar yapmıştır. “*Belirli bir mal piyasaya istenen miktardan daha az sürülürse, mübadele değeri gerçek mübadele değerinin üstünde olacaktır. Fiyatlardaki bu dalgalanmalar “arz ve talep”in etkisiyle meydana gelmektedir.*” (Burns, 2012: 35) Zülfikar Bey, her vurguncu gibi, piyasada talep edilen malların farkındadır. Bu malları getirir ve fiyatını da istediği gibi belirler. Sermayesini böyle arttırdıktan sonra daha büyük yatırımlar için inşaat şirketi kurar.

Onbinlerin Dönüşü’nün başkişisi Halit de *İkinci Dünya Savaşı* yıllarında vurgunculuk ve karaborsacılık yaparak zenginleşmiştir, amcasını da zenginleştirmiştir. “*O, savaş içinde bile Avrupa’nın çeşitli memleketlerini sık sık görmüştü. Her canı sıkıldıkça, ver elini Avrupa... Ne çeşit çeşit mallar getirmişti Avrupa’dan. Amcası kendisine hayrandı. Amcasını on misli zengin ettiği gibi, kendisi de hatırı sayılır zenginlerden biri olmuştu. Harp, tacirlere büyük imkânlar (!) sağlamıştı. Amcasının*

parası, Halit'in zekâsı, hele iyi yabancı dil bilmesi, onları bütün tuttukları işlerde başarıya götürmüştü. Daha otuzuna varmadan kalantor tacirler gibi, kenarları kıvrık şapkayı giymişti." (OD, s. 259). Halit, ticari zekâsını iyi kullanmış cesur bir tüccardır. Savaşın korkulu ortamında, Avrupa'yı gezmekten çekinmemiş ve iş anlaşmaları yapmıştır. Savaş döneminde kazanç sağlamak isteyen her cesur tüccar gibi, vurgundan gelebilecek kazancın cazibesine kayıtsız kalmayarak zenginliğine zenginlik katmıştır. Savaş yıllarında türeyen vurguncu zenginlerin bir kısmı, devletin gayrimüslimlerin mal varlıklarıyla ilgili çıkardığı kanunlarından faydalanmıştır. 1942'de alınmaya başlanan *Varlık Vergisi*, gayrimüslim tüccarların yaşamlarını alt üst ederken, onların mallarına konan yerli-müslüman tüccarları zenginleştirmiştir. *Havada Bulut Yok'ta Rüstem Ağa* vb. roman kişileri, hacıağa denen ve başkasının mallarına çöken tüccarlardır. Savaş sürecinde "...siyasi nüfuzlarını kullanan Anadolu kökenli "hacıağa" olarak da tanımlanan yerli zenginler yok pahasına emlak kapattılar, işyeri devraldılar ve büyük servet birikimi" (Atılğan, 2017: 335) sağlamışlardır. Hacıağa tüccarların eylemleri sonucunda, Anadolu'da da karaborsacılık, istifçilik, vurgun, nüfuz ve rüşvet artmıştır.

*Ekmek Kavgamız'*ın vurguncu tüccarı *Cevdet*, işlerini yürütürken rüşvetler verir, bir yandan da cami cami dolaşarak insanların gözünü boyamaya çalışır. O da *İkinci Dünya Savaşı* yıllarında vurgunculuk yapmış, savaş bitince de bu vurgunlardan kazandığı paraları arttırmaya devam etmiştir. Bu arada, topluma hoş görünmek için çabalamıştır. "*Cevdet, varlıklı bir tacirdi. (...) "Davulu görür oynar, mihrabı görür ağlar" sözü onun üstüne söylenmişti sanki. Vurgunculuk, karaborsacılık, ahlaksızlık ondaydı. Ama Ramazanlarda lüks otomobiliyle cami cami dolaşan da oydu. "Türk Rasputin'i" zülüflü hocanın vaizlerini kaçırmazdı. Saçlarına, boynuna, giysilerine hacıyağı sürmüyordu. Elinden tespih eksik olmazdı.*" (EK, s.114-115). *Cevdet*, dinin ve inancın unsurlarını kendi lehine çevirmek için türlü kılığa giren ve bu anlamda da fırsatlar oluşturan bir tüccardır. Dindar tüccarın toplumdan göreceği teveccühün önemini bilir. İnsanların dini hassasiyetlerini okşayarak bütün kirli işlerini örtmeye çalışır, duygu sömürsüyle vicdanının sesini bastırır. İnancı, erdemi istismar eden vurguncular "...*başka insanlarla ilişkilerinde onları açık bir biçimde sömürürler ve ilişkileri bazen asalak türdendir.*" (Kernberg, 2012: 200). Savaş vb. kötü olayları fırsata dönüştüren vurguncu tüccar, toplumun maddi ve manevi değerlerini bir sünger gibi çekerek, kendi çıkarını, gücünü tatmin eder.

Gol Kralı Sait Hopsait'in tüccar *Hasip Ferferik*'i, sadece mallarının reklamını ve kazancını düşünür. Kızının, ailesindeki kadınların gayrimeşru ilişkilerini bile kazanç arttırmak için birer fırsat görür. Onun için rezalet, para getirecekse rezalet sayılmaz. “*Hasip Ferferik, korse, sutyen gibi kadın eşyaları üstüne iş yapıyordu. Kızının kotra direğine astığı sutyen, Hasip Ferferik'in Amerika'dan yeni getirttiği son parti mallardandı. Böyle olunca, piyasaya yeni çıkarttığı sutyenin rüzgârda şişe şişe kotra direğinde dalgalanması, tam Amerikanvari bir reklam olmuştu. İşte bu yüzden önce kızdığı kızına, sonra doğrusunu öğrenince teşekkür bile etti.*” (GKSHS, s.3). Kapitalist ekonomi gelişiminin büyük örneği olan *Amerika Birleşik Devletleri, Kapitalizm*'in nimetlerinden faydalanarak zenginleşmek isteyen tüccarın hayranlık duyduğu bir kültürün ülkesidir. “*Amerikan kültürünün kendine hayranlık üzerine odaklanması, gerçeklikten ihtişamlı bir fantezi diyarına uçmaya neden olmuştur.*” (Twenge, Campbell, 2010: 25). *Kapitalizm*'den gelen zenginliğiyle kendine hayranlık duyan bu kültür, kazanç uğruna her erdemden vazgeçebilecek kişilerin hayranlığıyla daha da büyür ve kendisini ihraç eder. *Hasip Ferferik*, sporcularla gizlice cinsel ilişkiye giren kızının eylemlerini, mallarının reklamı olarak gördüğü için malların (sutyenlerin) daha çok satılacağına inanır. Kızının sebep olduğu rezalet, onun için kazanç kapısıdır.

Ahlaksızlık ve rezalet, reklama ve paraya çevrildiği anda, *Hasip Ferferik* için hoşlanılan, uygun görülen şeyler olur. O, kızının namusundan çok ticari itibarını düşünür. “*Bir şirketin muhasebecisiyken şirketi batıracak ve kendini kazandıracak kadar hesabı kuvvetli olan Hasip Bey, şıp diye aklından bir hesap yaptı. Bir gece kullanılmış yatak çarşafı on liraya, yüksek sosyeteden bir ailenin şerefi iki bin liraya temizlendiğine göre, sevgili kızı Sevim, tastamam iki yüz tane, birer gece kullanılmış yatak çarşafı değerindeydi.*” (GKSHS, s. 7). Öz kızını bir ticaret malı gibi gören ve onun yaşadıklarını para hesabıyla yorumlayan *Hasip Ferferik*, para için her şeyi yapabilecek mizaçta çizilmiştir. Bu tüccar için, kızının namusunun lekelenmesi, kendi ticaretinin lekelenmesi ve kazancının düşmesi kadar önemli değildir. O daha çok kazanç uğruna, ahlaki tüm kaidelerini silmiştir. “*Sanatın, kültürün, basının bütünüyle piyasanın kaprislerine teslim edildiği, çocuk fahişelerin, bebeklerin, hatta insan vücudunun organlarının birer piyasasının olduğu*” (Savran, 2015: 289) bir ortam, *Hasip Ferferik* benzeri tüccarlara daha çok para kazanma olanakları sunmuştur. Daha çok para kazanmanın kapitalist toplumdaki etkileri, erdem ve ahlak tanımamıştır.

Toplumcu Gerçekçilik, Diyalektik Materyalizm ve Tarihsel Materyalizm unsurlarını kendi ilkelerine yerleştirmiş bir edebiyat kuramıdır. Bu iki materyalizm anlayışının somut, maddi olmayan şeyleri kabul etmeyişleri ya da soyut, metafizik şeylere olumsuz bakışları, din ve dinle ilgili pek çok durumda kendisini gösterir. *Karl Marx*'a göre “...ezilen sınıflar için din, yaşadıkları baskıdan, mahrumiyetten ve boyun eğmeden kurtuluş hissi veren ancak gerçekliği olmayan bir yanılsama üretmektedir.” (Demirer, 2017: 278). Gerçekliği olmayan bir yanılsamanın, emekçi sınıflara ve topluma zarar vereceğine inanan Marksistler -en azından fanatik Marksistler- dinle ilgili unsurları eleştirmişlerdir. Romanlardaki din adamı örnekleri, Kemalist, Marksist ideolojilerden gelen havayla olumsuz, kötü özelliklerle karikatürize edilmişlerdir. Cumhuriyet dönemi romanlarının bazıları (*Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye*) bu anlamda öncül görüntüler sunar. “*Köy romanlarında ve birkaç istisna dışında Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romanlarda, dine, din adamına veya dindar insana ve dini değerlere saldırma, onları aşağılayıp kötüleme ortak bir tutum şeklinde karşımıza çıkar.*” (Gülendam, 2010: 310). İdeolojik görüşün ve geçmişte yaşanan kötü olayların etkisiyle, din adamı kişileri, *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*, *Toprak Kokusu*, *Yağmur Duası*, *Sağırdere*, *Körduman*, *Yediçinar Yaylası*, *Köyün Kamburu* romanlarındaki karşıt gücün başka bir temsilcileri olurlar.

Afrodite Buhurdanında Bir Kadın'ın *Hafız Murtaza*'sı, hafızlıktan kadın tüccarlığına uzanan dönüştürücü eylemsel bir insandır. “*Millet Meclisinin ilk devrelerindeki softa ve ümmi mebusların hatimlerini indiren Murtaza hafız, bugün, yepyeni kılığıyla, Ankaraya kadın sevk eden bu gizli teşkilatın kurucusu ve reisidir. On sekizine basan Müzehher ve kırkına henüz varmayan karısı, sınıftan belli başlı yardımcılardanındır.*” (ABBK, s.118). Romanın başkışisi *Yıldız*'ı kendi şebekesinde çalıştıran *Murtaza*, eşi ve kızını da bu teşkilatın işleyişinde kullanır. Kadın tüccarlığı bir nevi aile şirketi gibi işletilir. İlişki kurulan yüksek memurların, zengin iş adamlarının istekleri orantısındaki harcamalar, şirketvari kazancı yozlaşmayla doğru orantılı biçimde arttırır. Din adamlığından kadın tüccarlığına geçiş, yozlaşmanın tahrip edici derecelerinden biridir. *Toprak Kokusu*'nun *Yarım Hacı Hasan Ağa*'sı, softalıktan belediye başkanlığına uzanan bir maceranın başrolündedir. “*Dindarlığı, teşehhüt miktarı okuduğu medreseden kalmadır. Fakat bu, sırası düştükçe, Tanrıya bile kaşkariko oynamasına engel değildir. İnce buluşları vardır Yarım Hacı'nın... Hile-i şer'iyeye ile yaptığı servetinin zekâtını verecek kadar da kurnazdır. Onun zekât veriş tarzını çok kimse*

bilir amma, oynadığı oyun Tanrı ile kendi arasındadır. (Gerçi Yarım Hacı Allahı da aldattığına inanır, o başka mesele!) (TK, s.5-6). Geçici dünyanın nimetlerini ahiret yaşamının potansiyel huzuruna yeğ tutan softa, paranın tadında günahı ve sebebi ortadan kaldırır.

Yarım Hacı Hasan Ağa, cinsel sapıklıklar da yapar, erkek çocuklara tecavüz eder. Dini kendi çıkarına göre yorumlayan ve çevresini etkileyen din adamları, tamamen dış dünyaya dönük gösterişçi bir dindarlık olgusunun özgün simgeleridir. “*Dış güdümlü dindarlık (extrinsèque) modelinde, iç güdümlü (intrensèque) dindarlık modelinin tersine, din dindarın davranışlarının birinci derecede belirleyici unsuru olmayıp başka amaçlar için bir araç konumundadır.*” (Okumuş, 2005: 44). Din, gösterişçi dindar için bir kişisel araca indirgenir ve işlevsel biçimde kullanılır. Hatta dinin kendisi sonuna kadar sömürülür. *Hacı Hasan* evlidir, ancak cinsel duygudan yoksundur. “*Çaresiz insanlara yönelik şiddetten çaresiz kadınlara tecavüz etmeye, baştan çıkarmaya ve istismara uzanan kesintisiz bir çizgi vardır.*” (Lowen, 2013: 68). Tacizler, tecavüzler, kendini tamamlayamış sakat ruhlu insanların karakteristik kötülüklerindendir. Eski softanın, köyün aydın insanı *Yalçın Öğretmen*’e zarar vererek kendi çıkarını tatmin etme adına yaptığı kötülükler; duygusuzluğunu ve sapıklığını birlikte şiddetlenmiştir. İsteklerini gerçekleştirmek için tecavüz ve cinayet işlemekten çekinmez. *Yarım Hacı Hasan Ağa*, kendi çıkarını dini kurallardan önce düşünür. Eşini ve baldızını, toplumun dini duygularının sömürülmesinde kullanır. Sömürünün aile şirketvari yapısı bu kez kırsal kesimde yükselir. Faizcilik de yapan *Yarım Hacı*, borçlandığı toprak sahiplerinin mallarına el koya koya zenginleşir. Romanın başkarakteri *Elif*’in babası *Boyalısakal Mehmet Ağa*’yı da faizle borçlandırıp mallarına el koyarak, onların yoksullaşmasına ve yaşamlarının alt üst olmasına önemli sebeplerden birisi olur. Çıkar çevresini genişleten eski softa, Adana Belediye Reisliğine seçilir.

Yağmur Duası’nda *Şeyh Necmettin Hoca* ve oğlu *Ahmet Hoca*; köylüleri adam yerine koymayan, ancak onların üzerinde çok etkili olan çıkarıcı din adamlarıdır. Şeyh ve oğlu, dini işlerden ziyade siyaset ve para işleriyle uğraşırlar. *Şeyh Necmettin Efendi*, köylünün hep yoksul kalması gerektiğini düşünür. “*Köylüyü şımartmağa hiç gelmez. Hemen kendini adam oldu zannediverir, elindeki işi bırakmağa bakar. Allah köylüyü zengin etmek isteseydi öyle yaratırdı.*” (YD, s.66). Şeyh toplumdaki gelir eşitsizliğini Allah’a bağlayarak, kendi çıkarını korumaya çalışmıştır ve köylüyü sömürürken kılıfını kutsala büründürmüştür. Köylünün gözünün açılması ve yoksulluktan kurtulması, şeyhin

işine gelmez. Köyün kalkınması adına çalışmalar ve inşaat işleri başladığında *Şeyh Necmettin Efendi*, işlere para desteği sağlayan bankadan imtiyaz, ortaklık ve kazanç payları ister. Banka müdürü *Memduh Bey*, istekleri geri çevirir. *Şeyh Necmettin Efendi* ve oğlu *Ahmet Hoca*, çıkarları zedelendiği anda köyün kalkınması işlerini sabote etmeye başlar. Kalkınma kampanyasını başlatan gazeteci *Ferhat Gürz*'ü öldürmeye kalkarlar. Böylece, din kardeşlerinden çok kendi çıkarlarını ve mevkilerini öncelediklerini gösterirler.

Sağırdere, Körduman romanlarındaki *İmam Reşit Hoca* ve *Köyün Kamburu*'ndaki *Uzun Hoca*, köylünün farkında oldukları, fakat engellemedikleri uygunsuz işlerle dünyalık peşinde koşarlar. Muskacı *İmam Reşit Hoca*, peynir ekmek gibi muska satar. “ – Demek yatsıdan sonra muskalar hazır. Al bakalım dört lirayı... Babamın sülalesi, anamın sülalesi bir oldumuz, beni güzelce soydunuz.” (KRDMN, s.113). *Reşit Hoca*, kendi akrabalarının, yeğenlerinin dahi dini duygularını ve paralarını sömürür. *Uzun Hoca*, bastırılmış cinselliğini tatmin etmek için kız çocuklarını taciz eder. “*Uzun Hoca okul temizliğinde iki kez üzerine gelmiş, öpmeye çalışmıştı. (...) – Okul temizliğinde... O sakallı papaz, belime sarıldı da arkamdan apansız... “Dur şöyle! Sen büyümüşsün kız, sen eşek kadar olmuşsun. Gözün kimde bakalım orospu?” dedi.*” (KK, s.44). Bağnazlığa açık bir ortamda din adamı olarak bilinen bu hocalar, kendi cinsel arzularını tatmin etmek uğruna en kolay hedef seçtikleri kız ya da erkek öğrencilerine yönelirler. Cinsel konuların ayıp, günah sayıldığı bir eğitimle yetiştirilen ve buna bağlı yasakların olduğu toplumda yaşayan hoca, molla vb. kişiler; “*İlk oto-erotik cinsel tatminler, kendini koruma amacına hizmet eden yaşamsal işlevlerle bağlantılı olarak deneyimlenir*” (Freud, 2012: 34) görüşüne uygun olarak, kendi cinsel tatminlerini bastırırlar. Sonra artan tatmin isteğini kendilerinden daha zayıf, savunmasız kişiler üzerinden karşılamaya çalışırlar. Çıkan rezaletleri örtbas etmek için din adamı kimliklerini kullanırlar. Dini duyguları hassas insanların, kötülük eylemini yakıştırmayacaklarından emindirler.

Topluma zarar veren din adamlarına dair diğer örnekler, *Sarduvan*'ın *İmam Cerziz*'i ile *Vukuat Var*'ın (*Hanımın Çiftliği 1*) *Kabak Hafız*'dır. *İmam Cerziz*, muska yazar, üfürükçülük yapar. “ – *İmam Cerziz'in de nefesi uğursuz dedi. Benim nefesime de dikkat ettim kopuklar. İmaminkinin tıpkısı. Sıcacık ve tütün kokuyor. Biraz düşünüp taşındı. – Tüccar keratası, nefesini para ile satıyor işte. Benim gibi birkaç budalanın gömleğinin ucuna bağladıkları para ile geçiniyor. Son meciddiyeyi de suladık bu gece. Bakalım yumurcak iyi olacak mı?*” (SRDVN, s.110). İmamın nefesi aslında her insanın

nefesi gibiysen kutsal bir nefes algısı yaratılması, kendi çıkarı için halkı kandırmaktan çekinmeyen bir din adamının tipik davranışlarının sonucudur. Kutsal nefesini satmak, *İmam Cerziz*'in en önemli geçim kaynağıdır. Gerçekte, onun nefesi bir işe yaramaz, hasta çocuk ölür. İmam, bağınaz ve cahil köylünün inancını ve parasını sömürmeye devam eder. *Kabak Hafız* ise içki içen, zina yapan bir kişidir. Tıpkı *İmam Cerziz* gibi, okuyup üfleyerek, muskalar yazarak cahil insanları kandırır. Ona göre, din kuralları istenildiği gibi esnetilebilir. *“Olmaz sözcüğünü hemen hemen hiç kullanmazdı. Aptessiz namaz kılındığı gibi, üç öğün tıkindıktan sonra da oruç pekâlâ olabilirdi. Her şey selavat kuvvetine, kişinin düşüncesine bağlıydı. “Âlemi mümkünat”ı bunun burası. Mademki “Âlemi mümkünat”ı, o halde? O halde her şey olur, olabilirdi. Şayet olmaz, olamazsa “Âlemi mümkünat” yerine, “Âlemi gayri mümkünat” demek gerekirdi ki, günahı böyle düşünmek, küfürdü!”* (VV, s. 66). *Kabak Hafız* için bu dünya bir olanaklar dünyasıdır. Allah, insanları, bu olanaklardan istedikleri kadar yararlanmaları için yaratmıştır. Din, haram-helal esnekliği üzere her eyleme izin verir. *“Gösterişçi dindarlıkta, toplumun din veya dindarlığını kötüye kullanmak, toplumun dini inanç, duygu ve hassasiyetlerinden yararlanmak esastır.”* (Okumuş, 2005: 88). Gösterişçi dindarlık sergileyen çıkarıcı kişiler, toplumun dini hassasiyetlerini kötüye kullanmayı alışkanlık hâline getirebilmektedirler.

Dönem eserlerinde; topluma ve olumlu tipe zararı dokunan, onlarla çatışan memur, öğretmen, işçi vb. örnekleri de mevcuttur. Karşıt gücün memurları, bürokratları toplumsal yararı ve asıl hizmetlerini hiçe sayarlar.

Bürokrasinin işleyen eli memurlar, Türk modernleşme tarihinde merkezi rol oynayan çalışanlardır. Devleti temsil etmek görevini üstlenen bürokrasi, *“Modern devletin asıl biçimsel özelliği”* (Özkazanç, 2017: 73) sayılan çok boyutlu merkezileşmenin bağlarıdır. Devletin ayakta durması ve milletiyle ilişkisinin güçlü olması, bürokrasi bağlarına ödevler yüklemiştir. Ancak kendi çıkarı adına devlet-millet arasındaki bağı zayıflatan memur örnekleri, bürokratik yozlaşmaya ve halkın devlete olumsuz gözle bakmasına sebep olmuştur. *Çıkrıklar Durunca*'da, üretim olanakları ellerinden alındığı için gittikçe yoksullaşan Adaköylü kadınlar, vilayet merkezine gelip valiyle konuşmak isterler, ondan yardım talebinde bulunmaya çalışırlar. *Vali*, *Sıddıkzade*'den yanadır, Adaköy'de çıkrıkların çalıştırılmasını yasaklamıştır. Padişahın emriyle atanan valiler, iradelerini ve güçlerini padişahıtan alırlar. *“Padişahın hizmetinde olanlar ve onun adına yetki kullananlar, halktan çok farklı bir statüye”* (İnalcık, 1971: 113) sahiptirler. İçlerinden, bu statüyü kötüye kullananlar vardır. *Vali*'den yardım isteyen

Adaköylü kadınlar darp edilirler. “*Bir bölük zaptiye kadınların etrafını kordon gibi sardı. Alay beyi arkasında jandarma zabıtları, kadın kalabalığını kırbaç, sille, tokat, tekme ile açıyorlar, daireyi genişleten kadınlar zaptiyelerin dipçik ve süngüleri önünde ileri sürülüyorlardı. Süngüden, dipçikten kaçanlar tekme, mahmuza kırbaçtan, mahmuzdan kaçanlar süngüye koşuyorlardı.*” (ÇD, s.148). Vali ve jandarma komutanı, kendi otoritelerini sarsmama kılıfının ardına saklanarak, vatandaşı darp ettirir. Halka hizmet etmesi gereken vatandaşı karşı yozlaşmış, yabancılaşmış bürokrat, emrindeki memurları ve askerleri bir şiddet sopası olarak kullanmıştır. “*Türkiye’de toplumsal ve gündelik hayata yayılmış şiddetin -elbette “tek” değil, tarihi-kültürel bir dizi başka etkenle birlikte, ama onlara göre öncelikli olarak- başlıca kaynağı ve daha önemlisi, yeniden üretilme mekanizmasının motor yatağı, devlet-toplum ilişkisidir.*” (Kıvanç, 2014: 413). Hakkını meşru yoldan arayanlara karşı şiddet uygulamak, devlet-toplum ilişkisine zararlar verirken, hor görmeyi ve güvensizliği sürekli canlı tutar. Caydırıcılığı güçlü kılan ve kolay uygulanan şiddet; kolluk gücünün vatandaşı hor görme derecesini arttırırken, vatandaşın devlete ve devlet güçlerine olan güveni -ters orantılı biçimde- azaltır.

Bir Şehrin İki Kapısı’nda ve Sınıf Arkadaşları’nda rüşvetçi memurlar dikkat çeker. Hükümet doktoru *Sezai Bey* her fırsatta halkın parasını alır. “*Kasabanın ileri gelenleriyle iyi geçinir. Sırasına göre, beş liradan tutun da iki yüz liraya kadar rüşvetle, muayenesiz evlenme raporu verir. Vizite parasını almadan Hakk Teâla hazretleri gelse muayene etmez. Senelerden beri tavuk beslediği dispanserin önünde sıra sıra beklemiş bir tek hasta köylünün yüzüne bakmış değildir.*” (BŞİK, s. 62). Köylü ve yoksul vatandaş tedavi etmeyen *Sezai Bey*, kendine otomobil aldığı anda benzin parasını da hastadan temin eder. Parası olmayana tedavi edilmediğinden ölümler yaşanır. Parayı, Hipokrat Yemini’ne yeğ tutan *Doktor Sezai Bey*, bakanlıkça yapılan teftiş sonucunda görevden alınır. *Sınıf Arkadaşları’nın* rüşvetçi paşalarından *Murat Paşa*, kaymakamlıktan paşalığa hızlıca yükselirken rüşveti kendine göre sistematikleştirmiştir. “*Ben iş sahiplerinin dilkeçelerini gözden geçirecek ve doğrudan doğruya size havale edeceğim. Eğer kırmızı kalemle havale edersem, iş sahibinden bir buçuk altın alacaksınız, mavi kalemle yazarsam bir altın, kurşun kalemle yazılanlar için de yarımşar altın... Bunun beşte biri sizin olacak, paranızı her ay alacaksınız. Özel iş görmek yasak.*” (SA, s. 265). *Murat Paşa*, vatandaşın hizmet beklentisinde para ödemesini zorunlu kılar. Emri altındaki memurları da rüşvete alıştıran, halk gözünde rüşvetçi devlet algısının oluşmasına yol açar.

Havada Bulut Yok'ta çıkarıcı, yetersiz, görevini hak etmediği düşünülen öğretmen ve müfettiş örnekleri vardır. *Zühtü Öğretmen* karakteri, imam hatipli olan, fakat felsefe öğretmenliği yapan bir öğretmendir. “*Bugün de hala felsefeyi ahiret bilgisi zanneder. Müspet ilimi küçümser, çocukluğundan beri en basit bir müspet bilim eğitimi görmemiştir.*” (HBY, s.32). *Zühtü Öğretmen*, çocuklara anlatacağı ders konusu bir gece önceden ezberleyen robotik bir öğretmendir. Kitapta yazılanı tamamen ezberler, ancak kendisi konu üzerinde hiçbir yorum yapamaz. Pozitif bilimlerden nefret ettiği için, çocukların ufuklarını açmaktan uzak gözüktür. *Süleyman Öğretmen*'in toplumcu eylemlerinden rahatsız olan okul yönetimi, *Zühtü Öğretmen*'e rapor tutturur. Soruşturma için okula gelen *Müfettiş*, nüfuzlu kayınbabası sayesinde bu makama atanmıştır. Hak etmediği bir görevi yürüttüğü belirtilen *Müfettiş*, *Zühtü Öğretmen*'in not defterini okudukça, yazılanları kendisine göre yorumlar. Bakanlığın gözüne daha çok girip daha iyi bir makam sahibi olabilmek için toplumun önemli bir bölümü tarafından olumsuz algılanan “*Sosyalizm*” kavramını, *Süleyman Öğretmen*'i görevden uzaklaştırmak için kullanır. Bir bakıma, kendi mevkisinin gücünden yararlanarak büyülenmeciliğini tatmin eder. “*Güç ve kontrol mücadelesi tüm narsisistik bireylerin karakteristiğidir.*” (Lowen, 2013: 93). *Müfettiş*, liyakatsizce geldiği makamın ağırlığını taşıyamadığından, vicdanını otoriteyle rahatlatmaya çalışır.

Süleyman Öğretmen, *Zühtü Öğretmen*'in iftiraları ve *Müfettiş*'in bunları çarpıtarak raporlaştırması sonucunda, görevden alınır. *Karapürçek*'te de toplumcu olan, halk için çalışan bir öğretmenin (başkarakterin), iftiralara aldanan bir müfettiş yüzünden görevden uzaklaştırılmasının örneği vardır. Buradaki “*Müfettiş*” de *Öğretmen*'in (*Muallim*) açığını yakalamaya çalışır. Öğrenci *Zehra* kaçırılınca, bunu fırsata çevirir. “*Ne demek istediğim açık! Zehra ile gizli bir münasebetiniz tahakkuk ediyor. Hava karardıktan sonra, hususiyle bütün dikkatlerin ve tahkikatın üzerinde toplandığı, iddiaya adı karışan kız odanıza geliyor, onunla konuşuyorsunuz, sonra kız çıkar çıkmaz kaçırılıyor. Kaçıranlar demek ki, kızın sizin odanıza geldiğini biliyorlar.*” (KRPRÇK, s.274). Kötü niyetli *Müfettiş*, *Öğretmen*'de bir açık yakalamaktan memnun gibidir. Köylülerin ve öğrencilerin *Öğretmen*'i sevmeleri, onun erdemli davranışları, *Müfettiş*'te ona karşı bir narsisistik bir kıskançlık doğurur. Kötü niyetiyle yüzleştirilen bürokrat/memur öfkelenir ve *Öğretmen* görevden çabucak uzaklaştırılır. Particilik, gayriahlaki ilişki iftiralarının karşıt güç tarafından güçlülce kullanılışı, *Öğretmen*'i görevinden etmiştir.

Kendi sınıfının üyelerine, yoksul çoğunluğa zarar veren çıkarıcı işçi şefi, usta, ustabaşı, ırgat çavuşu örnekleri, *Toplumcu Gerçekçi* romanın kart karakterlerinde geniş bir grubu oluşturmuşlardır. Yazarlar bu roman kişilerini; burjuvanın, emekçiye ve proletaryaya karşı kullandığı bir araca, silaha dönüşmüş göstererek, emekçiye sömüren sistemin çarklarından biri olarak çizmişlerdir. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da; kadın işçileri sürekli taciz eden, hatta onlara tecavüz eden bir kontrolör vardır. “*Sakallı kontrol bugün pek neşeli. Gür kaşlarının yarı gizlediği kara gözleri sıra bekliyen kadın yığını üzerinde atmaca gibi dolaşıyor. Bu gece ve yarın iş yok. Hafta tatilidir. Ona, “repo”yu hoş geçirtcek bir kadın lazımdır. Tazeler, genç kızlar, üzerlerinde dolaşan bu gözlerin hayvanca bakışları altında eziliyorlar; sıkılıyorlar; ter içinde bunalıyorlar. Hepsi de biliyorlar ki, kalemleri temizlemek, makineleri yağlamak bahanesile alakomulan, sakallı kontrolün hayvanca isteklerini yerine getirmeğe mecburdur.*” (ABBK, s.79). İşçi kızlar ve kadınlar; işten atılmamak için sadece patronun değil, patron yardakçısı gözükken görevlilerin kötülüklerine katlanmak zorunda kalırlar. Emekçi kadın, kendisi gibi emekçi gözükken, ancak yozlaşmış yardakçının tacizlerine ve tecavüzüne katlanmak zorundadır. *Cemile*'de fabrika şefi olmak için işçilerin ardından dalavere çeviren, ayaklanma çıkarttıran bir dokuma ustası karakteri; işler tersine dönünce başka bir ilde ve fabrikada iş bularak Adana'dan kaçır. Olan, diğer işçilere olur. “*Bir gün dokuma ustasının Nazilli mi Kayseri mi ne, bir yerdeki fabrikalardan birine ustalık bulup savuşturduğu işitildi. Avurtları çökiük, gözleri yuvalarına gömülmüş aç insanlara kuvvetli bir yumruk oldu bu.*” (CML, s.150). Fabrikanın ortağı *Kadir Ağa*'nın adamı olan, sadece kendi çıkarını düşünen ve bu uğurda, işçileri fabrikadan kovdurarak onların emeklerini yok eden usta, kendi meslektaşlarının kuyusunu kazmış bir çalışandır. Bu durum, işçilerin “...iş buldukları sürece yaşayan ve ancak emekleri sermayeyi artırdığı sürece iş bulabilen” (Sweezy, 2015: 121) yoksullar oluşları gerçeğini perçinler. Kendi sınıfının düşmanına dönüşmüş usta, şef, ırgatbaşı; kapitalist patrondan lütuf görebilmek için işçinin hayatıyla oynamıştır

Bereketli Topraklar Üzerinde'de ırgattan haraç alan, onun paydos ve yiyecek hakkını gasp eden ve kadın, kız ırgatların ırzına geçen ırgatbaşı, kâtip vb. roman kişileri mevcuttur. Bu kişilerde duygu yoksunluğu ön plandadır. “*Başkalarına karşı merhametsiz, istismarcı, sadist ya da yıkıcı olabilirler, çünkü diğer insanların fedakârlıklarına ya da duygularına karşı duyarsızdırlar.*” (Lowen, 2013: 65). *Irgatbaşı Durmuş*, ırgatların hepsinden haraç alır, kapitalist çalışma düzeninde kendi çarkını

döndürür. İşe paydos vermesi gerektiğinde bunu bilerek erteler. *“İrgatbaşı güneşe baktı. Çoktan paydos vermesi gerekiyordu. Biliyordu bunu ama mahsustan ağır alıyor, işi uzattıkça uzatıyordu. (...) Görüyordu belki ama kafasında tarlalarla harmanın sahibi, çok iş görüp önce aferin, sonra da bahşiş almayı düşündüğünden, ırgatlar umurunda değildi.”* (BTÜ, s. 207-208). *Irgatbaşı Durmuş* için işçi sağlığı ve hakları önemli değildir. Ağadan, burjuvadan alacağı bahşiş, işçilerin hayatlarının önündedir. Irgata aman vermeyen, ağanın bir sopasına dönüşen *Irgatbaşı*, hakkını arayan ırgat *Zeynel*’i işten kovdurur. Çay ocağına gelen ırgatları kumara alıştırarak, onların paralarını da sömürür. *“Paranın hâkim olduğu o toplum düzeninde yalnız insanların emeği değil, aşkı, ruhu, ahlakı da alınıp satılırken”* (Tatarlı-Mollof, 1969: 111-112) kendi meslektaşlarına -en az ağa kadar- zarar verir. Emekçiyi sömürerek onu hissizleştiren sistemde, ırgatın makine gibi çalıştırılmasını ister. Çünkü üretim arttıkça, ağadan alacağı bahşiş de artacaktır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nın kişi grubu unsuruna genel olarak bakıldığında; tematik gücü temsil eden olumlu tipe, karşıt gücü temsil eden, kart karakter özelliklerini taşıyan ve olumsuz tip olarak adlandırılabilen kişilerin çatışması görülmektedir. Olumlu tipin örnekleri, ilgili romanların genellikle başkişileridirler. Bunun yanı sıra, norm karakterlerden bazıları da olumlu tip özellikleri barındırırlar. Olumlu tip örnekleri; toplumun daha iyi bir yaşama kavuşması için çareler düşünmüşler, çabalamışlar ve bazı başarılar elde etmişlerdir. Kaymakam, savcı, yargıç ve öğretmen roman kişileri; görev yaptıkları köylerin toplum gerçekleri içerisinde, halkın memuru olarak köylüye hizmet ederler. İdealist duruşlarından ödün vermeden toplumu aydınlatmaya uğraşmışlardır. Emekçi, işçi, usta roman kişileri; emeğin, çalışmanın değerini bilirler ve emek sömürsüne karşı çıkarlar. Çalışma sevgisini ve toplumsal eşitliği savunarak, kendi meslektaşlarına yol göstermişlerdir. Mevcut düzenin olumsuzlukları gören ve bu yapıyı değiştirmek amacıyla bazı eylemlerde bulunan (dağa çıkma, ayaklanma, toprak reformu fikrini uygulamaya çalışanlar vb.) roman kişileriye; ağa, burjuva, devlet güçlerine karşı zayıf kalmalarına karşın mücadelelerinden vazgeçmeyip sonuna kadar direnmeleriyle ön plana çıkmışlardır. Olumlu tip örnekleri, yazarın sözcüsü ve düşüncesinin temsilcisi konumundadırlar. *“Omun siyasi düşünce ve kanaatlerini, çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade eden kahraman -ister insan, ister kavram, isterse bir sembol olsun- yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak düşünülür.”* (Aktaş, 2005: 141). Ancak olumlu tipe örneklerinde parti yandaşlığı (partizanlık), *Sosyalizm/Komünizm* propagandası yapmak gibi durumlar yoktur.

Yazarların olumlu kahramanlarına propaganda yaptırmaması, eserlerin verildiği dönemde Türkiye'deki toplumsal ve siyasi görünümle yakından ilgilidir. Batı blokunda yer almak isteyen ve 1950'lerde bunu başaran Türkiye'de, *Sovyetler Birliği*'ndeki gibi güçlü bir sosyalist, komünist parti yoktur. *Marksist Sosyalizm*'e ve *Komünizm*'e hoşgörüle yaklaşmayan bloksal bir görüş hâkimdir. Dolayısıyla partizanlığa ve *Sosyalizm*'e, *Komünizm*'e dair güçlü bir propaganda yapmak mümkün olamamıştır.

Karşıt güç grubunun temsilcileri olan olumsuz/kart karakter örnekleriyse; hem olumlu tipe hem de topluma zarar veren düşünceleri ve eylemleriyle ön plana çıkmışlardır. Sömürücülük, olumsuz tiplerin ortak özelliğidir. “*Onlar için herkes bir sömürü objesidir ve faydalılık derecesine göre değerlendirilmektedir.*” (Fromm, 1993: 84-86). Sınıflı toplum yapısındaki eşitsizliklerin birer sembolü olarak gösterilen olumsuz tipler; büyük toprak ağaları, (burjuvaziye uyum sağlamaya çalışan, ancak feodal zihniyetten kurtulamayan özel mülkiyet sahipleri), fabrikatörler ve vurguncu, karaborsacı tüccarlar (burjuvazinin belirgin örnekleri), millete hizmet etmek yerine kendi çıkarlarının peşinde koşan, “*burjuva hizmetçisi*” olarak çizilen bürokratlar, memurlardır. Yine burjuvanın, ağanın hizmetinde olarak kendi sınıfına zarar veren ırgatbaşı, şef, işçi roman kişileri ve dinin kurallarını kendi çıkarlarına kılıf yaparak, insanların hassasiyetlerini istismar ederek aslında İslamiyet'e zarar veren din adamı örnekleri de karşıt güç grubunda yer almışlardır. Din adamı örnekleri, din, metafizik vb. unsurların bu dünyanın gerçeklerine ve topluma hiçbir yararları olmadıkları düşüncesinin birer timsalidirler. Olumsuz tip örneklerinin bir başka ortak özelliği; kişilik bozukluklarını çoğu kez göstermeleridir. “*Kişinin davranışları, toplum içinde rol alan diğer aktörlere veya toplumsal düzene zarar verici nitelikte olduğu halde kişi, bir suçluluk ve pişmanlık hissi duymazsa, sözkonusu bireyin kişilik bozukluğu (personality dysfunction) hastası olduğu*” (Geçtan, 1999: 260) kabul edilmektedir. Olumsuz tipler, yaptıkları kötü eylemlerden pişman olmayan ve bu eylemleri daima sürdüren karakterlerdir. Olumlu tip ve olumsuz tip örnekleri dışında, fon karakter örnekleriyse her romanda görülen ve toplum yapısından kesitler sunan unsurlardır. Köylü, işçi, esnaf, memur, asker vb. örnekleri, fon karakterler/roman kişileri içerisinde yoğun biçimde görünmüşlerdir.

2.1.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında “Mekân”

Toplum sözcüğü, kavramı, insanın herhangi bir yerde-mekânda bir arada, toplu yaşamak zorunda oluşunu vurgulayan bir anlamı kendisinde daima barındırır. Geçmişten

bugüne herhangi bir toplumu oluşturan bireylerin yaşam mekânlarına bakıldığında; teker teker evler ya da barınma yerlerinden ziyade köy, kasaba ve kent (şehir) gibi ana mekânların toplumsal yaşamda etkili, koşullara göre belirleyici oldukları görülür. Toplumu oluşturan sınıflar; kentte, köyde ve kasabada anlam kazanırlar. Kent yaşamının, köy, kasaba yaşamının olanak ve potansiyelleri, ilgili toplumun ve ülkenin gelişmişliğiyle birlikte ele alınır. Şehir kültürünün köklüğünün göstergesi şehirler, çok eski dönemlerden beri kendi gelişmişliklerini ortaya koymuşlardır. *“Buralar sadece zenginliklerin değil, bilginin, tekniğin ve yapıtların da (sanat eserleri, anıtlar) biriktirdiği toplumsal ve politik yaşam merkezleridir. Bu şehrin kendisi yapıttır ve bu özellik, paraya, ticarete, mübadeleye, ürünlere doğru geri dönüşsüz yönelimiyle tezat oluşturur.”* (Lefebvre, 2020: 22). Eski-köklü şehirlere *Endüstri Devrimi*’nin etkisi, evlerden insanlara ve kırsala uzanan bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. *“Sanayileşme, önceden var olan bu kentsel sistemin parçalanmasını gerektirir; yerleşik yapılar bozulur.”* (Lefebvre, 2020: 24). Sanayileşme, şehir/kent yaşamı ve kırsal/köy yaşamında bir dönüm noktası olmuştur. Toplumlara ve mekânlarını birlikte dönüştürmüştür.

Mekân sadece bir roman çözümlemesinde, romanın olay örgüsünü ya da karakterlerin ruh durumlarını etkileyen bir unsur değildir. *“Mekân ve mekân politikası, toplumsal ilişkileri “ifade eder”; fakat aynı zamanda onu etkilerler de.”* (Lefebvre, 2019: 19). Mekân; siyasete, tarihe, ekonomiye, sanata, kısacası toplumu toplum yapan her parçaya anlam katan bir unsurdur. Örneğin; Marksistlerin, Sosyalistlerin, komünistlerin olumsuz gözle baktıkları, sınıflı toplum yapısındaki eşitsizlikleri körüklediklerine inandıkları sınıf olan *“burjuvazi”* nin *“kent soylu”* karşılığı, mekânın toplumsal yaşamdaki belirleyiciliğine ve önemine bir ipucudur. Mekân; *“...sosyal olay ve olguları belirlemede iki türlü rol oynar. Bunlardan biri, insanın, sosyal grup veya toplumların mutlaka bir fiziki ve coğrafi çevrede yaşamak zorunluluğundan gelen çevre-mekân etkisi, diğeri ise insanın ve insan topluluklarının üzerinde yaşadıkları mekâna verdikleri anlam dolayısıyla ortaya çıkan determinasyon biçimidir.”* (Arslantürk, 1995: 36-38) Toplumsal sınıfların barındığı mekânları ve çevreleri incelediğimizde, çevre-mekân ilişkisi ve tarih boyunca gelişen neden-sonucun içeriğine ulaşabiliriz. Yazın için mekân, *“...romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir.”* (Çetin, 2009: 133). Genel olarak iki tür mekân örneği, kendi alt türleriyle birlikte romanda, öyküde vs. yer alır. Bunların birincisi *“Somut Mekân”* dır. Somut mekân, kendi bünyesinde açık mekân (köy, kasaba, kent, ova, deniz vb.) ve kapalı mekân (ev, oda, iş

yeri vb.) unsurlarını barındırır. İkinci tür olan “*Soyut Mekân*” ise hayalî (ütöpik) mekân, fantastik mekân, metafizik mekân gibi mekân unsurlarını barındırır. Mekânda, karakterin psikolojik durumuna, algısına bağlı olarak dar mekân, geniş mekân sınıflandırması da mevcuttur. Her iki mekân örneğinde “...fiziksel/çevresel anlamda darlık, genişlik söz konusu değildir. Darlık, genişlik algısı psikolojik durumun bir yansıması olarak düşünülmelidir.” (Deveci, 2014: 55). İnsan psikolojisinin algıya etkisi itibarıyla, içinde bulunulan mekânın karaktere etkisi, fiziksel ve somut durumların ötesine geçer. Öykünün, romanın başkarakteri, dar mekânda “...zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır.” (Korkmaz, 1997: 170). Çatışmanın verdiği yol açtığı gerilim, başkarakterin algısında da boyutlar arasında bir çelişkiye sebep olur. Fiziken geniş olan bir mekânda kendini sıkışmış hissetmek, bu çelişkinin sonucudur. Geniş mekânsa; insanın ruhunu dinlendirici, huzur verici ve rahatlatıcı özellikleriyle ön plandadır. İçindeki çatışmayı, gerilimi aşmış birey, bulunduğu mekânı geniş ve ferah olarak algılar. Böylece, çevresini, toplumu ve somut dünyayı daha açık perspektifle değerlendirir. Kendisinden ziyade toplumla ve çevresiyle daha çok ilgilenir.

Mekân incelemesinde, çözümlemesinde mekân tasviri (nesnel tasvir, öznel tasvir) ve mekânların simgesel değer taşıyıp taşımadıkları da önemli unsurlardır. Mekânla ilgili durumlar, işlevsellikle doğrudan bağlantılıdır. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatta sınıflı toplum yapısının ele alınışı; sınıfların mekânlarının olaylara etkisi, bu işlevsellikle ilgilidir. Çeşitli yansımalar, semboller, çağrışımlar, felsefi açılımlar, işlevselliğin içerisinde. *Toplumcu Gerçekçi* anlayış, Marksist temele dayandığı için, mekânın *Komünizm*’e ilerletici ön görüşlü anlamları işlevsellikle ilişkilidir. “*Dünya cennetini bize sunmak akıllığını Marx gösterdi. (...) Marx’ın yardımıyla komünizm, birbirinden uzak bireylerin (Ey altın devir, neredesin?) çabalarını bütün dünyayı kapsayan bir duruma getirmek olanağını buldu.*” (Siniavski, 1967: 16). Marksist sosyalist mücadele, *Komünizm*’e ulaşarak dünyayı cennete çevirmek iddiasındadır. Kuramın romanında bu iddianın ispatlanmasının gerekliliği adına; işçilerin ve yoksulların yaşadıkları yerlerle, varlıklı sınıfın (burjuva, ağa vb.) yaşadıkları yerler açık biçimde tasvir edilmiştir ve mekânın psikolojiye etkisi hissettirilmek istenmiştir.

Klasik roman çözümlemesinde mekân; açık mekân, kapalı mekân, geniş mekân, dar mekân vb. gibi unsurlara uygunluk bakımından çözümlenir. *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* başlığı altında değerlendirilen romanların herbirindeki mekân unsurunu, tek tek ele almaktan ziyade sınıflı toplum yapısına yön veren ana mekânlara

dikkat çekmenin ve toplum gerçeklerinin, toplumsal gerçeklerin bu mekânlardaki görünümüne örnekler vermenin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Dönem romanında kent/şehir ile köy/kasabaya dikkat etmek gerekir. Çünkü sınıflı toplum yapısında ekonomik gücü elinde bulunduran burjuvazi, anlamını kentli olmaktan alır. Köylü emekçiye, işçi sınıfının çoğunluğunu oluşturur. Kentin içindeki “fabrika” ve kırsaldaki “tarla” merkez konumdadır. Gelişmemiş bölgelerde üretim yapılması zordur. İnsanlar, üretime ve kazanca uygun yerlerde yaşamayı tarih boyunca bir zorunluluk olarak görmüşlerdir. Coğrafya, toplumsal olayları doğrudan etkileyen bir olgudur. *Kapitalizm*’in etkisindeki sınıflı toplumda burjuvazi ile proletaryanın ilişkisi, çatışması; köylerdeki ve kasabalardaki insanların da kent yaşamına ve sanayi üretimine katılmasıyla büyür. Yine, köyden kente göçün sonuçları, göçün yaşandığı bölgenin toplumsal her unsurunu kuşaklar boyunca etkiler.

Fabrikanın toplumsal yaşamı değiştirmesi kentte ve köyde önemli gelişmeleri doğuracaktır. *“Kol gücünün, alın terinin anıtı bacalarından duman duman zenginlik tüten, tarihin pasını ovup insanoğlunu selamete götürecektir, “güzel günler göreceğiz” dedirtecek tabaklanmış derileri, dizi dizi cam şişeleri, koca koca hangarlara yığılmış balya balya tütün yapraklarıyla, isli pencereleri, düdüğü sesleri, alev alev yanan kömürü, karınca misali koşuşturan insanları, çalışan insanların kokusuna karışan ağır mayhoş kokusuyla, öğleyin yanan elektrikleri, kayışların, demirin modern gürültüsüyle fabrikalar uzaktan ne güzel görünüyor. Hayvanın yapamadığını, Gâvur Mahmud’un dahi yaptıramadığını yapan medeni insan, her şeye ne de çabuk alışıyor.”* (Bingöl, 2014: 54-55). *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın simge mekânlarından olan fabrikanın, *Kapitalizm*’in değiştirici/devrimci gücü, Türkiye modernleşmesinin ve modernitesinin tarihinde bir dönüm noktasıdır. Çağdaş yaşama ve uygarlığa entegre olmak için sanayileşme ve kentleşme şart görünür.

2.1.3.1. Yeni Toplum Yapısının Merkezinde Kent / Şehir ve İstanbul

Türkiye’de 1930-1960 arası dönemin mekânsal değişim ve dönüşüm merkezinde, köyden kente artan göç ve kentleşmenin hızlanması, önemli bir yer tutar. *İstanbul*’un en büyük kent olarak çekiciliği önemlidir. Hem İstanbul hem Anadolu için yeni yönetim (Cumhuriyet) ve yeni anlayış; çağdaş uygarlık derecesinin yakalanmasının öncelikle buralarda endüstrinin (sanayinin) güçlendirilmesiyle mümkün olacağının farkındadır. *“Modernite “kabaca” “sanayileşmiş dünya”ya karşılık gelen bir dönem olarak*

anlaşılabilir.” (Giddens, 1992). Modernleşme, modernite ve *Kapitalizm* ilişkisi; köyden kente göç, kentleşme gibi olguları ortaya çıkarmıştır. İstanbul’un yanı sıra sanayileşmenin arttığı-geliştiği Anadolu kentleri (*Adana, İzmir, Bursa, Zonguldak* vb.) ve başkent *Ankara*, eserlerin olay örgülerine sık sık evsahipliği yapan kentlerdir. Kent, şehir hayatının, “...*hudutları önceden tayin edilmiş kurgulu bir yaşam*” (Arslan, 2016: 3) gerçeği, kırsaldan kente gelen binlerce insana zorlu sınavları yaşatır. Köklü bir şehir kültürünün göstergesi olan eski şehirler, yeni üretim ilişkilerinin somut sonuçlarıyla donatılmışlardır. “*Eski şehirler hem pazardır hem kullanılabilir sermaye kaynakları hem de bu sermayelerin yöneltildiği yerler (bankalar), ekonomik ve politik yöneticilerin komutlarının bulunduğu yer, aynı zamanda da yedek el emeği yataklarıdır (yani, Marx’ın dediği gibi, ücretleri aşağı çeken ve artı-değer artışı sağlayan “yedek sanayi ordusu”nun varlığını sürdürebileceği yerlerdir.)*” (Lefebvre, 2020: 25). Marksist anlayışın şehir/kent değerlendirmeleri, sıklıkla, sanayileşmenin dönüştürdüğü mekânın, var olan üretim ilişkilerinin öğelerini barındırması ve etkilemesi noktasından hareket edilerek yapılmaktadır.

İstanbul; Türk romanında kent, şehir denilince akla ilk gelen şehirdir. Türk edebiyatının pek çok romanında İstanbul’un adı zikredilir. İstanbul, Türk romanının doğduğu şehirdir. “*Türk romanı İmparatorluğun başkentinde doğdu. Bu yüzden ilk romanların mekânı hemen daima İstanbul’dur.*” (Kolcu, 2013: 137). İstanbul’un Türk romanında merkez mekân oluşu bugün için de geçerlidir. *Bizans İmparatorluğu*’nun, *Osmanlı Devleti*’nin (*İmparatorluğu*’nun) başkenti ve en büyük şehri olan İstanbul; *Türkiye Cumhuriyeti*’nin de en büyük şehridir. Yüzyıllar boyunca ticaretin, üretimin, sanayinin, ekonominin merkezinde bir şehir olması bakımından, *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanının geneli için de büyük bir öneme sahiptir. İstanbul’un önemi; toplum gerçeklerinin net yaşandığı büyük bir şehir, kültür olmasıyla yakından ilgilidir. Sınıflı toplum yapısının her bir parçası, İstanbul toplumunun harcında katılıdır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda İstanbul; düşle gerçeğin, umutla hayal kırıklığının, işçiyle patronun, fahişeyle müşterinin, memurla amirin, kısacası toplum yaşamının her şeyinin bir arada olduğu büyük bir mekândır. İstanbul’un ana mekân olduğu ilk örnekler; *Bir Varmış Bir Yokmuş, Düşkünler, Gonk Vurdu* romanlarıdır. *Sadri Ertem*’in ilgili romanlarında İstanbul; Osmanlı Devleti’nin son yıllarından Cumhuriyet’in ilk yıllarına uzanan bir zaman diliminde ele alınır. *Reşat Enis Aygen*’in *Gonk Vurdu* romanındaysa 1929-1930 / 1931 / 1932 dönemindeki İstanbul’dan kesitler

vardır. Bu eserlerde İstanbul'un şehir toplumu üzerinden toplum sorunları, toplumsal sorunları açıkça işlenmeye çalışılır. Beyoğlu çevresi, Osmanlı Devleti'nin son döneminden itibaren gelen etkileriyle öne çıkmıştır. *Beyoğlu*, Osmanlı /Türk Batılılaşmasının simge mekânıdır.

Eğlence yerleriyle, Batılı yaşam tarzıyla ve azınlıkların yoğun yaşadığı bir işlevsel mekân olan *Beyoğlu*, Türk toplumu adına yeni fakat olumsuz alışkanlıkların doğduğu yerdir. “*Sefih hayatın mekânı*” (Kolcu, 2013: 137) olan semt, ahlaki çöküntünün, yozlaşmanın örneklerini sunmuştur. Bu durum, Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Batı dünyası dışındaki Batılılaşma, modernleşme eylemlerinin sonuçları halen görülmektedir. “*Bütünüyle Batı dünyasında, Batılı toplumların yaşadığı tarihin ifadesi olan, Batılı paradigmanın çerçevesi içerisinde ortaya çıkan olguların savunusu ya da eleştirisi özelliğini taşıyan düşüncelerin Batı dışındaki dünyada algılanışı, genelde çarpık, yüzeysel ve nesnel kökenlerinden soyutlanmış bir niteliktedir.*” (Aktaş, 2012: 9). Batılılaşmanın öznel ve çıkarıcı kullanışları; temel, nesnel ve faydacı eylemi bütünüyle ortadan kaldırmıştır.

Reşat Enis Aygen'in çizdiği 1930'lar *Beyoğlu*'su, okuru tiksindirecek görüntüler barındırır. Parıltılı caddelerin arkalarındaki sokaklar, “...ezilmiş çatal bıçak parçaları... Kırık tabaklar... Fasulya taneleri... Konserve kutuları... Sonra, soluk kanların yer yer izleri sırttan lekeli bir kadın çamaşırı... Pis bir kombinezon askısı...” (GV, s. 126) ile doludur. Günahın ve yasağın cazibesini, kirli ve çıkarıcı eylemler için mecbur kılan anlayış gereğince *Beyoğlu* makyajlanır. Ancak bu da pisliği örtmeye yetmez. “*Süslü vitrin, güzel kadın, büyük caddenin suratında bol bir makyaj gibidir. Vitrinsiz, kadınsız Beyoğlu, makyajı silinmiş ihtiyar bir kahbeye benzer; o kadar bed ve müstekrehtir.*” (ABBK, s.51). *Aygen*, *Beyoğlu* tasvirlerini, sınıflı toplum yapısının olumsuzluklarıyla birleştirip toplumsal eleştirisini yapar. *Beyoğlu* görece açık ve geniş bir mekândır, ancak görenlerin ve havasını soluyanların tiksinişiyle dar bir mekân özelliği gösterir. *Beyoğlu*'nun makyajlı yüzünün cazibesine kapılan bireyler -Osmanlı döneminden beri- paralarını, sağlıklarını, umutlarını, duygularını tüketirler. Semt, kötü bir insan gibidir. “*İnsanlaşan mekânlar, mekânlaşan insanlarla yekvücut olup aynı karede resmedilmeye başlanmıştır.*” (Arslan, 2012: 104). *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın başlangıcında *Beyoğlu*'nun görünümü, *Tanzimat*'tan gelen fotoğraf karesinin dışına çıkamamıştır. Kötülük, olumsuzluk simgesidir. Bu bakımdan; “*Temsili bir değeri vardır. Bir kısım sosyal yaşantılar, mekânın temsil niteliğine bağlı olarak*” (Çetin, 2009: 141)

sunulmuştur. Karenin toplumcu gerçekçi yorumu, yozlaşmadan kaynaklandığı ve teşvik edildiği vurgulanan fuhşun ve ahlaksızlıkların, açık veya gizli biçimde devam ettirilmesidir.

İstanbul'un ana mekân olduğu romanlardaki mekân tasvirlerinde, *Beyoğlu* dışında yoğun olarak işlenen görüntüler, işçi sınıfının, yoksulların, çaresizlerin yaşadıkları mahallelerde ve sokaklarda belirginleşmiştir. Yoksulların çoğunluğu, her dönemde, görüntülerin merkezindedir. *İstanbul, Birinci Dünya Savaşı* ve sonrasında Türk milletinin yaşadığı felaketlerin ve yozlaşmanın mekânıdır. “*Savaşın son yılları daha güzel ve bolluk içinde gelişmiş değildi. İlk zamanlarda insanlar sadece acıkıyor ve zayıflıyordular; son zamanlarda ise ölmeğe başladılar. 1918 yılı İstanbul’da hastalık, ölüm, yangın, evsizlik, çıplaklık ve açlık yılı oldu.*” (SA, s.106). Büyük savaş cephelerde yaşanırken, aslında cephe gerisinde de büyük bir savaş vardır: Yoksulluğa karşı hayatta kalma savaşı. Hayatta kalmaya çalışan yoksulların düştüğü kötü durumlar, küçük kızların fuhuş batağına çekilmesinde örnekler. “*Son zamanlarda polis kendilerini satan 113 küçük kız çocuğunu yangın yerlerinden toplamıştır. Yaşları küçük olduğundan bunlara vesika verilememektedir. Yarıları cinsel hastalıklara yakalanmış bulunduğu için ilgililer ne yapacaklarını şaşırdılar.*” (EŞİ, s.34). İşgalin yol açtığı olumsuzluklar, yoksul sınıfın hayatta kalma mücadelesinde ödeyeceği bedelleri arttırmıştır. Kimsesiz kız çocukların cinsel meta olarak kullanılmalarına kadar uzanan ahlâki çöküntü, İstanbul viranelerinin fiziksel görüntüleriyle bütünleşmiştir. Emperyal güçlerin pazar, hammadde kavgasında stratejik bir bölge olan İstanbul, pazar kavgasının körüklediği Birinci Dünya Savaşı sonucunda işgal edilmiştir. “*Modern kapitalist uluslar da tamamıyla kölecilik, soykırım ve sömürü tarihinin meyveleridir.*” (Eagleton, 2011: 27). Savaşı kazanan ve İstanbul’u işgal eden emperyalist devletler, bu kenti modern kölecilik, sömürü ve vurgunculuğun bataklığına çevirmişlerdir. “*Esir Şehir*” sembolü, işgalin olumsuzluklarında kıvranan kenti nitelendirir.

İstanbul’un İkinci Dünya Savaşı dönemindeki durumuysa, yeni bir işgal korkusunun örnek görüntüleri, vurguncuların fırsatçı eylemleriyle belirginleşir. “*Kapitalizmin ölümcül hastalığı olan kriz ve depresyonu tedavi etmenin tek yolu*” (Huberman, 2013: 21) olarak kabul edilen savaş, yine dünya ölçeğinde ama ilkinden daha büyük biçimde yaşanır. *Faik Baysal*’ın *Rezil Dünya*’da İstanbul’un *İkinci Dünya Savaşı* ve savaşın bitişine dair görüntüleri sunulur. “*Varlıklı aileler bütün mallarını ellerinden çıkarıp Anadolu’ya kaçmaktaydılar. Her gece bir hava saldırısı bekleniyordu.*” (RD, s.

217). Vurguncu tüccarlar, İstanbul'dan ayrılan insanların evlerini, gayrimenkullerini ucuz fiyatlardan alarak zenginliklerini arttırmışlar. Vurguncu tüccar, işgalden korkmaz. Çünkü işgalin kendisine yeni fırsatlar getireceğini bilir. İstanbul, bu savaşta işgal edilmez. Türkiye, tarafsızlığını koruyarak kendisini büyük felaketlerden korumuştur. Ancak savaş yıllarının ekonomik ve toplumsal sonuçları, ülkeyi ve onun en büyük kentini oldukça etkilemiştir. Ülkenin en büyük kenti, İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra da pek düzgün değildir. *“Gece gündüz durmayan, hiçbir yere yönelmemiş gibi görünen, başıboş, karmakarışık bu kaynaşma da neydi? Vapurlar, tramvaylar, otomobiller, otobüsler, evler, apartmanlar insanlarla değil de ölümlerle dopdoluydu sanki. Dışarı dökülmüş bağırsaklar, ezilmiş yüzler, fırlamış gözlerle doluydu bütün şehir. Adına İstanbul denilen bu koskocaman mezarlığın üstünde de inleyen, yürek burkan bir ses vardı.”* (RD, s.320). Savaş bittiğinde, savaştan önceki olumsuzluklar ve yozlaşma görülmeye devam eder. Çıkarını düşünenler, kendilerinden zayıfları sömürüp alt etmek isterler.

İstanbul'un Türkiye'nin en kalabalık ve gelişmiş şehri oluşu, toplumun pek çok kesimini kendisine çeken bir özellik taşır. Büyük şehir, merkezdir. “Merkeziyet, semboller ve göstergeler (toplama sembolleri ve göstergeleri gibi) dâhil her şeyi topladığı gibi, insanları da toplar.” (Lefebvre, 2019: 113-114. Orhan Hançerlioğlu'nun *Büyük Balıklar* ve *Bordamıza Vuran Deniz* romanlarında İstanbul; Anadolu'nun küçük kentlerinden gelen insanların yaşama tutunabilmek için yaptığı mücadelelerle birlikte yaşam koşturmacasının ve geçim derdinin mekânıdır. Acısıyla, tatlısıyla İstanbul'a alışan birisinin İstanbul'u terk etmesi çok zordur. *“Savcı tramvaydan inmeye hazırlanırken durdu. Arkadaşının kulağına eğildi: - Dönemezsin... Diye tekrarlardı. Çünkü... Büyük balıklar, büyük denizlerde yaşarlar. Savcı indikten sonra Kaymakam “Ben büyük balık değilim ki...” Diye düşündü. Eminönü meydanında cıvı cıvı insan kaynıyordu. Kaldırımlar, tramvay ve otobüs bekleme yerleri, dükkânlar... “Ama bunlar da büyük balıklar değil... Buna rağmen... Büyük denizlerde yaşıyorlar.” Şehrin sokaklarında, tıpkı Okyanuslardaki gibi, yaşayanların cehennemi kasırgası esiyordu. Kadınlar, erkekler, çocuklar koşuyorlar, tramvaylar çan çalıyor, şoförler küfrediyor, polisler tıkanan yolları açmaya çalışıyorlardı.”* (BB, s.139). Büyük topluma alışan birisinin küçük toplum mekânlarında yaşaması kolay değildir. İstanbul, karmaşasıyla, bireylerin psikolojisinde dar mekân algısı gösterir. Ancak büyük kentte yaşamın getirdiği alışkanlıklar vazgeçilmezdir. *“Doğal varlıklar, sanayinin sonuçları, teknikler ve zenginlikler, yaşam tarzları dâhil kültürün ortaya koyduğu eserler, durumlar, gündelik hayattaki değişiklikler*

veya kesintiler: Kent işte bütün bu içeriklerin toplamıdır.” (Lefebvre, 2019: 114). Birey, büyük şehrin, kentin yapısına alıştığında bu alışkanlığından kolayca vazgeçememektedir. Çünkü kent onu da dönüştürmüştür. *Bordamıza Vuran Deniz*’de İstanbul, taşra zengini bir ailenin çok büyük kente uyum sağlamanın, ancak bunun karşılığında ödenen bedellerin merkezindedir. “Roman taşrada geniş toprakları olan bir ailenin İstanbul’da ticaretle zengin olması sonucu bir ailenin dağılışı, ahlaki sorunlarını ve büyük kente uyum problemlerini ele alırken, döneminde Dostoyevski’nin ünlü romanı Karamazov Kardeşler’e benzetilmiştir. (...) Ancak aralarında çok önemli bakış açısı farklılıkları bulunmaktadır.” (Yalçın, 2011: 305). *Bordamıza Vuran Deniz*, paranın belirlediği pozisyonlara itilen aile üyelerinin birbirleriyle uyumsuzlukları ve şehrin bu uyumsuzluğu arttıran yapısıyla, olay örgüsünün kurulduğu bir roman olmuştur.

Ülkenin en büyük ve gelişmiş kenti aynı zamanda, “küçük” insanların “büyük” düşler besledikleri, yaşama tutunmaya çalıştıkları kenttir. “Güzel İstanbul!” “Eşi yoktur İstanbul’un ama toprağına altmışar kuruşla ayak basan delikanlılara İstanbul n’etsin İstanbul, n’eylesin?” (...) İstanbul’un çarpan güzelliğine doyduk nihayet. Karınlarımız sık sık acıyıyordu çünkü ve güzellik karın doyurmuyordu. Birer iş tutmanın zamanı çoktan gelmiş, geçmişti.” (AY, s.31). İstanbul’un tadına varabilmenin ilk koşulu, karnını doyurabilmektir. İkinci koşulu, barınacak bir mekân bulmaktır. Düşleri gerçekleştirmek adına “taş, toprağı altın bir şehir” olarak görülen şehir, doğal güzellikleriyle geniş mekân algısı yaratır. Ancak yaşamak için temel ihtiyaçların zorlayıcılığı, yoksul kişilerdeki bu geniş mekân algısını baskılar. İstanbul; “...açık/geniş niteliğini bir süre sonra yitirir. Zira açlık ve evsizlik, mekânı yaşanmaz hale getirir.” (Eliuz, 2004: 67). Beslenme ve barınma ihtiyaçlarını karşılamayan bir insan için her mekân dardır. İhtiyaçların karşılanmamasının yarattığı gerilim, insanın bedenini sıkıştırdığı gibi ruhunu da daraltır. İstanbul bazen de küçük düşlerin mekânıdır. “İşkembeci değil de küçük bir köfteci yahut... Köşe başı, işlek bir yerde, birkaç masalık. Çemberlitaş’taki Arnavut’un dükkânı gibi, büyükçe, tek masalık da olabilirdi. Sabahleyin dükkâna erkenden gelir, kıymayı aldırır, çırakla birlikte köfteleri, fasulye piyazlarını hazırlarlardı. Arnavut’un dükkânı öğleleri omuz omuza doluyor, dükkân kapısında da uzun bir kuyruk. Dayanıyordu Arnavut köfte, piyaz, şıra. Sağlam bir elliliği vardı, temiz.” (DK, s.39). Devlet Kuşu’nun başkarakteri Mustafa için, severek yaptığı ve geçimini sağladığı işin mekânı küçük esnaf dükkânı geniş mekân olacaktır. Bir gecekondü mahallesinde yaşayan

Mustafa, bozuk yolların, harap evlerin, çürümüş kapıların ruhunu daraltmasından kurtulmak için böyle bir esnaf dükkânı sahibi olmayı düşlemiştir.

İstanbul tasvirleri, yoksul evi ile zengin evi karşılaştırmalarını da barındırır. “*Gecekondu şehrinin erkekli dişili, irili ufaklı iki bin insanı, ev sahibi tahakkümüne ilk kazan kaldırmaları bakımından, elleri öpülmeğe layık kimselerdi.*” (AD, s.171). Yoksulların mekânı olan gecekondu mahallesi, insancılığın, kardeşliğin merkezidir. Aynı zorluklara karşı birlikte mücadele eden insanlar, birbirine sıkı sıkı sarılırlar. Evleri ne kadar yetersiz olursa olsun, onlar için evleri ve mahalle bir geniş mekândır. Çok bakımsızsa olsalar da “...*düşü barındır(ma), düş kuranı koru(ma)*” (Bachelard, 1996: 34) niteliklerini taşır. Zenginlerin mekânlarında durum farklı gözükür. “*Macit Kosova ailesi, ananevi aylık toplantısını veriyordu. İmparatorluk harplerinde yararlık göstermiş bir paşanın oğluydu bu dost... (...) Ellilik bir adamdı; paşa babadan, paşa dededen kalma muazzam serveti kumar masasında eriten bir mirasyedi... (...) Anası ve kızkardeşi morfinomandı. Servetlerinin son kalıntılarını eroinle, morfinle ve kumarla tükeniyordular.*” (AD, s.225). *Reşat Enis Aygen, Ağlama Duvarı*’nda karşılaştırdığı mekânlarda zenginlerin evlerini, yozlaşmanın ve ahlâksızlığın evi biçiminde çizmiştir. Evin büyüklüğü, ruhların küçülmesiyle anlamsızlaşır. Kötü-zararlı alışkanlıkların sardığı ruhların bulunduğu ev, ruhların tükendiği bir mekân olur. “*Arzumun umutmak merkezli hedonist bir yapıya büründürülmesi sadece tüketime adanmış*” (Arslan, 2012: 133) bir çarpıklığı yozlaşmış zengin evlerine taşır. Evde kullanılan eroin, morfin, mekânı sahte bir genişliğe ulaştırırken yozlaşmayı maskeleye çalışır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı, Türkiye’nin sanayileşme/kapitalistleşme çabalarının yoğun olarak eyleme dökülen bir döneminin romanıdır. 1930’dan 1960’a on yıllık dönemlerde, yaşanan ekonomik gelişmelerin izdüşümleri, eserlere yansımıştır. Dönem romanının ilk on yılına bakıldığında *1929 Ekonomik Krizi*’nin toplumsal etkilerinin *Gonk Vurdu*’da gecikmeden işlenmesi, ekonomideki korumacılık ve devletçilik politikalarının, özel teşebbüsü teşvikin etkileri vb. alınan önlemleri hatırlatır. “*İktisat politikalarının yöneldiği amaç ve elde edilen sonuçlar bakımından ise bu yılları bir ilk sanayileşme dönemi olarak nitelendirmek uygundur.*” (Boratav, 2013: 321). Türkiye’nin, büyük buhran etkisiyle devletçi-millî bir sanayileşme hamlesi içine girmesinin görüntüleri, İstanbul ve fabrika mekânları üzerinden *Afrodite Buhurdaında Bir Kadın*’da görülebilmektedir. “*Demir çarklar bütün hızla dönüyor, dev makineler homurdanarak, soluyarak, durmadan, dinlenmeden*

işliyordu. Kumaş yıkama dairesinin akşamdanberi uğraşan dört işçisi, dev makinelerin yorulmak bilmez çarklarıyla yarış edemezdi. Siska omuzları düşmüş, göğüsleri çökmüştü. Ölü gözü gibi ışıldayan tozlu ampullerin büsbütün korkunçlaştırdığı makineler arasında, yarı bellerine kadar çıplak dört işçinin, gemi ateşçilerinden farkı yoktu.” (ABBK, s. 3). Dokuma fabrikasında saatlerce çalıştırılan işçiler, sipariş edilen malları yetiştirmeye zorlanırlar. Makine çarklarının arasına sıkışmış hayatlarıyla, işçiler için fabrika, dar mekândır. Yaşanan iş kazaları, işsizlik, sakat kalma ve ölüm korkusunu sürekli yaşayan işçileri haksız çıkarmaz. Fabrika en çok da işçi için güvensiz bir mekândır. *“Temel güven zaman ve mekânın kişiler-arası organizasyonuyla esaslı bir ilişki içindedir.”* (Giddens, 2014: 57). İşçi, kendisinin de bir parçası olduğu fabrika organizasyonunda temel güven ihtiyacını karşılayamaz, güvensiz hissettiği fabrikaya karşı korkular duyar. Korkular, fabrikayı cehennemi bir dar mekâna dönüştürmüştür.

Dokuma üretiminin, işçinin sağlığı ve çalışma koşulları feda edilerek arttırılması, 1930-1939 arasındaki milli sanayileşme hamlelerini tekrar hatırlatır. Tarıma dayalı sanayinin geliştirilmesi, temel ihtiyaçlara yönelik üretimin yerleştirilmesinde önemli olmuştur ve dokuma fabrikalarındaki iş yükünü arttırmıştır. Böylece dokuma işçisi üzerindeki çalışma baskısı, mesai, yoğun çalışmaya bağlı kazalar artarken, fabrika, kapitalist sistemin simge mekânı olur.

İstanbul fabrikalarından kesitler sunan *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*’da, başkarakter Yıldız’ın çalışmak zorunda kaldığı dokuma fabrikası; kadın işçiler için açığa çıkarılmanın, dayatmanın, tacizin mekânıdır. *“Açlık ve yorgunlukla kendinden geçen Yıldız, arkadaşlarının apansız suratına serptiği buz gibi suyun tesirile gözlerini açtı: Sakallı kontrol, on adım ilerisinde duruyordu! (...) İçeriye güneş ve hava sızdırmayan kalın fabrika duvarları, ses vermeyecek kadar da sağırdır: Burada kadın dövülür. Burada kadına söverler. Şikâyet edemezsiniz: Hele bir edin! İşinizden, ekmeğinizden olacağımız muhakkaktır.”* (ABBK, s. 76-77). Kadın işçi için işsizlik, yoksulluk ve açlık korkusu, tacizden ve dayaktan kaynaklanan şiddete katlanmayı mecbur kılmıştır. Güneş ışığından mahrum bırakan duvarlar, yaşamsallığı yok edici zorbalıkların kılıfı olur. *Kapitalizm*’in yapısına bakıldığında; fabrikanın akla gelen ilk özelliklerinden birisi, modern dönemlerin kalabalık mekânlarından biri oluşudur. *“Modern mekânlar bir yatak odası gibi sessiz yahut bir psikiyatristin divanı gibi sakin olmak yerine başkalarıyla, başkalarının kalabalığıyla doludur.”* (Sennett, 2019: 12). Fabrika, kadın işçiye veya işçilerin tümüne karşı gerçekleştirilen tacizlere karşı çıkarılacak seslerin, işten kovulma kaygısı yüzünden

kesildiği bir yere dönüşebilmektedir. Koşulların kötülüğü, burjuvanın baskısı, korkular ve kazaların toplamında fabrika, cinsiyet fark etmeksizin her emekçi için dar mekân özelliği taşımaktadır.

2.1.3.2. Cumhuriyet Sanayileşmesinin Lokomotif Anadolu Kent/Şehirleri

Anadolu kentleri/şehirleri, *Cumhuriyet*'le birlikte hızlanmaya başlayan sanayileşmenin ve köyden kente düzensiz göçün zorluklarını yaşayan kentler olarak kendilerini gösterirler. Tarım ve madencilik temelli sanayileşmeden, ağır sanayi türlerindeki sanayileşmeye giden süreç, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'na yoğunca yansımıştır. “*Tarihsel açıdan bakıldığında, edebî metinlerin başlangıçta daha çok tarım ve madencilik kesimindeki çalışma sorunlarını yansıttığını, zaman içerisinde Türkiye'nin sanayileşme sürecine ve bu süreçte sektörlerin payının değişimine koşut biçimde, ağırlığın sanayi kesimine kaydığını görüyoruz.*” (Makal, 2008: 27). Ekonomik temelli değişimlerin coğrafi ve başka şartlarla etkileşimi, geçinmek isteyen bireyin birtakım yaşamsal kararlar vermesinde etkindir. Köyden kente göç eden köylü, ilgili bireyin somut örneklerindendir.

Köyden kente göçün iki türü vardır. Birincisi, mevsimlik işçi olarak kente gitmek ve para kazanıp köye dönmektir. İkincisi, köyden temelli göç edip kente yerleşmektir. Kent yaşamının çekiciliği, ilerleyen zamanda ibreyi temelli göçe çevirmiştir. “*Önceleri gurbetçilik, yani mevsimlik işlerde çalışmak üzere geçici olarak kente gitmek biçiminde başlayan göç olayı, zamanla gurbetçilerin kente yerleşmeleri ve ailelerini ve akrabalarını yanlarına almaları biçimine dönüşmüştür.*” (Karpas, 2003: 101–103). Cumhuriyet’le birlikte geliştirilmek istenen sanayi ve burjuvazinin mekânı olan kent/şehir, çeşitli sanayi dallarının etkisiyle önemli bir mekândır. Türkiye’de kentleşme, çarpık olup olmamasına pek bakılmaksızın artmıştır. Özellikle madencilik ve tarım sanayiinin gelişimi; Anadolu’nun bazı şehirlerinde işçi sınıfı ve burjuvazi arasındaki ilişkiyi -buna bağlı olarak da toplum gerçeklerini gösterme kapasitesine sahiptir. “*Fabrika ve gecekondu çevrelerinin yaşayışı, geçiş dönemi şehir insanların geçirdiği sarsıntılar, cinayet ve intiharlar, geçim sıkıntıları, gecekondu yıkımları, yoksul insanların tefecilerle mücadelesi, işçi patron münasebetleri, işçilerin sendikalaşması, devlet eliyle geliştirilen tekelleri kapitalizmin devlete yön vermesi*” (Okur, 2010: 81) gibi konular, kent ve içindeki mekânların sınıflı toplum yapısındaki algılarını, etkilerini anlaşılır biçimde ortaya koyar.

Çalışma, emek faaliyetlerinin birer simgeye dönüştürdüğü şehirler; yer altı ve yer üstü kaynaklarının zenginliğinin üretimde hızlıca kullanılabilme potansiyeline sahip mekânlardır. “*Edebî metinlerde yer alan farklı faaliyet alanlarına ilişkin gözlem ve değerlendirmeler, aynı zamanda bu faaliyet alanlarıyla geniş ölçüde örtüşen coğrafi-bölgesel ayrımları da yansıtmaktadır. Örneğin, madencilik sektörü Zonguldak’la, tarım kesimi büyük ölçüde Çukurova ile örtüşebilmektedir. Bu örtüşmeler, edebî metinlere hem ulusal, hem de yerel bir karakter kazandırmaktadır.*” (Makal, 2008: 27). Dönem romanlarında olay örgülerine ev sahipliği yapan Anadolu kentleri arasında akla ilk gelen kent, *Adana*’dır. Tarım ve tekstil sanayiinde önemli yere sahip olan Adana, Çukurova’nın verimli topraklarının ve buralarda yetişen pamuğun işlendiği fabrikaların mekânıdır. Açık mekân örneği olan pamuk tarlasındaki ırgat-ırgatbaşı ile fabrikatör ağa arasında; kapalı mekân örneği olan fabrikada işçi-usta-ustabaşı ile fabrikatör arasında kurulan sınıflar arası ilişki önem kazanır. *Adana*’nın ana mekân olduğu ilk roman örneği, *Toprak Kokusu*’dur. *Toprak Kokusu*; Adana-Çukurova merkezinden Anadolu’nun toplum gerçeklerini, yansıtan ilk romandır. Yine *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)*, *Ortadirek*’te Adana köylerinden, topraklarından, kent merkezinden ve fabrikalarından önemli kesitler sunulur. İşçi ve ırgatların toplandığı mekânlar, sınıflı yapıya dair simgesel anlamlar taşır. “*Cemupta ziraat amelesi, leylekler gibidir. Mayıs ayında Adana’ya adeta bir “Ameden-i laklak” başlar. Yakın şehirlerinden, kasabalarından, köylerinden kalkıp; pamuk tarlasında ot dövmeğe, ya ekin biçmeğe gelen ameşe kümelerine hemen her sokak başında rastlanır.*” (TK, s.153). Pamuk toplama, ekin biçme dönemi olan ilkbahar ve yaz aylarında Adana’ya pek çok ırgatın gelmesi, ırgatların mevsimlik işçiler olarak mevsimlik göçler yapmasının sonucudur. Temelde, sanayileşmeyle dönüşen şehrin/kentin merkeziliği ve bireyi dönüştürücü etkisi vardır. “*Dönüştüren biçim olarak kent, endüstriden ve tarımsal dönemden gelen unsurların, mesajların ve kodların yapısını bozar ve onları yeniden yapılandırır.*” (Lefebvre, 2019: 163). Köydeki, kırsaldaki üretim biçimine ve ilişkilerine yön veren şehir/kent, kırsalın bireyinin gelmek ve geçinmek zorundalığının mekânı olur. İlgili örnekteki ırgatların leyleklere benzetilmeleriyle, kendilerinin zorundalık mekânına hızlıca kök salamayışlarının görüntüsüdür.

Tarla, pamuk emekçisi için “*Evsizlik dünyanın kaderi olmaya doğru gider.*” (Heidegger, 1977: 219). Mevsimlik işçiler, ilkbahar-yaz dönemi geldiğinde, karın doyurabilmek için pamuk şehrine gelmek zorundadırlar. “*Pek pek birkaç hafta sonra*

“Urumdan Şamdan” çekilip çekilip gelen ırgat kabilelerinin akını başlar. Binlerce kadın, erkek, çoluk çocuk, genç, yaşlı, paramparça üstbaşlarıyla pis pis kokarak, Ötegeçe’deki mezarlığa yığılırlar. (...) Taşköprü’nün bu yakasında, yüzyıllar görmüş ırgat pazarının ırgat kaynaşan kalabalığına sigaralarının neşeli dumanlarını salarak kahve, çay, nar, koruk şurubu, limonata, buzlu ayran içen “ağa”lar memmumdurlar. Irgat boldur, Çukurova tarlalarındaki işe yetecek insan gücünün çok üzerindedir. Haftalıklar düşecek, pamuk ucuza elde edilecektir. (...) Değdiği yeri köz gibi yakan güneş tam tepededir. Irgat adı altındaki birtakım insanlar değil, paçavra yığınları beklemekten usanır.” (BTÜ, s.162-163). Tarlaya götürülüp saatlerce çalıştırılan ırgatlar, zorlu koşullar sebebiyle açık mekânı dar mekân olarak hissederler. Çalışma saatleri dışında da kötü yerlerde kalmaları ve yine zorlayıcı koşullar, Adana bütününe onlar için dar mekân yapar. Sınıflı toplum yapısının taktığı zincirler, ırgatın modern köleye dönüştürmüştür. Zincir, ırgata her yerde takılıdır, sadece fiziksel alanını değil, ruhunu da darlar. Toprak sahibi ağalarsa, eski dönemlerin köle pazarlarından köle alır gibi, ırgat pazarlarından işçi alırlar ve ucuza çalıştırırlar. Bu bakımdan, ırgatın bir mal gibi haraç mezat alındığı sembol kenttir.

Adana, Cumhuriyet’in ilk on yıllarında ortaya çıkmış köylü-işçi sınıfının net görüldüğü, tarıma dayalı sanayileşmenin merkezlerindendir. Türkiye’de Batı tarzı bir kapitalist gelişimin yaşanmayışı ve işçi sınıfının bu anlamda henüz gelişemeyişi sebebiyle *“...Bu koşullar altında Cumhuriyetin başlangıç dönemlerinde, süreklilik kazanmamış ve belki de “köylü-işçi” kavramıyla ifade edebileceğimiz bir çalışan kategorisi bulunmaktaydı.”* (Makal, 2001: 104). Sanayileşmenin hızlanması adına hammaddeye ulaşımında avantajlı olan ve *“Fabrikalar ve pamuk tarlalarıyla ünlü bu Güney Anadolu şehri”* (CML, s.93), emekçinin, para kazanıp köyüne dönerek tarlasını ekmek isteyen küçük çiftçinin çalışmak amacıyla geldiği umut kentidir. Dağ köylerinden, çevre bölgelerden Adana-Çukurova’ya ırgat akını olur. *“Çukurovaya bu yıl erken, öteki köylülerden önce inerek, o zaman ırgat bekleyen tarla çok olur, bizim köylü de canının istediği tarlaya girer, biz de eli boş, bakar kalırız, diyormuş. Ben bu köylüye güvenemem, köylü kısmı koyuna benzer, biri bir yana baş çekmeye görsün, ardınca akar gider.* (ORTDK, s. 255). Irgat köylünün umudu, para kazanıp karnını doyurabilmektir. Açlık ve yoksulluk yüzünden, emeğinin sömürüldüğünü çok fark edemez. *“Umudum, göçün ve başka yere yerleşme çabasının oluşturduğu bu çaresizlik sahnesi”* (Chambers, 2019: 12), şehirde hayat bulur.

İlkbahar ve yaz aylarında toprak ağaları; ırgatların Adana'ya mutlaka geleceklerini bilirler. Çukurova ağası için bahar mevsimi, bir başka güzeldir. “*Kuru, taş gibi birer kara somun karşılığı, tarlada sabahdan akşama kadar çapa çapalamaya hazırdırlar. Çukurova’da bahar harikadır! Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir! Çukurova’nın bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütü, yani tohumlu pamuk versin!*” (BTÜ, s.164-165). Irgatlar, kuru ekmek parasına tahammül etmek zorundadır. Baharda Adana ırgat için kâbus dolu dar mekândır. Toprak ağası içinse daha çok kazanç fırsatı veren geniş mekândır. Çukurova’nın verimli toprakları, sınıflı toplum yapısından kaynaklanan sömürüyle özdeşleşen mekân olmuştur. Çukurova denilince akla ilk gelen şehir olan *Adana*; geçim derdine düşen ve ekmek parası kazanmak isteyen *Türk, Kürt, Arap, Boşnak, Laz, Arnavut, Balkan* göçmeni binlerce insanın bulunduğu, Cumhuriyet burjuvazisinin kök saldığı kenttir.

Tarıma dayalı sanayinin geliştiği *Adana* fabrikaları ve işçi mahallelerinin mekânsal özellikleri, genellikle *Orhan Kemal*’in romanlarında belirtilmiştir. “*Orhan Kemal’in çalışmalarında, salt nicel açıdan bakıldığında bile çalışma hayatına ilişkin izdüşümlerinin geniş bir yer kaplıyor olması*” (Makal, 2008: 23) üretim ilişkilerinin mekâna yansımalarını görmek açısından önemlidir. *Cemile, Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)* bu anlamda ön plandadır. İşçi olmak, para kazanmak için kente gelen köylülerin karşılaştığı durumlar da bu eserlerde vurgulanır. Köy toplumu ve mekânı ile kent toplumu ve mekânının arasındaki farklar, ilgili romanlarda işlenir. Kent/şehir, kapitalist uygarlığa alışmaya çalışan toplumda bencilliğin göstergesi kayıtsızlığın var olduğu mekândır. “*Sen bizim hemşerimizi tanır mısın? Hemşerim dediysem, hani bizim köyden değil, bizim sancaktan!*” *Adam elinin tersiyle itti: “Sokulma, geri dur!” “Huyulanma efendi, bilemedim...”* (BTÜ, s. 33). *İflahsızın Yusuf*, köydeki içtenliğin kolaylaştırdığı iletişimin kentte de rahatlıkla kurulabileceğini varsayarak, kentteki bireyle iletişim kurmak ister. Ancak sert bir karşılık görür. *Yusuf* böylece, medenî kayıtsızlıkla tanışır. “*Tarafların modern toplumsal hayatta kamusal ortamlarda başvurdukları zımni bir karşılıklı kabul ve korunma sözleşmesi*” (Giddens, 2014: 67) olan medenî kayıtsızlık, köyden kente göç eden bireyin şehirliyle ilk iletişim isteğinin karşısında bir duvar olarak yükselir. Medenî kayıtsızlığın artışıyla paralel biçimde, gecekondu mahallelerinde, gettolarda, sermayedarların uzağında yaşamaya zorlanan işçi sınıfı; “*...ayrımcılığın kurbanı olan, geleneksel şehirden sürülen, güncel ya da olası kent yaşamından yoksun kalmış işçi sınıfı için pratik, dolayısıyla politik bir sorun*

vardır.” (Lefebvre, 2020: 117). İşçi, gecekondu mahallelerinin/gettoların durumu, siyasetten sosyolojiye geniş bir perspektifte toplumu ilgilendiren konulardan bir olur.

İşçilerin çalıştığı fabrikalar, çırçır fabrikalarıdır. Çukurova tarlalarından getirilen pamuklar bu fabrikalarda işlenir. *“Üç arkadaş şimdiye kadar hiç görmedikleri sert şakırtılı, pamuk tozları uçuşan bir hava içine girince sanki çarpılarak ürktüler. Burada hemen her şey sarsılıp sallanıyor, dönüyordu. Tahtaları kararmış basık çatıdan sarkan toz salkımları arasında ufacık ampuller sarı sarı yanıyor, yanlarındaki volanların kuvvetli sarsıntılarla çalıştırdığı çırçır makinelerinden şiddetli sesler çıkıyor, toz salkımları, tozlu duvarlar, döşeme tahtaları, havada uçuşan tozlar sarsılıyordu.”* (BTÜ, s. 49). Özellikle Anadolu’dan, kırsaldan fabrikaya çalışmaya gelen işçiler için, bu gürültülü ve basık ortam rahatsız edicidir. Sesler, gürültü, basıklık vb. faktörlerin hepsi, işçide gerginlik ve korkuya sebep olur. Bu durum, fabrikanın dar mekân özelliği göstermesine sebep olur.

Köylü işçi, şehre gelerek fabrika ve makineyle tanışmıştır. *“En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır.”* (Tekin, 2001: 131). Cumhuriyet Türkiye’sinin muasır medeniyetler seviyesine yükselmesi için, milli sanayinin geliştirilmesi temel koşullardan birisidir. Ancak kırsal ile kent arasındaki gelişmişlik düzeyi, köylü işçinin kente geldiğinde uygarlıkla tanışmasını tatsız biçimde gerçekleştirmesine sebep olmuştur. İşçiler fabrikada çalışa çalışa uygarlığın dar mekânına alışırlar. Makine sesleri ve gerilime alışkanlık, rehavet yarattığında ölümcül hatalara yol açar. *“Uyku bu, insan ne yaptığını bilir mi? Uykuya geçmiş, derken bir yuvarlanmış, iki eli, bileklerine kadar topların arasına girmiş, düdükler fırrr fırrr... Koştuk, ne koşalım? İki bilek de kopmuş, kan nasıl akıyor...”* (MRTZ, s. 306). Fabrikanın dar mekân olma özelliği, iş kazaları, sakatlanmalar ve ölümlerle daha da belirginleşir. İşçi, aç kalma, işsizlik, yoksulluk, borç kaygısı vb. olumsuzluklar sebebiyle fabrikada çalışmaya mecburdur. İlgili dönemdeki milli burjuvazi ve sanayileşme hamleleri düşünüldüğünde özel teşebbüse verilen destek, fabrika sahiplerinin işçilere karşı olumsuz eylemlerini görmezden gelen bir kayıtsızlığı hissettirmiştir. *“Teşebbüsçü bir burjuva sınıfının etkinliği sayesinde bir memleket sanayileşebilir. Yalnız bu sanayileşme için, işçi sınıfının güç hayat şartını kabullenmesi”* (Vien, 1974: 72) kolay değildir, bu sebeple çeşitli sorunları ortaya çıkmıştır ve *Toplumcu Gerçekçi* yazarlar bu sorunlara eğilmişlerdir.

İşçilerin barındıkları evler ve mahalleler de genellikle dar mekân özellikleri taşırlar. *“Oturdıkları “ev”, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hala gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. At sinekleri vızıltılı daireler çizerek uçuşuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. Oda ekşi ekşi fışkı kokuyordu. Üç arkadaşın başka burada daha sekiz ırgat barınıyordu.”* (BTÜ, s. 65). Fabrikalarda zorlu şartlarda çalıştırılan işçiler, dar mekân olarak algıladıkları bu mekândan çıkıp evlerine geldiklerinde rahat edemezler. İşçiye ahırdan, harabeden bozma evler layık görülür. Bu durum, *Engels*’in İngiltere’deki işçilerin kötü yaşam koşullarını, ahırdan bozma barınaklarını hatırlatmıştır. *“Sadece sanayi çağı, ahır sahiplerinin yüksek fiyatlarla bu ahırları işçilere kiraya verebilmelerini sağlamış”* (Engels, 1974: 125-126), ahır sahibini zenginleştirirken işçiye hayvan seviyesinde yaşatmıştır.

İşçi evlerinin bulunduğu sokaklar ve mahalleler, kötü, bakımsız ve sıkışık. Harap evlerle dolu işçi mahallesi, sokağı, elektrik olmayışıyla karanlığa fiziken gömülüdür. *Engels*’in İngiltere’de işaret ettiği duruma benzer bir durum, Paris örneğinde de dikkat çeker. *“1848’den sonra şehre (Paris) sağlam bir şekilde yerleşen Fransız burjuvazisi burada sadece konutlara sahip olmakla kalmaz, bankalarda ve devlette de nüfuz kazanır. Gel gör ki işçi sınıfı tarafından kuşatıldığını fark eder. Köylüler başkente akın eder, “bariyerlerin” etrafına, kapılara, yakın çepere yerleşirler. Eski zanaatkârlar ve yeni proleterler şehrin kalbine kadar nüfuz ederler. Bakımsız ve yoksul kulübelerde ya da kiralık evlerde otururlar.”* (Lefebvre, 2020: 33). İki durum, *Orhan Kemal* romanlarına (*Cemile*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Dünya Evi* vb.) izdüşümlerini netçe yapmıştır. Karanlık sokağın, mahallenin harap evlerinde, işçinin-emekçinin umutları da karanlığa gömülüdür. *“Kök salınan bir dünya köşesi”* (Bachelard, 1996: 32) olan ev, burada işçinin sömürülen emekleri ve umutları sebebiyle köksüz, çürük bir geleceğin karanlığındadır. Yoksul işçinin karanlıktan kurtulması için yapabileceği bir şeyi, imkânı yoktur. Dolayısıyla, mekânını aydınlatacak gücü de yoktur. İşçinin barınmak zorunda olduğu harap ev ve mahalle, fiziksel ve psikolojik olarak, bireyi korumaktan uzaktır. *“Dış dünyadan gelen potansiyel tehlikelere karşı koruyucu bir perde oluşturan ve psikolojik olarak temel güvene dayalı savunma mekanizması (Koruyucu Koza)”* (Giddens, 2014: 290) oluşturamayan dar mekân, yoksul işçi için daima rahatsızlık vericidir. İstanbul, Ankara, Adana vb. kentlerde oluşmaya başlayan gecekondu mahalleleri, işçilerin tipik yaşam mekânları olur. Kırsal kesimden gelen işçi aileleri, mahalle oluşturacak

çoğunluklara ulaştığında gecekondü mahalleri belirmiştir. Böylelikle “...büyük şehre göç etmiş ‘hemşerilerin’ toplandığı gecekondü mahalleleri büyük kent hayatının ayrılmaz parçası olarak” (Aytaç, 2017: 313) Cumhuriyet Türkiye’sinin yeni bir sosyolojik gerçeği olur. Avrupa’daki banliyölere benzer gecekondü mahalleleri, şehir merkezinden uzaklaşan işçi sınıfında, şehir kültürünü hissettiren “yapıt duygusu” (Lefebvre, 2020: 36) kavramından uzaklaşmaya ve yabancılaşmaya sebep olmaktadır.

Sanayileşmenin örnek Anadolu kentlerinden biri de *Osmanlı Devleti* döneminden beri önemli bir maden şehri olan *Zonguldak*’tır. Türkiye’de; “...Ereğli Kömür Havzası’nın emek tarihi açısından özel bir önemi vardır. Zonguldak’ta 19. yüzyılda kömürün bulunmasından sonra, bu bölgede tüm dünya ölçeğinde olduğu gibi kendine özgü, güç çalışma koşulları geçerli olmuştur.” (Makal, 2008: 28). 19. Yüzyılda, kömür madenlerinin ortaya çıkarılmasıyla önemli maden sanayii şehri olmaya başlayan *Zonguldak*; maden işçisiyle maden işletmecilerinin, kömür ocağı sahiplerinin ve bunlara dair toplum gerçeklerini barındırır. *Düşkünler, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, Despot*’ta kentteki kömür madenleri ve maden işçileriyle, çalışanlarla, patronlarla ilgili bilgiler ve betimlemeler vardır.

Kara elmasın şehri; maden işçilerinin zor şartlarda çalıştırıldığı, emeklerinin sömürüldüğü ve patronların acımasızlığının görüldüğü bir maden sanayii şehri/kenti olarak betimlenmiştir. “Evvelki gün bir maden ocağı çökmüştü. On iki amelenin ölümü ve birçoğunun alil kalması ile neticelenen bu kazanın en mühim tarafı bazı kısımların çöküntü altında kalması idi. Madenci Abbas Bey’in Zonguldak’a alelade gidişi bu yüzden sebeptendi. Filan adam yaralanmış, filan kimse ölmüş Abbas Bey’in nesine! Abbas Bey’e göre insanın iş üstünde ölmesi gayet tabiidir. (DŞKNR s.95). Zonguldak, maden kazalarının ve grizu patlamalarının Türkiye’de akla gelen ilk şehridir. “Maden ocaklarındaki çalışma koşullarının çarpıcılığıyla ve iki defa yaşanan travmatik “zorunlu çalıştırma” deneyimiyle” (Makal, 2008: 31) bağlantılı olarak, yoğun çalışma temposunun olumsuz sonuçları, patlamalar ve kazalarla kendisini gösterir. Yer altında olumsuz koşullarda çalışan maden işçisi için maden ocağı, diri diri girilen bir mezardır. Kent, maden işçisinin mezar olarak algıladığı ocaklarla doludur. “Şehirden uzak, dağ başlarındaki ocaklar, orta devirlerin prangalı, çarmıhlı engizisyon zindanlarından korkunçtu. Yüzlerce insan, toprağın metrelerce derinliğinde, bin bir tehlike içinde, ciğerleri yakıp parçalıyan bin bir zehirli gaz yutarak, saatlerce çalıştırılırdı. İşçi, “gündüz ve aydınlık nedir?” bilmezdi. (...) Maden sahiplerinin işçi için dağ başlarında

hazırladıkları kulübeler ahırdan farksızdı.” (ABBK, s.4). Maden işçilerinin emeklerinin sömürüldüğü mekân örneklerinden olan maden ocakları, emekçinin-işçinin ölüm pahasına, ekmek parası için çalışmak zorunda kaldığı dar mekândır. Sanayileşmenin temel madenlerinden biri olan kömür, uzun dönemler boyunca (19. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl), enerjisel bakımdan Batı ve Türkiye için yadsınmaz bir öneme sahip olmuştur. *“Bizi hayatta tutan makineler ve makine üreten makinelerin hepsi, doğrudan ya da doğru dolaylı olarak kömüre bağımlıdır. Batı medeniyetinin metabolizmasında, kömür madencisi önem açısından yalnızca toprağı süren adamın ardından ikinci sıradadır.”* (Orwell, 2021: 26). Kömür üretiminden elde edilen gelir, sınıflı yapıdaki ters orantının bir göstergesidir. Toprağın altında çalışan işçidir, ancak gelirin en büyük payını alan sermayedardır. Sık yaşanan grizu patlamaları, ocak tıkanmaları, işçileri birer oksijen yamyamına çevirir. *“Az ilerisinde de boğuşmalar vardı. Kazmalarını bırakmışlar, daha fazla yaşamak için birbirlerinin boğazlarına sarılmışlardı. Birbirlerinin nefesini kesmeğe çalışıyorlardı.”* (DSPT, s.151). Şehir, yaşayabilmek için işçi kardeşini boğmayı göze almak zorunda kalabilen emekçilerin şehridir. Maden işçileri, kendilerini zor duruma düşürenlerin farkındadırlar. Ancak ellerinden bir şey gelmez. Çünkü burjuva-patron çok güçlüdür. Bu sebeple, kentsel olarak, patron için geniş mekân özelliği taşıyan *Zonguldak*, maden işçisi için dar mekândır. *Modernite* ve *Kapitalizm* ilişkisine bağlı olarak; normalde doğanın bir parçası olan kömür yatakları, sermaye ve kazanç için insan edimlerinin yoğunlaştığı bir mekâna dönüştürülmüştür. *“Modernitenin merkezi bakış açılarının doğayı araçsal olarak, insanların amaçlarını gerçekleştirmenin bir aracı olarak aldığını belirtmek yaygındır. Böyle bir görüşün klasik odağının Marx’tan başkası olmadığı söylenir.”* (Giddens, 2014: 210). Kapitalist düşünceden kaynaklanan daha fazla sermaye, daha fazla kazanç elde etme düşüncesi, kömür yataklarının daha fazla işletilmeleriyle doğaya zarar vermektedir. Sömürünün uzun soluklu sonucu, doğanın daha çok bozulmasıyla insan yaşamının ve doğal yaşamın tehlikelere karşı savunmasız kalmasıdır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda adı sıkça duyulan *Anadolu* şehirlerinden biri de *Ankara*’dır. *Ankara*, Türkiye’nin başkenti olduğu için politikanın ve siyasetin merkezidir. Başkentini ilgili dönem eserlerinde öne çıkan görüntüleri; bürokratik yozlaşmanın dikkat çekici örnekleriyle belirir. Çıkarını ve zevkini düşünen bürokratlar, iş başvurularındaki kayırmaca, bürokratik hantallık gibi olumsuzluklar, başkentte liyakatsizlik ve devlete güvensizlik algılarını doğurur. *“Bir bankadaki küçük memuriyetimden çıkarıldıktan sonra -neden çıkarıldığımı hala bilemiyorum, bana sadece*

tasarruf için dediler, fakat haftasına yerime adam aldılar- Ankara'da uzun müddet iş aradım. (...) Sonu çıkmayacağını bile bile girdiğim birçok kabul imtihanlarımın hakikaten sonu çıkmayınca nedense gene üzüliyorum; arkadaşlarından habersiz olarak, tezgâhtarlık için müracaat ettiğim mağazalardan ret cevabı alınca yeis içinde gece yarılara kadar dolaşıyordum." (KMM, s.548). İşe alımlarda, memuriyet sınavlarında dönen rüşvetler, iltimaslar, tanıdık çevrenin gününü kurtarmak uğruna geleceğin tehlikeye sokulmasıyla sonuçlanır. *Ankara* bir yandan devlet büyüklerinin mekânıdır, bir yandan da torpilin mekânıdır. *"Bir gün bir yerden bir tren parası uydurup soluğu Ankara'da aldım. Spiker olarak gidiyordum Ankara radyosuna. İstanbul'da yapılan, 176 kişinin katıldığı elemeyi kazanmıştım. Radyo idaresi beni ikinci bir elemeye soktu. Böylece göz göre göre hakkımı yedi. Benim yerime arkalı birinin kızını aldılar. Beş parasız kaldım Ankara'nın göbeğinde."* (RD, s.217). Başkent; torpilin artmasıyla bürokratik kayırmacılığın şehri hâline getirilir, yapılan kayırmacılığın tüm ülkeye yayılması şaşırtıcı değildir. Sınavlarda başarılı olarak devlet memurluğunu hak edenlerin umut kenti olan başkent, rüşvet ve iltimasın etkisiyle bu karakterler için dar mekâna dönüşmüştür. Başarının karşılıksız kalmayacağı umuduyla yükselen düşler, rüşvete yenilmiştir. Mekân, *"...olayları yaşayan kişilerin ayaklarının yere basmasını"* (Sağlık, 2010: 139) acı bir tecrübeyle öğretir.

Ankara aynı zamanda Anadolu insanının, köylünün hizmet beklentilerinin ve burjuvanın çıkarlarının odak noktasıdır. Memleketlerinde ağaların zulmüne maruz kalan köylüler, başkente gidip devlet büyüklerine dertlerini anlatmak isterler. *"Gördün ya halimizi. Biz de vatanız. Bak, bak... Bakmazsan halimize, binip trene, Ankara'ya böylecene Başkumandan'a gideceğiz"* (TNK, s.47). *Ankara* vatandaş için *"Devlet Baba"*nın evidir, kendisi de bu evin sakini olduğunu hissetmek ister. Burjuvaysa, bürokratlar ve siyasilerle iyi ilişkilerde bulunduğu başkenti çıkar merkezi olarak görür. *"Ankara gezisinin izlenimlerini saydı döktü: Hükümet, Amerika'dan geniş çapta tarım araçları getirmeye karar vermişti. Sovyetler'in Boğazlar'da üs, Kars'la Ardahan'ı istemeleri bir bakıma hiç de kötü olmamıştı. Hükümet artık kesin bir karara varmak üzereydi. Seçimlerden sonra herhalde topyekün bir Amerikancı politika izlenecekti."* (VV, s.107). *Kapitalizm*'in merkezine bakış, burada siyasi açıdan açık gözükür. Bu sebeple, üretim için Amerikan desteğine ulaşmak, başkentte nüfuzlu olmakla mümkündür. Yerli burjuvazi için başkent bir fırsat kentine dönüşmüştür. Bu örneklerin dışında *Ankara*, bir gurbettir ve civar bölgedeki (*Çankırı*) köylülerin iş bulup çalışmak

için geldikleri bir şehirdir. Kırsaldan kente göçler sebebiyle iki kültürün birbirine karışması, Ankara'yı büyük bir köy gibi de göstermiştir. “ – *Polis ne? Herif güldü: - Buraların korucusu... Sizin köyün korucusu var ya... Polis de buranın korucusu... Ankara dediğin büyük bir köydür yavrum...* ” (SRDR, s.232). Sanayi veya siyasi idare merkezi konumuyla, çevresinin cazibe merkezi olan kent, şehir; farklı memleketlerden, etnik kökenlerden pek çok insanı barındırır. “*Şehirler yabancıların birbirleriyle yaşadığı, birbirlerine sokuldukları yerlerdir.*” (Baumann, 2014: 80). *Kulaksızın Mustafa*, şehirde bu gerçeği deneyimler. Hiç tanımadığı insanlarla iletişim kurar, dünya ve toplum hakkında yeni bilgiler edinir Ancak köylünün psikolojisi, doğup geliştiği bölgeyi, gittiği her yerle özdeşleştirmeye uğraşır. Kentin büyüklüğünün tarifi, köy ölçümüyle anlatılmaya çalışılır. Küçük köyden “büyük köy”e göçün sebebi, “...köylerin içinde bulunduğu kırsal bölgelerdeki tarıma dayalı ekonomik ve sosyal yapının beraberinde getirmiş olduğu sorunların açığa çıkmasından” (Güreşçi, 2010: 80) kaynaklanmıştır. Kırsal kesimdeki ekonomik zorluklar ve kendini ispat etme arzusu sebebiyle kente göç eden köylü, kendi anlam dünyasını genişletirken köy algısını hemen kıramaz.

2.1.3.3. Karanlık ve Aydınlığın Savaşında Köy-Kasaba

1950’den itibaren köy ve Anadolu yaşamını anlatan romanların ağırlığının artışı, Türk yazınının ilgili dönemdeki popüler konularının göstergeleriyle anlamaşır. *Köy Enstitüleri* çıkışlı öğretmenlerin, yazarların seslerini çok duyurdukları bu dönem; *Anadolu* kentlerinin, kasabalarının ve özellikle köylerinin toplum gerçeklerini dolaysız gösterdikleri bir dönemdir. “1950’lerden itibaren, o yıllarda ülke nüfusunun % 80’inden fazlasının köylerde yaşıyor olması, devletin köyü ve köylüyü kalkındırma çabalarının artması, yazarların büyük bir bölümünün köy kökenli olup Köy Enstitülerinden yetişmiş bulunmaları gibi sebeplerle köy romanlarında önemli artışlar meydana gelmiştir.” (Okur, 2010: 77). *Köy Enstitüsü* çıkışlı bir öğretmen olan *Mahmut Makal*’ın 1950’de yayımlanan *Bizim Köy* eseri hem Türk edebiyatı hem de *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanı için önemli eserlerden biri olur. Bu eserle birlikte köy yaşamına olan ilgi artmıştır.

Mahmut Makal, *Bizim Köy* adlı eserinde köy gerçeklerine ışık tutar. “*Pislik deyip geçmeyin... Sabahleyin, sığırları çobanlar toplayıp otağa götürürken ve akşam köye geri getirirken yola düşen pislikleri toplamak için ne kadar karı-kız varsa, ellerine sele, teneke ya da başka bir şey alarak yollara dökülür, toza dumana karışırlar. Bazıları da kap götürmeden eteklerine doldurur ganimeti...*” (Makal, 2014: 21). Görüntü, *Toplumcu*

Gerçekçi Türk romancılarının etkilendiği ve kullandığı bir örnektir. (*Refik Erduran-Yağmur Duası*). 20. Yüzyılın ortasında, Türk köylüsünün çağdaş yaşamdan geri olması, üzerinde oldukça tartışılan bir durumdur. *Bizim Köy*'le birlikte bu tartışmaların romanlara yansımaları artmıştır. *Makal*, toplumsal meselelere eğilen yazarlara kaynak gösterir ve *Köy Enstitülü* yazarlara öncülük eder. *Fakir Baykurt*, *Talip Apaydın* vb. yazarlar bu enstitüde yetişmiştir. Köy edebiyatı ya da köy romanı dendiğinde akla genellikle 1950'li yıllar gelse de köy ve köylünün Türk edebiyatında işlenmesi, daha eski dönemlerde de karşımıza çıkar. “*Köy edebiyatı ve romancılığının, köy enstitülü yazarlarca özdeşleştiği muhakkaktır. Fakat sosyal hayatı daha geniş çerçevede algılama ve ifade etme biçiminde kendini gösteren ve Tanzimat'tan beri süregelen çabaların da köy romancılığına uygun bir zemin hazırladığını belirtmek gerekir.*” (Kaplan, 2010: 280). *Ahmet Mithat Efendi*'nin *Bir Gerçek Hikâye* (1876), *Bahtiyarlık* (1890) eserleri, *Mizancı Mehmet Murat Bey*'in *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) eseri Tanzimat edebiyatında köy konusunun işlendiği ilk eserlerdendir. Köy/kasaba; Türk romanında mekân olarak ilk önemli görünümlerini *Karabibik*'te (1890) sunar. *Nabizade Nazım* eserini köy ve köylü konularını merkez alarak oluşturmuştur. 20. Yüzyılın ilk döneminde *Ebubekir Hazım Tepeyran*'ın *Küçük Paşa* (1910), *Refik Halit Karay*'ın *Memleket Hikâyeleri* (1919) ve *Reşat Nuri Güntekin*'in *Çalıkuşu* (1922) eserleri de köy ve kasaba tasvirleriyle dikkat çeker. *Toplumcu Gerçekçi* yazarların da işleyeceği mekân/tasvir örnekleri bu eserlerle görünmeye başlanmıştır. Nesnel ve gerçekçi kaygının gereği olarak “...görülen, gözlenen varlık ve olaylar en ince ayrıntılarına kadar tasvir edilir.” (Çetin, 2009: 138). Gerçekçi tasvir, okurun, gerçeğin temelinden oluşturulan kurgudan etkilenmesine yardımcı olur. Köyün bir mekân olarak; Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nda yer aldığı ilk eser *Çıkrıklar Durunca*'dır. Roman *Batı Karadeniz*'deki (*Bolu-Kastamonu-Zonguldak*) *Adaköy* adlı bir Alevi köyünde geçer. Köyün ve kasabanın ana mekân olduğu diğer önemli roman; *Sabahattin Ali*'nin *Kuyucaklı Yusuf*udur. *Kuyucaklı Yusuf*'un iki önemli mekânı vardır: *Kuyucak Köyü* ve *Edremit Kasabası* (*Edremit ilçesi/Balıkesir*).

Köyün ve kasabanın ana mekân ya da önemli mekân olduğu 1940'lı yılların *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanları; *Toprak Kokusu*, *Sarduvan*, *Bir Şehrin İki Kapısı*'dir. *Toprak Kokusu*'nda, *Adana*'nın “*Kötüköy*” adlı köyü, köylülerin yaşadıkları kötü koşulları ve köyün dar bir mekân oluşuyla ilgili tasvirler barındırır. “*Kötüköy... Gerçekten de kötüydü. Üç dört yüz insan; damları toprak, duvarları kerpiç, yalnız daracık kapılarından ışık ve hava alan tek gözü basık evciklerde; camızlarile, öküzlerle,*

*eşeklerle bir arada yaşıyordu. Rutubetli kerpiçlerin kokusuna; ev kenarlarına, rasgele yığılıvermiş gübrelerin ekşimiş kokusu, ocaklarda yakılan tezeklerin geniz tıkayan dumanı karışıyordu. (...) Ev aralarında bırakılmış daracık boşluklar sözüm ona sokaktı. Bulaşık sularile vıcıklaşan, yakıcı yaz güneşlerinin bile kurutamadığı bu iğrenç sokakların bütün mikrobi ve pisliği; kırba karınlı çocukların çıplak ayakları, nalçalı postallar, altlarına sivri uçlu kösele dikilmiş sarı çizmeler, çarıklerle tek gözlü köstebek yuvası evlere taşınyordu.” (TK, s.28-29). Kötüköy, Anadolu’nun yüzyıllarca ihmal edilmiş köylerinin ve insanların simgelerinden birisidir. Kötü yaşam koşulları, bu köye ad olmuştur. Temiz su, yiyecek, ısınma, elektrik vb. gereksinimlerin çoğunun karşılanamaması -hatta hiç karşılanmaması- köylüleri modern çağda bir Ortaçağ geriliğine mahkûm etmiştir. Evlerin ve sokakların pisliği, köylülerin temiz nefes almalarına engel olurken sadece bedensel değil, ruhsal olumsuzluklara da yol açar. “Gerçekçi sanatçılar, insanların içinde ve aralarındaki ilişkilerde var olan çelişkileri betimlerler ve bu çelişkilerin hangi koşullar altında geliştiğini gösterirler.” (Brecht, 1980: 241). Toplumcu Gerçekçi sanatçılar, sınıflı toplum yapısını ve etkilerini köy ve kent fark etmeksizin yansıtmak isterler. Faik Baysal’ın *Sarduvan*’ında *Toprak Kokusu* romanındakine benzer manzaralar vardır. Yazar bu romanında, *Sakarya*’nın bugünkü *Serdivan* ilçesi olan köyün, o dönemdeki toplumsal gerçeklerini anlatmıştır. *Samim Kocagöz*’ün *Bir Şehrin İki Kapısı* romanında; *Ege Bölgesi*’nin *Menderes Irmağı* yakınında bulunan bir kasaba, eserin ana mekânıdır. Bu romanda, ırmağın taşıdığı zaman köylere ve kasabaya verdiği zararlar anlatılır. Irmak tarlaya hayat verirken, taşkın zamanında tarlaya ve köylüye zarar verir. Taşkına sebebiyet veren olaylarda zengin ağa da etkili olduğu için, köy; köylünün doğa ve zengin ağayla mücadele alanıdır.*

1950-1960 dönemi; köy ve kasabanın ana mekân oldukları pek çok önemli eserin yazıldığı bir dönemdir. *Mahmut Makal*’ın 1950’de yazdığı *Bizim Köy* eserinin ardından, köy ve kasabaya dair toplum gerçeklerinin, anlatıldığı pek çok roman, öykü, tiyatro yazılmıştır. *Köy Enstitüleri*’nin katkısıyla, köyü anlatan romancılar “...gözlemlerine dayanarak, bütün teferruatıyla içinden geldikleri, çok iyi bildikleri köy hayatını daha çok Marksist ideolojiye bağlı kalarak” (Okur, 2010: 79) romanlarını yazmışlardır. Bu dönemde *Anadolu*’nun ve köy yaşamının toplumsal (toplum) gerçeklerinin merkezi olduğu ve bununla ilgili izleklerin işlendiği romanlar yazan *Toplumcu Gerçekçi* romancılara bakıldığında; *Kemal Tahir*, *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Fakir Baykurt*, *İlhan Tarus*, *Necati Cumalı*, *Talip Apaydın*, *Refik Erduran*, *Orhan Hançerlioğlu*, *M. Sunullah*

Arısoy'un romanları ön plandadır. Bu yazarların romanlarında köy ve kasaba, Türkiye'deki toplum gerçeklerinin çarpıcı mekânlarıdır. 1950-1960 arasında köyün ve kasabanın ana mekân oldukları eserler; *Karanlık Dünya*, *Ekilmemiş Topraklar* (Orhan Hançerlioğlu), *Yağmur Duası* (Refik Erduran), *Sağırdere*, *Körduman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu* (Kemal Tahir), *Teneke*, *İnce Memed 1*, *Ortadirek* (Dağın Öte Yüzü 1) (Yaşar Kemal), *Yeşilkaya Savcısı*, *Var Olmak* (İlhan Tarus), *Sarı Traktör*, *Yarbükü* (Talip Apaydın), *Yılanların Öcü* (Fakir Baykurt), *Karapürçek* (M. Sumullah Arısoy), *Tütün Zamanı* (Necati Cumalı)'dır.

Köydeki ve kasabadaki toplum gerçekleri/toplumsal gerçekler; köyün, kasabanın bir mekân olarak geri kalmışlığa mahkûm edilmeye devam ettirilmek istenmesi ile çağdaşlığa ulaştırılmak istenmesi arasındaki mücadeleye sahne olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Çağdaşlaşmanın başarılması, seküler bir yaşam tarzının kapitalist sistemle en iyi biçimde birleştirilip uygulanmasında görülür. “*Köylü toplumunun değerlerine ve feodal üretim tarzına dair hiçbir romantik hayal beslemeyen Marx, kapitalizmi dinsel kuruntuları ortadan kaldırarak, feodal sosyal ilişkileri yıkarak geçmiş yüzyılların “döküntülerini” silip süpüren devrimci bir güç olarak görüyordu. Kapitalist devrim yalnızca dar bir soyluluğun ya da bir ulusun işi değildi; o, dünya tarihinde temel bir güçtü.*” (Bingöl, 2014: 153). Köy bu bakımdan, eskiyle yeninin mücadelesinin mekânlarından olur. Köyün, sadece küçük bir yerleşim mekânı olarak gözükmesi, buzdağının görünen kısmı olarak algılanır. Köy, kasaba toplumundaki gerçekler, buzdağının asıl büyük kısmı olarak görünmeye başlanılır. *Köy Enstitüleri*'nden yetişmiş yazarların Marksist ideolojiye bağlılıkları, sınıflı toplum yapısının köyde yarattığı gerçekleri yansıtımalarında kilit rol oynar.

Marksizm, toplum yapısını ekonomik unsurlarla çözümleyen bir düşüncedir. Buna paralel olarak; köyde yaşanan ve köyü bir problem yumağı mekânına dönüştüren sorunlar, maddi olanaksızlıklara bağlanır. “*Başlangıcından itibaren en olgun örneklerine gelinceye kadar, bu sınırlı sayıdaki olgular etrafında odaklandığı görülür. Bunların bir başka özellikleri, hep maddi kaynaklı oluşlarıdır. Bu bakımdan denebilir ki, Türk köylüsü, şu ya da bu şekilde maddi hayatıyla romana girmiştir.*” (Kaplan, 2010: 282). *Toplumcu Gerçekçi* köy romancıları; köylünün maddi olanaksızlıklarını ve bundan doğacak çatışmanın, köydeki toplum yapısını değiştirmesi düşüncesini hissederler. Hatta “*...birtakım ülkelerin deneyleri, köylülerin devrim süreci içindeki rolünü ispat etmiş durumdadır.*” (Harbi, 1974: 5). Köylülerin sosyalist devrim için taşıdıkları potansiyel,

kimi ülkelerde (Küba vb.) açığa çıkmıştır. Ancak Marksist sosyalist devrim düşüncesinin Türkiye’de gerçeğe dönüşmesi kolay değildir. *“Kerim Sadi’nin dediği gibi Türk köylüsü iki şeyden asla vazgeçmez. Bir dini ikincisi toprağıdır. Hâlbuki Marksist ideoloji Türk köylüsünden bu ikisini de istemekte ve kolektif bir hayat tarzını ima etmektedir. Daha mülkiyetle ve toprakla yeni tanışmış Türk köylüsünün bu ideolojiye uzak durması bundandır.”* (Kolcu, 2013: 65). Köydeki çatışma; köylüyü çağdaş ve eşitlikçi yaşam adına aydınlatmak isteyen öğretmenler, kaymakamlar vb. memurlarla köyün zengin ağaları, ağaların işbirlikçileri ve köylüyü istismar eden din adamları vb. arasında kurulur. Köy, “aydın” tematik güçle “sömürücü/gerici” karşıt güçleri arasındaki çatışmanın mekânı olur. Bu çatışmanın kaybedeni, genellikle arada kalan köylüdür ve dar mekân özelliği baskınlaşmaya devam eder.

Köyün kalkındırılması meselesi, Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren ele alınmıştır. *“Cumhuriyet, başlangıçtan beri köylülük kavramıyla yakından ilgilenmiştir. Nüfusunun çok büyük bir oranı köylülük ilişkileri içinde yaşayan, kentleşmesi yok denecek kadar az olan, tarım veriminin son derecede kısıtlı bulunduğu, ekonomik refahın söz konusu edilemeyeceği bir ülkede bu kaçınılmazdır.”* (Kahraman, 2012: 163). Osmanlı Devleti’nin her döneminde devlete ürün, vergi veren köy, orduya da asker yetiştirmiştir. Sürekli alma işi, köyün ve köylünün gerçek sorunlarını hep geri plana itmiştir. Böylece köyün ve köylünün sorunları büyüye büyüye Cumhuriyet’e kötü bir miras olarak kalmıştır. Bu süreçte sorunlar ilerlerken köylünün yaşam standartları neredeyse Ortaçağ döneminden kalmaz. Dolayısıyla köy, doğal vb. güzelliklerine rağmen köylünün kendisini kötü hissettiği bir varlık alanıdır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte köylünün yaşam koşullarının düzeltilmesi adına bazı hamleler yapılır. Ancak genel anlamda, teoride var olan çözümlerin pratiğe dökülmesi kolay değildir. *“Tek parti döneminde devletin toplumsal tabanı, sivil-asker bürokrasinin hegemonyası altında ticaret burjuvazisi, toprak sahipleri ve eşraf arasındaki ittifaktan oluşmuştur. İktidar bloğunun farklı kesimleri, kendi aralarındaki hegemonik mücadeleleri asıl olarak tek parti aygıtı içinde vermişlerdir. Köylülük ise toprak sahipleri lehine bu ittifaktan dışlanmıştır.”* (Özkazanç, 2017: 76). Köylünün bu ittifaka vereceği cevap, Demokrat Parti’nin 1950 seçimini kazanmasıdır. Fakat köylünün sorunlarının beklenen sürede ya da istenen hızda çözülemeyişi, olumsuzlukların devamına sebep olduğu gibi bazı yeni sorunların doğmasına da sebep olmuştur. Türk Toplumcu Gerçekçiliği içerisinde 1950’den sonra ağırlığını hissettiren köy, kasaba romanları; köylünün, kasabalının toplum/toplumsal

gerçeklerini, ilgili durum üzerinden ele alır. Bazı eserlerde, köyün/kasabanın geri kalmışlıktan kurtulamayacağı sezdirilir. Bunlarda köy bir “karanlık”ın mekânıdır. Bazı eserlerdeyse köye ve köylüye inanıldığında, ona imkân verildiğinde, köyün “aydınlık” bir mekân olabileceği mesajı verilir.

Karanlık, aydınlığın karşıtı olarak; yaşam ve canlılara dair olumsuzlukların toplandığı-simgeleştiği kavramlardan, sözcüklerdendir. Karanlık, fiziksel ve ruhsal olarak, bireyin ve toplumun algılarını-nefes alış alanlarını tıkayan sert bir tıkaçtır. Çağdaş uygarlık ölçünlerine uygun olmayan mekânların, yerlerin, şeylerin olumsuzluklarını ve kötülüklerini nitelendirmede kullanılan sıfatlardan biri olan karanlık; *Karanlık Dünya* romanına adını vermiştir. Eserin ana mekânı *Mazılık Kasabası*; başkarakter için aydınlık gözüken İstanbul’dan, köy-Anadolu karanlığına düşülen yerdir. “*Mazılık yavaş yavaş uyanıyor... Kadıba bu elli haneli kasabaya Mozambik adını takmıştı. Mozambik’te zaman denen makinenin çarkı gayet yavaş döner. Tüccar inhisarı altındaki müşterileri küçümseyerek dükkânında oturur. (...) Çiftçi toprağı ağır ağır sürmeye çalışır. (...) Kendi vatanımda bir İngiliz, bir Alman, bir Japon kadar yabancı hissediyorum kendimi ...*” (KD, s.12). Karanlığın psikolojik yoğunluğu, herhangi bir aydınlığı görmeyi zorlaştırdığı için kişiyi çevresine yabancılaştırır.

Aynı ülkenin bölgeleri arasındaki derin farklılıklar, psikolojiyi olumsuz etkiler. “*Kişinin kendilik bilincine kavuşması, öncelikle ‘dıştanlık’ın kör bataklıklarına saplanmadan kendi içne dönmesine ve orada oturmayı öğrenmesine bağlıdır.*” (Korkmaz, 2008: 30). Başkışının dış dünyada gördüğü, kasabanın karanlık zihninin uykuya zorlanan olumsuzluklarıdır. Dış mekânda, kendini gerçekleştirmeye yardımcı olacak bir şey göremeyen kişi, iç dünyasında huzuru yakalayamaz. *Mazılık Kasabası*’nın bir Afrika ülkesi gibi algılanması, şaşırılmayan sonuçtur. Başkarakter, kendini bu köyde yabancı ve sıkışmış hisseder, çalıştığı kasabaya elektrik getirilmesi için çalışır ve başarılı olur. “*Kasaba, asırlardan beri sürüp gelen derin ve karanlık bir sessizliğe gömülerek uyumaya hazırlanırken birdenbire elektrikler yandı. Kerpiç duvarlara yapıştırılan tezek kalıpları ile evlerin önünde sıralanan gübre yığınları bu göz kamaştırıcı aydınlık içinde bütün çirkinlikleriyle göründüler.*” (KD, s.71). Lambalar fiziksel karanlığı yırtarken Anadolu’nun geri bırakılmışlığı anlamındaki bilinçsel karanlığı açığa çıkarır. Buzdağının görülmesi gereken kısmı belirir. Asıl aydınlatılması gereken, Anadolu’nun yaşam koşullarıdır. Elektrik lambasının yanması, mekânı genişletmez. Kasabaya elektriği getirerek orayı fiziki olarak aydınlatmak önemlidir, ama daha önemlisi, köylünün ve

milletin bilincini aydınlatmaktır. Bu noktada, sanayileşmeye bağlı gelişmenin kırsala da yayılması isteği, kırsalın kentsel unsurlarla tanışması sonucunu ortaya çıkarmıştır. “*Kentsel nesne sisteminin en bilinen unsurları su, elektrik ve gazdır.*” (Lefebvre, 2020: 29). Yaşam koşullarını iyileştirmek, köyün, kasabanın kültürünü, düşüncesini çağdaşlaştırmak, mekânı genişletebilecek durumlardır.

Mekân, insanın kendilik bilincini anlamlandıran bir kavramdır. İnsam, mekândaki eylemleriyle ve uğraşlarıyla kendini var eder. Toprak, tarla köylü için varlık anlamını güçlür. Kendilik mekânlarının geniş mekân özelliği göstermesi, köy özelinde toprakta karşılık bulur. Toprak, emeğin sevincinin duyulduğu varlık mekânıdır. “*İnsani yitimlerimizi geciktiren, durduran ve bizi dünyaya açan kutsallığın adı olan emek, gündelik yaşam praksislerinin insanı insana ve insanı toprağa bağlayan gizemli yönünü de temsil eder.*” (Korkmaz, 2008: 38). Toprağın ekilmemesi, köylünün kendilik mekânı oluşturamaması demektir. “*Bomboş duruyordu topraklar... Kolları bacakları olsaydı hani, havalar da düzgün gitseydi, yağmur gerektiği zaman yağsa ama ovayı sular kaplamasa, güneş gerektiği zaman açsa ama toprağı yakıp kavurmasa; oğulları, damatları da askerden dönmüş olsalar ekemez miydi bu toprakları?*” (ET, s.317). *Ekilmemiş Topraklar*; Anadolu köylüsünün çeşitli imkânsızlıklar, doğal afetler ve savaşlar yüzünden ekemediği ve kendini var edemediği *Yediveren Köyü*’nün romanıdır. Köyün adıyla kendisi, gerçeği arasındaki tezatlık; verimli Anadolu topraklarının, yeni dünyaya, çağa uyum sağlayamamak sonucunda mahkûm edildiği kaderin ironisidir. Toprağını ekemeyen köylüyü, toprak-mekân gibi bakımsız ve yoksul bırakmıştır.

Osmanlı Devleti döneminden beri ekilemeyen topraklar, “*Asya Tipi Üretim Tarzı*”nı hatırlatmaktadır. Bu üretim tarzının adı, özel mülkiyetin bulunmadığı ve toprakların mutlak yönetime (kral/ hükümdar) ait olduğu ülkelerin üretim yapısıyla ilgili kullanılan bir kavramdır. “*Marx doğu toplumlarında özel mülkiyetin olmayışını merkezi yönetimin güçlü olmasına bağlamaktadır. Doğuda toprağın yegâne sahibi devlettir. Özel mülkiyetin yokluğu ve devletin toprağın tek sahibi olması özel mülkiyetin gelişmesine engel olmakta dolayısıyla sınıf temelli bir toplumun ortaya çıkmasını engellemektedir.*” (Sarıkaya, 2018: 42). Yönetim, siyaset, toplum terminolojileri kapsamında düşünüldüğünde Türk köylüsünün serf olma durumundan söz etmek zordur. “*Osmanlılar tarafından fethedilen bölgelerde köylüler genellikle topraklarının başında bırakılmış ve bir tür kiracı statüsüne sahip olmuşlardı.*” (Karpat, 1973: 30). Bu örnekte de devlet, toprağın sahibi olarak, köylünün üretmesini ister. Ancak köylüye gerekli teknik imkânları

sağlayamadığından istenilen üretime karşılık verilememektedir. Devlet, vatandaşına sağladığı olanaklar kadar değerlidir. Olanakların azlığına karşılık; vergiler, askerlik, savaş vb. durumların yoğun baskısı yüzünden köylünün istenilen üretimi yapması mümkün olmaz. Köylü, yaşadığı toprakta üretimsizlik ve yönetimin istekler baskısıyla bunalır, köy bir bunalım mekânına dönüşür.

Sağırdere ve *Körduman*'ın ana mekânı olan *Çankırı*'nın *Yamören Köyü*; bağnazlığın, çıkarıcılığın ve hilekârlığın mekânıdır. Roman karakterleri, aslında bu olumsuzlukların farkındırlar. “ – *Bırak Mustafa! Sen bu köyü bilmez misin? Aslı Yamukören...* ” (SRDR, s.47). Bağnazlık, çıkarıcılık ve aldatmacanın insan psikolojisine verdiği zararlar, içinde yaşanan toplumu ve mekânı çekilmez hâle getirebilmektedir. Sağırlığın ve körlüğün simgesel anlamında *Yamören Köyü*, bireyin kendilik bilincini geliştiremeyeceği bir mekândır. “*Sağırdere; Yamören Köyü'nün (kuzeybatısında) yazları kuruyan bir derecik olmaktan öte; romanda, cehalet ve sefaletle başbaşa bırakılmış köylü insanın kendi trajik kaderiyle mücadelesini ve bu mücadelenin “arızalı”, “eksik” ve “tek boyutlu” yansımalarını sembolize eder. Bir kere “sağır” niteliği; başlı başına bir duyarsızlığı imler. Körduman ise; Sağırdere ile aynı bağlamda, köylü insan üzerine bir kâbus gibi çöken dış şartların onu felaketler parantezine alarak tükenişe götürmesi gibi yine alegorik bir tarzda kullanılır. Birincideki “sağır” sözü, ikincisinde “kör” ifadesiyle birleşince romandaki insani ilişkilerin “kör”ler “sağır”lar diyaloguna dönüşeceğini, sığlaşıp yavanlaşacağını sezdirir.*” (Korkmaz, 1997). Olanaksızlıklar, geri kalmışlık, çıkarlar ve aldatmacalar kıskacındaki bu köy; sakinlerinin ilk fırsatta uzaklaşmak istedikleri cehennemî mekândır. Nitekim köyün gençleri, buldukları ilk fırsatta gurbete (Ankara'ya) giderler. “- *Şuna bak!... Yamören'in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam gibi adam çıkar mı? Bereket, delikanlılar gurbete gidiyorlar da biraz adamlık öğreniyorlar!...*” (SRDR, s. 67). Köy, kendi evlatlarını evinde tutamaz. Bunun bir diğer sebebi, ekonomik unsurların da etkisiyle iticilik-çekicilik psikolojisinin mekâna yansımasıdır. “*Belirli bir arazi mülkiyetine sahip olduğu halde kırsal kesimde geçimlik üretim düzeyinde bulunan kişiler, muhtemelen kırdan kalma ya da kente göçme tercihlerini, daha geniş bir yelpazede belirleme olanağına sahip olacaklardır ve onların tercihlerinde hem itidlik, hem de çekicilik öğeleri farklı oranlarda etkili olacaktır.*” (Makal, 2001: 124). *Kulaksızın Mustafa*, babasının tarlasında çiftçilik yapmak yerine Ankara'ya gidip işçilik, ustalık öğrenmeyi tercih etmiştir. Mekânın sıkıştırması ve köyde statü kazanmak uğruna kendi parasını kazanma isteği, başkarakterin

tercihinde etkilidir. *Kemal Tahir*'in 1950'lerin son yıllarında yazdığı ve *Anadolu*'yu-köyü anlatan diğer romanlarında da köy ve kasaba, kötü olaylara ev sahipliği yapar. Bu durumun meydana gelmesinde, *Anadolu*'nun yoksulluğu ve imkânsızlıkları büyük rol oynamıştır.

Kemal Tahir, olumsuzlukların coğrafyasına dönüşen *Anadolu*'nun üzerinde titizlikle durmuştur. “*Kemal Tahir, romanının temel hususiyeti olarak kabul ettiği gerçekliği coğrafya etrafında tanımlar. Mesela, Anadolu toplumunun kendine mahsus özelliğini, Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde yaşadığı tecrübelerden sonra, coğrafyanın insan üzerindeki tesirini gözlemleyerek tespit etmiştir. Bu açıdan Kemal Tahir'in eserlerinde coğrafya, muhtevanın asli unsurlarındandır.*” (Coşkun, 2006: 111). Yazarın, köy ve kasabanın ana mekân olduğu *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu* eserlerinde coğrafyanın tipik özellikleriyle psikoloji arasındaki ilişki, olay örgülerini örmüştür. Eşkivalık, çıkarıcılık, aldatmaca, sömürü, istismar vb. olumsuzlukların sarmalı köylüyü mekânında sarmıştır. *Kemal Tahir*'in bu romanlarındaki köy/kasaba örnekleri, *Yediçınar Yaylası*, *Narlıca Köyü*, *Çorum Kasabası*'dır. Yani *İç Anadolu Bölgesi*'nin kırsal kesimidir. Köyün geri kalmışlık mekânına dönüşmesinin *İç Anadolu*'dan verilen örneklerine *Refik Erduran*'ın *Yağmur Duası* eserinde de rastlanılmaktadır. Köyler, başkente fiziksel anlamda yakın olsalar da gelişmişlik açısından çok uzaktır. “*Ankara'dan hareket edeli bir saat olmuştu. Bu bir saat bizi hükümet merkezinden kırk kilometre öteye değil, zamanımızdan dört asır geriye götürmüştü.*” (YD, s.29). Ülkenin başkentine, yöneticilerine bu kadar yakın olan köylerin, çağdaş uygarlığa bu kadar uzak olması düşündürücüdür. Zihinlerin ve yaşamın geri gözüktüğü mekânlara giden insanlar, rahatsızlık hissederler.

Olay örgüsü *Burdur*'un *Karataş Köyü*'nde geçen *Yılanların Öcü*, mekânın, çatışmanın tam merkezi olması bakımından dikkat çeker. Roman, zenginle yoksul çatışmasının sosyalist yorumunda mekânla özdeşleşir. Bir köy çocuğu olan, *Köy Enstitüsü*'nde yetişen *Fakir Baykurt*'un bu eserinde, tematik güç ile karşıt gücün gerilimi, *Irazca* ve oğlu *Kara Bayram*'ın evinin önüne ev yapmak isteyen *Haceli*'nin alan parselinde (ev yeri) birikmiştir. “*Yılanların Öcü romanında mekân romandaki olayların akışını belirleyen unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman kişilerinin çatışmalarının temelinde yatan neden mekân odaklıdır. Romanın bel kemiğini oluşturan Haceli-Bayram çatışmasının temelinde mekâna dair huzursuzluk yatar.*” (Karabela (Şermet), 2007: 157). Ev yeri, köyde varsıl ile yoksul arasındaki çatışma sebeplerinden başlıcasıdır. “*Köy*

içindeki ev yerlerinde bütün varıl düzrülerin gözü vardır Kara Bayram!" (YÖ, s. 57). *Irazca* ile *Kara Bayram*'ın evi, yoksul evidir. "*İki kattı. Alt kat, ahır, samanlık, koyun damı. Üst kat, iki oda bir hayattı. Odalardan birinde otururlar, yerler içerler, yatarlardı. Birine de taktuk korlardı.*" (YÖ, s. 50). Ancak bu yoksul evi, köyün en güzel yeri olduğu için değerli bir konumdadır. *Haceli*, arkasındaki muhtarın -bir nevi devlet otoritesinin- gücüne dayanarak, *Irazca* ile *Kara Bayram*'ın evinin tam önüne ev yapmak için temel kazar, malzeme hazırlar. *Köy Kurulu* üyeliğine seçildiğinden, köydeki zenginlik ve saygınlık statüsünü yaptıracığı evle sembolleştirmek ister. *Irazca Ana*, evinin önüne ev yapıp, evin aydınlığının kesilmesini istemez. Genellikle karanlık anları betimlenen köyde *Irazca* ve ailesinin nefes alma gücü, evlerinin manzarasından gelmektedir. O, nefeslerinin kesilmemesi için evinin önüne ev yapılmasını istemez, *Haceli*'nin ev temeline ve malzemelerine zarar verir. *Haceli* de ev yapmakta diretince çatışma şiddetlenir. *Muhtar Hüsnü*, kendi otoritesine karşı çıkan *Kara Bayram*'ı darp ettirir. *Haceli*'nin saldırısına uğrayan *Irazca*'nın gelini, bebeğini kaybeder. Romanın sonunda *Haceli* istediği evi yaptıramaz. Ancak *Irazca* ile oğlu üzerindeki tehdit kalkmış sayılmaz. Mekânın ana sebep olduğu olaylar devam edecektir.

Yaşar Kemal'in dönem romanları *Teneke*, *İnce Memed I*, *Ortadirek*'te (*Dağın Öte Yüzü I*) köy ve kasabanın mekân olarak çeşitli anlamlar çağrıştırmaları, zengin, ağa baskısının yaşandığı mekânların dar mekân olması örneklerinin yanı sıra doğal çevrenin güzel tasvirleri ve zorluklara karşı bir nefes alma mekânı/geniş mekân örneklerini barındırmalarıyla özgünlük kazanırlar. Yazar eserlerinde, *Çukurova*'nın doğal güzelliklerini duru betimlemelerle sunar. Bu betimlemeler, *İnce Memed I* ve *Ortadirek*'te (*Dağın Öte Yüzü I*) daha fazladır. *Teneke*'de, çeltikçi ağaların gadrine uğrayan köylülerin evleri kötü haldedir. "*Yaşamaları mucize. Evleri bataklığın üstüne, kamışlardan, sazlardan yapılmıştır. Altından sular kaynar. Hayvanlarıyla birlikte burada, yalnız yağsız bulgur yiyerek, yaşarlar efendim.*" (TNK, s. 20). Yoksul köylüler, sıtmanın yayıldığı evlerde yaşamaya çalışırlar. Kötü yaşam koşulları, onların evlerini yaşarken cehenneme çevirmiş gibidir. Kaymakamın makam odası, bir başka dar mekân örneğidir. "*Odanın mobilyaları, kurt yiyip delik deşik olmuş bir masa, kirden sakız bağlamış, yağlı yağlı parlayan bir sandalye, döşemesi yırtılıp somyaları dışarı fırlamış bir koltuktan ibaretti. İrkildi. İçinden iğrenme, kusmak geçti.*" (TNK, s. 24). Kaymakamlık makam odası, normalde güzel mobilyalarla döşenmiş gösterişli bir oda olarak beklenilir. Ancak *Cumhuriyet*'in ilk yıllarındaki olanaksızlıklar, genç bürokratları, *Anadolu*

kasabalarında/ilçelerinde kötü sürprizlerle karşılaşır. Eşyaları iğrendirici olan makam odası, eksik olmayan ziyaretçilerle birlikte kaymakam için dar mekândır. Kaymakam, odanın verdiği sıkıntıdan, doğayı izleyerek kurtulmaya çalışır. “*Gün zeytin ağaçlarının pencereden görünen dallarını parlattıyordu. Karşıdaki, deniz misali dalga dalga ovadan sesler yükseliyordu. Ovanın ortasında bir gümüş kıvrımı parlaklığında akan çay uçacakmış gibi koşuyordu. (...) Kâinatı aşkla, muhabetle kucaklayası geliyordu.*” (TNK, s. 24). *Anadolu*’nun doğası güzeldir, fakat doğaya el uzatan, kendisinden başka insanların huzurla yaşamalarını önemsemeyen çeltikçi ağalarla yaptığı mücadele ve sıkıntılar, kaymakamın doğal güzelliklerden haz almasını çoğu zaman engeller.

İnce Memed I’de *İnce Memed*’in köyü, verimsiz düzlüklerde kurulu köylere aittir. “*Dikenlidüzü bu düzlüklerden biridir. Dikenlidüzüne beş kadar köy yerleşmiştir. Bu beş köyün beşinin de insanları topraksızdır. Cümle toprak Abdi Ağa’nındır. Dikenlidüzü, dünyanın dışında, kendine göre apayrı kamunları, töresi olan bir dünyadır.*” (İM-1, s. 10). Düzlük bölgede bulunan köylerde, köylünün yaşamını anlamlandırması çoğu zaman toprağı işleyebilmesiyle mümkündür. Düzlük yerde bulunan, ama verimsiz topraklara sahip bölgelerde yaşayan köylülerse doğanın kötü sürpriziyle yaşamak zorunda kalırlar. *Abdi Ağa* gibi bir ağanın baskısı eklenince, köyün dar mekân özelliği artar. *İnce Memed*, *Abdi Ağa*’nın kendisine ve köylülere zulmüne karşı dağa çıkmıştır. Bazı çatışma anlarında ve düşmandan uzaklaşmak isterken dağ, doğa, dar mekân özellikleri gösterir. Buna karşın yazarın doğayı tamamen dar mekân özellikleriyle göstermemesi, anlatım özgünlüğünü perçinlemiştir. “*Yazarın sayfalarca süren çakırdiken tasvirleri, Ali Dağı’nın sarp kayalıkları ve bitmez tükenmez karının öldürücü havası, okuyucu üzerinde soğuk ve ürpertici bir izlenim bıraktığı gibi, aynı zamanda bambaşka bir dünyaya da götürür.*” (Yalçın, 2011: 144). *Yaşar Kemal*’in mekâna ve çevreye dair tasvirleri, eserlerinin sınıf çatışmaları ve zorluklarıyla sıkışmasını engeller. Mekânı, tekdüze psikolojiyle çevrelenmemiştir.

Ortadirek’te (*Dağın Öte Yüzü I*) bir dağ köyünün sakini olan *Uzun Ali* ile ailesinin üzerinden *Çukurova*’ya inerek pamuk ırgatı olan köylülerin yaşamları, doğayla mücadeleyle iç içe anlatılmıştır. Dağ, orman ve yollar, pamuk tarlalarına inmeye çalışan köylülere zor anlar yaşatır. “*Şimdi göç, çoluğu çocuğu, atı eşiğiyle ormana doğru kaçıyor. Yükler devriliyor, yükler doğrultuluyor. Olmazsa devrilen yükler sırtlanıyordu. Muhtar kara eşiğini tırısı kaldırmış, göçün önünde ilerliyor, arada bir dönüyor, “Ormana marş! Ormana marş!” diye bağıırıyordu.*” (ORTDRK, s. 69). Dağ,

orman, köylüler için dar mekân özellikleri gösterir. Değişen hava koşullarının etkileri sert yaşandığından hastalanma ve sakatlanma riski çoktur. Göç yolunda hastalanan veya sakatlanan birey içinse yolculuk, bir ölüm yolculuğu olabilmektedir. Yaşlıların bu yolculuğa dayanmaları daha zordur. “*Şu yolların da yokuşu olmasa, dağı olmasa, geçilmez suyu olmasa, yağmuru, boranı, karı buzu olmasa... Tüm yollar Çukurova yolları, tüm zaman hidrellez zamanı olsa. Hele yokuş hele! Vay, ocağın bata senin yokuş gibi. Ne vardı şu zamanda insanın karşısına çıkacak. Allah'ın kahri gazabına uğra, e mi? Uğra yokuş gibi.*” (ORTDRK, s. 213). Yokuş, aç kalmamak, yaşayabilmek adına didinen köylülerin yaşadığı zorlukların bir simgesidir. Köylüler, yokuşları aşıp Çukurova’ya inebildiklerinde bir, bir buçuk ay çalışabilmektedirler. Eğer verimli tarlalara gidebilirlerse biraz daha para kazanabilmektedirler, az para kazandıkları için *Bakkal Adil Efendi*’ye borçlarını dahi kapatamazlar. Her zorluğa karşın, köylüler, *Uzun Ali* ve ailesi Çukurova’ya inmeyi başarırlar. Doğayla dövüşe dövüşe, doğanın tüm sıkıştırmalarına rağmen hedeflerine ulaşırlar. Çukurova pamuk tarlaları, kendisine kavuşulduğu anda köylü *Uzun Ali* ve ailesi için bir geniş mekâna dönüşür. İniş, doğayı yenen köylüye verilen bir zafer hediyesi niteliğindedir. *Yaşar Kemal*’de mekân, tabiat, bir insan gibidir. “*Yaşar Kemal tabiatı sanki iki ayrı insan gibi görür; Nazım Hikmet’in büyük gözlemini buluruz onda: “Bu cehennem, bu cennet bizim.”*” (Naci, 2008: 24). Toprak, doğa, yazarın kaleminden ışık yaratan bir güzellik olarak kâğıda dökülmüştür. “*Sıcaktır Çukurun toprağı. Yumuşacık, pamuk gibidir. Kim bilir nasıl böyle un gibi yapmışlardır bu toprağı? Kara, ısıtılıdır. Yürürken ayak bileklerine kadar toprağa gömülürsün. Seher vakti düş gibi buğulanır. Işık günden değil, topraktan çıkar gibidir.*” (ORTDRK, s. 160). Verimli toprak, emekçinin değerini anlamlandıracak bir ışığın sahibidir. Emegini, alınterini toprağa dökerek ırgat, onun cömertliğiyle karnını doyurabilecektir. Yaşar Kemal’in özgünlüğü, sınıf farklılığının sivrilttiği gerilim ve çatışmayı doğanın munisliğiyle yontmasıyla çelikleşir.

1950-1960 döneminin önemli eserleri olan köy romanlarının bazılarında; köylüye olanaklar sunulması halinde köyün iyi-olumlu bir mekân olabileceğinin mesajının verildiği örnekler mevcuttur. Bu örnekler; köyün/kasabanın, toplum gerçekleri içinde hep olumsuz gösterilmesinin, hiç düzelmeyecekmiş gibi gösterilmesinin karşısında durur. *Karapürçek*’te köy, kendisinin olumsuzluklarının ve kendisi için çalışan memurların farkında olan, bu memurlara yardımcı olmaya çalışan ve aydınlığa çıkmak isteyen insanların mekânıdır. *Karapürçek Köyü*, Bursa yakınlarında bir dağ köyüdür. Köye gelen

öğretmenler, köylüyü sevmezler ve ilk fırsatta buradan ayrılırlar. Köye gelen yeni öğretmen, idealist bir öğretmendir. *Öğretmen*'in daha önceki öğretmenler gibi olmadığını, kendilerine saygı gösterdiğini anlayan köylüler ona gönülden yardımcı olmak isterler. Eser Türk köylüsünün, inandığında köyünü güzel bir mekâna dönüştürebileceğinin mesajlarını verir. *"İstendikten sonra neler yapılmıyor ki? Türk köyünde başarılmayacak iş yok. Bu denemeden sonra bunu bir kez daha anladım. Sizin güvenilecek bir kişi olduğumuza inandı mı, Türk köylüsünün, ardınızdan gelmemesi için hiçbir neden yoktur! Onun havasını bilmek, saygısını, güvenini kazanmak, iş yapmak, başarmak için gerekli."* (KRPRÇK, s.124). Köylünün devlet görevlisine kolayca güvenemeyişi, inanamayışı, köyün yaşam koşullarının hep kötü bırakılmasında ve devletin bunu değiştirmek adına uygulamalar yapamayışında aranabilir. Köy öğretmenlerine devletin sözde değil, özde destek vermesi gerekliliği ortaya konur. *"Fakat pek çok alanda olduğu gibi, eğitim öğretimde de işi "oluruna bırakan" sakat anlayışla meselelerin çözülmesi mümkün değildir."* (Kaplan, 1997: 239). Köy, kendisini seven ve kendisine yardımcı olan *Öğretmen* (*Muallim*) için geniş mekândır. Ancak devletin *Öğretmen*'e destek vermemesi, köyde mutlu olan eğiticiyi huzursuz eder. Atılan iftiralar, başkarakterin meslekten el çektilmesine ve köyden ayrılmasına sebep olur.

1950'lerde *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanları arasında dikkat çekici örnekleri bulunan köy romanları, Türkiye'de çok partili siyasi ve toplumsal hayata geçişin Anadolu'daki etkilerini göstermesi bakımından açık ve gerçekçi görüntülere sahiptir. 1946'da *Demokrat Parti*'nin kuruluşu ve birkaç ay sonrasında genel seçim kararı alınması; köy insanının siyasi önemini arttırmıştır. *"1946 hamlesinin ana amacı, köylülüğü gerek ekonomik gerekse siyasal olarak dönüştürmektir."* (Kahraman, 2012: 256). İktidar olmak için bir "oy"un önemi, demokrasinin özelliklerindendir. Oy deposu olarak görülen köy, bu andan itibaren parti ve partililik çekişmelerinin mekânı olur. *Ağlama Duvarı*, *Yolgeçen Hanı*, *Yılan Hikâyesi*, *Ortadirek*'te (*Dağın Öte Yüzü 1*) köyün "siyaset meydanı" oluşuna dair örnekler mevcuttur. *Demokrat Parti*'nin 1946'da kuruluşu ve bu durumun getirdiği siyasi-politik rüzgâr, Anadolu'da, köyde yankısını çabuk bulmuştur. Gazete, radyo gibi iletişim kanallarından aldıkları haberleri irdeleyen köylüler, partilerin kendileriyle ilgili vaatlerini öğrenmektedirler. Partilere edilen teveccüh neticesinde kahvehaneler, köy odaları ikiye bölünür. *" – Sen Halk'çısın, muallim bey... (...) – Memiş'in kahvesi Demirkıratların kahvesi gayrik... Orada Halk'çılara çay vermiyorlar oğul... - Tuhafsın muhtar... Daha düne kadar göbeğimiz Memiş'le kesilmişti yahu! (...)*

– *Kusura bakma muallim bey, demişti; Mestan'ın kahvesinde de Demirkıratlara çay vermiyorlar. – Köy ikiye ayrıldı desene! – Millet gözüünü açtı, muallim bey...*” (AD, s.16). Particilik, fanatizm doğurur. Baba-oğul, yeğen-dayı, kuzenler particilik yüzünden ikiye ayrılırlar. Particilik fanatizmi, aynı köyde rakip partiyi tutanların bir düşman gibi algılanmasına yol açar. *“Halkçılar da kim oluyor? Eşeklik etme... diye, Osman çıkıştı. Muhtarın tarafı. Millet, birbirinin yüzüne baktı kaldı. Herkes kendisini yokladı: Kimse muhtarın tarafından değildi. Köyün içinde muhtar efendinin taraftarı olanlar, damgalı eşekler gibi dolaşırlardı. (...) E... Biz hangi yakadan oluyoruz şimdi? (...) Demokrat fırkadan yana oluyoruz.”* (YH, s. 44). Particilik çekişmelerinin temelinde ekonomik sebepler vardır. *“Romanda, köylülerin ekonomik problemleri, köydeki siyasi mücadelelerin hareket noktası olarak ele alınır.”* (Kaplan, 1997: 207). Köyün CHP’li muhtarı, köylüye ekonomik zararlar verip zulmeden *Dalyancı Ağa*’nın adamıdır. *Dalyancı Ağa* da *Cumhuriyet Halk Partisi*’nin adamı olarak görülür. Köylüler, kendilerine yardım etme sözü veren *Demokrat Parti*’ye teveccüh duyar. 1946 genel seçimleri, köyü siyaset meydanı havasına sokar. Köylü, DP’nin köyde birinci olmasına sevinir, ülke genelinde CHP birinci olunca hayal kırıklığına uğrar.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Romanı’nda mekân unsuru; somut ve realist tasvirleriyle ön plana çıkan ve simgesel değerler taşıyarak bir işlevsellik oluşturan yönleriyle kendisini kurmuştur. Sınıflı toplum yapısının getirdiği gerilim ve olumsuzluklar, mekân algılarında çoğunlukla dar mekân özelliklerini göstermiştir. Kent ve kırsal yaşamın sınıfın toplum yapısında, iki somut mekân örneği, simgesel özellikleri taşıma kapasitesine sahiptir: Fabrika ve tarla. Fabrika, kentteki işçinin gerçeklerinde rol oynar ve işlevsellik ortaya koyar. Tarlaysa kırsal kesimde ve geniş tarlalarda ırgatın, köylünün ve çiftçinin toplum gerçeklerinde rol oynar. Tarladan çıkan hammaddenin veya ilk ürünün fabrikalarda işlenişi, köy ve kentin ilişkisinde, Cumhuriyet’in yerli ve milli burjuvazi yaratma girişimlerindeki çabalarının yansımalarını taşır. Sanayileşmenin arttırılmak istenmesi; teknolojinin üstünlüğünün makine sesleriyle mekânı boğması, artan çalışma saatlerine ters orantılı olarak, çalışma koşullarının bakımsızlaşması, olumsuzlaşması fabrikadaki işçiyle tarladaki ırgatı zorlamıştır. Verimsiz topraklara kurulu köylerde yaşayan veya tarım yapmanın imkânsız olduğu kırsal kesimde yaşayan insanların da ırgat olmak için kente mevsimlik göç etmeleri, yine köy-kent ilişkisinin bir yönü olmuştur. İlgili romanlarda; köyünden ayrılmayan, ancak olanaksızlar sonucunda üretim yapamayan köylünün, çiftçinin gerçekleri de mekânla özdeşleşerek okura

sunulmuştur. Bu durumların yanında, köy meselesinin işlenişine yeni yönler kazandıran *Köy Enstitülü* yazarların romanlarında mekân, toplum gerçeklerinin yansıtılmasında zaman zaman ön plana çıkmıştır. Köy, *Çok Partili Hayata Geçiş*'le (1946) birlikteyse seçim dönemlerinde bir siyaset meydanına dönüşmüştür.

2.1.4. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında “Zaman”

Romanların önemli bir unsuru sayılan zaman; çözümlemelerde dikkat edilen bir öğedir. “*Romanda kendisine yer verilen olayların geçtiği, olup bittiği, cereyan ettiği nesnel, vaka ve anlatma zamanlarını karşılayan bir kavramdır.*” (Çetin, 2009: 126). Herhangi bir romanın vaka (olay) zamanı, yazılış zamanı, ilk basılma yılı, olay örgüsü içerisinde tarihi olaylardan söz edilmesi, olayların kronolojik bir çizgide ilerlemesi ya da zamanda geriye dönüşlerin sık yaşanması gibi durumlar; romanın çözümlemesinin zaman unsuruyla ilgilidir. Olay zamanı, anlatma zamanı ve yazma zamanı gibi zaman türleri, birbirinden farklılıklar göstermektedir. “*Vaka, bir müddet zarfında cereyan eder. Anlatıcı bu vakayı, vaziyete göre, bir müddet zarfında öğrenir ve nakleder. Bu sonuncusunu yazma zamanıyla karıştırmamaya dikkat etmek gerekir.*” (Aktaş, 2005: 107). Örneğin, bir olayın geçtiği zamandan 20 yıl sonra anlatıcı tarafından öğrenilmesi ve bundan belli bir süre sonra anlatılması bu durumla ilgilidir. “*Bir metin halkası üç ayrı tarihle alakalı olarak okuyucunun karşısına çıkar. Birincisi itibari vakanın meydana geldiği süre, ikincisi itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimidir.*” (Aktaş, 2005: 116). Bazı durumlarda, anlatma zamanıyla yazma zamanının hemen hemen aynı dönemde gerçekleştiği de görülmektedir. Yazma zamanı, kurmaca zaman unsurundan ayrı bir zamandır.

Zaman unsuru; toplum gerçeklerinin, yaşanan dönemle ilgisini ve romanlarda belirtilen tarihi olayların bireysel ve toplumsal yaşama etkisini göstermesi vb. bakımından oldukça önemlidir. Edebiyat “*..bir zaman sanatıdır.*” (Sağlık, 2010: 128). Yani edebiyat ve roman; “*Her şeyden önce zaman içinde geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır.*” (Pospelov, 1995: 93). *Toplumcu Gerçekçi* romanda zaman unsuru; yaşanan dönemin toplum gerçeklerinin oluşumunda, tarihsel materyalizm ilkeleri ve Marksist düşüncenin çözümleme unsurlarına ters düşmeyecek bir yansıtmayı önemser. *Toplumcu Gerçekçi* sanat, yazın anlayışı, eserin zamanının, toplum

gerçeklerine uygunluğuna dikkat eder. “*En muğlak allegori, en hayali pastoral ve en çirkin fars bile gereği gibi incelendiği takdirde zamanın toplumu hakkında bize bir şeyler anlatırlar.*” (Wellek-Warren, 1983: 140). Romanın, yaşanan dönemdeki toplumsal değişiklikleri anlatmaması ya da yansıtmaması pek düşünülemez. “*Zaman Sosyolojisi yaparak denilebilir ki sosyal olay ve olgular zaman içinde gerçeklik kazanırlar. Zaman, toplumların, toplumsal olayların bağlamıdır. Sosyal olayların sahip olduğu mekân boyutu da zamanın dışında değerlendirilemez.*” (Okumuş, 2005: 54). Zaman, toplumsal olayların anlamlandırılmasında kilit rol oynarken, mekâna yüklediği dönem işaretleriyle onu kendisine katar. Örneğin; *Selimiye Camii*’nin ihtişamı, *Osmanlı Devleti*’nin en parlak, güçlü yıllarını simgeler.

Toplumcu Gerçekçi romanlarda sıkça işlenen konular olan sınıf farklılıklarından kaynaklanan sorunların doğurduğu toplum gerçekleri, burjuva sınıfının olumsuzlukları, *Kapitalizm*’in sonuçları, *Ortaçağ*’ın ya da *İlkçağ*’ın toplum gerçekleri değil; 19. Yüzyılın ikinci yarısının ve 20. Yüzyılın toplum gerçekleridir. Toplumcu gerçekçiler için “*Yirminci yüzyıl sosyalizm mücadelesi ve sosyalizmin kanıtlanması çağıdır.*” (Parkhomenko-Myaskinov, 1976: 7). Kuram, zamanda, çağdaş dönemin toplum gerçekleriyle ilgilenirken, daha önceki dönemlerde yaşanan olaylardan gelen etkileri göz ardı etmemiştir. “*Zaman ancak anlatsal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamana dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir.*” (Ricoeur, 2011: 23). Dönem romanındaki zaman unsuruna bakıldığında, olay örgülerinin yakın geçmiş dönem ve kendi dönemlerinde geçtiği görülür. Yakın geçmiş, bu roman üzerinde etkili olurken sonuçlarını da beraberinde getirmiştir. Bazı romanların olay örgüleri; 19. Yüzyılın ikinci yarısından 20. Yüzyıla uzanırken, bazı romanların olay örgüleri 20. Yüzyılın ilk yıllarında geçer. Bunların dışındaki romanlardaysa vaka zamanıyla anlatma zamanı arasında yakınlık görülmektedir. Her bir roman, yakın geçmiş dönemin ya da kendi dönemlerinin toplum gerçeklerini göstermeye çalışır. *Sadri Ertem*, *Orhan Hançerlioğlu*, *Kemal Tahir* vb. yazarların bazı romanlarında vaka (olay) zamanları, 19. Yüzyıl’ın ikinci yarısından 20. Yüzyıla uzanır. *Sadri Ertem*’in *Çıkrıklar Durunca*, *Bir Varmış Bir Yokmuş*, *Düşkünler*’i, *Orhan Hançerlioğlu*’nun *Ekilmemiş Topraklar*, *Bordamıza Vuran Deniz*’i, *Kemal Tahir*’in *Yediçınar Yaylası*, olay zamanları 19. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan romanlardır.

Çıkrıklar Durunca'nın olay zamanı, 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında geçer. Adaköylülerin oğullarını *Yemen*'e asker göndermeleri ve bundan muzdarip olmaları birer ipucudur. *Yemen İsyanları* 1870'lerden 1911'e, devlete zarar veren önemli olaylardır. Ayrıca, romanın olay örgüsünde önemli kırılmaya sebep olan, İstanbul'a gelen ve İstanbul'da üretilmeye başlanan fabrika işi kumaşlar, *Kapitalizm*'in 19. Yüzyıl'da başlayan yükselişinin *Osmanlı Devleti*'ne etkisini gösterir. Sosyal zaman 19. Yüzyılın son çeyreğidir. Eserde *Hasan*, *Esmâ* vb. karakterlerin hayatları anlatılırken kronolojik dizge bozulur. Romanın ilk basıldığı yıl 1931'dir. *Bir Varmış Bir Yokmuş* (1933); Osmanlı Devleti'nin *Kırım Savaşı*'na (1853-1856) katılmasından, 1922-1923 döneminde resmen yıkılmasına kadarki süreçte yaşananları ele alır. Sosyal zaman yaklaşık seksen (80) yıllık bir dönemi kapsar. *Düşkünler* (1935); 19. Yüzyıl'ın ikinci döneminden Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki yıllara kadar olan (1920'lerin ikinci yarısı) dönemi zaman unsuru olarak işler. Bu romanın sosyal zamanı da yaklaşık 60-70 yıllık bir uzun bir dönemi kapsar. İki romanın anlatma zamanlarıyla yazma zamanları arasında büyük zaman dilimi gözükmez.

Ekilmemiş Topraklar'ın olay örgüsü, 1870'lerde başlayıp 1945-1946'da sonlanır. Sosyal zaman olarak yaklaşık 80 yıllık uzun bir dönemi ele alan romanın her bölümünün başlangıcında, ilgili yıllarda dünyada ve Türkiye'de neler olup bittiğiyle ilgili bazı örnekler verilir. (1870'ler, 1880'ler, 1890'lar, 1900'ler, 1910'lar, 1920'ler, 1930'lar, 1940'lar). "1876 yılında, Almanya'da Goldstein, katod ışınlarını bulmuştu. 11 Mart 1876 günü Sabah gazetesi şöyle yazıyordu: Geçen Pazar günü Beyoğlu caddesinde ..." (ET, s. 245). Eserde *Balkan Savaşı*, *Birinci Dünya Savaşı*, *Kurtuluş Savaşı* ve *İkinci Dünya Savaşı*'yla ilgili bilgiler bulunması, romanın zaman unsurunda ve dönemlerin toplum gerçekleriyle ilgili birer ipucudur, ilk basılış yılı 1954'tür. Romanların zaman unsurlarında "...zamanın "toplumsal değişimleri" yansıtmak gibi bir işlevi" (Sağlık, 2010: 135) vardır. Bu romandaysa zaman ilerlemiştir, ancak köylünün durumu/yaşayışı değişmemiştir. *Bordamıza Vuran Deniz*'in (1960) olay örgüsü de 19. Yüzyıl'ın son yıllarından 1950'lerin ortalarına uzanan bir zamanda geçer. *Yediçinar Yaylası*; 1850'lerden 1900'lere, Çorum bölgesi üzerinden Anadolu'yu anlatır. *Kambur Kadi*, *Dilaver Paşa* gibi karakterlerin çıkarları uğruna bölge insanına ve devlete verdikleri zararlar, 2. *Abdülhamit Dönemi*, 1900'lerin başında artan baskı ve 2. *Meşrutiyet'in İlanı*'nın (1908) yaklaşması gibi olaylar, zaman unsurunda önemlidir. Romanın ilk basım yılı 1958'dir.

Olay örgüleri 1900’lerde, 1910’lu yıllarda ve 1920’lerde geçen roman örnekleri, Osmanlı Devleti’nin son yılları, *Birinci Dünya Savaşı*, işgal ve *Kurtuluş Savaşı* yıllarının topluma getirdiği genel sıkıntıların romanlarıdır. Sıkıntılar, toplum gerçeklerinin ve toplumsal gerçeklerin toplandığı bir kümedir. *Kurtuluş Savaşı* yıllarının İstanbul ve Anadolu gerçekleriyle Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yılları; yine bu romanlarda işlenir. Bu zaman diliminin öne çıkan eserleri; *Kuyucaklı Yusuf*, *Köyün Kamburu*, *Esir Şehrin İnsanları*, *Sınıf Arkadaşları*; olay zamanları 1900’ler ve 1910’lar olan romanlardır. *Kemal Tahir*, *Cevdet Kudret Solok*, sosyal zamanı karakterlerin ağzından da göstermiştir. “ – *Avusturya kralının oğlu Sırbistan’a gezmeye gitmiş. Karısı da yanında... Bunlar gezip dururlarken Sırpının biri vurup öldürmesin mi?*” (KK, s. 202). *Birinci Dünya Savaşı*’nın başlangıcı gibi, *Osmanlı Devleti*’nin bu savaşa girişi de karakter ağzından söylenir. “ – *Tamam! Almanla birlik olup savaşa girmişiz kardaşlar!*” (s. 203). *Despot* romanının olay örgüsü, 1909-1914 döneminde başlar, *Gonk Vurdu*’da 1929 *Ekonomik Krizi*’nin etkilerine yer verilir. İlhan Tarus’un *Var Olmak* romanında olaylar 1919-1920 döneminde geçer. Yazarın *Yeşilkaya Savcısı* romanında olay zamanı 1928-1929-1930 dönemidir. *Toprak Kokusu*’nda Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’yla ilgili, zamanda geriye dönüşler yapılır. Orhan Kemal’in *Baba Evi*, *Avare Yıllar* romanları 1920’lerden örnekler sunarken; *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği I)* romanlarında 1928-1929 dönemiyle ilgili zamanda geriye dönüşler yapılır.

Kuyucaklı Yusuf, 1903-1915/1916 arasında yaşanan olayların ördüğü bir olay örgüsü içerir. Birinci Dünya Savaşı’nın 1914’te başlaması ve devamı esnasında, romanın olay örgüsü sonlanır. 1937’de ilk baskısı yapılmıştır. *Köyün Kamburu*, *İkinci Meşrutiyet* (1908) döneminden 1916-1917 dönemine uzanan bir zaman içindeki olay örgüsüne sahiptir. İkinci Meşrutiyet’in getirdiği görece özgürlük, *Balkan Savaşı*, *Birinci Dünya Savaşı* ve devamında Çorum bölgesinin toplum gerçeklerini yansıtmıştır. Romanın ilk baskısı 1959’da yapılmıştır. *Esir Şehrin İnsanları*, İstanbul’un *Mondros Mütarekesi*’den sonra işgal edilmeye başlanması ve 16 Mart 1920’deki büyük işgal hareketini içeren 1918-1920 dönemindeki olayları konu edinir. *Sınıf Arkadaşları*, 1900’lü yıllar, 1913-1914 dönemiyle başlar. Başkarakter *Süleyman*’ın doğumu, okula başlaması ve Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla babasının cepheye gitmesi; 1908-1914 dönemini gösterir. 1918’de savaşın bitişi, *30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesi*, 13 Kasım 1918’den 6 Ekim 1923’e kadarki işgal günleri, İstanbul’un kurtuluşu, Cumhuriyet, *Süleyman*’ın üniversite eğitimi ve 1930’ların sonunda Anadolu’ya öğretmen olarak gidişi gibi olaylar yaşanır.

Ancak olay örgüsünün büyük çoğunluğu, 1914-1923 arasında geçer. Romanın olay örgüsü 1930'ların sonunda (1938-1939) sona erer. *Var Olmak*; Biga bölgesinde Reji Müdürü olan *Kamil Bey*'in, milli kuvvetlere yardım edişini ve padişah yanlısı-manda yanlısı kişilere karşı mücadelesini anlatır. İzmir'in işgali, Yunan askerlerinin Ege-Anadolu içine ilerleme istekleri gibi olaylar, romanın olay örgüsünde zaman adına önemli ipuçlarıdır. Romanın ilk baskısı 1957'de yapılmıştır. *Yeşilkaya Savcısı*; 1928-1929 döneminde hukuk fakültesini bitiren bir genç savcının, Adana yakınlarındaki bir kasabaya savcı olarak atanmasını ve burada geçirdiği bir yıllık dönemde yaptıklarını anlatır. Roman ilk kez 1955'te basılmıştır.

Despot'ta olay zamanı 1909'da başlar. Başkarakter Fikret bu yılda doğmuştur. Birinci Dünya Savaşı (1914) başlayınca, *Fikret*'in babası cepheye gider. Fikret'in ailesi de Eskişehir'deki köylerine gider. Fikret, 1914-1922/1923 döneminde Eskişehir'de yaşar, amcası Davut Ağa'nın zulmüne maruz kalır. Köyleri işgalden kurtarılırken, Davut Ağa, Kuvayimilliyecileri kandırarak madalya alınca, İstanbul'a dönerler. Fikret, 1923-1929 döneminde İstanbul'da yaşar. 1929 *Ekonomik Krizi* sebebiyle Zonguldak'a gider ve maden işçisi olur. Romanda, olayların ilerleyişi 1930'lardan 1950'lere hızlı bir geçişi gösterir. Bu sebeple, romandaki olay zamanının bitişiyle romanın ilk basım yılı (1957) arasında zaman farkı pek yoktur. *Toprak Kokusu*'nda, başkarakter *Elif*'in babası *Boyalısakal Mehmet Ağa*'nın hayatı anlatılırken, 1914-1920 dönemine dönüş vardır. Orhan Kemal'in *Baba Evi* romanının olay örgüsü; 1914-1915'ten 1923 sonrasına uzanan bir zaman çizgisinde yaşanır. Romanın ilk baskısı 1947-1949 döneminde yapılmıştır. *Avare Yıllar* romanı da 1925-1927 döneminden 1933-1934 dönemine kadarki bir zaman çizgisi içinde gelişen olay örgüsüne sahiptir. Romanın ilk basım yılı 1949-1950 dönemidir. *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği I)* romanlarında, zamanda geriye dönüşler yapılırken, 1927-1928 döneminde tarımda modernleşme çabaları ve 1929 *Ekonomik Krizi*'nin Türkiye'ye etkileri, toplum gerçekleri ve toplumsal gerçeklerle ilişkili biçimde verilir.

Olay zamanları 1930'larda geçen eserlerde öncelikle 1929 *Büyük Ekonomik Krizi*'nin Türkiye'ye yansımaları işlenir. 1930'ların ortaları ve sonlarında da dünyadaki siyasi bunalımların ve yaklaşan İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kaygılar işlenir. *Orhan Kemal*'in *Cemile*, *Dünya Evi* romanları; *Yaşar Kemal*'in *İnce Memed I* ile *Teneke* romanları; *Kemal Tahir*'in *Sağırdere*, *Körduman* romanları, *Cevdet Kudret Solok*'un *Havada Bulut Yok* romanı, *Reşat Enis Aygen*'in *Gonk Vurdu*, *Afrodit Buhurdanında Bir*

Kadın romanı, *Sabahattin Ali*'nin *İçimizdeki Şeytan*, *Kürk Mantolu Madonna* romanları; olay zamanları 1930'larda geçen belli başlı romanlardır. Ayrıca, *Samim Kocagöz*'ün *Onbinlerin Dönüşü* romanıyla *Faik Baysal*'ın *Rezil Dünya* romanının olay zamanları 1930'larda başlar. *Ağlama Duvarı*'nda 1930'larla ilgili önemli bilgiler (*İspanya İç Savaşı*, Avusturya'nın Nazi Almanyası tarafından işgali) verilir. *Cemile*, 1933-1934 dönemi Adana'sını anlatan bir romandır. Romanın başkarakteri *Cemile*'nin fabrikada çalışması, ailesi, *Necati*'yle tanışıp evlenmesi gibi olaylar 1934'te geçer. *Cemile* ile *Necati*'nin evliliklerinin ilk yılının anlatıldığı *Dünya Evi*'nde olaylar 1934-1935 döneminde geçer. *Teneke* (1955), 1930'ların Çukurova'sını ve toplum gerçeklerini anlatan bir küçük romandır. Romandaki Kürt köylülerinin Ankara'ya-Başkomutan'a gitme istekleri, olay zamanı ve sosyal zamanla ilgili bir göstergedir. *İnce Memed I*'de de olaylar 1930'ların ilk yılları ve ortalarında geçer. Cumhuriyet'in onuncu yılı (1933) şerefine af çıkarılması, romandaki olay örgüsüyle ilgili önemli ipucudur. Romanın ilk basım yılı 1955'tir.

Sağırdere ve *Körduman* romanlarının olay zamanları, 1937-1939 dönemidir. *Körduman*'da Nazi Almanyası'nın dünyayı endişelendirmesi ve *İspanya İç Savaşı*'yla ilgili (1936-1937-1938) notların bulunması, olay ve sosyal zamanla ilgili ipuçlarıdır. "Barselonla Madridin arası kesildi. İtalyan ve Alman motörlü kıtaları tayyarelerin yardımıyla cumhuriyetçilerin cephesini geniş bir hat üzerinden yarmışlar." (KRDMN, s. 377). Ayrıca, *İkinci Dünya Savaşı*'nın ilk dönemleri ve *Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı*'yla ilgili söylemler vardır. *Sağırdere*'nin ilk baskısı 1955'te yapılmıştır, *Körduman*'ın ilk baskısı 1957'de yapılmıştır. *İçimizdeki Şeytan*, *Kürk Mantolu Madonna* romanlarının olay zamanları 1930'larda geçer. *İçimizdeki Şeytan*'da *İkinci Dünya Savaşı* yaklaşırken yapılan casusluk faaliyetleri ve kamplaşmalar, romanın zaman unsuruyla ilgili ipuçlarıdır. *Kürk Mantolu Madonna*'da *Raif Efendi*'nin Almanyaya günlerinin (1920'ler, 1922-1923) hatırlatılması ve aradan geçen 10-12 yıl sonra bir kızının olduğunu öğrenmesi, olay örgüsünün 1930'larda geçtiğinin göstergesidir. *Gonk Vurdu* 1929 Ekonomik Krizi'nin hemen sonrasının (1930-1933) etkilerinin anlatıldığı ve toplumsal gerçeklerin gösterildiği bir romandır. *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da (1939) olay örgüsü, 1935-1937 / 1938 döneminde geçer. Eserde *İtalya'nın Habeşistan'ı İşgali* (1935-1936) gibi tarihi olaylara yer verilmesi, zaman unsuruyla ilgili önemli bir ipucudur. *Ağlama Duvarı*'nda *Münih Antlaşması* (1938), Avusturya'nın Nazi Almanyası tarafından ilhakı (1938), Çekoslovakya'nın Nazi Almanyası tarafından ilhakı (1938-1939), Alman-Sovyet *Saldırmazlık Paktı*'nın imzalanması (1939) ve *İkinci Dünya*

Savaşı'nın başlamasına sebep olan Polonya'nın Alman ve Rus orduları tarafından işgali (1939) gibi tarihi olaylar anlatılır. *Onbinlerin Dönüşü*'nde 1936-1938 döneminin bolca anlatılması, Nazi Almanyası'nın eylemleri, ırkçılık, Münih Antlaşması'nın imzalanması gibi konulardan söz edilişi, 1930'larla ilgili önemli bilgilerdir.

Rezil Dünya'nın ilk bölümlerinde, 1937-1939 döneminden sıkça söz edilir. Nazizm ile Komünizm'in birer büyük tehlike gösterilmeleri, büyük savaşa giden olaylar ve savaşın ilk günleri (Eylül 1939); toplum gerçekleriyle ilişkilidir. "*Haberler çok kötüydü. Polonya'yı üç haftada yutuveren Hitler Fransa ile İngiltere'yi vurmak için hazırlanıyormuş. Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hayat pahalılanıyormuş.*" (RD, s. 99). Romanın ilerleyen sayfalarında savaşın şiddetinin artışına paralel olarak, karaborsacılığın, vurgun ve yoksulluğun artışı; toplum gerçeklerinde önemli bir yer tutar. Olay ve anlatma zamanları arasında büyük zaman farkı yoktur. *Havada Bulut Yok*'ta (1957) olay zamanı, 1938-1939 ve 1940'ların ilk yıllarında geçer. Ağırılık, 1938-1940 arasındır. Başkarakter *Süleyman*'ın öğretmenlik görevi için atandığı ilk yer olan Kayseri'de yaşadıkları, yoksul öğrencilere ve çaresiz insanlara yardım etme çabaları, *İkinci Dünya Savaşı* başladığında daha zorlu ve hayati bir özellik kazanır. Romanda bu yılların toplum gerçekleriyle ilgili görünüm, yaşanan dönemin merkezinden verilir.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nda en çok eserin verildiği dönem olan 1940'lar ve 1950'ler; kendi zaman dilimlerine yakın ya da kendi zaman dilimleriyle aynı yıllarda geçen olay örgülerine sahiptir ve ilgili yıllardaki toplum gerçeklerine ışık tutarlar. *İkinci Dünya Savaşı*'nın sonuçları, dünyada ve Türkiye'de çeşitli değişimlere yol açmıştır. "*Toplumsal değişim atmosferi içinde roman kişinin birtakım tecrübeler edinmesi ve edinilen bu yeni tecrübeler doğrultusunda kişide meydana gelen değişimi göstermek de romanda zamanın bir işlevidir.*" (Sağlık, 2010: 135). Çok partili hayata geçiş, sanayileşmenin artması gibi gelişmeler, roman karakterlerini doğrudan etkilemektedir. *Yol Arkadaşları*, *Toprak Kokusu*, *Ekmek Kavgamız*, *Ağlama Duvarı*, *Murtaza*, *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)*, *Bir Şehrin İki Kapısı*, *Yılan Hikâyesi*, *Rezil Dünya*; olay zamanları 1940'lar olan eserlerden bazılarıdır. *Toprak Kokusu*'nun olay örgüsündeki önemli kırılmalardan birkaçı, 1940'lı yılların ilk yarısındadır. *İkinci Dünya Savaşı* yüzünden artan vurgunculuk, 1942'deki buğday üretim miktarından örneklerle gösterilir. *Elif*'in bir ırgat ayaklanmasına öncülük ederek, 1944'te çıkarılan "*Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu*" (*Toprak Reformu*) öncülük etmesine dikkat çekilir. Romanın yazılış yılı 1943'tür, ilk baskı yılı 1944'tür. Buna göre, olay zamanıyla yazma ve ilk baskı

zamanları arasında fark, aralık çok azdır. *Ekmek Kavgamız* (1947), savaşın bittiği dönemde İstanbul'daki toplum gerçeklerine ışık tutmaya çalışır. Savaş bitmiştir, ancak toplumsal bozukluklar düzeltilememiştir, mesajlarının verildiği bu romanın olay zamanı, 1946-1947 dönemidir. Romanda, bu yıllardaki gelişmelerden–olaylardan örnekler verilir, olay zamanıyla ilk baskı zamanı arasında fark yoktur. *Ağlama Duvarı*'nda (1949) 1940'lar önemli yer tutar. *İkinci Dünya Savaşı*'nın şiddetlenmesi, Almanya'nın Fransa'yı işgal etmesi (1940), savaşın 1945'te bitişi, Türkiye'de çok partili hayata geçiş (1946) ve bunun toplumu ikiye bölmeye, yozlaşmanın hep devam etmesi gibi olumsuzluklar, 1940'lı yılların toplum gerçekleridir. Romanın olay zamanıyla ilk baskı yılı arasında fark çok azdır.

Rezil Dünya'da 1940'lar, olay örgüsünün asıl vak'a zamanıdır. Romanın başkarakteri *Mustafa Rafet*, halkın yaşadığı savaş korkusunu ve kaygısını kendisinde hisseder. Doğru düzgün bir işi olmayan ve yoksulluktan kurtulamayan başkarakter; İstanbul'da ve Anadolu'da, *İkinci Dünya Savaşı*'yla keskinleşen toplum gerçeklerine tanık olur. Vurgun, karaborsa, yoksulluk, yozlaşma, savaş, casusluk, *Beşinci Kol Faaliyetleri*, işgal korkusu, siyaset, kamplaşma; romanda, 1940'ların toplum gerçekleri olarak gösterilir. Almanya'nın ilerleyişi, Türkiye'nin Alman işgaline uğrama kaygısı, casusluk ve Beşinci Kol Faaliyetleri, Almanya'nın *Stalingrad Savaşı*'ndan sonra gerilemesi ve müttefiklere 1945'te yenilip teslim olması gibi tarihi olaylar; romanın zaman unsurundaki önemli ipuçlarıdır. Savaş sırasında yedek subay olan *Mustafa Rafet*, savaşın son günlerinde İstanbul'a gelir. Toplumdaki olumsuzlukların, savaş bittikten sonra da devam ettiğini görür. Romanın ilk baskı yılı 1955'tir.

Bir Şehrin İki Kapısı'nda olay örgüsü, 1940'lı yılların ilk yarısında geçer. Menderes Irmağı kıyısında yer alan bir Ege kasabasında, halkın yararı için çalışan devlet memurlarıyla, kendi çıkarını düşünen memurların-bürokratların, ağaların (zengin) arasındaki ilişkiyi ve mücadeleyi anlatan roman; 1944'te yazılmıştır. Romanın ilk baskısı 1948'de yapılmıştır. *Yılan Hikâyesi*; Menderes Irmağı civarındaki bir köyün, tek parti yönetimi-muhtar-burjuva (ağa) ortaklığı yüzünden yıllardır zarara uğratılmasının ve köylülerin bundan kurtulmak için *Demokrat Parti*'ye teveccüh göstermelerini anlatır. Olay zamanı 1940'lardır. *İkinci Dünya Savaşı*'nın 1942-1945 dönemi, savaşın bitişi, Demokrat Parti'nin 1946'da kurulmasıyla Türkiye'de çok partili hayata geçiş ve 1946 genel seçimleri; vaka zamanıyla ilgili ipuçlarıdır. Romanın ilk basım yılı 1954'tür. *Murtaza*; genel olarak 1946-1950 arası dönemde geçen bir olay zamanına sahiptir.

Başkarakter *Bekçi Murtaza*'nın, 1945-1946 döneminde mahalle bekçiliği yapması, 1946 içinde fabrika bekçisi olması ve aynı yıl *Demokrat Parti*'nin kuruluşuyla, particilik rekabetinin büyüüp fabrikada dal budak sarması; romandaki zaman unsurunun 1940'lardaki görüntüleridir. Romanın ilk baskı yılı 1952'dir. 1954'te basılan *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de olay zamanı, 1940'ların sonu ve 1950'lerin başı olarak sezilmektedir. “*Türkiye’de işçi sınıfı oluşum sürecinin kritik bir dönemi olarak*” (Koçak, 2016: 91) kabul edilen döneme dikkat çeken görüntüler barındıran eser, sosyal zamanı yansıtmaları bakımından da akla ilk gelen örneklerdendir. *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)* olay zamanı; 1946-1947 döneminde geçer. Çok partili hayata geçiş, köylülerin ve pek çok vatandaşın *Demokrat Parti*'ye teveccüh göstermesi, *Sovyetler Birliği*'nin 1946-1947 döneminde *Boğazlar*'da üs, *Kars* ile *Ardahan*'ı istemesi, *Marshall Yardımları* (1947) gibi siyasi ve tarihi olaylardan söz edilir. Bu olaylar, romanın zaman unsurunda önemli ipuçlarıdır. Eser 1954'te yazılmıştır, ilk baskısı 1958'de yapılmıştır.

İlgili dönem romanları arasında olay zamanları 1950'ler olan eserler de mevcuttur. *Yolgeçen Hanı* 1950-1951 döneminde geçer. *Despot*'taki olayların bir kısmı 1950'lerde geçer ve olay örgüsü 1956-1957'de sonlanır. *Talip Apaydın*'ın *Sarı Traktör* ve *Yarbükü* romanları, *Aziz Nesin*'in *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, *Gol Kralı Sait Hopsait*, *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadının Hatıraları)*, *Saçkıran* romanları, *Rıfat Ilgaz*'ın *Hababam Sınıfı* ve *Bizim Koğuş* romanları, *Orhan Kemal*'in *Devlet Kuşu*, *Gâvurun Kızı*, *Küçücük* romanları, *Fakir Baykurt*'un *Yılanların Öcü* romanı, *Necati Cumalı*'nın *Tütün Zamanı* romanı; vaka zamanları 1950'lerde geçen romanlardır. Bu eserler arasında, özellikle *Yolgeçen Hanı* romanında 1950'li yılların önemli olaylarından ilkinde vurgu yapılır. 1950 genel seçimi propagandalarından örnekler, seçimin yapılışı ve *Demokrat Parti*'nin tek başına iktidar olması ve 1951'le ilgili genel bilgiler vardır. Yazarın “*Hayal Partisi*” olarak adlandırdığı *Cumhuriyet Halk Partisi* ile “*Muhal Partisi*” olarak adlandırdığı *Demokrat Parti* arasındaki rekabet, toplum gerçekleri içerisinde verilir. Romanın ilk baskı yılı 1951'dir. *Aziz Nesin*'in güldürü romanlarının zaman unsurları da 1950'lerle ilgili önemli ipuçları verir. Particilik, futbol, magazin yıldızları, siyasi istikrarsızlık gibi konular, 1950'lerin Türkiye'sinden gerçeklerin içinde verilir. “*Her çağ, temel karakter yapısını abartılı bir biçimde ifade eden kendine özgü patoloji biçimlerini geliştirir.*” (Lasch, 2006: 80). Eserlerde görülen magazin, futbol, siyaset yozlaşmalarıyla diğer dönem romanlarındaki kapitalist sisteme ait baskı türleri, narsisizm, sadizm vakalarının artışına sebep olmuştur. Romanların olay zamanlarıyla ilk basım zamanları arasında zaman farkı

yoktur. *Tütün Zamanı*'nda, 1950'lerin İzmir-Urla'sından ve köylerinden görüntüler vardır. Bu örnekler dışında; *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* romanı, 1940'lı yılların ve 1950'li yılların ortak özelliklerini taşırlar. *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* romanında DP'den ve CHP'den söz edilmesi, verimsiz tarlalara götürülüp emekleri sömürülen köylülerin DP yetkililerinden yardım almak düşünceleri, bu romanın zaman unsurunda bir ipucudur. Ayrıca *Orhan Hançerlioğlu*'nun *Büyük Balıklar*, *Oyun*, *Ali*, *Kutu Kutu İçinde*, *Yedinci Gün* romanlarıyla *Rıfat Ilgaz*'ın *Hababam Sınıfı* ile *Bizim Koğuş* romanlarının zaman unsuru, 1950'lere aittir.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nda zaman unsuru, toplum gerçeklerinin okuyucuya hissettirilmesinde önemli bir işleve sahip olmuştur. İlgili dönemde yazılan romanların, sadece kendi dönemlerini işlemeyişleri ve geçmişteki tarihi olaylara göndermeler yapmaları; oluşan toplum gerçeklerinin tarihsel arka planları hakkında fikirler doğurur. “*Her anlatsal yapıtın sergilediği dünya zamansal bir dünyadır hep.*” (Ricoeur, 2011: 23). 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla artmaya başlayan modernleşme hareketlerinin, 20. Yüzyıla birlikte *Kapitalizm*'le eş değer gözükmüşünün artması, eserlerde çağın gerçeği olarak işlenir. Sermaye grupları anlamında özellikle cumhuriyetle birlikte yerli burjuvazi ve sanayinin geliştirilmek istenmesi gözden kaçırılmamalıdır. 1930'ların devletçi hamleleri, *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonraki kutuplaşmada Türkiye'nin taraf seçişi, kapitalist dünyaya katılma çabaları zamansal olarak önemlidir. Savaşlar, yoksulluk, eşitsizlik gibi olumsuzlukların sık olduğu iki büyük dünya savaşı, öncülleri ve ardıllarıyla bu romanlarda ele alınmıştır. Bunların yanında, ülkedeki önemli tarihi olayların zamanlarıyla ilgili bilgiler de (*Cumhuriyet'in İlânı*, *Çok Partili Hayata Geçiş* vb.) genellikle açık biçimde sunulmuştur. Sosyal zaman unsurları, toplumsal düzeni etkileyen olayların yoğunluğuyla ilişkili biçimde pek çok romanda yoğun biçimde verilmiştir. Başkarakterin ve önemli diğer karakterlerin yaşadıkları olayların ağırlığı bulunan romanlarda akronik zaman çizgisi mevcuttur, zamanda geriye dönüşler yaşanmıştır. Eserlerin çoğunda vaka zamanı, anlatma zamanı ve yazma zamanları arasında büyük zaman dilimleri, farkları bulunmamaktadır.

2.1.5. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı ve anlatıcı unsurları; roman yapısında, çözümlemesinde, yazar ve okur arasındaki iletişimin önemli parçasıdır. Okurların romana ilgisi ve anlama durumlarında vb. etkili olan bakış açısı ve anlatıcı, çeşitli kollara sahip bir kavramdır. Hem bakış

açısının hem anlatıcının türlü tanımları vardır. “*Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.*” (Aktaş, 2005: 78). Bakış açısı, roman yapısındaki diğer unsurların anlamlı olmasında kilit bir role sahiptir. Karakterlerin, mekânın görünüşlerinin hangi zamanda belirttiği, karakterlerin eylemleri, zamanın değerlendirilmesi, diyalog, monolog vs. unsurlar; bakış açısıyla doğrudan ilgilidir. Bakış açısı, romana, yazarlar ve edebiyat araştırmacıları tarafından ideal, kolayca benimsenecek bir form kazandırılmasının temelidir. “*Bakış açısı (point of view) sorunu, bu bağlamda romanın genel yapısını değiştirip dönüştürecek önemli bir keşiftir.*” (Tekin, 2010: 160). Bakış açısı türlerinin uyumlu kullanımları, ilgili romanın estetik yönünü güçlendirdiği gibi, okurların romana ilgisini arttırma potansiyelini taşır. Romanın gelişim tarihinde modern dönemlerin etkileri, bakış açısının eserdeki gerekliliğini öne çıkarmıştır. “*Bakış açısı, söz konusu anlatının genel yapısı ve kurgusunu yönlendiren önemli bir elemandır.*” (Booth, 1961: 397). Bu sebeple bakış açısı unsuru, romanın kaderini belirleyen bir ögedir.

Bakış açısının türleri, kaynaklarda genel olarak, “*Hâkim (Tanrısal) Bakış Açısı, Kahraman Bakış Açısı, Tanık Bakış Açısı, Çoğul / Çoğulcu Bakış Açısı*” gibi adlandırmalarla türleştirilmiştir. Kullanımlarda, tanımlarda, bakış açısı ve anlatıcının birlikte verildiği örnekler mevcuttur. Tanrısal bakış açısında anlatıcı “*adeta “Tanrı gibi”, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten, gelecekte haber verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir.*” (Tekin, 2010: 163). Tanrısal bakış açısı, anlatıcıya büyük bir genişlik sağlayan bakış açısı türüdür. Tanık bakış açısında anlatıcı; “*...itibari dünyada olup bitenleri, sadece müşahade etmekle yetinir. İkinci aşamada da gözlemlerini adeta bir kamera tarafsızlığı ile okuyucuya nakleder.*” (Çetişli, 2009: 87). Tanık bakış açısı, anlatıcıya tanrısal bakış açısındaki kadar genişlik vermez. Dolayısıyla bu bakış açısını kullanan anlatıcı, tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı kadar bilgi sahibi değildir. Kahraman bakış açısı, genellikle otobiyografik romanlarda kullanılan bakış açısıdır. Bu bakış açısını kullanan anlatıcı, olay örgüsünde yer alan karakterlerden birisidir. Kahraman bakış açısını kullanan anlatıcı “*...hem vakanın yaşandığı hem de anlatıldığı zaman dilimlerindeki hal ile karşımıza çıkmaktadır. O, eserin vakasını hem yaşayan hem de değerlendirerek anlatan insan durumundadır.*” (Aktaş, 2005: 95). Kahraman bakış açısı, anlatıcının öznelliğini ve sınırlılığını ön plana çıkaran bir bakış

açısıdır. Çoğul/ çoğulcu bakış açısı; romanda diğer bakış açılarından birkaçının birlikte kullanılmasıyla var olan bakış açısıdır. Hâkim bakış açısıyla kahraman bakış açısının bir arada kullanılması; çoğul/çoğulcu bakış açısına örnektir. Çoğulcu bakış açısı, okurların romana dikkatlerini arttırmak için kullanılabilen bakış açısıdır.

Romanda anlatıcı unsuru, bakış açısıyla birlikte düşünülen olgudur. Anlatıcının genel tanımı; “*Romancının hikâyeyi anlattırdığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir. Anlatıcı, romanda geçen tüm olup biteni, kişileri, davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir. Anlatıcı, romanın kurmaca dünyasında geçen olayları kendi isteğine, özel tercihlerine, beğenisine ve imkânlarına göre aktaran kişidir.*” (Çetin, 2009: 103) şeklinde verilebilmektedir. Anlatıcı kavramı bakış açısıyla birlikte (Hâkim Bakış Açılı Üçüncü Tekil (O) Anlatıcı, Kahraman Bakış Açılı Birinci Tekil (Ben) Anlatıcı vb.) değerlendirilebilmektedir ya da bakış açısı sözcük grubu söylenmeden (Gözlemci Anlatıcı, Özne Anlatıcı, Çoğul Anlatıcı türleri ve bunların alt türleriyle) ele alınabilmektedir. Bütün değerlendirmelerde görülen durum, bakış açısıyla anlatıcının aslen birlikte düşünülmesidir. Bakış açısı gibi, 19. Yüzyıl’la birlikte çeşitlenen anlatıcı; “...geniş bir uzamda sözlü anlatılar çağından günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.” (Orhanoğlu, 2010: 187). Anlatıcı unsuru “*itibari âleme ait*” (Aktaş, 2005: 78) bir roman/edebiyat unsurudur. Buna göre, yazarla anlatıcı aynı kişi olamamaktadır ve birbirlerine karıştırılmamalıdır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Romanı’nda bakış açısı ve anlatıcı unsurlarına genel olarak bakıldığında; yazarların çoğunlukla hâkim bakış açısıyla birlikte üçüncü tekil şahıs çekimli (o) anlatıcıyı kullandıkları anlaşılmaktadır. *Sadri Ertem*, *Reşat Enis Aygen* ve *Sabahattin Ali*’nin eserlerinden itibaren hâkim (tanrısal) bakış açısının ve üçüncü tekil şahıs anlatıcısının yoğunluğu hissedilir. “*Ayvazofski’nin tablolarına benzeyen Karadeniz sabahı içinde Çanakkale’de tarihe destek olan ve tarihi önünde bir manga nefer gibi hazır ol durduran sarışın Jeneral düşünüyor. Bu düşünce Anadolu’nun tarihine destek olacaktır ve bir yeni tarih, Karadeniz’in taze sabahıyla doğuyor.*” (BVBY, s. 135). *Bir Varmış Bir Yokmuş*’taki bu örnek, hâkim bakış açısının ve üçüncü tekil şahıs anlatıcısının tipik örneklerinden birisidir. *Sadri Ertem Yol Arkadaşları*, *Düşkünler* romanlarında çoğulcu bakış açısını kullanır. *Reşat Enis Aygen*’in romanlarının çoğunda tanrısal (hâkim) bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcının yoğunluğu görülür. *Gonk Vurdu*, *Toprak Kokusu* romanlarının içerisinde kahraman bakış açısı ve

birinci tekil şahıs (ben) anlatıcısının anlatımları da yer alır. *Gonk Vurdu*'da Naciye karakteri, *Toprak Kokusu*'nda Elif (Melek) karakteri kendi hikâyelerini anlatırlar. Her iki anlatım, kadınların/kızların zengin-sahtekâr kişilerce kötü yola düşürülmeleri ve toplumun kimsesizlere sahip çıkmayışlarıyla ve toplum düzenine eleştirisiyle ilgilidir. Bu sebeple, iki romanda çoğulcu bakış açısı ve anlatıcının yer aldığı söylenebilir. Aygen, hâkim bakış açısı ve anlatıcısının örneklendiği romanlarında bazen taraf tutar görünür. *Gonk Vurdu*, *Toprak Kokusu*, *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da taraf tutan anlatıcının örnekleri vardır. “*Hasan Ağa ne korkunç, ne iblis zekâdır! Elinden kör eşek yem yemez onun...*” (TK, s. 5). Yazar kart karakterlerini şeytani özelliklerle bezediği için kötünün karşısında yer alan bir tutumdur. “*Yazarın bakış açısının bu tarz şekillenmesinin sırrı, onun “Ben kahramanlarımla birlikte yaşarım” ifadesinde gizlidir.*” (Sarıçiçek, 1995: 417). Yazar taraf tuttuğunda ezilen emekçiye vücut bulur, sömürücü sınıfın karşısında yer alır.

Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* ve *İçimizdeki Şeytan* romanlarında tanrısız (hâkim) bakış açılı bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcısını kullanmıştır. *Sabahattin Ali*'nin anlatımında kendine özgü olan durumlardan biri, yazarın yazar anlatıcı olarak bir karakter gibi söze karışmasıdır. Yazarın “...gereği yokken söze karışması” (Naci, 2013: 237) bazı eleştirmenlerce olumsuz bir durum olarak görülür. “*Bizim küçük Anadolu şehirlerimizde bu müzmin evlenme hastalığı daima hüküm sürmektedir. En kuvvetliler bile bir iki sene dayanabildikten sonra bu amansız mikroptan yakalarını kurtaramazlar ve kör gibi, önlerine ilk çıkanla evleniverirler.*” (KY, s. 24). Yazar, anlatıcı olarak söze karışırken Anadolu'nun toplumsal bir gerçeğini eleştirmek amacını gütmüştür. Evlilik, kültürel bir gerçektir ve gençlerin belirli bir yaşa geldiklerinde evlenmeleri beklenir. *Sabahattin Ali*, evlenme zamanının gecikmesinin toplumsal bir baskı oluşturduğundan yakınır ve evlilikle ilgili ölçünlere dikkat edilmeden yapılan evliliklerin mutsuzluğa sebep olduğunu vurgular. Yazarın söze karışmasının bir diğer örneği, insanın içindeki çatışmayla ilgilidir. “*Ömer içinde birdenbire sevince benzer bir şey parladığını hissetti ve gene bir anda bu histen dolayı müthiş bir utanma duydu. Bu ölümü kendisine yardım edecek bir hadise olarak telakki etmenin pek dürüst bir şey olmadığını düşündü. Fakat içimizde, bizim “ahlak” tarafımızda hiçbir şekilde münasebete geçmeyerek hadiseleri muhakeme eden, neticeler çıkaran ve tedbirler alan bir “hesabi” tarafımız vardı ve lafta değilse bile fiilde daima o galip çıkıyor ve onun dediği oluyordu.*” (İŞ, s. 274). Yazarın, anlatıcı olarak kendi yorumunu belirtmekten geri kalmayan tutumu, insan gerçeğini

anlatmaktan gelen bir sorumluluktan kaynaklanmıştır. Etik ve ahlakın, hesap ve çıkarla olan çatışması, bireysel yaşamın bir gerçeğidir. Hesap ve çıkarın ağır bastığı bireysel eylemlerin çoğalışı, meseleyi toplumsal boyuta taşır. *Kürk Mantolu Madonna*'da ise kahraman bakış açısı ve birinci tekil şahıs (ben)/kahraman anlatıcısı kullanmıştır. “*Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım.*” (KMM, s. 547). Eserde *Raif Bey* karakterinin yaşam öyküsünün yazılı olduğu defterde *Raif Bey*'in ağzından anlatım vardır.

Denizin Çağırışı, Sardıvan, Rezil Dünya, Bir Şehrin İki Kapısı, Yağmur Duası, Yeşilkaya Savcısı'nda kahraman bakış açısı ve anlatıcısı (birinci tekil şahıs-ben) kullanılmıştır. Romanların başkarakterleri, yaşadıkları olaylar karşısında kendilerini ve toplumu sorgularlar. *Rezil Dünya, Yağmur Duası, Yeşilkaya Savcısı*'ndaki başkarakterler özeleştirici yapabilmektedirler. “*Kahraman-anlatıcı özelliğiyle seçili imtiyazlara hükmetme yetisini kazanan kahraman olayın yaşandığı devri, bireysel geçmişini ve anlatma zamanını da kuşatan üç ayrı zaman dilimini farklı nitelikler çerçevesinden görme ve anlatma gücüne kavuşmuştur.*” (Arslan, 2011: 119). Kahraman anlatıcı olay örgüsünü anlatırken geçmişine, bugününe ve olayın anlatım dönemine hâkimdir, sorgulamalarını güçlüce yapar. *Avare Yıllar, Baba Evi, Karapürçek, Kadın Olan Erkeğin Hatıraları, Erkek Sabahat, Saçkıran, Hababam Sınıfı, Bizim Koğuş* romanları; kahraman bakış açısı ve kahraman anlatıcısının kullanıldığı diğer romanlardır. Başkarakterler, başlarından geçen olayları ve tanık oldukları olayları komik bir dille anlatırlarken, mevcut toplum düzeniyle ilgili yorumlarını yapmaktan kaçınmazlar. Romanlarda bununla ilgili yorumları bazen fon karakterler de (garson, şoför, vatman, dilenci, esnaf vb.) yaparlar. Kahraman bakış açılı ve anlatıcılı *Yeşilkaya Savcısı, Baba Evi, Avare Yıllar*; yazarlarının kendi gerçek yaşamlarıyla ilgili olduklarından otobiyografik roman özelliği taşır.

Karanlık Dünya, Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1), Sağırdere, Körduman, Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Esir Şehrin İnsanları, Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1) romanlarındaysa çoğul/çoğulcu bakış açısının ağırlığı hissedilir. Yazarlar buna bağlı olarak; üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcı ile kahraman/birinci tekil şahıs (ben) anlatıcıları kullanmışlardır. “*Mustafa, gözleri yarı yumuk başını salladı: -Başgardiyan doğru söylemiş. Doktor da neymiş? – Sus aman!... Doktor kısmında akıl oluyor... Mahpusta İstanbullular vardı. Üç tane İstanbullu... Onlara yalvardım. Onlar Başgardiyanı söylediler. Başgardiyan beni doktora gönderdi.*

Ama hastane doktoruna değil, hükümet doktoruna... Hükümet doktoru sarhoş... Aldın mı rezilliği? "Sarhoş" dedimse, aldanmayacaksın, yürekli bir adam..." (SRDR, s. 175). *Sağırdere* romanına ait bu diyalogda, *Kulaksızın Mustafa*'nın sözleri üçüncü tekil şahıs anlatıcının ağzından aktarılırken *Topal İsmail* karakterinin sözleri, kahraman anlatıcının ağzından aktarılır. Kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile çoğul/çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıları dışındaki romanlarda (*Sınıf Arkadaşları*, *Havada Bulut Yok*, *Tütün Zamanı*, *Var Olmak*, *Gol Kralı Sait Hopsait*, *Murtaza*, *Cemile*, *Dünya Evi*, *İnce Memed 1*, *Teneke*, *Kutu Kutu İçinde*, *Bordamıza Vuran Deniz*, *Sarı Traktör*, *Yarbükü* vs.) genellikle hâkim bakış açısıyla üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcının kullanılmıştır

Talip Apaydın *Sarı Traktör*, *Yarbükü* romanlarında tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı ile anlatımını gerçekleştirir. Ancak özellikle *Yarbükü*'nde anlatıcı bir roman karakteri gibi konuşur, araya girer gibi hissettirir. "*Böyle kimseler konuştuıkları üstünde biraz hafif bir etki bırakırlar nedense. Söyledikleri ciddi bile olsa önemsiz gibi gelir insana.*" (YRBK, s. 4). Hatta sık sık, bükün adamlarından söz ederken başkarakter adeta kıskırtır. "*Yarbükü'ndeki komşular da hep namussuzdular. Çünkü kendilerinden başkasını düşünmezlerdi. (...) Böyle hınzırdı bu Yarbükü'nün komşuları işte.*" (YRBK, s. 21). Anlatıcı, *Remzi*'yle komşularını dinleyip, sonra *Remzi*'ye sözler söyleyen bir kişi gibidir. Komşuların *Remzi*'yle dalga geçmeleri, onu hafife almaları, anlatıcının başkarakter hırslandırıcı ifadeler kullanmasıyla biraz daha belirginleşmiştir. Tasvir, anlatıcının tavrını doğrular niteliktedir. Fiziken güçlü bir adam olmayan *Remzi*, komşularının kaba şakalarına, tacizlerine hedef olur. *Necati Cumalı*'nın *Tütün Zamanı* romanında da benzer bir durum söz konusudur. Anlatıcı/yazar, eserin bazı yerlerinde bir karakter gibi konuşur, araya girer gibi hissettirir. "*Biz de beğenilecek her yazının anlaşılmasız olması öteden beri asıl olduğuna göre, onların bu davranışına hiç şaşmamak lazım! Toplumumuz Sadık Efendi'nin dilekçesine gelinceye kadar, anlaşılmasız sözleriyle bütün edebiyat jürilerini, bütün ünlü eleştirmecileri hayran eden nice sayısız şairler, nice büyük yazarlar yetiştirmiştir.*" (TZ, s. 167). Anlatıcının/yazarın bu sözleri, ayrıca eleştirel üslûp kullanımına bir örnek olmuştur. Cumalı, açık-sade bir Türkçeyle yazılmamış eserlere değer verilmesini ve bunun bir marifetmiş gibi gösterilmesini eleştirir. Kurguda, tımtırlıklı sözlerle dilekçe yazan bir arzuhalcinin okuduklarını anlamayan karakterleri anlatırken, araya girip, sade dil kullanmayan sanatçıları/yazarları eleştirmekten kendisini alamamıştır. *Fakir Baykurt Yılanların Öcü* romanında çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıları tercih etmiştir. Tanrısal bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla kahraman bakış açısı

ve anlatıcısını birlikte kullanmıştır. Hatta tanrısal bakış açılı anlatıcı, romanın girişinde, yaşanacak olayları önceden haber veren bir tutumdadır. “*Kapısında bir de köpek vardı; korkusuz, ürküsüz günler geçip gidiyordu. Bir uçtan da işleri yolunda giriyordu aklı sıra. Bu romandaki olaylara kadar... Bundan önce, kendi karısından başka bir kadınla yatma dalgası da yoktu. Kafasının altındaki bu ateş de romandaki olayların akışı sırasında parladı.*” (YÖ, s. 15). Bu tutum okurun, olay örgüsüyle ilgili merakını artırır. *Orhan Kemal*’in *Murtaza* romanındaysa, karakterle dalga geçen bir anlatıcı tavrı mevcuttur. Romanda çoğulcu bakış açısından örnekler sunulurken, anlatıcının Murtaza hakkında yorum yapışı, kimi zaman, yazarın/anlatıcının bir roman karakteri gibi konuştuğu intibasını uyandırır. “*Doğruculuk yüzünden aileyi ne hale getirmişti bu budala!*” (MRTZ, s. 13). Çok doğrucu bir görev adamı olan *Murtaza*’nın aklına, hile/sahtekârlık gelmez. Atalarına (*Kolağası Hasan Dayı*) layık olabilmek uğruna yaşar.

Dönem romanlarında bakış açısı ve anlatıcı unsuru, yazarların psikolojik ve toplumsal çözümlemeler yapmaları adına, hâkim bakış açısını sıklıkla kullanmalarını zorunlu kılmıştır. Hâkim bakış açısı ve anlatıcısı (üçüncü tekil şahıs), çoğulcu bakış açısı ve anlatıcılarının kullanıldığı romanlarda da kendi yoğunluğunu hissettirmiştir. Kahraman bakış açısı ve anlatıcısının kullanıldığı roman örnekleriye, otobiyografik yönüyle ön plandadır. Genellikle hâkim bakış açılı ve anlatıcılı romanlarda anlatıcıdan beklenen tarafsızlık ilkesinin, bazı yazarlarca (*Reşat Enis Aygen, Sabahattin Ali* vs.) ihlal edildiği görülür. Konuyla ilgili bazı örneklerde anlatıcı, karakterle adeta karşı karşıya hissedilir. Karakter bazen tahrik edilir (*Yarbükü*) bazen anlatıcının alayına uğrar (*Murtaza*). Kahraman bakış açılı ve anlatıcılı romanlarda mevcut düzen ve toplum, başkarakterin gözlemine tabi tutulurken, diğer bakış açısı ve anlatıcılarda anlatıcının kendisi veya başkarakter dışındaki bir karakter, toplum düzenini gözlemleyerek yorumda bulunur. Her iki durumda, toplum gerçeklerine-toplumsal gerçeklere dair açık anlatımlara, sorgulamalara/eleştirilere yer verilmiştir.

Batılılaşmanın, 19. Yüzyılla birlikte hız kazandığı *Türkiye*’de yazın, buna dair etkilerin bireye ve topluma yansımadaki en net ayna olmuştur. Burada romanın etkisi nevi şahsına münhasır biçimde, Türk sanat ve düşünce tarihinin dikkat çekici sayfalarını oluşturur. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren her on yılda sayısı ve konusu artan Türk romanında, bu dönemlerde yaşanan her toplumsal, siyasal, ekonomik vb. olaylar ve durumlar; olay örgülerine, karakterlere, zamana, mekâna ve bakış açısına yerleşir. Batı kaynaklı öğretilerin, düşüncelerin içerisinde bulunan *Materyalizm, Pozitivizm* ve

nihayetinde *Marksizm*, *Sosyalizm*; bazı olanaksızlıklar ve eksiklere rağmen Türk aydınının, yazarının tanımaya başladığı düşünce akımları olurlar. İlerleyen dönemde *Marksizm* ve *Sosyalizm*'in iddiaları, Batı emperyalizmine karşı cephe alan yazarları oldukça etkilemiştir. Türk halkına yabancı olmayan konularla birlikte, çağın gelişmelerinin etkilerinin sonuçların etkileriyle kurulan olay örgülerinde sınıflı toplum yapısının üyeleri, karakterleri oluşturur. Olumlu kahraman tipine uygun özellikler gösteren karakterler; bir komünist parti yandaşlığı ve propagandası yapmayan, ancak toplumcu ve idealist olan işçi, usta, kamu emekçileri (memur) karakterleridir. Karşıt güç grubunu oluşturan karakterlerse, toplumun çoğunluğunu sömüren, ona her zararı veren karakterlerdir. Feodal düşünceyi bırakamayan toprak ağası, bırakmış gözüküp burjuva olmak isteyen ağa, fabrikatör, savaş ve afet zamanlarının değişmez kötü karakterleri vurguncular ve millet için hizmet eden memurlara kendi çıkarı için zarar veren burjuva destekçisi bürokrat ve memurlar; karşıt güç grubunun üyeleridirler. Zaman ve mekânda, 1850'lerden 1950'lerin sonuna yüz yıllık bir perspektif; köyde ve kentte kendisini gösterir. Köyün, kırsalın geniş tarlaların üretimdeki potansiyelleri, bu mekânın işlevselliğinin kaderini çizer. Sanayileşme ve kentleşmenin büyümesindeki doğru orantı ise kentin mekân olarak işlevselliğinde etkili olur. Tarladaki ırgatın, fabrikadaki işçinin yaşadıkları, mekân algısını şekillendirir. Kendi çıkarını tatmin eden ağa ya da fabrikatör için bu anlamda her mekân, geniş mekân olurken; tarlada ya da fabrikada emeği sömürülen emekçi, kendisini dar mekânda sıkıştırılmış hisseder. *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nı yazan romancılar, bu ve benzeri olguları hâkim, kahraman, çoğulcu bakış açılarıyla yansıtmışlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA İÇERİK VE İZLEKLER

Toplumcu Gerçekçilik; kendi altyapısıyla ilgili unsurları, romanların içeriklerinde ve izleklerinde açıkça vermeyi öncelemiş bir edebiyat kuramıdır. Yazarların işledikleri konular, toplum yaşamı içindeki somut gerçeklerinden kurgulanırlar ve toplumun çoğunluğunu etkileyerek, sosyalist düşüncenin benimsenmesine katkı sağlama hedefinde işlenirler.

Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı'nın gelişimine bakıldığında, özellikle roman ve öykü türlerinde toplum sorunlarının öncelendiği görülebilmektedir. “1940-1960 yılları arasında bu anlayış, öykü ve roman gibi edebi türlerde kendisini, daha çok toplum sorunlarını önceleyen bir yaklaşım şeklinde gösterir.” (Korkmaz, Özcan, 2005: 260). İlgili dönemde henüz genç bir devlet olan *Türkiye Cumhuriyeti*, çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ve orada kalıcı olmak için çabalar. Batılılaşmanın sanayileşmeyle eş anlamlı sayılması ve kalkınma için milli bir burjuvaziye ihtiyaç duyulması, sınıflı toplum yapısında yeni sonuçları ve sorunları doğurmuştur. Bir bakıma, toplumsal sorunların *Toplumcu Gerçekçi Türk romanında* öncelenmesi, tercihten ziyade bir zorunluluğu hissettirir. Modern Türk romanının gelişiminde; *Tanzimat Fermanı*'nın ve onun yaklaşık 20 yıl sonrasında bir edebiyat dönemi olarak ürünlerini vermeye başlayan *Tanzimat Edebiyatı*'nın içeriğini, ana izleğini *Batılılaşma* ve onunla ilgili konular oluşturmuştur. *Batılılaşma konusu*, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde de romanların merkezi izleği olarak gücünü korumuştur. (Yeni kurulan devletin yenileşme hamleleri de Batı kaynaklı olduğu için bu durum devam eder.). 1930'lardan itibaren, Türk romanının merkezi izleği, içeriğinde bir kol daha gelişir. Bu kol, toplumsal sorunların doğurduğu izlekleri bünyesinde toplar. “*Toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarının ağır bastığı*” (Moran, 2014: 7) izlekler, 1930'lardan itibaren Türk romanında sıkça işlenmeye başlanılmıştır. *Batılılaşma* temasından toplumsal sorunlarla ilgili izleklere yönelik, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın gelişim istikametinde kilit rol oynar. “*Gerçekte değişiklik 1937'de basılan Kuyucaklı Yusuf ile başlar diyebiliriz, ama romanımıza ancak 1950'lerde ve 1960'larda Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar ve Fakir Baykurt gibi yazarlarla basar damgasını*” (Moran, 2014: 8) diyen Berna Moran;

Türk romanında 1930'lardan 1960'lara kadarki döneme toplumcu gerçekçiliğin damgasının vurulduğuna işaret eder.

İlgili dönemin iki önemli olgusu olan sanayileşme ve köylülük, Türk edebiyatına toplumcu ve gerçekçi boyutları beraberinde daha fazla getirmiştir. “*Sanayileşme ve köylülük... Ve sınıfsal yapılanmalarla yaşanan sorunlar yumağı bu dönemde biçimlenir. Kaçınılmaz olarak, dönemin bu sosyo-ekonomik yapısı toplum yaşamını, insanı, insanın gündelik yaşantısını etkiler*” (Andaç, 1998: 182). Dünyanın, toplumun en ücra köşelerine kadar rahatça ulaşabilme ve bunları etkileme potansiyeline sahip yakın dönem-çağdaş sanayileşme; kent toplumunun da köy toplumunun da sosyo-ekonomik yapısının belirleyicisi durumuna gelmiştir. Ancak Türk sanayileşmesinin Batı'ya göre geç gelişiminin *Toplumcu Gerçekçi* romanın ilk dönemlerine yansıyan bir yönünü hatırlamakta fayda vardır. *Fethi Naci*'ye göre; “*İşçi sınıfının ve sorunlarının ortaya geç çıkışı ya da ülke koşullarına göre sayıca az da olsa işçi sınıfının ve sorunlarının ortaya çıktığı zamanlarda yazarlarımızın bu sınıfı ve sorunlarını görecektir 'toplumsal ve tarihsel göz' den yoksun oluşları, romancılarımızın işçi sorunlarını gereğince işleyememelerinin nesnel nedenleri*” (Naci, 1981: 332-333) arasındadır.

Toplumcu Gerçekçi sanat, edebiyat anlayışında sanat eserinin, romanın içeriğinde ve izleklerinde; sorunların sınıf ve gelir eşitsizliğinden, kısacası özellikle kapitalist toplumdaki üretim ekonomi yapısından ve ilişkilerinden kaynaklandığı vurgulanmıştır. Eserler; “*Ya komünizmi öven ya da komünizm düşmanlarını yeren yahut da hayatın komünizme doğru hareketi olarak da adlandırılan devrim gelişmesi içinde hayatı tanımlayan eserlerdir.*” (Siniavski, 1967: 29). Bu yorum tam anlamıyla, Sovyet edebiyatı için geçerlidir. Sınıf/gelir eşitsizliğinin pek çok sorunu beraberinde getirmesi, evrensel bir gerçek sayılmaktadır. Yazar, bu sorunları toplum gerçekleri çerçevesinde birer izlek olarak işler. İlgili dönemin *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanının konu, izlek ve çatışma unsurları; genel olarak ağa-köylü, patron-işçi, bürokrat-idealist memur arasında, toplumcu ve emekçi olanlarla kendi çıkarını düşünen varlıklı/ağa/burjuva arasında belirir ve yaşanır. Çatışma ve izlek unsurları, geniş tabana yayılan akıcılıkla yansıtılmak isteir. Yaşadıkları çevreyi gözlemleyen yazarlar, bunu dikkate alarak roman içeriklerini kurgulamışlardır. Örneğin; *Orhan Kemal* işçi/ırgat/gecekondu mahallesi sakinlerinin, *Fakir Baykurt* ve *Yaşar Kemal* çiftçi ve ırgatının/köy insanının yaşamını konu edinmiştir. “*Dönem romancıları çoğunlukla toplumcu gerçekçiliğe bağlı kalarak eserlerini sosyal endişelerle yazmışlar, romanın sanat yönüyle fazlaca ilgilenmemişlerdir. Toplumun*

sarsıntı dönemlerini romanlaştırmaya, ideolojik bölünmelere, politik yönelişlere geniş geniş yer vermişler, bir bakıma toplum yaşayışına ayna tutmuşlardır.” (Okur, 2010: 77). Toplum yaşayışı, romanın içeriğinin ve izleklerinin temel olgusudur.

3.1. Kapitalizm’in Olumsuz Sonuçları: Yabancılaşma, Yozlaşma, Sömürü ve Yoksulluk

Yabancılaşma ve yozlaşma Marksist bakış açısı yönünden, *Kapitalizm*’in olumsuz sonuçları olarak değerlendirilmişlerdir. İki kavramın, *Toplumcu Gerçekçi* anlayışla yazılan romanların içeriğindeki temel izlekler oluşu, olumsuzluklarının büyük etkilerinden kaynaklanmaktadır. Yabancılaşmanın ve yozlaşmanın tanımları, romanda izlek olarak işlenmelerinin ipuçlarını verir. “*Yabancılaşma: 1. Yabancılaşmak işi. 2. Belli tarihsel şartlarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranması.*” “*Yabancılaşmak: 1. Tanımaz, bilmez duruma gelmek, yabancı olmak, bigâne düşmek. 2. Alışmamak, yadırgamak, yabancılık çekmek.*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 2102). Yozlaşma, yozlaşmak sözcüklerinin karşılıklarıysa şöyledir: “*Yozlaşma: Yozlaşmak işi, tereddi.*” “*Yozlaşmak: 1. Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddi etmek. 2. Dönüşen. 3. Bir şey, manevi anlamda değer yargılarını, özelliklerini ve niteliklerini yitirmek, bozulmak, dejenere olmak, özünden uzaklaşmak.*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 2194-2195). Yabancılaşmada ve yozlaşmada, varlığın, durumun değişimi söz konusudur. Değişim olumsuzluklar içerir, bozulmayı beraberinde getirir. Kuram çerçevesinden ele alınan yabancılaşma ve yozlaşma; *Marksizm*’in bu kavramlara bakışıyla anlam kazanır.

Yabancılaşmak, *Marksizm*’in önemli kavramlarından birisidir. “*Marx’ta yabancılaşma kavramı: a) Bir kopuşu (insanın kendi doğasından kopuşu, işçinin ürettiği ürünlerden kopuşu); b) Bir tersine dönüşü (insanla Tanrı, toplumsal yaşamla siyasal yaşam, insan etkinliğiyle ekonomik ilişkiler arasındaki bağların tersine dönüşünü); ve c) Öznenin nesne tarafından baskı altına alınışını (insanların dini temeller önünde eğilmesini, devletin toplumsal yaşama egemen olmasını, işçilerin sermaye tarafından baskılanmasını) ifade eder.*” (Duménil vd., 2013: 182-183). *Marksizm*’in yabancılaşmaya verdiği anlam; emekçinin-işçinin üretimden, ürettiği maldan istediği ve hak ettiği kazancı alamaması ve geçen her üretim süresinde çalışma süresinin artmasına karşın üretimden aldığı payın azalmasıdır. *Kapitalizm*, toplumun ihtiyaçlarını

karşılacak kadar üretim yapılabilmesini sağlar. Ancak üretimin kazanımlarının topluma eşit biçimde dağılması, *Sosyalizm*'in *Kapitalizm* içerisinde bir çelişki olarak gösterilmesinin sebeplerinden olur. Kapitalist sistemdeki bir işletmede çalışan insanlar bir ürünü üretmek amacıyla emeklerini birleştirirler. Emek birleşimi, üretim sürecini toplumsallaştırır. Fakat işletmenin sahibi (fabrikatör), bireysel olarak işletmenin sahibidir ve toplumsallaşmış görünen emeğin ürünlerine sahip çıkar. Emekçilerin çalışma koşulları ve yaşam koşullarında tasarrufta bulunabilir. Bu durum, ürünü üreten emekçinin kendi emeğine yabancılaşmasının ve *Kapitalizm*'in yarattığına inanılan çelişkilerin dikkat çekici bir örneğini oluşturur.

Yabancılaşma, burjuva (kapitalist) ile işçi (proletarya) arasındaki emek-üretim ilişkisinde işçi-emekçi aleyhine gelişmeler ortaya çıkarmaktadır. *“Kapitalist ile işçi arasındaki (yabancılaşmayı kuran) ilişkinin temel niteliği emekçinin emek gücünü her gün satmaya zorunlu olmasıdır, çünkü emeğin öznel (geçim) ve (iş) araçlarından yoksundur; bunlar işçinin karşısında, kapitalistin mülkiyetinde bulunurlar. Bundan dolayı Marx'ın gençlik yapıtlarındaki yabancılaşma kavramının bilimsel dayanağı Marx'ın olgunluk dönemi yazılarındaki sömürü tezinde içerilmiştir.”* (Durand, 2015: 99). Emeğini harcayan, ancak bunun karşılığını alamayan emekçi sınıfın kendisine ve emeğine yabancılaştırılması, sermaye sahibine sürekli avantaj sağlayabilecek bir durumdur. Patronun hep zenginleşmesine karşın işçinin yoksullaşması, yabancılaşma ve yozlaşmayla ilgilidir. Yabancılaşmanın ayrıca, *“insan-doğa, insan-etik, insan-toplum ilişkilerini kapsayan anahtar bir kavram”* (Baydar, 2011: 27) oluşu, onun yozlaşma ile birlikte ele alınması gerekliliğini ortaya çıkarır. Yabancılaşmanın Marksist ve güncel durumlarının görüldüğü toplumlarda toplumsal yozlaşma ortaya çıkar. Modern bireyin ruhsal bir hastalığı olan yabancılaşma, topluma yayılarak toplumsal yozlaşmaya genişler.

Toplumsal yozlaşma; toplumsal unsurların, değerlerin yozlaşmalarının toplandığı bir kümedir. Bazı araştırmacılara göre; bu duruma dikkat çeken ilk düşünür, *Marx*'tir. *“Marx'ın başlıca özgünlüğü, dinsel, felsefi ve siyasal yabancılaşmanın kaynağının toplumsal yabancılaşmada aranması gerektiği iddiasındadır.”* (Duménil, vd., 2013: 184). Yabancılaşma ve yozlaşma *Marksizm* ve *Toplumcu Gerçekçilik* için birbiriyle bağlantılı izleklerdir, kendi içinde kolları mevcuttur. İki olumsuzlupun sınıflı toplum yapısında doğurduğu en büyük kötülük, sömürüdür. Özellikle *Rönesans* ve *Coğrafi Keşifler*'den sonra Avrupa'da başlayan bilimsel ve teknolojik gelişmenin en önemli sonucu sayılan *Endüstri Devrimi*; beraberinde, büyük Avrupalı devletlerin birer sömürge

imparatorluklarına dönüşmelerinin yolunu açmıştır. Sömürünün en büyük anlamı son iki yüzyılda açıkça belirmiştir. Dünya savaşlarının tetikleyicisi sömürge-hammadde arayışlarının pazar kavgasına dönüşmesi, modern felaketlerin en büyük sebebi sayılmıştır. Kendi ürettiklerinin kölesine dönüşen insanlık, büyük savaşların sebep olduğu sağlıksız ve yabancılaşan ortamda düşük yapmıştır. *“İnsan, yüzyıllardan beri beslemiş olduğu gelecek umutlarını, 1914’ten sonra neredeyse terk etti. Neredeyse, yirminci yüzyıl insanının bir düşük gibi görüldüğünü söyleyesim geliyor.”* (Fromm, 2020: 19). Sömürülen duyguların ve erdemlerin, fabrika gazlarıyla dolu ortamın baskısında canlı ve güçlü filizlenmesi pek mümkün görünmez.

Gelecek umutlarının simgesi olması istenen çağdaş insan, doğamamış, düşmüş görünmektedir. Sömürü; bireysel ve toplumsal anlamda, uygulandığı bireye ve topluma büyük zararlar veren, onların ruhen ve fiziken tükenmelerine sebep olan bir olumsuzluktur. Yabancılaşmanın ve yozlaşmanın sınıflı topluma en büyük kötülüğü olan sömürü; *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda, para gücünü elinde bulunduran ve üretim ilişkilerini yönlendirmeye egemen olan sınıfın, diğer sınıfların emeklerine, kazanımlarına ve yaşamsallıklarına vurduğu büyük bir darbedir. Sömürüyü gerçekleştirenler, *“Üretim araçları sahipleri, başkalarının emeğine ve onların yarattıkları değerlere el koyar.”* (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1800). Bu durum, emekçileri kendi emeklerine de yabancılaştırır ve yozlaştırır. Sömürü içinde çeşitlenmeler oluşur.

3.1.1. Dönem Romanında Emek Sömürüsü

Emek sömürüsü, *Marksizm*’de, toplumsal yabancılaşmanın ve yozlaşmanın merkez unsurudur. Toplumsal yabancılaşmanın kaynağı, emekçinin emeğine yabancılaşmasıdır. Yabancılaşmış emek, emekçi üreticiyle egemen sınıf arasındaki ilişkide, emekçinin, üreticinin yaşamındaki ilişkileri alt üst eder. *“Emeğin yabancılaşması kavramı, bir yanda işçi, karşı yanda ise, işçinin kendi etkinliğinin ürünü, etkinliğin kendisi, dış doğa, diğer insanlar ve nihayet, işçinin kendi doğası arasında oluşan kopuk, tersine dönmüş, çatışık ilişkileri belirtir.”* (Duménil vd., 2013: 184). Emeğin sömürüsü, sömürücü-varlıklı sınıfın çıkarını yürütüp onu daha da zenginleştirirken; emekçi sınıfı kendisine, yaşama ve emeğe, ürüne karşı yabancılaştırır. Bir uyuşturucu etkisi yayar, sadece temel, günlük ihtiyaçlarını karşılamakla sınırlandırılan emekçi, emeğinin daha fazlasını sömürücü sınıfa vermek zorunda kalır. Sömürünün toplumda yaygın olması veya sömürüye karşı etkili eylemlerin yapılmaması,

sömürü düzeninin varlığını güçlü biçimde korumasının nedenlerindendir. “*Bir sömürü düzenini ayakta tutan şey, sadece sömürücü sınıfların ekonomik ve politik güçlülüğü, ceza kamunları ve polis aracılığıyla sömürülen sınıfları baskı ve kontrol altında tutuşları değildir. Sömürüye dayanan düzeni haklı, hiç değilse tabii ve normal bir düzen gibi gösteren fikir ve inançların -egemen sınıflar ideolojisinin- sömürülen sınıflarca da kabul edilişidir asıl düzeni ayakta tutan.*” (Boran, 2016: 150). Emekçinin kaderine razı oluşu, sömürü düzenini ayakta tutan büyük dayanaktır. Bunun farkında olan burjuvazi, bu direği çeşitli vasıtalarla sürekli destekler.

Üretim ilişkileri, bir toplumda emek sömürüsünün olup olmadığını gösteren faktördür. 20. Yüzyılın başından itibaren *Türkiye*’deki üretim ilişkileri içerisinde “...diyalektik ikilikler biçiminde var olan toplumsal sınıflar sırasıyla burjuvazi ve işçi sınıfı, toprak ağası ile yarıcı-ortakçı köylü, tüccar ve tefeci ile piyasaya dönmüş küçük üretici köylüdür.” (Atılın, 2017: 325). Sermaye veya toprak sahibi olanlarla emekçiler arasındaki ilişkiler, para gücünün belirlediği çizgide yaşanır. Sömürüden temel kasıt olarak anlaşılan emek sömürüsü; *Toplumcu Gerçekçi* romanın sıklıkla işlenen bir izleğidir. Bu anlamda; “...bazı edebî metinler, aynı zamanda, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda yaşanan emek süreçlerinin varlıklarını günümüzde de sürdüren tanıkları olma konumundadırlar.” (Makal, 2008: 19). *Toplumcu Gerçekçilik* etkisindeki edebî metinler, genellikle *Sanayi Devrimi* sonrasında oluşan toplumsal yapıların emek süreçlerini merkeze almaktadır. *Kapitalizm* ve burjuvanın, işçinin emeğinin sömürülmesiyle büyümesi, pek çok romanda rastlanabilecek konudur. *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nın 1934 öncesinde yazılan öncü örneklerinde emek sömürüsü izleği kendine yer bulmuştur. *Çıkrıklar Durunca*’nın mütegalibe tüccar ağası *Sıddıkzade*; köylüden tiftik ürünü almayacağını ilan ettiğinde, köylülerin kendilerine olan borçlarını ödeyemeyeceklerini bilir. Böylece onların mallarına el koyar ve emeklerini büyük ölçüde sömürür. Köylünün üretim araçları olan tiftik keçilerin ve çıkrık aletlerinin haciz yoluyla alınması, emek sömürüsünün son noktasıdır. “*Hâlbuki artık Sıddıkzade fabrika eşyası satan bir tüccardı. Sıddıkzadenin ticaretine yegâne engel yerli yün ve tezgâhta dokunan kumaşlardı. Onun için haciz yaptırdığı tiftikleri kavurma yapmayı düşünüyordu.*” (ÇD, s.134). *Sıddıkzade*’nin sözde Hz. *Ali Türbesi*’nin tiftik keçilerine ve dokuma tezgâhlarına da el koyması, Adaköylülerin inançsal unsurlarıyla birleşen bir *Alevi* ayaklanmasına sebep olur. *Bir Varmış Bir Yokmuş*, özellikle Osmanlı padişahlarının, halkın emeğinin ve vergilerinin lüks ve sefahate harcanması, bunun karşılığında Avrupalı kapitalistlere

verilen tavizlerle emek sömürüsüne örnek olabilecek olumsuzlukları işaret etmiştir. “*Osmanlı Devleti’nde herkes ucuz Avrupa kumaşı giymeye başlayınca, Avrupa kumaşları ülkeyi istila eder, Osmanlı Devleti’nde yerli dokumacılık biter, halk yoksullaşır; köyden kente göç başlar.*” (Demir, 2006: 185). Burada emek sömürüsü sadece emekçilerin emeklerinin değil, bütün halkın emeğinin sömürülmesine dönüşmüştür. Ülkedeki yerel ve küçük üreticiler, işletmeler *Kapitalizm*’in emrindeki Avrupalı sömürücülere yem olmuştur.

Gonk Vurdu’da emek sömürüsü, sanatçının emeğinin sömürülmesi üzerinden işlenmiştir. Edebi yeteneği olan, gazetecilik yapan başkarakter *Ömer*’in yazdığı piyes, gazete müdürü *Cemil Mualla* tarafından çalınır ve *Cemil Mualla*’nın eseri olarak ilân edilir. *Ömer*, izlediği piyesin kendisinin olduğunu anlayınca bir şok geçirir. “*Ömer tıkanmış kalmıştı. Bağırarak, haykırmak, kıyametleri koparmak istiyordu: - Heyyyy!... Heyyyy!... Bu mel’un adam sahtekârın biridir... Bu piyesi ben yazdım... Bu piyesi yazan benim... Heyyyy!... Heyyyy! Bir türlü çıkmıyordu sesi...*” (GV, s.285). Emek sömürüsü, sadece işçinin alınterinin karşılığının verilmemesi olarak algılanmamalıdır. Sanatçıların sanat emeklerinin sömürülmesi, eserlerinin gasp edilmesi, gasp edenlerin eseri kendileri oluşturmuş gibi lanse etmeleri emek sömürüsünün bir türü olarak kabul edilmelidir. Eserde ayrıca 1929 *Ekonomik Buhranı*’nın yoğunca işlenmesi, kapitalizm-sömürü ilişkisinin halklara verdiği zararları vurgulayan karakter yorumlarının bolluğunu sağlamıştır.

Fabrika, *Kapitalizm*’in simge mekânıdır. “*Edebî eserler, değişik sektörlerdeki, iktisadî faaliyet alanlarındaki çalışma ilişkilerine ilişkin izdüşümlerini yansıtırken, ücretli emeğin en yoğun olduğu sanayi sektörünün bunlar arasında başta gelmesi doğaldır.*” (Makal, 2008: 26). *Toplumcu Gerçekçi* eserlerde; sermayenin toplandığı ve daha da arttırılmaya çalışıldığı fabrikada yaşanan emek sömürüsü net görüntülerle verilmeye çalışılır. *Türkiye Cumhuriyeti*’nin kuruluşundan sonra yaratılmak istenen burjuvazi, öncelikle tüccar temellidir. “*Osmanlı’nın yoğun olarak azınlıklardan oluşan ticaret burjuvazisinin yerine, ticaret burjuvazisini millileştirmek adına Türk kökenli tüccarlar geçirilmek istenir.*” (Gülalp, 1993: 29-30). İlerleyen dönemde sadece tüccar temelinden bir yerli, milli burjuvazinin ekonomik gelişme ve *Batı* karşısında sağlam durabilmek için tek başına yeterli olamayacağı kısa sürede anlaşılmıştır. Sınai üretimin, ağır sanayinin geliştirilme çabaları, 1930’lar Türkiye’inde ekonominin temel uğraşı olmuştur. *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* adına, fabrika işçisinin yaşantısı üzerine

dikkati çeken ilk roman olan *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*'da; maden işçilerinin yaşamlarından da kesitler sunulur.

Afrodite Buhurdanında Bir Kadın; yozlaşma-sömürü-emek sömürüsü izleğinin yoğun işlendiği bir eser olarak; emek sömürüsünün pek çok türünü okura sunar. İşçinin kötü çalışma koşulları, tacizler, işten atılma korkusu vb. durumların yanına emek sömürüsünün çeşnisi katılır. İşçinin hakkını savunması beklenen sendikanın (işçi birliğinin), emek sömürüsünün bir parçası olması, çarpıcı bir durumdur. “*Ocak işçileri “amele birliği” adı altında bir cemiyetleri bulundüğünü, ay sonlarında kesilen paradan anlıyorlardı. Evet... İşçi, maden kuyusunda, altı yerine on iki saat çalışıyordu. Hayvanların bile barınamayacağı yıkık kulübelerde ayazdan titreyordu. Şirket bakkalının kurtlu kaşarında yüzde kazıklanıyordu. Kazaya uğradığı, hastalıktan çalışamaz hale geldiği gün, kaldırılıp atılıyordu. Köpeğin önüne kemik fırlatır gibi, ona ancak küçük bir tazminat veriliyordu. Görmez gözleri, tutmaz bacakları ve kolları sürünmeğe bırakılıyordu. Onun günden güne göçüşünü umursamıyan patrona kimse ses çıkarmıyordu. Evet.. bu böyle. Fakat.. ne olursa olsun, işçi kazancının yüzde ikisini her ay “amele birliği” denen bu adı var, kendi yok kuruma bırakmağa mecburdu.*” (ABBK, s.5). İşçi sınıfının emeğini ve hakkını savunması beklenen sendikanın, *Kapitalizm* çarkları için çalışması, toplumsal sorunların daha da büyümesine yol açar. İşçi sınıfı, kendi içindeki bir yabancılaşma, sömürü çarkıyla daha mücadele etmek zorunda bırakılırken, emek kavgasında bir ihaneti, kendi alın terini-haklarını savunduğunu zannettiği sendikadan görmüştür. Bu durum, emekçinin *Kapitalizm* karşısındaki çaresizliğini artırır. İşçi kendi emeğine, üretim mekânına yabancılaşır. “*Marx’a göre emek ya da çalışmak, insanın doğa ile olan ilişkisinin üretken bir biçimde ifade bulması, yani yepyeni bir dünyanın ve gerçek insanın yaratılması sürecidir.*” (Fromm, 2014: 78). Emek sömürüsü, yeni bir insanın ve dünyanın yaratılmasının aksine, emekçinin tükenişine sebep olur. Kendi gücüne, varlık olarak büyüklüğüne ve potansiyeline yabancılaştırılan işçi, kendi eserinin kölesine dönüşür.

İşçinin emeği, onun parasının her fırsatta kesilmesiyle de sömürülür. “*Ve iş başı düdüğünden çeyrek saat geç kaldı diye, bir sürü işçi, yarım gündelikle çalıştırılırdı koca gün... Amele düşmanı olan bu şiş karınlı mendebur kapıcıya öyle kızılırdı ki! Onu bir sabah, kontrol saatinin yelkovanını on dakika ileri alırken yakalayınca beyninden vurulmuştu. Mel’un uşak, şişko parmaklarının bir dokunuşile, yarım gündeliğe çalışanların sayısını yüzlere çıkarmak istiyordu. Efendisinin geliri uğruna köpekleşen bu*

herifi ayaklarının altında ezmek için, kendini güç tutmuştu Osman...” (ABBK, s.10). Mesai saatleriyle oynanarak, işçinin fazla çalıştırılması ve yevmiyesinin eksiltilmesi, basit çıkarın büyüyen çirkinliğinin simgesidir. Küçük hesapların getirdiği her kurşun, patron için damlaya damlaya göl olur. İşçiye bazen para yerine marka verilmesi de emek sömürüsünün simgelerindendir. İşçinin emeği, her fırsatta sömürülürken onun yaşam şartları kötüleştirilir. Sınıflı toplum yapısında ayakta kalmaya çalışan emekçi her zorluğa ve kötü muameleye karşın, işini kaybetmek istemez ve kendisine verilen paraya, markaya razı olur. *“Emek ve emeğin ürettiği şeyler; insana, insanın iradesine ve insanın kendi seçimine bağlı olmayan nesnelere dönüşmektedir.”* (Fromm, 2014: 78). Emekleri kalp markalara dönüştürülen işçiler, emeğinin nesneye dönüşmesine karşı koyamaz. Çünkü işten atılma ve açlıktan ölme korkusu, çaresizlik, mücadele isteğinin önüne geçer. Emek sömürüsü; fabrikalarda çocuk işçi çalıştırılması, işsizlerden oluşturulan yedek işçi gruplarının, hakkını arayan işçilerin işten atılmalarından sonra kullanılmaları gibi eylemlerde de kendisini gösterir. *Avare Yıllar, Cemile’de bu eylemlerle ilgili örnekler mevcuttur. “Bütün bunları, daha doğrusu “yedek kadro” olduğumuzu çok sonra öğrendik. Fabrika sahipleri bizi usta işçilere karşı ellerinde koz olarak tutuyorlardı.”* (AV, s.16). Yedek kadrolar, her fabrikadaki işçi için potansiyel tehdittir. İşinden haksız yere atılan işçilerden, lümpenleşmiş işçilere kadar içinde pek çok işsiz bulunduran işsizler ordusu, emek sömürüsünün ve toplumsal huzursuzluğun dozunu arttırır. İşsizler ordusu içerisinde yer alan lümpen işçi, emek sömürüsünde kullanılmaya en yatkın işçi olarak görülür. *“İçinde bulunduğu yaşam koşulları onu gerici kışkırtmaların satın alınmış bir aleti olup çıkmaya daha yatkın kılar.”* (Marx-Engels, 2016: 54). Her işçi çıkarımında, işsizler ordusundan bir grup işe alınır. Emekçi sınıf içerisinde gerilim, düşmanlık ve yozlaşma artar.

İşçi, üretici bir güçtür. Fabrikadan çıkacak işçinin yerine geçmeyi bekleyen işsizle, işini kaybetmek istemeyen işçi arasındaki gerilim, üretici gücün düşmanlaşması sonucunu doğurur. *“İnsanların üretici gücü, insanlara hizmet etmek yerine, onlara yabancı ve düşman güçler olarak görünür.”* (Singer, 2013: 67). Marksist anlayış; özel mülkiyet ve üretim araçlarının belli sınıfa ait olmasına, üretici gücün bu kontrol mekanizması tarafından yönetilmesine dikkat çekerek, yabancılaşma ve sömürünün kaynağını gösterir. Sömürü ve başka haksızlıklar karşısında, işçiden bir sınıf mücadelesi yapması beklenir. *“Sınıf mücadelesi, Bertell Ollman’ın belirttiği gibi, temel toplumsal sınıfların birbirleriyle uzlaşmayan çıkarlarını birbirleri aleyhine gerçekleştirmek için*

yaptıkları her şeyi içerir. İş yavaşlatmadan, vizite eylemine, işten kaytarmadan greve, fabrika işgalinden sendikal örgütlenme girişimlerine kadar her şey sınıf mücadelesi kapsamında değerlendirilebilir.” (Atılğan, 2017: 326). Ancak cumhuriyetin ilk on yıllık dönemlerinde işçilerin grev vb. haklarının hükümet tarafından göz ardı edildiği görülmektedir. Devletin sermaye sahipleriyle kurduğu ittifak işçinin aleyhinedir ve işçinin temel haklarından yoksun biçimde bir sınıf mücadelesi yapması imkânsızdır. Bu sebeple, aç kalmak istemeyen işçi kendisine verilen maaşla yetinmek zorunda kalır, işten atılmamak adına sesini çıkaramaz.

Türkiye’de işçi sınıfının gelişimi ve işgücünün de giderek nitelik kazanması ancak 1950 sonrasında görülebilecektir. “Bu oluşum, uzun bir süreçte ve tedrici olarak gerçekleşmiş, 1950 sonrası dönemde ise ciddi bir devrim kazanmıştır.” (Makal, 2001: 105). Emekçiler arasındaki gerilim, sömürüyü arttırarak sermaye sahibini ihya eder. Çocuk işçilerin çalıştırılması, işsiz ordusun, yedek kadroyu daimi tutulmasındaki etkenlerdendir. “Bilhassa çocuklar... Dokuz, on yaşlarında, gözleri uyku dolu, renksiz şeylerdir ki, iş kamuna uysun diye, annelerinin, teyze, hala, dayı yahut da tamamıyla yabancı bir büyük insandan parayla satın alınmış nüfus kâğıtlarıyla işe gelmişlerdir.” (CML, s.17). Çocuk işçiler fabrikada yok pahasına çalıştırılırlar, onların emekleri sonuna kadar sömürülür. Babanın yanı sıra annenin ve çocukların da fabrikada çalışması, emek sömürüsünü genişletir. Türkiye’de kadınların ve çocukların fabrikalarda çalışmaya başlamaları, Avrupa örneklerinden uzak olmayan dönemlerde gerçekleşmiştir. “19. Yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, önce Rumeli’de gayri-Müslim kadınlar, ardından Bursa ipek fabrikalarından başlayarak Müslüman kadınlar da ücretli emek piyasasına - çocuklarla birlikte- girmiştir.” (Alkan-Çakır, 2017: 237). Böylece Türkiye’de de her bireyi işçi olan işçi aileleri görünmeye başlanmıştır. “Ücretli kadın emeği söz konusu olduğunda, erken cumhuriyet dönemindeki gelişmelerin, tedricen meydana gelen gelişmelerle yakından bağlantılı olduğu görülmektedir. Kadın emeğinin evden ev dışına çıkış süreci ve önce atölyelere, sonra da fabrikalara çekilmesi bu dönemde başlamış ve Cumhuriyet döneminde devam etmiştir.” (Makal, 2010: 35-36). 19. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren, işçi ailesi üyelerinin işçi olmak zorunda kalışı; emeklerin tek tek sömürülmesinden aile aile, grup grup sömürüye uzun yolları açmış gözükmektedir. Fabrikatör çalışan sayısını arttırırken, çalışan ücretini ve masrafını azalatabilmektedir. Çocuk işçi çalıştırmak, fabrikatörün yaptığı emek sömürüsünün trajik sonuçlarından birisidir. “Türkiye emek tarihinin en önemli olgularından biri olan çocuk emeği” (Makal,

2008: 24), işçi/emekçi ailesinin üzerinde artan ekonomik zorluğun dayatmalarına karşı feda edilmektedir. Okula gitmesi gereken çocukların, yoksulluk sebebiyle fabrikada çalışmak zorunda kalması, toplumsal gelişimi sekteye uğratmaktadır. Çocuklar, erdemli yaşamının ilkelerini ve düş kurmanın güzelliğini tanıyamadan sınıflı toplum yapısının gerçeğiyle tanışırlar. Fabrikanın iş yaşamı onlara, “*bu ilkeleri izlemenin kendilerini en iyi olasılıkla gerçekçi olmayan hayalperestler yapacağımı*” (Fromm, 2012: 14) öğretir. Çocuk işçiler, hatta çocuk savaşçılar sorunu dünyanın bugün de önemli sorunlarından biridir.

Tarım işleri ve çiftçilik; insanın temel gereksinimlerini karşılamak amacıyla milattan öncesinden beri yaptığı işlerden, mesleklerden birisidir. Üretim koşullarının, üretim araçlarının mülkiyetlerinin insanlık tarihi boyunca çeşitli değişimlere uğraması, toplumsal yaşayışı doğrudan etkilemiştir. *Kapitalizm*’in egemen sınıfı olan burjuvazinin gelişimi, bilim ve teknolojiyle gelişen üretim araçlarına karşılık veremeyen feodalizmin yıkılışıyla hızlanmıştır. “*Üretim ve mübadele araçlarının belli bir gelişme aşamasında feodal toplumun üretim ve mübadele koşulları, tarımın ve manifaktürün feodal örgütlenmesi, sözün kısası feodal mülkiyet ilişkileri, gelişmiş bulunan üretici güçlere artık ayak uyduramaz olmuştur.*” (Marx-Engels, 2016: 47). Feodalizmin toprak mülkiyetinin yerinde, burjuvazinin fabrika, sanayiye dayalı mülkiyeti yükselmiştir. Fakat Batı kapitalistleşmesinin gelişim süreçleri, Türkiye’nin kapitalistleşmesinde aynıyla yaşanmamıştır. Türkiye’nin kapitalistleşmesi bazı araştırmacılarca “*az gelişmiş bir kapitalizm*” (Atılgan, 2017: 323) olarak kabul edilir.

Türkiye’nin verimli toprakları, insanlık tarihinde önemli sayfaların yazıldığı topraklardır. Bu topraklarda yaşayan her millet, tarımda, çiftçilikte önemli işler yapmışlardır. *Anadolu, Osmanlı Devleti*’ni beslemiştir ve bugün de *Türkiye Cumhuriyeti*’ni beslemektedir. Modern dönemlere bakıldığında Türkiye’nin sanayileşmesinin, öncelikle tarıma dayalı olduğu görülür. Kırsal alanda, köylerde yapılan çiftçiliğin, tarım faaliyetlerinin yanına, tarıma dayalı sanayiye bağlı tarımsal üretim unsurları eklenmiştir. Feodal üretim düzeninin yerine, sürekli kazanç ve sermaye birikimi amaçlı kapitalist üretim düzeni teşvik edilmiştir ve geliştirilmeye başlanmıştır. Gelişimin sürekliliği için iki olguya ihtiyaç vardır: “*1) Üretim araçlarını, yani makineleri satın alabilecek mali güce sahip olanlar, yani kapitalistler... 2) Hiçbir üretim aracına sahip olmayan ve kapitalistlerin üretim araçlarıyla çalışmaktan başka çalışma ve yaşama imkânı bulunmayanlar, yani işçiler...*” (Burns, 2012: 30). Tarımda üretim, bu üretimde

hammadenin fabrikaya iletilip işlenmesi için ırgat ve sanayi işçisi gereklidir. Emekçi sayısının fazlalığı, geçinme ve ekmek ihtiyaçları, emek sömürüsü kolaylaştıran etkenlerdir. Kuramın ülkedeki ilk otuz yıllık döneminde yazılan romanlarda, fabrikadaki emek sömürüsünün yanı sıra tarlalarda yaşanan emek sömürüsünün görüntüleri de mevcuttur.

Ağaların mütegalibenin emek sömürüsü, tarla sahibi fabrikatörlerin sömürüsü, feodalizmden modernizme uzanan bir çizgide belirir. *“Adana’ya muallim olarak geldiği gündünden beri, koskoca arazinin otuz kırk asilzade arasında taksime uğrayışı ve asıl sahibi köylünün bu topraklarda boğazı tokluğuna ırgatlık edişi karşısında öfke duyardı.”* (TK, s.46-47). Cumhuriyetin kuruluşu, asilzadelerin veya toprak ağalarının ekonomik durumlarında, emekçi köylü lehine bir değişimi ortaya koyamamıştır. Çünkü yönetim yeni rejimi sağlamlaştırmak için büyük toprak sahipleriyle ittifak kurmuştur. *“Devrimin egemen üretim tarzı olan feodalizmle uzlaşmak zorunda kalması, köylülük üzerindeki feodal sömürü biçimlerinin değişmeksizin sürdürülmesine yol açmıştır.”* (Özgüden, 2017: 380). Devlet topraklarının asilzadelerin, ağaların mülkiyetlerine dönüşmeleri, Ortaçağ koşullarının modern çağda zorla yaşatılmasının nedenlerinden biri olmuştur. *“Yüzyıl başında toprak dağılımı açısından bakılınca, toplum içindeki yüzde 1 nüfusun derebeyi / hanedan olarak bütün toprakların yüzde 40’ını, toprak ağalarının oranının nüfusun içinde yüzde 4’ü meydana getirdiğini ve bütün toprakların yüzde 26’sına sahip olduğunu görüyoruz.”* (Çavdar, 2003: 90). Köylü çiftçi, ağanın tarlasında ırgatlık yapmak zorunda kalır, o bir serf gibidir. Köylü, kendi toprağında kölevari biçimde çalıştırılarak kendi toprağına yabancılaştırılır. Bu durum, yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Anadolu köylüsü, insanı, üretim ve asker deposu olarak görülmüştür ve kullanılmıştır. Onun emeği, kendisinin çok az yararlandığı bir faydanın ürünüdür. Toprağı olmayan, sadece ağa toprağında çalışarak ekmeğini kazanmaya çalışan ırgatlarsa, ağanın gadrine en kolay ve çabuk uğrayan emekçilerdir. Emek sömürüsü, ilkel bir şeytanlığın elinden çıkmış gibi görünen kötülük eylemlerini ırgatlar üzerinde gösterir. *“Irgadını döverek, söverek çalıştırır; sonunda da, emeğini ödememek için bir hırsızlık lekesi sürüp jandarmaya teslim ederdi.”* (DSPT, s.80). Irgadın kaderi, ağanın elindedir. Vicdanı olan ağa, ırgada ekmek verir. Vicdanı olmayan ağaysa, ırgadını sömürür ve kovar. *“Sosyal koruma açısından tarun kesimi dünyanın her yerinde sorunlu olmuş ve koruma bu alana diğer faaliyet kesimlerine göre daha geç girebilmiş ve daha düşük düzeylerde kalmıştır.”* (Makal, 2001: 127). İşgücü ihtiyacının değişkenliği, emekçinin para kazanma ihtiyacını

yönlendirdiği için sermaye sahibinin emekçi üzerindeki tasarrufları, şiddete varan olumsuzluklara sebep olmaktadır.

Tarım dayalı sanayinin gelişiminde; mevsimlik işçilik yapan köylüler, ırgatlar önemli rol oynarlar. Bu emekçiler arasında, kendi toprağını istediği gibi işlemeyediği için tarım işçiliği yapmak zorunda kalan çiftçiler de yer alır. *“Kendisine ait küçük arazi parçaları üzerinde çiftçilik yapan bu kişiler, bu arazinin sağladığı olanaklar yetersiz olduğundan, tarım mevsimi dışında, rızkını çıkarmak için bir süre tarımsal ya da tarım dışı kesimlerde geçici işçi olarak çalıştıktan sonra para biriktirip köylerine dönmeyi tercih etmektedirler.”* (Makal, 2002: 113). Köyüne para biriktirerek dönebilen çiftçi, kendi toprağını işlemek ve başkasının işçisi olmamak için uğraşır. Köyüne dönemeyen emekçiler, çalıştıkları ağa, fabrikatör topraklarında emek sömürüsüne maruz kalmaya devam ederler. Irgatbaşından odacıya, kâtibe, ağaya; hepsi ırgatın emeğini sömürmeye uğraşır gösterilir. *“İşe adam kayırır, kayırdığı adamlardan avanta alır, (...) hele hele para vermeyip de bir de kafa tutanların anasını beller biri.”* (BTÜ, s.49). Irgatbaşı, işçinin, ırgatın emeğini onlardan haraç alarak sömürür. Haraç, fabrikadaki emek sömürüsü sisteminin çarklarından biridir. Haracın yanı sıra ırgatları fazla çalıştıran ırgatbaşı, ağadan bahşiş alarak emek sömürüsündeki payını arttırır. Irgatların kumara alıştırılması da emek sömürüsünün tatlı bir uyuşturucu gibi, ırgatın kanına enjekte edilir.

Kumar, haraç verme, gündelikten kesme gibi olumsuzlukların acısı, sömürüye özgü uyuşturucularla hafifletilmiştir. Sömürü, aynı zamanda bir tüketim dinamiğidir. Kapitalist sistemde emek sömürüsü; zaten emeğinin karşılığını tam alamayan emekçinin elindekini boş zamanında kötü alışkanlıklarla tükettirir. *“Tüketim dinamikleri, insanlara boş zamanların olabileceğini, onları nasıl değerlendirmesi gerektiğini fısıldayan motivasyon şarlatanlığını yapmaya zaten diünden razıdır.”* (Arslan, 2012: 11). Emeği tüketilen ırgat, uyuşturucuyla ayakta tutulur ve sömürü sarmalında döndürülür. Geriye, karnını doyuracağı küflü ekmek ya kalır ya kalmaz. Emek sömürüsünün ırgat üzerinde, tedavi edilmez hasarları fazlasıyla kalmaktadır. Kendi emeğine yabancılaştırılan ırgat, kaygı ve kayıtsızlığın ortasında hoyrat davranışların esiri olmuştur. *“Bir şeye dönüşmüş insan endişelidir, inançsızdır, pek az sevgi yetisine sahiptir. Kaçış yolu olarak kendisini boş meşguliyete, alkolizme, ayırım gözetmeyen aşırı cinsel davranışa kaptırır ve stres kuramıyla en iyi açıklanabilen her türden ruhsal-bedensel belirtiyi sergiler.”* (Fromm, 2020: 37). Bir çalışma-üretim nesnesine dönüştürülen ve işten kolayca atılma kaygısını sürekli yaşayan emekçi, çalışma saati dışında kalan zamanında yaşamını anlamlandıracak

eylemleri yapamaz. Yoksulluk içerisindeki yaşamı sadece maddi yoksulluğa değil, manevi yoksulluğa da işaret eder. Fazla mesai-az gelirin gerilimi, stres atma adına köksüz ve hoyrat davranışlara zorlar.

Emek sömürsü, tarlasında ürettiği ürününün büyük çoğunluğunu ağaya vermek zorunda kalan köylü çiftçinin çilesinde kendisini pek çok örnekle gösterir. *“Dörtte üçü bize, birisi de Döneye” Döne Ağanın üzengisine sarıldı: “Etme Ağam! Acımızdan ölüyoruz bu kış. Etme. Eyleme. Tabanlarını öpeyim Ağam!” Ağa: “Hiç sızlanma Döne!” dedi. “Hakkını veriyorum.” “Benim hakkım üçte birdir,” dedi Döne sızlanarak. (...) “Bir daha oğluna tembih et de gidip Süleymanlara çoban olmasın.” (İM-1, s.52-53).* Köylü çiftçi, el emeğinin karşılığını çoğu zaman alamaz. Ağa, kendisine hep borçlu halde bıraktığı köylünün, elinde kalan diğer mallarına (inek, toprak, taşıt vb.) el koyabilmektedir. Emek sömürsü, köyde ve tarlada bu tarz eylemlerle keskinleşir. Topraksız kalan köylüler, ağa, bey elinde ırgata dönüşür, toplumsal huzursuzluk artar. 1940’ların ikinci döneminde uygulanmaya çalışılan *Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu*, köylünün beklediği sonuçları ortaya koyamamıştır. Toprak ağalarıyla olan ilişkisini değiştirmeyen ve emek sömürsüne göz yumar gözüken tek parti iktidarı, köylünün ekonomik durumunu düzeltmek vaadini dillendiren *Demokrat Parti*’ye karşı 1950 seçimini kaybetmiştir. Emek sömürsüne karşı köylünün verebildiği etkili ilk siyasi yanıt, yeni partinin iktidara gelişi.

3.1.2.Cinsel Sömürü: “Mahrem”in Metalaşmasının Sistemli Kötülük Eylemi

Yozlaşma ve yabancılaşma; cinsiyet ayrımcılığı ve toplumsal cinsiyet olgularında kolayca filizlenebilmektedir. Filizlenmenin dallanıp budaklanmasının besleyicisi, cinsel sömürüdür. Cinsel sömürü toplumsal bir sorundur. Kadınların, kızların cinsel bakımdan sömürülmeleri; sınıflı toplum yapısının kaynaklık ettiği türlü dayatmaların sonuçlarından biridir. Erkek egemen toplumun kadına biçtiği rol, aykırı bir oynanmaya izin vermemiştir. *“Ataerkilliğin tarihinde cinsiyet farklılığı kadının geleneksel rollere sıkıştırılmasının gerekçesi olarak inşa edilmiş olabilir; fakat acaba böyle kurgılanmayan, başka varoluşları mümkün kılan bir cinsiyet farklılığını düşünmeye de açık olmamız gerekmez mi?”* (Direk, 2016: 12) sorusunun yanıtı, cinsel sömürü yok edilmedikçe hayır, olacaktır. Cinsel sömürü; taciz, tecavüz, hor görme, eşit işe eşit ücretten yoksun bırakılma, fiziksel, psikolojik şiddet gibi olumsuz eylemlerde kendisi hep gösteren bir kötülüktür.

Cinsel sömürü, yozlaşmanın ve sömürünün büyük kollarından birisidir. Sınıflı toplum yapısında parayı, gücü elinde bulunduran ağalar, tüccarlar, burjuvalar; kendi cinsel çıkarlarını tatmin için, çaresiz ve yoksul kızları/kadınları sömürürler. Taciz, tecavüz ve diğer kötülüklerle büyüyen cinsel sömürü; fuhuş ve kaba cinsellikle birlikte çoğalırken, topluma çeşitli hastalıkları yayar. *Sadri Ertem* romanlarından *Orhan Kemal*, *Kemal Tahir* romanlarına cinsel sömürü örneklerini görmek mümkündür. “*Sıddıkzade birisine göz koydu mu, mor fesini şöyle bir yıktı yakası kadifeli paltosunu sırtına çektimi artık ondan hayır gelmez, atına alır, arabasına bindirir, elin evine atlar, bağına girer. Anasını keser, babasını döğür, kızını salla sırt eder götürür.*” (ÇD, s.61). Parayı elinde bulunduran erkek, toplum üzerinde gücünü göstermek adına kadını ya da kızı bir nesne olarak kullanılmaktadır. Bu durum, çalışan kadını da çalışmayan kadını da etkiler. “*Kaç tane daha genç kız ona bekâretinden haraç verecek, kim bilir?*” (DŞKLR, s.95). Çalışan kız veya kadın, işini kaybetmemek, aç kalmamak için patronun tacizine, tecavüzüne boyun eğmek zorunda kalır.

Kumar, kötü alışkanlıklar ve parasızlık vb. olumsuzluklar nedeniyle cinsel sömürüye maruz kalan kızlar; kentten köye, fabrikadan tarlaya her yerde, toplumun içerisinde. “*O, cemiyetin, sizin kurbanınızdır. O, sizin yüzünüzden sefil oldu. O, sizin yüzünüzden zavallı oldu... Kimsesiz kalmıştı... Aç kalmıştı... Açıkta kalmıştı... Onu, iş dilendiği kapılardan hakaretle kovan sizsiniz... Orospu yapan sizsiniz onu...*” (GV, s.186). Sınıflı toplum yapısından kaynaklandığı gözüken bu kötü durum, toplumun fuhşa ve cinsel köleliğe göz yumduğu düşüncesini hissettirir. Burjuvazinin üstün sınıf olduğu sınıflı toplum yapısında, evli kadın temiz ve makbul sayılırken, evli olmayan kadın potansiyel fahişe gibi algılanabilmektedir. Bu algı, *Kapitalizm*’in hızla büyüdüğü *Viktorya* dönemi *İngiltere*’sinden (19. Yüzyılın ikinci yarısı) beri etkili olabilmiş bir algıdır. “*Viktoryen dönemde evli kadın kategorisi dışında kalan kadınlar “saf” ve “ahlaksız” ikiliğinde değerlendiriyordu. “Saf” kadınlar her azn için baştan çıkarılabilecek olanlar, “ahlaksız” kadınlar ise zaten baştan çıkarılmış olanlardı.*” (Oranlı, 2015: 340). Toplum, fahişelik yapmak zorunda kalan kadınları dışlayarak aileyi ve toplum ahlâkını koruduğunu düşünür. Fakat iş, ekmek arayan kızlara/kadınlara alınteriyle ekmek kazanma kapısının kapatılması, onların fuhşa ve cinsel sömürüye bile itildiklerini gösterir. Seks kölesine dönüştürülen, sömürdükçe sömürülen kadınlara sıradan bir yaşam şansı bile verilmez.

Kapitalizm'in, toplumdaki kadının hayatını değiştiren bir yönü kadın iş gücünün fabrikalarda sıkça kullanılmasıdır. “*Makine kullanımının başka bir sonucu, kadınların ve çocukların fabrikalara sürülmesidir. Böylelikle kadın, toplumsal üretimimizin etkin bir gücü olmuştur.*” (Marx, 2014: 49). Fabrikalarda işçi kızlar, kadınlar; patronun isteklerini yerine getirmek zorunda bırakılırlar. “*Yapacak başka bir şey yoktu. Kör kocasını, Osman'ı hapishaneden kurtarmak için yapılacak başka bir şey kalmamıştı. Kızıl suratlı Yahudi patronun bütün isteklerini yerine getirdi. Yıldız artık fabrika bürosunda sekreterdir. Ve patrona metreslik yapıyor.*” (ABBK, s.85). *Kapitalizm*'den nefret eden ve bu nefretini pek çok romanında gösteren *Reşat Enis Aygen*; biraz güzel olan kadın emekçinin, patron yatağına sürüklendiğini vurgulamıştır. Kadın emekçi fabrikadan patron-fabrikatör yatağına, kadın ırgatsa tarladan ağa yatağına düşer. Sadece patron değil; şef, kâtip, kontrolör, ırgatbaşı gibi çalışanlar da kadın emekçiyi cinsel yönden sömürebilmektedir. Cinsel sömürü, fabrikada veya tarladaki kadın emekçiye taciz ve tecavüzle kendisini gösterirken beraberinde bir şiddet unsuruna dikkat çeker. Şiddetin kategorizasyonunda “*özel ve cürümsel*” (Ünsal, 2014: 32) şiddetin karşılıklarından olan ırza geçme, tecavüz, cinsel sömürünün tüketici yönüdür. İşçi mahallesinin kadınları fabrikada sistematik tecavüze, tacize uğrarlar. Emeklerinin ücretiyle bedenleri arasında kurulan zoraki ilişkiye katlanmak zorunda kalırlar. “*Sözü uzatmak neye yarar? Zeliha mademki çok genç ve çok güzeldi! Her genç ve güzel ırgat kadın gibi, nasibini alacaktı. Bir iki saat için girdiği ağanın döşeğinde, hem kendinin, hem hayırsız kocanın borcunu ödedi.*” (TK, s.187). Kadın emekçi, çocuğunun ve ailesinin karnını doyurabilmek için gayriahlâki yollara itilir. Bu itiliş bazen çocuk yaşta başlar. Henüz ergenlik dönemindeki işçi kızlar, tarlada veya fabrikada dürtünün ve yasağın çekiciliğine kapılarak kendilerini işçi erkeğin, şefin, patronun vb. kucağına bırakırlar. “*Bu kızlardan 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, kimbilir hangi pamuk tarlasında çapa çapalarken, sıtma ya da güneş çarpmasından, bir deri bir kemik, genç yaşlarında ölür giderler.*” (BTÜ, s. 61). Erken sevişmelerin sonuçları genellikle kötü olur. Hevesler geçtiğinde geriye kalan, bir cesettir ya da ölü gibi yaşamaktır. Sevişip evlendikten sonra huzurlu bir evlilik sürdüren işçi kadınların sayısı çok az gözüktür, belki de hiç gözükmeyebilir. İşçi kızlar, cinsel sömürünün bedelini ya batağa

düşmekle ya da ölmekle ödeyebilmektedirler. Birer cinsel meta olarak kullanıldıktan sonra bir köşeye atılırlar.

Kadın bedeni üzerinden gerçekleştirilen cinsel sömürü, çıkar ilişkilerinin merkezinde kolaylıkla konumlanabilmektedir. “*Şoförün karısı öne geçti. Barakanın koyu karanlığında iri bir gölge sabırsızlıkla beklemekteydi. Yanına gittiler. Adamın sigarası kırmızı kırmızı yanıp sönüyordu. Şoförün karısı Fatma’nın elini tuttu: “O,” dedi usulca. Ömer’in karısı da anlamıştı. Yanına iyice sokulunca beyaz mantar şapkasını seçtiler. Tam yanına gelince şoförünki, “Al” diye elinden itti Fatma’yı.*” (BTÜ, s.148). Sistem, kadınları öylesine sömürür ki, bir kadın başka bir kadını bu sisteme yem edebilmektedir. Bir tür muhabbet tellallığı yapılır. Kadının, kadın bedeninin cinsel bir meta-madde olarak algılanması; toplumsal cinsiyetlendirmenin sınıflı toplum yapısındaki sürekliliğinin, olumsuzluklarının eseridir. “*Toplumsal cinsiyetlendirme cinsiyetin maddeleşmesini üreten normatif ve zorlayıcı bir pratiktir. Toplumsal cinsiyet normları yalnızca düzenleyici (regülatif) değildir; onlar sayesinde işleyen toplumsal cinsiyetlendirmenin beden maddelişmesini “üretici” nitelikte*” (Direk, 2015: 78) bir işleyişi vardır. Para kazanma, aç kalmama, yaşayabilmek uğruna katlanılan tecavüzler; zorlayıcı şartlara kendisini kaptıran kadın emekçide dürtüsel gönüllülüğe yol açmaktadır. Şehvet tatmininde nesne olmaya razı gözüken kadın emekçinin durumu, kapitalist sistemin bir sonucu sayılarak *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda tablolaşır.

Cinsel sömürü bazı örneklerde, burjuva, ağanın, hizmetçisi kadını kocasının elinden alması ve cinsel tüketim objesine dönüştürmesiyle de kendini gösterir. Çaresiz kadın hizmetçi, beyin tecavüzüne ve sevişme isteklerine alışık, bunu karşılamaktan başka çaresi yoktur. “*Ben on yıldır, on koca yıldır kahrını çekiyorum onun. Beni, aslan gibi erimin altından çekip aldı. Beydir, ağadır, soyludur diye kocamızı feda ettik, kul köle olduk. Niye? Yiğitliğine!*” (VV, s.284). *Vukuat Var* örneğinde görüldüğü üzere; *Çukurova* toprakları, *Gülizar* gibi onlarca kadın emekçinin tecavüze uğramasının, kocalarından zorla alınmalarının tanığıdır. *Muzaffer Bey*, *Marx* ile *Engels*’in işaret ettikleri gibi bir burjuvadır. Ağa/patronlar “*Yanlarında çalışan proleterlerin karılarının ve kızlarının emirlerinde olmaları*” (Marx-Engels, 2016: 64) sayesinde istedikleri emekçi kadınla, kızla yatma haklarını kendilerinde görürler. Kadın, kız çalışanların emeklerini sömürdükleri gibi cinselliklerini de sömürürler. Cinsel sömürü; köyde ve kırsal kesimde cinsiyet eşitsizliğinin olumsuzluklarından muzdarip olan kadınlar üzerinde görülür.

Aşağılanan, şiddetin pek çok türüne maruz kalan kadın; köy içindeki çıkar çatışmaları sebebiyle veya yoksulluktan, çaresizlikten yılarak cinsel sömürü nesnesi gibi kullanılmaktadır. “*Petek, herifin ne istediğini dini gibi bildiğinden “öldürmek” lafını yalandan açmıştı. Korkudan zora gelmişliğe vurdu, artık “olmaz” filan demedi. Vaktiyle samanlıkta Hasan’a yaptığı gibi başını yana çevirdi, o kadar...*” (KK, s.354). Köyün *Kamburu*’nda, hovarda kucağında yıllarını tüketen *Petek*, başka bir erkekle sevişmekten gocunmamıştır. *Çalık (Hafız) Kerim*, *Petek*’i cinsel sömürü aracı olarak kullanır, sonra onunla ticaret ortaklığı yapar. *Çalık Kerim*’in bedensel eksikliğine rağmen korkusuz, güçlü ve iktidar sahibi oluşu, *Petek*’i etkiler. “*Tabiatı gereği korkak olan kadın, güçlü ve cesur erkeğin korumasını talep eder.*” (Kovanlıkaya, 2015: 15). Köyde yalnız kalan, korunmaya ihtiyaç duyan kadın, erkeğin koruması karşılığında cinsel sömürüye razı olabilmektedir. *Körduman*’da, iki kız kardeşi birden nikâhlamak ve cinsel sömürüyü bununla kılıflandırmanın düşünüldüğü örneğe rastlanılır. *Kulaksızın Mustafa*, daha önce evlenemediği *Ayşe*’den öç alırken onu kendisine bağlar. Bir yandan da *Ayşe*’nin kardeşi *Fadik*’le flört eder. *Mustafa*’nın amacı, iki kız kardeşle birden evlenip hem öcünü tamamlamak hem de kadınları bir nevi cinsel tatmin aracı olarak kullanmaktır. “*Dün, Gurbetçi Ömer’le konuşurken, şakaya getirip Ayşe ile Fadik’i, ikisini birden alacağımı söylemişti. Bunu gülerek söyleyince hiç beklemediği bir hal oldu. Ömer sedirden dikilip doğrulmu: “Aman o nasıl bir laf! Tövbe yarabbi! Buna “gâvurluk!” derler. İki bacıdan biri ölmeden ötekine mümkünü yok, nikâh düşmez!” diye bağırmış.*” (KDMN, s.343). Şehvet ve basit çıkarlar, insanların toplumsal ve kültürel normlarını sarsacak eylemleri kolaylıkla düşündürtebilmektedir. Cinsel sömürü, bu tür kötü düşüncelerin merkezinde yer alır.

İslami inanca göre; erkeğin birden fazla kadınla nikâhlanabilmesi durumunun yanlış ve taraflı yorumlanmaları; kadının cinsel sömürüye uğramasındaki saptırılmalardan bir tanesidir. “*İnsan (erkek olan insan) öznedir ve hayvanlar nesnedir. Kısacası, kadınlar da hayvanlar gibi yönlendirilecek yaratıklar olarak görülmüşlerdir.*” (Cankoçak, 2016: 222). Kadının cinselliğe ve şehvete yönlendirilmesi, onun bir sömürü nesnesi olarak kullanılması sonucunu beraberinde getirir. Toplumsal normların istismarı tam olarak engellememesi, kadını cinsel sömürü kısılcığında sıkıştırır. Köy yerinde para sahibi olarak itibar kazanan erkek, kadınlara iştahlanır. Cinsel sömürünün tadı her daim damaktadır. “*Sofrada iyi yemeğe, yatakta güzel karılara çok iştahlıydı.*” (YY, s.98). *Yediçimar Yaylası*’nda; iki eşi ve bir kapatması olan *Ömer Ağa (Efendi)* yine de kadına

doymaz. Oğlu *Kenan*'ı cinsel sömürü için teşvik eder. “ – Benim oğlum ince öksürüğe yakalanıp gebereceğine, canının çektiği kırıyı para döküp yola getirsin.” (YY, s.127). Kadın, narsisist zengin tarafından, cinsel tatmin için sömürülen ve parayla alınıp satılan bir mal olarak algılanır. Babadan oğula geçen kötü huy, kadın peşinde koşmak ve göz koyduğu kadın için her kötülüğü yapabilmektir. Cinsel sömürü, bu kötülük eylemlerini sürekli pompalar. *Kenan*, babasının ikinci eşi *Güllü*'yle de gizlice sevişir. Baba ve oğul, aynı kadını cinsel bir meta olarak kullanırlar. Hatta baba öldüğünde, evdeki kadınlar ve kızlar birer cinsel tüketim nesnesine dönüştürülürler.

3.1.3. Din Sömürüsü: İnancın Metalaştırılması

Din ve inanç sömürüsü, hassasiyetlerin istismarının belirgin örneklerindendir. İnsanın inanmak ihtiyacıyla ilgili bir gerçek olan din, toplumlarda, kültürlerde bir yaşam tarzı olarak da yaşanır. Dine bakış, toplumların dönem dönem yaşadıkları olaylara bağlı olarak değişebilmektedir. Uzun süreler boyunca saygı duyulan, el üstünde tutulan dini unsurlar, din adamları; yaşanan kötü olaylar sebebiyle eleştiri oklarına hedef olma potansiyelini taşırlar. “*Türk toplumunda sosyal hayatı düzenleyici role sahip olan unsurlardan biri olan ‘din’in ve onun temsilcilerinin (din adamlarının) veya yaşantısını ona göre düzenlemeye çalışan dindar insanların, Türk romanında çoğunlukla gerçek veya gerçeğe yakın yönleriyle ele alınıp işlendiği söylenemez.*” (Gülendam, 2010: 310). Bu durum; özellikle hurafelerin artışı, *Osmanlı Devleti*'nin yıkılışı ve *Kurtuluş Savaşı* yıllarında bazı din adamlarının olumsuz tutumlarıyla yakından ilgili olmuştur.

Materyalizm, Pozitivizm, Marksist Sosyalizm gibi düşüncelerin dine bakışları da bu duruma eklendiğinde, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nda din ve inanç izleği, yozlaşma-yabancılaşma-sömürüyle birlikte değerlendirilebilmektedir. Dinsel ve inançsal sömürü, toplumsal normlar ve kültür olgularında geniş bir yere sahip olan din ve inancın; çıkarıcı kişiler tarafından bir istismar aracına dönüştürülmesiyle ortaya çıkar. Dini ve pozitif eğitimleri iyi alamayan ve toplumsal yaşayış etkisiyle dini unsurlara çok önem veren insanlar, dinî istismara açıktır. *Türkiye* özelinde, *Sünnilik* ile *Alevilik* arasındaki ilişki, algı ve farklar da din sömürüsünde kullanılabilmektedir. “*Türk edebiyatında ilk toplumcu gerçekçi roman*” (Kolcu, 2013: 425) olarak kabul edilen *Çıkrıklar Durunca*'da; mezhep farklılığının din sömürüsünde kullanılışlarının örnekleri mevcuttur. Romanda, *Adaköy* halkı *Alevi* bir toplulukken; *Sıddıkzade*'nin kışkırttığı halk da *Sünni* bir topluluktur. İki mezhep arasında yüzyıllardır biriktirilen gerginlik, inanç istismarı için bir

fırsat olarak yüzyıllardır kullanılmıştır, halen de kullanılmaktadır. Örneğin, romandaki Alevi *Dudu* karakterinin peygamber ilân edilmesi ve Adaköylülerin bunu kabul etmesi dikkat çekicidir. “ – *Bu peygamberliktir diyen Esma oldu ve köylülerin epey zamandır dillerinin altında geveleyip, geveleyip yuttukları ve senelerdir hasretini çektikleri kurtarıcıyı işaret etti. – Abla dedi, sen erdin... Sen Hak peygamberisin, dediklerin gerçektir, artık vergi verilmeyecek, Yemen’e gidenler geri gelecek... Bu söz üzerine köylülerin gözleri ümitle parıldadı. Nur iniyor... Bakın.. Bakın! Ey ahali! Diz çökünüz.. Gördünüz mü, inadınız mı?.. Hıçkırın seslerle köylüler cevap verdiler: - Gördük inandık...*” (ÇD, s.12-13). İslam inancına göre son peygamber, Hz. Muhammed’dir. Ayrıca, kadın bir peygamberin varlığı da söz konusu değildir. Ancak *Esma*, köylünün cahilliğinden ve Hz. Ali’yi çok sevmesinden yararlanarak, *Dudu*’yu peygamber olarak adlandırıp köylü üzerindeki etkinliğini artırır. Din ve inanç istismarı, köylünün gözünü körletecek kadar etkilidir. *Marksizm*’in dine bir istismar aracı olarak bakışında; “*Marx’a göre din halkın afyonu, Engels’e göre kitleleri köleleştiren araçtır*” (Ülken, 1976: 58-75) saptamaları açar saptamalardır. Bu saptamalar açısından düşünüldüğünde, *Esma*, köylünün dini inançlarını kullanarak onlar üzerinde egemenlik kurar ve onlara köle muamelesi yapar. Mallarına el koyduğu *Alevi* Adaköylülerin, *Dudu*’nun ve *Esma*’nın telkinleriyle Hz. Ali’nin sözde türbesi (dergâh) etrafında toplanarak üretime devam ettiklerini gören *Sıddıkzade*; Adaköylüleri tamamen yenmek için, Sünni halkın inancını istismar edici eylemlerde bulunur.

Sıddıkzade kendi çıkarı için *Sünni* halkın dinî duygularını sömürür. İl, ilçe merkezlerinde okuttuğu mevlitlerde onları kışkırtır. “*Sıddıkzadenin kâtibi sekiz yaşlarında yeşil sarıklı ve arkasında sarı şam hırkası ve ayağında mini mini sarı cedik pabuç olan bir çocuğu dürttü. Çocuk zenbereklenmiş gibi yürümeğe başladı ve tıpkı Seyit Efendi gibi sallana sallana mermer merdivenlerden çıktı ve söze başladı ve bir makine gibi bir hamlede tırt tırt bir şeyler söyledi: - Malum ola ki cenabı hak ezeli ve edebi olup laşerkelehtir. Ahır zaman nebisi dahi Muhammet Mustafa olup ondan sonra peygamber gelmeyecektir. (...) Ve dahi malum ola ki zenci taifesinden ve azası noksan olanlar ile avratlardan peygamber zuhur etmez diye bir şişirme düdüğü gibi öttü öttü, nihayet sustu.*” (ÇD, s.187). *Sıddıkzade* toplumu yönlendirmeyi bilir. Küçük hafıza söylenen vaaz, mevlitler ve ikramlarla oluşturulan sözde uhrevi hava; halkın sorgu kanallarını tıkar, inancı istismara açar. *Sıddıkzade*’nin kışkırttığı *Sünni* halkın şikâyetlerini dikkate alan, ayrıca tüccarla ortak işler yapan bürokratlar (devlet yönetimi), *Alevi* Adaköylülerin

Sıddıkzade'ye direnişini devlete karşı ayaklanma olarak kabul ederler ve *Adaköy*'e asker gönderirler. Adaköylüler askerlere dirense de sonunda yenilirler. Güvenlik güçleri; *Hasan*'ı, *Esmâ*'yı ve *Dudu*'yu öldürdükten sonra *Hız. Ali*'nin sözde türbesini (dergâhı) yıkar. Dinsel, inançsal duyguların sömürülmesiyle büyüyen çıkar çatışmasında asıl kurban, *Adaköy* halkı olmuştur. Köy, çatışmalar yüzünden neredeyse tamamen yıkılmıştır. Dinin, inancın sömürülmesi karşısında efsunlanmış bir şekilde kendisi yönlendirenlerin emrinde gözüken insanlar; dinin, inancın özüne yabancılaşır. “*Proletarya, bu yabancılaşmanın, yani hakiki gereklerden uzaklaşmanın yalnız din düzleminde değil, sosyal, iktisadi ve siyasi düzlemlerde gerçekleştiği sınıftır.*” (Mardin, 1992: 44). İşçi sınıfı, her tür yabancılaşmadan en çok etkilenen sınıftır. Onun hassasiyetlerine dokunan ve bunun yaratacağı etkiyi bilenler, proletaryanın elini kolunu bağlarlar.

Marksizm'in din ve inanç konusuna bakışıyla ilgili olarak, *Karl Marx*'ın “*Din halkın afyonudur*” ifadesine çoğunlukla atıfta bulunulmuştur. İfadenin pek çok yorumu vardır. Dinin yapısında yer aldığı değerlendirilen diyalektik, ilgili yorumlar arasında, öğretinin kendi sistemetiğinden dine bakışındaki haklılık etkisini artırma için elverişlidir. “*Nedir bu diyalektik; bu diyalektik şudur eninde sonunda: Birincisi, evet, halkın afyonudur; çünkü din -isterseniz özel olarak Hristiyanlığı kastedin- egemen sınıflarla ilişki içinde, egemen iktidarların ideolojik aracı pozisyonundadır ve her durumda ezenlere hizmet eder; afyonun olumsuz işlevi. Ancak öbür tarafta aynı din, aynı afyon, ezilenlere de hizmet etmektedir; hem onların acılarını dindirmek babında hem de Marx'ın son derece edebi, çarpıcı bir üslupla dile getirdiği gibi, onların acılarını bizatihi dile getirme babında. Dolayısıyla din, hem egemenlere hem de ezilenlere hizmet edebilir bir araç pozisyonundadır; ama her durumda araç pozisyonundadır.*” (Yalçınkaya, 2003: 100). Dinin bir araç olarak kullanımı; gücü ve saygınlığı elinde bulunduran kişiler tarafından dinin bir sömürü aracı olmasına hızlıca evrilebilmektedir. Dinin sömürü aracı olarak kullanımındaki ustalık, toplumun dini hassasiyetlerinin her noktasına dokunulmasıyla kendini gösterir. Kurumların bu bakımdan bir sömürü merkezine dönüşümü, *Marx*'ın ve toplumcu gerçekçilerin eleştirdiği bir durumdur. Din ve inanç konusunda hassas olan insanlar, toplumlar, çıkarıcı din adamlarının sömürü eylemlerine sıklıkla maruz kalırlar. Dinî kuralları kendi çıkarlarına göre şekillendiren, bozan din adamları, dinî istismarı sürekli kılarak, toplum ahlâkının ve kültürünün bozulmasına sebep olurlar. Çıkarıcı din adamı için; muska, faizcilik, üfürükçülük vb. eylemler helâl

sayılır. Muska yazmak, üfürükçülük yapmak, din sömürüsünün gözde eylemleridir. Ayrıca Hz. Peygamber'e ait olduğu söylenen kıl, eşya vs. unsurlara değer veren insanlardan alınan paralar, sömürüyü masum bir kisveye sokulmasında kullanılır. “Sonra, içinde birkaç kıl -peygamber Muhammed’in sakalı- bulunan kirli, kara bir şişe ortaya çıkar; bir sürü dudak -iğrenmeden, tiksinden- birbiri ardısıra kara şişeye değdirirdi. Peygamberin elini yüzünü yıkadığı yarım kalıp sabun, yaktığı mum ve sırtına giydiği hırkanın parçası da görüldükten sonra, kapıdan çıkılırken Kirli Fatma’nın avucuna -karınca kaderince- herkes bir miktar para sıkıştırır; fakat bu, bir kâğıt liradan aşağı olmazdı.” (TK, s.24). Toplumun dini hassasiyetinin paraya dönüştürülmesi ve bunun eskiden beri var olması, sömürüyü gerçekleştirenlerin gerçek yüzlerini belirginleştirir. Dini kisveye büründürülen sömürü, durumu sorgulayanlarda bir nefret yaratır.

Dinî sömürüye dair nefretin izdüşümleri, Toplumcu Gerçekçi yazarların pek çoğunda mevcuttur. Örneğin Reşat Enis Aygen dini, “...ezenlerle ezilenlerden ibaret olan toplumda ezenlerin ezilenleri uyuşturmak için kullandıkları bir afyon, burjuvazinin sömürü aleti, sınıf çatışmasının eseri” (Sezen, 1984: 365-366) pozisyonunda gördüğü için bu nefrete sahiptir ve her fırsatta, karakterlerini ya da anlatıcıyı bu nefretin sözcüsüne dönüştürmüştür. “Hocalar ve papaslar, her çağda, ahlaksızlığın en büyük rehberleri olarak görülür. Roma İmparatorluğunun rezaletini ortalığa yayanlar papaslardı. Rahatlık ve bolluk içinde ense şişiren aksakallı hocalar, Osmanlı saltanatının son günlerine kadar, camilerin en başköşesindeki kürsülerini kadın avlamak için birer ökse haline getirmişlerdi; rezaletin, ahlaksızlığın sembolüydü kara cübbe...” (ABBK, s. 118). Dinî sömürüye örnek olan çeşitli eylemler, toplumsal yozlaşmanın yarattığı tahribatı büyütür. Diğer sömürü türleriyle bağlantılı olan dinsel, inançsal sömürü, toplum için çok zararlı olguların başında gelmiştir. Dinî hassasiyeti sebebiyle din adamlarına saygı duyan insanlar, din adamları tarafından kullanılmışlardır. “Dinler, dinsel bir bürokrasiyle yönetilen kitlesel örgütlenmeler haline gelir gelmez özgürlüğün mutlak ilkelerini çiğner ve bu ilişkilerden saptırır; tüm büyük dinlerin trajedisi budur. Dinsel bir örgütlenme ve onun temsilcileri bir dereceye kadar ailenin, kabilenin ve devletin yerini alır. Bu tür örgütlenme insanı özgürleştirmek yerine köleleştirir.” (Fromm, 2012: 89). Dinî hassasiyetleri çok olan, ancak eğitimleri az olduğu için -hürmetten gelen etkiyle- halkın din adamları tarafından kullanılmaları kötü bir sonuçtur. Çıkarıcı şeyh, hocaefendi gibi karakterler, halkı bir köle gibi kullanabilmektedirler. Sömürüye çomak sokanlara

tahammül yoktur. Darp, yaralama, öldürme, tahammülsüzlüğün somut karşılıklarıdır. *“Peki, neden yapıyor bu işleri?” “Evvela parası için. Köylü sağlık memuruna gitmeyecek de muska yazdırmağa, okunup üflenmeğe gelecek. Sonra da itibar, nüfuz meselesi. Köye medeniyet girerse onun sözünü kim dinler? Şeyh babasının hali nice olur?”* (YD, s.80). Modern bilimin, tıbbın karşısında yok olmaya mahkûm olan dinî sömürü, sömürden gelen kazançtan mahrum olmak istemeyenlere pek çok kötülük yaptırtır. Dini sömürünün temelinde de daha çok paraya, kazanca sahip olmak amacı vardır. İnsanın bu sömürden kurtulması, özgürleşmesi, sadece dinden veya dinî unsurlardan kurtulmakla sağlanamaz. *“Marx insan özgürlüğünün önündeki engelin din ya da felsefe değil, para olduğunda ısrar etmektedir.”* (Singer, 2013: 43). Sömürü ve yozlaşma, insanı paranın kölesi yapan durumlardır. Toplumcu Gerçekçiler, dini unsurlara karşı çıkmış gözüükürlerken, aslında dini sömürüye karşı olduklarına dair durumları da göstermişlerdir.

3.1.4. Kapitalizm’in Emekçi Sınıfa ve Toplumun Çoğunluğuna Ödettiği Bedel: Yoksulluk

Yoksulluk, her toplum için önemli bir sorundur ve Marksist sosyalist düşüncede, sınıflı toplum yapısının çoğunluğunu oluşturan sınıfların karakteristik özelliğidir. *Komünist Manifesto*’nun yazılmasından itibaren yapılan Marksist öğretisel yorumlarda, yoksulluğun *Kapitalizm* tarafından sürekli kılındığına yönelik tespitler yapılmıştır. *“Marx ve Engels’in gözlemledikleri gibi, kapitalizm “üretim araçlarını, dolayısıyla üretim ilişkilerini ve bunlarla birlikte bütün toplumsal ilişkileri durmadan devrimcileştirmeksizin var olamaz” (tüketim ilişkileri de bunlar arasındadır). Bunun sonucunda sürekli olarak “toplumsal koşulların aralıksız sarsılışı” ve beraberinde getirdiği bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı” kişisel ve yerel ekonomik varlıklarda inanılmaz bir uçuculuk yaratır.”* (Harvey, 2016: 14). Sınıflar arasında oluşan ekonomik farklar, kapitalist etkinin ve dönemsel krizlerin artmasıyla doğru orantılı olarak büyür ve toplum içerisinde bir uçurum oluşturur. Burjuvanın parasına para katması, yoksulların artmasıyla genellikle paralel gözüür.

Emekçi/işçi sınıf için, yaşamı zorlaştıran en büyük sorun sayılabilecek yoksulluk; *Kapitalizm* kaynaklı sömürünün net sonuçlarından birisi olarak kabul edilmiştir. Makinenin bir parçasına dönüşen işçinin maliyeti *“Neredeyse bütünüyle, hayatta kalabilmesi ve soyunu sürdürebilmesi için gerekli geçim araçlarıyla sınırlıdır. Ama bir metanın, dolayısıyla emeğin de fiyatı, onun üretim maliyetine eşittir.”* (Marx-Engels,

2016: 49). Makine kullanımının artışı, var olan işçilerin sayısını azaltırken kalan işçinin ücretini de azaltır. Ancak, aynı işçinin çalışma saatleri artar. Böylece, işçi sınıfının yoksulluğu çift taraflı biçimde büyür. “*Kapitalist rekabetin güçlerinin, reel ücretlerin işçinin üretkenliği kadar hızlı artmasını önlemesi*” (Shaikh, 2015: 159), proletaryanın yaşam koşullarındaki yetersizlikleri bir yoksulluk standartına endeksler. Marksist anlayışa göre; sınıflı toplum yapısındaki gelir eşitsizlikleri, burjuvaya avantaj sağlayıp onun zenginleşmesini arttırırken emekçileri, köylüleri ve toplumun büyük çoğunluğunu yoksullaştırır. Kapitalist sistemi benimseyen ülkelerdeki bilimsel gelişmeler, sanayinin gelişimiyle doğrudan ilgilidir. Bilim, gelişmiş ülkelere avantaj sağlarken gelişmemiş ülkeleri dolaylı da olsa zorlayabilmektedir. “*Kapitalizm yoksulluk ve işsizlik arasında aşırı üretim sorununa bir çözüm getiremez. Çiftliklerde ve fabrikalarda verimliliği arttırmak için bilimi kullanır, ancak Latin Amerika, Afrika ve Güney Asya’daki yüz milyonlarca yoksul insanın yaşam koşullarını düzeltmek için bilimi kullanmaz.*” (Selsam, 1976: 101). Günümüzde bu bölgelerde üretim yapan büyük firmaların ucuz işçiler çalıştırarak üretimini arttırmasına karşın işçilerin yaşam koşullarını düzeltmeyişi, *Kapitalizm*’le ilgili olumsuz eleştirilerin odak noktalarındandır. Yine *Kapitalizm*’in güçlenerek yoluna devam ettiği 20. Yüzyıl, başlangıcından sonuna kadar, yoksulluğun önemli bir sorun olmasıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır. “*Yirminci yüzyılın son yirmi yılında, günde iki dolardan az parayla geçinmeye çalışanların sayısı 100 milyon artmıştır.*” (Stiglitz, 2004: 5). Sorunun bugün de devam ettiği açıktır. Bir taraftaki insan, birkaç kişinin rahatlıkla doyabileceği taze yiyeceği çöpe atarken, diğer taraftaki insan bir parça ekmek, bir yudum su bulamadığı için ölebilmektedir. Yoksulluk, işsizlik ve açlık görüntüleriyle daha da büyümeye devam etmektedir.

3.1.4.1. Köyde Yoksulluk

Köy ve köylülük, *Türkiye*’nin önemli bir toplumsal olgusudur. Geçmişten bugüne, köy ve köylünün yaşantısı, yazının konularından olmuştur. Tanzimat edebiyatıyla birlikte, Türk romanında işlenen köy ve köy yaşantısında yoğunlukla yer alan izleklerden biri, yoksulluktur. “*Köylünün ekonomik hayatıyla ilgili problemler köy romanlarının ilk örneklerinden başlayarak her dönemde en çok işlenen bir konudur. Gittikçe de artan bir yoğunluk kazanır.*” (Kaplan, 1997: 76). Topraksızlık, susuzluk, teknoloji ve makine yoksunluğu, iş gücü yoksunluğu, verimsizlik, coğrafi ve iklimsel zorluklar vb. durumlar da yoksulluğun içerisinde toplanır. Köy ve köylünün yoksulluğu, ekonomik sorunları,

yaşam için çözülmesi zorlaşan bir düğüme dönüşür. Günümüzde zararlı sayılan ve binlercesi israf edilen beyaz ekmek, köylüler için geçmişte bir refah göstergesidir. *“Burada mısır koçanı, meşe palamudu ve palamut kabuklarını karıştırarak ekmek yapan ve bununla yaşayan insanlar daha küçük yaşlarından itibaren kendilerini beyaz buğdaya kavuşturacak meçhul bir mucizeye bel bağlamışlardı. Ne bekliyorlarsa meçhulden bekliyorlardı. Çünkü etrafta kendilerini kurtaracak bir şeycikleri yoktu. Babalarından kalan tarlalar gittikçe kötüleşiyor, gök bereketini istediği zaman yere indirmiyordu. Aylarca, senelerce beklemeğe mukabil tarlalardan bir şeyciklerin elde edilmemesi ekseri zamanlar için olağan şeylerdendir.”* (ÇD, s.14). Topraklarını besleyemeyen, verimi arttırıcı unsurlardan uzak olan köylü, yoksulluğa tutsaktır. Tarlaların sürülmesi için sadece doğadan medet umulması, geri bırakılmışlığın ve olanaksızlıkların bir göstergesidir. *“Osmanlı döneminde köye ve köylüye dair hiçbir ciddi projenin hayata geçirilmemiş olması”* (Kolcu, 2013: 66), köydeki yoksulluğun temel sebeplerinden biridir. Normalde, Anadolu’nun geniş topraklarında yiyecek imkânlarının bol olduğu düşünülür. Ancak köylü uzun yıllar boyunca, beyaz buğday üretip normal fırın ekmeği bile yapamamıştır. Teknolojik olanaktan yoksun bırakıldığı için de üretimde bolluğu, doğa olaylarına bağlı kılınmıştır.

Tarlaların işlenemeyişi ve beraberindeki zorluklar köyde işsizliğe sebep olur. İş olmayan, ekmek parası kazanamayan insanlar karınlarını doyurmak için çareler ararlar. Çare bulunamadığında, dilencilik, hırsızlık gibi eylemlere başvurulması toplumsal yozlaşmayı iki koldan arttırır. Birincisi, toplumdaki merhamet duygusu yok olur. *“– Ben acırsam, bana kim acır kopuklar? (...) – Acırsam aç kalırım kopuklar.”* (SRDVN, s.65). İnsanlar aç kalmamak için, merhametlerini ve yardımseverliklerini bir kenara iterler. İkincisi, işsiz ve aç çoğunluk, karın doyurabilmek adına her eylemin yaptırılabilceği bir kuklaya dönüşür. *“Kofur eline cebini soktu, kalabalığın içine üç avuç para serpti. Bütün kalabalık birbirinin üstünden atlayıp paralara hücum etti. Kafası ezilenler, gözü patlayanlar, başkasının kaptığı parayı zorla almak isteyip kavga edenler oldu. Kofur bunu görünce iki avuç para daha serpti. Bu para da aynı şekilde kapışıldı. Pazar meydanı bir harp meydanına döndü. İhtiyar bir kadın dayak bile yedi.”* (SRDVN, s.66). Varlıklı insanların birer kukla gibi oynadığı yoksullar; yoksulluğun erdemi, ahlakı ve insanca yaşamı gittikçe tahrip etmesinin moloz yığınlarıdır. Varlıklı insanın narsisizmini körükleyen eylemlerde istismar öne çıkar. Yoksulluğun genişlettiği istismarın türleri ve kibirli ego *“...bütün narsisistik kişilerde yaygındır.”* (Lowen, 2013: 18) Ekonomik tablo

arasındaki uçurum genişledikçe, yoksulluğun oranı artmaktadır. Eski yüzyıllardan 20. Yüzyıla Anadolu köylerinde yoksulluk; insanların oturdukları evlerden, yediklerine, giydiklerine kadar her şeye sinmiştir. *“Yaşamaktan bıktıran bu evlerin bir de iç yüzleri vardır. Dört duvarla kapadığımız o toprak parçası üstüne birkaç tahta, bir hasır ya da eski bir kilim atıverin. (...) Duvarlardan birinin içini de avuç içi kadar oyun. Bu oyunun gözüne yarı çıplak, sıtmal, sapsarı benizli çocuklarla ağır tarla işlerinin dışılığıni bozduğu bir kadın oturtun.”* (RD, s.294). Örnek betimleme, yoksulluğa ve onun getirdiği olumsuzluklara teslim edilmiş Anadolu’nun, köyün görüntüsüdür. Yoksulluk, aslında temiz olan bu insanların bedenini ve ruhunu yıpratmıştır.

Yoksulluk yüzünden Anadolu kadını kadınlıktan, erkeği erkeklikten, çocuğu çocukluktan çıkmış gözükmetedir. Yoksulluğun yoğunluğu, çağdaş zamanda *Ortaçağ’ı* yaşatmıştır. Evi, yoksul köylünün cehennemini yansıtan bir mekâna dönüşmüştür. *“Ev, işlediği ‘ilk günah’ nedeniyle kaosa sürülen insanın, dünyada kurmaya çalıştığı mikro ölçekli bir cennet tasarımıdır.”* (Korkmaz, 2008: 143). Yoksulluk, evin bir cennet oluşunu engelleyen bir olumsuzluktur. Açlık, olanaksızlık ve bakımsızlıkla yoğrulan ev, sahibinin içtenliğe huzurla kavuşmasının mekânı olmaktan uzaktır. Yoksul köylü yetersizliklerin ortasında, insanî özelliklerinden bazılarını kaybetmiş gözükür. Gönül hoşluğu, vicdan, cesur olmak gibi olumlu özellikler, yoksulluğun yok ettiği hasletlerdir. *“Maraz Ali yan gözle Bektaş’a bakıyordu. Üstü başı per perişan... Öküz yok, davar yok. Köyün iki fukarası varsa birisi bu. Deminden beri herifle gönül eğlemesi de bu sebepten değil mi? Fukara kısmında gönül olmaz ki darılsın, yiğitlik olmaz ki öfkelen sin.”* (RYK, s.16-17). Köy yerinde yoksul olmamanın tanıdık simgeleri, öküz, davar sahibi olmak ve bir miktar tarla sahibi olup, ondan üretim yapıp kendi kendine yetebilmektir. Köylü, bunlara sahip değilse yoksuldur, toplum içinde önemli bir yere sahip değildir. Bu yüzden, onda gönül de yiğitlik de yok sayılır. Kısacası yoksul, adamdan sayılmaz.

Yoksulluğun köydeki yoğunluğunda, varlıklı kesimin ve devletin yoksul köylünün sırtına daha fazla yük yüklemesinin etkilerine dikkat çekilmiştir. Parası sayesinde her şeyi yapabileceğine inanan zenginler, *“Toplum ve birey bilincinde psikolojik bir zehir özelliği gösteren”* (Akar, 2010: 27) *Kapitalizm’in* etkisi altında gösterilirler. Ayrıca, köylüden alınan vergileri arttıran, ancak köylünün yoksulluğuna çare olacak tedbirleri almayan devlet/bürokrasi, köylüyü yoksulluk sarmalında sürekli çevirir. *“Ağali: “Bu işte biraz da senin kabahatin var!..” dedi Muhtara. “Niye itiraz etmedin? (...) Niye “Hiçbir zaman köylü milletinde para olmaz, varsa sen daha köylüye ver, köylü*

tütün parasına kurşun atar!” demedin?”” (YÖ, s.94). Devletin yoksul köylüden sürekli vergi alması, yoksulluğu kalıcı kılar. Köylünün belini büken gereksiz vergiler, Anadolu’da bitmeyen yoksulluğun önemli bir sebebidir. Köylünün *Cumhuriyet* döneminde devlete birkaç kez vergi vermesi meselesi, *Osmanlı Devleti* dönemindeki zorlayıcı uygulamaları hatırlattırır. Örneğin; *“İltizam sistemi, köylüleri ağır bir yük altına sokmuştur. Köylüler şimdi hem Hazinesin gelir ihtiyacını, hem yüksek bürokratlara ve sarraflara yapılacak ödemeleri ve hem de mültezimlerin karlarını karşılamak durumunda kalmışlardır.”* (Heper, 2018: 62). İltizam sistemine, aşar (öşür) vergisi vb. alınması uygulamaları eklendiğinde, köylünün yoksullaşması doğal bir sonuç olmuştur. *Osmanlı Devleti* döneminde görülen bu olumsuzluğun *Cumhuriyet* döneminde de görülmesi, yoksulluk sorununu hep gündemde tutar. Bu bakımdan, yoksulluk sebebiyle devlete/bürokrasiye duyulan bir hınç, kimi zaman köylünün yüzünde belirmiştir. *“Yüz yıllık çileler içinde yitmiş! Susuz kör kuyulara dönmüş ışıksız gözler... (...) Yanmış, yumup yıkanmamış yüzler... Kavlamış... Adama kinli kinli bakan, “Sen düşürdün beni bu hallere!.. Senin anam, dinini!”* (YÖ, s. 213). Yoksulluk sorununun hiç bitmemesi, alınan vergilerle bitmeyecek gibi gözükmesi, köylüyü bezdirmiştir. Geçinebilme gerginliğini yaşayan, borçlarıyla didişen köylüler, devletin kendisine yardımcı olmaması sebebiyle öfke duyarlar. Köylü, devletin sürekli vergi istemesinin sembolü olarak gördüğü memura hınçla bakmıştır. *Osmanlı* döneminde *“İmparatorluğun gerilemesiyle birlikte... Memurlar, kendi toplumlarını yağmalayan bir kitleye”* (Mardin, 1973: 175) dönüşmüşlerdir. *Cumhuriyet* döneminde de köylüden pervasızca alınan vergi alınması, köydeki yoksulluğun büyük bir sebebi olarak görülmektedir. Bunun yanında, vergi memurları, muhtarlar, kaymakamlar; özetle bürokrasi, devletin sürekli alan eli olarak, köylünün tokalaşmak istemediği bir el olmuştur.

İlgili romanlarda ele alınan yoksulluk izleğinde köylülerin, yoksulluk sebebiyle köyden kente göç etmek zorunda kalışlarına da yer verilmiştir. 1950’li yıllarda sanayileşmede yeni gelişmelerin yaşanması, köyü ve kırsal kesimi doğrudan etkilemiştir. *“Söz konusu edilen değişim, yıllar öncesine dayanan kırsal toplumu tümüyle etkileyerek, toplumsal tabakalaşma sisteminden, meslek yapısına ve dahi tüm insan ilişkilerine nüfuz eder.”* (Kıray, 1999: 332-333). Bazen mevsimlik işçi olarak bazen de temelli, kente göçen köylüler yoksulluktan kurtulmak isterler. Ancak köylünün yoksulluğu kolay kolay bitmez. *“Elin köylüsü bir etek paraylan dönerken, bizim köylümüz işte bu yüzden Adil Efendi’nin borcunu bile tamı tamına ödeyemiyor.”* (OTDRK, s.26). Çıkarıcı kişilerin,

ağaların eline düşen köylüler, emek sömürüsü sebebiyle sürekli yoksul kalırlar. Ancak yoksulluktan ölmek için mevsimlik işçilik yapmak zorunda olan köylü sayısı az değildir. *Ortadirek*'te *Uzun Ali*'nin ailesiyle her zorluğa katlanarak *Çukurova*'ya inişleri, yoksulluktan ölmek içindir. Hem mevsimlik işçiler için hem şehirde temelli kalmak isteyen köylü işçi için şehir, cazibe merkezidir. “*Sanayileşme sonrası birden kentleşme köylüleri kentlere yöneltmiştir. Köy ve köy yoksulluğuna karşı kentlerdeki yeni iş sahaları ve sosyal fırsatlar genel bir cazibe oluşturmuştur.*” (Arslan, 2018: 124). Yoksulluktan kurtulmak mümkün olmasa bile asgari ihtiyaçlar için çalışmak gereklidir. Kent bu anlamda geniş olanakları ve şansları barındırmaktadır. Zorlu coğrafi şartlar vb. durumlara karşın; köyüne, toprağına bağlı olan köylü, yoksulluğun zorlamasıyla, kendilik mekânından bağlarını koparmak zorunda kalabilmektedir.

3.1.4.2. Kentte Yoksulluk

Yoksulluk, köyde olduğu kadar kent, şehir toplumundaki önemli gerçeklerden biridir. Dönem romanlarında; kent/şehir yaşamında yoksulluk; gecekondu mahalleleri, işçi mahalleleri, güvensiz sokaklar gibi mekânlarda yaşayan pek çok insanın yaşamlarından sunulan kesitlerle okuyucuya sunulur. “*Şehirlerde yaşayan dar gelirli, işsiz güçsüz sefil insanların, içinde yaşadıkları toplumsal düzenin kötülüklerini görüp anlamalarına yardımcı olmak amacıyla, hemen her komuyu romana taşımışlardır. Fabrika ve gecekondu çevrelerinin yaşayışı, geçiş dönemi şehir insanının geçirdiği sarsıntılar, cinayet ve intiharlar, geçim sıkıntıları, gecekondu yıkımları, yoksul insanların tefecilerle mücadelesi, işçi patron münasebetleri, devlet eliyle geliştirilen tekelci kapitalizmin devlete yön vermesi*” (Okur, 2010: 81) gibi konular, şehirdeki yoksullukla yakından ilgilidir. Yoksulluk izleği, bu konuların her noktasında açıklıkla ele alınmıştır.

Türkiye’de 1930-1960 arası döneme bakıldığında, geliştirilmek istenen burjuvazi ve sanayileşmeyle ilgili olarak, kentleşmenin artmaya başladığı görülmektedir. Buna bağlı olarak kent içerisindeki sorunların artışı, yoksullukla yakından ilgilidir. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyat, işçi/emekçi sınıfın sözcüsü olan bir edebiyattır. “*Sosyalist-gerçekçi sanatçılar, gerçeği çalışan kitlenin ve onunla bağdaşmış, sosyalizmden yana aydınların bakış açısından ele alırlar.*” (Brecht, 1980: 242). Fabrikalar, ticari işletmeler, hizmet sektörü vb. olgular, burjuvazinin, sermayedarın istekleriyle biçimlenirken; işçi bu biçimlendirmede kullanılan ücretli emeğin sahibidir. Kapitalist ekonomideki hareketler veya durgunluk nedeniyle, emekle karşılığı arasındaki ters orantı yoksulluğun toplumun

çoğunluğunda görülmesinde etkindir. Yoksulluk temasının kentteki görünümünde ilgili ters orantının etkisi büyüktür. 1930'lara damgasını vuran öncül eserlerde *1929 Ekonomik Krizi*'nin işlenişi, artan yoksulluğun kentteki görüntüleriyle anlam kazanır. “*Ankara’da, işinden çıkarılan bir memur, bir tabanca kurşunile amirini ayaklar altına sermiş... Bilmem nerede bir amele, gene bu yüzden gırtlığına ustura vurmuş... Falan yerde bir işçi, aç, sefil kalan yarım düzine çocuğunun düşüncesile aklını oynatmış...*” (GV, s.41). Yoksulluğun beraberinde getirdiği olumsuzluklar; ekonomik kriz dönemlerinde, toplumsal psikolojiyi bozacak cinayetler, intiharlar, cinnet eylemleri ve suçların artışına sebep olur. Yoksulluk, bencilleşmeyi süreklileştirir, yozlaşmayı keskinleştirir.

Fabrikalarda düşük ücretle çalışan işçiler aile kurduklarında, doğal olarak aile üyelerinin yaşamlarından sorumlu olurlar. Aileyi genişletme isteği, işçi için bir sorundur. “*İşçi için çocuk yapmak; sefaleti arttırmak, cemiyete muzır bir insan katmak demektir.*” (ABBK, s. 23). Yeterince ilgilenilemeyen, dış tehlikelere karşı savunması zorlaşan yoksul çocuk büyürken muzır bir karaktere, yani toplum için kötü bir karaktere bürünebilmektedir. Yoksulluk işçi çocuklarını sokağa veya fabrikaya sürükler. Sokağa sürüklenen çocuk ahlâksızlığın pençesinde tüketilirken; fabrikaya sürüklenen çocuk, emek sömürüsü sebebiyle tükenmektedir. “*Çocukluk ve gençlik dönemlerinin fiziksel, eğitsel, duygusal, sosyal ve ahlâki gelişme sürecinin hemiz tamalanmadığı yaşam evrelerini ifade etmesi, çocuk çalışmasının bu gelişme süreçlerini olumsuz yönde etkileyeceği mülâhazasını ön plana çıkarmaktadır.*” (Makal, 2018: 319-320). Çocukların gelişimlerinin sekteye uğraması, toplumun geleceğini uzun süreli olumsuz etkilere açık bırakacak risklerin habercisidir.

İşçi mahalleleri çocuklarla birlikte bakımsızlığıyla yoksulluğun aynası olur. “*Çürümüş, tahta, paslı teneke ve kerpiç yığınlarından ibaret evleriyle işçi mahallesi sanki bir seldi.*” (CML, s.10). Marksist sosyalist yorumlarda; sanayi şehirlerinde sayısı artan işçi mahalleleri, emekçi sınıfın yoğunlaştığı bölgelerdir ve kentsellikteki sınıf görünümünün merkezlerindendir. “*Kentsellik, artığın (Nasıl belirlenirse belirlensin), kentin bazı şekillerinde (duvarlarla çevirili bir kale veya günümüzün büyük bir alana yayılmış metropolü olsun) yoğunlaşmasına dayanır.*” (Harvey, 2019: 216). Fabrikatör, patron, sermayedarların yoğunlaştığı mekânlarla işçi mahalleleri arasındaki fark, sınıfsal özelliklerin açık göstergelerinden biri olur. İşçi mahallelerinin yoksulluğunu gösteren romancılar arasında öne çıkan *Orhan Kemal*, “*Ağa takılmış insanın öyküsü ve ben’e yapışık endişesi*” (Özcan, 2000: 100), içindeki işçinin ve yoksul insanların psikolojilerini

yansıtır. Ekmek peşinde koşan insanların çokluğu, aslında yoksulluğun da çokluğunu gösterir. Sınıflı toplum yaşamının bu yönü; yazara “...*insanoğlumun yaşam mücadelesinde “ekmek”in belirleyici ve bağlayıcı önemli rolünü her yönüyle öğretmiştir.*” (Uslucan, 2010: 655). Her zaman ekmeğinin peşinde koşmak zorunda kalan işçiler, küçük memurlar, kısacası küçük insanlar; yoksulluk yüzünden yok olmamak için didinirler. Didinen insanların arasında, yine yoksulluk yüzünden köyden kente göçen insanları unutmamak gerekir. “*Emek gücünün kentleşmesi*” (Şengül, 2017: 424), 1950’den itibaren çok sayıda insanın, köyünü bırakarak sanayi kentlerine akmalarına sebep olmuştur. Bunun yanında, köyüyle bağıni tamamen koparmayan işçiler, köylerine yoksulluktan kurtulduktan sonra dönmek isterler. Köylü işçiler şehir yaşamındaki yoksulluktan paylarını daima almışlardır. “*Binlerce kadın, erkek, çocuk, genç, yaşlı, paramparça üst başlarıyla pis pis kokarak, Ötegeçe’deki mezarlığa yığılırlar. (...) Taşköprü’nün bu geçesindeki ırgat pazarından iş ve ekmeğin sevinciyle gelecek erkeklerini beklerler. Kul acımaz bunlara, Allah acımaz.*” (BTÜ, s. 162). Mevsimlik köylü işçilerin mücadelelerini anlatan *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de; yoksulluktan ölmek için kent yaşamına ayak uydurarak, bencilleşmek zorunda kalan *İflahsızın Yusuf*, bir duvar ustası olmuştur ve köyüne bu zanaatinden gelen parasıyla dönebilmiştir.

Yoksulluk izleğinin kentteki görünümüleri, somut karşılıkları sadece işçi ve yaşamı üzerinden ibaret değildir. Yoksulluk; fabrika memurları, kamudaki küçük memurlar, işsizler vb. karakterlerin önemli rolleriyle kurgulanan romanların baskın izleklerindendir. Memurluk, geçinebilme kaygısı, işsizlik korkusu, burjuvaya gıpta etme, burjuvadan nefret etme gibi duygular, sıradan insanların düşüncelerini ve duygu durumlarını yoksulluk üzerinden biçimlendirir. Örneğin; memur olabilmenin öncelikli koşulu olan yükseköğrenim diploması sahibi olmak; yoksulluğa çare olamamaktadır. “*Şu koskoca İstanbul’da bir tek insan yoktu çıkarıp bir otuz kuruş verebilecek bana. On bir yılda bin bir emek karşılığında aldığım diploma da bir kâğıt kadar değersizdi. Otuz kuruş etmeyen bir kâğıt parçası. Hâlbuki onu cebime koyduğum gün dünyanın anahtarını elime geçirmiş sanmıştım kendimi.*” (RD, s.56). Bu örnek; her kapıyı açtığına inanılan paranın diplomalı yoksullarda değil, çıkarını iyi koruyan ve zekâsını para kazanmak için çok kullanan insanlarda bulunduğunu vurgular. Yükseköğrenim görmek ve diploma sahibi olmak, gelir eşitsizliği yaşanan toplumda değer görmez. Yoksulluk, yoksul insanın olanaksızlıkları, çaresizlikleri, yoksulluğun yansıtılmasındaki etkileri çoğaltır. “– *Otuz kaat mayışnen kız mı sevilir yahu?*” (CML, s.53). Küçük memuru hor gören zihniye, yoksul memurun,

insanın sevdalanmasına şaşırır, onun sevgi hakkı olmadığını iddia eder. İnsanî duyguların en güzellerinden biri olan aşk, yoksulluk gerçeğiyle karşılaşıldığında, gerçekliğine pek inanılmayacak yapay, ucuz süslü ve zevksiz bir çiçek bahçesine döner. *“Yarın o benim karım olacak... Yanımda otuz beş kuruşum var... Yanımda otuz beş kuruşum var... Otuz beş kuruş... Bir kişiye bir öğle yemeği zor yedirir... Yarından itibaren ev besleyeceğim... Bir karım olacak ve ben ona bakacağım... (...) Hâlbuki ben ona, canımı falan vermeyi bırakalım, doğru dürüst bir sabah kahvaltısı bile temin edemeyeceğim...”* (İŞ, s.365). Yoksulluk, kendisi ve sevdikleri için yararlı eylemlerde, davranışlarda bulunamayan küçük insanı melankolik/depresyonik bir ruh durumuna hapseder. *“Melankoli, özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında sıklıkla sözü edilmeye başlanan bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipidir. İçinde bulunduğu ortamla, diğer insan ve kurumlarla pek anlaşılamayan, özcesi toplumsallaşamayan”* (Teber, 2001: 9) küçük insan, yoksulluğun pençesinden kurtulamadıkça özcesini toplumsallaştıramayacaktır. Topluma karışamayan, yoksulluk altında ezilen ve melankolik bir duygudan kurtulamayan insanın; dünyayı değiştirebileceğine dair inancı da zayıflar.

Kapitalizm’in egemen olduğu dünyada her şeyin fiyatlar biçilmesi, yabancı gösterilmeyen tavırlarla vurgulanmıştır. Küçük insanın, memurun mutluluğu -eğer evliyse de- maaşının biraz artmasına ve biraz daha geçinebilmesine bağlıdır. *“Çok daha mes’ut olmamaları için sebep yoktu. Tek sebep değilse bile, sebeplerden en büyüğü yirmi dört lira doksan beş kuruşun yetersizliği. Kıtı kıtına, santimi santimine yaşamak!”* (DE, s.11). Geçim yetersizliği, çalışmanın ve küçük mutlulukların üzerinde *Demokles* kılıcı gibi sallanır. Sınıflı toplum yapısında memur, bürokrat, din adamı vs. herkes; burjuvanın hizmetinde görüldüğünden, burjuvanın istekleri ve eylemleri, toplum yaşamını doğrudan etkileyebilmektedir. Yaşam, sınıflı toplum yapısında metalaştırılmıştır. *“Pazar zorunluluklarının toplumsal doku ve doğal çevre için ne kadar yıkıcı olabildiğini biliyoruz. Bunların yoksullukla, suçla, çevre kirliliğiyle, doğal kaynakların ve insan yaşamlarının çarçur edilmesiyle ilgili bedellerini biliyoruz.”* (Wood, 2015: 148). Memurun, çalışanın değeri, pazar zorunluluklarındaki faydasına göre şekillenmiştir. Bu durum, bürokrasinin burjuvayla / sermaye sahibiyle olan ilişkisini belirler ve bütün çalışanların burjuva/sermaye sahibinin hizmetinde gözükmeleri algısını doğurur.

Sermayedarın/varlıklı insanın üstün insan olarak kabul edilmesi de sınıflı toplum yapısının yarattığı bir algıdır. *“Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu. (...) Sonra onlar*

bilirlerdi Allahlarını da peygamberlerini de. Bunun için de Allah'ın sevgili kullarıydılar. Arka sokaklarda oturan "muzır vatandaşlar" Allah'ın sevgili kulları olsalardı, onlar da oturur, keyif çatarlardı böyle köşlerde apartmanlarda." (MRTZ, s.23). Bekçi Murtaza tarafından; varlıklı insanların Allah'ın sevgili kulları olarak görülmesi ve buna karşılık yoksul insanların muzır ve günahkâr olarak görülmeleri, kapitalist egemenliğin küçük insan/küçük memur psikolojisindeki etkisini göstermiştir. Burjuva/sermaye sahibi yüksek katlı apartmanlarda otururlar ve Allah'a daha yakındırlar. Burjuva demek, Allah'ın sevgili kulu demektir. Onun yaptığı her davranışın kabul edilebilir bir yapısı vardır. Devletin burjuvaziye olan yakınlığı, aşkinci devlet anlayışının Cumhuriyet döneminin yerli sanayileşme hamlesinde burjuvaya yüklenen saygınlığında belirgindir. *Bekçi Murtaza*, Allah'ın sevgili kulu olan burjuvaziye ve onun kollukçusu görülen devlete koşulsuzca bağlıdır. *"Aşkincılık, son kertede görevin kutsallaştırılmasını ve insanın tüm enerjisini bu kutsal görevin ifası için harcamasını ifade eder."* (Heper, 2018: 27). Yoksul bekçi, yoksulluğunu unutmuş biçimde, aşkın saygınlığa hizmet eder. Ancak yoksulluk, onu her defasında sarsar. Büyük oğluyla arasının bozuk olması, kızlarından birisinin ölümü, yoksulluğun olumsuzluklarıyla yakından ilişkilidir. Zenginler yüksek katlı apartmanlarda otururlarken, yoksullar tek katlı gecekondularda otururlar ve Allah'tan uzak gözükürler. Dolayısıyla, onlar Allah'ın günahkâr kullarıdır ve onların yaptıkları işlerin kabul edilebilir bir tarafı yoktur. Dinin bir afyon sayılması, yüksek yerlerde oturanlara gıpta edenlerin uyuşturulmalarına işaret eder. Bu tür çarpık düşüncenin topluma yayılması, var olan sorunların artmasına yol açar.

Sınıf farklılıklarını çelikleştiren yoksulluk, kentlerde yaşayan çeşitli ailelere mensup çocuklar üzerinde kalıcı etkiler bırakabilmektedir. Sınıf ayrımı, okul çocuklarının davranışlarına karşı verilen tepkilerde kendisini gösterir. Yoksul çocuklar daima hor görülürken, zengin çocuklarının her şeyi yapmaya hakkı var gözükür. *"Ne kadar yaramazlık yapsalar ceza görmezlerdi. Hoca, onlara karşı güler yüz göstermek zorunda idi. Yüzümü sınıfa doğru döndüğü zaman pencere yanındakilere güler, kapı yanındakilere kızardı."* (SA, s.8). Yoksulluk ve sınıf farkı, çocukları zamanından önce büyütmeye başlar. Yoksul çocuklar, yaşamın her anında -bir yerden para gelmediği takdirde- zengin çocuklardan geri kalacaklarını, alt tabakada görüleceklerini anlarlar. Yaşama yenik başlamak, yoksulluğun dayattığı gerçeklerdendir. Yoksulluk, okulda sadece öğrenci ailelerinin gerçeği değildir. Aldıkları maaşlarla ailelerini zar zor geçindiren öğretmenler, görev başında ölmeyi isterler. *"Memur eğer görev başında ölürsa, o zaman, geride*

kalanlara tam aylık bağlıyorlar. (...) Sürüne sürüne de olsa gidip dairedaki masaya oturduktan sonra geberdin miydi, tamam! Evdekiler kurtuldu demektir." (HBY, s.69). Devletlerin zorlu dönemlerinde, memurlarına verdikleri maaşlar azalırken, devlet çalışanları arasında yoksulluğun hızla artması beklenen bir durumdur. *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın başlangıç yıllarından 1960'lara, ülkedeki çoğunluk halkın yaşadığı ekonomik zorluklar; genellikle kentli ve köylü emekçilerle küçük memurların yaşamlarında etkisini göstermiştir. Bu bir nevi, "...sanayileşmenin, sermaye birikiminin yükünün" (Boran, 2016: 91) emekçilerle küçük memurun sırtına bindirilmesidir.

Dönem romanlarında, işlenen en önemli izlekler olarak kabul edilebilecek yabancılaşma/yozlaşma, sömürü, yoksulluk temalarının yanında işlenen başka izlekler de mevcuttur. Savaş, din ve inanç, kadın ve cinsiyet eşitsizliği, siyaset, *Komünizm*, aşk-sevgi, emek sevgisi vs. izlekler bu anlamda ön plandadır.

3.1.4.3. İdeolojik Çıkarımlar: Savaş, Siyaset, Particilik ve Komünizm

Dünyayı ve toplumları değiştiren olaylarda ideolojik olguların etkisi büyüktür. Savaşlar, siyasi gelişmeler, particilikle ilgili durumlar ve 20. Yüzyıla damgasını vuran sistemlerden biri olan *Komünizm*, bu anlamda başı çeker. Her toplum için önemli bir sorun olan savaş, *Osmanlı Devleti*'nin yıkılışında ve *Türkiye Cumhuriyeti*'nin kuruluşunda rol oynamıştır. 20. Yüzyılı bir şiddet çağına dönüştüren iki büyük dünya savaşı; milyonlarca kişinin ölmesine yol açan bir şiddet boşalımını ve bunalımını bütün dünyaya yaşatmıştır. "20. Yüzyılın ilk yarısı, özellikle de 1914-1945 arası Avrupa'da ve dünyada 30 yıllık bir savaş dönemi. Ekonomik çöküntü, depresyon, Büyük Bunalım, totaliter rejimler, totaliter rejimlerin topluma yaptıkları, açlıklar, kıtlıklar, toplama kampları, ülkeler arası savaş vs. açısından bu dönemdeki şiddet boşalımı" (Berktaş, 2014: 202) tarihin hiçbir döneminde yaşanmamıştır. Gelişen teknolojinin insan öldürmek için kullanılması, yine bu dönemin, savaşın insanlığa yaşattığı büyük trajedidir.

Düşmanları tarafından yok edilmek istenen Türk milleti, *Kurtuluş Savaşı*'nı vererek *Türkiye Cumhuriyeti*'ni kurmuştur. "Cumhuriyet devleti hem iç hem dış çatışmaların ortasında ve hem de son derece heterojen bir sosyal ortamın içinde doğdu." (Heper, 2018: 90). Türkiye'nin dünyada son iki yüzyıldaki yerini belirleyen bu savaşların, Türk edebiyatına ve romanına çeşitli yönleriyle yansımaları olmuştur. Bu yansımalar, *Toplumcu Gerçekçi* yazarlarca ele alınırken pek çok toplumsal gerçeğe dikkat çekilmek istenmiştir. Dönem yazarlarının işledikleri savaş izleğinde; *Birinci Dünya Savaşı*,

Kurtuluş Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'na yoğun biçimde değinilmektedir. Yazarların bazıları; Marksist-komünist ideolojinin etkisiyle, dünya savaşlarının ana sebebini *Kapitalizm*'de ve sınıflı toplum yapılarından kaynaklandığı görüşlerini, roman karakterleri ağzından ya da yazar anlatıcı ağzından aktarırlar. Savaş, Marksist bakış açısında, *Kapitalizm* ve emperyalizmin bir suçu olarak kabul edilir. “*Kapitalizm*'in suçlarına ne diyeceğiz? Emperyal ulusların toprak için, işçi sınıfı askerlerini boşuna ölüme gönderdiği Birinci Dünya Savaşı diye bilinen savaştaki hunhar toplu kıyıma ne demeli? Birçok şeyin yanı sıra kapitalizmin tarihi küresel savaşların, sömürgeci yayılmanın, soykırımın ve önlenemez açlıkların hikâyesidir.” (Eagleton, 2014: 207). *Osmanlı Devleti*'nin Birinci Dünya Savaşı'na katılması, iş gücü ve aydın insan kaybı, emperyalist işgal ve zorlukları bu kapsamda düşünüldüğünde; *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nda savaş izleğinin işleniş anlam kazanır. *Reşat Enis Aygen, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Faik Baysal, İlhan Tarus, Kemal Tahir, Cevdet Kudret Solok* gibi yazarlar; Türk halkında büyük izler bırakan savaşları, romanlarında çarpıcı biçimde işlemişlerdir. Ayrıca, *Türkiye*'nin katılmasa da oldukça etkilendiği *İkinci Dünya Savaşı*'nın etkilerini dönem eserlerinde görmek mümkündür.

3.1.4.4. Emperyalist Pazar Arayışının İlk Büyük Kavgası: Birinci Dünya Savaşı ve Emperyalist İşgale Direnişin Sembolü: Kurtuluş Savaşı

Birinci Dünya Savaşı; Marksist yoruma göre, *Kapitalizm* ve emperyalizmin körüklediği pazar ve hammadde rekabetinin dünya çapında savaşa yol açmasının ve küresel çaptaki ekonomik, toplumsal vb. krizlerin ilk örneğidir. “*Büyük kapitalist ülkelerdeki finans kapital grupları arasındaki mücadelenin sonucu olan Birinci Dünya Savaşı, aynı zamanda kapitalizmin ilk “genel ekonomik buhranıydı”ydı*”. (Burns, 2012: 58). *Toplumcu Gerçekçi* yazarlar benzer yorumları, romanlarındaki karakterlerin ya da anlatıcının ağzından örneklemişlerdir. “*1914'te dünyayı hallacın pamuğu gibi birbirine katan, “Saraybosna”da Avusturya prensini yere seren kurşun mudur sanırsınız? Tam on milyon askerin telef oluşunda kapitalistin parmağını aramalı...*” (ABBK, s.35). Hammadde ve pazar arayışında en kazançlı yerleri ele geçirerek en çok parayı/kazancı elde etmek isteyen büyük devletler, silahlarını birbirlerine doğrultmuşlardır. Bu düello, milyonlarca insanın kanının dökülmesiyle sonuçlanmıştır. Savaş, *Toplumcu Gerçekçi* anlayışın doğuşunda da rol oynamıştır. *Çarlık Rusya*, ülkedeki büyük kentlerde örgütlenen ve 1905 *Devrimi* hareketiyle etkinliğini artıran işçi sınıfının hak taleplerinin

baskın döneminde *Birinci Dünya Savaşı*'na katılmıştır. Müttefikleri İngiltere ve Fransa'nın yardımlarıyla bu savaştan kazançlı çıkacağını hesaplayan yönetimin öngörülerini, zamanla boşa çıkmıştır. “*Hükümetini harekete getiren sebepler ne olursa olsun, Rusya Merkezî Devletler’le karşı karşıya gelip de zaferi kazanacak halde değildi.*” (Liebman, 2017: 83). Savaşın getirdiği olumsuzluklar neticesinde iç huzursuzluğun da artmasıyla, *Çar II. Nikolay* tahtından feragat etmiştir. *Sovyetler Birliği, 1917 Ekim Devrimi*'nin ve dört yıl süren bir iç savaşın (1918-1922) sonucunda resmen kurularak, sosyalizmi benimseyenler için ilham kaynağı olmuştur. Emperyalist güçlerin işgaline ve sömürücülüğüne karşı yapılan *Türk Kurtuluş Savaşı* da elde edilen zaferle, büyük devletlerin sömürge ülkelerine ilham kaynağı olmuştur. Bu iki savaş ve sonuçları, sadece *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nda değil, diğer romancıların (*Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adivar* vb.) romanlarında da işlenmiştir.

Savaş izleğinin ilk işleyen *Toplumcu Gerçekçi* yazarlardan *Sadri Ertem, Bir Varmış Bir Yokmuş*'ta, *Kırım Savaşı*'ndan *Lozan Barış Antlaşması*'na kadar geçen, yaklaşık 70-80 yıllık dönemde Türkiye'nin panoramasını çizmeye çalışmıştır. “*Hatta olay örgüsünün akışı bire bir tarihî zamanın akışına göre düzenlenmiştir. Romanda Tanzimat döneminden Lozan Antlaşması'na (24 Temmuz 1923) kadar geçen yaklaşık yüz yıllık zaman dikkate sunulur.*” (Demir, 2006: 209). Romanda, *Kurtuluş Savaşı*'nı kazanan ve cumhuriyeti kuran Türk milleti, *Atatürk* ve silah arkadaşları yüceltilmiştir. *Cevdet Kudret Solok*'un *Sınıf Arkadaşları*, *Kemal Tahir*'in *Esir Şehrin İnsanları* eserleri; *Birinci Dünya Savaşı* ve işgal yıllarının İstanbul panoramasını sunar. Birinci büyük savaş, ülkede o dönemde “*Umumi Harp*” olarak adlandırılmıştır. Daha önce bu çapta bir savaş görmeyen Türk halkı, savaşın dünya çapında yaşanmasını vurgulamak için bu kavramı kullanmıştır. *Osmanlı Devleti*'nin bu savaşa girişinin sebepleri vardır. “*En önemli etken, Balkan Savaşı'nın kayıplarını gidermek umuduydu. (...) Başka etkenler de akla geliyor. Bir tarafla müttefik olunmazsa, Büyüklerin Osmanlı ülkesini paylaşacakları korkusu bunlardan biriydi. Bir diğeri parasızlıktı.*” (Akşin, 2013: 54). *Osmanlı Devleti; Balkan Savaşı*'nda kaybettiği toprakları geri alabilmek ve *İngiltere, Fransa, Çarlık Rusya*'nın yıkıcı emellerine karşı koyabilmek adına bu savaşa girmeye karar vermiştir. Böylece ekonomisini de düzeltme imkânını yakalayacağını ummuştur. Bu çapta bir savaş, genç ya da yaşlı olan tüm asker adaylarının cepheye çağırılmasını zorunlu kılar. Askere alınanlar, geride kalan ailelerini ister istemez düşünürler. “*Belki de ölecektir. O zaman bu çocuk..*

Düşünüyor, düşünüyor... Bu çocuk yalnız kalacaktır... Sonra?....” (SA, s.28). Savaş, evlatların babasız kalmalarına yol açar. Bu olumsuz durumdan duyulan kaygı, savaşın getirdiği zorluklarla mücadele esnasında, alışılan bir şeye dönüşür.

Açlıkla ve yoksullukla mücadele kaygısı, cephedeki yakınlarla ilgili kaygının önüne geçer. Temel besin gıdaları vesikaya bağlanır. *“Her aileye, içinde o ailenin insan sayısını gösteren bir vesika verilmişti. Günlük ekmeğini almak için vesikayı göstermek; fakat bir de bir okkanın tutarı olan dört kuruşu vermek gerekti. Herkesin elinde ancak bir vesika vardı.”* (SA, s.38). Osmanlı Devleti’nin ekonomik durumu, savaş yüzünden daha da bozulunca, halkın ekmek bulması bile zorlaşır. Savaş, yoksulluğu beraberinde getirir. İnsanlığın gelişimine dair umutları çoğaltan bilimsel ve teknolojik ilerlemenin maddi bolluğu artıracakı öngörüsü boşa çıkar. *“Ergi çağının, doğaya egemen olmuş, savaşın kökünü kazıyacak, maddi bolluk -insanlığın gelişimi için bir araç olarak- üretecek insanı yaratacağı farz ediliyordu.”* (Fromm, 2020: 18). Marksist sosyalist çözümlemelerde 19. Yüzyıl ve sonrasının kazanımlarını kendi tekeline alan *Kapitalizm*, dünyanın her yerine bolluk götürememiş, aksine, savaşı götürmüştür. Yoksullukla gelen başka olumsuzluklar da vardır ve hepsi birbiriyle bağlantılıdır. *Birinci Dünya Savaşı*, Anadolu’yu da derinden etkiler. *“Fakat aradan altı ay bile geçmemişti ki, Çorum’un adamına önce bir şaşkınlık sonra bi korku elverdi. Bu rüzgâr geçenki Trablus’a, Balkan’a hiç benzemiyordu. Ötekiler bunun yanında esinti sayılmaz. Bu seferki, fırtınanın domuzu! Az vakitte köyde-kasabada eli silah tutan babayiğit bırakmayan bir bela!... O zamana kadar düzeni hiç bozulmamış olan medresenin bile can başına sıçramıştı.”* (KK, s.205). Savaşın büyüklüğü, daha önce askere hiç alınmamış medreselilerin cepheye gönderilmesiyle de betimlenmiştir. *Birinci Dünya Savaşı’nın* Anadolu halkına yaşattığı psikolojiye ve olumsuzluklar, toplumun bütün düzenini bozar. Savaş, adam yiyen bir canavar gibidir, insandan bitkiye-hayvana, her şeyi yok eder. Ayrıca, çıkarıcılara ve zalimlere hep fırsat yaratır. *“Eşkîya Musa Çavuş’un, kana susamışlığıyla ırz düşmanlığı apansız azgınlardı.”* (KK, s.238). Cepheye çarpışan askerlerin cephe gerisindeki aileleri, mütegalibenin ve eşkıyanın insafına terk edilmiştir. Halk bir yandan savaşın zorluklarıyla uğraşırken bir yandan da eşkıyadan ve mütegalibeden korunmaya çalışmıştır.

Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’nı kaybedişi, Türk toplumu için daha zor günlerin başlangıcı olmuştur. *İstanbul’un ve Anadolu’nun* işgali, Türk halkı üzerine karabasan gibi çöker. *“Süleyman Nazîf’in erkek sesi, namluda kalan son bir savunma mermisi gibi, Babıali Caddesi’nden çıktı, İstanbul ufuklarına çarptı: İşgali anlatan*

makalesiyle, 23 Kasım gününün “Kara bir gün” olduğunu ilan ediyordu.” (SA, s.214). 23 Kasım 1918’de *İtilaf* kuvvetlerinin İstanbul’a çıkışı, biten birinci büyük savaşın Türk halkında yaşattığı kırılmanın simgelerindendir. *Fatih*’in Türk milletine en büyük mirası olan İstanbul’da düşman askerleri gezmektedir. *Birinci Dünya Savaşı*’nda kahramanca savaşan Türk subayları, vatanlarının masa başında verilen kararlara göre işgal edilmesini ve Türk halkının kötü muameleye maruz bırakılmasını, onurlarına yediremezler. *“Vatanın felaketine dayanamayan Maarif Nezareti orta öğretim kalemi memurlarından Yedeksubay Mustafa Nami Bey, dairesindeki tabancayla kendini vurmuştur. Böylece son aylarda, aynı etki altında kendisini vuran subaylarımızın, savaşçılarımızın sayısı üçe yükselmiştir.”* (EŞİ, s.41). İşgal edilmenin kötü psikolojisinin ortaya çıkardığı intiharlar, o dönem esir İstanbul’unun önemli bir toplumsal gerçeğidir. Büyük bir imparatorluğun çöküşü, hiçbir şekilde hazmedilemez. *Kemal Tahir*; *“...Milli Mücadele dönemine, insanlık tarihinde çok önemli bir olay diye kabul ettiği Osmanlı’nın yıkılması sebebiyle ayrıca bir önem vermekte, bu yıkılışın niçin, nasıl, hangi gerekçelerle, hangi vasıtalarla ve kimin yararına olacak şekilde gerçekleştiğini irdelemektedir.”* (Coşkun, 2006: 440). *Osmanlı Devleti*’nin geçmişinden gelen kudreti, devletin sonsuza kadar yaşayacağı algısını az ya da çok her dönemde kendisini hissettirmiştir. Ancak devletin yıkılmış olduğu gerçeği, İstanbul’un işgal edilmesiyle trajik bir biçimde, bürokrasinin ve halkın karşındadır.

İşgal ve *Kurtuluş Savaşı*, Türk halkı arasında bir ikilik yaratmıştır: İşgalcilere hoş görünenler, onlarla işbirliği yapanlar bir taraftadır; vatanı kurtarmak için savaşımaya devam edenler bir taraftadır. Halkın ikiye bölünüşü, toplumsal gerginliği canlı tutar. Gammazlama, Anadolu’ya kaçışlar, çıkarıcıların vatanseverlere verdikleri zararlar; ikiye bölünmüşlüğü’nün türlü eylemleridir. İkiye bölünmüşlük ve gerginliğin arasında, *Kurtuluş Savaşı*’nın önderi *Mustafa Kemal Paşa*’nın adı sıkça duyulmaya başlanır. *“Kamil Bey onları dinlerken anladı ki, Mustafa Kemal Paşa’yla Ankara artık bir insan, bir kasaba adı olmaktan çıkmış... Anadolu’ya kaçanları Mecidiyeköy’ünde kadar geçirip orada Kuvayı Milliye çetesine teslim ettiğini öğrendiği Manav Ali Ağa artık bir işlemeli poturdan, bir abani sarıktan ibaret İstanbul esnafı değil... Bu kaba saba suratın altında galiba övünmeye asla tenezzül etmeyecek bir kahraman gizli.”* (EŞİ, s.110). Ne olursa olsun, vatanın kurtuluşu için mücadele eden insanlar, etrafı çöküntü psikolojisiyle sarsılan topluma moral verirler. *Mustafa Kemal Paşa*, vatanseverlerin ilham kaynağıdır. Liderliği ve korkusuzluğuyla, bütün vatanseverleri örgütler. Düzenli orduya geçilene kadar

Kuvayimillîye çeteleri, Anadolu'daki kurtuluş mücadelesinin baş aktörleridirler. “ – Hepsini yenile! Mermi mevcutlarını dörder yüze çıkar! Kimse ayrılmasın merkezden. Gece, gündüz nöbet tutulacak! (...) – Adam vurabilir misin? – Vatan, millet uğruna vururum beyim. (...) – Çıkabilirsin! Dur ama... Bugünden itibaren gizli hizmetten günde bir mecidiye hakkın var. – Sağ ol, beyim. Vatan, millet işinde para almayız. Ama emrin başım üstüne...” (VO, s.46-47). Vatansever *Kuvayimillîyeciler* hiçbir çıkar ve kazanç gözetmeksizin, vatanın kurtuluşu için çalışırlar. Çünkü *Millî Mücadele* sadece fiziki bir savaş ve toprak koruma mücadelesi değildir. “*Savaş ve savunma sadece nicel varlıkların çatışması değil, tam tersine içsel ve moral değerlerin varlık gerekçesini de ortaya koyma mantalitesi biçiminde hayatın içinde devingen bir yapıya bürünmektedir.*” (Arslan, 2011: 72). Emperyalizmin çok yönlü saldırısı ve işgali, sadece bedenleri ortadan kaldırmayı amaçlamaz. Bir milleti, fertleriyle, ahlakıyla, kültürüyle toptan ortadan kaldırmayı amaçlar. Türk milletinin birinci büyük savaşın ertesinde karşılaştığı korkunç gerçek budur. Bu gerçeğe boyun eğmeyen millet, Kurtuluş Savaşı’nı yapmıştır.

Kurtuluş Savaşı her zorluğa karşı, düzenli ordunun kurulmasıyla kazanılmıştır. *Lozan Barış Antlaşması* ve İstanbul’un işgalden kurtuluşu, yeni ve bağımsız Türkiye’nin doğuşunun sembolü olmuştur. Dönem romanlarında, zaferin sevincinin betimlemeleri mevcuttur. “*İstanbul’un üzerinden sanki bir bulut çekilmişti. Güneş parlaktı, ağaç yeşildi, insanlar beyazdı, şehir aydınlıktı.*” (SA, s.324-325). Zaferin ve bağımsızlığın haklı gururu, bütün kara bulutları dağıtmıştır. *Lozan Barış Antlaşması*’nın imzalanmasıyla *Türkiye* için yeni bir dönem başlamıştır.

3.1.5. Birinci Dünya Savaşı’nın Kaçınılmaz Sonucu: İkinci Dünya Savaşı

Avrupa’nın büyük ve zengin devletleri arasındaki sanayi, pazar, hammadde rekabetinin ilk büyük savaşı olan *Birinci Dünya Savaşı*, milyonlarca kişinin ölümüne, yaralanmasına ve ekonomik sorunlara yol açmıştır. Savaşı kazanan devletlerin, yenilen devletlere imzalattığı barış antlaşmaları, hiçbir sorunu çözmediği gibi yeni sorunları doğurmuştur. Sorunların, düşmanlıkların, ekonomik isteklerin vb. sürekli artışı; *İkinci Dünya Savaşı*’nı hazırlamıştır. Marksist yorumlar, birinci büyük savaş gibi ikinci büyük savaş da kapitalist krizlerin büyük kırılması sayar. “*Kapitalizmin kriz eğilimi her dönemde genişler ve derinleşir*” (Harvey, 2020: 39) savını doğrularcasına; ikinci büyük savaş, birinci büyük savaştan daha kanlı ve korkunç yaşanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti; büyük bedeller ödenerek kurulan bir devlettir. Yeni bir felaketle karşılaşmak istemeyen devlet yönetimi, tarafsızlığını koruyarak bu savaşa girmemiştir. “*İnönü başta olmak üzere hemen hemen tüm yöneticiler, yeniden genişlemek uğruna girişilen Harbi Umumi macerasını ve ülkenin/halkın çektiği acıları yakından tanıyor, biliyorlardı.*” (Koçak, 2013: 203). *Türkiye*, kendi topraklarına saldırılmadığı sürece tarafsız kalacaktır ve savaşa hiçbir şekilde girmeyecektir. Ancak savaşın getirdiği gerilim, yoksunluk ve kaygılar; Türk halkını oldukça etkilemiştir. *Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Faik Baysal, Cevdet Kudret Solok*; eserlerinde *İkinci Dünya Savaşı*’yla ilgili durumlara yer vermişlerdir. Romanlardaki karakterlerin konuşmaları, bu büyük savaşla ilgilidir. “*Köylüsü ve şehirlisi ile hemen hemen bütün vatandaşları eğitim düzeyleri ve birikimleri doğrultusunda savaştan bahsederler, birbirleriyle tartışırlar. Bu savaş Türkiye’de günlük hayatın önemli bir parçası haline gelir.*” (Çılgın, 2003: 31). *İkinci Dünya Savaşı*’nın dönem eserlerindeki işlenişinde; savaşın habercisi sayılan *Faşizm*’in yükselişi, *İtalya*’nın *Habeşistan*’ı (*Etiyopya*) işgali, *İspanya İç Savaşı*, *Avusturya* ve *Çekoslovakya*’nın *Nazi Almanya*’sı tarafından işgali gibi durumlar göz ardı edilmemiştir. “*Gazetelerin ilk sayfalarını dolduran hep o: Habeşistanla İtalyanın arası bozuluyor; harb olacak, diyorlar. Siyasi muharrirler, tek düşüncede birleşiyor: Yeni bir dünya harbine doğru gidiyoruz! Mavi tulumu yağ lekeleriyle kararmış, geniş alınlı tornacı elindeki gazeteyi sekiz büküm etti; cebine tıktı. Geniş bir soluk salıverdi: - Harb, elbet patlıyacak! (...) Mavi tulumlu okumuş tornacı, dişlerini gıcırdatarak konuşuyordu: - Harbi isteyen patrondur; kapitalisttir. Yok olası kapitalist... Sönmek bilmez ihtirası onun gözlerini, içinde bulunduğu sınırların dışına çeker. Ona dışarıda, işletecek maden lazımdır. O, malını satacak piyasa arar.*” (ABBK, s.33-34). *İtalya*’nın yeni sömürgeye sahip olma isteğiyle başlayan 1936-1937 *İtalya-Habeşistan Savaşı*, *Habeşistan*’ın işgaliyle sonuçlanır. *İtalya*’nın başında bulunan *Mussolini*, *Faşist Roma İmparatorluğu*’nu kurma amacıyla bu işgali yaparken, *İtalya*’yı ekonomik olarak güçlendirmeyi amaçlar. Bunun yolu sömürüden geçtiğinden *Kapitalizm*’in yeni felaketlere alan açmasına dikkat çekilir.

İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde yaşanan *İspanya İç Savaşı*, yaklaşan dünya savaşının habercilerinden biri sayılır. “*Franko’nun diktatörlüğe teşebbüs cür’et ve imkânını ondan almadığını kim iddia edebilir? İspanya ihtilalini silah tüccarlarının kundakladığı ihtimali neden uzak olsun? Kazma vurulmamış İspanyol toprağı, emperyalistlerin iştihasını kamçılıyor; gözlerini döndürüyor. (...) Birbirini kırdırarak*

22 milyonluk koca bir milleti yeryüzünden silip süpürmek... İşte bundan sonra İspanyanın leşi üzerinde miras kavgasına tutuşmak!" (AD, s. 38). Marksist sosyalistler tarafından 20. Yüzyıldaki bütün savaşların sebebi sayılan *Kapitalizm*, sadece çeşitli tüccarlar, silah tüccarları ve vurgunculara kazanç sağlamaktadır. Öte yandan; *Faşizm*'in yükselişi ve *Hitler*'in Avrupa üzerindeki emelleri sadece *Avrupa*'yı değil, *Türkiye*'yi de etkilemiştir. *Hitler*'in üstün ırk söylemleri, gençlik ve toplum üzerinde karşılık bulur. "*Hitler*'in Nazizmi şahlandıktça, memleketteki ırkçılar, Turancılarım şahlanacağını, onlarla mücadelenin zorlaşacağını pekâlâ biliyordu." (OD, 1983: 185). İlgili yıllarda üniversite gençliğinin gündem maddesi olan ırkçılık, kamplaşmaya yol açmıştır. "*Gençlerin bir bölümü ülkedeki siyasi kamplaşma içinde kendi tercihlerini yapar ve ona göre hareket ederler.*" (Çılgın, 2003: 103). *Hitler*'in bütün dünyaya egemen olma arzusunun önemli bileşenlerinden olan üstün ırk düşüncesi, aslında her milletin-toplumsal dinamiklerini etkileyen bir düşüncedir. Üstün ırk düşüncesi, toplumlarda ırkçılığın artışına sebep olmuştur. *Hitler*'in *İkinci Dünya Savaşı*'ndan önceki siyasî ve diplomasi kazanımları da ırkçılığın artışında etken kabul edilmiştir. Avrupa'da, isteklerine karşı çıkılamayan *Hitler Almanyası*, *Avusturya*'yı ilhak ederek, asıl niyetleri konusundaki kaygıları artırmıştır ve *Çekoslovakya*'yı da işgal ettikten sonra, gözünü *Polonya*'ya dikmiştir. *Polonya* topraklarına girdiğinde, *İngiltere* ve *Fransa*, *Almanya*'ya savaş ilan eder ve ikinci büyük savaş başlamış olur.

İngiltere ve *Fransa*'nın *Almanya*'ya savaş ilânıyla resmen başlayan savaş, *Avrupa*'yı ve sonrasında dünyayı kısa sürede sarmıştır. *Nazi Almanya*'nın kısa sürede yayılması ve *Türkiye* sınırına dayanması; Türk halkını tedirgin etmiştir. "*Korkunç savaş silindiri sınırımıza gelip dayanmıştı. Onbaşı Hitler Türkiye'ye saldırmayacağını özel bir mesajla bildirmesine rağmen korku içindeydik. Çünkü Hitler'in sözüne güvenilemezdi. Çünkü Çekoslovakya, Avusturya, Polonya, Fransa, Yugoslavya, Yunanistan ve Bulgaristan'a da benzer garantiler verilmişti. (...) Tek ümit İngiltere Adası, Türkiye'nin dayanma gücü, samimi olmadığı söylenen Hitler-Stalin antlaşmasının bir gün kanlı bir boğuşmaya dönüşüvermesiydi.*" (RD, s. 214). Savaş silindirinin önüne çıkan her şeyi ezmesi; insan aklının ve gücünün şiddet ve öldürme eylemlerinde barındırdığı dehşetengiz potansiyeli ortaya koymuştur. Savaşta duygular da ölür. "*Yaramaz bir çocuğa hak ettiği bir tokadı atmaya bile eli varamayan bir insan, bir roketi ateşleyecek düğmeye basabiliyor ya da bir bombayı atacak düzeneği çalıştırabiliyor ve böylelikle yüzlerce çocuğun alevler içinde korkunç bir biçimde ölmesinin sorumluluğunu*

üstlenebiliyor.” (Lorenz, 2014: 67). Gelişen teknolojinin insan öldürmek için kullanılışı, insanın kendisine yabancılaşması ve mankurtlaşmasının kanlı sonucudur. Çıkarlar, *Totaliterizm*, pompalanan düşmanlık ve yok etme arzusu, insanoğlunu adeta yamyama dönüştürmüştür. İnsanoğlu, silahlarıyla kendi kardeşlerini ve çocuklarını yer. Savaşın hızlı yayılması, ekonomik zorluklara ve tedbirler alınmasına sebep olurken, fırsattan yararlanan vurguncular, karaborsa yoluyla zenginleşirler.

Rezil Dünya, İkinci Dünya Savaşı’nın ülkedeki etkilerini merkeze almış bir romandır. Eserin olay örgüsünü sürükleyen savaşın yol açtığı görüntü çeşnisi dikkat çekicidir. Savaş, Türk halkını ikiye böler. Halkın bir kısmı *Hitler*’i tutar. Eski kuşak, Alman ittifakını gördüğü için *Almanya*’ya sempati duyar. Genç kuşaksa, savaşı mutlaka *İngiltere* ve *ABD* blokunun kazanacağına inanır. Savaşın ülkeye sıçraması ihtimali, halkı kaygılandırır. Çünkü *Birinci Dünya Savaşı* ve işgal yılları facialarının üzerinden çok zaman geçmiştir. Bu büyük savaşta *Türkiye*’yi kendi tarafına çekmek isteyen güçlerin casusluk faaliyetleri de toplumun kaygılarını artırır. “*Soğuk savaş halkın sinirlerini iyiden iyiye bozmaya başlamıştı. Gazetelerin, radyoların yayınladıkları korkunç haberler havayı büsbütün bulandırıyor, memleket içinde dal budak salan Beşinci Kol ruhlarında başlayan bu çöküntüyü tamamlamak için elden geleni yapıyordu.*” (RD, s.217). *Beşinci Kol Faaliyetleri*; fiili bir savaşla ya da işgalle ele geçirilemeyen bir devletin, kitlenin, casusluk, propaganda, sabotaj vb. eylemlerle maneviyatının yok edilmesi ve işgale uygun hale getirilmesi faaliyetidir. *Nazi Almanya’nın Avusturya, Norveç, Danimarka ve Hollanda* gibi ülkeleri işgal etmesinde; bu faaliyetlerin önemli rolü olduğu, çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. *Beşinci Kol Faaliyeti* kapsamındaki bazı eylemlerin Türk halkı içinde yapılmaya çalışılması, gerginlik ve kaygıyı çoğaltmıştır. Savaşın taraflarının, savaşı kazanmak adına her eylemi mübah görüşü, savaşın şiddetini ve korkuyu da arttırmıştır. “*Tek amacı savaşa katılmayan kişilerin öldürülmesi olan ve bu nedenle dâhili perspektiften bakılınca açıkça ahlak dışı, oysa faydacı perspektiften bakınca “hak verilen” olaylar*” (Coady, 2014: 268) katliam, soykırım, toplu ve sistematik tecavüz eylemlerinden oluştuğu için sürekli bir korku ve kaygı havası solunmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı korku ve tehlikeye karşı daima hazır bulundurulan Türk ordusu, Anadolu’dan silahaltına alınan çok sayıda askerle takviye edilmiştir. Uzun süren savaş ve askerlik süresi, *Anadolu*’daki köyleri ve üretimi olumsuz etkilemiştir. Bütün savaşların doğal sonucu olan yoksulluk ve açlık, askerlerin geride bıraktıkları ailelerini vurur. Ekmeğin karneye bağlanması, şeker, buğday un, çay gibi

ürünlere ulaşamamak, Anadolu halkını zorlar. “1942 yılının gıda buhranını, askere alınan sekiz yüz bin vatandaşın müstahsillikten müstehlik vaziyete girişinde buluyorlar. Kısmen doğru... Hâlbuki daha doğrusu şudur: Sekizyüz bin vatandaşın yarım milyonu köylüdür. Sadeyağını ağzına sokmıyan, eti ancak kurban bayramlarında yiyen, buğday bulamazsa çiğdi kavurup karnını doyuran sınıf.” (TK, s.195). Üretici gücün silahaltında bulunması, üretimi azalttığı gibi karaborsanın artmasına dolaylı da olsa sebep olmuştur. Anadolu çiftçisinin, emekçisinin, köylüsünün ekonomik durumu kötüleşmiştir. “Yetişkin nüfusun büyük bir bölümünün askere alınması üretimde büyük düşmelere yol açtı ve örneğin savaş yıllarında buğday üretiminde % 50’ye yaklaşan bir gerileme meydana geldi. Savaş öncesinde başlayan planlama çalışmaları ve sınıai yatırım programları, savunma harcamalarının bütçeye hâkim olması yüzünden tümüyle ertelendi.” (Boratav, 2013: 333). Tarım, sanayi ve hizmet sektörlerindeki gerileme, ülkenin her yerinde hissedilmiştir. Savaşın getirdiği yoksulluk, yoksunluk ve diğer sorunlar; Türk halkını altı yıl boyunca sürekli zorlamıştır. “Yirminci asır medeniyetinin teknik ölçülerle eskilerini geride ve gölgede bıraktığı bir sırada kıtlık ve darlığın gündelik dertler arasına katıldığını en yakın senelerin acı tecrübeleriyle” (Ülgener, 2006: 3) görmek, tarafsız kalsa da savaş ekonomisinden etkilenen Türkiye’de, halkın zor günlere uzun süre göğüs germek mecburiyetinde kalışının özetlerindendir. İkinci Dünya Savaşı’nın bitişiyle eve dönen üretici güç, ailelerin ve toplumun moralini yükseltirken, ekonominin rayına oturması sürecini başlatacaktır.

3.1.6. Demokratikleşmenin Merkezinde Siyaset ve Particilik

Bir sözcük olarak, kökeninde yönetme, yönetilme karşılıklarını bulunduran siyaset; insanın topluluk/toplum olarak yaşamaya başlamasından itibaren insanın bireysel ve toplumsal yaşamına yön veren önemli olgulardan biri olmuştur. Yönetim şekilleri ve bunlarda yaşanan değişimler, demokrasi istekleri ve daha iyi bir toplumsal yaşam için siyasetten beklenenler, insanlık tarihinin her bölümünde görülen konulardır. İnsanı ve toplumu her zaman yakından ilgilendiren bu konular, kendisine yazında da yer bulur. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın doğuşu ve gelişimine bakıldığında görülen bariz özelliklerden biri, bu edebiyat kuramının, bir devlet sanat/edebiyat kuramı olarak resmen benimsenmesidir. *Toplumcu Gerçekçilik*, *Sovyetler Birliği*’nin, *Bolşevik Parti*’nin resmi sanat/edebiyat kuramıdır. Yani, bir siyasi organizasyonun resmi sanatıdır, edebiyatıdır.

Türk edebiyatında, romanında siyasetin bir izlek olarak görülmeye başlanması, *Türkiye*'de yönetsel değışimlerin ilklerini barındıran 19. Yüzyıl'ın sonlarından itibaren görülebilmektedir. 20. Yüzyıl ise Türk tarihinin, Türk siyaset, demokrasi tarihinin kilometre taşı niteliğinde gelişmelere sahne olmuştur. Türk halkını çok yakından ilgilendiren bu gelişmelerin yazında, romanda karşılık bulması kaçınılmazdır. “*Partilerin, parti çekişmelerinin ve çok partili hayata geçiş sancılarının Türk romanındaki aksi konusu, 1940 sonrası dönemde, özellikle Demokrat Parti'nin kuruluşundan sonra büyük bir açılım kazanır. Bu yeni partinin kuruluşu, Cumhuriyet Türkiye'sinin tek partisi olan CHP ile çok kısa zamanda teşkilâtlanıp seçimlere, yani iktidar yarışına girişı, nihayet 27 yıllık iktidara son verip idareyi ele alması pek çok yazarlarımızın ilgisini çekmiştir. Romancılarımız, çeşitli ideolojilere, sanat ve siyaset anlayışlarına göre bu mesele hakkında pek çok yorumlar yapmışlardır.*” (Samsakçı, 2010: 231) 1908 sonrası dönem, yeni devlet, çok partili yaşama geçiş eylemleri, tek parti dönemi, *Demokrat Parti*'nin kuruluşu ve onun iktidar yılları; Türk romanında kendisine yer bulmuştur.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nda Reşat Enis Aygen, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, M. Sunullah Arısoy gibi yazarların romanlarında, siyaset izleğinin işlendiği görülür. *Demokrat Parti*'nin kuruluşu (1946) ve toplumda yarattığı etki göz ardı edilemeyen bir siyasi gelişmedir. “*Parti hem basında destek bulmuş hem de halk katmanları arasında önemli destekler edinmiştir.*” (Şahin, 2011: 4). Çok partili yaşama geçişte sadece *Demokrat Parti* kurulmamıştır, *Milli Kalkınma Partisi* de kurulmuştur. Hatta *Milli Kalkınma Partisi*, 22 Eylül 1945'te kurulduğu için *Cumhuriyet Halk Partisi*'ne muhalif olan ilk partidir. Ancak muhaliflik bakımından öne çıkan parti, *Demokrat Parti* olmuştur. Demokrasi kültürünün gelişmesi, çok partili hayata geçiş zorunlu kılmıştır. *İkinci Dünya Savaşı*'nin bitmesinden sonra, *Batı* blokunda yer almak isteyen ülkeler, otoriter yönetimden vazgeçmek zorunda kalmışlardır. “*İkinci Dünya Savaşı'nın müttefiklerin, yani demokrasi cephesinin zaferi ile sonuçlanması, tüm dünyada tek-partili diktatörlük yönetimine dayanan siyasal sistemlerin gözden düşmesi ve serbest seçime dayanan liberal-demokrasilerin canlanması ile tamamlanıyordu.*” (Koçak, 2013: 178). *Türkiye*'de devlet yönetimi, çağdaş uygarlık düzeyinde kalıcı olmak için *Batı* blokunda yer almanın en önemli koşul olduğunun farkında olmuştur. Bu sebeple, demokrasinin geliştirilmesi kaçınılmazdır. *Demokrat Parti*, böyle bir siyasi atmosferde kurulmuş muhalefet partisidir. Çok partili hayata geçişle birlikte Türk edebiyatında bir

izlek olarak etkisini göstermeye başlayan siyaset-particilik izleği; eserlerde bir toplum gerçeği olarak gösterilir. DP'nin kuruluşuyla birlikte toplum ikiye bölünmüş gözükür. “ – *Sen Halk'çısın, muallim bey... (...) – Memiş'in kahvesi Demirkıratların kahvesi gayrik... Orada Halk'çılara çay vermiyorlar oğul... - Tuhafsın muhtar... Daha diine kadar göbeğimiz Memiş'le kesilmişti yahu! (...) – Kusura bakma muallim bey, demişti; Mestan'ın kahvesinde de Demirkıratlara çay vermiyorlar. – Köy ikiye ayrıldı desene!* (AD, s.16). *Demokrat Parti*'yi tutanlara “*Demirkırat*”, *Cumhuriyet Halk Partisi*'ni tutanlara “*Halkçı*” denilir. Anadolu'da siyasi parti isimlerinin uzun uzun söylenmemesi, bu sözcüklerin bir parola gibi algılanmasının yolunu açmıştır. Demirkırat denilen bir kişi *Demokrat Partili* olarak anlaşılır. *Halkçı* denilen bir kişiye *Cumhuriyet Halk Partili* olarak kabul edilir. Particilik, toplumdaki ilişkilere farklı boyutlar getirir. CHP (tek parti) yönetiminden memnun olmayan vatandaşlar, kendilerini *Demokrat Parti*'de bulurlar. Particilik rekabetinin artışı, akla gelmedik eylemlere sebep olur. (*Ağlama Duvarı*'nda, tren istasyonuna inen yolun, particilik rekabeti yüzünden bozulması ve köylülerin dağı dolaşmak zorunda kalması olayı gibi.).

Siyasetin daha özgürce yapılabilmesi, halkın particiliğe önem vermesi sonucunu ortaya çıkarmıştır. Ancak bu özgürlüğün kısıtlandığı zamanların, yerlerin olduğu da hissettirilmiştir. *Yolgeçen Hanı*'nda parti isimleri doğrudan verilmeden, çok partili hayata geçişin etkilerinden söz edilirken köylünün çekinceleri vurgulanır. “ – *Gapatın şu makinayı! Masala karnımız tok. Millet Muhal'cıları seçmesin diye bol keseden atıyorlar sizin anlıyacağınız... Radyo susmuştu. Kahveci, kirli ellerini önlüğünde kurularak ortaya çıkmıştı: - Pil tükendi! Demişti. Radyoyu susturan kendisiydi. Bal gibi Muhal'cıydı o ama candarma kumandanı ile köy kâtibini kızdırmak işine gelmezdi. Kulpunu bulup kahvesinin kepenklerini kapattırırırlerdi alimallah...*” (YGHN, s.32). Romanda *Cumhuriyet Halk Partisi* “*Hayal Partisi*”, *Demokrat Parti* ise “*Muhal Partisi*” olarak adlandırılmıştır. Köylünün DP'ye ilgi göstermesinin temelinde; 1923-1950 arasında yaşanan tek parti yönetiminin otoriter/totaliter yönetim anlayışının ve *İkinci Dünya Savaşı*'nın getirdiği ekonomik zorlukların etkisi olmuştur. “*II. Dünya Savaşı sona erdiğinde İnönü'nün katı devletçilik uygulamaları ve ekonomik darboğaz sonucu halkın büyük bir kesiminde CHP'ye muhalif bir tutum söz konusudur. İktidar partisi CHP, uyguladığı vergi politikaları ve baskı yöntemleri ile yoksul kitleleri kendinden uzaklaştırmıştır.*” (Arkon, 2010: 17). Anadolu insanının önemli bir kısmında olumsuz bir algı yaratan bu gelişmelerin, *Demokrat Parti*'nin iktidarıyla birlikte sona ereceğine

inanan vatandaşlar, yeni partinin iktidarını gözlerler. Gücünü özgürlükten alan demokrasi, siyasetin, günlük yaşamın her anına sinmesinin yolunu açar. “*İster antik dünyanın polis’inde olsun ister günümüz kentinde ve metropolünde olsun; gündelik yaşamın en sıradan olaylarına içselleşmiştir.*” (Oktay, 2010: 272). Yönetimden memnun olmayanlar, günlük yaşamın her anında, mekânında siyasi konuları ve değişim gerekliliğini konuşurlar.

Köylünün, varlıklı olamayan insanların yeni partiye ilgi göstermelerinde, bu parti iktidarının kendilerini ağa, zengin, mütegalibe baskısından kurtaracağına olan inancı etkili olmuştur. “ – *Milletin tüm umudu Muhal Partisinde, Beğ... Biz, bu yan halkı oylarımızı hep Muhal Partisine verecez. Garagoncoloz gibi ödümüzü patlatan, ganımızı emen Mustafa ağalardan bizi Muhal Partisi gurtaracak...*” (YGHN, s.80). Köylünün ağa baskısından kurtulmak için *Demokrat Parti*’ye umut bağlaması önemlidir. Köylü, yoksul vatandaş, *Cumhuriyet Halk Partisi*’nin “ağa”dan yana olduğunu düşünmüştür. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte tek parti yönetiminin, henüz tam anlamıyla sanayileşememiş bir ülkenin iktidar partisi olarak ağalarla ittifak halinde oluşu, siyasi çıkarların önceliği hakkında ipuçları verir. “*Feodal düzenin etkili olduğu bir toplumsal ortamda büyük toprak sahibi memnun edilir ve onunla ittifak sürdürülürse azami siyasal çıkarın elde edileceği varsayılmaktadır. Türkiye’de de yönetim ülkedeki ağalık ve aşiret düzeninin farkındadır.*” (Kahraman, 2012: 171). CHP yönetiminin, köylünün isteklerine, şikâyetlerine kulak tıkamış gözükmesi, parti kurucusu *Mustafa Kemal Atatürk*’ün “*Köylü, milletin efendisidir*” sözünün unutulduğunu hissettirir. Halkın tek parti yönetimine tepkisinde, iktidarın zenginlerle, ağalarla ilişkisinin rolü, çok şey anlatır. “*Köyün hazine malı tarlalarını bile kendi tapulu topraklarına katmıştı. Bu da yetmezmiş gibi, köylünün tapulu topraklarına bile sataşmış, gık diyenin gözünü patlatmıştı. Bütün bunlarsa köyliüyü Yeni Parti’ye alabildiğine itmişti. Ama şimdilik ses çıkarmıyor, zamanını bekliyorlardı. Köye kadar gelip ateşli nutuklar çekenlerin dedikleri doğru çıkar da Yeni Parti seçimi kazanır, iktidarı alırsa, biliyorlardı yapacaklarını. Anasından emdiğini burnundan getirecekler, bunca yıldır çektiklerinin hesabını soracaklardı.*” (VV, s.272). Parti-ağa, burjuva ittifakının, ağanın elinde bir zorbalık silahına dönüşmesinin örnekleri; köylü, az gelirli çalışan, yoksul vb. insanların *Demokrat Parti*’yi bir kurtuluş umudu olarak algılamaları sonucunu doğurmuştur. *Cumhuriyet Halk Partisi*’nin “*Osmanlı İmparatorluğu’ndan miras kalan otoriter devletçiliği ve devleti eden yönetici kadroların memleketin politikasına ve idaresine olduğu kadar ekonomisine de hâkimiyet kurması*”

(Boran, 2016: 97) ve toplumun çoğunluğu oluşturan bireylere yardımcı olmaması, adeta kendi iktidarının sonunu hazırlamıştır.

Toprağı gasp edilen, hakkını aramak için gittiği devlet dairesinden kovulan vatandaş; yeni partiye oy vermek için sabırsızlanır. Hatta particilik çekişmesi bir namus-din-vatan meselesi gibi görülür. *“Ya muhtar kandırır da bizden öte yakaya geçen olursa?” (...)* *“Bu dediğin senin olmayasıya bir iş. Müslümanlıktan geçip gâvur olmaya benzer. Var mı içimizde böyle sütü bozuk?...”* (YH, s.125). Parti taraftarlığında taraf değiştirmek, din değiştirmek kadar olumsuz algılanır. Parti değiştiren kişi, hain, sütü bozuk, gâvur olarak olumsuzlanır. Tek parti yönetimi döneminde, devlet-burjuva, ağa ittifakından zarar gören, tarlaları elinden alınan ve talepleri kabul görmeyen köylüler; kendilerine yardımcı olma sözü veren yeni partiye dört elle sarılırlar. *Yılan Hikâyesi*’ndekine benzer durum, *Vukuat Var*’da da işlenmiştir. *Muzaffer Bey*’in gadrine uğrayan ve toprakları gasp edilen kişiler, *Demokrat Parti* iktidara geldiğinde ondan intikam alacaklarına inanırlar. İlgili ittifak yüzünden yoksullaşan ve yönetim tarafından kaale alınmayan köylü, kendine dair kaybettiği inancını tekrar kazanmak ister. *“Kutsal bir davaya inanç, kayda değer bir dereceye kadar, vaktiyle kendimize duyup da kaybettiğimiz bir inancın ikamesidir.”* (Hoffer, 2019: 20). *Demokrat Parti* taraftarlığı ve particilik davasının kutsallaştırılması, kendisinin önemini göstermek isteyen köylü için bir fırsat olarak düşünülebilir. Gelir ve güç eşitsizliği bakımından büyük dengesizlikleri olmayan ve demokratik kültürü oturmuş toplumlarda, seçim işleri ve parti taraftarlığının vatan-namus meselesi sayılması durumuna -en azından ilgili örnekteki çarpıcılıktarastlamak kolay değildir.

Demokrat Parti kurulduktan sonra (1946), parti temsilcileri hızla belirlenmiş ve teşkilatlanma başlamıştır. Köylerde, kasabalarda, ilçelerde duyulan haberler; demokrasi kültürünün ülkedeki gelişiminin örneklerini sunabilmektedir. İsteddiği partiye oy verme, istediği yöneticiyi, milletvekilini seçme gibi konular hakkında bilgilerin yayılması; demokratik hak bilincinin topluma yerleşmesinde rol oynar. *“Demokrasinin ne demek olduğunu biliyor musunuz arkadaşlar?...”* diye İsmail, devam etti. *“Hak demek, hürriyet demek. (...) Bu işi ireylen hallededeceğiz. Bundan sonra muhtarı muhtar yapmamak elimizde. Eğer, dediğim gibi hani.. hepbirlik olur, sandık başına gider canımızın istediğine irey verirse, muhtar da muhtar olamaz.”* (YH, s.100). Demokratik hak, cumhuriyet rejiminin temelidir. Yöneticiler, halkın oylarıyla seçilir. Milletvekili, muhtar vs. olmak isteyen her aday, vatandaşın oyuna/reyine muhtaçtır. Çok partili hayata geçiş,

tek parti iktidarı içindeki bir dönüşümün göstergesidir. 29 Ekim 1923'ten 1945-1946'ya kadar; *"Halkın ancak partinin, bu demektir ki yönetici eliti ve bürokrasi ittifakının vereceği kararlarla dönüşmesi tek yol olarak gözükmekte, halkın kendi kendisini dönüştürebilecek bir irade ve bunu sağlayacak dinamiklere sahip olmadığı düşünülmekteydi."* (Kahraman, 2012: 188). *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra Batı'yla bütünleşebilmenin temel koşulu, demokratik rejimin uygulanmasıdır. DP ve diğer muhalefet partileri, bu zorunluluğun sonuçlarıdır. Demokrasinin, oy hakkının anlamını kavramaya başlayan vatandaşlar; milletvekili adayının, muhtar adayının vs. kendi ayaklarına geldiklerini görürler.

Vatandaşın nabzına göre şerbet veren partilerin ve adayların, seçimi kazanma olasılıkları yüksek algılanır. *"Beyoğlu sosyetesinde kuyruk sokumuna dek açık saçık tuvaletle dans eden nece Muhal'ci kadın aday gördük ki, ilçelerde propaganda gezisine çıkarken başlarına oyalı pullu örtü örttü, manikürlü tırnaklarına kına yaktı. Eyüpsultan camiine, omuzlarında yeşil şallarla girdi. İstediklin köylüye sor: "Oy'unu Muhal'e mi vereceksin?" de... Alacağın cevap şu: "Elbette Muhal'e." "Sebebi?". "Onlar da bizim gibi çarık giyiyor. Onlar da bizim gibi elleriyle yemek yiyor. Onlar da bizim yattığımız nah şu yerlerde yatıyor. İşte bize böyle vekil gerek, Efendi!" Öğrenimini Stockholm'de yapan Hayal Partisi adayı, bir tuluat tiyatrosunun altı aylık aktörü kadar bile yurdunu tanıımıyordu."* (YGHN, s.82), Köylüye, Anadolu insanına bir köylü, komşu, hemşehri gibi yaklaşan partinin adayı teveccüh kazanırken, kendi vatandaşına yabancılaşmış bir adayın seçim kazanma şansı azdır. Halkın, toplumun gerçeklerinden uzak milletvekili adayları olan partinin de seçimin genelini kazanma şansı azdır. Nitekim 1950 seçimlerine vatandaşın ilgisini çekecek tavır ve vaatlerle hazırlanan, propagandasını buna göre yapan *Demokrat Parti*, seçimi kazanarak *Cumhuriyet Halk Partisi* iktidarını sona erdirir. Particilik konusu bazen de aynı yerde yaşayan, ancak yerli-göçmen durumları bulunan halk tabakası arasında bir ayırım unsuru olarak görülebilmektedir. *"Recep'e gelince, 1946 yılında bütün Kavalalılar gibi o da Sıra Mahalle Demokrat Parti Ocağı'na kaydolmuştu. Demokrat Parti'nin Halk Partisi'nin ne olduğunu bildiğinden değil, sadece göçmen olduğundan! Halk Partisi'nin ileri gelenleri yerlilerdi Urla'da. Mademki öyle Halk Partisi yerlilerin partisiydi. Demokrat Parti'nin ileri gelenleri ise çoğunlukla göçmendi; şu halde Demokrat Parti göçmenlerin partisiydi. Recep de göçmendi, şu halde demokratı."* (TZ, s. 199). *Tütün Zamanı* romanındaki bu örnek, hemşericiliğin particiliğe olan etkisini gösterir. *Recep* DP programını bildiğinden ve benimsediğinden değil,

hemşehrileri ona kaydolduğu için kendisini o partiye üye olmak zorunda hissettiğinden *Demokrat Partili* olmuştur.

Çok partili hayata geçişin toplumdaki etkileri, sadece köylerde ve küçük yerleşim merkezlerinde gözükmez. Yeni partinin kuruluşu ve particilik rekabetleri; kentlerde, fabrikalarda konuşulan öncelikli gündem maddelerinden olur. *“1946-47’lerde yurdun her yanı “Demokrasi” naralarıyla köpük köpük çalkalandığı günlerde fabrika da kendini bu boşluğa kaptırmış, Murtaza unutulmuştu. (...) Anlıyordu gayet iyi anlıyordu bütün bunların nedenini. Bütün bunların nedeni, “Demokratçılık”tı. Vazife sırasında millet işini gücünü bırakıyor, birtakım meydanlarda bayraklar, çiçekler, dallarla donatılmış kürsülerden İsmet Paşa’ya ve onun partisine sövüp sayanlara alkış tutuyor, avazı çıktığıınca “Yaşaa” diye bağırıyordu.”* (MRTZ, s. 362). Siyaset, toplumun her yerindedir. *“Çarşı-pazar ve işyeri siyasetin bütünüyle geçersizleşmiş gibi görünerek en yoğun biçimde gerçekleştirildiği kamusal alanlardır.”* (Oktay, 2010: 272). Siyasî konuların çok konuşulmaya başlanmasıyla toplum içerisinde particilik rekabetinin hızla yayılışı, ülkeye hizmet etmiş liderlere, rakip parti tarafında olduğu için hakaret edilmesi, iftiralar atılması vb. olumsuzlukların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu durum, sadece tek parti iktidarı dönemindeki bazı tepki çeken uygulamaların etkisiyle ortaya çıkmamıştır. Birbirini sevmeyen, birbirine zarar vermek isteyen kişiler, particilik rekabetini kendi eylemleri için bir kılıf gibi kullanabilmektedirler. *“Sahibi, Fen Müdürü, ustaları, usta yardımcıları, işçilerinden büyük bir kısmı Demokrat Parti’den olan bir fabrikada İsmet Paşacı gece kontrolünün gereği neydi gerçekten de? (...) “Defolup gitsin!” “İsmet Paşacı, Halk Partili gece kontrolü istemiyoruz!”* (MRTZ, s. 367). Murtaza’nın başkarakteri *Bekçi Murtaza*, tek parti iktidarını sonuna kadar benimsemiş bir vatandaştır. *Cumhuriyet Halk Partisi’ni ve İsmet İnönü dışında bir parti, lider tanımaz. Bekçi Murtaza*, fabrikadaki işçiler ve şefler tarafından sevilmez. Onun *Halkçı* olduğunu bilen ve kendileri de çıkarları için *Demokrat Parti’yi* tutan işçiler ve şefler, onu fabrikadan attırmak için particilik rekabetinden yararlanmak isterler. Yeni partiyi tutan işçilerin tutumlarında, tek parti iktidarı dönemine karşı hoşnutsuzluklarının da payı vardır. *“C.H.P. ’nin tek parti yönetimi döneminde işçi kitlelerine ve onların çalışma ve yaşama koşullarına duyarsızlığı; işçileri giderek partiden uzaklaştırmıştı. Döneme ait C.H.P içi rapor ve yazışmalar, bu durumu açık bir biçimde ortaya koyan değerlendirmelerle doludur.”* (Makal, 2018: 223). Hoşnutsuzluğun körüklediği particilik meselesi, ayağı kaydırılmak istenen kişilere

sarılmış bir bela olur. Parti yandaşlığı, kişisel çıkarlara alet edilir. Sevilmeyen kişinin siyasi görüşü bahane edilerek ona zarar verme anlayışı, topluma yerleşmeye başlamıştır.

Particilik rekabetinin kızışması, daha önceki dönemlerde çok partili hayata geçme çabaları sırasında yaşanan kanlı olayları hatırlattığı için kaygı yaratmıştır. *“Tecrübeli yaşlılarca halkın ikiye ayrılıp birbirlerine küfrederek dış bilemeleri hiç de hayra alamet değildi. 1930’ları unutmamalıydılar. O yıllarda da gene böyle, bir Serbest Fırka icat olmuş, kan gövdeyi götürmüştü. Sonunda Mustafa Kemal Paşa bakmıştı ki olmayacak, kardeş kardeşin kanını içecek, Serbest Fırka’yı paydos edip kurtulmuştu. Bu kez gene öyle olacaktı galiba.”* (VV, s. 116). 1946’dan önceki çok partili hayata geçiş denemeleri, CHP’ye muhalif olarak kurulan partilerin, yaşanan isyanlar, kanlı olaylar neticesinde rafa kaldırılmıştır. DP’nin kuruluşuyla, toplumda tekrar alevlenen particilik rekabetinin, yine zaptırapla kontrol altına alınacağı düşünülmüştür. *“Gün gelecek, ak saçlarıyla İsmet Paşa kızacak, toplumun canını cehenneme yollayacaktı. Ne çabuk unutulmuştu Serbest Fırka’nın canına ot tıkanması.”* (MRTZ, s. 363). Ancak dünya çok değişmiştir. Türkiye, yeni düzende yer almak için demokrasisini güçlendirmek zorundadır. Yani, *Demokrat Parti*’nin hemen kapatılması mümkün değildir. Çok partili siyasi yaşam, Türkiye’nin Batı dünyasında kabul görmesi için olmazsa olmaz bir koşul olmuştur. Bu durumun farkında olan yeni partinin yöneticileri, konumlarını güçlendirirler ve taraftarlarını artırır.

1946’dan hemen sonra toplumda artan particilik rekabeti; memurları, yöneticileri de zorlamaya başlamıştır. Çıkarıcı kişileri engelleyen, zorbalık yapanları engelleyen memurlar, bürokratlar; rakip parti adamı olarak lanse edilirler ve bu sebeple görevden uzaklaştırılabilmektedirler. *“Önce particilikten bir zabıt tutmuşlar. Demirkıratmışın. Halkçılardan çocuklarını zoruna nektebe getirtiyon, demirkırat olanları salıveriyormuşsun. Hökümata karşı ayaklandırmaya kalkmışsın milleti. İsmet Paşa’ya küfür etmişsin.”* (KRPRÇK, s.225). Yeni partinin kurulmasından sonra, particilik rekabetinin hızlanması, memurların mesleki yaşamlarında iftira sonucu görevden alınma tehlikesine yeni boyut getirmiştir. *Karapürçek*’in başkarakteri *Öğretmen*’e atılan bu iftira, zarar verilmek istenen bir memura, en kolay yoldan zarar vermek için siyaset ve particiliğin büyük bir araç olarak kullanılabileceğini gösterir. Rakip partiden gösterilen, muhalif memurun ayağının kaydırılması kolaylaşmıştır. *“Bak herifçioglu particilik demiş, şu demiş, bu demiş, işin içine particilik karıştı mı, bu zaman öyle zaman öyle zaman, mamır kısmı ağzıyla kuş tutsa dayanamaz. Hiç olmazsa alır atarlar başka bir yere. Ah, üç beş ay evveli Nahiye Müdürü öyle olmadı mı? Demirkıratçılara yanaşıyor*

diye bir şikâyet ettiler, herifi ta anasının dinine sürdürdüler. Hinci mamır olmak zor Mallim Bey!” (KRPRÇK, s.227). 1946 yılından itibaren başlayan *Halkçı-Demokrat* yarışında, memurların siyaset ve particilik konusunda normalden daha dikkatli olmaları gerekmiştir. Çünkü siyasetle, partiyle işi olmayan memurlar bile partici iftirası atılarak görevden uzaklaştırılabilmektedir. Particilik rekabetinin toplumda ortaya çıkardığı olumsuz sonuçlardan biri, iftira atmaya yeni boyutlar kazandırmasıdır. Particilik rekabeti, toplumun huzurunu bozabilmeye müsait bir gerçektir.

1946’da alınan seçim kararı, *Demokrat Parti*’nin ve *Milli Kalkınma Partisi*’nin itirazlarına karşın uygulanmıştır. *Cumhuriyet Halk Partisi* seçimlerde ezici bir üstünlük sağlamıştır. “Seçimler adeta absürd bir biçimde açık oy ve gizli sayımla yapılmıştı, ülkenin her noktasında jandarma baskısı uygulanmıştı.” (Kahraman, 2012: 187). Muhalefet partileri, seçim sonucuna itiraz etmişlerdir, ancak sonuç değişmemiştir. “*Türk siyasal tarihine “usulsüz seçim” olarak*” (Koçak, 2013: 183) geçen bu seçimin sonuçlarını iyi okuyan *Demokrat Parti*, 1950 seçimlerini kazanarak, tek parti iktidarı dönemini bitirmiştir. Yeni dönemin başlangıcı, topluma yeni bir hava getirir. “*Halkın oy hakkını ciddiye alıp ona sahip çıkması ve kendini ezen, horlayan, dertlerine çare bulmayan bir devlet yönetiminin temsilcisi ve sorumlusu olarak gördüğü CHP’yi alaşağı etmesi politik alanda devrimci bir davranıştı; devrimciydi, çünkü Türk siyaset hayatında önemli bir niteliğin belirmesiydi.*” (Boran, 2016: 105). Kendi oyunun bir gücü olduğunu hissettiği ilk seçimde hükümeti değiştiren halk, demokrasi kazanımlarının ülkeye yerleşmesi bakımından, üzerine düşeni yapabileceğini göstermiştir. Ülkede özgürce seçim yapılabilmesi ve çoğunluğun dediğinin olması, köyden kente bütün vatandaşları etkilemiştir. “*Eller hangi sözden konuşuyorsa, sen de o sözden konuşacaksın. Bahusus, şimdi ortalıkta bir demokraticilik var. Dikkat edin, cilik değil, cılık! Malum ya, cilik başka, cılık başka. Bu demokraticilikten maksat, herkes nerde, sen de orada olacaksın demektir. Şimdi bir işe başladın mı çoğunluk diyorlar. Çoğunluk hayhayı bastı mı, “Hayır” diyenin hali haraptır. Anlaşıldı mı arkadaşlar? Bundan böyle muhaliflik, münafıklık yoktur. “Hayır” demek yasak edilmiştir.*” (YÖ, s. 90). Tek parti iktidarı döneminde, iktidarın isteklerinin kayıtsız şartsız kabulü ve seçimin olmayışı, halkın zihninde yer edinmiştir. 1946 sonrası serbest seçimlerde (1950, 1954 vs.) çoğunluğun, yani *Demokrat Parti*’nin iktidar oluşu, demokrasi anlayışını demokratçılık sözüyle *Demokrat Parti* yandaşlığında simgeleştirmiştir. Çoğunluğun görüşüne itiraz, muhalefet edene bozguncu gözüyle bakılmıştır.

Demokrat Parti'nin iktidar oluşu, yenilik rüzgârlarını estirse de yönetimden çıkar elde etmek isteyenlerin, iltimas bekleyenlerin sürekli oluşu devam eder. Bunun yanı sıra DP milletvekilleri arasında ağa, burjuva vekillerin bulunuşu, bazı *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda eleştiri konusu olmuştur. “*Muhal’li Milletvekili, başarısının sevinç ve heyecanı içinde, vagon restoranda pizolasını parçalar (...) ona oy veren orta yaşlı işçi, birkaç baş soğan, (...) kara ekmek dilimleri dizili sofrada, karısının ve çocuklarının gözlerinde umut ışıkları tutuşturan uğurlama törenini anlatıyordu belki de... “ – Göreceksin neler olacak... İnsan gibi yaşıyacağız artık... Sen yırtık basma entari; ben, çocuklarımız yamalı pantolon, patlak kundura giymekten kurtulacağız. Bizi ne fabrika sahibi ezebilecek, ne çiftlik ağasına kul köle olacağız. Seçtiğimiz Vekiller grev hakkını da tanıyacak bize... Oysa “...” ilinin seçtiği Milletvekillerinden üçü fabrikatör, dördüncüsü binlerce toprağı olan ağa oğluydu”* (YGHN, s. 94). *Yolgeçen Hanı*’nda anlatıcı tarafından yapılan eleştiriye göre, değişen sadece partinin adıdır. Düzen, aynı kalmaya devam eder. Köylünün, çiftçinin umut bağladığı yeni parti de sonuçta bir ağa, burjuva partisidir. “*Demokrat Parti, palazlanmış olan burjuvazi ile toprak ağalarının, kasaba eşrafının devleti doğrudan doğruya kendi ellerine geçirmeleri, bürokratik tabakayı ikinci plana iterek ona üstün bir duruma gelmeleri çabasının*” (Boran, 2016: 97), Türk siyasi tarihindeki somut örneğidir. *Cumhuriyet Halk Partisi*’nin işçileri ve sendikaları kontrol altında tutma çabalarına karşın, *Demokrat Parti*’nin işçilere çeşitli hak ve daha iyi ücret vaatleri, işçi sınıfından karşılık görmüştür. Yeni parti 1950’de iktidara gelir, ancak işçinin ve toplumun beklentilerini iktidarı boyunca tam olarak karşılayamamıştır. *Kapitalizm*’in dayattığı sınıflı toplum yapısında, emekçi lehine yeni gelişmelerin olması kolay gözükmemektedir. İşçi sınıfına grev hakkı tanınmasını istemeyen fabrikatörle, ırgatın hakkının artırılmasını istemeyen ağa; milletvekili olarak aynı partide buluşmuşlardır.

Particilik ve iktidar olmanın birer çıkar aracına dönüştürülmesi, particiliğin aslında bir çıkar mücadelesi olduğunu hissettirmiştir. “*Emin Türkiye’de siyasi particilik olmadığına inanırdı. Ona göre, dünkü partiler de, bugünküler de halk kalabalığını siyasi tutkularına alet eden kimselerce drije edilmişlerdir ve edilmektedir.*” (YGHN, s.96). Partinin davasını kılıf olarak kullananlar, aslında kendi ceplerinin davasını öncelerler. Partilerin, particiliğin birer çıkar aracı olarak algılanmaları ve buna yönelik eylemler, siyasi partilerin toplum için asıl yapması gerekenleri hep geri plana ittirir ve unutturur. “*Yönetici, kendi faaliyetinin sırf birer nesnesi olan şeyleri, rakamları ve insanları çekip çeviren bir bürokrat olup çıkmıştır.*” (Fromm, 2020: 34). Çıkar getirisi dışında; insanlar,

seçmenler, yönetici, bürokrat, siyasetçi için nesneleşmiş birer şeydir. Seçim zamanında verilen vaatlerin gerçeğe dönüşme oranı, şeyleşmenin oranına terstir. Vaatlerin azı gerçeğe dönüşürken, seçmenin çoğu şeye dönüşür. Bu şeyleşme, vatana hizmet edenleri aşağılamaya kadar uzanır. Muhalefeti eleştirirken aşırıya kaçma, milli kahramanlara sövgüye kadar ulaşır.

DP'nin iktidarda olduğu yıllarda çıkarlarını kazanca dönüştürmek için CHP'yi ve *İsmet İnönü*'yü kötileyici tavırlar çoğalmıştır Eserlerde bu duruma dair örnekler vardır. *"Allah seni Demirkıratlının gözüne hoş gösterir inşallah. Ben de oyumu bundan böyle hep Demirkıratıma veririm. O İsmet Paşa'ya da hiç vermem. (...) İnanın bana da Muhtarımızın, Demirkıratlının yolundan çıkmayın. Yüksek bir yoldur Demirkıratlı yolu. Allah yoludur. O İsmet olacağın yohuna gitmeyin. Osmanlı toprağını o batırdı. Götürdü de toprağımızı, babasının malı gibi o verdi gâvura, derim. (...) Milleti götürdü de Yunana o kırdırdı. (...) Bereket ki, derim, Demirkıratlı bindi de atına ulaştı milletin imdadına, derim. (...) Hepiniz Demirkıratlının tarafına geçin, derim."* (ORTDK, s.260). Siyasî parti çekişmeleri, millete hizmet edenleri bile olumsuz etkileyebilmektedir. *Demokrat Partili* gözüklenler, *Kurtuluş Savaşı* kahramanlarından *İsmet İnönü*'yü, rakip partili olduğundan neredeyse vatan hainiymiş gibi lanse ederler. *Demokrat Parti* yolunun Allah yolu olarak gösterilişi, yönetimin meşruiyetinde dini unsurları kullanışında gördüğü yararı işaret eder. *"Tarih boyunca yönetici seçkinlerin veya devletlerin ya da hükümetlerin itaat edenler katında meşruiyet kazanmasında din, küçümsemeyecek bir işlev görmüştür."* (Okumuş, 2005: 234). DP iktidar olduktan sonra, ezanın tekrar Arapça okunmaya ve Kur'an kurslarının daha rahat bir ortamda açılmaya başlanması, partinin kendi iktidarını halk nezdinde benimsetmeye yönelik inançsal adımlar olmuştur. Particilikte asıl mesele olarak çıkar meselesi ön plandadır. Daha önce Halkçı olan kişi, yönetim değiştikten sonra *Demirkırat* olabilmektedir. Ancak siyaset üstünde olan ve saygı duyulan yegâne lider, *Mustafa Kemal Atatürk*'tür. *"Biliyon mu İrecep, Mustafa Kemal Paşa, Halkçılardan yanaydı"* dedi. *Recep tok bir sesle; "O hiçbir yakadan değildi. Milletten yanaydı. Bunu böyle bil. Memlekette o kadar çok iş vardı ki, bizim köye sıra gelinceye kadar Allah ömür vermedi. Yoksa... Ne dersin, ne edersin ki, Cenabı Mevla işin üst yakasını da millet kendi yapsın yakıştırsın buyurmuş..."* (YH, s.157). *Mustafa Kemal Atatürk*'ün *Cumhuriyet Halk Partisi*'ni kurması ve partinin ilk başkanı olması, *Demokrat Parti*'yi tutanların gözünde olumsuz bir durum değildir. Çünkü *Atatürk*, devletin kurucu lideridir. Vatani

düşmandan kurtaran ordunun başkomutanıdır. Bu sebeple Türk milletinin gönlündeki yeri eşsizdir.

Tophumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın 1930-1960 dönemi örneklerindeki siyaset-particilik izleğinde önemli yansımalarından biri, *İkinci Dünya Savaşı* sonrasında *Türkiye*'nin *Amerikancı* bir politikayı izlemesi üzerinedir. Savaşın kazanan devletlerinden olan *Sovyetler Birliği*, 1946-1947 döneminde *Türkiye*'den üs ve toprak istemiştir. “*Sovyetler’in Boğazlar’da üs, Kars’la Ardahan’ı istemeleri bir bakıma hiç de kötü olmamıştı. Hükümet artık kesin bir karara varmak üzereydi. Seçimlerden sonra herhalde topyekün bir Amerikancı politika izlenecekti.*” (VV, s.107). Dünyanın yeni düzeni, iki kutuptan oluşurken, *Türkiye* seçimini *Batı*’dan yana kullanmıştır. Sovyet komünizmini yaymak isteyen ve bunun için savaştan gelen işgal kazanımlarını (*Doğu Avrupa*’nın *Sovyet* işgaline uğraması) kullanan *Stalin*, gözünü Türk topraklarına da dikmiştir. *Türkiye Cumhuriyeti*, *Sovyetler Birliği*’nin isteklerini derhal reddederken, *Amerika Birleşik Devletleri*’nin desteğini arkasına almıştır. Bu destek sadece siyasî anlamda değil, ekonomik anlamda da olmuştur. “*ABD Başkanı Truman’ın 12 Mart 1947 tarihinde yaptığı açıklama (Truman Doktrini), Amerika’nın askeri, siyasi ve ekonomik olarak Türkiye’yi de destekleyeceğini kesin olarak belli etti.*” (Koçak, 2013: 211). İmzalanan antlaşmalar ve daha sonraki dönemde *NATO*’ya katılım (1951), *Soğuk Savaş*’ta *Türkiye*’nin *Batı* dünyasındaki yerini sağlamlaştırmıştır.

Özetle, 1930-1960 arası *Tophumcu Gerçekçi Türk Romanı*’na bakıldığında; işlenen siyaset-particilik izleğinin, *Batı* tarzı demokrasiye tam anlamıyla geçmeye çalışan ülkenin bu geçişte yaşadığı sorunlarla ilgili olduğu görülmektedir. Siyaset ve particilik izleği, bir sosyalist devrimi ve bunun sonunda kurulacak bir sosyalist devletle ilgili olmaktan çok Türk siyasi ve toplumsal yaşamının demokrasi yolculuğuna yoğunlaşmıştır.

3.1.7. Modernitenin Genç ve Haşin Çocuğu: Komünizm

Komünizm; ilgili dönem romanının siyaset, particilikle birlikte düşünülmesi ve işlenmesi gereken izleğidir. Marksist anlayışa göre; sınıfsız ve eşitlikçi bir toplum isteğinden temellenen *Komünizm*, “*İş bölümünün ortadan kalktığı, toplumsal üretim araçları üzerindeki mülkiyetin tüm topluma ait olduğu toplum biçimi. Marx’a göre, komünist toplum, “herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar” ilkesiyle işleyecektir.*” (*Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar-Sözlükçe*, 2015: 76). Düşüncede, toplumun sınıflardan ve bundan kaynaklanan sömürü anlayışından arınmış bir toplum

yapısını vurgulayan *Komünizm*, bazen *Sosyalizm*'le aynı anlamda kullanılmış bir kavramdır. “*Marx ve Engels'in sınıfsız toplumu ifade etmek için kimi zaman sosyalizm kimi zaman komünizm kavramını kullanmaları*” (Duménil vd. 2013: 102) bu iki kavramın aynı kavramlar olarak algılanmasına sebep olmuştur. *Sosyalizm*; aslında çok eski tarihi dönemlerden beri toplumların gündeminde olmuş, fakat tanımlama ve gerçekleştirme eylemleri modern dönemlerle özdeşleştirilmiş bir kavramdır. Kavram, modern tarihte iz bırakan olumlu ve olumsuz gelişmelere göre de tanımlanmıştır. Sovyet sisteminden nefret edenlerce olumsuzlanan *Sosyalizm*, *Komünizm*'i benimseyenlerce olumlanmaktadır. Bu durumda, ilgili kavramın temel niteliğini bilmek daha yararlıdır. *Sosyalizm*'in temel niteliği, “...*eşitlikçi bir toplum yaratmaya kendini adanmasıdır.*” (Newman, 2013: 11). Böyle bir toplumun oluşturulabilmesi, bütün dünyanın eşitlikçi bir yaşama kavuşma umutlarını arttıracaktır. *Marx*'ın *Sosyalizm*'i olumlaması, eşitlikçi toplumda insan emeğinin boşa gitmeyeceğine inanmasındandır. O, “...*sosyalizmin, insanların hayatta gösterdiği çabayı güvence altına almak için en etkili araç olduğunu*” (Stokes, 2018: 246) her fırsatta vurgulamıştır.

Aynı ya da benzer anlamda kullanım kabul edilerek bakıldığında *Sosyalizm* ve *Komünizm*; *Kapitalizm*'in karşı kutbunda gösterilir. *Kapitalizm*; “*Üretim araçlarının özel mülkiyetidir; mübadele aracılığıyla, başka deyişle, pazar aracılığıyla kararların koordinasyonudur; son olarak da finans kurumları sayesinde sermaye birikimi, başka deyişle, kredi yaratmadır.*” (Jessua, 2015: 9). *Kapitalizm*, Batı'nın toplumsal gelişiminin temel niteliğidir. Modernleşmeyi amaçlayan pekçok ülkede oluşturulan kurumlar, *Kapitalizm*'in fikre ve mekâna dönüşmüş sonuçlarıdır. Ayrıca; mülke sahip olma bakımından, koşulları uygun olan bireye veya sınıfa yol gösteren *Kapitalizm*, sınıf farkının somutlaşmasına sebep olmuştur. *Komünizm*'in özel mülkiyeti ortadan kaldırma isteğine karşı, *Kapitalizm*'in özel mülkiyeti ve sermayeyi koruma, büyütme anlayışı; iki kavram arasındaki çatışmanın merkezidir. *Marksizm*'e göre *Kapitalizm*, içerisinde *Sosyalizm*'in tohumunu içerir. Ancak baskı altındaki bu tohumun kolayca filizlenmesine izin verilmemektedir. *Kapitalizm*'in son yüzyıllardaki gücüyle biçimlendirdiği sınıflı toplum yapısında; herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar ilkesinin gerçekleşmesi zordur. Komünist devrimin gerçekleşmesi için uzun bir dönem gerekir. Bu nedenle *Sovyetler Birliği* ve *Soğuk Savaş*'ın *Doğu Bloku* ülkelerindeki sosyalist anlayış, *Komünizm*'e geçiş çabalarının yaşandığı dönemle özdeşleştirilmiş bir *Sosyalizm* kavramını kullanmayı öncelemiştir. *Sovyet Rusya*'da “*İktidardaki tek partinin adı*

“*Komünist Parti*” olsa da 1980’li yılların sonuna kadar Sovyetler Birliği ve çeşitli “Doğu ülkeleri” bu terimle” (Jessua, 2015: 10) nitelendirilmiştir.

Komünizm Marksist açıdan sadece ekonomi temelli bir düşünce ve toplum biçimi olarak değerlendirilmemiştir. *Marx*, bu sistemi gerçek, tam eşitlikçi bir demokrasi yolculuğunun sonucu olarak da değerlendirmiştir. *Demokrasi* kavramı, *Marx* için oldukça önemli bir kavramdır. Kendi dönemindeki politik ve siyasal gelişmelerin sebeplerini değerlendiren düşünür, demokratik gelişim esnasında toplumdaki egemen sınıfın, kendi çıkarına dokunulduğunda yaptıklarını göz ardı etmemiştir. “*Tarihte egemen sınıfın çıkarlarına zıt yasalar çıkarmaya çalışmış birçok meclis vardır. Fakat bu meclislerin hepsi de ya kapatılmışlar ya da egemen sınıfların emriyle hareket eden silahlı kuvvetler vasıtasıyla dağıtılmışlardır.*” (Burns, 2012: 64). *Marksizm*; burjuvazinin egemen/baskın olduğu sınıflı toplum yapısında da demokrasinin bu sınıf tarafından bir oyuncak haline getirilişini ya da ortadan kaldırılışın, toplumsal gelişmeye vurulmuş bir darbe olarak görmüştür. Ancak *Marx*; sınıflı toplum yapısında bilinçlenen işçi sınıfının, demokratik hakları, demokrasiyi kendi gelişimi için kullanabileceğini de belirtmiştir. Demokratik kurumları savunan düşünür, işçi sınıfının mücadelesinin demokratik kurumlarda da verilmesi gerektiğini vurgular. “*Bu bağlamda demokrasi kavramı, hem bir ideal olarak hem de mevcut hareketin adı olarak komünizm fikrinin geliştirilmesinde rol oynamıyor. Öyle ki Marx komünizmi bir ‘gerçek demokrasi’ olarak kurguluyor.*” (Özkazanç, 2003: 125). İşçi sınıfı, burjuvazinin demokratik kurumlarında demokratik bilincini geliştirirken, devrim bilincini de geliştirebilecektir. *Marx*’ın demokrasi ve *Komünizm* düşüncelerinin pratiği olarak sayılabilecek ilk oluşum, *Fransa*’da ilân edilmiş *Paris Komünü*’dür (1871). *Paris Komünü*; tarihte işçi sınıfının egemen olduğu ilk devlet yapısıdır. Kanun yapma ve yönetme yetkilerinin aynı devlet organında oluşu, üyelerin değiştirilebilmesindeki esneklik, kamu personelinin ve bürokratların ücretlerinin bir işçinin aldığı ücretten fazla olmayışı, yargıçların halk tarafından seçilişi ve silahlı kuvvetlerin işçi sınıfından oluşması, *Paris Komünü*’nün özellikleridir. Almanya ile yapılan savaşta yenilginin getirdiği karmaşada kurulmuş, devlet mekanizmasının ve yönetici güçlerin işçi sınıfının emrinde olduğu bir devlet şekli olan *Paris Komünü*, kurulduktan bir süre sonra yıkılsa da 1917 Ekim Devrimi için *Lenin*’e ilham kaynağı olmuştur.

Sovyetler Birliği’nin kuruluşunu sağlayan 1917 Ekim Devrimi, *Komünizm*’in fiilen uygulanma çabalarının bir başka pratiğidir. *SSCB*, dünyanın ilk ve en büyük komünist devleti olarak kabul edilmiştir. “1917 Rus Devrimi, şubat ayında çarlık

otokrasisinin yıkılışına ve ekim ayında Bolşevik Parti'nin iktidara el koyuşuna tanıklık etti. Bolşevikler, yeryüzünün altıda birini kaplayarak Kuzey Kutbu'ndan Karadeniz'e, Baltık Denizi'nden Uzakdoğu'ya uzanan bir bölge üzerinde dünyanın ilk Komünist devletini kurmaya giriştiler. Onların devrimi, özellikle Çin'de olmak üzere dünyanın dört bir yanında komünist hareketlere ve devrimlere esin kaynağı olarak, 1945 yılından sonra birçok sömürgecilik karşıtı hareketi derinden etkileyerek ve Soğuk Savaş boyunca uluslararası ilişkilerin mimarisini biçimlendirerek 20. Yüzyılın en önemli olayı olduğunu ispatladı." (Smith, 2010: 7). Sovyetler Birliği ve Bolşevik Partisi, kendi amaçlarına uygun bir sanat-edebiyat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliği, devletin resmi sanat anlatışı olarak kabul etmiştir. "Kültürümüz ve toplum gibi güzel sanatlarımız da bu hedefe doğru yöneltilmiştir. Bu hareket gittikçe fazlalaşan bir koyuluğa doğrultulmuş olup soyluluk derecesini bu koyulukta kazanmaktadır. En kesin anlamıyla, biz, salt komünizmin gelişmesini hızlandırmak için yaşamaktayız" (Siniavski, 1967: 12) ifadesinde görüldüğü üzere; sanatı bir ideolojinin emrine veren Bolşevik/Sovyet bürokrasisi eleştirilerin odak noktası olmuştur. Başka uygulamalarla da kendi içinde radikalleşen, sosyalist, komünist düşüncüyü tekeline alan Bolşevik pratiği; Marx'ın gerçek demokrasi olarak kurguladığı anlayıştan bazı sapmaları yaşamıştır ve özellikle Batı dünyasında ve Türkiye'de Komünizm'in bir öcü gibi görülmesine sebep olur. "Marks ve Engels'in "Komünist Manifesto'sunda kullanılan adlandırma gasp edildi ve tekelleştirildi" (Baumann, 2014) yorumundaki merkez nokta, proleterya diktatörlüğünün parti diktatörlüğüne dönüşmesi ve yönetici sınıfın sosyalist, komünist ideolojiyi yozlaştırmasıdır.

Marksizm'in Stalinist yorumları ve Sovyet ideolojisinin yayılmacı arzuları; Türk halkının Komünizm'e bakışındaki olumsuzlukların ve Türk solunun gelişimini kötü etkilemesinin sebeplerindendir. Özünden saptırılan Marksizm, bir Sovyet Komünizmi olarak algılanmıştır. "Sovyetler Birliği'nde Stalinizm'in iktidar olmasıyla da Marksizm-Leninizm adı altında dünyanın her yerine ihraç edilen bir "resmi ideolojiye" dönüştürüldü. O tarihten sonra dünya solu artık III. Enternasyonal solu olarak var oldu ve devrim perspektifine yabancılaşıp, Sovyet Devleti'ni koruyup-yaşatmanın hizmetine sunuldu. İşte Türkiye sol hareketinin zaaflarının gerisinde bu sapma bulunuyordu..." (Başkaya, 2011: 126). Böylece Türkiye'de Sovyet Komünizmi, halkın çoğunluğunda Marksizm'le aynı şeymiş gibi algılanır ve buna olumsuz gözle bakılır. Bununla ilişkili olarak Sosyalizm de Sovyet Komünizmi ile aynı şeymiş gibi algılanır. "Sosyalist adı altında kurulmuş kapatılmış komünist partileri de görüldü. Çünkü sosyalizm, bizde, çok

defa komünizmin maskesidir.” (Safa, 2012: 48). Bu algılar, ülkede genel bir *Sosyalizm* ve *Komünizm* düşmanlığı gibi bir durum ortaya çıkarmıştır.

Komünizm’in *Marksizm* ve *Sosyalizm*’le birlikte yorumlanan algılanışları, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nda çeşitli görüntülerle okur karşısına çıkar. *Komünizm*’in halk gözündeki olumsuz algısından örneklerin yanı sıra sistemin aslında ne olduğunu göstermeye çalışan karakterlerin değerlendirmeleri mevcuttur. *Komünizm*’in kötü bir şey olmadığına dair ilk görüntüler, *Reşat Enis Aygen*’in romanlarında görülür. Yazarın *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*’da verdiği bir örnek, onun kötü bir düşünce olmadığına dikkat çeker. “*Komünizm ve faşizm... Dikkat ediyor musun, kedi ile köpek kadar birbirine düşman, birbirinin zıddı iki mezhep. Bir tarafta, harbi, insan azmini en son hadde çıkardığı için pek necip bulan faşizm; ötede, sulh taraftarı komünistlik... Bütün insanların birbirile kucaklaşmasını düşünen komünizm; yabancı bir milletin gözüne düşman gibi bakan faşizm... Emperyalist faşizm karşısında, emperyalizmi yerin dibine batıran komünistlik... Dine hürmet gösteren faşizm, dinsiz komünizm...*” (ABBK, s.150). Anlatıcı, Avrupa’da *İkinci Dünya Savaşı* öncesinde yükselen *Faşizm*’in olumsuzluklarının, *Komünizm*’in suçlanmasıyla örtbas edilmeye çalışılmasına dikkat çeker. Suçlanan *Komünizm*’e karşılık *Faşizm*’e bakıldığında, *Komünizm*’in kötü bir sistem olmadığına işaret edilir.

Komünizm’in ilgili dönem romanlarında bir izlek olarak işlenişinde; halkın *Komünizm*’le ilgili olumsuz algılarının örneklerine sıkça rastlanılmaktadır. *Türkiye-Rusya* ilişkilerinin tarihinde savaşların yoğun yaşanması, “*Moskof gâvuru*” tabiriyle özdeşleşen bir nefret duygusunu yaratmıştır. *Bolşevik Parti* uygulamalarının yarattığı kaygılar eklendiğinde, olumsuz algının yayılması hızlanmıştır. Marksist anlayışı benimseyenlerin toplantı yaptıkları mekânlar, toplum ve devlet tarafından tehlikeli kabul edilmiştir. “*Doktor Nedret her hadiseyi Marksist bir görüşle tetkik ediyor, meseleler çıkarıyordu. Frederik Engels’in eserini bir Kitab-ı Mukaddes gibi elinden düşürmüyordu. Doktor Nedret’in evinde, polisin “komünist” diye damgaladığı ve 1 Mayıs bayramlarında nezaret altında tuttuğu birçok tanınmış şairler, muharrirler ve münevverlerle karşılaştım, tanıştım.*” (AD, s. 139). Marksist düşüncüyü savunan, benimseyen herkes komünist olarak kabul edilir. *Komünizm*’in, toplumdaki mevcut düzeni yıkmasından çekinen hükümet, Marksistleri hep şüpheli olarak algılar, onları mimler. *Türkiye Komünist Partisi*’nin 1922’de kapatılmasıyla birlikte, “*1923 sonrasında devletin solla olan ilişkisi tek yönlüdür ve sadece onu bastırmayı, hatta ezmeyi hedeflemektedir.*” (Kahraman, 2011: 46). Tek

parti iktidarının 1930’larda ve 1940’larda *Komünizm*’e olumsuz bakışı, Marksist-komünist düşünceyi benimseyenlerin kendilerini gizleme ihtiyacı duymalarına sebep olmuştur. Ayrıca ilgili örnekte, Marksist insanların aydın olmaları ve *Marx*’ın, *Engels*’in kitaplarını kutsal kitap gibi görmeleri dikkat çekicidir. *Marksizm*’i ve *Komünizm*’i yücelten, ona bağlılık duyan insanlar referans alınarak yapılan *Marx*’ın yeni bir dinin peygamberi olduğu benzetmesi burada akla gelir.

Komünizm’in toplumda yaşanan olaylarda, sevilmeyen insanların, kötü insanların ya da kuyusu kazılmak istenen insanların benimsedikleri bir ideoloji olarak gösterildiği örneklerle birlikte, hakkını arayan işçiye işten kovmak için bahane sayılmasına dair örnekler vardır. *Orhan Kemal*’in *Murtaza* romanında, yaptığı dalavereler yüzünden işten çıkarılan *Kontrol Nuh*, fabrikadan kovulmasında *Bekçi Murtaza*’nın rolü olduğunu düşünür. *Nuh*’un arkadaşı *Azgın*, *Nuh*’un *Halk Partili Murtaza* yüzünden işten çıkarılmasını komünistçe bir eylem olarak görür ve *Demokrat Partili* işçileri ayaklandırır. “*Bir İsmet Paşacı’nın yüzünden partili bir arkadaşımız neden atılsın işinden? Ekmeğinden olup neden sürünsün?*” *Azgın* son çarpıntısını da attı: “*Komünistliktir arkadaşlar komünistliktir!*” *Neyin haksızlığı, kimin vicdansız ve zalimliği, neden dolayı komünistlik? Kalabalık fitili almıştı.*” (MRTZ, s.402). CHP’li olan kişilerin komünist olarak nitelendirilmelerinin arka planında, tek parti iktidarı dönemindeki yönetim anlayışının *Sovyet Rusya*’daki totaliter yönetim anlayışıyla bazı benzerliklerinin bulunması yatar. Ekonomik kalkınma planları, halkçılık, devletçilik vb. ilkeler, bu benzerliklerin ön plandaki örnekleridir. *Kemalizm* çerçevesine yerleştirilen halkçılık, devletçilik gibi unsurlar, kavramsal anlamda sol düşüncenin de önemseydiği kavramlardır. *Kemalizm*, *Fransız İhtilali*’nin bileşenlerinden olan özgürlük, halkçılık, eşitlik vb. unsurları merkeze aldığı için buradan doğan tarihsel sol anlayışla koşutluk yakalar. Fakat Marksist sola uzaktır. Ayrıca 1930’larda *Kadro* hareketini kuran ve Kemalist anlayışta etkili olan bazı isimlerin (*Şevket Süreyya Aydemir*, *Vedat Nedim Tör*, *Burhan Belge*) komünist geçmişe sahip olmaları dikkat çekicidir. “*Bu kişiler 1930’larda Avrupa totaliter rejimlerinin yükseliş dönemlerinde Kemalist cumhuriyette Kadro dergisini çıkararak bir yandan ekonomik devletçiliğin doğmasına diğer yandan Kemalizmin doktriner bir içerik kazanmasına ön ayak olmuşlardır.*” (Kahraman, 2011: 46). *Kadro* hareketi kısa sürede dağılsa da tek parti iktidarı dönemindeki yönetim anlayışının *Sovyet Rusya*’daki yönetim anlayışıyla benzeştirilmesi ve ilgili dönemde demokratik ortamdan uzak oluşunun

getirdiği olumsuzluklar sebebiyle *Cumhuriyet Halk Partisi*'ni destekleyenlerin solcu/komünist gibi algılanmaları, toplumda etkili olmuştur.

Komünizm'le ilgili olumsuz algı, topluluğu galeyana getirmekte kolayca kullanılmıştır. Bunun önemli bir sebebi; *Demokrat Parti*'nin kurulduğu dönemde (1946-1947) *Sovyetler Birliği*'nin *Türkiye*'yi düşman gibi görerek *Boğazlar*'da üs, *Kars* ile *Ardahan*'ı istemesinin toplumda yarattığı nefrettir. *Stalin*'in bu talepleri siyasî olarak, “*Türkiye*’yi *Amerika Birleşik Devletleri*’ne yakınlaştırır. Ancak bu yakınlaşmanın tam olarak sağlanabilmesi, *Türkiye*’nin çok partili demokratik sisteme geçişi ile gerçekleşecektir.” (Arkon, 2010: 6). *Sovyetler Birliği*’ne gösterilen tepki, *Komünizm*’e tepkiye genişler. CHP’lilerin komünistlikle ilişkilendirilmeleri, rakip partililerin halkı etkilemek için kullandığı bir propagandaya dönüşür. *Komünizm*’in 1940’ların son yıllarındaki olumsuz algısı, kötü iş koşulları yüzünden sağlığını kaybeden işçinin tazminat hakkını kullanmak istediğinde komünistlikle suçlanmasıyla örneğiyle de okur karşısına çıkar. “*Hastaysan yat Belediye hastanesine. Burası düşkünlerevi değil.*” *Dediler. Tazminat isteyecek oldum, suratıma gülüverdiler. Haktan laf açtım. “Vay! Bir bu eksikti. Defol pis komünist.” Diye kovudular. Arkadaş, istediğim insanca yaşamak, emeğimin hakkını alabilmek. Başka bir şey değil.*” (EK, s. 36). İşçinin hakkını almak isteğinin komünistlikle suçlanması, işçi sınıfının hak ve eşitlik isteklerinin düzen bozucu bir istek olarak görülmesi ve sermaye sahibinin kazancından hiçbir şekilde vazgeçmek istemeyişiyle ilişkilidir. “*Kapitalist toplum muazzam servetler yaratmakta ama bir bakıma bunu yurttaşlarının çoğunun erişimine uzak tutmaktadır.*” (Eagleton, 2014: 76). İşçinin azalan gelirine karşılık, fabrikatörün geliri artmıştır. İşçi hakları, sadece kâğıtta kalmıştır. *Marksist Sosyalizm* ve *Komünizm*; sermaye sahibinin, burjuvanın öncelikle önemseydiği kazancın, işçinin hak isteklerinin tersine uygulamalarla büyütüldüğünü sıklıkla vurgulamıştır. Ancak toplumdaki olumsuz *Marksizm*, *Komünizm* algısı, bunların önüne geçmiştir ve sermaye sahibinin yaptığı haksızlıklara bir nevi kalkan olmuştur. “*Egemen sınıfların önce tek, sonra da çok partili iktidarlarının düşünce ve söz hürriyetine müsaade etmemesi, kendi görüş ve politikalarına aykırı düşen her fikir ve sözü milli menfaatlere aykırı, vatan ihaneti, solculuk ve komünizm diye susturması*” (Boran, 2016: 100); demokrasi, eşitlik ve emekçilerin ve halkın çoğunluğunun koşullarını iyileştirmek adına yapılmak istenen beyin fırtınalarını dindirmiştir.

Bazı eserlerde, *Komünizm*’in tıpkı *Faşizm* gibi fırsat yakaladığında toplumları ezeceği ve tüm dünya için bir tehlike olacağını vurgulayan ifadeler mevcuttur. “– *Burada*

Hitler canavarını söylemek istiyorum. Yarın, öbür gün bütün Avrupa hürriyetinden olacak, aklını başına almazsa. Asya da bunun cezasını çekecek. Komünizm öbür tarafta fırsat kolluyor. Adalet bu ikisi arasında ezilmek üzere.” (RD, s.47). Komünizm’in Faşizm kadar tehlikeli görülmesinde, Stalin döneminin büyük etkisi olmuştur. 1930’lu yıllarda Sovyet Rusya’da rejim karşıtlığı suçlamasıyla yaşanan sürgünler ve katliamlar, kolektifleştirme uygulamaları sırasında yaşanan kıtlıklar, insanların rejim karşıtı olarak kolayca yaftalanmaları, gizli polis korkusu vb. olumsuzluklar; Komünizm’in kötü bir ideoloji algılanmasına sebep olmuştur. “Genel olarak bakıldığında Maoizm ve Stalinizmin giriştiği uğursuz denemeler” (Eagleton, 2014: 30) iki düşünce sisteminin sadece Çin ve Sovyet Rusya pratikleri üzerinden algılanmasına ve karşıt propagandaya malzeme olmasına yol açmıştır.

Marksist Sosyalizm ve Komünizm’le bağlantılı biçimde, dinlerden adeta nefret edişle ateizmin savunulması ve diyalektik materyalizmle olan ilişki sebebiyle, toplumda dini ve ahlâki hassasiyetleri olan insanlar, dine ve ahlaka saygısızlık edenleri “Komünist” olarak suçlamışlardır. “ – Çocuklar daha şimdiden anaları babaları önünde cigara içiyor. Anla yani, ne güzel bir yoldayız. Sakın onlara uyayım deme sen. Onların hepsi dinsiz, hepsi Kumunist... - Kumunist ne demek Baba? (...) – Bugünkü gençlerin çoğu Kumunist. Ağaç altında öpüşen o kızla erkek de Komünist. Sen değilsin, ben de değilim. Çünkü biz Allah’ı tanıyoruz.” (RD, s.128). Kutsal dinlerin çıkarlara ve sömürüye alet edilmesini eleştiren, sınıflı toplum burjuvanın evlilik kurumunu sömürmesine karşı çıkan Marksizm, Sovyet Komünizmi’nin aynısı görülerek, radikalleşme ve çarpıtmalar sonucunda kötü algılanmıştır. “Dinin, bugünkü düzeni sürdürmede ve ilerici, demokratik, sosyalist hareketlere, Anayasanın öngördüğü reformlara karşı çıkmada egemen sınıflar tarafından bir vasıta olarak” (Boran, 2016: 364) kullanılışı, toplumun kolayca manipüle edilmesinin tanıdık yollarından birisi olmuştur. Dinî hassasiyetlerin farkında olan burjuva, kendi çıkarına zarar verdiğini düşündüğü herkesi damgalar ve Komünizm’i bir şeytan düzeni olarak lanse eder. Onu dinsizlik olarak belirtmek, Komünizm’den nefret edenlerin ve ondan çekenlerin en sık yaptığı işlerdendir. “ – Bilirsin evet. Bilemezsin, konuşursun cahil cahil. Ben bir kapucuyum basimevinda. Her an atabilirler kuyruğumdan tutup. Herif sattırır kaat kırpıntıları, mürekkep fiçileri, takozları hem da. Sonra da fitler patrona, ister düşürsün gözden beni. Ya atarsa patron işimden bir gün? – Atmaz, Allah var... - Bilirim var, ermez oldu akli bu işlere Alla’nın! – Abe sus, oldun gâvur, kızıl gâvur hem da...” (DK, s.25-26). Dua etmenin ve Allah inancının; Kapitalizm baskısındaki

sınıflı toplum yapısındaki somut-gerçek yaşamda, olumsuzluklara hemen çare olamadığını hissedenler, Allah'a olan inançlarını sorgularlar. Bu sorgulamayı dile getirdikleri anda komünist ilan edilirler. “*Kızıl gâvur*” ifadesinin komünislikle eş anlamlı sayılması, *Sovyetler Birliği* bayrağının kırmızı olması ve komünistlerin flamalarında yine kırmızı rengi kullanmalarıyla ilişkilendirilir. *Komünizm-Din* ilişkisinde, *Marksizm*'in çarpıtılmasıyla, *Komünizm*'in dine-metafiziğe olumsuz bakışı; karşıtlarının sık kullandığı “*Komünizm dinsizliktir*” anlayışını diri tutar. “*Marx, dinin özü konusunda derin ve duygudaş bir anlayışa sahipti; ama kaba Marksizm bu tutumu tamamen çarpıtmıştır.*” (Fromm, 2020: 180). *Marx*'in çarpıtılan en önemli sözü, “*Din, halkın afyomudur*” sözüdür. Bu söz, asıl anlamından çarpıtılarak dinsizlikle özdeşleştirilmiştir ve *Marksizm/Komünizm*= “*Dinsizlik*” algısını yaratmıştır.

Yine tartışılan, kavga edilen kişiye karşı yapılan suçlamalarda komünist=dinsiz algısı, vurucu bir algı olarak öne çıkar. “*Bu Moskofluk, komünistlik değil midir? Harman yakmaktan geri kalır mı bu yaptığın ulan? (...) Varacaksın karakola, çıkacaksın Onbaşıya; tak! Bir selam! Diyeceksin: “Onbaşım, böyle böyle! Hepimiz az buçuk Müslümanız. Ama Karataş'ta bir soysuz var, gidişatı gidişat değil! Bu soysuz, anasıyla danasıyla, karısıyla bir tek tek odada yatar kumandanım! Çoğumuz bir tek odada yatarız, ama anamızla karımızın arasında değil! Anasıyla karısının arasında yatıyor kumandanım bu! Bunun gidişatı temelli komünistliğe çalıyor Onbaşım!” Tamam, işte, bu kadarı yeter! Babası mezardan çıksa, peygamber de öpöz dayısı olsa, gene kurtaramaz kendini!”* (YÖ, s. 174). *Marx*'in ve *Engels*'in burjuva evliliğini eleştirmesi, tersyüz biçimde, kadınların ortaklaşa kullanımı biçiminde yansıtılmıştır. *Yılanların Öcü*'nde *Kara Bayram*, evinde başka oda olmadığı için eşiyle ayrı bir odada yatamaz. Durumu bilen *Haceli*, toplumun ve idarenin dini hassasiyetlerini kullanarak *Kara Bayram*'ı dinsizlikle/komünistlikle suçlamayı düşünür. Bunun yanında; toplumda yoksullarla ve çaresizlerle iç içe olan, onlara sık sık yardım eden insanlar *Kapitalizm*'in nimetlerinden yararlanan kişilerin çıkarlarını engellendiklerinde komünistlikle suçlanabilmektedirler. “*Müfettiş yazdı: “Günün birinde toplum düzeninin değiştirileceğini söylemiş. Yoksul halkla ilişki kurulabilecek hiçbir fırsatı kaçırmıyor, bu yoldaki en ağır görevleri bile almaktan çekinmiyormuş.”* (HBY, s.333). *Komünizm*'in işçi sınıfının öncülüğünde gerçekleştirilmesi, yoksulluğun bitirilmesi, tam eşitlikle toplum düzeninin değiştirilmek istenmesi; *Kapitalizm*'in bir toplumda egemenliğini sağlayan bileşenlerin en çekindikleri

unsurlardır. Çünkü *Marx*'ın öngördüğü sınıfsız topluma gerçek anlamda ulaşmış toplumlarda, gelirler arasında uçurumun olmayacağı vurgulanmıştır.

Komünizm, Batı'yla bütünleşmek isteyen ülkeler için “*kızıl tehlike*” olarak adlandırılmış bir sistemdir. *Soğuk Savaş*'ın başlangıcıyla dünyanın iki kutba bölünmesi, bir kutbun diğer kutbu tehlike olarak algılamaları sonucunu doğurmuştur. “*Sovyet Rusya'nın komünist emperyalizmine çabucak hız vermesi ve bundan doğan gelişmeler, Birleşik Amerika'yı, gerçekçi olmayan ümitlere kapılmaktan kısa sürede kurtarmıştır. Savaştan sonraki barış düzeninde Amerika Sovyetler'le işbirliği yapamayacağını, Vakit fazla gecikmeden anlamıştır. Komünizm'in ortaya çıkardığı evrensel tehlike, Amerika'yı, sadece Avrupa gelişmelerinin içine değil, fakat milletler arası münasebetler düzeninin bütünü içine sürüklemiş ve milletler arası politikanın global yapısı içinde ve hürriyet düzeninin korunmasında sorumluluklar almaya yöneltmiştir.*” (Armaoğlu, 2007: 441). *Türkiye'nin Soğuk Savaş* döneminde Batı dünyasına yakınlaşması, sadece *Komünizm*'den duyulan çekinceden kaynaklanmamıştır. *Sovyetler*'in yayılmacı politikasında *Türkiye*'yi hedef seçmesi de *Komünizm*'in kızıl tehlike olarak algılanmalarına sebep olmuştur. Kızıl tehlike algısı, toplum ve devlet düzeni için son derece kötü etkiler barındırırken, onun karşısında gericilik ve yobazlık gibi, Cumhuriyet devrimleri için tehlike olarak görülen unsurların kullanıldığını ifade eden örnekler de mevcuttur. “*Evet, hükümet, bunları kızıl tehlikeye karşı kullanıyor, ama hayır, önemi yok kızıl tehlikenin. Ona karşı en güçlü baraj, tarih boyunca süregelen düşmanlık, daha önemlisi de halkın kızıllara karşı nefreti. Ondan korkum yok. Din ya laik devleti desteklemeli ya da...*” (VV, s.103). *Komünizm*, en az gericilik kadar büyük bir tehlike olarak görülür. Çünkü onun, toplum yapısını tamamen değiştirme özelliği vardır. *Türkiye Cumhuriyeti*'nin mevcut düzeni, ilgili dönemde oturtulmaya çalışılmıştır. 1940'lı yılların sonları düşünüldüğünde, mevcut düzeni bozma ihtimali olan her düşünceye olumsuz gözle bakılması şaşırılmayan bir durumdur.

Komünizm'in olumsuz algılanmasının ilgili romanlardaki örneklerinin dışında, *Komünizm*'in gerçekleşmesinin önemli koşulu olan “*ihtilal*” unsuruna değinen örneklerle rastlamak mümkündür. “– *İşimize son veren, bize kalleşlik eden iş yerlerini yakacağız! (...)* – *Bütün ihtilaller birle başlar, sonra iki, üç, sonra da yüzleri, binleri, on binleri bulur! Dedi. Bu şaşmaz bir kaidedir. Bizde de böyle başladı. Bak, yarım saat içinde üç olduk. (...)* – *Niçin olmasın? Müthiş mutuklarla kalabalıkları istediğimiz hedefe sevk edebiliriz.*” (DE, s. 149). İhtilal düşüncesi, olumsuzlanan düzenin değiştirilmesinden ilham alınan, uygulanmasıyla etkisini arttırabilecek bir düşüncedir ve *Marksizm* için

olmazsa olmaz koşul görülür. “*Marksizmin ayırt edici birincil özelliğinin ihtilalcilik olduğunun, belki de gereğinden sık sık vurgulanması gerekiyor.*” (Oktay, 2004: 1). *Komünist Manifesto*’da işaret edilen durum; burjuvazinin işçi sınıfını ihtilale ve devrime hazırlamasıdır. Kuşkusuz, *Sovyetler Birliği*’nin kurulmasının ilk adımı da bir ihtilaldır (*Bolşevik İhtilali/1917 Ekim Devrimi*). Ancak ihtilal yapmak zor bir eylemdir. “*Demek isminin Rıza olduğunu söyleyen adam “Sivil”di? Vay anasını!... İlk adımda çelmeyi yemişti ha? Demek şu “İhtilal” işine gerçekten sarılıp işi ciddi tutacak olsa, yanmıştı. Bu işin çok zor, çok büyük, öyle her önüne gelenin kıvrıvereceği bir “Çocuk oyuncuğu” olmadığını anlıyordu. Şaban’a gidip durumu anlatmalı, “Herifi” sinek etmenin yolunu bulmalıydı.*” (DE, s.166). Yerleşik bir toplum düzenini, siyaset düzenini bir ihtilalle değiştirebilmek için güçlü olmak ve çok sayıda insanı ihtilale inandırmak, katmak gerekir. Bunun yanı sıra sosyalist bir ihtilalin yoksul bir toplumda kesinlikle yapılabileceği ve başarılı olacağı tezi, bizzat Marksistlerin görüşleriyle çürütülebilmektedir. “*İdeal olarak sosyalizm için vasıflı, eğitilmiş, siyasi olarak gelişmiş bir nüfus; canlı sivil kurumlar; gelişkin bir teknoloji, entelektüel liberal gelenekler ve demokrasi alışkanlığı gereklidir. Bütün bunlar, eğer az sayıdaki kötü yollarınızı tamir etmekten bile acizseniz ya da açlığa ve hastalığa karşı arka barakadaki domuzumuzdan gayri sigortanız yoksa elinizin altında olmayacaktır.*” (Eagleton, 2014: 33). Sosyalist bir devrim için, kapitalist toplum içerisindeki demokratik anlayışı iyi bilmek ve kullanabilmek gereklidir. Ayrıca düşünce gelişimi için çalışma dışı zamanda yoksulluk kaygısının çekilmemesi gerekir. Yani sosyalist bir devrim, düşünce ve maddi yoksullukta boğulmayan kitlelerce başarıya ulaştırılabilir. *Devrim*, toplumsal koşulları doğrudan etkileyen güçlerin hareketlerine bağlı olarak, kısa zamanda gerçekleştirilebilen bir atılımdır. Devrimi yapabilecek kitle, enerjisini bilgi birikimi ve ekonomik güçten alır. Devrim veya ihtilal için vasıfsız kalabalıktan çok, eğitilmiş, ekonomik zorluğu çok çekmeyen güçler önemlidir.

Komünizm’e olumsuz bakış, sanattan siyasete pek çok unsuru etkiler. Bu durum, komünist özelliklerini güçlüce gösteren bazı roman karakterlerinin, aslında komünist olmadıklarının belirtilmesinde hissedilebilmektedir. “*Sol düşüncüleri için eskiden beri ona “komünist” derlerdi. Oysa komünist değildi. Yaşadığı toplumda yeni bir düzen istiyordu. Sosyal eşitlik ilkelerinin uygulanmasını istiyordu. Köylü geniş toprak sahibi ağanın, işçi büyük sermayenin elinde köle olmamalıydı. Kudret böyle bir toplum görmek istiyordu.*” (EK, s. 195). Halkın *Komünizm*’e ve *Sovyet Rusya*’ya tepkisi

düşünüldüğünde, roman karakterlerinin ya da sol düşünceyi savunanların kendilerini komünist olarak adlandırmak istemeyişlerinin arka planı anlaşılabilir. Yine, *Stalin* döneminin kötü uygulamalarının *Komünizm*'le eşleştirilmesi, sol düşünceyi ve toplumsal eşitliği savunanların, *Erich Fromm*'un deyişiyle “*insancıl sanayileşme*” özelliklerini ön plana çıkaran isteklerin öncelenmesi sonucunu çıkarmıştır.

Komünizm izleğinin *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'ndaki işlenişinde, özellikle olumsuz algıların yoğun görüntülerinin baskın gözükmesi, kuramın *Sovyetler Birliği* dışındaki örnekleri bakımından özgün bir durumu ortaya çıkarmıştır. Türkiye gibi sosyalist bir toplum ve devlet yapısına sahip olmayan ülkelerde, edebiyatta *Komünizm* ve Bolşevik Parti propagandası yapmak mümkün değildir. *Sovyetler Birliği*'nde görüldüğü şekliyle “*yerel ve kısmi bir komünizmin komünizm olmaması*” (Kürkçü, 2015: 283), *Komünizm*'in toplum tarafından anlaşılmasına veya tarafsız algılanmasına *Sovyet Rusya* örneğinin yaptığı tahribatın göstergesidir.

3.1.8. Romanın Ne İçinde Ne Dışında: Din ve İnanç

Din ve inanç, insanlık tarihinin yazılmasında büyük rolü olan toplum gerçeklerinden biridir. Toplumun, toplum yaşamının düzenlenmesinde önemli işlevler yüklenen din ve inanç, insanın toplumsal yaşamının bir ürünü sayılan sanatta, edebiyatta kendisine yer bulmuştur. Toplum gerçeklerini açık, sade ve dolaysız olarak gösteriminde; geçmişten gelen pek çok unsur arasında din ve inanç, mevcut düzeni biçimlendiren yönleriyle belirlemiştir.

Din ve inanç izleğinin dönem romanlardaki görünümüne genel olarak bakıldığında sömürü dışında; bağınazlık, kötü yaşam koşullarına isyan ve bunların sorgulanması, dinin çıkarıcı çevreler tarafından kullanılmasından doğan olumsuzluklar ve bu durumun eleştirisi ön plana çıkar. Modern yüzyıllar olarak nitelendirilebilecek “...son üç yüz yıl sıklıkla, dinlerin giderek önemini kaybettiği ve sekülerizmin yükseldiği çağ olarak betimlenir.” (Harari, 2019: 230). Bu durumun Türk yaşayışına ve yazınına yansımaları 19. Yüzyıl'ın son çeyreğinden bugüne kadar uzanmaktadır. Marksist anlayışın din ve inanç konularına bakışı düşünüldüğünde, Toplumcu Gerçekçi edebiyattaki din ve inanç izleğinin işleniş kendine özgümlüklerle belirtmeye başlar. *Çıkrıklar Durunca*'dan itibaren, din ve inanç izleği yoğun biçimde işlenilmiştir. *Çıkrıklar Durunca*'da olay örgüsü, toplumun asıl gerçeği olarak gösterilen ekonomik mücadeleden inanç mücadelesine çekilmiştir. Bu durum, *Alevi Adaköy* halkını kendisine tamamen

bağımlı duruma getirmeye çalışan *Sünni* tüccar/ağa *Sıddıkzade*'nin eylemleriyle keskinleşir. Adaköylüleri *Sıddıkzade* ve devlete karşı ayaklanmaya çağıran *Esma* ve *Dudu*, bu çatışmayı şiddetlendirmek için dini duyguları istismar ederler. “*İsyanın psiko-dinamiğini Hz. Ali kültü besler. (...) Dolayısıyla ekmek derdi ile başlayan bir başkaldırı neden sonra inanç çatışmasına döndürülmüştür.*” (Kolcu, 2013: 422). Alevilerin kadın bir peygambere inandırılması ve onların bunu sorgulamayı; toplum gerçeklerine karşı gözlerinin örtülmesi, çıkarıcı çevrelerin para, ün ve güç uğruna hem Sünni Müslümanların hem de Alevi Müslümanların kolayca manipüle edebilmeleri, romanda gösterilen önemli gerçeklerdir.

Sünni-Alevi gerginliğinden çıkar sağlayanlar, bu gerginliği körüklerler. Tıpkı Sünnilikte olduğu gibi, Alevilikte de kendi çıkarını düşünen din adamlarının oluşu, *Kemal Tahir*'in *Rahmet Yolları Kesti*'sinde ele alınmıştır ve eleştirilmiştir. “ – Dede bizden yana... Dede dünden razı... Bizim karıyı yola getiren Dede... - Yahu Kasım Dede denilen deyyusu bana sen mi öğreteceksin bre Uzun Ağa? Ondaki namussuzluğun hakkından şeytan-ı iblis gelemes. Dede 'nin sakalındaki her tel bir şeytan... Dede her nefes alışta bir araba şeytan doğurur da dünyanın yüzüne salar. Kasım Dede ne domuzdur bana sormalı!..” (RYK, s.67). Dedeler yüzünden Aleviliğin bozulduğuna işaret edilir. Dinin ve inancın çıkar çevrelerince kullanılışı, saygınlığı ve olumlu duyguları ortadan kaldırır. Din adamı din adamlığından çıkmıştır. *Kemal Tahir*, toplumsal statüsüne değer verilen karakterlerin, aslında bu statüye layık olmadıklarını gösteren örnekler vermiştir. “*Kemal Tahir*'in romanlarında dikkat çeken bir diğer unsur da içinde bulundukları sosyal ortamda unvanlarıyla çağrılmalarına karşın bu unvanların anlamlarıyla hayli mesafeli olan roman kahramanlarıdır. Başka bir ifade ile romanda öne çıkan karakterlerin gerek isimleri gerekse taşıdıkları rolleri ile yaptıkları arasındaki tezattır.” (Gündüz, 2011: 132). Sınıflı toplum yapısının topluma ve statüye etkileri, kültürü ve erdemleri altüst edecek güce sahiptir. *Marx*'ın vurgusuyla, ekonomik durumun inşa ettiği toplum altyapısı ve üstyapısı, son birkaç yüzyılda *Kapitalizm*'in inşaat sahasında biçimlendirilmiştir.

Sünni-Alevi ilişkisinde Alevi tarafa olumsuz bakışın örneklerine *Kemal Tahir*'in diğer romanlarında da rastlanılır. Çorum bölgesinin ana mekân olduğu *Köyün Kamburu*'nda, bağnazlık ve eğitimsizlik yüzünden darp edilen *Parpar Ahmet* karakterinin karnında cinlerin olduğuna inanılır. Cinler, Alevilere benzetilir. “ – Ecinni tayfası birine bulaştı mı karnına girer oturur. Orada düğün-dernek kurar. “Alevi derneğine benzeyen bir dernek” diyeyim de sen de anla. (...) Senin de karnında ecinni derneği kurulsa,

öfkeden sen de göklere çıkarısın. Dediğim gibi, bunun ilacı: Sopa... (...) – Ecinni derneğine her sopa kar etmez. Bunun yolu başka... Müslümanın bir bölüğü sopalarken, bir bölüğü “Allah-ı ekber” diyecek... Kafasından başka, gönlün neresine dilerse vurursun.” (KK, s. 42). Bağnaz ve cahil bir Sünni din adamının gözünde Aleviler, cinlerle eş değer görülür. *Parpar Ahmet*, karnında olduğuna inanılan cinlerin çıkarılması uğruna, dövülerek öldürülür. *Kemal Tahir*’in Anadolu/köy gerçekleriyle ilgili romanlarında, “...köylülerin davranışlarını, büyük ölçüde hurafeye dayanan kabuller belirlemektedir.” (Dere, 2019: 159). Batıl inançlar sadece simgelerle değil, Alevilere karşı olumsuz algıların yayılmasında da kullanılmıştır. Bütün olumsuz etkenlerin birleşimleri, yakın tarihimizde de istenmeyen olayların yakın tarihimizde de yaşanmasına sebep olmuştur.

Dönem romanlarında işlenen din ve inanç izleğine bakıldığında sadece *İslamiyet*’in değil, diğer dinlerin ve inançların da yukarıda saydığımız durumlar etrafında sorgulandığı ve eleştirildiği görülmektedir. Çıkarıcılığın, sömürünün ve türlü olumsuzlukların din ve inanç unsurları kullanılarak gerçekleştirilmesi, ilgili izleğin olumsuzluklar çerçevesinden işlenmesine sebep olmuştur. Eserlerin bazılarında dinin ve inancın; toplumdaki açlık ve yoksulluk karşısında güçsüz kalışına, insanların yoksulluklarına somut çare sunamayışına vurgu yapılır. “– Hasan ile Hüseyin daha bir çocuktular; aç kalmışlardı. Fatma anamız, onları -canevine çeksin, ıstırapları dinsin diye- karınlarına taş bağlayıp yatırırdı. Çamuru yalancıkıtan elinde yoğurur, ateşe gömerdi. “Pişinciye kadar uyuyun!” diye avutmağa uğraşırdı. Melek de, Yıldız da, aç kaldıkları günleri düşünüyorlardı. Onlar, karınlarına taş bağlamayı akıl edememiştir.” (ABBK, s.62). Dinî hikâyelerin ve inançların, 20. Yüzyılın toplum gerçeklerine nüfuz edemeyişleri, soyut, metafizik unsurların somut dünya karşısında aciz kalışının bir ispatı gibi değerlendirilmiştir. Sınıflı toplum yapısında yaşamaya çalışan insanlar, aç kalmamak için, karınlarına taş bağlayıp bekleyemezler. Bu durum sadece *İslamiyet*’e inanmakla ilgili değildir. “*İstıraplarımdan kurtulmak için Budda’nın felsefesine mi bağlanacağım! Yirminci yüzyılın insanı Budda’nın masalına kanıp, ıstırapını ve üzüntüsünü unutacak kadar saf yürekli değil... Fakat kafatasında yapacağı ameliyatla üzüntü damarını kesip atmayı başaracak bir operatörün elini insanlık minnetle öpecektir.*” (TK, s.293). Budizm, özellikle Asya kıtasında yaygın olan ve “her türlü açgözlülüğün içerdiği acıdan kurtulmayı kasteden” (Fromm, 2020: 151) bir inançtır. Ancak yoksulluktan kurtulamayan bir insan için sürekli açgözlülüğün söz etmek pek mümkün olmamaktadır. Çünkü yoksul insan, açgözlülüğün değil, açlığın ve yoksulluğun acısını çekmektedir. “*Marx, dine, eşitsizliğin, hatta*

haksızlık ve acıların yürürlükteki formlarını kutsallaştıran bir sistem olarak bakmaktadır." (Roberts, 1990: 226-227). *Marksizm*'i rehber edinen *Toplumcu Gerçekçiler*; modern insanın üzüntülerinin en önemli kaynağını, sınıflı toplum yapısının sonucu olarak gördükleri ekonomik olumsuzluklarda, yoksullukta bulurlar. İnsanların kafalarındaki üzüntü damarı, toplumların yoksulluğunun sembolüdür. Üzüntü damarını kesip atacak operatörse, topluma eşitliği ve tüm bireylerin maddi refaha kavuşmasını sağlayacak bir sosyalist devrimin ihtilalin lideri olarak düşünülebilmektedir.

Romanlarda; büyük dinlerin ve inançların, sınıflı toplum yapısında düzenin devamlılığını sağlayacak biçimde kullanılmalarına *Hristiyanlık*'tan da örnekler verilmiştir. "*Selami gülüyor ve düşünüyordu: Hazreti İsa "İncil"inde ruhanilere "kimlerin günahlarını affederseniz onlar af olmur!" dermiş. Papaslara böyle geniş bir yetki tanıyan İsa, bu karara cübbeli adamlara insan zaaflarını sömürme fırsatı verdiğinin farkında bile olmamış. Ne toleranslı bir din bu! Adam öldür, zina işle, hırsızlık et ve git bir papasın epitrahilyonu altında günahlarından sıyrıl, öldüğün zaman da doğru Cennet-i alaya.*" (AD, s.289). *Hristiyanlığın* yaşanan dünya ile öte dünya arasındaki ilişkiye bakışında, bu dünyada yapılan bazı kötü eylemlerin affedilmesinde papaza bir imtiyazı vardır. "*Hristiyanlıkta, ne kadar tartışmalı bir alan olursa olsun, öte dünya-bu dünya ayırımına uygun ideolojik bir zeminin izleri olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz.*" (Yalçınkaya, 2003: 106). Papazların, din adamlarının ideolojik zeminden faydalanarak çıkarı ön planda tutmaları, kendilerine olan saygıyı yok eder. Burjuvazinin güçlenmesinden sonra, her memurda görüldüğü gibi din adamlarının da burjuvazi hizmetçisi olarak görülmeleri, kaba *Marksizm*'in öğretilerinden etkilenenlerin çok vurguladıkları bir durumdur. Dinin kitleleri, toplumu uyutan bir afyon sayılması, pozitivist bir anlatımla çarpıcılaştırılmak istenir. "*Kahramanlıklara, cür'etlere sevkeden din, insanların damarlarına enjekte edilmiş, coşturan, taşıran bir kimyevi formüldür öyleyse... Uğrunda canlarını fedaya kıskırttığı insanlara cennet vadettiğine göre, işin içine menfaat de karışıyor! Sürümürcesine yaşadığı bir dünyaya karşı, huriler gılmanlarla, türlü yiyecek ve içeceklerle dolu bir başka âlem!"* (DSPT, s.21). Yani, din, toplumun çoğunluğuna, yoksullara enjekte edilen ve onların tatlı rüyalar, halisünasyonlar görmesini sağlayan bir kimyasal formül biçiminde lanse edilir. Bu formül bizzat, *Kapitalizm*'in fabrikalarından, işyerlerinden çıkarılır ve hizmetkârlara dağıtılır.

İnsanlar, içinde bulundukları zor durumlarda kendilerini rahatlatmak ve koruyacak şeylere gereksinim duyarlar. Yalnızlık, yoksulluk, çaresizlik, sıkışmışlık vb.

durumlar; korunma ve kurtulma gereksinimlerinin çok hissedildiği durumlardır. Kutsal dinlerde Allah, Tanrı, yaratıcı; korunma ve kurtulma ihtiyacına karşılık verecek en büyük varlıktır. İnsanlar, zor anlarında, yaratıcıya dua ederler ve rahatlamaya çalışırlar. Ondan yardım beklerler. Ancak bekledikleri yardımın bir türlü gelmeyişi ya da içinde bulundukları zorluklardan kurtulamayıp, dinin, yaratıcının, inancın sorgulanmasına sebep olur. *“Babam niçin siyasetle uğraşmış, öbür tarafa niçin geçmiş, niçin yokluğa düşmüşüz, delik pabuçlar, paçaları tiftiklenmiş pantolonla gzmeye mecbur olup, etrafımdakilerin iğneli bakışlarına hedef olmuşum. (...) Allah, ezelde alınlarımıza yazmış da onun için. Bu muhakkak ki böyledir. Peki ama niçin? Biz ona ne yaptık da alınlarımıza bu kötü kaderi yazdı? Bu kaderi kendi alnıma kendim mi yazdım ki? Yoksa Allah da onlardan taraf mı? Eğer o da onlardan tarafsız... Bu müthiş, çok müthiş bir şey olurdu. (...) “Bütün bunların manası ne?” dedim, “Söyle, neden? Niçin? Adalet neresinde bunun? Yakışır mı sana? Bizden ne istiyorsun? Güliyorsun, değil mi? Onlar gibi güliyorsun!” (AY, s.56).* Yoksulluk, ilgili sorgulamanın odak noktasıdır. *Avare Yıllar*’ın başkişisi, Allah’a, neden yoksulum, sorusunu sorar. Yanıt yine kendisinden gelir: Allah’ın zenginlerden yanadır ve yoksullarla dalga geçer. Başkişi, Allah’ın her insana karşı eşit davranmadığını, haksızlık yaptığını düşünür ve buna isyan eder. *Marksizm* çerçevesinde bir değerlendirme yapamadığı için, sınıflı toplum yapısındaki eşitsizlikleri Allah’tan bilir. Fakat *“Günümüz insanının en büyük trajedisi, toplumsal yapıda görülen ölümcül düzeydeki sınıf ayrımıdır. Gerek kültürel gerekse tarihsel düzeydeki bu ayrım, insanoğlunu her yönüyle kuşatarak alın yazısı yerine geçmiştir.”* (Özcan, 2007: 15). Bilim ve teknolojinin nimetlerinden yararlanan insanoğlu, bu gelişimin sonuçlarından olan *Endüstri Devrimi*’nin etkilerini, nimetlerin külfeti gibi yaşamıştır. Sınıflı toplum yapısındaki keskin ayrımlar, varlıklı olmayan sınıfların yaşamlarını trajikleştirmiştir.

Allah’ın, dinin sorgulanışında *Marksizm*’in işaret ettiği konuları bilmeyen roman karakterleri, yaratıcıyı doğrudan suçlarlar. *“Ustamın Allah’la arası açıldı. Allah’ı sevmeydi. Bir sürü haksızlıklara aldırmadığı için ona kızardı.”* (SRDVN, s.7). Toplumdaki bozuklukların düzelmemesi, bu tür suçlamaları arttırır. Zengine yardım eden, yoksula yardım etmeyen yaratıcı; *“Bu Allah da hep onların Allah’ı mıdır nedir? Fakir fukaraya garaz tek mil...”* (BTÜ, s.220) örneğinde görüldüğü üzere, yoksula kin duyan bir varlık olarak düşünülür. Zenginin yardımcısı ve koruyucusu, yoksulun düşmanı olarak algılanan yaratıcı; *“Allah en büyük merakımdı. Nazarımda bir köylüydü. Ustama göre ağzı dişsiz, kendinden başka herkese zararı olan, kel kulaklı, tüysüz, iki yanına yalpa ede*

ede yürüyen, besili, göbekli yarım okkalık bir tavan faresiydi.” (SRDVN, s.8) biçiminde benzetmelere maruz kalır. Allah’ın bir fareye benzetilişi, onun insanlığa faydasının olmadığına dair bir düşüncenin ürünüdür. Toplumdaki kötülükleri engelleyemeyen Allah, bu kötülüklerden beslenen bir fareye benzetilir. Fakat kötülüklerden beslenenler, sınıflı toplum yapısına egemen olan zenginlerdir. Marksist sosyalistlere göre *Kapitalizm* ve burjuvazi; iyi veya kötü her durumu kendi çıkarına göre biçimlendirmeye çalışan ve bundan beslenen unsurdur.

Zenginlerin, burjuvazinin Allah’ın sevgili kulları oluşları algısı, Toplumcu Gerçekçi romanlarda işlenen din ve inanç izleği içerisinde örnekleri sunulan bir algı olmuştur. “*Vurana ne bakıyorsun? Bey o. Ona günah olur mu?*” (BTÜ, s.173). Bey, ağanın bir cana kıyması, günah işlemesi karşısında ağanın hizmetçilerinin tavrı, kendi inanç dünyalarında yanıtlayamadıkları sorular karşısında düşünceyi olurlara bırakmalarını işaret eder. Cana kıyan, günah işleyen insanın alacağı cezaya inanmada herhangi bir eşitsizlik düşünülmez. Varlıklı olsun yoksul olsun, cana kıyan, günah işleyen insanın yaratıcı tarafından cezalandırılacağına inanılır. Ancak varlıklı insanların işledikleri cürümlerin cezasız bırakılması, bedel ödettirilmemesi, varlıklı insanın işledikleri günahların günah sayılmadığı düşüncesini ortaya çıkarır. Bu düşüncenin farkında olsun olmasın, varlıklı sınıfın üyesi, “*...inançlar ve sert yasaklamalar halen başımıza musallat olduğu halde şüpheli, hedonist, gevşek tavırları açıkça sergilemekten*” (Zizek-Gunjevic, 2013: 25) çekinmemiştir. Mevcut eşitsiz düzende; ağanın/beyin/burjuvazinin hizmetçisi olan ve içinde bulunduğu durumu sorgulamayan, mevcut manzarayı inandığı dinin kurallarıyla bağdaştırmaya çalışarak yorumlayan çalışan için dünyada iki sınıf insan vardır. “*Yasin Ağa için iki çeşit kul vardı. Biri, Cenab-ı Allah’ın sevgili kulları... Bunlar malın, mülkün sahipleri, hatırlı, soylulardı. İş görmek için değil, gördürmek için yaratılmışlardı. Yaptıkları her şey doğru, olması gerekendi. Ötekilerse, Allah’ın sevmediği kullardı ki, Allah’ın sevgili kullarının işlerini görmek, azar işitmek, eza çekmek için yaratılmışlardı. Haşarattı bunlar. Her türlü kötülük, pislik, iffetsizlik, bunlardaydı. Bunlara acımak, kurtarmaya çalışmak boştu. Böyle şeyler düşünmek Allah’a şirk koşmak olurdu. Zülcelal mademki böyle yaratmıştı onları, böyle kalmalıydılar. Cenab-ı Allah’ın da bir bildiği vardı.*” (VV, s. 63). Toplumdaki gelir eşitsizliği yüzünden yoksulların hor görülmesi, Allah’ın bütün kullarının eşit olduğu sözünü ve inancını alt üst eder. *Vukuat Var*’ın *Yasin Ağa*’sı zengine ve yoksula Allah’ın karar verdiğini düşünür. Ona göre, toplumsal eşitliği sağlamak Allah’ın emirlerine

aykırıdır. Toplumda sınıf farkı olmak zorundadır ve yoksullar, zenginler için çalışmalıdır. Bu düşünce, Marksist sosyalist düşünceyle bilinçlenen işçi sınıfının kabul etmeyeceği bir düşüncedir.

Din ve inanç izleğinin işlenişinde; bağnazlık, yobazlık ve eğitimsizlik gibi durumların sık görüntüleri de mevcuttur. Muskacılık, üfürükçülük ve batıl inanç etkisiyle, makine kullanımının günah sayılması gibi durumlar, bu görüntülerin öne çıkan unsurlardır. *“Kuşağının arasından Topal İsmail’in bunca yalvarmalardan sonra getirdiği tılsımlı yarasa kemiğini çıkardı. Kulhuvallah okuyarak, kemiğin ısıtacak yanını titreyen eliyle Ayşe’nin sırtına, yukarıdan aşağıya üç kere sürdü. Bunu yaparken dişlerini öyle sıkımişti ki, çenesiyle beraber sırtı da sızlamaya başlamıştı. “Belki bir uğursuzluk olur, yanlışlık olur da fayda vermez.” Diye avucunun içindeki kemiğe baktı. “Tamam! Doğru sürmüştüz!...”* (SRDR, s.146). *Sağırdere’de* örneği verilen; kemikten medet ummak, hem cehaletin hem çaresizliğin bir göstergesidir. Özellikle modern eğitim olanaklarından mahrum olan köyün erkeği de kadını da batıl nesneye, muskaya inanır. Sorgulamadan uzak oluş, batıl inancı etkili kılar. Kadını kendine bağlamak isteyen erkek, batıl nesnelerin büyüünden güç almak istemiştir. Muska yazan, tılsımlı kemik veren kişi; büyücü, hekim olarak algılanır. *“Büyü ve büyücü-hekim ayinlerinde esas olan nokta, herhangi bir “bağ”ın, herhangi bir “bağlanma” eyleminin içinde gizli olan güce dayatılan yönelimdir.”* (Eliade, 2018: 128). Gizli gücün çekiciliğini kullanan büyücü, muska yazıcısı vb. kişiler, sorgulamadan uzak olan kişileri kolayca etkiler ve güç yanılması arka planında kendisine bağlar. Batıl inanç ve buna bağlı semboller, nesneler; metafizik unsurların Türk toplumundaki yerini anlamak bakımından birer ölçüt olarak düşünülebilirler. *“Türkler, gerek İslamiyet öncesinde gerekse İslamiyet sonrasında ‘metafizik olana’ önem veren bir topluluk olarak tarih sahnesinde yer almışlardır.”* (Taşkın, 2006: 385). Muska vb. nesnelerin insanları bugün bile etkileyebilmesi, üzerinde durulması gereken bir konudur. Buna karşın, yaşadığı çağın ve toplumun gerçeklerini biraz daha geniş ölçüden değerlendirebilenler; muska yazmak, üfürükçülük gibi eylemlerin etkilerinin yerine geçeni kavrayabilmektedirler. *“Mustafa eğer Ayşe’yi yola getirdiyse, muskayla, tılsımla getirmedir. 150 kuruşluk kundura ile getirdi. Eski zaman karıları şimdi yok. Karıyı çileden çıkaran tılsım: Yedirmek, giydirmek... Reşit Hoca’nın muskasına kulak verme. Muskanın halisi, beş liralık banknot...”* (KRDMN, s.258). Çağın toplum yaşamındaki gerçekler, batılın ve olağanüstülüklerin çok üzerindedir. Para,

toplumdaki en büyük güçtür. Çıkarları tatmin etmenin yolu muskadan değil, paradan ve zenginlikten geçer.

Makine kullanımının, modern tarım tekniklerini uygulamanın günah sayılması, bağnazlık ve eğitimsizliğe dinin kılıf edilmesinin çarpıcı sonuçlarındandır. “ – *Makine ile rençperlik fena mı olur? – Söz mü şu! Makineden bereketsizlik gelir. (...) – Ulan... Bereketsizlik gelir. Makineyi kim sürececek bakalım. Şehirli adamı sürececek. Köylü makineden hiç anlamaz. Hâlbuki şehirli adamı imansız olur. (...) – Bazı bazı bir sapta üç, dört başak görünür. İşte o tarlalara Hızır uğramıştır. O yıl, eski zamandan kalma bir rençper yılıdır. Allah bize acır da o tarihi, bu tarihe getiriverir. Anladın mı, neden makine bereketsiz? Köylü kısmısı kara sığırdan şaşmayacak. Tren yoluna bak bir! (...) Uğursuzluk bu tren yolu. Köylüde din koymaz, karılarda namus koymaz” (KRDMN, s.101-102). *Körduman*’da; köylünün teknoloji ve ilerleme çağı olan 20. Yüzyılda bile üretimin artması için öküzden medet umması ve makineyi bir şeytan gibi görmesi, onun geri ve yoksul kalmasının önemli sebeplerinden biri olarak işaret edilmektedir. Alışkanlıklarını bırakmak istemeyen köylü, dini buna bahane eder. Makinenin, traktörün ve “...tarımsal mekanizasyonun köye girişi ile ilgili olarak Türk köyünde kuşaklar arasındaki anlayış farklılıklarının ortaya çıkışı” (Yalçın, 2011: 113), eski kuşağın kendi anlayışını devam ettirmesi uğrunda dinin, inancın kullanılışını, makinenin günah sayılması algısında toplar. Eski kuşakların bağnazlıklarında dinin kullanılışı, yenilenen kuşakların yaşamları boyunca yoksulluğun belli ölçünlerinde kalmalarına sebep olmuştur.*

Toplum gerçeklerinin önemli bir parçası olan din ve inanç, kurumsal işleyişinin bozulmasından zararlar gören olgulardır. Din ve inanç üzerindeki yozlaşma, dinî kurumların bozulmalarıyla biraz daha belirginleşmiştir. Bu durum her din ve inanç için aynı oranda bozucu kabul edilebilir. “*Çalık Kerim, bir aya varmadan, medrese düzeninin, köy düzeninden farksız olduğunu anlayıp iyice rahatladı. Burada da fakirler sürünüyor, kimse kimseyi sevmiyordu. Ortada bölüşecek hiçbir şey yokken herkes birbirine düşmandı.*” (KK, s.177). Başka şeylerin, medresede asıl fonksiyonun önüne geçişi tam olarak budur. “*Din, hareketlerimize yalnız ihtiyaç duyulan yerde meşrûluk kılıfı geçirmekle kalmaz; aynı zamanda kendi de etken olarak gereken itici kuvveti verir.*” (Ülgener, 2006: 10). Medresede yaşayan softalar, kendi eylemlerini meşrûlaştırırken din referanslarını kullanmışlardır. İlgili eylemlerdeki olumsuzluklar, toplumsal bozulmanın kaynaklarından biri olur. Toplumun dinamiklerinden herhangi birisinde başlayan

bozulma, domino taşı etkisi gösterir. Bunun yanında, yoksul her yerde yoksuldur ve hor görülür. *İslamiyet*'in yoksullara merhamet etmesi, eşitsiz toplumda geçerli gösterilmemiştir. Eserlerde olumsuz özelliklerine dikkat çekilen medreseler, artık gerçek din adamlarını değil, topluma yararı olmayan din tüccarlarını yetiştirmiştir. “*Medrese için, Kamuni devrinden sonra duraklama; arkasından da çöküşe doğru giden bir gerileme söz konusu olur.*” (Çelebi, 1999: 172). Medreseden yetişen din adamları, halka *İslamiyet*'in doğrularını anlatmak yerine kendi çıkarlarını ön planda tutarlar. Rüşvet, zina, kandırmaca, dinî kuralları kendi çıkarına göre yorumlama; yozlaşan medresenin, din adamına enjekte edilen ve topluma karışıldığında sürekli kullanılan, yan etkisi fazla olan durumlarıdır. “*Medrese eğitimi gören ve köylüye örnek olması gereken din adamları bile zamanla romanda sözü edilen kirli ilişkiler yumağı içinde eriyerek cahil bir köylü davranışı gösterir, hatta köylünün bilgisizliğini ve batıl inanışlarını kendi çıkarı yolunda kullanmaktan kaçınmaz.*” (Erol, 2013: 889). Medreseden çıkan yol, halk için kötü yönlere sapmıştır. Yozlaşmayı arttıran kurumsal bozulmaların belirgin bir örneği olan medrese bozulmuş, *Cumhuriyet* dönemi Türk romanının bütününde önemli bir konu olmuştur.

Osmanlı Devleti'nde ayrıcalıklı bir sınıf olarak kendisini gösteren mollalar, din adamları, kendilerine tanınan imtiyazlardan yüzyıllar boyunca faydalanmışlardır. Askerlikten muaf tutulmak, bunun bir örneğidir. *Köyün Kamburu*'nda; *Birinci Dünya Savaşı*'nın getirdiği zorunlu askerliğin mollaları kapsayışının fotoğrafı çekilmiştir. Ayrıcalıklarını kaybetmek istemeyen mollalar, askere gitmek istemezler. “– *Osmanlının bu zamana kadar son dayanağı nedir bakalım? Hacı, hoca, imam, molla takımı değil mi? Bunlar gâvur kılıcıyla kırılırsa İslam'ın temeli çökmez mi?*” (KK, s.207). Mollalar kendilerini kurtarmak için, İslami hassasiyetleri kullanmak isterler. Medresenin ete kemiğe bürünmüş hali, “...*kurumu belirgin özellikleri ile yansıtan şey en başta müderrisin kendisidir.*” (İnalcık, 2008: 175). Molla, müderris; uzun süreden beri devam eden bozulma içerisinde, yüzyıllar öncesinin koşullarına göre verilen imtiyazları 20. Yüzyılda kullanmaya devam etmek için devletin temelini askeri, ekonomik, siyasal güçlerden değil, tamamen *İslamiyet*'ten geldiğini vurgular. Ancak büyük savaş, bütün toplumu etkilediğinden; mollalar ve hocalar askerliğe alınırlar, cepheye savaşıma gönderilirler.

Din ve inanç izleği, dönem romanının ideolojik tabanı ve kendisine yakın dönemlerin kötü deneyimlerinin sert eleştirilerinden gelen etkilerle, olumsuz bir izlek olarak işlenmiştir. Fakat unutulmaması gereken bir nokta, ahlâk ve zihniyet dünyasının

çeşitli etkilere açık olduğudur. *“Ahlâk ve zihniyet dünyasını tarih boyu besleyip yoğuran sebepleri tek bir grupta toplamanın imkânsızlığı ortadadır. O yolda ilk adımı atarken çevrenin iklim, nüfus, din, politika ve daha pek çok unsurlarından örülü bir faktör yığını ile yüz yüze geleceğimizi gözden uzak tutmamak gerekir.”* (Ülgener, 2006: 7). Din, inanç bozulmalarını veya toplumsal bozuklukları tek bir sebepte toplamak, sorunların çözümüne çıkan yolları daraltmaya neden olabilmektedir. Belli bir ideolojik görüşün etkisiyle, din ve inanç unsurunu en büyük kötülüklerin kaynaklarından biri olarak sürekli vurgulamak, nesnel çözümlemeye zarar vermektedir.

3.1.9. Değer Çıkarımı: Kadın ve Cinsiyet Eşitsizliği

Kadın; insanlık tarihinin yazımında erkek kadar etkili olan, ancak çeşitli sebeplere bağlı olarak geri planda kalan bırakılan bireydir. Kadının sınıflı toplum yapısındaki yerine, önemine bakıldığında, sömürüye uğramasının yanında cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak yaşadığı olumsuzlukların fazlalığı dikkat çeker. *“Analık hukukunun çökmesi, kadın cinsinin dünya tarihindeki yenilgisiydi. Erkek evde de yönetimi ele alıyor, kadın aşağılanıyor, uzaklaştırılıyor, erkeğin arzularının kölesi ve yalnızca çocuk yetiştirme aracı oluyordu. Kadının bu aşağılaştırılmış durumu, özellikle kahramanlık çağı ve daha çok da klasik çağ Yunanlılarda açıkça görüldüğü gibi allanıp pullandı ve gözlerden gizlendi, zamanla sevimli biçimlere büründürüldü; asla ortadan kaldırılmadı.”* (Engels, 2014: 18). Yüzyıllar öncesinde ataerkilliğin anaerkilliğe galebe çalması, toplumlarda erkek egemenliğinin baskın olmasına ve bu durumun çok uzun süre devam etmesine yol açmıştır. Ataerkillik, bugün de kullanılan, uygulamalı karşılıklarına rastlanılan bir kavramdır. *“Ataerkillik kavramı, hala ve evrensel anlamda kullanışlıdır ve farklı ayrımcılık türlerinin birbiriyle ilişkilendiği, birbirini karşılıklı beslediği bir toplumsal yapıda temel bir egemenlik, iktidar ve sömürü ilişkisini anlatır.”* (Alkan-Çakır, 2017: 232). Erkek egemen toplumda, baskı ve zorlama yoğunluğundan zarar gören birey, kadındır. Kadının baskı karşısında pasifleştirilmesi, sindirilmesi ve kadının erkek egemenliğini kabulü, razı göstermek zorunda kalışı, ataerkilliğin bir nevi tarihi gibidir.

Cinsiyet eşitsizliğinin yüzyıllar boyunca var olması, kadınların toplumdaki yerlerinin alt tabakalarda görülmesi, onun hayvanla ya da şeytanla eşdeğer tutulması gibi kötülüklerin sebebi olmuştur. 19. Yüzyılın sonu, 20. Yüzyıl ve günümüzde; kadının hak mücadelesine dair eylemler, durumlar, tartışmalar çeşitli yönler ve yorumlar kazanarak devam etmiştir. *“Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik gibi konuların nefret suçları,*

iktidar, egemenlik, savaş, inanç özgürlüğü gibi diğer toplumsal, siyasal sorunlarla bağının henüz yeterince kurulmadığı ama yavaş yavaş kurulmaya başladığı bir çağda yaşıyoruz.” (Direk, 2016: 7). Cinsiyet eşitsizliği, toplumsal cinsiyetçilik ve kadına şiddet gerçeklerinin; sadece cinsiyet farklılığı veya erkeğin fiziksel, kültürel gücünün kadına kabul ettirilme baskısından doğmadığına dair değerlendirmeler, son yıllarda artarak devam etmektedir. Cinsiyet eşitsizliğiyle birlikte düşünülen toplumsal cinsiyetçilik, bu noktada anlaşılan bir kavramdır. *“Toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın “olduğu” ya da “sahip olduğu” şey değildir. Toplumsal cinsiyet, eril ile dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır.”* (Butler, 2015: 75). Toplumsal cinsiyetçilik kapsamında erkeğin kadın üzerinde baskıcı ve emredici oluşu, ona karşı üstün olduğu algısı kabul ettirilebilmektedir. Kadına belli durumları ve davranışları tahakküm edilişi, kadının kendilik bilincinin tamamlanmasında, fark edilmesinde türlü aksamalara sebebiyet verir.

Cinsiyet eşitsizliğinin mağduru olan kadının *Tophumcu Gerçekçi Türk Romani*’ndaki görünümünde; şeytana benzetilmek, kaşık düşmanı olarak suçlanmak ve hor görülmek sık rastlanan durumlardan biridir. Kadını mal olarak gören, onun hiçbir değerinin olmadığını düşünen erkek bakımından; kadının anne, eş, kardeş olmasının veya kızın evlat olmasının önemi yoktur. *Vukuat Var*, ilgili durumun örneklerini kişilerin tanıdık tavırlarıyla sunmuştur. *“Bu kapı niye geç açılıyor lan ana!” dedi. (...) “Rahatsızlık ne kelime? Alt tarafı karı kancık takımı. Adamdan mı sayıyor karı kancık takımını?”* (VV, s.48). Fiziksel gücünü, toplumdaki yeriyle birleştiren erkek, kadını adamdan saymazken, erilliğin kuşattığı dilinde kadını kadından saymak yerine adamdan saymayı bile düşünmez. İnsanlık, adamlığa eşitlenirken kadının adı ve adamdan sayılacak kadar değeri yoktur. *“Bu dünyaya kadın olarak gelmişken herkesin görebildiği bir değerim yoksa beni değerlendirenlerin benden kabullenmemi beklediği azınlık kimliği ne kadar gerçektir?”* (Cankoçak, 2016: 218). Değersizlik, toplumu oluşturan iki bireyden biri olan kadını, bir azınlığa indirger. Toplumun en az yarısı olan kadın, toplumun azınlığıymış gibi horlanmıştır. Değersizliğin indirgemeciliği, inanılan bir sahte gerçeği yansıtır. Erkek, kadından her zaman ve her yerde üstündür, anlayışı bu yansıtmanın ürünüdür. Kadının erkek tarafından bir meta sayılışında, eğitim seviyesinin çizgileri yok olur. Herhangi bir eğitimsizliğin, çağdaşlığın esamesi okunmamaktadır. Kadınların, kız evlatların her şeyi, erkeğe-babaya ait kabul edilir. *“Alt tarafı kızdı bu, nereden baksan bir*

kız. *Onun kadar değilse de gene de çeşitli avradından en az yedi, sekiz kızı vardı Cemşir'in. Satardı.*" (VV, s.123). Baba, kızını istediğine satmayı uygun görürken, kendisini doğuran annesini, kendisine hayat yoldaşı olan karısını ve kendi neslinin izlerini taşıyacak kızının hakkını, insanlığını aklına getirmez.

İnsanın alınıp satılması eylemi, tarih boyunca kölelik, cariyelik durumlarının yaşanmasına sebep olmuştur. Kadının, kızın kendi aile üyeleri veya başka bir erkek tarafından alınıp satılmasında; *"Erkek kendi benzeri olan ötekini köleleştirmiştir. Köle ile ilişkisinde egemenliğinin radikal bir onaylanmasını bulmuştur."* (Direk, 2015: 18). Babanın, kızını satma hakkını kendinde bulmasında bu türden bir köleleştirmenin etkisinden söz edilebilir. Güçlülüğü, hükümlanlığı, toplumdan/kültürden gelen bir kabulte taçlanan erkek; kız evladını başlık parası vb. isimlendirmelerle satabilirken, davranışını veya başka bir durumunu beğenmediği eşini ortada bırakabilmektedir. Kadının birey olduğunu aklına getirmeyen erkek, kadını bir hayvan gibi gördüğünden, onun bir aklı, düşüncesi olabileceğini de düşünmez. *Körduman* vb. eserlerde gösterilen Anadolu/köy gerçeklerinden biri budur. *"- Karı kısmının aklı var da fikri yok... Hayvan gibi... - Doğru bir söz! Karı milletinde akıl ne arasın bre pehlivan!"* (KRDMN, s.10). Aklın olduğu yerde mutlaka düşünce de vardır. Fakat kadının birey olarak varlığının reddi, insan olmakla ilgili her olguyu bir anda siler. *"İnsankızının aklı insanoğlunkinden farklı mı? Yüzyıllardır şarlatanından saygıdeğerine pek çok düşünür ve biliminsanı, kadın ve erkek aklı arasında ayrımlar olduğunu iddia etti."* (Kılınç, 2015: 35). İnsanoğlu ifadesindeki erilliğe vurgu, aralarında sadece cinsiyet farkı olan insan erkeği ve insan kadını arasında yaratılan uçurumu, akıl ve düşünce noktasındaki kayıtsızlığıyla açmıştır. İnsankızının aklıyla insanoğlunun aklı arasında bir fark yoktur. Ancak bilinçli ya da bilinçsiz ısrarla bir fark var etmeye çalışanlar, aslen insan aklını iğdiş etmeye uğraşanlar biçiminde vurgulanırlar.

Cinsiyet eşitsizliği ve toplumsal cinsiyetçiliğin pompalandığı toplumda varlığı, birey oluşu göz ardı ve insanlık hakları inkâr edilen kadın; çeşitli hakarete maruz kalmaktadır. *"Bu kahpenin oyun arkadaşı Ayşe 'yse, biz nasıl bırakıp savuşalım yahu!..."* (SRDR, 1971: 7). Hakaretler; kahpe, orospu sözcükleriyle kadının sadece varlığına değil, erdemine ve bireyselliğine duyulan öfkenin ve tahammülsüzlüğün dışavurumudur. Sevilen kız, eş, anne, kızkardeş fark etmeksizin; kadın hakarete uğrar. *"- Üç nisan sonra olsun! Beklerim, ama orospuda hiç yakınlık yok..."* (SRDR, 1971: 57). Erkeğin, hoşlandığı, ancak beklediği karşılığı alamadığı kıza hemen hakaret etmesi, onun sevgisine

karişan çıkarını açığa çıkarır. Cinsel isteği tatmin etme arzusu, sahte bir sevgi anlayışının arkasında gizlenir. Cinselliğin tatminine engel çıkarıldığı anda, hakaret edilecek ilk kişi, sevildiği iddia edilen kız ya da kadındır. Erkek egemen toplumda; “...erkeklerle olan ilişkilerinde asla özne haline gelemeyen bir nesne rolü biçilen” (Öztürk, 2015: 5) kadın, erkeğin her türlü ihtiyacını karşılaması beklenen bir nesne, araç, şey olarak algılanır. Bu ihtiyaçlardan birini ihmal eden, geç karşılayan ya da hiç karşılamayan kadının hakaret uğraması kaçınılmazdır. İhtiyacı karşılamayan eş, hayat arkadaşı kadına kolayca hakaret edilebilmektedir. “Ömer karısına şaşı şaşı baktı, baktı. “Ağzına iti sıçtırtırım ha,” dedi. “Orospu, o nasıl laf? Elin yadırgı heriflerinden miymiş. Biz öldük mü lan? Postal! Bak, bunlara para derler para! Kanını satın alırım senin...” (BTÜ, s.153). Kendi yetersizliğini ve eksikliğini kabullenemeyen erkek birey, bu olumsuzluklarını en kolay yansıtabileceği eşini hedef seçer. Kendisini erkeğe karşı savunamayan, erkek egemenliği altındaki sınıflı toplum yapısında çaresizliğini hissedenen kadın, hakarete boyun eğer. Onun şeytan sayılmasında da hakaretin varlığı hissedilir. “Doğru usta. Benim bir emmim vardı, adamın tekesiydi hani senden iyi olmasın, bu bizim Ali bilir, derdi ki, gurbete düştünüz mü siz siz olun, avrada neye kapılmayın derdi. Avrat dediğiniz bir esvaplı şeytan derdi!” (BTÜ, s.136). Kadın, Anadolu köylüsünün gözünde zaman zaman, kandırmacayı bol yapıp erkeği tuzağa düşüren bir şeytan gibi gösterilmiş ve bu sebeple de hakarete uğramıştır. Ancak kendi uçkurunun derdinde olup kadını ayartan erkeğe laf edildiği pek gözükmemiştir.

Toplumdaki kadın-erkek ilişkisinde önemsenen bir kavram, namus kavramıdır. Namusa önem verişte, toplumun gelenekleri ve yazılı olmayan kuralları her bireyi etkiler. Namus konusunda genellikle ön plana çıkan birey, kadındır. Kadının pek çok hareketi, namusun önemsendiği gözüken toplumlarda sürekli gözaltındadır. “Yanlarında oturan Hürü ise, dokuz aylık karnıyla rahatsız oturuyor, rahat edemediği için de boyuna sağına, soluna yanıyordu. Bu arada sancı yoklayıp gidiyorsa da kocasının korkusundan sesini çıkaramıyordu. Namahreme sesini duyurmak günahı. Zehir oluyordu yediği. (...) Hürü utançla baktı, sıkıldı. Kocasını Kürtçe sövmüştü. Ne diyecekti Aptal kızına? Herif yatırırverirdi bıçağın altına. (...) Öyle bir an geldi ki, sancıya dayanamadı, derinden derine inledi. Bu inleyiş, yani sesini namahreme duyuruş kocasını deliye çevirdi bir an. Kendisini deyyus, pezevenk yerinde görmekten gelen bir öfkeyle karısına öyle bir baktı ki, (...) Hürü’nün kocası yeni bir küfür daha salladı. Ulan ne boktan avrattı şu be. Irz namus bırakmamıştı.” (BTÜ, s.180-181). Gebelik sancısı çeken bir kadının, kocası

tarafından, namussuzluk yapmış gibi algılanması ve hakarete uğraması, kadına yönelik psikolojik şiddetin göstergelerindendir. Namus, kadın ve bedeni üzerinde yetki sahibi olduğuna inanılan erkeğin hassas noktasıdır. *“Türkiye’de kadın bedenlerinin namus üzerinden disipline edildiği ve kadınların kendi kendilerini bu kurgu üzerinden disipline ettikleri bir toplumsal düzende yaşıyoruz.”* (Koğacıoğlu, 2015: 351). Hassas olan namusa dokunmak, namusa hanel getirmek, şiddetin kolay bulunan bahanesidir. Namustan kaynaklanan kadına şiddet; hamilelik, hastalık, zayıflık vb. durumlarla ilgili ayırım göstermez.

Erkek egemen toplumda, ikinci sınıf varlık olarak görülen kadın, ancak bir erkek bebek doğurduğunda değer kazanabilmektedir. Köy merkezli ilgili dönem eserlerinde bu duruma dair örnekler mevcuttur. *“Kadın oğlan doğurmamış olsaydı gitmez, gitmedikten başka da onu ayağının altına alırdı ama oğlan doğurmuştu bu sefer. (...) “Oğlanı doğurunca avrat kıymetlendi!”* (BTÜ, s.192). Erkek çocuk doğurmak, erkek egemen toplumun devamı için önem arz ettiğinden; kadın erkek bebek doğurduğunda kıymetlenir. Erkek evlat sahibi olmak isteyen kocalar, bu uğurda, eşlerinin üzerine kuma getirirler. *“ – Tüü!... Karılı adama, kız oğlan kız... - Hakkı’yı beğenmedin mi? Çam dalı gibi... Yiğit, biraz cimridir, biraz alçaktır, ama zenginliğine zengin... “Ayşe’yi bana verin, sütle, üzümle beslerim!” diyormuş. Öteki karıdan bir kızı oldu. Ayşe’yi oğlan doğurtmak için alıyor.”* (SDR, s.60). Erkekler, erkek evlat sahibi olabilmek için fazla eşe sahip olma hakkını kendilerinde görürler. Bu yüzden, biraz parası olan erkek, göz koyduğu kızı başlık parası vererek kuma-ikinci eş olarak alabilmektedir. Kadınlar, kızlar alınıp satılan bir mal sayıldığı için; evli erkeğin kuma getirmesi normal karşılanır. Toplumsal cinsiyet anlamında belli kalıplara sokulan kadın, dünyaya getirdiği bebeğin cinsiyeti üzerinden de değer kalıplarına sokulup çıkarılır. *“Toplumsal cinsiyet yapıları tarihsel olarak verilidir ve bireylerin bilinçlerini ve edimlerini koşullar. Bu eylemi ve bilinci önceler.”* (Young, 2015: 54). Erkek, toplum tarafından kendi üstünlüğünün sürekli farkında tutulurken kadın da erkekten alt seviyede olduğunun farkında tutulur. Farkında tutulmaların kuşaklara aktarılması, buna yönelik bir bilinci doğurmuştur ve devam ettirmiştir.

Kadınların evlilik kurumunda olumsuz durumlarla, kuma gerçeğiyle karşılaşmalarına karşın buna katlanmaları, kendilerini yalnız kaldıklarında çaresiz ve korunmasız hissetmeleriyle yakından ilişkilidir. Koca, kadın için dayanaktır. Kocanın kuma getirmesi, gerçeği değiştirmez. *“Kadınla çocuklar ardı sıra gider, babalarını yolcu ederler. Bu bile, daha çok kadın için, tadına doyum olmaz bir şeydir. Kocasını herkesin*

imrendiği, koymuna girebilmek için can attığı kocası ona gelmiştir. Dosta düşmana karşı gelmiştir ya!" (VV, s.10). Koca dayanağından yoksun kalmaktan korkuş, erkek egemen yapının kadın üzerinde uyguladığı baskıların tipik bir örneğidir. Yalnız bir kızın, kadının erkek egemen toplumda tek başına yaşaması zordur. Tacizler, kötü bakışlar, dedikoduların odak noktası tek başına yaşayan kadındır. Kocası ölen bir kadın için de benzer durumlar söz konusudur. *"Kocası ölünce anlamıştı ki, artık yeryüzünde yapayalnız kalıvermiştir. Kocası yanı başında dolaşan, evini sigarasının dumanıyla dolduran erkek, kadını için dünyanın en sağlam direğidir. Erkeği çevresinde dolaşan kadına çoğu zaman Allah bile vız gelir. Ama kocası öldü mü, içini dimdik tutan direk yıkılır, tavan çöker."* (VV, s.30). Kadının sürekli korunmaya muhtaç, zavallı bir varlık olarak gözükmesi, *"Yuvayı dişi kuş yapar"* sözünün ters yüz olduğuna bir işarettir. Yuvayı dişi yapsa da yuvanın temel direği, erkektir. Erkeğin, kadının dayanak noktası olması ve erkeği olmayan bir kadının ayakta kalamayacağı düşüncesi, yine toplumsal cinsiyet formlarını hatırlatır. *"Erkek/kadın veya cinsiyet/toplumsal cinsiyet gibi ikili karşıtlıklar ebedi hakikatler değil, kültürel yapılardır."* (Chanter, 2015: 107). Erkek egemen toplumun kültürü, kadına erkeğin koruyuculuğu altında olması gerektiğini dikte eder. Erkek, kendi egemen toplumun kutsanan varlığıdır.

Baba, koca, ağabey, erkek kardeş, kayınbirader fark etmeksizin; toplumda önceliği olan birey, erkek bireydir. Örneğin; sofraya önce erkeğin oturma hakkı vardır. *"– Haberin var mı Ömer ağa, Babam bizim gelini de sofraya oturtuyor. – Öyle imiş... Yakup ağanın âdeti, Ankara'nın memur âdeti... Şehir yerinde öyledir. Meryem söyledi. Feride "Kayın babam beni ekmek yemeğe oturtuyor." Diye sevinliyormuş. Kibirlenir kız!... Hele orospu!..."* (KRDMN, s.59). Erkek izni olmadan, kadının sofraya oturamaması, Anadolu'da halen rastlanabilen bir durumdur. Kadının, gelinin evin erkekleriyle aynı sofraya oturması şehirli/memur geleneği sayılır. Kaşık düşmanı sayılan kadının, evin erkekleriyle aynı sofraya oturtulmaması çok şaşırtıcı değildir. Lokması sayılan kadının, sofraya oturmasının dahi izne bağlı olması, kadın üzerinde her hakka sahip olduğunu düşünen erkeğin narsisistik yapısına uygun bir davranıştır. *"İnsanın en büyük incinme, yaralanma kaynağı, onun narsisizmidir."* (Erten-Ardalı, 2016: 150). Erkek, kadını sofraya oturtmayarak aslında kendi insanlığını incitir. Ancak erkek egemen toplumun körüklediği erkek narsisizmi, incinmenin hissedilmesine izin vermez. Kadının ev içinde yaptığı işler, verdiği emek, onun asıl ödevlerinden görüldüğü için önemsenmemiştir. Ev içi emek *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*'nde *"...insanların bakımıyla*

bağlantılı olan ve aile içinde yapılan tüm işler” (s. 160) olarak tanımlanmıştır ve ataerkil aile yapısında, erkeğin, ev içi emeği ekonomik alanın dışında bırakarak sömürdüğü vurgulanmıştır.

Erkek egemen toplum özelliklerinin pek çok görüntüsünü yansıtan *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda, köy/kırsal kesimdeki ailelerin çıkar çatışmalarında bir nesne/silah gibi kullanılan kadın karakterlerine rastlanılmaktadır. Kadına taciz, tecavüz bir çıkar, öç aracı olarak kullanılmak istenilir. “ – *Cana fenalık hep vurmakla olmaz. Mesela karısını baştan çıkarırsın, olur sana bir intikam. (...) – Murat’a söyledim: “Sana muskayı alıveririm. Onlar bizim tekeyi kestiler, sen de onların tavuğunu bastır!” dedim.*” (KRDMN, s.105). *Körduman*’da, keçinin ölümüne karşılık kadına tecavüz etmek düşüncesi, kadın ile hayvanı bir gören hastalıklı görüşün tipik örneğidir. Kadının çıkar çatışmasına kurban edilişi, bazen başka bir kadın tarafından gerçekleştirilebilmektedir. *Yılanların Öcü*’nde, kadının kadına bu anlamda kötülük düşüncesi, erkek egemenliğinin girdabına itilmeye yol açar. “*Bayram, dinle beni oğlum! Bu kancık ne zamandır cayır cayır yanıyor aslanım! Alaf almış gibi yanıyor ne zamandır! Söndürüver şunu Bayram! Nasıl olsa temelleri gene açtırdı kocası! Anladın mı koçum, sevaptır!..*” (YÖ, s.136). İnsan insanın kurdudur, sözünü doğrularcasına ortaya çıkan bu örnekte, kadın kadının kurduna dönüşür. Kadına reva görülen değersizliğin yine bir kadın tarafından vurgulanışı ve kullanılışı, erkek egemen toplumda yaşayan kadının trajedilerinden biridir.

İlgili dönem eserlerinde, erkek egemen toplumun baskılarına ve gerçeklerine karşın ayakta kalabilen, ailesinin temel direği olan kadın karakterlere de rastlamak mümkündür. Kadının toplum yaşamında kendini var kılmasındaki çeşitli dezavantajlara karşın “...*cinsiyet ilişkileri, bütün toplumsal ilişkiler gibi, aynı zamanda bir değişim, direnç ve mücadele alanıdır.*” (Alkan-Çakır, 2017: 232). Cinsiyet ilişkileri içerisinde, kendi hakkını savunan, zorluklara göğüs gererek kendisini ve ailesini koruyan kadın karakterler, birer anne olarak, toplumsal cinsiyetçilik ve kadına yaşatılan diğer olumsuzluklara direnmişlerdir. *Sınıf Arkadaşları* ve *Havada Bulut Yok* romanlarının Ayşe karakteri; çocuğu *Süleyman*’ı tek başına büyütüp, onun öğretmen olmasını sağlamıştır. *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* romanının *Meryemce* karakteriyle *Yılanların Öcü*’nün *Irazca Ana* karakterleri, kadının erkek egemen topluma boyun eğmeyişiğin örnek karakterlerindendir. Kocasını öldükten sonra oğlunu büyüten *Meryemce*, köylülerin çalışıp geçinebilmeleri uğruna doğaya karşı kazandıkları zaferi haykıran Anadolu kadınıdır. “*Meryemce’nin zafer narası elbette ancak “İndik ya! Geldik ya!” olabilir.*” (Naci, 2013:

364). Dağ köylerinin zorlu koşullarından *Çukurova*'nın verimli topraklarına gelişin sevinci, *Meryemce*'nin sevincinde ve yaşam gücünde simgeleşir. *Irazca Ana*, sınıflı toplum yapısında ezilmek istemeyen küçük çiftçinin mücadeleci örneğidir. “*O, Anadolu köylerinde çok sık rastladığımız hayatın bütün sıkıntılarının içinden pişerek gelmiş, bütün zorluklara karşı savaşma iradesi kazanmış, evini ve yuvasını koruma duygusu psikolojik refleks haline gelmiş yaşlı kadın karakteridir.*” (Yalçın, 2011: 122). *Kurtuluş Savaşı* gazisi olan kocası öldükten sonra, oğlunu tek başına büyüten *Irazca*; ailesine kol kanat geren bir kartal gibidir. Kadının korunmasız görünüşüne, zayıf olduğu inancına inatla direnen ana, korkusuzdur.

3.1.10. Aşk-Sevgi ve Emek Sevgisi: Kalbin Yeni Yorumları

Aşk ve sevgi, her sanat eserinde olumlu mesajlar barındıran bir izlektir. Edebiyatın, kendi türleri içinde yoğun biçimde işlenen aşk ve sevgi; şiirden romana, öyküden tiyatroya her çağda ve edebi türde ilgi çekmiştir. Emek sevgisiyse *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatta olmazsa olmaz bir izlek olarak, çalışan, topluma yarar sağlayan karakterlerle cisimleşerek kendini göstermiştir.

Toplumcu Gerçekçi romanlardaki aşk ve sevgi izleğinin işlenişinde, işçi sınıfı mensuplarının, emekçilerin sevgilerinde, aşklarındaki temizliğin, onların aşklarının, sevgilerinin burjuva sınıfındakiler gibi yozlaşmamış olmaktan ileri geldiği vurgulanmaya çalışılır. “*Aşkın oluşumu âşıkların egoları arasındaki gerilime bağlıdır. Aşkın ortaya çıkabilmesi için bireyin egosunun karşısındaki ego önünde gerilemesi gerekir. Aşk ortaya çıktıktan sonra âşğın egosu bütün olumsuz duygulardan sıyrılır.*” (Özcan, 2008: 67). Çıkarın öncelendiği bir durumda, aşktan söz etmek mümkün olmayacaktır. Aşk ve sevgi izleği sadece duygusal unsurlardan müteşekkil değildir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji vb. sosyal bilimler aşk ve sevgi konularını ele almıştır. Toplumsal sorunların ağırlığı da aşk ve sevgi izleğini etkilemiştir. Ayrıca; emekçi sınıfın mensupları olan ve olumlu tip özelliklerinden bazılarını taşıyan roman kişileri, temiz-masum aşk ve sevgi duygularına sahip gösterilirler ve temiz duyguların da yardımıyla yaşama tutunmaya çalışırlar. İşçi sınıfı üyelerinin aşkları/sevgileri, sınıflı toplum yapısının getirdiği olumsuzluklara karşı zorlu sınavlarla sınanmak zorunda kalır.

Eserlerde birbirini seven, birbirine âşık emekçi merkezli karakterler, genellikle kötü olaylar yaşamışlardır. İhanete uğramak, sevenlerin kavuşamaması, evlilikten sonra çıkan sorunlar vb. âşıklar arasında yaşanan kötü olaylara örnektir. Bazı örneklerde ihanet,

toplum yapısının zorladığı bir kötülük olarak gösterilir. Örneğin *Gonk Vurdu*'da, genelevden kurtarılan *Naciye*, geçmişi yüzünden yaşatılan baskıya dayanamaz ve eşi *Ömer*'e ihanet eder. “*İslahıhal etmek. Namuslu muhitlerde, namuslu insanların arasında tekrar haysiyet ve itibar sahibi olmak. Bu bir vehim, Suzan. (...) Zavallı Ömer’cik aldatıldığının farkında değil... Şerife’nin apartimanından kurtardığı çocukluk arkadaşının birgün kendisini aldatacağını muhakkak ki aklından bile geçirmiyor. İşte ona bunun için acıyorum.*” (GV, s.242). Halk arasında, kötü yola düşürülmüş kadınlar hakkındaki olumsuz algının değiştirilmesi çok zordur. Kolayca damgalanan bir kadın, parası olana ve burjuvaya cinsel hizmet etmek zorunda bırakılırken toplumdan dışlanmaktadır. *Komünist Manifesto*'dan itibaren, sınıflı toplum yapısında burjuva aile anlayışının eleştirisi yapılırken, *Kapitalizm*'in aile konusunda bir çelişki yarattığı anlaşılır. “*Kapitalizm, bir yandan aile üyeleri arasındaki bağları sıkılaştıran temel işlevleri yok ederek çekirdek ailenin maddi temellerini dinamitlerken, diğer yandan da ideolojik düzlemde, aileyi aşkın ve duygusal güvenliğin kaynağı olarak yüceltir.*” (Berktaş, 2015: 65). Cinsel sömürden tamamen kurtulmak için sevdiği adamla evlenmek şansını bulan kadın, toplum tarafından geçmişiyle baskı altında tutulabilmektedir. Evlenmesine karşın orospu algısından kurtulamayan kadın, tacizler ve tecavüzle karşı karşıya kalır. Buna göre *Kapitalizm*, aileyi bir yandan kutsarken bir yandan da parçalar.

Aşk ve sevgi, yaşama tutunmak isteyen bireyleri motive eden duygulardır. “*Kişi, sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü, onu, varlığın duvarlarına / sınırlarına çarpan aşk ile daha yoğun bir şekilde duyumsar ve yaşamın bir parçalanma süreci olduğunu daha kökten kavrar. Bu yönüyle aşk, bir tutunma noktasıdır; insanı, varlığın kaotik boşluğunda yitip gitmekten kurtarır.*” (Korkmaz, 2008: 136). Ancak toplum yapısının koşullarının zorlayıcılığı, sadece aşkla, sevgiyle çekilmek istenen koruyucu duvarı yıkmaya gücüne sahiptir. Toplum yapısının doğrudan veya dolaylı olarak, aşkları, sevgiyi yarım bıraktığı örnekler, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın 1930-1960 dönemi eserlerinde göze çarpar. *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan*, *Toprak Kokusu*, *Vukuat Var*, *İnce Memed-1* romanlarında yarım kalan aşklar göze çarpar. *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf, kardeşçe büyüdüğü *Muazzez*'e âşık olur. Bu aşk karşılıklıdır. “*Yusuf ile Muazzez'in aşkı evin içinde büyük bir masumiyet duygusu altında yaşanan 'dilsiz' bir aşktır.*” (Kolcu, 2013: 466). Yusuf ile Muazzez, Kaymakam *Salahaddin Bey*'in de katkılarıyla evlenirler. Ancak kaymakamın ölümü, *Birinci Dünya Savaşı*'nın başlaması ve yoksulluk, Yusuf'un tahsildar

oluşu ve evde her zaman bulunmayışı, yozlaşmış eşrafin dikkatindedir. *Yusuf, Muazzez*'i bunların elinden kurtarmaya çalışırken kaybeder.

İçimizdeki Şeytan'da Ömer, sevdiği *Macide*'ye iyi bir yaşam sunamadığı için ondan ayrılır. *Toprak Kokusu*'nda *Elif* ile *Yalçın Öğretmen*'in aşkları, *Elif*'in ağa/burjuva *Paşaoğlu Şakir Bey* tarafından tecavüz etmesi sonucunda yarım kalır. *Elif, Yalçın Öğretmen*'le evlenemez. *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)* romanında, *Güllü*'yle *Kemal*'in aşkları, *Güllü*'yü fabrikatör *Muzaffer Bey*'in yeğeni *Ramazan*'a vermek isteyen ailesi tarafından sonlandırılır. *Kemal, Güllü*'nün ağabeyi *Hamza* tarafından öldürülür. *İnce Memed-1* romanında aşk, soylu eşkıyayı yüceltir. “*Oysa soylu eşkıya hikâyelerinde romantik aşk önemli yer tutmaz, bazen hiç yer almaz. İnce Memed’de ise aşk da romanın kahramanına uygun biçimde, âşık hikâyelerindeki gibi, yüceltilmiş bir değer olarak alır yerini. Uğruna ölünebilecek bir değerdir bu.*” (Moran, 2014: 110). *Memed*’le *Hatçe*, temiz ve masum bir aşk yaşarlar. “*Hatçe Memed’e muhabbet çorapları dokuyor, mendilleri işliyordu. Üstüne türküler çıkarmıştı. Aşkını, hasretini, kıskançlığını renk renk nakışlara, ses ses türkülere dökmüştü. Bu türküler hala Toroslar’da söylenir.*” (İM-1, s. 87). Aşk her engeli karşı direnir. Âşıklar birbirlerine çocukluktan itibaren tutkundurlar. *İnce Memed*, sevgilisi *Hatçe*'yi, yeğenine almak isteyen *Abdi Ağa*'dan kaçıtır. Dağda çıkan çatışma sonucunda yeğeni ölen *Abdi Ağa*, köye dönen *Hatçe*'yi hapse attırır. *İnce Memed*, *Hatçe*'yi jandarmalardan kaçıtır, ondan çocuk sahibi olur. Ancak dağda çıkan bir başka çatışma sırasında *Hatçe* ölür.

Aşk ve sevgi izleğindeki mutsuz son örnekleri dışında, olumlu örnekler de mevcuttur. *Orhan Kemal*'in *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Dünya Evi* romanlarında birbirini seven fabrika memuru *Necati* ile işçi *Cemile*; çeşitli zorluklarla ve yoksullukla mücadele ederek evlenirler. *Cemile*, her zorluğa karşı eşini bırakmaz. Kocasını da onu bırakmaz. “*Ona bir an önce ulaşmak istiyordu. Merdivenin başından kendini kaldırdı attı. Uçacaktı sanki. (...) Belinin, bacaklarının sızısına aldırış etmeden kocasının boynuna sarıldı. Sonra başını adamın hızlı hızlı çarpan göğsüne dayadı, başladı hiçkırma. Çocuğu babasız doğmayacaktı.*” (DE, s. 237). Yine *Orhan Kemal*'in romanlarından olan *Devlet Kuşu*'nda; ailesinin yoksulluğunun baskısıyla, sevmediği ve zengin bir kızla evlenmek zorunda kalan *Mustafa*, tek aşkı *Aynur*'u hiçbir zaman unutmaz ve en sonunda da eşini terk edip gerçek sevgilisine gider. *Necati Cumalı*'nın *Tütün Zamanı* romanında çiftçi-emekçi kızı olan *Zeliş*, çiftçi *Cemal*'le aşk yaşar. Her zorluğun üstesinden gelen iki genç, en sonunda evlenirler. *Refik Erduran*'ın *Yağmur Duası* romanında başkarakter *Ferhat*

Gürz, köylü Türk kadınına rol model olarak gördüğü *Gülizar*'a âşık olur ve onunla evlenme yolunda büyük adımlar atar.

Aşkın ve sevginin emek sevgisine genişleyen hali; *Toplumcu Gerçekçi* edebiyat anlayışında özgünleşen bir yere sahiptir. Emek/çalışma, insan olmanın bir gereği olarak kabul edilir. Çalışmanın insanı bilinçlendirdiğine, yaşamını anlamlandırdığına inanılır. Sosyalist toplumlarda özgün bir emek kutsayışı vardır. *Komünizm*'e ilerleyişte, emekçi sınıf öncüdür. Emek ve çalışma, ideolojinin uygulamaya güçlü biçimde dönüştürülmesi için sevdirmek istenir. “*Yaşamın canlandırılması, gençleştirilmesi, insanlığın yararına yeniden biçimlendirilmesi görüşünü yansıtan gerçekçilik*” (Şolohov, 1976: 83) olarak tanımlanan *Toplumcu Gerçekçilik*, emek sevgisini, yaşamın ve toplumun daha iyi duruma getirilmesi adına önemser. Romanlarda olumlu tipler ve başka roman kişileri aracılığıyla emek sevgisi ele alınır. Olumlu tip ya da olumlu kahramanlar, emeği ve çalışmayı severler. Çevrelerine bu sevgiyi hissettirirler ve onları olumlu etkilerler.

Emek sevgisi, olumlu tipin baskın özelliklerinden olan biridir. Emek sevgisinin bilincinde olan roman kişileri; toprağı, emeği, emekçileri severler. “*Elif, toprak kokusuna bayılırdı. Büyükanası ve babasile kendi ufak tarlalarının kazmasını vururken sanki hiç yorgunluk hissetmezdi. Böyle canavar ırgatbaşılardan düdüğüyle değil, gönülleri dilediği zaman soluklanırlardı. Elif, kızgın toprağı yüzükoyun uzanır, uzun uzun koklardı. Toprak ana onların velinimetidir.*” (TK, s.140). Toprak, kendisini ve çalışmayı sevene karşı cömert olan bir yaşam unsurudur. Toprağın cömertliği, sadece emek karşılığında ürün vermekle ilgili değildir. “*İnsani yitimlerimizi geciktiren, durduran ve bizi dünyaya açan kutsallığın adı olan emek, gündelik yaşam praksislerinin insanı insana ve insanı toprağı bağlayan gizemli yönünü de temsil eder.*” (Korkmaz, 2008: 38). Toprağın ve çalışmanın değerini bilen emekçi, çalışmaktan zevk alır. Çalıştıkça, üretmenin yaşatıcı ve güçlendirici duygusunu hisseder. Çalışmanın insana verdiği yaşatıcı güç, motivasyon; çiftçinin toprakta, mimarın binasında, ressamın tablosunda, yazarın romanında şairin şiirinde ve müzisyenin bestesindeki uğraşlarında anlamlanır. Toprak, hastalıkları tedavi eden bir iyileştirici, güzel eserlerin yaratıcılarını motive eden unsurdur. “*– Ben tarlamı hayvan gübresiyle gübrelemeseydim... Sözüünü keserek, onun buz gibi soğuk hakikatini reddetmeğe çalıştım: Toprak gübreyi gübre olarak bırakmazdı. Onda bütün fenaları iyi eden bir ilahi kudret vardı. Bu kudret birikmiş parça parça iyilik ve güzelliklerden doğuyordu. (...) Toprakla çalışan insanlar tarih boyunca güzellikleri yaratmışlardı. Hayvanlarını güden göçebeler, toprağı bağlanmasını bilmeyen kavimler ise bunları*

tahrip etmişlerdi. Hasılı toprak bizim gördüğümüz gibi kara bir çamur değildi ve ben günün birinde Adliye Vekili olursam, bütün canileri ve katilleri toprakla terbiye ederdim.” (DÇ, s. 87). Toprağın ve emeğin iyileştirici gücüne inananlar, toprak ve onu işlemenin insana verdiği huzur sayesinde kötülüklerin, hastalıkların doğal bir süreçte tedavi edilebileceğini hissederler.

Emeğin, çalışmanın verdiği mutluluk, diğer şeylerden üstündür. “- Benim payıma düşen ne, biliyor musun Süleyman? Dedi; tohum ekmenin heyecanı ve umudu...” (DSPT, s.74). Emek sevgisi, küçük çıkarların çok üzerinde bir meziyettir. Bu meziyetin sahipleri, toprağa sevgiyle bakan ve çalışmayı kutsal sayan emekçilerdir. Emeğin, ürünün değerini bilen emekçi, kötü insanın, ağanın dahi emeğine, ürününe saygı duyar. “*Mertti, sapına kadar iyi insandı Deli Hacı... - Biz bunu yapamayız, dedi; biz ekinleri yakamayız, dedi. Mübarek toprağın verdiğini yakamayız; hıyanet edemeyiz toprağa biz... Kaya Alinin, milyonlarca Kaya Alinin bacağı, kanı, canı var bu toprakta...*” (DSPT, s.79). Emekçi, sahibi kim olursa olsun, emeğe, ürüne sevgi ve saygı duyan bireydir. Çalışmanın ve toprağın meyvesi olan ürün, emekçi için kutsal kabul edilir. Toprak, derinliklerinde pek çok güzelliği, verimliliği, insan olma ve çalışmanın gururunu barındıran bir yaşam kucağıdır. Çalışmanın insana verdiği güç; kendisini umutsuz, köksüz, bilinçsiz hisseden kişileri de yaşama bağlar. “*Hiç tanımadığım, adlarını bilmediğim, yanık yüzlü, kaba, yırtık pırtık üst başlı işçilerin arasındaydım. Sabahın tertemiz ve buz gibi havasını yırtıp yırtıp uçan kamyonda bir sigara yaktım. Kamyonumuz sahiden de uçuyordu. Omuzumda küreğim, sigaramın dumanını, hala uyuyan köşklerle konaklara savurmaktan vahşi bir zevk alarak, dimdiktim.*” (AY, s.80). Emek sevgisi, çalışana-çalışmak isteyenlere büyük bir motivasyon gücü sağlar. Alın teri dökülerek yapılan iş ve bundan geçim, emekçiye en büyük zenginliği getirir: Emek sevgisi. Örgütlü çalışmanın kıvancı ve kendisini emekçi sınıfın parçası hissedebilmek, güçsüz bireyi yüceltir. Toplumcu gerçekçiler; kimsesizliğin, çaresizliğin ya da kendini diğerlerinden üstün görme vb. davranışlarının “...zoolojik bireysellik, burjuvazinin bütün dünyaya mikrobunu saldırdığı bir hastalık” (Gorki, 1976: 38) olarak topluma yayıldığını düşünürler. Bu hastalığı ortadan kaldıracak sınıf olarak, emek sevgisini sürekli taşıyan işçi sınıfı işaret edilir.

Emeğin sevgisi; çağın teknolojisi ve modern üretim araçlarıyla birleştirildiğinde daha da büyüebilmektedir. *Sarı Traktör* romanının başkışısı Arif, babasının tarla işlerine yardım eden, çalışmaktan gocunmayan bir çiftçi çocuğudur. Arkadaşlarının ailelerini traktör alıp hem kendi tarlalarının hem başkalarının tarlalarını sürerler. 1950’lerle birlikte

tarımda “...makinalaşmanın ilk etkilerinden biri, ekilen topraklardaki genişleme olmuştur.” (Makal, 2001: 111). Arkadaşlarının daha çok üretip çalışmayı da daha çok sevdiklerini gören *Arif*, tarlalarını traktör alıp sürdüklerinde emeği, çalışmayı daha çok seveceğini hisseder. “– Ben de traktör alacağım arkadaş. – Al, dedi Ali. Hiç durma. Bak başkasına bunu söylemem. Köyde traktör çoğalırsa benim için iyi olmaz. Ama seni de İzzet emmiyi de severim. Bizim buralarda traktör alan zarar etmez arkadaş, anladın mı? Arazi çok. Pancar ekiliyor, buğday, arpa ekiliyor. Böyle yerde at araba sökmez. Bizim milletvekili bile söyledi bunu.” (ST, s.21). Çağdaş yöntemlerle yapılan üretim, daha iyi ve verimlidir. 1950’li yılların Türkiye’inde modern üretim için en gerekli makine, traktördür. “Özellikle Amerikan Yardımı’nın silahtan sonraki en büyük sembolü traktördü ve çok sayıda traktör tarımda mekanizasyonu arttırmaktaydı.” (Bahçe-Eres, 2017: 35). Yaşanılan teknolojik çağın tarım ve üretim adına en büyük gerçeği olan makineye sahip olmak, emeğin değerini bilen ve onun sevgisini taşıyan emekçi için ilk amaç olabilmektedir.

Babasını traktör almaya ikna eden *Arif*, bu traktör sayesinde daha çok çalışır, işini, emeği daha çok sever. “*Arif*, babasının aldığı traktörü büyük bir tutku ile sevmeye başlar ve onu kullanmak ve bütün inceliklerini öğrenmek için gecesini gündüzüne katar. Bu tutku o kadar ileri gitmiştir ki, sözlüsü *Emine*’yi bile ihmal eder.” (Yalçın, 2011: 114). *Arif* traktör kullanmayı öğrendikten sonra canla başla çalışmıştır. Emek sevgisinin verdiği güç, emekçiden beklenmeyecek zorlu işleri yaptırabilmektedir. Makine sevdalısı genç, köy yolundaki karları traktörle temizler, yolu açar. Bu önemli iş sayesinde, emekçiliğinin simgesi olan bir lakap kazanır. “– Eee! Diye sordu adam, bu meydanın karını kim açtı böyle? –*Arif* açtı. O sırada traktörün sesi yükseldi. – Vay canına, dedi adam. Desene *Arif*’in kendisi bir traktör! Bu söze oradakiler hep gülüştüler. – Hem de Sarı Traktör! (...) – Sarı Traktör, Sarı Traktör! Diye bağırانlar oldu. (...) – Sarı Traktöre gülüyoruz, dedi adam. – Kim bu Sarı Traktör? – *Arif* be!” (ST, s. 190). Emek sevgisi, emekçinin çalışkanlığının yakıtı gibidir. Emekçi, emek sürecindeki deneyimlerini örgütlü bir durumda toplayan bireydir. 20. Yüzyılda emek sürecinin örgütlenişinde gücün arttırılışı, sevgiyle ve teknolojinin kullanabilmesiyle mümkün görülmektedir. “*Modern tekniğin gücüyle donatılmış olan, buna karşılık kendisi de çalışmayı daha kolay, daha üretici duruma sokan ve sanat düzeyine yükselten emekçi*” (Gorki, 1976: 54) edebi eserin başkahramanı olurken, emek sevgisini her fırsatta göstermektedir.

Emek sevgisine sahip emekçiler, bireyler; ırgat, fabrika işçisi fark etmeksizin her işçiye saygı duyarlar. *“Kadın; bitişik komşusu ırgatlara, o geceden sonra, daha fazla bir yakınlık duydu. Ziyaretçisiz kaldığı, Şakir’in bulunmadığı günler villanın bahçe kapısından gizlice çıkıyor, teker teker ırgat evlerini dolaşıyor; kimine şeker, patates, fasulye, pirinç taşıyor; kimine yiyecek götürüyordu.”* (TK, s.229). İşçi, emekçi olma deneyimini yaşayan veya emeğin değerinin farkında olan kişiler, işçinin-emekçinin değerini bilirler. Emeğin sevgisi, kalbi emekçilerle atanların yine emekçiler için bir şeyler yapmasında etkili olan bir duygudur.

3.1.11. Romanlarda Kara Mizah/İroni: Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz’da Güldürülü Toplum Gerçekleri

Cumhuriyet sonrası Türk yazınının gelişiminin kollarından olan güldürü, mizah romanları; 1930-1960 *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’na, toplumsal sorunların ve aksaklıkların ince eleştirisini, alay konusu edilmesi unsurlarını taşımalarıyla katılırlar. Toplumsal sorunların oluşturduğu gerçeklerin ağırlığıyla yazılan dönem romanlarında, toplumsal bozuklukların güldürü unsurlarıyla da gösterildiği ve mizahlarının yapıldığı örnekler mevcuttur. Mizah; *“...kimi zaman gündelik yaşamın bazı yönlerini insanların ömine güldürücü bir şekilde sunmakta; kimi zamansa insanlara acı veren olayları, hayatın tuhaf ya da saçma yönlerini kendine özgü bir bakışla değerlendirebilmektedir.”* (Yardımcı, 2010: 16). Toplum gerçeklerinin yer bulduğu alanları kendine özgü bakışıyla yansıtan mizah, bu gerçeklerin sertliğini, acılığını bir nebze yumuşatmaktadır. Çağdaş dönemlerde karşımıza çıkan dönüşümler, insanlık tarihinin kırılmalarıyla ilişkilidir. Bu duruma bir örnek olarak; *“...soylunun, yücenin ve ağırbaşlının yerini hilebaz, basit ve komik”* (Özcan, 2013: 253) almıştır. Basit ve komiğin birleşimi mizah, Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda göz ardı edilmeyen bir gerçeklik olmuştur. 1930-1960 döneminde toplum gerçekleri üzerine güldürü romanlarını yazan iki önemli yazar, Aziz Nesin ile Rıfat Ilgaz’dır.

Aziz Nesin; öykü ve roman yazarı olarak yer edindiği Türk edebiyatında güldürü eserleriyle dikkat çekmiştir. *“Yazı hayatına öykü ile başladığı halde 50’li yıllardan sonra romanda karar kılan Aziz Nesin (1915-1996), gözleme dayalı eserlerinde, toplumdaki zıtlıkları, siyasal çatışmaları sergilemiştir.”* (Gündüz, 2005: 437). Toplumu geniş çerçeveden gözlemlemeye çalışan sanatçı, *Toplumcu Gerçekçi* anlayışı benimseyerek, *“...toplumsal yapıdaki aksaklıkları, bunların güncel yaşamlara yansımasını; bu*

bağlamda, insanların birtakım özelliklerini mizah yüklü bir anlatımla yansıtarak, geniş bir toplum panoraması çizer.” (İspir, 2006: 38). 1950’lerde mizah unsurlarının özgün biçimde işlendiği *Kadın Olan Erkek*, *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadın)*, *Gol Kralı Sait Hopsait* ve *Saçkıran* romanlarını yazan *Aziz Nesin*; 1930-1960 arası *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanında kendisini göstermiştir. Bu romanların hepsi, küçük hacimli romanlardır. Ancak toplum gerçeklerinin güldürüyle harmanlanması bakımından önemlidir.

Aziz Nesin; Kadın Olan Erkek’te, güzel sayılmayan bir kadınla evlenen ve çocuk sahibi olan mutsuz bir evlilik yaşayan başkışı *Bayram*’ın, kadın olduğu ve evliliğinde her şeyin ters yüz olarak yaşama devam ettiği bir rüya görmesiyle olay örgüsü örülmüştür. Büyük kentteki toplum yaşamında düzensizlik, yozlaşmışlık, bencillik, çıkarıcılık, siyaset, şehvet, sömürü vb. temaların merkezde olduğu olaylar; komik diyaloglarla sergilenir. “ – *Emin ol bir vatman sağlık verdi. Sen o adamı tramvaya bindir, Topkapı’dan Bahçekapı’ya kadar gitsin, yalnız ağzı burnu değil, bütün uzuvları yer değiştirmesse, gel suratıma tükür dedi. “Aman sahi mi? Dedim, “Elbette sahi, dedi, her gün yolcuların ağzı burnuna karışıyor.” (...) – Oluyor azizim, oluyor. Vatman dedi ki, “Siz hiç tramvay müdürünün, ömründe bir kere tramvaya bindiğini gördünüz mü?”* (KOE, s.5-6). Vatandaşın sorununa çare bulamayan bürokratin kendi keyfini düşünmesi, pek şaşırlmayan bir durumdur. Bürokrat, vatandaşa söylediğinin tam tersini yaparken makamının gücünü kullanır. Tramvaya binmez, makam aracına biner ve toplumsal sınıf farkının farklı bir boyutunu örnekler. *Bayram*, güzel bir kadın olup *Bayramiye* adını aldıktan sonra bütün kapıların kendisine açıldığını fark eder. Erkekleri peşine takar, onlara para harcatır ve kendisi de rahat bir yaşam sürmeye başlar. “*Cinsellik, Foucault’un dikkat çektiği gibi, yalıtılması mümkün olmayan ve tarih içinde sürekli değişikliğe uğrayan bir insan deneyimidir.*” (Berktaş, 2015: 58). Cinsellik deneyimini kadının kılığına girerek farklı bir gözle deneyimleyen erkek, cinsiyet farklılığının toplumsal karşılıklarının görünenden daha derin olduğunu anlamıştır. Romanın sonunda rüyasından uyanan *Bayram*, karısının kendisini aldattığını zanneder ve ona şiddet uygular. Delirdiği sanılan *Bayram*, akıl hastanesine yatırılır. Ancak komşuları, onun başka sebeple delirdiğine inanırlar. “ – *Zavallı... Geçim zorluğundan çıldırmış! Bir adam gözleri dolu dolu: - Ne olacak, dedi, bu pahalılık böyle devam ederse, bizim de istikbalimiz bu! – Kira derdi, bakkal borcu... Maaş az... Zavallı Bayram Bey, yine iyi dayandı bu kadar zaman...*” (KOE, s.140). Güldürürken düşündüren asıl gerçek, yoksulluktur. Yazarın trajikomik biçimde şekillendirdiği olay örgüsünde, başkarakterin psikolojik

bozukluğunun yoksulluktan kaynaklandığına inanılması ve başka bir olasılık düşünülmemesi, komik olayların bıraktığı tadı acılaştırmıştır.

Aziz Nesin'in bu kez bir kadının erkek olması üzerinden, toplum gerçeklerini güldürü unsurlarıyla bütünleştirdiği *Erkek Sabahat*, yoksul bir ailenin tek kızı olan başkışı *Sabahat*'ın bir erkek gibi yetişmesiyle kendisini gerçek bir erkek gibi hissetmesi ve toplumda erkek olmanın deneyimini yaşamasını konu edinir. Eserde; toplumsal sorunların biçimlendirdiği toplum gerçekleri, yoksulluğun mizahıyla gösterilmiştir. “*Elbise, gömlek, kundura, çorap, bütün bunlar bir kere fakirin eline düşmeye görsün. Eskir, iki defa, üç defa, beş defa eskir, yırtılır, delinir ve paramparça olur “Yandım Allah!...” diye bar bar bağırır da yine bir ucunu fakirin elinden kurtaramaz. Fakir takımı, ellerine her nasılsa geçirdikleri şu zavallı eşyalara çektirdiklerinden ötürü cehennemin en dibinde cayır cayır yansalar yine azdır.*” (ES, s. 8). Yoksul vatandaşın, elbisesini ve eşyasını kullanırken sınırları zorlaması, yenisini asla alamayacağına inanmasındandır.

İnanç, aslında sınıf değişikliğinin gerçekleşmeyeceğiyle ilgilidir. Yeni elbise ve eşya almak, üst sınıfa geçmenin göstergesi kabul edilir. *Sabahat* ve ağabeylerinin doğumları, yine yoksullukla bağlantılıdır. “*Biz, altısı öleni sekizi kalan on dört kardeş, babamın züğürtlüğü yüzünden dünyaya gelmiştik. Çünkü babamın annemin, sinemaya, tiyatroya gidecek, geziye çıkacak, gezip tozacak, kumar oynayacak, at yarışlarına, maçlara, balolara gidecek paraları yoktu. Canlarının sıkıntısından, başka da dünya zevkleri olmadığından, çocuk yetiştirerek vatana hizmet zorunda kalıyorlar, bu yüzden de her yıl bir çocuk yapıyorlardı. Şimdi züğürtlüğüne teselli bulmak için zavallı babam dünyanın bu en ucuz eğlencesine güzel bir isim bulmuştu. Bütün bu vatani hizmetler somunda, olan yine zavallı anneme olmuştu. Çünkü zavallı anneciğim, hizmetten kurtulamayacağını anlamış olacak, beni doğurmakla son hizmetini yapmış ve ebediyen hizmetten istifa etmişti. Ben üç günlük iken, hürriyeti seçen diplomatlar gibi o da öbür dünyayı seçmişti. Annemin yüzünü göremedim.*” (ES, s. 11). Yoksul vatandaşın eğlenceye ayıracağı parası neredeyse hiçbir zaman bulunmaz. Çocuk sahibi olmak, yoksullar için yaşam zorluğunu ve yoksulluğu arttıran bir eylemdir. Sonuçta, bu zorluğa katlanamayan yoksul kadınların, diğer dünyaya göçtüklerinde rahatladıkları düşünülür. Eserde trajikomik biçimde ele alınan durumlardan biri de namuslu yoldan para kazanmanın, enayilik sayılmasıdır. “*Yazık bu çocuğa, dedi, çok namuslu. Bütün hayatında sürüm sürüm sürünecek zavallı...*” (ES, s.71). Çıkar çatışmasının sürekli olduğu toplumda, dürüstçe çalışmak ve kazanmak, pek tercih edilmeyecek bir yaşam formudur. Emegin,

alın terinin, namuslu kazancın enayilik parçaları gibi algılanması; toplumdaki yozlaşmışlığın acı sonucudur. *Erkek Sabahat*'ta “*Bir kadının gözüyle toplumun içinde bedavadan yaşayan erkekler işlenmiş olsa da eserin temelinde erkeklik dışılık gibi bireysel hükümler değil, toplumsal hükümler vardır.*” (İspir, 2006: 133). Dikkat çekilen duygu sömürüsü, serserilik ve türlü olumsuzluklar, kent toplumundaki yaşamın merkezindedir.

Aziz Nesin'in 1957-1958 döneminde yazdığı ve aynı yıllarda ilk baskı yapılan *Gol Kralı Sait Hopsait*, sinemaya “*Gol Kralı*” adıyla da uyarlanmış önemli bir güldürü romanıdır. *Gol Kralı Sait Hopsait*, 20. Yüzyılın ve bu yüzyılın en önemli ve popüler spor dalı olarak kabul edilen futbol üzerinden toplum gerçeklerini yansıtır. “*Futbol, sadece bir oyun değil, pek çok oyundur. Futbolda oyun içinde oyun çoğalır. O kadar ki, bir anda, insanlık tarihinin bütün birikimleri, edebiyat, ayın, bilim, savaş, politika ve daha aklınıza ne geliyorsa bu 90 dakikalık oyuna dâhil olur ve oyunlaşır.*” (Öğün, 1999: 18). Eser, küçük hacimli olmasına karşın spordan siyasete, magazinden cinselliğe ve sınıf farklılıklarına uzanan geniş bir yelpazede ilerler. Gerçekler, oyunun başlangıcından sonuna düşünceli gülümsemelerle kendini gösterir. *Gol Kralı Sait Hopsait*, aslında yozlaşmış bir aristokrasinin ve sonradan görme burjuvazinin bir parodisidir. Yazar bu çift yönlü yozlaşmışlığı güldürü unsurlarıyla yazmıştır.

Toplumdaki sınıfsal eşitsizliklerin ve bunların ortaya çıkardığı olumsuz gerçeklerin örtbas edilmesinde kullanılan futbol ve magazin kültürü, düzen çıkarıcılarının yeni araçlarındandır. Yozlaşan toplumdan payını alan futbol, amacından saptırılıp hile ve düzenbazlıkla bütünleştirilir. Buna magazin de eklenince, ülke gündeminin ilk sırasına futbol ve magazin yerleşir. “– *Memleketimize demokrasi geldiğinden beri gazetelerin başka yazdığı şey yok ki... Ya Rubirosa denen zampananın bilmem kaçınıcı fingirdeşmesini yazarlar ya Gina'nın göğsü mü iri, Sophia'nın mı, onu yazarlar. Marilyn Monroe afedersin gece yatarken don giyer mi, derken aslan güreşçilerimiz, bu senenin bikini modeli ve Duvar Ahmet... Gazeteleri aç kapa aç kapa hep bu... Sen de mecbursun bunları öğrenmeğe...*” (GKSHS, s. 74). Gazetelerde güçlü, ünlü sporcu erkeklerle güzel, ünlü kadınların yan yana fotoğraflarının basılması; magazinle futbolun bütünleştirilerek şehvet, spor (futbol) ve magazin üçgeninde halkın uyuşturulması ve toplum gerçeklerinin üzerinin örtülmesiyle ilişkilidir. Futbol/spor, “...*tıpkı siyaset gibi, modernliğin kitle iletişim araçlarıyla ters yüz ettiği hiper gerçeklik alanına katılmanın bir biçimi*” (Bostancı, 1999: 63) olarak, toplum yaşamının merkezindedir. Futbolla ve şehvetle

uyuşturulan halk, gerçekleri göremeyecektir. “Sayın (...), şu meseleye dair ne derse desin, kimse onu umursamıyordu. Gazeteyi alanların yüzde doksanı, Kerkenez’in dediğini okuyor, onunla ilgileniyordu. Kimsenin maçtan başka bir şeyi gözü gördüğü yoktu. Bu durum, büyüklerin de hoşuna gidiyordu. Halkın maçtan başka bir şey düşünmemesi, onların da pek işine geldiğinden, “yeni stadyumlar yapılacağına”, “spor işlerine önem verileceğine” dair demeçler veriliyordu.” (GKSHS, s.110). Kapitalizm’in çarkında işlerini görmeye uğraşan siyasetçiler, futbolun halk üzerindeki etkisini arttırmak için stadyumlar yaptırırlar. Her yeni stadyumla, halk üzerindeki futbol etkisi ve körleşme artar. “Mücadeleyi değil, kazanmayı yücelten futbol” (Kılıçbay, 1999: 27) kapitalist mantığın toplumdaki etkisini katlar.

Yazarın 1960 öncesi son güldürü romanı *Saçkıran*, saçma olaylar sonucunda gerçekçi bir şair zannedilen ve eserin sonunda hapishaneye düşen *Oğuz Pasalmaz* adlı başkarakterin yaşadığı trajikomik olayların anlatıldığı bir güldürü romanıdır. *Saçkıran*, sanatın bozulmasından toplumun sorunlarına kadar pek çok görüntüyü esprili biçimde sunar. Olayların tesadüfiliği ve saçmalığına komedi unsurları eklidir. İlgili döneme dikkat edildiğinde, 1950’li yıllardaki gerçekçilik tartışmaları anımsanır. Toplum gerçeklerinin edebiyatta işlenmesi, popüler bir durumdur. Sanat çevrelerinde “*Toplumcu Gerçekçilik*”le ilgili tartışmalar vardır. “*O konuşmalarda en çok geçen kelimeler şunlardı: “Dava, güdümlü, güdümsüz, karşıt, genç kuşak, anlamsız şiir, gerçekçilik, olumlu tip...” Anladığıma göre, o masada oturan bizler “genç kuşak”tık, eski kuşak’a karşıttık. Yalnız güdümlülük, güdümsüzlükte, aralarında pek anlaşıyorlardı. (...) İkisi güdümlü, bir güdümsüz, bir de çekimser, dört arkadaş, yalnız bir yerde birleşiyorduk: Dava... Anlaşıldığına göre, bu üç kişinin birisiyle davaları vardı. Bu davayı kazanacaklarına inanıyorlardı. Davanın ne davası olduğunu anlayamadım.*” (SÇKRN, s.10). Tartışmalarda, güdümlülüğün temeli olan komünist partiye bağlılığın, partizanlığın adı hiç geçmez. Bu tavrda, o dönemin hassasiyetleri ve ülkede güçlü bir komünist partinin bulunmayışı birer etkidir. *Oğuz Pasalmaz*, aslında şiirden, *Toplumcu Gerçekçi* sanattan ve güdümlülüğten anlamayan bir insandır.

Eserde, gerçekçilik anlayışının, sanat açısından hiçbir değeri olmayan unsurlara indirgenmesi dikkat çekicidir. Özellikle, şiirde anlamsızlığı eleştirmek anlamında, *İkinci Yeni* şiirine eleştiriler mevcuttur. “*Sanat yaşamını toplumcu gerçekçiliğe adayın Aziz Nesin, anlamsız şiiri benimseyen ikinci yeni akımını sert bir mizahi üslupla eleştirir.*” (İspir, 2006: 153). Saçmalıklarla dolu yazıların, resimlerin büyük sanat eseri gibi

değerlendirilmesi; ters yüz olan sanat zevkinin, 1950'ler Türkiye'si'nden bir panoramaya dönüşmesinin örneğidir. Gazete ve dergiler sanatı, kültürü geliştirecek, halkı aydınlatacak yazılar yerine ve gerçek gündemin yerine magazin ve cinsellikle doldurulmuştur. “ – *Yarınki insanlar, bugünkü gazetelere bakıp da bizim hayatımızı nasıl öğrenirler? (...) Bak ben sana ne öğreneceklerini anlatayim. Çıplak karı resimlerini görür “Vay anasını bizim analarımızın anaları güzel karıarmış. O zamanın insanları don mon giymezlermiş” derler. Açarlar gazeteleri: “Vay anasını, yüz yıl önceki insanların işleri güçleri aşna fişna, oynasınmış” derler. Gazeteler, o çıplak karı resimlerini keyiflerinden mi koyuyorlar? Ne yaparlar? Hiçbir yazı yazamayınca, futboldu, çıplak karı resmiydi, Hazret-i Mahmud'du, her ne geçerse ellerine, gazetenin içine dolduruyorlar. Doğruca yazı yazabilse, haber verilebilse bu rezaleti yaparlar mı?” (SÇKRN, s. 85). Toplum gerçeklerinin üzerlerinin örtülmesi, sansür kültüründe ters yüzlükler ortaya çıkarır: Toplum gerçeklerinin üstü örtülür, kadın modellerin bedenleri açılır. Siyasetçilerin, hükümetin gazetelere sansür uygulaması; toplumun gerçekleri görmesine yardımcı olacak ve topluma göz açtıracak gazeteyi bir şehvet fotoromanına dönüştürür.*

Toplumcu Gerçekçi Türk romanına Aziz Nesin'le birlikte katkı sağlayan güldürü ustası Rıfat Ilgaz; şair, öykücü ve romancıdır. Türk güldürüsüne, mizahına önemli eserler kazandıran yazarın mizah anlayışı, burjuvayı kendi silahıyla vurmak üzerine kurulmuştur. “İstanbul sokaklarında yolunu yitiren, tünellere, tramvaylara korkuyla binip inen hödüklerimiz biz. İşte böyle bir anlayışta olan İstanbul'un kentsoylularını karşıma almanın tam zamanıydı. Biraz da bizler, Anadolu'dan gelenler, hödükler, bu kentsoylulara takılmalıydık.” (Uçar, 1989: 19). Aslen Kastamonulu olan sanatçı, İstanbul burjuvazisinin Anadolu'lularla alay etmesine karşı mizah anlayışını oluşturduğunu belirtmiştir. O, “...öykü ve romanlarıyla toplumumuzun kırk yıllık bir döneminin panoramasını vermiştir. Acı da neşe de hayatın içinde bulundukları oranda yansımıştır bu panoramaya. Rıfat Ilgaz'a sorunsuz bir toplum verilseydi, kendisinden başka türlü bir mizah beklenebilirdi.” (Dölek, 1989: 27). Rıfat Ilgaz, toplumunun özelliklerine göre kendi mizah anlayışını oluşturmuştur.

Yazarın ilgili dönemde güldürü unsurlarıyla yazdığı iki eseri, *Hababam Sınıfı* ve *Bizim Koşuş* romanlarıdır. *Hababam Sınıfı* (1957); yazarın *Dolmuş* adlı güldürü ve karikatür dergisinde yazdığı öykülerin bir bölümünün toplanıp düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Eser bir lisede, haylaz öğrencilerle onları kontrol etmekte zorlanan öğretmenler ve okul yönetiminin arasında geçen komik olayları ele alır. Öğrencilerin haylazlıkları,

öğretmenle öğrenci ilişkilerinin temelinde, toplum gerçekleri vardır. *Hababam Sınıfı* öğrencileri, sınavlara çalışmak yerine, kopya çekerek başarılı olmaktan başka bir şey düşünmez. Bunda kendilerini haklı görmek isterler. “Gözünü sevdiğim kopyası... Ne doktorlar ne avukatlar ne mühendisler yetiştirmişti şimdiye kadar. “Gözümünden hiçbir şey kaçmaz!” diye sıraların üstünden atlayarak kopya çekmeye çalışan Maraton Raşit bile Tabiiyeciliğini kopyaya borçlu değil miydi? Avucumun içine sakladığı küçük kâğıtlardan bitkilerin Latinceilerini çaktırmadan okuması kopyacılıktan başka bir şey miydi sanki?” (HS, s.47). Öğretmenlerin de zamanında kopyaya yeltenmeleri, hatta derslerini anlatırken küçük kopyalar çekmeleri; öğretmenin dediğini yap ama her yaptığını yapma, anlayışını adeta haklı çıkarır. Bilginin içselleştirilememesi, öğrenme eyleminin yararının fark ettirilememesi, eğitim sisteminin büyük sorunlarıdır. Eser, sinemaya da uyarlanmıştır ve Türk sinemasının klasiklerinden biri olmuştur. İlk baskısı 1959’da yapılan *Bizim Koğuş*, *Rıfat Ilgaz*’ın 1960’tan önce yazdığı ikinci güldürü romanıdır. Eser daha sonra *Pijamalılar* adıyla basılmıştır. *Bizim Koğuş* tıpkı *Hababam Sınıfı* gibi, ilk kez *Dolmuş* mizah dergisinde yayımlandıktan sonra müstakil bir güldürü romanına dönüştürülmüştür. *Ilgaz* bu eserini, kendi gerçek yaşamındaki bazı olaylardan yola çıkarak yazmıştır. *Bizim Koğuş*; bir dispanser-hastanedeki hastaların yaşadıkları trajikomik olaylar üzerinden toplum gerçeklerine dikkat çeker ve toplum yaşamındaki olumsuzlukları eleştirir.

Geçim sıkıntısı, yoksulluk, yozlaşmış bürokrasi, düzensizlik ve bozukluk; kara mizahı yapılan konulardır. Romanın olay örgüsü, bir kalp hastalığı sonucu dispansere yatırılan bir gazetecinin burada gördükleri ve yaşadıklarıyla örülür. Hastalar, doktorlar, hemşireler ve bürokratlar; romanın karakterlerini oluştururlar. Gazetecinin yattığı dispanserdeki hastaların çoğu, uzun süredir yatan hastalardır. “Renkli kişilikleriyle ölümün eşiğinden hayata bakan hastalar, bize kara mizah için bir tanım gösterir gibidirler.” (Dölek, 1989: 27). Bu hastaların çoğu yoksuldur, taburcu olmamak için her yola başvururlar. Çünkü hastaneden çıktıkları anda, bedava yemek, yatak, giysi bulamayacaklardır. “Taburcu olmak korkutmuştu Deve Recep’i. Hem taburcu olamazdı ki... Ne pantolonu vardı ne ceketi... Geldiği gün kardeşine verip eve yollamıştı, üç dört aydır ne kardeşinden bir haber almıştı ne ceketiyle pantolonundan! Hastane pijamasını çıkardığı gün don gömlek kalacaktı ortada.” (BK, s.84-85). Yoksul hastaların hastaneden taburcu olmak istememeleri, yoksulluğun toplumda büyük bir sorun olduğunun göstergesidir. Normalde, hastanede yatan her hasta, çabuk iyileşmek ve taburcu olmak

ister. Fakat halk arasında yoksulluğun anormal derecede çoğalması, hastane ortamının da anormalleşmesine sebep olur.

Bizim Koşu'un olay örgüsü, gazeteci başkişinin hastanelerde gördüğü bu bozukluğu, yozlaşmışlığı ve olumsuzlukları; gazeteye birer toplum gerçeği olarak yazmasıyla sonlanır. Yönetim ve bürokrasi, gerçeklere karşı sadece gözlerini değil, kulaklarını da kapatmıştır. Halk yine de gazetecilerin bu gözleri ve kulakları açtırabileceğine inanır. Başkişi *Gazeteci* dispanserden taburcu olurken, doktorlar ondan umutludur. *Gazeteci*, hastaneye yardım edilmesini sağlayabilecek potansiyele sahiptir. "Açık havada gezeceksin!" "Ama efendim, gezmenin zamanı mı şimdi?" "Tam zamanı! Bütün gün gazete gazete dolaşır, şu bir türlü çıkmayan kömürü çıkarır, gönderirsin bize! Yaz Hemşire Hanım, taburcu!..." (BK, s.160). Halkın gazeteye kolayca ulaşması, toplumsal sorunların ya da kurumsal sorunların en azından birkaçını çözebilmede kilit rol oynayabilmektedir. Dispanser yönetimi, dispansere kömür verilmesi için *Gazeteci*'den yardım beklerler. Kömür alınırken bile bu kadar zorlanması, *Kapitalizm*'e-burjuvaziye hizmet eden bürokrasinin bir çarpıklık örneği olarak gösterilmiştir. *İlgaz*'ın burada taşlama yaptığı hissedilir. "Taşlamacı her şeyden önce çok keskin bir gözlemcidir. O, toplumda size sorun çıkaran çeşitli iğrençlikler görmüştür. Siz okuyucuları, ya henüz bunları görmemiş ya da onlara gerektiği kadar dikkat etmemişsinizdir." (Lunaçarski, 1982: 113). *Toplumcu Gerçekçi* anlayışı sanatının merkezine alan *Rıfat İlgaz*, *Bizim Koşu* eseriyle, mizahın gerçeklerin sertliğini ve acııcılığını yumuşatmasındaki örneklerinden birini vermiştir. "Mizah hayatın akış hızına ve içinde var olunan yaşamsal sürecin nabzına göre kendi şerbetini ayarlayabilen bir anlatım dilidir. Öyle ki mizah, kimi zaman duvar kadar sert bir tavra bürünürken, kimi zaman da toplumsal gerilimlerin şiddetini azaltabilecek bir emniyet valfi olabilmektedir." (Yardımcı, 2010: 36). Yazarın mizahındaki denge, tatlı sert bir şakaya karşılık verilen bir gülümsemenin tadını hissettirir. Taşlama ve gülümseme, toplum gerçeklerinin farkında olduğuna yönelik mesajı kendi özgünlüğüyle verir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın ilk otuz yıllık döneminde işlenen izlekler; ilgili dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik unsurlarından doğrudan etkilenmenin birer sonucudur. Yeni kurulan bir devletin, geçmişten kalan etkilerden, olaylardan, zihinsel durumdan bir anda sıyrılıp her şeye en baştan başlaması kolay değildir. *Cumhuriyet*'in binbir zorluktan geçerek kuruluşu, zorlukların tamamen bittiği anlamına gelmemiştir. Yeniliklerin toplum yapısına oturtulmak istenişi, dünyanın yeni ve daha büyük bir savaşa

sürüklenişi, devletin ekonomik anlamda güçlenmek için *Kapitalizm*'le/*Batı*'yla uyumu yakalamaya çalışması; bu dönem romanında okurun gördüğü ve anladığı her izleğe sirayet etmiştir. Yabancılaşma, yozlaşma, sömürü, din, savaş, kadın ve cinsiyet eşitsizliğinin işlenişi; geçmişten birike birike gelen ve yayılan olumsuzlukların merkezinden örneklerini sunmuştur. Yazarların kaygısı, *Kapitalizm*'in toplum zihnine ve yapısına tamamen yerleşmesinin, birike birike gelmiş olan sorunların daha da büyümesine yol açması olasılığıyla ilgilidir. Feodal özellikli ağanın burjuvaya dönüşmesi, varlıklı kişilerin biraz daha zenginleşmesi, fabrikaların arttırılmak istenmesi, kentleşme ve göç olguları; insanlardan doğaya her şeyi etkiler. Kadının toplumdaki yerinin sorgulanışında, cinsiyetçilikle ilgili gerçeklerin toplumdaki yaygınlığı öne çıkar. Siyaset ve *Komünizm*'in romanlarda işlenişindeyse çok partili hayata geçişin etkileri ve *Komünizm*'in bir nefret objesi olarak algılanışı belirgin derecede hissedilmiştir. *Demokrat Parti*'nin kuruluşu ve 1950'de iktidar oluşunun toplumsal etkileri çeşitli yönleriyle ele alınırken, *Türkiye*'nin *Batı* dünyasıyla tamamen bütünleşme çabalarının sonucu da toplumun büyük kesiminin *Komünizm*'den nefret etmesinin görüntüleri çizilmiştir. Aşk ve sevginin işlenişinde, olumlu tiplerin temiz aşklarına zarar veren ağa, burjuvanın eylemleri üzerinden, âşıkların aslen sınıflı toplum yapısından kaynaklanan sorunlar yüzünden kavuşamamasına dikkat çekilmesi gibi durumlar öne çıkmıştır. Buna karşın emek sevgisi, çalışmayı yücelten bir izlek olarak işlenmiştir. Köy yaşamıyla ilgili romanlarda ve güldürü romanlarında işlenen izlekler de dönem romanının genel izlekleriyle uyum içerisinde görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA DİL / ÜSLÛP / ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Dil ve üslûp, edebi eserin bir bütün oluşundaki parçalardan biridir. Edebiyat, malzemesi dil olan bir sanattır. Yazar ve şair, dili en iyi biçimde kullanarak edebi eser oluşturmaya uğraşır, yani edebi bir dil kullanarak eserini oluşturmaya uğraşır. “*Edebî dil, bir milletin konuşma dili ve yazı dili teşekkül ettikten sonra kültür dili diyebileceğimiz bir söyleyiş zemininde daha fazla hissedilen, bir tarafı ile itibari ve uçucu, bir tarafı ile hayatın gerçek değerleriyle kaynaşan estetik ve orijinal bir ifade yoludur.*” (Önal, 2008: 25). Edebî dil, üslûbun kuruluşunda temel unsurlardan birisidir. Edebî dille birlikte dil ve üslûp özelliklerini kullanabilmenin başarısı; sanatçının, kendi deneyimlerini eserinin diline özgünce eklememesiyle kendisini gösterir. “*İyi yazar, deneyimlerini bir metin olarak düzenlemesini bildiği için aslında iyi yazardır.*” (Arslan, 2013: 126). Küçükten büyüğe bütün dil malzemesinin, deneyimlerle karılması, yazarın sanat yaşamını anlamlandıran bir eylemdir. Günlük yaşamda kullanılan günlük dil, yazarın ellerinden kurmaca dile dönüşür ve estetize olur. Şiir, roman, öykü ve tiyatrodaki kullanılan dil; günlük dilin estetize edilmiş hali olan kurmaca dildir. Kurmaca dil içerisinde, birer unsur olan konuşma dili, devrik cümle, deyim, atasözü, yöresel deyiş, argo ve sövgü sözcükleri, mesleki terim vb. yer alabilmektedir.

Üslûp; “*...içeriğin (düşünüşün) formudur.*” (Aktaş, 2002: 58). Yazarın kurmaca dünyasını oluştururken içinde bulunduğu düşüncenin, yazara özgü dil kullanımları ve anlatımlarda şekillenmesidir. Bir başka deyişle, “*...dilini kişiye göre özel bir kullanılış tarzı, bu yolla yepyeni bir dünya kurmasıdır.*” (Çetin, 2009: 271). Dil malzemesinden, anlatım olanaklarından yararlanışın ölçüsü hakkında ipuçlarını veren üslûp incelemesi; yazar ve eseri hakkında doğru eleştiri yapabilmeyi kolaylaştırmaktadır. Üslûp inceleme türleri ikiye ayrılır: Tasviri üslûp incelemesi ve tekevvünü (oluşumsal) üslûp incelemesi. Bu kavramlar, Şerif Aktaş tarafından tanımlanmıştır. Tasviri üslûp incelemesi; “*...bir kavramı, bir fikri, bir duyguyu veya bir hali ifadeyle vazifeli dil unsurlarının sahip olduğu değerleri incelemektedir. Yani metnin veya ifadenin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerin araştırılması ve gözler önüne serilmesinden ibarettir.*” (Aktaş, 2002: 82). Tasviri üslûp incelemesi, eserde kullanılan dil malzemesini geniş bir çerçevede

sunar. Kullanılan sözcüklerin temel anlamlarının yanında yan anlamları, mecaz anlamları, söz sanatlarında kullanılışları gibi durumlar bu çerçevededir. Tekevvünü üslûp incelemesiye; “...esere veya metne vücut veren ferde ait temel özelliği veya özellikleri araştırma gayretinden doğar. Eserin bir öz etrafında teşekkül ettiği, ondaki muhtelif unsurların bu öze göre şekil kazandığı ve birbirini tamamladığı kabul edilir.” (Aktaş, 2002: 158). Her iki üslûp incelemesi, özellikle 20. Yüzyıldan itibaren kendi formlarını oluşturmuştur. Üslûbun kendi türleri olarak “...avam üslubu, bilinç akımı üslubu, dramatik üslup, düşünce üslubu, efsanevi üslup, eleştirel üslup, epik üslup, havas üslubu, hiciv üslubu, hitabet üslubu, mecazi üslup, mizah üslubu, nesnel tasvir üslubu, sanatkarane üslup, tahlilci üslup, yalın üslup” (Çetin, 2009: 298) yazarlar ve şairler tarafından kullanılır. Bazı edebiyat eserlerinde (roman, hikâye vs.) birden fazla üslûp türüne rastlanabilmektedir. Düzyazı (nesir) sanatı olan *roman*, düzyazıda kullanılan çeşitli anlatım tarzlarını içeren bir edebi türdür. Anlatma/tahkiye, gösterme/sahneleme, tasvir, konuşma, iç çözümleme/tahlil, şuur/bilinç akımı, açıklama, yorumlama, leitmotiv, montaj; romanda kullanılan anlatım tarzlarıdır.

4.1. Marksizm ve Toplumcu Gerçekçilikte “Dil-Üslûp / Anlatım”

Marksist sanat anlayışında dil-üslûp/anlatım unsurları; eserin biçimiyle ilgili konularla bağlantılı olarak değerlendirilen unsurlardır. Toplumla ilgili durumların sanat eserine yansısı, *Marx*’ın “...sanat, yorumun ve yeniden yorumlamanın çok anlamlı bir kaynağı değil; sosyal değişimin bir barometresidir” (Zima, 2006: 133) düşüncesinde karşılık bulan görünümünün üzerinde toplanır. Marksist kuramcılar; yazarın dil, üslûp kullanımı ve anlatım özelliklerini, toplumsal değişim dinamiklerini gözetenek bu bağlamdan genişleyen bir çizgide değerlendirirler.

Marksist bilgi anlayışının yansıtmacı değerlendirmelerinde, sanata ve edebiyata bir bilgi biçimi olarak bakılması, sanat eserinin ideolojik bir taşıyıcı ve yansıtıcı kabul edilmesi sonucunu doğurmuştur. “*Toplumcu Gerçekçiliğin öz ve gerçek kavramlarına onca önem vermesinin nedeni de budur. (...) Dolayısıyla yazın, son kertede, belli bir ideolojinin dışavurumu olmaktadır.*” (Oktay, 2008: 138). *Toplumcu Gerçekçi* sanatın komünist ideolojiye hizmet edişi, bu ideolojinin sanat/edebiyat eseri yoluyla topluma yansıtılışını başarabilmesinden geçer. Marksist sosyalist/komünist düşüncenin aktarımı, toplumbilimsel kavramları eserin diline, yazarın üslûbuna sokabilmektedir. “*Belli bir eserdeki fikri sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek, belli bir edebi fenomenin*

sosyolojik eşdeğerini” (Plehanov, 1987: 10) belirlerken, eserin dilinin toplumsal olgulardan ve dinamiklerden etkilenişini göstermektedir. Bu durum, *Toplumcu Gerçekçi* roman yazan sanatçının, açıklama anlatım tarzını, eserinin belli yerlerinde kullanmak mecburiyetini gösterir. Açıklama ve yorumlama; “...*sanatkârın çeşitli meseleler, olaylar, durumlar, insanlar hakkındaki düşünce ve kanaatlerini, ya doğrudan doğruya ya da anlatıcı veya kahramanlar vasıtasıyla okuyucuya iletmesidir.*” (Çetişli, 2009: 110). Marksist sosyalist ideolojiyle ilgili kavramların açıklanması, okuyucuya aktarılması ve olayların bu çerçeveden yorumlanması, bu anlatım tarzının kullanımıyla mümkündür. Anlatma/tahkiye tarzının içine ya da yanına eklemelendirilen açıklama, okurun Marksist ideolojiyi anlamasına yardımcı olur. Edebiyatın malzemesi olan dil, sanatçının sadece sanatsal kalıbında değil, toplumsal kalıpta da karılır ve kullanılır. Dil, sanatçı tarafından yoğurulup işlenerek bir sanat eserinin yaratılmasına katkı sağlarken bir yandan da görevler yüklenir. Dilsel özellikler, yazarın eserini değerlemesinde çok yönlü durumların verilmesine göre kullanılır. “*Edebiyat eserlerinde, ayrıntıların yanında, o eserlerin yaratılışına katılmış dilsel özelliklerin de büyük önemi vardır. Bir eserin tüm dilsel kuruluşu, yani sanatsal söylem, karakter üstüne yazarın düşünsel-heyecansal değerlemesini dile getiren araçtır.*” (Pospelov, 2014: 80). Çok yönlülükte dengeyi kurabilen sanatçı, dil-içerik-yapı bütünlüğünü sağlayarak eserini yaratmaktadır.

Toplum gerçeklerinin çözümlenmesi ve değerlendirilmesinde ideolojik unsurlar dile girer. İlkeler ışığında yapılacak anlatım, dilin olanaklarıyla gerçekleşir. “*Herhangi bir ideolojik ürün, herhangi bir fiziksel bedende, üretim aracında ya da tüketim ürününde olduğu gibi yalnızca gerçekliğin (doğal ya da toplumsal gerçekliğin) bir parçası olmakla kalmaz; fazladan olarak bu fenomenlerin tam tersine, kendi dışındaki başka bir gerçekliği yansıtır ve saptırır (refract). İdeolojik her şey gönderene sahiptir: Kendi dışındaki bir şeyleri temsil, tarif ya da ikame eder. Başka bir anlatımla, göstergedir. Gösterge olmaksızın ideoloji de yoktur.*” (Voloşinov, 2001: 48). Marksizm ve kuramın göstergelerine dikkat edildiğinde; toplum yapısıyla ilgili gösterge durumları, düşünce ve gerçek ilk sırada gelir. *Anatoli Lunaçarski*; “*Edebiyat – düşünceye en yakın sanat olan söz sanatı -*” (Lunaçarski, 2000: 16) derken, aslında buna dikkat çeker. Edebiyat bir düşünce yapısının, ideolojinin sanatsal açıdan yansıtılmasında başrolü oynayan bir sanattır, en azından, Toplumcu Gerçekçiler böyle düşünürler.

Marksizm’in fikir babaları olan *Karl Marx*’ın ve *Friedrich Engels*’in sanat ve edebiyat üzerine düşüncelerine genelce bakıldığında, sanatın toplumsal yapı, üretim tarzı

ve yaşantıyla ilgisine dikkat çeken değerlendirmeler yaptıkları görülür. İkisi ayrıca, yazarların üslup özgürlüğü ve çeşitli sanatsal özgürlüklerle ilgili yorumlarda da bulunmuşlardır. *Marx*; yazarın sadece para kazanmak için yazarlık yapmaması gerektiğini belirtir. “*Yazar işini hiçbir zaman bir araç olarak görmez. Eserleri, kendi içlerinde amaçlıdır.*” (Marx, 1971: 67). Marksist düşünceyi kendi pratiğine uyarlayan toplumcu gerçekçiler, sanatçının belirli ilkeler ve kalıplar içerisinde sanatını yapmasını uygun görürler. “*Edebiyatın siyasi gücü sağlamlaştırmaktan Tanrı’yı övmeye, ahlak eğitimi vermekten aşkın hayal gücünü örneklendirmeye, yapay bir din hizmeti sunmaktan büyük ticari şirketlerin karlarını artırmaya kadar uzanan daha değişken bir işlevler tarihi olmuştur.*” (Eagleton, 2012: 35). *Toplumcu Gerçekçilik*, *Bolşevik Parti*’nin siyasî gücüne katkı sağlarken *Komünizm*’i bir din gibi kutsar. Sanatçıdan, bu kutsamanın vaizi olarak, uygun bir dil ve üslup kullanımı beklenmiştir. *Marksizm*; alt yapı ve üst yapının ilişkilerinin anlatımında kendine özgü bir dil felsefesi oluşturmuştur. Dil felsefesi, toplum yapısının alt ve üst katmanları arasındaki ilişkide bağlayıcı bir rol üstlenir. “*Marksizmin temel sorunlarından biri olan altyapıyla üstyapılar arası ilişki sorunu, boyutlarının en önemlilerinde, dil felsefesine sıkı sıkıya bağlıdır.*” (Voloşinov, 2001: 48). İlişkiler gerçekleşirken doğan ideoloji, edebi metin ve dille birlikte değerlendirilir. İdeolojinin toplumda karşılık bulması demek, dil uğraşlarının ve edebi unsurların kendilerini gösterebilmeleri demektir. “*Sosyal psikoloji denilen ve Plehanov’un teorisi ve Marksistlerin çoğu tarafından, sosyo politik düzen ile dar anlamda ideoloji (bilim, sanat vb.) arasındaki bağlantı olarak görülen bilgi alanı, edimsel, maddi varoluşu açısından dilsel etkileşimdir.*” (Voloşinov, 2001: 61). Dilsel etkileşimin parçası olan anlatım/üslup, ideolojinin yayılmasında roller oynar. Marksist edebiyat teorisi, Marksist ideolojinin dil ve üslup özellikleriyle iyi bir şekilde harmanlanarak esere dönüşümüne önem verir.

Rusya’da çarlık yönetimini ve sanayileşme tarihini Marksist anlayışa göre çözümleyen *Lenin* ve diğer *Bolşevik Parti* kurucuları; ülke için gerekli gördükleri sosyalist devrimin ideolojisini geliştirirken, sosyalist düşünceye katkı sağladığına edebiyatçıları dikkate almışlardır. Sovyet sanatını kuran sanatçıların edebi metinleri, bu yöndeki gelişimin meyveleridir. “*Biricik üretim aracı dil olan yazın, bir biçim kurma süreci sonunda, son kertede toplumsal kuruluşa ilişkin bir ideolojik kuruluş üretir.*” (Oktay, 2008: 157). Üslup, ideolojik kuruluşun iskeletidir. İskelet ne kadar sağlam olursa, ideolojinin yaygınlaşması o kadar etkili olacaktır. İskeletin sağlamlığı için; “*sosyal bir fenomen*” (Sapir, 1983) olan dilin, toplumu Marksist sosyalist anlamda manipüle etmek

gerekir. Dil, en önemli işaret sistemidir. Bireye, topluma ve olaylara çekilecek dikkat; dilin kullanımlarındaki yönlerin birbiriyle etkileşimlerine de yoğunlaşır. “*Dil-insan, dil-düşünce, dil-din, dil-grup, dil-toplum, dil-siyaset, dil-hayat tarzı, dil-zihniyet, ilişkileri çok giriftir ve bunlar birbirleriyle etkileşim halinde bulundurlar.*” (Saussure, 1985: 5-6). Toplum ilişkileriyle ilgili çözümlemeler yapan Marksist sosyalist ideoloji; birbiriyle iletişim ve etkileşimde bulunan sınıfların hayat tarzları, zihniyetleri, sınıf içi ilişkileri vb. durumların aktarımını belli bir dille yansıtır. Edebi dil, edebi eserin kurmaca yönünde, gerçeğin yansımalarını üstlenir. *Toplumcu Gerçekçi* eserde kurmaca dilin ifadesinden, gerçeğin tarihsel ilerleyişine ve devrimci değişime uygunluk beklenmiştir. “*Gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtmayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlanması göreviyle birleştirmek*” (Jdanov, 1996: 18), yazarın dilinden beklenen görevlerden biridir.

Toplumcu Gerçekçi yazının dil ve üslûbunda, kendine özgü bir ideolojik güdülenme mevcuttur. Bir parti edebiyatı olarak doğan bu edebiyatta, işçi sınıfının merkezde olduğu sosyalist devlete hizmet etmek önemlidir. “*Söylem, eylem halindeki dil’dir; yani belirli yaşam koşulları içinde ve belli düşüncelerin söylenmesiyle meydana gelen, ilgili duygularla ve çabalarla bağlantılı olan, dilsel iletişim sürecidir.*” (Pospelov, 2014: 307). Eyleme önem veren devrim düşüncesi, söylemde de güçlü olmalıdır. Sanatçıdan devrimi hissettirmesi beklenir. Dil burada, kitleleri ateşleyici bir rol üstlenir. Devrimci bir dil, devrimi toplumun bütün kesimlerine yaymada en önemli araçtır. Devrimci dilin dikkat çeken unsuru, propogandadır. Kuram propagandayı, “*...derin bir bilgiye dayanarak yeni bir inancın durmadan vaaz edilişinden başka bir şey değildir.*” (Lunaçarski, 1998: 75) biçiminde tanımlayabilmektedir. *Komünizm*’in gerekliliği, toplum için yararları, devrimci düşünce ve buna hizmet, *Bolşevik Parti*’ye hizmet etme gibi konular, sanatçının propaganda dilinde, üslûbunda öne çıkan konulardır. Marksist, sosyalist terminolojinin dilde kullanılışı, işçi sınıfını birarada tutmak içindir. “*Grup konuşarak dili meydana getirdiği gibi, dil de grubun oluşmasına katkıda bulunur.*” (Fındıkoğlu, 1958: 272-329). *Devrim, Sosyalizm, Komünizm, Proleterya, Sınıf Mücadelesi, Kapitalizm, Burjuvazi* vs. kavramlar hem günlük dilde hem yazı dilinde sıkça kullanılır. *Kapitalizm*’in sebep olduğuna inanılan olumsuzlukların gösterilmesinde ve devrim mücadelesinin zorluklarında kullanılan ajitasyon, propaganda dilinin bir parçasıdır. “*Ajitasyon, adeta devrimci bildirinin içeriğini ateşler ve rengarenk parıldamasını sağlar.*” (Lunaçarski, 2000: 41). Kitlelerin devrimci mücadeleye

katılışında, ajitasyonun ateşli dilinden okuduklarının etkili olacağına inanılmıştır. Sosyalist/komünist düşüncüyü insancıl ve umutlu söylemle tamamlamak, ilgili bilincin halkta daha da gelişmesini sağlar. Toplumcu Gerçekçi edebiyatın dil ve üslûbundan, temsilcisi olduğu sınıfın ve toplumun daha iyiye kavuşması adına, kitleleri motive etmesi istenmiştir. Bunun yanı sıra, “*Bırak konuşsun yaşamın kendisi!*” (Brecht, 1980: 239) düsturu, *Toplumcu Gerçekçi* yazarın dil ve üslup kullanımına dair ipucunu barındırır. *Bolşevik Parti*’ye ve *Komünizm*’e hizmet eden edebiyat, propaganda söylemlerini taşır. Böylece, “...siyasi toplumsallaşmada, yeni kurulan bir siyasi-sosyal düzenin meşrulaştırılmasında” (Alkan, 1979: 144-151) dilden olabildiğince yararlanılacaktır.

4.1.1. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda Yazarların Üslûp Özellikleri

Üslûp; yazarın dil kullanımındaki özgün bir iş, kavram olmasına karşın yazarın genel çevresi ve sanat çevresinden bağımsız sayılmayan sanatsal olgudur. 1930-1960 arasında Toplumcu Gerçekçi Türk romancılarının oluşturduğu gruba bu açıdan bakıldığında; genel eleştirel bir üslûbu görmek mümkündür. Sınıflı toplum yapısı, kent ve köy yaşamının zorlukları, toplum, işçi, köylü, yoksulluk, yozlaşma vb. durumların eleştirisi; romancıların eserlerinde ortak üslûbun belirgin özelliğidir. Ortak üslûp özellikleri dışında, yazarlar kendi üslûpları içerisinde eşitli anlatım tekniklerini ve türlerini kullanmışlardır.

4.1.2. Sadri Ertem ve Reşat Enis Aygen’de Gazeteci Özellikli Dil / Üslûp

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nın başlangıç eseri sayılan *Çıkrıklar Durunca*’nın yazarı *Sadri Ertem*’in asıl mesleği gazetecilik. Gazetecilik, gazete yazarlığı özellikleri, yazarın üslûbuna türlü örneklerle yansımıştır. “*Burada tek, basit olan açlık vardır. Açlığın kemiklerini çatırdattığı, kanlarını durgunlaştırdığı seslerini kısıttığı insanlar vardır. Güzel sözler, sevimli hülyalar, teşbihler, cinaslar, arkasında dumanın üstünde ufuneti bütün bir âlemi rahatsız eden hakikat vardır.*” (ÇD, s. 47). Yazar ilk romanında yoksul ve ücra bir köye gidip orayı gözlemleyen, notlarını alan ve bu notları köşesine taşıyan bir gazeteci üslûbunu kullanmıştır. Hatta okuyucuya yoksulluk ve felaket manzaralarından söz etmenin rahatsızlığını duyanlara ve bu konuyla ilgili kendisini eleştirenlere karşı yanıtlarını çekincesizce veren bir sertlik, *Ertem*’in gazeteci üslûbunda ve genel üslûbunda zaman zaman öne çıkmıştır. “*Sözlerden ince tıraşide bir bilezik, bir küpe, bir kravat iğnesi arayanlar kuyumcu dükkânlarına koşsunlar. Muharriri*

bir perendebaz, bir cambaz yahut kelimeler serdari görmek isteyenler de istedikleri yere gidebilirler.” (ÇD, s. 47). Yazar bu örneğinde okuyucuya adeta seslenir, olay örgüsünün anlatımında araya girer. *Ertem*, yazarın, gerçekleri açıkça göstermek zorunda olduğuna inanmıştır. Bu sebeple, yazardan söz sanatları kullanımı, ağdalı ve süslü cümleler, anlamda kapalılık gibi durumların beklenmemesi gerektiğini vurgular.

Mecazilik, anlamda kapalılık gibi özellikler, edebi dil ve üslûbun kuruluşunda eski dönemlerden beri koşul olarak kabul görmüştür. “*Ancak bunun yanında halk edebiyatı örneklerinde gördüğümüz ve 1940’tan sonraki Türk şiirinde karşılaştığımız bazı ifadelerde, edebî dilin oluşumu için mecazın sınırlarına girmeden söylenen mısralar, gerçek anlamlı kalıpların da edebî dili oluşturabileceğini gösterir.*” (Önal, 2008: 26). *Sadri Ertem*, *Nazım Hikmet*’ten etkilenmiş ve 1930’ların ikinci yarısı ve 1940’ların ilk yarısındaki toplumcu gerçekçi öncül meseleler hakkında yazılar yazmıştır. Yazarın dilde anlaşılabilirlik ve açıklık isteği, sözcüklerin temel/gerçek anlamlarının kullanılmasıyla, sanatsız biçimde edebi dilin oluşturulabileceğiyle yakından ilgilidir. O, yazarın sözlerini sadece süslemekle mükellef bir işçi olmadığını vurgular.

Sadri Ertem, *Çıkrıklar Durunca, Bir Varmış Bir Yokmuş, Düşkünler, Yol Arkadaşları*’nda çeşitli anlatım tarzlarını kullanmıştır. Anlatma/tahkiye ve gösterme/sahneleme tarzları, yazarın romanlarında ağırlıklı olarak kullanılmıştır. “*Gecenin bu geçkin saatinde karanlık zift yığına benzeyen evlerin birinde bir kadın hiç mi hiç mutut olmadığı halde uyandı.*” (ÇD, s. 4). Anlatma/tahkiye etme; roman, hikâye, destan vb. türlerin temel anlatım tarzıdır. Gösterme/sahneleme tarzıysa genel olarak, tiyatro ve sinema gibi sanatlarda kullanılsa da romanlarda, hikâyelerde diyalog, monolog gibi tekniklerin kullanılmasıyla esere giren bir anlatım tarzıdır. “ - *Efendim, saye-i risalette, atlı arabalı bir konakta kademnihâde-i âlem oldum. Yalıda büyüdüüm. Dadılar, tayalar, ecanipten suret-i mahsusada celp edilen mürebbiyelerle terbiye edildim. / - Limonuyla yumurtası az gelmiş düdüğüm...* (DŞKLR, s. 8). Yazar *Düşkünler* romanındaki bu diyalog örneğinde, havas üslûbuyla avam üslûbunu birarada kullanmıştır. Havas üslubu; “*eğitimli, görgülü, hayatı derinlikli yaşayan, sosyal ilişkilerini oldukça düzenli ve düzeyli bir çizgide yürüten, saygılı ve karşısındakine değer verdiğini gösteren hitap ifadelerini kullanan ince, kibar, nazik insanların konuşma ve ilişki biçimlerine dayanan*” (Çetin, 2009: 280) bir üslûp türüdür. *Düşkünler* romanının *Şinaver Bey* karakteri, aristokrat bir aile mensubudur ve iyi bir eğitim almıştır. Hapishaneye düştüğünde, orada bulunan mahkûmlarla bir salon beyefendisi gibi konuşmaya çalışır. Ancak mahkûmlar,

onunla alay ederler ve avam üslûbuyla konuşurlar. Mahkûmlar, kabadayılar, hırsızlar, kopuklar, külhanbeyleri gibi grupların kullandığı avam üslûbu, kesimsel sapma örnekleriyle, *Toplumcu Gerçekçi* romanda sıkça görülen bir üslûp türüdür. *Yol Arkadaşları* eserinde metinlerarasılık vardır. “*Yol Arkadaşları’nda Mis Molli’nin ailesinden Mis Florens, Kırım Savaşı’na İngiliz ordusunda hastabakıcı olarak katılır. Bir Varmış Bir Yokmuş’ta Abdülmecit’in ilgi gösterdiği Fransız Düşes Ema’nın arkadaşı Mis Florens de Kırım Savaşı’nda İngiltere’ye hizmet eden bir kadındır.*” (Demir, 2006: 275). Yazarın bu anlatım unsuru, tarihi olayların ilerleyişini hissettirmesi bakımından dikkat çeker. *Kırım*, modern yüzyıllar boyunca kapitalist güçlerin ele geçirmeye çalıştıkları stratejik bir bölgedir.

Sadri Ertem, romanlarında montaj tekniğine yer vermiştir. “*Zarif, nüktedan müftü sarığı bir tarafa yığmış, (...) bakıyor, bakıyor, baktıkça kendinden geçiyor. Ara sıra ağzından bir mısra fırlıyor: “Dökülen mey kırılan şişe-i rindan olsun!...”*” (ÇD, s. 48). *Çıkrıklar Durunca*’da kullanılan bu beyit, 18. Yüzyılın ünlü divan şairi *Nedim*’e aittir (*Berceste*). Romanda, halk edebiyatı kaynaklı bir montaj örneği de mevcuttur (s. 59). Eserde bir başka montaj örneği, *Sıddıkzade* karakterine ait gazete ilanıdır. “*Vilayet gazetesi bile şöyle bir haber neşretti: “Eşraftan Sıddıkzade Ali Efendi, hikmethüda bazı köylerde zuhur eden açlık yüzünden açıkta kalan fukaraya meccanen, vakti hali yerinde olanlara uzun vade ile elli top giyecek elbiselik hediye etmiştir. Var olsun hamiyetli zenginimiz, var olsun halkın babası.”*” (ÇD, s. 176). *Ertem* ilgili örnekte kendi gazeteciliğini hatırlatmıştır. Yazarın romanlarındaki cümle yapısı, genellikle kurallı cümle kullanımı, birleşik cümle kullanımı örnekleriyle oluşmuştur. Anlatıcının kullandığı zaman kipi, genellikle görülen geçmiş zaman (di’li) kipidir. Ayrıca, romanların ilk baskılarının 1930’lu ve 1940’lı yıllar olması sebebiyle, günümüzdeki yazım kurallarından farklı durumlar söz konusu olmuştur. “*Benziyen, puflıya puflıya*” örneklerinde görüldüğü üzere, sözcüklerin bugünkü kullanımlarında, ünlü daralması yoktur. Yazarın romanlarında kullandığı dil, duru ve açıktır.

Reşat Enis Aygen, *Sadri Ertem* gibi, asıl mesleği gazetecilik olan yazarlardandır. *Aygen*’in, toplumdaki olaylara gazeteci ve romancı gözleriyle bakabilme şansını kullanıp kullanamadığı, eleştirmenlerin çeşitli değerlendirmelerinin konusu olmuştur. “*Gazetecilik, gerçekleri görmesi bakımından ona birçok fırsatlar vermiş, aralıksız gelişen ve durulaşan yazı dilini kolaylıkla izlemesinin imkânlarını hazırlamış, diğer taraftan da merak ve heyecanları tahrik edecek basit ve hissi unsurlara dayanan gazete*

hikâyeciliğine sürüklemiş, eserlerine harcanacak zaman da bırakmamıştır.” (Alangu, 1968: 291). *Aygen*, romanlarında sade ve açık bir dil kullanmıştır. Gazetecilikten gelen özellikler, eserlerinde kendisini göstermiştir. Yazarın toplum gerçeklerini yansıtmak anlamında dikkat çeken ilk romanı olan *Gonk Vurdu*, gazete ilânı örneklerinin montaj tekniğiyle kullanıldığı bir eserdir. “*Nuri Bey -Genç memurun adı bu- elindeki “Akşam” gazetesini Ömer’e uzattı. (...) MEMLEKETİN EN MUTEBER VE MARUF --- şahıslarının kefaletile taşrada çiftliklerde çalışmak isteyen bir zat... .. 22 YAŞINDA BİR GENCİM --- Tahsilim lise derecesindedir. Çalışmak istiyorum. Her ne iş olursa olsun yaparım. Anadolu’ya da giderim.*” (GV, s. 47). Eserin genel konusu, 1929 *Ekonomik Buhranı*’nın ülkeye etkileri üzerine olduğundan gazete ilanlarında iş arayanların varlığı fazladır. İşsizlik, yoksulluk vb. sorunlar, toplum gerçeklerinin simgeleri olarak gazete ilanına girer. Gazetecilik özelliğinin bir başka göstergesi, gazetede görülen esnaf tabelası veya gazete haberine konu olan birisinin kimlik bilgileri niteliğindeki kurmaca örneklerle yer verilmesidir. “*Şehremaneti Emrazı Zühreviyye Teşkilatı Muayenehanesine Mahsus Muayene Defteri*” (GV, s. 131) içerisindeki bir hayat kadını vesikası örneği, eserin gerçekçiliğini güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.

Reşat Enis Aygen’in romanlarında, montaj tekniğiyle ilgili pek çok örnek bulunur. Türkü, taşlama, fıkra, hikâye, söz vb. farklı örnekler, montaj tekniğine birer örnektir. “*Vuuurrr patlasın / Çaaalll oynasın / Bu hayat böyle geçer / Heyy / Bu hayat böyle geçer.*” (GV, s. 20). *Gonk Vurdu*’da montaj tekniğine uygun olarak, *Timurlenk*’le ilgili bir hikâye de anlatılmıştır. *Ekmek Kavgamız*’da, *Lenin*, *Karl Radek* gibi ünlü sosyalistlerle ilgili anekdotlara yer verilmiştir. Ünlülere ait bazı sözler, montaj olarak kullanılmıştır. “*Galiba Gustav lö Bon söylemiş: Dünyayı diriler değil, ölümler idare eder.*” (AD, s. 197). Yazarın taşlama, özlü söz vb. kullanımları özlü anlatım örnekleridir. “*Toprağa doymazsın, kana doymazsın / Kimsede bir lokma azık komazsın / Şeytana kul olur Hakka uymazsın / Şerrine lanet Despot deyyuzu*” (DSPT, s. 82). *Despot*’ta yer alan taşlamada *Davut Ağa*’nın köylüye zulmetmesi, halkın söylediği bir türküyü dönüşmüştür. Özlü anlatım, yazılı anlatım türünde ele alınan konuyla ilgili atasözlerinin, güzel sözlerin, şiir dizelerinin vb. verildiği ve anlatılmak istenenin kısa yoldan, öz ve çarpıcı biçimde anlatıldığı bir anlatım biçimidir. Diğer bir deyişle; “*...az sözle çok şey anlatmayı amaç edinen anlatım biçimidir.*” (Ayva, 2013: 206). Yazarlar, romanlarında özlü anlatım biçimiyle ilgili şiir dizeleri, şarkı/türkü sözleri, atasözleri ve özdeyişleri kullanırlar. *Aygen*’in *Ağlama Duvarı*, *Despot*, *Toprak Kokusu* vb. romanlarında yerel hikâyeler,

fıkralar, atasözleri, deyişler çeşitli karakterlerin ve anlatıcıların ağızlarından verilmiştir. *Toprak Kokusu*, bu anlamda başı çeker. “Birçok deyim ve atasözünün yanında türkü, şarkı, dua, tekerleme gibi halk ürünü edebi mahsuller eseri daha yerli ve edebi kılmalıdır.” (Kolcu, 2013: 475). Eser, Çukurova-Adana bölgesinin folklorik zenginliğinden örnekler içerir.

Yazarın romanlarında çoğunlukla kullandığı anlatım tarzları; anlatma/tahkiye ve gösterme/sahneleme, tasvir vb. dir. Üslûba dair bazı özellikler, anlatım tarzlarının içine yerleşmiştir. Aygen topluma gazeteci gözüyle bakan bir yazar olarak; gazetelerin üçüncü sayfa haberi niteliğindeki kötü olayları, faciaları, romanlarının kurmaca dünyalarında sıklıkla örnekler. Kendisinin bir özelliği; “...hemen hemen bütün romanlarında kötümser bir bakış açısının bulunmasıdır. Neyi ve kimi anlatıyorsa, her şeyi karamsar bir kisveye büründürmektedir.” (Çelik, 2007: 263). Kötümser hava ve görüntü, yazarın her romanında örneklenir. “Onlar “yıkama dairesi”nin yıllardan beri gece işçisiydiler. Gece işçisi kalacaklardı. Ve belki gece işçisi olarak ölmeğe mahkûmdular.” (ABBK, s. 3). Anlatılan insanların çoğunlukla zorlu ve kötü yaşamlarının görüntüleri ve onların bu kötü yaşamdan hiç kurtulamayacakları havası, umutsuzluğa kolayca götürülebienecek kasvetle bütünleşmiştir. Aygen’in toplum gerçekleri kapsamında karakterleştirdiği emekçi, yoksul sınıfın bireyleri, kendilerini kötü olayların pençesinden kurtaramadıkları için kötümser havayı sürekli solurlar. Hâkim bakış açısı ve anlatıcısının örneklerinde tarafsız kalması beklenen yazar, bazen taraf tutar. *Gonk Vurdu*, *Toprak Kokusu*’nda zavallı sözcüğü sık kullanılır. “Zavallı Kötüköy” (TK, s. 16), “Zavallı çiftçi” (TK, s. 17) örnekleri, taraf tutma hissinin göstergesidir.

Yazarın toplum gerçeklerini sunmada kullandığı dil, sade ve açıktır. Bazı romanlarında anlatıcılarına çeşitli bilgiler verdirmiştir. Tarih, bilim, istatistik vs. bilgileri örnekleri, bazen kahraman anlatıcılar bazen de diğer anlatıcılar tarafından dillendirilir.. “Kolerada, erken ve ileri derecede rigor mortis görüldüğünü biliyordu. Deride, tırnaklarda ve mukozada koyu bir renk ortaya çıkıyordu. İdrar kesesi bomboştı. Köyliyi ve köyündeki otuz beş insanı öldüren hastalık koleraydı. Emin, fakültede mikrobik hastalıkları anlatan Profesörü duyar gibiydi: “– Kolera adı, Lebraik olduğu sanılan Cholira veya bir sıvının bir borudan akması anlamında (Holira-kötü hastalık) kelimesinden gelmişe benziyor.” Ve milattan yüzyıllar önce visuci adıyla tanınan kolera epidemilerinin kırıp geçirdiği toplumlar, ordular... 1833’te İstanbul’da 6000 insan öldürmüş bu hastalık... İkinci salgın 1859’da ve kurbanlarının sayısı 10.000! Dördüncü

epidemi 15.000 insanın canını alıyor: Yıl 1877.” (YGHN, s. 128). *Yolgeçen Hanı*’nda; başkarakter *Emin*’in asıl mesleği doktorluktur. *Emin*, İstanbul’daki kolera pandemilerinin tarihlerini bilimsel bilgi olarak verir. Bu anlatım tarzı, açıklayıcı anlatım ve kanıtlayıcı anlatıma örnektir. Başkarakter sonradan tiyatrocü da olduğundan tıp, tiyatrocülük terimlerine sıkça yer verilmiştir ve bunlar toplum gerçekleriyle ilişkili biçimde kullanmıştır.

Aygen’in dil özelliklerinden bir diğeri, *Nazım Hikmet* etkisi diyebileceğimiz art arda tekrarlı /makine anımsatıcısı cümleler kullanmasıdır. Bu cümleler, kimi zaman bilinç akımı tekniğinde kimi zaman da dış ses ve makine sesi biçiminde seslendirilir. “*Şefik Bey’in kızı Naciye... Ta kendisi. Ömer’in çocukluk arkadaşı. Titriyordu Ömer... Şaşkın ve deli, sayıklıyordu Ömer: Naciye Naciye Naciye Naciye Naciye*” (GV, s. 133). Art arda tekrarlar, karakterin zihninden geçip söyleme düşer. Diğer örnekte makinenin sesinin yarattığı duygu, karakterin ruhunda yankılanır. “*Makinistin kalın kolları varandaya sarılıyor: - Dikkat! Rotatif homurdanıyor. Saatte yirmi bin basan dev makinenin uğultusu yazı müdürlüğü odasına kadar geliyor. On dakika sonra, haykırışlar bir çığ gibi ıslak yokuştan yuvarlanıyor: İkinci tabı, Halk... Harp, harp! Harp, Harp!*” (AD, s. 36-37). Yaklaşan büyük savaşın ayak sesleri, askerlerin rap rap yürüyüşünü hatırlatır biçimde, gazetenin harp manşetine uygun adım düşer. Yazar bu örnekte, makinenin mekanikliğini militarize bir ses düzeniyle birleştirip, savaş felaketinin kaygısını yansıtmıştır. Romanların geneline bakıldığında, konuşma örneklerinin dışında devrik cümleler görülmemektedir. Cümleler genellikle kurallı cümlelerdir. Basit, birleşik cümle biçimleri bu şekilde verilmiştir, fiil cümlelerinin yoğunluğu mevcuttur. Fiil cümlelerinin yoğunluğu; yazarın eserlerinin “...hareketli, vaka esasına dayalı bir muhtevaya sahip olduğunu gösterir.” (Sarıçiçek, 1995: 426). *Aygen*, olayların, karakterlerin hareketlerinin/eylemlerinin anlatımını, psikolojik çözümlemeler yapmaya yeğ tutmuştur.

Reşat Enis Aygen’in üslûbunda, tasvir tarzının kullanımları boldur. Yazar, toplum gerçeklerini sunmak ve okuru etkilemek için bu tarzın örneklerini vermiştir. “*Binlerce karasineğin vızıldadığı tetanos kaynağı gübre yığınlarında; kirli entarilerinin çıplak topuklarına değen ucunu kaldırarak çükleriyle oynayan sümüklü, dalaklı, değnek bacaklı çocuklar yuvarlanıyordu. Köy yollarındaki bulaşık suyu birikintilerinde onbinlerce sivrisinek kaynaşıyor; dam üstlerinde, kahve peykelerinde ölü benizli, değnek bacaklı sıtmalılar birer loğ taşı gibi uzanıyordu.*” (TK, s. 29). Yoksullukla boğuşan Anadolu köylüsünün kötü durumu, *Toprak Kokusu*’nun *Kötüköy* adlı köyü üzerinden uzunca tasvir

etmiştir. Tasvire katılan bazı benzetmeler, toplumun sömürülmesinde bir simge gibi düşünülmüştür. “*Aşar sırasında da Kötüköy’ün başına bu adam musallattı. O; köylünün sırtında, mandanın kanını emip iliğini kurutan kara bit gibiydi.*” (TK, s. 16). Tasvirlerin yarattığı hava kötümserdir. Topluma gazeteci gözüyle bakış, toplumda olan biten büyük küçük her şeye dikkat kesilmeyi gerektirir. *Aygen*, romanlarının olay örgüsünde pek çok olaya yer verir. Ancak çok şey anlatma isteği, eleştirileri beraberinde getirmiştir. *Yolgeçen Hanı* üzerinden; “...inanılması güç, hatta imkânsız bir sürü olayla tıklım tıklım doludur. Biri bitmeden biri başlıyor. İnsan hangisine inanacağını bilmiyor, tabii hiçbirine inanmıyor. Hepsinin yazarın hayallerinden çıktığı somucuna varıyor.” (Akbal, 1967: 63) eleştirisini yapan *Oktay Akbal*, yazarın gazetecilikten gelen çok olayla ilgilenmesi ve bunu anlatma isteğinin, üslûp dağınıklığı ve inandırıcılık sorunlarına yol açtığına işaret etmiştir.

4.1.3. Sabahattin Ali’de Dil / Üslûp: Doğa Adamının Haşinliğinden Kent İnsanının Nahifliğine...

Yazarlığı ve şairliğiyle *Cumhuriyet* döneminin ve *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı*’nın önemli sanatçılarından olan *Sabahattin Ali*; toplumcu gerçekçiliğin Türk romanındaki gelişiminde yazar kuşaklarının rehberi/köprüsü gibi bir etki bırakmıştır. “*Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay ve Sadri Ertem ile daha sonraki Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz nesli arasında yer alan sanatkar, memleketçi edebiyatın kurucuları arasında sayılır.*” (Korkmaz, 1991: 356). *Sabahattin Ali*’nin bu etkiyi oluşturmada, dil ve üslûp özelliklerinin belirgin bir katkısı vardır. Yazarın üç romanındaki (*Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan*, *Kürk Mantolu Madonna*) dil ve üslûp özelliklerine genel hatlarıyla bakıldığında; klasik ve modern anlatım tarzlarının, tekniklerinin kullanıldığı görülür. Çoğunlukla kullanılan anlatım tarzları; anlatma/tahkiye ve gösterme/sahnelemedir. “*Yusuf ilk defa Edremit’te mektebe gitti. Fakat bu mektep devri pek uzun sürmedi.*” (KY, s. 29). *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan*’da, görülen geçmiş zaman (di’li geçmiş zaman) kipi ekinin kullanımları yoğundur. Her iki romanda da tanrısal (hâkim) bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcısının anlatımı ön plandadır.

Sabahattin Ali, gösterme tarzı kapsamında diyalog, monolog, iç diyalog tekniklerini kullanmıştır. *Sevengül Sönmez*’in hazırladığı ve *Yapı Kredi Yayınları*’ndan çıkan *Sabahattin Ali-Bütün Eserleri (Eleştirel Basım-2013)* içerisinde yer alan üç romandaki diyaloglarda, konuşma çizgisi yerine tırnak işareti (“ ”) vardır. “*Ne*

*oluyorsunuz Raif Bey? dedim. Gözlerini gözlerime dikerek, ısrarla sordu: “Peki ama ne lüzum var? Yetmez mi artık?..” Bu sırada Mihriye Hanım içeri girdi. Bana sokularak: “Bugün iyice!” dedi. “Artık bunu da atlattı inşallah!” (KMM, s. 578). Karakterlerin iç diyalogları, bazen zorlu durumlar karşısında çare arayışlarda bazen de insanın kendisiyle yüzleşmesiyle ilgilidir. “Bazen kendi kendine: “Niçin ben hiçbir şey değilim?” diye sorar ve buna kandırıcı bir cevap bulup veremezdi. Kendisinin dünyaya bir iş için geldiğini müphem bir şekilde hissediyor, fakat bu işin ne olduğunu bilmiyor ve etrafında kendisine “Bu benim işim!” dedirtecek bir şey göremiyordu.” (KY, s. 167). İçimizdeki Şeytan, başkarakter Ömer’in kendisiyle konuşur biçimdeki iç diyaloglardan uzun örnekler de (sf. 361, 362, 363, 364) barındırır. *Kürk Mantolu Madonna*’da kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs (ben) anlatıcı/kahraman anlatıcının anlatımı mevcuttur. İlk iki romanda, genellikle, görülen geçmiş zaman kipi ekinin ve çekimlerinin sık kullanıldığı fiil cümleleri yoğundur. “Ev sahibi onu akşama kadar güçlülükle zaptetti ve Yusuf Edremit’e ertesi gün gitmeye razı oldu.” (KY, s. 229). *Kürk Mantolu Madonna*’da kahraman anlatıcıya bağlı olarak, birinci tekil şahıs eki ve görülen geçmiş zaman ekiyle çekimlenen fiil cümlesi örnekleri çoktur. “Başımı çevirip baktığım zaman camın arkasındaki çehreyi tanıdığımı zannettim. Nitekim araba beş on adım gittikten sonra durdu, kapısı açıldı.” (KMM, s. 549). Yazarın üç romanında kurallı cümle ve fiil cümlesi kullanımları çokken, devrik cümle ve isim cümlesi kullanımları daha azdır, uzun tasvirlerin ve düşüncelerin anlatıldığı birleşik cümle örneklerine de sık rastlanılır. Cümle örnekleri, sade ve duru bir Türkçenin tercih edildiğini göstermektedir. 1930’lu ve 1940’lı yılların Türkçesinde, Osmanlı Türkçesinden gelen sözcüklerin kullanımı, onun dilindeki sadeliği ve duruluğu pek etkilememiştir. *Sabahattin Ali*, toplumda sık kullanılan *Osmanlı Türkçesi* sözcüklerini (*mamafih*, *evvel*, *ortamektep talebesi* vb.) bu anlamda daha çok tercih etmiştir.*

Yazar, romanlarında birden fazla üslûp çeşidine (dramatik, düşünce vb.) yer vermiştir. Dramatik üslûbun belirgin örnekleri, *İçimizdeki Şeytan*’da görülür. “Anlıyorsun değil mi Bedri?” dedi. “Ne sen, ne Macide, beni asla aramayın... Benden bu lütfu esirgemeyin. Belki Balıkesir’e giderim. Belki başka bir köşeye çekilip kendimle uğraşır yahut bizim muhitimizdekilerle benzemeyen insanların arasına dalarak yeni bir hayata başlamak için çalışırım. Yalnız, geçmiş günlerimle bütün alakamın kesilmesi lazım...” (İŞ, s. 521). Kendisiyle bir hesaplaşma içinde olan Ömer, bunun verdiği sıkıntıdan kurtulmak için arkadaş çevresini ve mekânını değiştirmeye karar vermiştir.

Dramatik üslûp; “...insanın kendi kendisiyle, toplumla, tabiatla üzücü sonuçlara sebep olacak şekilde çatışma halinde sunulmasıdır. Kişi bu çatışmalar ortasında insani oluş serüvenini tamamlama sürecini yaşar. Doğruyu bulma adına yaşanan ruhsal değişim süreçleri sergilenir.” (Çetin, 2009: 276). Sabahattin Ali, dramatik üslupla anlattığı olayların veya karakterlerin ruhsal durumlarını ve değişimlerini ince ayrıntılarına kadar yansıtmıştır. Düşünce üslûbu kullanımında, anlatıcının ya da karakterin çeşitli durumlar, olaylar karşısında yorumları ön planda olmuştur. “Bu izdivaç mikrobu evlendikten sonra faaliyetine başlar: Evvelce birtakım emelleri olan, yükselmek, kendini göstermek, eser vermek isteyen adamlara bir kalenderlik, bir lakaytlık gelir. Evde meram anlatmaya asla imkân olmayan, seviyesi, ahlak telakkisi, dünyayı görüşü ve itiyatları büsbütün ayrı bir mahlûkla daimi bir beraberlik insanı dış hayatta da bedbin yapar ve bütün insanlardan şüpheyi düşürür.” (KY, s. 24). Düşünce, beraberinde bir eleştiri getirebilmektedir. Bu örnekte, toplumsal baskılar sonucunda yaşanan zorlama evliliklerin, insanı huzursuz edişi konu alınmıştır. Düşünce üslûbu; “...edebi sanatlarla, süslü ifadelerle yüklü ve duygu derinliğine bağlı bir üslup yerine düşüncelerin düz bir biçimde doğrudan doğruya verildiği” (Çetin, 2009: 278) üsluptur. Açık, anlaşılır cümlelerle kurulan bu üslûpta, deneme, inceleme yazısı havası vardır. Bilgi, fikir aktarmak ve çözümlemeler yapmak yine bu üslûbun cümleleriyle belirginleşmektedir.

Sabahattin Ali montaj tekniğini; Kuyucaklı Yusuf'ta “Köşe başı meyhane,/Asmadandır kapısı./Ben gözüme almışım/On beş sene mapusu.” (KY, s. 43) vb. mani veya türkü örnekleriyle *İçimizdeki Şeytan*'da, Ömer'in okuduğu bir mecmuadaki *Şeytan* adlı şiirin dizeleri örnekleriyle kullanılmıştır. “Onu ben çocukluğumda,/İlk rüyalarından tanırım./Yalnız yürüdüğüm zaman/Odur arkamdaki adım./Onun korkusu, içimde/Ürkek bir dünya yaratan...” (İŞ, s. 305). Bu şiir, Ömer'in korktuğu ve zaman dile getirdiği, romana da adını veren “*İçimizdeki Şeytan*”la ilgili ipuçları taşır. *Kürk Mantolu Madonna*'da montaj örneğiye, Raif Efendi'nin *Almanya* günlerinde yaşamını ve *Maria Puder*'le aşkını anlattığı defterdir. Yazarın kullandığı bir başka anlatım tarzı, tasvirdir. Tasvirin kullanılışında ayrıntılara yer verilmiş, kendisinin gözlem gücünü gösterir. “Öğleye kadar bu hal devam etti. Ben artık gözlerimi pervasızca karşımdakine dikmişim. Kısa kesilmiş saçlarının tepesi açılmaya başlamıştı. Küçük kulaklarının altından gerdanına doğru birçok kırışıklar uzanıyordu. Uzun ve ince parmaklı ellerini önündeki kâğıtlar arasında gezdiriyor ve sıkıntı çekmeden tercüme yapıyordu. Ara sıra, bulamadığı bir kelimeyi düşünür gibi gözlerini kaldırıyor ve bakışlarımız karşılaştıkça yüzünde

gölümsemeye benzer bir hareket oluyordu. Yandan ve tepeden bakınca hayli yaşlı görüldüğü halde çehresinin, hele böyle gülüşme anlarında, insana hayret verecek kadar saf ve çocukça bir ifadesi vardı. Sarı ve altları kırılmış bıyıkları bu ifadeyi daha çok kuvvetlendiriyordu.” (KMM, s. 555). Betimlemedeki ayrıntılar, olay örgüsünün ilerlemesiyle belirginleşir. Gülümseyişin anlamları, davranışlar, yüzdeki kırışıklığın perde arkasındaki yaşanmışlıklar anlamlaşır. *Sabahattin Ali*, gözlem gücünü gösterdiği romanlarında, okurlara olayın içerisinde bir gözleyen/tanık gibi bir his veya karakterlerle sohbet eder gibi bir hissi hissettirmiştir.

4.1.4. Kemal Bilbaşar ve Refik Erduran’da Dil / Üslûp

Roman yazarlığına *Denizin Çağırışı*’yla başlayan *Kemal Bilbaşar*, bu küçük sayılabilecek eserinde, düşlerinin peşinden koşan, ancak gerçek yaşamın ve toplumun zorlayıcılığına karşı koyamayarak intihar eden genç bir öğretmenin hikâyesini anlatmıştır. Yazar, anlatma tarzını yoğun olarak kullanmıştır. “*Bilbaşar, eserlerinde halka seslenmeyi hedeflediği için hep bunu en rahat şekilde yapabileceği anlatım yollarını kullanmaya çalışmıştır.*” (Tayfur (Bağcı), 2008: 153). *Denizin Çağırışı*’nda anlatma tarzının yoğunluğu, kasaba yaşamından şehir yaşamına geçen başkişinin psikolojik durumunu, bireyden topluma uzanan bir perspektifin en rahat yansıtılışını sunabilmek amacından büyümüştür.

Kemal Bilbaşar, tasvir örnekleri de vermiştir. “*Parmaklığın önünde, Türkiye’nin her tarafında eşine rastlıyacağımız yaldızlı tenekelerle ve küçük aynalarla süslü, mavi nazarlık boncukları asılı boyacı kutuları sırlanmıştı. Kasketleri güneşten tarafa çevrilmiş boyacılar, arada bir yenleriyle burunlarını, alınlarında biriken terleri silerek, müşterilerinin kunduralarını parlatıyorlar.*” (DÇ, s. 33). Yazar toplum yansımalarını, mekân tasvirlerinde biraz daha açar, “*...kişinin yaşadığı ortamı daha iyi yansıtabilmek için detaylara dikkat etmiştir.*” (Tayfur (Bağcı), 2008: 154). Kahraman bakış açısı ve birinci tekil şahıs (ben) anlatıcının yer aldığı eserde anlatıcı, sohbet havası içerisinde, başından geçenleri anlatır. “*Gece yarısını geçmiş olmasına rağmen, hiç olmazsa, arkadaşım pek ala beni bekliyebilirdi. Kalben ona da dargındım ve eğer bu büyük şehirde bir başka tanıdığım olsaydı, onun yüzünü tekrar görmek istmezdim. Mamefihi hiç kimseye de darılmağa hakkım yoktu. Ana dilimi konuşmıyan yabancı bir ülkede değildim ya? Hiç şüphesiz herhangi bir adam, bir otele götürmek nezaketini benden esirgemezdi.*” (DÇ, s. 3). Yazar, romanında sade bir *Türkçe* kullanmıştır ve 1940’lı yılların *Türkçe* özelliklerini

yansıtmıştır. Cümleler genellikle kurallı cümlelerden ve fiil cümlelerinden oluşmuştur. Fiil cümleleri, görülen geçmiş zaman eki ve birinci tekil şahıs ekiyle çekimlenmiştir.

Denizin Çağırışı'nda dramatik üslûp, eleştirel üslûp kullanımları mevcuttur. Olay örgüsü boyunca düşlerinin peşinde koşan başkarakter, somut dünyanın gerçekleriyle çatışma yaşar. *"Ya benim programlarım? Hey zavallı projeler "beyaz zambaklar memleketi" benim kasabama hayran olacaktı ve bütün bunlar benim eserim haline gelecekti. Mektebin yıkık duvarına bir taş konduramıyan zavallı tüysüz delikanlının mumdan cenneti, mumya suratlı maarif memurunun ve topal kaymakamın uğursuz ellerinde nasıl da eriyivermişti. Onların her müracaatında mes'uliyet, tahsisat ve "çizmeden yukarı" karşıma dikiliyordu."* (DÇ, s. 11). Rus yazar G. S. Petrov'un *Beyaz Zambaklar Memleketi* adlı eserine atıf yapan başkarakter, düşlerini gerçekleştirememenin sürekliliği neticesinde, giriştiği işlerde başarısız olmuştur. Eserdeki eleştirel üslûp örneğinde, başkarakterin Batılılaşmaya dair eleştirisi dikkat çekici bir örnektir. *"Bir otel abdesthanesi bile gören bir göz için bir memleketin milliyet anlayışını ifşa etmeğe kâfiydi. Avrupalılaşmak için abdesthanelerimizi yıkmakla mı işe başlamalıydı? Birtakım fikir cenderelerine, muaşeret kalıplarına girdiğimiz yetişmiyormuş gibi zaruri bazı ihtiyaçları karşılarken huzur ve rahatı da mı kaybedecegiz?"* (DÇ, s. 35-36). Başkarakter, Batılılaşmanın sadece şekil değişikliğiyle başarılamayacağını vurgulamıştır. *Denizin Çağırışı*'nda bilinç akımı ve montaj tekniklerinin örneklerine de rastlanılır. *"Hamal yürüyor ve önümdeki hayal, şeytanca bir tebessümle, beni alaya alıyordu. Parkın koyu renkleri ve gölgeleri içinde Mefisto'ya benzeyen bu hayali kovmak, taşlamak ihtiyacı duyuyordum. Uzun tırnaklı ellerini gözlerime uzatmasına ve: - Nah sana!... demesine tahammül edemedim. Yerden büyük bir taş alarak ona fırlattım."* (DÇ, s. 99). Goethe'nin ünlü eseri *Faust*'taki *Mefisto*'ya atıfla, hamalın taşıdığı bir aynada şeytan hayal eden başkarakter, şeytanı taşıdığını zannederek, aynaya bir taş atar ve onu kırar. Montaj örneği olarak, Alman şairi Goethe'nin dizeleri *"Vermesse dich, die Pforten aufzureissen, / Vor denen jeder gern vorüberschleicht! (Herkesin önünden kaçmak için can attığı bu kapıları sen zorlayıp açmak cesaretini göster.)"* (s. 18) ve Yahya Kemal Beyatlı'nın *Deniz Türküsü* şiirinin son dizelerinin *(Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar/İnsan âlemde hayal ettiği nispette yaşar.)* (s. 3) bir epigraf olarak kullanılışı ve Samih Rifat'ın dizeleri yer alır. Küçük bir roman olan *Denizin Çağırışı* sade ve açık bir dille yazılmıştır.

Yağmur Duası'nın yazarı Refik Erduran, bir gazeteci başkarakter üzerinden Anadolu'nun/köyün toplum gerçeklerini konu edinmiştir. Romanın genelinde sade ve

açık bir Türkçe kullanılmıştır. Gazeteci başkişi (*Ferhat Gürz*), romanın anlatıcısıdır, bu sebeple kahraman bakış açılı birinci tekil şahıs (ben) anlatıcının ağzından olay örgüsü aktarılmıştır. Kahraman anlatıcı, romanın genelinde, mesleğiyle ilgili durumları ve Anadolu/köy gezisinde yaşadıklarını anlattığı için fiil cümlelerini daha sık kullanmıştır. Yazarın tercih ettiği cümle çeşitleri, basit cümle, birleşik cümle ve kurallı cümlelerdir. Başkarakterin düşüncelerinin uzunca verilişinde birleşik cümleler daha sık görülür. *Refik Erduran*, tıpkı diğer *Toplumcu Gerçekçi* yazarlar gibi, anlatma ve gösterme tarzlarını eserinde yoğunca kullanır. Gösterme tarzıyla ilişkili olarak diyalog örneklerine sıkça yer verir. Dış diyaloglu anlatımlarda “...okuyucu ve anlatı kişileri arasından yazar çekilir. Böylece okuyucu olaylara direkt şahit olur.” (Aksu, 2018: 297). *Erduran*, eserinin canlılığını hissettirmek adına bu tutumu sergilemiştir, iç diyalog ve iç monolog örnekleri de vermiştir. “*Ulan Ferhat, dedim, “bütün bunlar dün gece Jale yüz vermedi diye. Elin kahpesi için orta mektep talebesi gibi içlenmeğe utanmıyor musun?” Aynada kendi kendime dilimi çıkarıp sırtımı döndüm, bir havluyla tarak alıp dışarı çıktım.*” (YD, s. 8-9). İç monolog, karakterin iç dünyasının seslerini duyuran bir vicdan hoparlörüdür. Eserin bazı cümlelerinde kullanılan *mes’uliyet, diüvel, mürekkep* sözcükleri, bazı sayfalarda *Osmanlı Türkçesi* etkisini hissettirir. Betimleme örnekleri, köylünün asırlık yoksulluklarının çehrelere yansıyışlarını içerir. “*Alacakaranlıkta yüzü iyice seçilemiyordu; ben de bir iki adım sokulup yakından baktım. Aman Allahım! Bu suratı Kazimodo görse korkudan sarılık olurdu. Sağ tarafı ezici bir darbe yemiş gibi büzülü ve karmakarışık; yalnız akı görünen gözün kapağı tersine dönmüş, burmumun deliği yanağın ortasına kadar yırtılmış, kulak parçalanmıştı. Fakat sağ yarısında hiç dış bulunmayan ağız durmadan bir şeyle alay eder gibi o tarafa kıvrık duruyor, bütün yüze şeytani bir zekâ ifadesi veriyordu.*” (YD, s. 53). *Yağmur Duası*’nın ana mekânı *Pınarlı Köyü*’nün sakini *Osman*’ın yüzüne dair bu tasvir, köylünün bakımsızlığı ve yoksulluk, çaresizlik yüzünden kendisini tedavi ettiremeyişi hissettirir.

Yazar, *Yağmur Duası*’nda köy ve Anadolu gerçeklerine ışık tutmak istemiştir. Eserin başkarakterinin kendisiyle çatışma halinde olması, onun Anadolu’ya gidip gerçekleri açıkça görmesini ve topluma yararlı işler yapmak hevesini kamçulamıştır. Bu noktada, dramatik üslûbun özellikleri görülmektedir. “*Ben, seyahat röportajlarıyla binlerce gazete okuyucusunun can sıkıntısını gideren meşhur muhabir Ferhat Gürz, can sıkıntısından patlıyordum. Belki de sebebi röportajların martavalıdan ibaret olduğunu gayet iyi bilmemdi. Yoksa yaşılanıyor muydum? (...) Bir işe yaramıyordum. Ne yaptığım*

güzel bir ev vardı, ne tedavi ettiğim bir hasta, ne de yazdığım akıllı bir halt. Patronun parasıyla oraya buraya seyahat edip hayali, abuk subuk, bol şehvetli yazılar yazarak gazetenin tirajını beş on bin arttırıyordum ama bu maskaralığa “iş” demeye dilim varmıyordu. Yirmi sene sonra ellerimin ve kafamın mahsulü diye gösterebileceğim ne olacaktı?” (YD, s. 8). Başkişi, Anadolu’ya gidene kadar fikirlerinde gelgitler, bocalamalar yaşar. *Anadolu’ya geçip toplum gerçeklerini kendi gözleriyle görünce, topluma yararlı olmak, Anadolu köylüsünü kötü koşullardan kurtarmak için çalışır. “Belli bir doyum yaşayamayan kahraman ‘kendi’ meselesine ‘yabancı’ olduğunu hissettiği anlarda”* (Aksu, 2018: 298) vicdanının sesine kulak vermiştir ve iç monologla dramatik üslûbun bütünleşmesini sağlamıştır.

Ferhat Gürz’ün Anadolu’da gördükleri üzerine yorumları, düşünce üslûbuyla yansıtılmıştır. “Bunlar, toprağa mağlup insanın havaya hâkim kuşa bakıp bakıp içlenmesiydi. Öyle bir dertti ki bu, sahiden toprağa, suya ve havaya hâkim olmaktan başka devası yoktu. Yani iş, mesela tayyare yapabilmekteydi yine.” (YD, s. 30). Başkarakter, doğaya egemen olmanın teknolojik gelişmişlikten geçtiğini, kuşun havalanışı ve özgürce uçuşuyla düşünmüştür. Romanda montaj tekniğinin belirgin örneği, gazete ilânıyla verilir. *“Resmin üstünde büyük puntolu kırmızı harflerle, “İŞTE ANADOLU’NUN YÜZÜ!” yazılıydı. Altında şu izahat vardı: “Ankara’nın 187 kilometre yakınında bulunan Pınarlı, ekinlerinin sulanmaması yüzünden bu fakir ve perişan haldedir. Hâlbuki köyün yanbaşıdan büyük bir çay geçmektedir. Bu durumu büyük bir rezalet sayan gazetemiz, Pınarlı’yı kalkındırmak ve bir MODEL TÜRK KÖYÜ haline getirmek için okuyucularından bir milyon lira istemeğe karar vermiştir. Yardımlarınızı bekliyoruz.”* (YD, s. 104). Romandaki montaj örneklerinin diğerleri de başkarakterin çalıştığı gazetede model Türk köyüyle ilgili ilanlardan ve yazılardan oluşmuştur.

4.1.5. Cevdet Kudret Solok ve Faik Baysal’da Dil / Üslûp

1943’te yazdığı *Sınıf Arkadaşları* ve 1958’de yazdığı *Havada Bulut Yok* romanlarıyla döneminde ses getiren Cevdet Kudret Solok; 1910’lardan 1940’lara *İstanbul* ve *Anadolu’nun* toplumsal durumunu, gerçeklerini tarihi olayların eşliğinde kendi gözlemleriyle sunmuştur. Otobiyografik özellikler taşıyan bu romanlar; *“...yazarın çocukluğundan itibaren yaşadığı dönemin özelliklerini bütün çıplaklığı ile gözler önüne sermesi bakımından”* (Çelik, 2007: 260) *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e* geçişin yansımalarını içerir.

Cevdet Kudret Solok'un küçük küçük bölümlerden oluşan bu iki romanı, her bölüm girişinde birer dize, söz, eser alıntısıyla/epigrafla başlar. “*Bu eller miydi masallar arasından / Rüyalara uzattığım bu eller miydi? DAĞLARCA, Bu Eller miydi*” (SA, s. 15). Alıntılar, bölümlerin kendisi ve romanların olay örgüleriyle yakından ilgilidir. Eserlerde epigraf dışındaki bazı montaj tekniklerine de rastlamak mümkündür. “*Dante’nin Cehennemi’nde Arşivek Ruggeri’nin kafatasını hiç durmadan kemiren Ugolino’yu hatırladı; söylendi: “ – Ey benim Ugolino’m, fakat ben seni aç bırakmamıştım!”*” (HBY, s. 121). Tanrısal (hâkim) bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcının anlatımı yoğundur, anlatma, gösterme tarzları iç içedir. Cümlelerin çoğu, görülen geçmiş zaman kipi ekiyle çekimlenmiştir. Fiil cümleleri, basit cümleler, birleşik cümleler; genellikle kurallı cümle tarzına uygun biçimde oluşturulmuştur. Uzun cümleler, birleşik cümle örnekleridir. Tasvir örneklerinde de bu tür cümleler kullanılmıştır. “*Gene o yandaki duvara ayrıca üç kat raf yapılmış, hepsinin üstü reçel kavanozları, şurup şişeleri, nişasta ve şehriye torbaları bir de kavun, karpuz, portakal, elma gibi yaz ve kış meyveleri ile doldurulmuştu. Tavandan sarkan iplerin ucunda sucuk kangalları, pastırma ve meyve hevenkleri sallanıyordu.*” (SA, s. 110). Savaş günlerinde yaşanan yiyecek sıkıntısı karşısında, bol ve besleyici gıdalara ulaşmak çok önemlidir. Örnek tasvir, insanın zor dönemlerde yiyecek bulmasının çok önemli olmasıyla ilgilidir. Betimlemeler, eserlerde sade bir Türkçenin kullanımını işaret etmektedir.

Sınıf Arkadaşları ve *Havada Bulut Yok*'ta monolog, diyalog, iç diyalog örnekleri boldur. *Cevdet Kudret* bazı monolog ve diyalog örneklerini üslûp türleriyle harmanlamıştır. Buna örnek bir monolog, iki romanın başkarakteri *Süleyman*'ın, eğitimde fırsat eşitsizliği konusuyla ilgili kendisine adeta nutuk çekmesidir. “ – *Sokak lambası altında çalışan kuşaklar başkalarıyla nasıl eşit olabilir? Bilmeyen döner. Evet. Ama bilmeyenin niçin bilmediğini araştırıyor, buna bir çare bulabiliyor muyuz? İki çocuktan birisi mum ışığı altında kitabını okuyor, öbürü ise kendisine ayrılmış özel bir odada, pırıl pırıl yanan bir elektrik lambası altında... Mum devriyle elektrik devri arasındaki uzun zaman aralığını hesaba katmayacak mıyız? İkisinin başlangıç noktası bir değil ki. (...) Hayır. Gerçek adalet bu değil. Buna bir çare bulmak gerek. Bir çare bulmak gerek.*” (HBY, s. 93). Eğitimde fırsat eşitliğinin olmayışı, sağlıklı nesillerin yetişmesine engel olacak bir olumsuzluktur. Yazar, başkarakteri aracılığıyla okuru düşündürür. İç diyalog örnekleri, karakterlerin olaylar veya durumlar karşısında kendileriyle konuşmalarından verilmiştir. “*Hemen kendi kendine soruyor: “Kim bu taze kadın? Nermin mi? Niçin*

Nermin de bir başkası değil? Fikret'in zamanında Nermin dünyada bile yoktu. Ya onu takibe koşan genç kim? Ben mi? Ne münasebet?" (HBY, s. 120). Yazar, iki romanında hiciv üslubuna da yer vermiştir. *"Bir kişi, topluluk, kurum ya da uygulamanın kötülüklerini, olumsuzluklarını ve kusurlarını, ideal, yaygın, ortak ve yerleşik değer ve anlayışlardan farklılaşan sapmalarını teşhir eden"* (Çetin, 2009: 280) hiciv üslubu; okuyucunun olay örgüsü üzerindeki dikkatini arttırabilmektedir. *"Bayılan adamın çevresindeki halka gittikçe gevşemeğe başlamıştı. İmam efendi, bir ara, "Şuna biraz ekmek versem nasıl olur?" diye düşünmek istedi; fakat karısı ve çocukları gözünün önüne geldi, vazgeçti. Böyle olaylar karşısında halkı yardıma yöneltmek için yarınki "Sadaka, Fitre ve Zekât"la ilgili va'zını hazırlamak üzere evine doğru yürümeğe başladı."* (SA, 43). Ele verir talkını, kendi yutar salkımı atasözünü doğrulayan durum, halkın yoksulluğuna kayıtsızlıkla beraberdir. Anlatıcının hicvi, ilgili durumdaki söz-eylem çelişmesini vurgular.

Solok'un anlatım tekniğiyle üslup türlerini bütünleştirmesinin bir örneği, dramatik üslûpla bilinç akımı tekniğinin iç içe oluşudur. "Süleyman düşünüyor: "Gözleri ateş gibi yanıyor. Belli, belli. İşte o da beni arzuluyor. Eğer elimi uzatsam, kollarımın arasına düşüverecek. Ama uzatamam ki! – Basri, çekil aramızdan! Evet, hoşuma gidiyor; fakat fakat bunu senin bilmeni istemiyorum. Sevişmek için yalnız kalmak gerek. Çekil! – Ben onu istiyorum, o da beni istiyor, yine de kavuşamıyoruz. Sevmek değil bu, cehennem azabı." (...) Birdenbire ikisi de irkildi. Dışarıdan bir ses gelmişti." (HBY, s. 124). *Süleyman Öğetmen*, ölen meslektaşı *Basri Öğretmen*'in eşi *Nermin*'den hoşlanır. *Nermin* de ona karşı boş değildir. Ancak *Süleyman*, meslektaşının hatırasına ihanet ettiğini düşünür ve vicdanıyla çatışır. Dramatik üslûbun örneğinde karakterin iç dünyası açık cümlelerle anlatılmıştır. *Cevdet Kudret Solok'un* romanlarındaki dil, üslup özellikleri; *"Kendi yaşamından hareketle yarattığı bu kurgusal figürlerin ferdî sıkıntılarını anlatırken aslında yapmak istediği, Türkiye'nin sosyolojik, siyasal ve ekonomik açmazlarının büyük haritasını çizebilmektir."* (Balık, 2015: 33) ifadesinde belirtildiği üzere, ülkenin tarihindeki dönüm noktalarını otobiyografik bakıştan topluma genişleyen nitelikler taşımaktadır.

Sarduvan ve *Rezil Dünya* romanlarında; çocukluğunun geçtiği *Sakarya/Adapazarı* çevresiyle, yetişkinliğinde yaşadığı *İstanbul'a* dair toplum izlenimlerini aktaran *Faik Baysal*; çoğunluğu yoksul olan insanların yaşamlarını ele alır. İlk eseri *Sarduvan*'da köy/kasaba insanlarından kesitler sunarken, olayların çoğunluğu *İstanbul'da* geçen *Rezil*

Dünya'da ise hem *İstanbul*'dan hem de *Anadolu*'dan kesitler sunar. *Sarduvan* ve *Rezil Dünya*, kahraman bakış açısı ve anlatıcıları (birinci tekil şahıs/ben anlatıcı) ile olayların aktarıldığı romanlardır. *Rezil Dünya* otobiyografik niteliklidir, yazarın *Sakarya*'daki çocukluk günleri, *İstanbul*'daki okul ve genç yetişkinlik günleriyle *Anadolu*'daki askerlik günleri ve *İstanbul*'a geri dönüşünün hikâyesidir. İki romanın anlatım tarzları; anlatma ve gösterme üzerine kuruludur, tasvirle ilgili örnekler mevcuttur. “*En verimli çöpü getiren de Müslim onbaşıydı. O bir kahraman gibi girerdi mahalleye. Yamalı lastik çizmelerini toprağa vura vura, kır atının yularını çöp tenekelerinin pasıyla bulanmış elleriyle tutarak gelirdi. Sarkık dudaklarının köşesinde sönmüş sigarası, yanaklarını yarı yarıya örten kapkara sakalı, patlıcan rengi kasketinin mukavvası ezilmiş siperi sağ kulağının üstünde, burnu yamyassı, çöp içinde bir surat, ağaç kabuğu gibi çatlak çatlaktı her yanı. İyi bakan gözleri olmasa insan sevemezdi onu.*” (RD, s. 180). Tasvirlerde dikkat çekilen yoksulluğun, ülkenin her yerindeki örneklerine dikkat çekmeye çalışan yazar, berrak betimsel çizgiler çizmiştir. Eserlerde duru ve sade bir Türkçe kullanan *Baysal*; diyalog, iç diyalog, monolog tekniklerini kullanmayı ihmal etmemiştir. Cümleler büyük çoğunlukla basit, birleşik, fiil, kurallı cümle türlerinden oluşmuştur.

Sarduvan'da ve *Rezil Dünya*'da avam üslûbuna sıkça rastlanılır. “*Yazar, sanatın, toplumsal gerçekliğin bir göstergesi ve toplumsal değişimin bir aracı olarak hizmet etmesi gerektiğini düşünür. Bu değişimin sağlanması için de toplumdaki meseleler tüm çıplaklığıyla ve “rahatsız edici” yönleriyle ele alınmalı, adeta okurun yüzüne çarpılmalıdır.*” (Akdağ, 2017: 16). Avam üslubunun kullanım ölçüleri, toplumsal sorunların konuşmaya yansımadaki yoğunluğun göstergeleridir. Başkarakterlerin çevresindeki insanlar, yoksulluktan bezmiş, kaba cinselliği tatmine uğraşan, isyankâr insanlardır. Bu durumlar, karakterlerin konuşmalarına yansımıştır. “– *Bugün seni daha çok sevdim. Sende bir şey var köpek.*” (SRDVN, s. 8) örneğinde sevgi belirtisi bile sövgülü biçimde belirtilir. “– *Okşayıver şunu ara sıra. Çorba gibi kaynıyor karı be!*” (RD, s. 75) örneğindeyse cinsel sömürü, duygu ve para sömürüsü, bir üçgen biçiminde şehvet eylemiyle önerilir. *Kavruk*'un toplum ve gerçekler üzerine yaptığı yorumlar, *Sarduvan*'daki düşünce üslûbu örnekleridir. “*Vahrat'ın kabahati yoktu. Midesi uğruna kasap oluvermişti. İnsanların aşağı yukarı cümlesi böyledir. Kazara öldürdüğü sinek için yas tutanlar çoktur. Hayat bunların eline bir bıçak tutuşturur yahut da bir balta. Bu insanlar da ister istemez yüreklerinin inatçı seslerini boğarlar, kollarını sıvayıp işe girerler. Aksi halde, bugünkü insan cemiyetlerinde aç kalıp gebermek başta gelen*

vasıtalarındandır.” (SRDVN, s. 70). İnsanın kötü bir ortamda yaşamak zorunda kaldığında, temel ihtiyaçlarını karşılamayı her şeyin önüne koyması, beklenmeyecek bir durum değildir. Açlığın insana her şeyi yaptırabilmesi bu çerçeveden değerlendirilmiştir. *Faik Baysal*, dramatik üslûp örneklerinden birinde “*hürriyet*” kavramını sorgular. “*O gün serseri serseri dolaşmış, Galata Köprüsü’nden vapurlara, gelip geçen insanlara bakmıştım. Bütün İstanbul’da benden başka hür olan tek bir insan yokmuş gibi gelmişti bana. Kaptan vapuruna, bakkal dükkânına, balıkçı oltasına, şoför otomobiline, vatman da tramvayına esirdi. Hâlbuki dışarıdan bakınca hepsi hür görünüyordu. İstedikleri gibi yaşıyorlardı sanki. Belki de insanı çıldırtan bu karmaşıklık onları böyle gösteriyordu insana. Çünkü ben hürriyet deyince her şeyde bir düzensizlik, karışıklık anlıyordum. Günlerim hep aynı şekilde geçmişti, ruhuma daha uygun işler aramakla. Somunda hayallerle dolu kafamın içinden gerçekler bütün gerçekliğiyle karşıma çıkıvermişlerdi bir gün. Diplomamın beş para etmediğini, Fransız Edebiyatı Tarihi’nin insana ekmek kazandırmadığını görmüştüm.*” (RD, s. 159). *Rezil Dünya*’nın başkişisi *Mustafa Rafet*’in düşüncesi toplumdaki gerçeklerle çatıştığında, sonuç onun için hayalkırıklığı olur. Ruhuna uygun işler arayan başkişi, işsizlikle özgürlük arasındaki verimsiz ilişkinin sancısını çeker. Yazarın romanlarındaki anlatım özellikleri, duru bir Türkçeyle yansıtılan toplum gerçeklerinin sorgulanması, eleştirilmesi ve dramatize edilmesi çabalarında somutlaşmıştır.

4.1.6. Orhan Hançerlioğlu ve Samim Kocagöz’de Dil / Üslûp

1951-1960 arasında 8 küçük roman yazan *Orhan Hançerlioğlu*, asıl mesleğiyle ilgili konuları ve felsefe uğraşlarını, eserlerinin dil ve üslûp özelliklerine yansıtmıştır. Anadolu’da kaymakamlık yaptığı yıllarda gördüğü toplumsal durumları *Karanlık Dünya* ve *Ekilmemiş Topraklar* romanlarında işleyen yazar, diğer eserlerinde İstanbul’da yaşayan pek çok kesimden insanı, toplumu ele alır. Eserlerinde duru ve sade bir Türkçe kullanan yazar, klasik ve modern anlatım tarzlarına (anlatma, gösterme, tasvir, montaj, diyalog, iç monolog vb.) yer vermiştir. Tasvir kullanımında göze çarpan örnekler, yazarın Anadolu’ya ait görüntülerdedir. “*Çaldere köyünde güneş batarken geniş yapraklı incir ağaçlarının dallarını koyu bir kızılık kaplar. Yeşille kırmızının birleşmesinden doğan bu renk yağmuru gözleri kamaştırır. Sazların arasından süzülen dere, köyün dört saat uzağındaki ırmağa karışmak için dümdüz ova üstünde mavi bir şerit gibi uzanır. (...) Heybeleri sırtlarında orakları omuzlarında yorgun argın insanlar evlerine dönerler.*”

(KD, s. 16). Anadolu’da görev yapmış olan yazar, kırsal kesim manzaralarında renklere, köylünün toprakla uğraşına yer verir. “*Kendi kötü kaderiyle baş başa*” (Gülbüz, 1993: 270) bırakılmanın hayal kırıklıklarını asırlarca yaşayan Anadolu insanı, manzaraların güzelliğine odaklanmak yerine, çoğu zaman, yorgun bedeniyle evine döner.

Orhan Hançerlioğlu’nun montaj kullanımları; *Karanlık Dünya*, *Büyük Balıklar*, *Oyun*, *Ekilmemiş Topraklar*, *Yedinci Gün*, *Bordamıza Vuran Deniz*’de ön plana çıkar. Dikkat çeken asıl örneklerse, *Ekilmemiş Topraklar* ve *Yedinci Gün*’deki epigraflardır. *Yedinci Gün*’de her bölümde; *Dünya*’nın yedi günde yaratılmasıyla ilgili olarak *Tevrat*’ta yer alan sözler epigraf olarak kullanılmıştır. “*Ve Allah dedi: Suların ortasında kubbe olsun ve suları ayırsın. Ve Allah kubbeyi yaptı ve kubbe altında olan suları kubbe üstünde olan sulardan ayırdı. Ve Allah kubbeyi gök dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün. (Tevrat, Tekvin Bölümü 6-8)*” (YG, s. 17). Hançerlioğlu, *Yedinci Gün*’ün her bölümüne “*Ve*” sözcüğüyle başlamıştır, bu sözcüğü tanrısal bakış açılı üçüncü tekil kişi anlatıcının bir leitmotivi gibi kullanmıştır. “*Ve Ömer daha gün doğmadan, içi sevinçle dolu, yatağından fırladı.*” (YG, s. 59). *Ekilmemiş Topraklar*’ın son bölümü haricindeki her bölümü, Batı’daki bilimsel buluş bilgileriyle Türkiye gazetelerindeki haber alıntıları ve gündem karşılaştırılarak başlar. Birinci bölümdeki “*1876 yılında Almanya’da Goldstein, katod ışınlarını bulmuştu. 11 Mart 1876 günkü Sabah gazetesi şöyle yazıyordu: “Geçen Pazar günü Beyoğlu caddesinde bir at arabası, bir öküz arabasının arabacısını çiğneyerek ağır surette zedelemiştir.*” (EK, s. 245) epigraf örnekleri, Osmanlı Devleti’nin son yıllarının, Batı karşısındaki küçük bir görüntüsünü ve gündemini verir. Beşinci bölümden itibaren Cumhuriyet yıllarının gazete gündemiyle Batı’daki gelişmeler karşılaştırılır. Her epigraf, Türkiye’nin Batı karşısındaki geri kalmışlığına göndermede bulunur.

Hançerlioğlu, epigraf tarzı montaj dışında montaj örnekleri de kullanmıştır. “*Gel de Fuzuli’ye hak verme: Aşk imiş her ne var âlemde, ilim bir kıylıkal imiş ancak...*” (KD, s. 48). Bilinç akımıyla ilgili önemli örnekler, *Oyun*’da yer alır. “*Müdür devam ediyordu: - Rıza Bey tekaüt olunca muavin olacaksın. Bunu bildiğin halde haylaz bir memur gibi hareket ediyorsun. (...) Müdür masanın üstüne vurmak için yumruğunu kaldırırken gök gürültüsünü andıran bir ses odanın içinde gürledi: - İyilik, erdem ve aşk temsilcisi sevgili kralımız birinci Halim Argos’a selam. Kılıçlar kulakları sağır edici bir şakırtı ile havaya kalktılar. Müdür şaşkınlıkla koltuğundan fırladı. Yere kapandı. Başvezir Ali: - Kırk sopa daha vuralım efendimiz... diye fısıldadı.*” (OYN, s. 180-181). *Oyun*’un başkarakteri

Halim, gerçek yaşamda kızdığı kişileri, düş dünyasında cezalandırmak ister Bu sebeple, kendisini bir kral olarak düşler ve düşünde konuşur. Gerçeğe döndüğünde hayalkırıklığı yaşar. Yazarın romanlarında kullandığı Türkçe sade ve açıktır. Cümlelerin çoğunluğu, kurallı cümleye uygun basit ve birleşik cümle türleridir. Hâkim/tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcı, romanların anlatıcısıdır. Her romanda görülen diyalog örnekleriyle birlikte monolog, iç monolog örnekleri; karakterin düşüncesinden geçen bir düşünce havasında sunulur.

Yazar düşünce üslûbunda, toplum karşısında düşünen karakterlerinin zihnini çizmiştir. Özellikle Anadolu'yu anlattığı romanlarında bu durum daha açıktır. “*Şu Mozambiklerde ne tuhaf bir hava vardı. Şehirliler onlara göre kendi görgülerini aşılayacakları yerde itaatli bir talebe gibi onların görenekleri altına giriveriyorlardı, öylesine bir itaat ki... En küçük bir pot kırmamak için içleri titriyordu. Şehirlinin bildiği yüz şeye mukabil köylü bir tek şey biliyordu; fakat bu bilgi tarlalarda kavrulmuş, çelikleşmiş vücutları kadar sağlam ve kuvvetliydi. Kendi cehaletlerini gayet tabii gördükleri, umursamadan karşıladıkları halde şehirlinin o bir tek şey üzerindeki bilgisizliğini asla affetmiyorlardı.*” (KD, s. 43). Köylü, bildiği ve emeğiyle onayladığı tek bilgiye sıkıca tutunurken, kendi toplumuna giren şehirliyi, bu bilgiye itaate zorlar. Şehirli, buna itaat edip etmeme kararsızlığında, kendi toplumunun ve bilgisinin zihnindeki birikimleri yıpranır. *Orhan Hançerlioğlu*, dramatik üslûp örnekleri de vermiştir. “*Ablası ağzından köpükler saçarak içini boşaltırken Halim “Ben bir saadet makinesiyim” diye düşündü. “Karıma, çocuğuma, ablama, yeğenime, para yetiştirmek, saadet vermek için yaratılmışım. Karım, kızım, ablam, yeğenim etrafında bir halka çevirmişler. Bunların ötesinde iş hayatımın halkası, ondan içinde yaşadığım toplum, en dışta da güzelim dünya var.*” (OYN, s. 178). *Oyun*’un başkarakteri *Halim*, aile ve iş halkası içinde herkese yardımcı olur. Ancak bu halkalar içindeki yakınları, ona pek yardımcı olmazlar. *Halim*, bu halkalar arasında sıkışır, yaşamını anlamlandırarak bir şeyin kalmadığına inandığı anda intihar eder.

1930-1960 arasında üç roman yazan *Samim Kocagöz*, kendi döneminin toplumsal, siyasi ve tarihi olaylarının Türk halkına yansımalarını konu almıştır. *Bir Şehrin İki Kapısı* ve *Yılan Hikâyesi* romanlarında Anadolu ve köy toplumunu ele alan yazar, *Onbinlerin Dönüşü*’nde İstanbul’u, burjuvaziye ve aydınlar çevrelerini ele alır. *Samim Kocagöz*, anlattığı insanların, toplumun gerçeklerini okurlara iyi yansıtabilmek adına bazı dikkatler sunan bir yazardır. Sade ve açık bir Türkçe, kentli aydın insanın ağzında ve köylünün

ağzında (ağız/şive taklidi) sunulurken toplumun, gerçeklerin net yansıtılması hedeflenir. *Bir Şehrin İki Kapısı*’nda, köyün ve kasabanın sorunlarına çareler arayan memur arkadaş grubunun konuşmalarında ve romanın genelinde *İstanbul Türkçesi* kullanılır. *Onbinlerin Dönüşü*’nde ağız taklidi örnekleri bulunmamaktadır. Romanlarda anlatma ve gösterme tarzlarının yoğunluğu, tasvir örnekleriyle bütünleştirilmiştir. “*Bizim Cumhuriyet Meydanı, hiçbir kasabanınkine benzemez. Pek muntazam olmamakla beraber, altı caddenin -siz isterseniz yol deyiniz- birleştiği yerdedir. Bu meydanın bir tarafında kocaman konak -hükümet binası- bir tarafında Ziraat Bankası, diğer tarafında da kocaman bir otel -han demek daha doğru olacak amma- vardır.*” (BŞİK, s. 14). Eserlerde konuşma/diyalog, iç diyalog, monolog, montaj, psikolojik çözümleme ve leitmotiv tekniklerinin kullanımları mevcuttur. “*Hiçbir şey düşünemiyordu. Kararını vermişti: “Mademki bu milletin önüne geçtim, onların vebalini boynuma aldım. Ne isterlerse yapacağım. Onların vebali benim vebalim. Onların kaderi benim kaderim demektir. Buradan öteye resmi vazifem bitti. Köylüm böyle istedi. Allah yardımcımız olsun.”*” (YH, s. 207). *Yılan Hikâyesi*’nin başkişisi *İsmail*, vicdanıyla konuşan bireydir. Kendisi ve köylüsü hakkında verdiği kararlarda iç monolog yapar.

Samim Kocagöz, psikolojik tahlil (iç çözümleme) örneklerini de vermiştir. “*Tahlil / iç çözümleme; olay örgüsünde yer alan kahramanların iç dünyalarının (duyguları, psikolojileri, ruh dünyaları) anlatıcı tarafından bütün derinliği ve çıplaklığı ile irdelenip gün yüzüne çıkarılmasıdır.*” (Çetişli, 2009: 106). *Onbinlerin Dönüşü*’nde psikolojik tahlil örneği mevcuttur. “*Ayaklarını ileriye doğru uzattı. Kalkıp deniz kenarı boyunca yürümek istedi. Gerçekten anıları onu bırakmıyordu. İnsanın kendisini bir an endişelerden üzüntülerden uzak hissetmesi kadar güzel bir his olamazdı. Ne yazık ki, Halit’in böyle anıları uzun sürmezdi. Muhakkak durduğu yerde kendisine bir üzüntü icat ederdi. Şimdi de arkadaşları aklına gelince hemen Recep, karşısına dikiliveriyordu.*” (OD, s. 40). *Kocagöz*’ün montaj örneklerine bakıldığında; *Bir Şehrin İki Kapısı* ve *Onbinlerin Dönüşü*’nde epigraflar göze çarpar. *Onbinlerin Dönüşü*’nde sadece romanın girişinde bir epigraf vardır ve alıntı, *Necati Cumalı*’nın dizelerindendir. “*Karda ayak izleri var,*” / “*Vurulup düştükleri yere kadar.*” (OD, s. 7). *Bir Şehrin İki Kapısı* romanındaysa 3 büyük bölümde (kısmıda) epigraf vardır. Örneğin; birinci kısımda *Dadaloğlu*’nun “*Ferman padişahın, dağlar bizimdir!..*” (BŞİK, s. 6) epigrafi yer alır.

Epigraflar dışındaki montaj örneği olarak kullanılan meşhur söz; “*Ali yaygarayı bastı: “That is the question! To be, or not to be!”*” (OD, s. 138). *Shakespeare*’nin ünlü

karakteri *Hamlet*'e aittir. *Kocagöz*, leitmotiv örneğini *Bir Şehrin İki Kapısı*'nda gösterir. Leitmotiv; "...herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir." (Çetişli, 2009: 112). Romanda başkarakterin kullandığı "*bizim*" ve "*biz*" sözcükleri, leitmotivdir. "*Bizim Balat Ovası*" (s. 7) örneğinin yanında çeşitli sayfalarda *biz*, *bizim* sözcükleri leitmotiv olarak kullanılır. Başkişi, yalnız kalmayı sevmeyişi, birinci tekil ve çoğul şahıs sözcüklerini söyler. *Samim Kocagöz*, romanlarında birden fazla üslup çeşidinden yararlanmıştır, düşünce üslubu, dramatik üslup, avam üslubu örneklerini sunmuştur. Düşünce üslubuna üç romanda da rastlanır. "*Bilirsin, bütün toplumlarda olayları iktisadi, sosyal sebepler doğurur... Hatta daha ileri gideceğim: Toplumlara hükmeden politikacılar bile sosyal, iktisadi sebeplerin farkında olmayarak oyuncaklarıdır.*" (OD, s. 197). Dramatik üslup, çoğunlukla *Onbinlerin Dönüşü*'nde görülür. Öğrenciyken; idealist bir devlet memuru, öğretmen ya da sanatçı olmayı düşleyen başkarakter *Halit*, gerçekte bir burjuva olmuştur ve karısının etkisi altındadır, ruhsal tutsaklığın sancısını çeker. Avam üslubu, özellikle *Yılan Hikâyesi*'ndeki köylü konuşmalarında kullanılmıştır. Yazarın *Bir Şehrin İki Kapısı* romanında kahraman anlatıcı-bakış açısı/birinci tekil şahıs (ben) anlatıcının anlatımı görülürken, diğer iki romanında tanrısal (hâkim) bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcının anlatımı görülür. *Kocagöz*, romanlarında, çıkarsız arkadaşlık kuran karakterlerin arkadaşlıklarını her fırsatta göstermiştir. Bu durum, onun üslubundaki içtenlikle ilgili bir durumdur. "*Samim Kocagöz, belirli bir düzeye ulaşmış kişilerin arkadaşlıklarının, dostluklarının ortak düşünceler temeline dayandığını ustaca sezdiriyor.*" (Naci, 2013: 313). Köyün meselelerine çare arayan köylü arkadaş karakterler, toplumun meselelerine çareler arayan kentli aydın karakterler, yazarın canlı anlatımında doğallıklarını hissettirirler.

4.1.7. Talip Apaydın, M. Sunullah Arısoy ve Necati Cumalı'da Dil / Üslup

1950'lerin sonunda *Sarı Traktör* ve *Yarbükü* romanlarını yazan *Talip Apaydın*, köy ve Anadolu gerçeklerine eğilen bir tutum sergilemiştir. Hacim bakımından küçük sayılabilecek bu romanlarda; yazarın anlatım tarzı olarak konuşma/diyalogu çok kullandığı görülür. Gösterme tarzıysa anlatma tarzından daha yoğun kullanılmıştır. Başkişi ve diğer roman kişileri, birden fazla kişiyle konuşma halindedirler. "*– Ula arkadaş, dedi, bana niye küsüyorsun? Vallahi benim kabahatim yok bu işte. – Bırak beni, küs müs değilim, bırak. – Gel seni öğretmen çağırıyor. (...) Bu sırada öğretmenin de sesi duyuldu. Halil'i çağırıyordu. (...) – Ne o? Diye gülümsedi öğretmen. Dargın mısınız*

yoksa?” (ST, s. 101-102). İki romanda da dış diyalog örnekleri fazladır, iç diyalog örneği nadirdir. “*Biraz sıkıntılı sıkıntılı başını kaşıdı. “Ağzına kestiğim..” diye düşündü. Şu Yarbükü’nde doğru dürüst bir adam yok ki. Dalgacı, dubaracı sahtekâr adamlar hepsi de. Şimdi gidip baksan geverleri gene ağzına kadar açmışlardır. Utanma yok ki millette. Hele Haydar bir gelsin bakalım ne olacak? Gerçi o da öyle bir adam işte ya.*” (YRBK, s. 16). *Yarbükü*’nün başkişisi *Remzi*, düşüncelerinde bazen kendisiyle konuşur. İç diyaloglarında, komşularından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Fiziki bakımdan güçsüz olan, arkadaşlıklar bakımından sorunlar yaşayan başkarakter, eleştirilerini iç dünyasında yapar.

Talip Apaydın, romanlarının adına simge yüklemiş bir yazardır. Simge, romancıların “...bazı kelimelere romanın içeriğiyle ilgili olarak simgesel değerler yüklemesi” (Çetin, 2009: 263) dir. *Apaydın*, *Sarı Traktör*’de tarımın modernleştirilmesinin/makineleşmesinin işleri kolaylaştırması ve üretimi arttırmasını vurgulamak adına, başkarakter *Arif*’in sarışınlığıyla traktör sözcüğünü birleştirip bir tamlama oluşturmuştur. “*Romana ismini veren traktör Özeler köyündeki Arif’le adeta özdeşleşmiştir.*” (Karabulut-Yücekaya 2020: 32). Ayrıca, yazarın asıl mesleğinin öğretmenlik olması ve romanda bulunan öğretmen karakterin makineleşmeyi benimsemesi, simgesel değeri arttırır. “ – *Seni bunaltıdan, sıkıntıdan kurtarmak istiyorum. Bir kere kendi canına kıyıyorsun. Doktor, çalışma dediği halde çalışıyorsun. Bu Arif’e de hiç acımıyorsun. (...) – İzzet ağa hiç çabalama. Sana aldıracağım bu traktörü. Boşuna geri asılma.*” (ST, s. 45). *Sarı Traktör* tamlaması, babasının traktör almasını ve onu kullanmayı, onunla iş yapmayı çok isteyen *Arif*’in lakabına da dönüşmüştür. “ – *Sarı Traktöre gülüyoruz, dedi adam. – Kim Sarı Traktör? – Arif be!*” (ST, s. 190). *Sarı Traktör*, daha çok üretim yapmak isteyen emekçinin, üretimi arttırma ve ülkeye kalkınma yolunda katkı sağlama simgesidir. *Yarbükü*’nde de *Haydar*’ın kötü eylem düşüncesini de bir simgenin görünüşüyle vermiştir. *Haydar* hapisten çıktıktan sonra köye sakin bir yaşam niyetiyle döner. Fakat güçsüz ve savunmasız gördüğü *Remzi*’nin malına ve eşine göz koyup onu taciz etmeye başlar.

Haydar’ın kötülük eylemleri, fiziksel özelliğinden bir simgeyle verilir. “*Haydar ayağa kalktı. Gülümsüyordu. Altın dişi parlıyordu yan tarafta. Argın kıyısına kadar geldi. Bir tuhaf baktı kadına.*” (YRBK, s. 120). *Haydar*’ın kötü şeyler düşünürken gülümseyip altın dişini göstermesinin ardından kötü olaylar (taciz, darp vb.) gerçekleşmiştir. *Yarbükü* romanına adını veren bük, su sorunu yaşayan köylülerin bu uğurdaki çekişmesini ve

kavgasını simgelemiştir. *Remzi*, büyük bir tarlaya sahiptir ve bük ağasıdır. Ancak yukarıdaki bükün suyunu kendisine çeviren komşular yüzünden, çeltik tarlası susuz kalır. *Sarı Traktör*'de, babasının *Arif*'e sövgülü hitapları, leitmotiv örnekleri olur. “ – *Deyyus oğlu deyyus! Diye bağırdı babası. (...) – Ah eşşek oğlu eşşek ah!... Diye söylendi.*” (ST, s. 13). Argo sözcük ve sövgü örnekleri, eserlerde yoğun bir etkiye sahiptir. Ayrıca, *Yarbükü*'nde *Remzi*'nin yahu deyişleri, onun su meselesindeki bıkkınlığının göstergesi olan leitmotivdir. “ – *Biz de komşuyuz yahu.*” (YRBK, s. 3). *Yahu* sözcüğü romanın başından sonuna kadar *Remzi*'nin ağzından düşmez. Yazar romanlarında basit, birleşik cümle türlerini kurallı biçimde verirken, bir yandan da diyaloga çok yer verdiğinden devrik cümle örneklerini de sık sık vermiştir. “ – *Abi, dedi küçük oğlan, beni niye bindirmedin motora?*” (ST, s. 25). Devrik cümleler, konuşma dilinin belirgin simgesi olduğu için romandaki diyaloglarda etkisini göstermiştir. Sade Türkçenin içerisinde köylü konuşmalarına yer verilmiştir. “ – *He he, dedi Arif. Len Halil öyle iyi oluyor ki valla. Sap bitti kodu be.*” (ST, s. 28). Yazar; “...konuşma dilini yazı dili olarak kullanmış; ama köyü ve köylülüğü anlatan romanlarında olduğu gibi öykülerinde de şive taklitlerine fazla yer vermemiştir. (Erol, 2005: 667). Köyü iyi bilen Apaydın yine de standart Türkçenin kullanımına özen göstermeye çalışmıştır. Fakat *Sarı Traktör*'ün bazı sözcüklerinde dilbilgisi sapmaları vardır. “*Bilinen dilbilgisi kurallarına aykırı*” (Çetin, 2009: 270) olan sapma örnekleri, “ – *N'apiim yahu, dedi. Yürümüyor atlar.*” (ST, s. 8) yazımlarında görülür. *Ağabey* sözcüğü bazen aykırı “ – *Sen neredeydin ağabi?*” (ST, s. 16) yazılmıştır bazen de “ – *Ağabeyim harmanda.*” (s. 16) şekliyle doğru yazılmıştır.

Karapürçek'le ilgili dönemde adından söz ettiren *M. Sunullah Arısoy*, köy ve eğitim gerçeklerine eğilen bir yazardır. *Karapürçek*'in başkarakteri genç bir öğretmendir, romanın anlatıcısıdır. (kahraman bakış açısı /birinci tekil şahıs (ben) anlatıcı). *Arısoy*; anlatma, gösterme, konuşma (diyalog türleri), çözümleme, tasvir vb. tarzlar ve teknikler kullanmıştır. Romanda diyaloglar çoktur. Özellikle öğretmenin köylüyle olan konuşmalarında köylülerin ağız taklidi sürekli yapılmıştır. “*Hem başını hem elini salladı: “Sen bahma bize Mallim Bey. Biz alıştık. Bu yolun iki gibisini yürürüz biz.” “Ben neden yürüyemem? “Mallim Bey, İstanbolhular, yuğka olurlar. Heç yol yürümemişsindir ki. Otofüs, otomfil, yürümene vahid mı galır?”* (KRPRÇK, s. 20). Olay örgüsü *Adranos Çayı* çevresinde geçtiğinden, *Bursa*'nın köy ağızlarından taklit vardır. “*Romanın gerçekçi yapısını besleyen ana unsurlardan biri, konuşma dilinin doğallığıdır. Arısoy, kahramanları, yöre ağzına göre konuşturarak romanın gerçekliğine katkı sağlar.*”

(Kılınç, 2019: 201). Köyün, Anadolu'nun içtenliği, ağız taklidiyle hissettirilmek istenmiştir. Diyaloglarda konuşma çizgisi yerine tırnak işareti kullanılmıştır. Yazar, birinci tekil şahısta çekimlediği fiil cümlelerini geçmiş zaman ekleriyle çekimlemiştir ve kurallı cümle türünde vermeye çalışmıştır. Diyalog fazla olduğu için devrik cümleler de çoktur. *“Maşallah, eyi yörüyon Mallim bey. (...) Köylü seni yörüttüğümü duyarsa, etmediğini gomaz bana.”* (KRPRÇK, s. 22). Yazar köylü konuşmalarında ve öğretmenin yorumlarında, anlatımında sade bir Türkçe kullanmıştır. *Öğretmen*, idealisttir ve yazarın sözcüsü konumundadır. *“Elim cebimde “vaziyeti idare” etmekten yana hiç de gönüllü değildim. Bir yandan içine girdiğim gerçekler, bir yandan yapmak istediklerim, düşüncelerim, çalışma gücüm, ülküm, bir yandan “vaziyeti idare” etmemek. Karışık, içinden çıkılması kolay olmayan, çetrefil bir işti bu.”* (KRPRÇK, s. 27). Düşünce üslûbunun örneği olabilecek bu bölümde *Öğretmen (Muallim)*, mevcut şartlarda kendisinden beklenenle yapmak istedikleri, idealleri arasında bir seçim yapar. Daha önceki öğretmenlerin kaçtığı bu köyden kaçmaz. İşine dört elle sarılır. Eylemleri esnasında, duygusuyla ideali arasında çatıştığı anlar da olur.

Karapürçek'te leitmotiv örneği ve simge olabilecek iki söz vardır. Bunlardan birincisi, idare sözcüğüdür. *“Adım başında, her işin içinde, herkesin dilinde, aklında bu. “İdare!” Köylüsünde, kentlisinde, okumuşunda, cahilinde, amirinde, memurunda, öğretmeninde öğrencisinde bu. “İdare!” (...) Yüzyılların büyük felaketini, Karapürçeklerin büyük karanlığını hazırlayan, yapan, sürdüren tek neden bu: “İdare!” Sır da neden de sonuç da bunda gizli, bu tek sözcükte: İdare!”* (KRPRÇK, s. 40). İdare etmek, toplum adına yararlı bir iş yapmamak olarak algılanır ve leitmotiv anlamını kazanır. Romana adını veren *Karapürçek* köyüyse, geri kalmış/bırakılmış *Anadolu*'nun ücra köşelerindeki köylerin simgesi olarak her fırsatta kullanılmıştır. *Öğretmen*'in görev yaptığı dağ köyündede gördükleri, aslında *Anadolu*'nun pekçok köyünde aynen ya da benzer biçimde görülmüştür. Eğitimsizlik, geri kalmışlık, çaresizlik, köylünün çağı yakalamasını zorlaştırmıştır. *M. Sumullah Arısoy* romanında bilinçakımından, tasvirden ve psikolojik çözümlemeden de örnekler sunmuştur, tasvir örneklerinde çok uzun cümleler kullanmamıştır. Başkarakterin psikolojik durumu, onun beklenmedik durumlarla karşılaştığında biraz daha açık çözümlenmiştir. *“Avuçlarımın içi soğuk soğuk terlemiş. Sırtım da öyle. Dizlerimin içinde karıncalar geziniyor gibi. Temelli güçsüzleşmişe benziyorum. İbrahim'in yüzüne baktım. O da dikkatle bana baktı. Herkesin bakışından korkuyor gibiyim. İçimden geçenleri, düşlerimi anlayacaklar sanıyorum.*

Belki İbrahim anlamıştır da. Bana şimdiye dek hiç böyle bakmıyordu. Belki de bana öyle geliyor! Yok, ama hayır. Bilmem ki, daha önce nasıl baktığını.” (KRPRÇK, s. 199). Öğretmen genç ve duygusal bir insandır. İdeali, düşünceleri ve duyguları arasında gelgitler yaşadığında, psikolojisi karışık bir hal alır. İçtenlik duygusu, dil ve üslûbun çoğu noktasında hissettirilmek istenmiştir.

Necati Cumalı Tütün Zamanı'nda kendi çocukluk anılarından beslenmiştir ve İzmir civarında yaşayan tütün işçilerinin, köy ve kasaba yaşamından kesitler sunmuştur. Bölgeyi; “...*realist bir anlatım ve üslûpla işleyerek; bu coğrafyanın sosyo kültürel yapının edebiyatımıza taşındığını söyleyebiliriz.*” (Ünlü, 2015: 45). Eser, İzmir’in Urla ilçesinin tanıtımı ve tarihi olaylardan sonra (*Kurtuluş Savaşı* vs.) geçirdiği değişimlerin anlatılmasıyla başlar. Eserin bu kısmı, giriş başlığında oluşturulmuştur ve “*Yedi Tepe Üstünde Küçük Bir Şehir*” altbaşlığıyla yazılmıştır. *Cumalı*, eserinde sade bir Türkçe kullanmıştır. Urla civarındaki köylülerin ağız taklidi pek yapılmamıştır, ağız taklidi örnekleri nadirdir. “ – *Ülen Kadıovacıklı dağ taş dolaştırdın peşinde bizi!*” (TZ, s. 219) örneğinde, Ege ağzında sık kullanılan ülen sözcüğü, ağız taklidini sağlar. Yazar; anlatma, gösterme/konuşma, açıklama/yorumlama tarzlarını kullanmıştır.

Eserde avam üslûbundan bazı örnekler vardır, bazı beddualar bu üslûp içerisinde kullanılmıştır. “ – *Bilirim ben o soysuzların ne mal olduklarını! Yere batasicalar! Boyunları altında kalasicalar!*” (TZ, s. 76). Başkarakter Zeliş’in, annesi, öfkeli anlarında beddua eden tipik *Anadolu* kadınıdır, bedduası özlü anlatım örneği çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Avam üslûbunun belirgin bir örneği, başkalarının pis işlerini yapıp para kazanan *Kör Fehmi* ile onun arkadaşı, bu işlerde ortağı taksici *Külüştür Necmi* arasındaki diyaloglarda geçer. “ – *Neredesin lan it oğlu it! – Nerede olacağım, ananın...*” (TZ, s. 132). Yazar sövgünün tamamını yazmaz, ama hissettirir. Kullanılan cümleler; genellikle kurallı cümle tarzında basit ve birleşik cümleler, fiil cümleleridir. Diyalog örneklerinde kullanılan devrik cümleler de mevcuttur. Montaj örnekleri ve epigraf örneklerine yer verilmiştir. Romanın bazı alt bölümleri epigrafla başlar. “*İndim çeşme başına / Mektup koydum taşına*” (TZ, s. 88) epigrafi bir halk türküsünden alınmıştır. Montaj örnekleri; mektup, dilekçe ve şarkı/türkü dizelerinden oluşturulmuştur. Zeliş ile sevgilisi Cemal’in birbirine yazdığı mektuplardaki maniler, halk edebiyatı ürünlerinin montajlanmasında ayrı bir dikkati gösterir. “*Mektubun altında iki göz, yola düşmüş bir adam resmi vardı. Şu maniler eklenmişti: Fesleğen ekilir mi / Kökü güneşlenir mi / Böyle güzel nazlı yar / Ele bağışlanır mı*” (TZ, s. 111). Her mektubun sonu manilerle biter.

Romandaki leitmotiv örneği, *Bekir*'in her fırsatta kullandığı bilakis sözcüğüdür. “ – *O verici ya, bilakis! O çok sevdiği bilakis kelimesini kullanmaktan memnun, sandalyesine yerleşti.*” (TZ, s. 98). Bekir, bilakis sözcüğünü anlamını bildiğinden değil, sevdiğinden kullanır.

Zeliş'in, *Cemal*'le ilk kez karşılaşması ve birbirlerinden etkilenmeleri, psikolojik çözümleme örnekleridir. *Zeliş*, *Cemal*'i ilk kez gördükten sonra onu düşünür. “*Zeliş çorbadan bir iki kaşık aldıktan sonra çabucak bir tokluk duydu. Kaşığı elinden sofranın üstüne kayd. Bakışları Cemal'in avuçladığı eli üstünde takılı kaldı. Orada, nasırlı, kaba bir erkek elinin değmesini duyuyordu hala. Kendiliğinden öbür elinin parmaklarının ucu, bu küçük, duygulu alanın üstüne gelip durdu. Parmaklarının ucuyla o garip ürperiyi yakalamaya, anlamaya çalıştı. Garip şey, önce elinin üstünde, sonra ekmeğinin, sofranın üstünde, başını kaldırınca zeytin ağacının üstünde, babasının yanı başında, kısacası bakışlarını her çevirdiği yerde, küçük büyük, sayısız Cemaller görüyordu...*” (TZ, s. 24). Bu durum, ilk görüşte aşkın psikolojisidir. *Zeliş*, bir yıldırım aşkıyla *Cemal*'e âşık olmuştur. Yıldırım aşkları genellikle “...*dışarıda meydana gelen aşklardır. Yıldırım aşklarda uzun bir süreye gerek yoktur.*” (Özcan, 2008: 77). *Zeliş Cemal*'i düşte değil, gerçek yaşamda, toprak üzerinde görmüştür ve ona tutulmuştur. *Cemal* de *Zeliş*'e ilk görüşte tutulmuştur. Romandaki tasvirlerin bir kısmı nesneldir, bir kısmı özneldir. Yazarın anlatıcısının içtenlik isteğiyle yaptığı tasvirlerde öznellik daha belirgin gözükür.

4.1.8. Fakir Baykurt'ta Dil ve Üslûp: Burdur Köylüsü Özelinden Anadolu İnsanın Lisan-ı Hâli

1950'lerin sonunda yazdığı ve ödül kazandığı *Yılanların Öcü* romanıyla *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nda ve Türk Edebiyatı'nda önemli bir yer edinmeye başlayan, sonra da bu yerini sağlamlaştıran *Fakir Baykurt*, Türk köylüsünü en iyi anlatan romancılardan biri kabul edilmiştir. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Haldun Taner*, *Yılanların Öcü*'nü ve *Fakir Baykurt*'u öven sözler söylemişlerdir. Örneğin *Orhan Kemal*, eserin başlangıç kısımlarında, “*Yılanların Öcü*'nü çok sevdim. Türk köyü ve köylüsünün hâlini “arzihâl” etmekle kalmıyor, Türk köyü ve köylüsüne yön de gösteriyor. Irazca Ana'yı unutmayacağım.” demiştir. *Fakir Baykurt*'un kendine özgü üslûbu, dil kullanımı bu romanında kendisini gösterir. Yazar, köylünün, halkın gerçeklerini, onların konuşmalarından gelen içtenlik ve görüş açısıyla vermek ister. Köylüden, halktan aldığı dil malzemesiyle köylüyü ve halkı yine kendisine anlatır.

“Yığın sallıktan uzak halkçılık” (Andaç, 2000: 162), yazarın dil ve üslûbunda içtenliği belirginleştirir. Sade ve duru bir söyleyiş çabası, halkın yaşayan dilini yansıtmaya çabasına eklenir. *Baykurt* basit ve kısa cümlelerle yazmayı, okuyucunun bildiği ve kullandığı sözcüklere eserlerinde yer vermeyi öncelermiştir.

Fakir Baykurt, *Köy Enstitülü* bir yazardır. Hem bu yönü hem de bir köy çocuğu olması, *Yılanların Öcü*’nde okurun köy ortamını ve köylüleri kendi yakınları, tanıdıkları, komşuları gibi hissetmesine katkı sağlamıştır. Ağız taklidi, köy deyimleri, deyişler, köye özgü avam üslûbu vb. yazarın anlatımında ve dil kullanımında dikkat çeken ve kurguyu oluşturan parçalarıdır. Köylü erkeklerin ve kadınların çoğunun adlarının önünde lakaplar mevcuttur. *Kara Bayram*, lakabını babasından almıştır. “*Bu Kara Bayram’ın babası Kara Şali biraz saftı, ama temiz adamdı.*” (YÖ, s. 35). Lakaplar, karakterlerin en belirgin özelliklerinden alınmadır. “*Omun karısı kokar Fatma, burnunun sümüğünü toplayamaz! Leş gibi kokar on adım öteden. Köy içine ev yapacak adamın dâhiliyesi düzgün olmalı!*” (YÖ, s. 61) *Fatma* ve *Haceli*’nin oturdukları ev, kışın sürekli su aldığından nemli, rutubetli ve bozuk bir havaya mahkûmdur. *Haceli*, bu evin yerine havadar ve aydınlık bir ev sahibi olmak istemiştir. *Fakir Baykurt*, eserinin adında, köylünün inanışlarını gerçek yaşamla harmanladığını fısıldar. Romanlarında, “...*tabiattan alınma alegoriler, semboller kullanmaktan hoşlanan*” (Naci, 2013: 446) yazar, yoksul köylünün, köylünün sadece efsanelerde değil, toplum yaşamında da gerçek yılanlar ve yılan karakterli insanlarla mücadele ettiğine vurgu yapmıştır. Mücadelenin taraflarını canlılıkla çizip, kurgusunun inandırıcılığını arttırmıştır. Diyalog, iç diyalog, monolog, iç monolog vb. tekniklerin fazlaca kullanılışı, inandırıcılığın arttırılmasındaki etkenlerdendir. *Yılanların Öcü*’nde olay örgüsü ilerledikçe anlatma, gösterme, tasvir tarzları birbiriyle iç içe geçirilmiş biçimde verilir. Romanın bölüm başlıkları olay örgüsüyle yakından ilgilidir. Örneğin ikinci bölümün başlığı olan *Evyeri*, *Haceli*’nin *Kara Bayram*’ın evinin önünden hukuksuzca ev yeri, arazi alması olayının açar sözcüğü niteliğindedir.

Yılanların Öcü, birden fazla üslûbun kullanıldığı bir romandır. *Kara Bayram*, *Irazca Ana*, *Ağali* roman kişilerinin *Muhtar Hüsnü*’yü ve düzeni sorguladıkları bölümler, eleştirel üslûpla anlatılmıştır. Eleştirel üslûbun örnekleri, *Kara Bayram* ve *Irazca Ana*’nın, varsıldan yana olduğunu vurguladıkları kanunlara ve bürokrasiye yaptıkları eleştirilerde görülür. *Muhtar Hüsnü*, kendi otoritesini korumak için kanunsuz işler yapar. *Kara Bayram* bunun farkındadır, *Irazca Ana* da farkındadır. *Irazca Ana*, kaymakamı köy girişinde bekler ve ona köyün gerçeklerini anlatır. “*Şimdi bize düşmandır, derdimizi sana*

duyurduk diye, geçecek karşımıza, daha bir düşman kesilecek! Köylük yerinde Muhtar bir adama düşman olmasın! Muhtarın düşman olduğu her adam bizim halimize düşer. Belkim düşmez ama varsıl olursa! Eee; biz yoksuluz dedik sana! Hem yoksul ol hem Muhtarın düşmanı ol, felaket! Biz bu felaketin içindeyiz şimdi.” (YÖ, s. 204). *Fakir Baykurt* eleştirel üslûbun bu örneğinde, *Irazca Ana* vasıtasıyla devleti devlete şikâyet ettirmiştir. *Kaymakam*, *Irazca Ana*’nın söylediklerinden etkilenir ve onun evinin önüne ev yapılmamasını emreder. Ancak *Muhtar Hüsnü*, *Irazca Ana* ve ailesini rahat bırakmayacaktır. Romanda, efsaneci üslûp örneği sayılabilecek bir bölüm, *Kara Bayram*’ın, ailesine düşman olan yılanları anlatmasında sunulur. Efsaneci üslûp; “...olayların oluş sebepleri ve sonuçları, bilinen fiziksel kanun ve kurallara göre değil, olağanüstü, doğaüstü etkenlere bağlı kalınarak açıklandığı” (Çetin, 2009: 279) üslûptur. “Yılanlar, güya, toplanıp karar vermiş aralarında. Bizim kökümüzü yeryüzünden temelli kazımadıkça içleri asla rahat etmeyecekmiş! Kralları *Şahmaran*’ı öldürmüşüz çünkü...” (YÖ, s. 41). *Kara Bayram*, evlerine ve tarlalarına gelip insanları, hayvanları öldüren ya da onlara zarar veren yılanların öfkesini, babası *Kara Şali*’nin efsanevi yılan *Şahmaran*’ı öldürmesine bağlar. Köyde böyle bir inanış vardır. Folklorik özellik barındıran efsaneci üslûpta, *Kara Bayram* bir masal anlatır gibi, ailesinin yılanlarla mücadelesini anlatır. Yine romanda örnekleri bol olan avam üslûbu, köylünün konuşma dilinin açıkça gösterilmesinde etkili olmuştur.

Fakir Baykurt’un romanında kullandığı tasvirler, karakterlerin canlılığını ve yazarın dil kullanımındaki başarısını gösteren birer örnektir. *Kara Bayram* çiftçidir, toprakla uğraşan bir adamdır, bu sebeple çabuk kirlenir. “*Haçça*: “*Şu sırtındaki kirli gömleği çıkar da temizini giy Bayram!*” dedi kocasına. “*Elini yüzünü de bir yıka güzelce!*” “*Öyle yap!*” dedi *Irazca*. “*El içine çıkacaksın. Ardından önünden baktıkları zaman kulakların bir parmak kir görünmesin!*” *Bayram* sırtındakini çıkardı. *Haçça*, giysi selesinden yamalı bir gömlek buldu, temiz. *Bayram* giyerken: “*Değiştirmişken içindekini de değiştirmeliydi!*” diye söylendi.” (YÖ, s. 83). *Kara Bayram*’ın ailesinin yoksulluğu, sürekli çalışmak, kirlenmek ve yamalı gömlekle çizilirken doğallık hâkimdir. “*Fakir Baykurt* romanlarında anlattığı kişilerin dünyalarına uygun bir dil ortamı yaratmak için konuşma dilini oluşturan öğeleri yakalamaya çalışır.” (Karabela (Şermet), 2007: 175). Köylünün günlük yaşamını ve toplumsal düzenini açık ve canlı biçimde tasvir eden yazar, insan gerçeğini tamamlayan parçalardan biri olan cinselliği es geçmez. Cinselliğin tasvirlerinden biri, çocuk korkusunun sebep olduğu kaygıdır. “*Haçça yavaşça doğruldu:*

“Bu çocuk korkusu olmasa Bayram, ben seni öyle bir seveceğim, öyle bir seveceğim, yani nasıl seveceğim, bunu sana kolay kolay anlatamam... Diyorum ki, ikimiz bir odada olsak, ılık olsa, bol su olsa, sıcak su olsa, çarşaflarımız yeni olsa.” (YÖ, s. 47). Baykurt, çığ veya sığ bir cinsel tasvir yapmadan; köylü kadının cinsel yaşamındaki bazı mutsuzluklara değinmesini bilmiştir. Karanlık, kirli bir ortamda girilen cinsel eylem; çocuk korkusuyla birleştiğinde, kadına zevk vermez. Hâlbuki cinsel eylem, her iki tarafın da haz ve rahatlama hedefiyle gerçekleştirdiği yaşamsal bir eylemdir. Cinsel eylem, özgür ve kaygısız bir psikoloji ister.

Fakir Baykurt, toplumdaki sınıf farkını karakterlerinin ağzından aktarırken de herhangi bir yapmacıklık hissettirmemiştir. “Parası çok, parası! dedi Bayram. “Bir adamın parası çok oldu mu, akli fikri de çok olur. Parası olmayan bir adamın akli fikri çok olmuş, neye yarar? Bak ya, akılla fikir çok olmaya bende de çok. Ama ha dediğim yere ulaşabiliyor muyum? Sen beni param olsa da görseydin’ Görseydin nasıl bir harım alırdım?” (YÖ, s. 45). Yazar, sınıflı toplum düzeninde öncelikli gücün akıl değil, para olduğunu *Kara Bayram*’ın ağzından söyletmiştir. Köy yerinde tanıdığı varıllardan/zenginlerden zarar gören köylü, “varsıl kavat, varsıl dürzü” tamlamalarıyla zengine bakış açısını gösterir. *Yılanların Öcü*’ndeki iç monologlar ve iç diyalogların bazıları psikolojik çözümlemelerle iç içe verilmiştir. “Kurumuş bedeniyle Haceli, üstüne kartallar gibi çullandığı zaman duyduğu sıkıntıyı duyuyordu şimdi içinde; “(Bir koku var bu Haceli’de bir koku! Kötü! Çürük biber kokusu gibi bir koku! Ağzıma burnuma çaput tıkmışlar gibi bunalıyorum. Boğulacak gibi oluyorum. O kendi işinden çalınıp çırpınırken, titrerken ben “Kurtar Allah’ım beni!” diye haykırmak istiyorum. Mapuslar gibiyim. Daracık bir demir sandıkta kapalıyım. Havamı kesmişler, boğuluyorum.” (YÖ, s. 118). *Fatma*, eşi *Haceli*’yi sevmez, onunla yatmak istemez. Evliliğinde kendisini hapisanede boğulur gibi hisseder.

Monolog örnekleri, *Muhtar Hüsnü*’nün köylüden vergi, para isterken yaptığı uzun konuşmalarda verilmiştir. Yazar, köylü konuşmalarında kullandığı kelimelerde ağız özellikleri, bazı kelime sapmaları şeklinde gözüktür. “Abaaa, gı Irazca abaaaa!” (s. 53) sözündeki aba, abla sözcüğünün seslendirilişidir. Gı sözcüğü de kız sözcüğünün ağız taklididir. Abla sözcüğü başka bir örnekteyse “abıla” biçiminde seslendirilmiştir. “Belkim, çünkü, furdum vs.” sözcükleri de ağız taklidinin başka örnekleridir. Yazarın ilk romanlarında ağız (şive) taklidine fazla yer vermesi eleştirilmiştir, sonraları bu tutum değişmiştir. “Başlangıçta şive’ye yaslandı, sonra şükür başka inançlarından caymadan,

şive'den caydı. Köyliüyü diliyle, şivesiyle tanıtmak yerine, düşüncesiyle tanıtmayı daha doğru buldu. (Baykurt, 2002: 342). Baykurt, köylü konuşmalarında atasözleri, deyişler kullanır. “*Ot kökünün üstünde biter! Kurt ulusundan gördüğünü işler.*” (s. 52) vb. örnekler, özlü anlatım tarzı kapsamındaki örneklerdir. Özdeyişler, atasözleri, olay örgüsüyle ve olayların anlamıyla bütünleşmiştir.

4.1.9. İlhan Tarus'ta Dil / Üslûp: Hukuk Adamının Dilinden Toplum Gerçekleri

İlhan Tarus, *Samanpazarı*, *Yeşilkaya Savcısı*, *Var Olmak*'la ilgili dönemde adından söz ettiren, hukukçuluğunu diline yansıtan bir yazardır. Romanlarını sade bir dille yazan *Tarus*, asıl mesleğiyle ilgili bazı terimleri, kavramları *Yeşilkaya Savcısı*'nda a kullanmıştır. Olay örgüsü 1930'ların ilk yarısında geçen bu romanda, hukuk terimleri ve kavramları Osmanlı Türkçesi ve çağdaş Türkçeyle iç içe verilmiştir. “ – *Ankara'dan geliyorum. Yeşilkaya'ya. – Ne iş için? – Cumhuriyet Savcısıyım! – Ne dedin? (...)* – *Kusura bakma beyim, dedi, pek gençsin de şaşırmışım birdenbire. Hani biz sakalsız müddeiumum da görmedik, hâkim de görmedik.*” (YS, s. 8). Anlatıcı ve başkarakter olan genç *Savcı*, aslında yazarın kendisidir. “*Romandaki olay örgüsünü kimin yazdığına dair bir çıkarımda bulunmak güç değildir. Büyük oranda otobiyografik özellikler taşımasıyla romanı yazan İlhan Tarus'tur.*” (Arslan, 2011: 118). Bu özellik, yazarın gerçek yaşamdaki deneyimlerinin esere aktarılmasında içtenliği ve gerçekliği etkilemiştir. Başkarakter kendi mesleğinin adını çağdaş Türkçeyle söyler, ancak *Osmanlı Türkçesi* etkisi halk arasında devam ettiği için, halk savcıya “*müddeiumum*”, yargıca da “*hâkim*” der. Cümle düzeni bakımından görülen geçmiş zaman çekimli fiil cümleleri ve kurallı cümlelerin yanı sıra diyaloglarda geçen devrik cümle örnekleri mevcuttur.

Yazarın romanlarında eleştirel üslûp, diğer üslûp türlerine göre yoğundur. *Yeşilkaya Savcısı*'nda *Kahramanmaraş*, *Çukurova* civarındaki bir kasabaya atanan genç *Savcı*, yazarın düşüncelerini temsil eder ve dillendirir. Bu durum, düşünce üslûbu ve eleştirel üslûp kullanımlarında belirgindir. Üslûp türlerinin içerisine psikolojik çözümleme unsurları katılıdır. “*Adımından şüphelenmeğe başladım. Elbette bütün insanlar kötü değil. Belki hiçbiri kötü değil. Ama biraraya gelişlerinde, iş tutuşlarında çekinilmez, sakınılmaz bir bozukluk karışıyor araya... Sosyal düzen yivine girmemiş sanki... Herkes rahatını, refahını ötekinin zararında arıyor. Hiç değilse kendine lazım olan parayı, bir başkasından koparmak gerektiğini sanıyor. Bütün yanlışlıklar, eğrilikler*

buradan filizleniyor galiba... Bir yandan da kendimden kuşkulaniyorum. Ben düzenli bir dünyadan geldim buraya... Her şey ama her şey, Ankara’da kendi yatağı içinde akar görünüyordu.” (YS, s. 108). *Savcı, Anadolu* ile başkentin ayrı dünyalar olduğunu hissetmenin sancısını yaşar. İkisi de *Anadolu* olan, ama birbirinden farklı olan bölgeleri ve insanların düşünür. *İlhan Tarus*, bireyin kaderinden ziyade toplumun kaderini ele almayı/çözümlemeyi yeğ tutmuştur. *Sadri Ertem, Sabahattin Ali’den Orhan Kemal’e*, toplumun kaderine eğilmek, toplumcu yazarın öncül tutumudur. “*İlhan Tarus’un dediği gibi, “birçok insanların, büyük ekseriyetin mukadderatından” söz açıyorlar.*” (Günyol, 1966: 81). Toplumun kaderini topluma yansıtmak, açık-sade bir dil ve anlaşılır biçim kullanmakla mümkün görülmüştür. *İlhan Tarus*, “...halkın kullandığı dilin kendi eserlerinin de dili olduğunu dili olduğunu vurgular” (Arslan, 2011: 35) ve edebi kaygı gütmmez.

Yazar, hukukçuluktan gelen bir sorgulayıcılıkla, eleştirel üslûba örnek olarak, sözünü emanet ettiği başkişiye pek çok şeyi sorgulatır. “*Büyük paralar harcayarak, büyük de vakit israf ederek, yüksek dereceli hukukçu, mühendis, kimyager, bilmem ne yetiştirmek için girdiğimiz yanlış işler, Atalay’ın şahsında gün gibi belirveriyor. İlkokul yazar sayısını yüzde ondan yukarı çıkarmamış bir memlekette, büyük ihtisasın yeri ne olabileceğini bir türlü anlayamıyorum. Bunun etrafında tersine fikir yürütenler de çıkabilir. Galiba sayıları da bir hayli... Ama onlara karşı teknisyen, küçük mühendis, ilkokul öğretmeni, Türk Üniversitesi mezunu tezini başarı ile savunabileceğimi sanıyorum. Batı medeniyetinin, bütün aşağılı yukarılı takımlarıyla, topumu birden memlekete giydirmek gayesi takip ediliyorsa, bunun boş bir hayal olduğunu anlatmalı bunlara.*” (YS, s. 169). Yazar başkarakterinin ağzından açık bir dille, Batılılaşmayla ilgili tezini belirtmiştir. Düşünce üslûbuyla verilen tez, modernleşmenin temelden başlaması gerektiğiyle ilgilidir. *İlhan Tarus’un* gazete yazarlığı da yapmış olması, eleştirel/sorgucu üslûbun köşe yazısı, fıkra havasını solutmuştur. “*Tarus’un eserlerini “kolay” yazması ve gazetecilikten gelen yazı alışkanlığı, onun eserlerinin üslubunu da belirleyen önemli bir unsurdur. Zaten yazar bunun kendisi için bir eksiklik olduğunu bilmektedir.*” (Arslan, 2011: 36). *Tarus*, uzun düşüncelerini yazmaya karar verdiği anda kalemini eline alan ve hızlıca yazan bir yazardır.

Avam üslûbuyla havas üslûbunun örnekleri iki romanda da mevcuttur, *Var Olmak* bu anlamda daha çok örneği barındırmaktadır. “– *Göt içi kadar yerde asayışı ve emniyeti kuramayan bir hükümetin bütün vatana şamil tedbirler almak iddiasında bulunması*

gülünçtür Efendiler, gülünçtür.” (VO, s. 97). İlçenin küçüklüğünü anlatmak için kullanılan tabir, kabadır. *Var Olmak*’ın başkarakteri *Hamdi Bey*, öfkелendiği anlarda söver. Eserdeki devlet görevlisi karakterlerin kendi aralarında kullandıkları üslûp, genellikle havas üslûbudur. “*Anzavur araya girmişti: - Bu sözü söyleyen zat ile teşerrüf etmedik şimdiye kadar. Kimdir? Kaymakam cevap verdi: - Efendim, Davud Efendi biraderimiz! Ticaretle iştiğal ediyorlar. Çanakkale eşrafındandırlar. Anzavur’un gözleri Davud Efendi’ye çevrildi: - Şerefıab olduk. Niçin teşrif buyurdular acaba?*” (VO, s. 94). *İlhan Tarus*, romanlarındaki başkarakterlerin psikolojilerini çeşitli vesilelerle sunarak, iç çözümleme örnekleri vermiştir. “*Eeeee, Seher de gidiyor elden. O kadar istedi şu kızı sıkıştırmak, öpmek pembe dudaklarından... Olmadı, gitti. Kâfir, yaklaşmadı hiç. (...) Kaptan Kamil denilen ahmağın elinde, ziyan olup gidecek. Acaba nasıl adamdır? Yarın görecekler işte... Tadını çıkarmasını bilecek birisi mi? Bal yemesini bilen birisi mi?*” (VO, s. 114). Romanların başkarakterleri, insani zaaflarıyla çizilmeye çalışılmıştır, bu bakımdan canlılıkları hissettirilmek istenmiştir. *İlhan Tarus* romanlarında, diyalog ve monolog teknikleriyle tasvir tarzlarına yer vermiştir. Karakterlerin birbirleriyle konuşmaları diyalog biçiminde sunulurken, düşünceler birer iç konuşma, kendi kendine konuşma tarzında sunulmuştur. *Yeşilkaya Savcısı*’nda, *Savcı*’ya uzun bir nutuk biçiminde tavsiyelerde bulunduğu bölüm, monolog örneğidir. “ – Haa... Dinle bak. Sözüümü kesme... Dedikodulara karışyorsun. Bundan kendini koru. Dişini sık, ekmeğini dizinde kır çenelerini kilitte birbirine” (YS, s. 132) sözleriyle başlayan nasihatler, sf. 135’e kadar devam eder.

Yeşilkaya Savcısı ve *Var Olmak*’ta nesnel tasvir ve öznel tasvirin örnekleri vardır. *Yeşilkaya Savcısı*’nda kahraman anlatıcıya bağlı olarak, öznel tasvir örnekleri ön plandadır. Tanrısal bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcısının yer aldığı *Var Olmak*’ta, anlatıcının, bir karakter gibi yorum yaptığı bölümler yer alır. “*Dışarıdan gelen darbeleri, düşmanlıkları, hainlikleri çabucak umutuveren bu devlet, içeriden gelecek hür bir fikre, hür bir harekete, hür bir iradeye karşı, hemen tarihi gazabını ayaklandıırırdı.*” (VO, s. 60). Yazar, devlet mekanizmasına karşı eleştirisini, anlatıcının araya girmesi uğruna sergilemekten çekinmemiştir. *İlhan Tarus*’un hukukçu altyapısı ve gazetecilik yönü, yaptığı eleştiriler üzerinden eserlerinin dil ve üslûbunda kendisini sıkça göstermiştir.

4.1.10. Orhan Kemal’de Dil / Üslûp: Hızlı Diyalogların Kısa Cümlelerinden Makine Gücünün Tasvirine...

Cumhuriyet dönemi edebiyatın üretken yazarlarından olan *Orhan Kemal*, 56 yıllık ömrüne çok sayıda eser sığdırmıştır. Küçük adamdan kalabalığa-büyük çoğunluğa uzanan bir panorama içerisinde bireye ve topluma dair pek çok unsuru eserlerine katan yazar, dil ve üslubunu bu panoramanın gereklerine göre oluşturmaya çabalamıştır. Karakterlerini bu bağlamda düşündüğümüzde; “...yapmacığa kaçmayan dil özellikleriyle konuşdurarak canlı diyaloglarla başarılı bir tarzda” (Gündüz, 2007: 313) çizmiştir. Yazarın bütünsel çabası, Türk romanına birden fazla klasik ve tip kazandırmayla karşılığını almıştır. *Orhan Kemal* romanlarında dil bakımından ortak özellik olarak nitelendirilebilecek “...az betimleme, bol ve kısa cümlelerden oluşan konuşmalar” (Uslucan, 2010: 660), yazarın çoğu eserinde kolayca görülen bir özelliktir.

Orhan Kemal ilk romanını yazdığı (*Baba Evi*) 1949’dan 1960’a kadar ondan fazla roman yazmıştır. Otobiyografik karakterli dörtleme kabul edebileceğimiz eserlerinde (*Baba Evi*, *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Dünya Evi*) kentte yaşayan küçük ve emekçi insanın psikolojisini ve çevresini merkeze alır. Bu romanların ilk ikisi, kahraman/birinci tekil şahıs anlatıcının anlatımıyla verilirken diğer ikisi tanrısal bakış açılı üçüncü tekil şahıs anlatıcısının anlatımıyla verilmiştir. Bu duruma bağlı olarak, ilk iki romanın cümle unsurunda, birinci tekil şahıs ekinin çekimleriyle (ben) kurulan fiil cümleleri yoğunluktadır. Üçü küçük hacimli, sonuncusu orta hacimli sayılabilecek eserlerde; anlatma, gösterme, tasvir, psikolojik çözümleme tarzlarını kullanan yazar, diyalog ve monolog çeşitlerini de yoğun olarak kullanmıştır. Yazar belleğine, gördüğü ve etkilendiği insanları, nesneleri, mekânları ince ayrıntılarına kadar işlemiştir. “*Orhan Kemal’in gerçeklik anlayışı, kendine özgü bir üsluba sahiptir. O gerçekliği de tıpkı eserlerinin konusu gibi yaşadığı ve tanık olduğu olaylar çerçevesinde tanımlar.*” (Masdar, 2011: 66). *Orhan Kemal* karakter çizimlerine, diyaloglara, ayrıntılarla canlılık kazandırmıştır. *Baba Evi* ve *Avare Yıllar* romanlarının baba karakteri; askerlik ve hukukçuluktan gelen sertliği, mizacına ve görünüşüne sinmiştir. “*Kıpkırmızı boynunda kemik gibi sert, kolalı yakasıyla*” (BE, s. 10) baba, isteklerini yerine getirmeyen oğluna dayak atar.

Orhan Kemal’in dil ve üslûp özelliklerinde, emekçilerin çalıştıkları fabrikaların betimlemelerine dikkat çekmek gerekir. Yazar, romanlarında belli kalıpta bir fabrika çizmez. Fabrikada ilk kez işçi olan karakterden, yılların ustasına kadar fabrikaya

dairlikler, emekçilerin yaşamlarının birer ayrıntısı olur. Makineyle tanışan emekçinin psikolojisi dikkat çekicidir. “*Zaten şuna dikkat ediyordum ki, makinelerin bulunduğu yerde dualar pek zavallı kalıyordu. Muazzam volanların ve iniltili dev makinelerin santral dairesinde Allah, çiviye takılmış bir tülbent kadar aciz ve zavallı geliyordu bana. Makinede Allah’a isyan ediş, mazeret tanımayan, affetmeyen, miskinliği parçalayan sistemli bir hırs görüyordum. Onda hiçbir duanın stop ettiremeyeceği bir kudret vardı. Bu kudret beni ürkek bir hayranlığa götürüyordu. Makineyi seviyordum. Makine, insan kolunun gelişmesi, insanın en namuslu dostu, yardımcısı, kölesiydi, ama makineden gene de korkuyordum.*” (BE, s. 54). Yazar; pozitivist ve bilimsel düşüncenin somut meyvesi olan makinenin, çağa damga vuruşunu, emekçinin anlaşılır/sade dille yapılan psikolojik çözümlemesiyle verir. Hammadde türü, makine adı ve marka söylemleri, betimlemeyi canlandıran diğer ayrıntılardır. “*Köyleri şehre bağlayan tozlu yollarda kütlü denilen, tohumlu pamuk haraları yüklü Doçlar, Şevroleler, Fordlar, yağsız tekerleklerinin gıcirtısı aydınlık geceyi dolduran öküz, camız arabaları*” (CML, s. 5); sanayileşme yarışında geri kalmak istemeyen ülkenin, geçmişi ve bugününün arafını gösterir.

Yazarın konuşma diliyle yazdığı Amerikan malı *Dodge, Chevrolet, Ford* marka motorlu taşıtlarla öküz arabaları aynı yolda ilerler. “*Klevand pamuğunun devşirildiği*” (s. 6) mevsimde pamuk tarlaları ırgat doludur. Fabrikada “*RIETER markalı banko makineleri*” (s. 17) vardır. Pamuklar çeşitli makinelerde iplik haline getirilir ve boyanır. *Orhan Kemal*’in çizdiği fabrika, bireysel ve toplumsal yapıya göndermeler yapan bütünsel bir gerçekliktir. Fabrika bazen bir canavara benzetmiştir. “*Sümerbank dokuma fabrikasının önünden geçiyordu. Durakladı. Kadınla erkekli işçi kalabalığını doymak bilmeyen obur bir iştahla yutan fabrika kapısından içeri baktı.*” (DE, s. 130). Benzetme aslen kapitalist sistemin, işçi emeğini sömürsünü işaret eder, *Reşat Enis Aygen*’in *Kapitalizm* ve burjuvaziden nefret eden karakterlerinin (*Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, Ağlama Duvarı* vb. karakterleri) konuşmalarını ve yazarın tasvirlerini anımsatmaktadır.

Orhan Kemal, geniş bir toplumsal panoramadan seçtiği karakterlerinin ve olayların gerçekliğini sunarken, üslup özelliğinin isabetini tam vermek gayretindedir. Hem otobiyografik özellikli romanlarında hem de diğer romanlarında; roman kişilerinin sınıfsal özelliği, üslupla uyumlu kullanılmak istenmiştir. Ayrıca büyük çoğunluğun küçük adamının psikolojisini çözümlenirken, onun ekonomik şartlarının sembolleri kullanılmıştır. “*Genç adam zorla güldü. Mes’uttu mes’ut olmasına. Karısı gözlerinin içine bakıyor, üstüne titriyordu. Çok daha mes’ut olmamaları için sebep yoktu. Tek sebep*

değilse bile, sebeplerden en büyüğü yirmi dört lira doksan beş kuruşun yetersizliği. Kıtı kıtına, santimi santimine yaşamak! (...) Neden nişanlıyken olduğu gibi nehir kenarındaki çalgılı bahçelere, sinemalara gidemiyorlar, niçin daha iyi bir evde, çok daha insanca yaşamıyorlardı? “Kendinden yukarıdakini değil, aşağıdakini gör, haline şükret!” sözünü benimseyemiyordu.” (DE, s. 11-12). *Dünya Evi*’nde kendisi zor geçinen, bir de bunun üzerine evlenen küçük adam; yoksulluğun, çaresizliğin, bir şeyleri değiştiremeyişin sancısını yaşar. *Orhan Kemal*, sancılı küçük adamın yapabileceklerinin yirmi dört lira doksan beş kuruşla sınırlı oluşunu, yani geçim-yaşam derdini, kendine has üslubuyla verir. Küçük adamın küçüklükle ilgili düşüncesi, yazarın kullandığı düşünce üslubunun güzel örneklerindendir. “Ne tuhaftı şu küçük insanlar! Kendileri de çoğu sefer küçük, küçücük oldukları halde gene de kendileri gibi küçük, küçücük insanları burunluyorlardı. Alish mesela. Bir kahvesi, kahvesinin gerisinde küçücük bir evi var diye kendini küçük insanlardan ayrı görüyordu. Mal, mülk, para... Kafa zenginliği olmadıktan sonra neye yarardı?” (DE, s. 104). Yazar toplumsal kabullerin zorlamalarının küçük insanlardaki etkisini, büyüklenme davranışıyla somutlaştırmıştır. Diğerlerinden biraz daha mala mülke sahip olmanın açtığı kapılar, küçük adamın gözünü büyötmektedir. Ayrıca, kafa zenginliğine karşı mal mülk zenginliğinin galebe çalışı, dönemin gerçeğidir. *Orhan Kemal*, gerçeği küçük ayrıntılarda verebilen bir yazardır.

Yazarın dil ve üslûp özelliklerini ustaca gösterdiği *Murtaza ve Bereketli Topraklar Üzerinde* romanları; toplumumuzun aslında tanıdık olan, ancak bireyin, kendini incelemek zorundalığınan ötürü derinlemesine fark edemediği bizden karakterlerin ve yaşamların pek çok noktasını aydınlatır. *Murtaza*’ya adını veren başkarakter *Bekçi Murtaza*, edebiyatımızın özgün karakterlerinden birisidir. Bu karakterde; “...insancıl bağlardan kopmuş, bağınaz ve katı bir görev anlayışının, kişileri zorbalığa yönelttiği, bir yandan da gülünçleştirdiği gösterilmektedir.” (Kudret, 1999: 294). *Orhan Kemal Bekçi Murtaza* karakterini, giysisinden beden özelliklerine, psikolojisinden söylemlerine canlılıkla çizmiştir. “Karşılık bekledi. Yalnız kulakları değil, sivri uzun burnu, kalın kapkara kaşları, geniş alnı, kasketinin siperi, belindeki palaska, ayağındaki beylik postallar da karşılık bekliyorlardı.” (MRTZ, s. 3). *Murtaza*, bekçilikle özdeşleşmiş bir görev adamıdır. Üniforması, bedenine yapışmış gibidir. “Yazar *Murtaza* karakteriyle aslında bir karikatür çizmiştir. Büyük burnu, kocaman elleri, kaz ayağı gibi geniş postalları, göğsü dışarı karnı içeri yürüyüşüyle *Murtaza* herkesin alay ettiği bir tiptir.” (Kolcu, 2013: 493). *Bekçi Murtaza* göçmendir, bu sebeple Türkçeyi çok düzgün

kullanamaz, cümleleri genellikle devriktir. Onun gülünç gözükmesinde, konuşmasının etkisi vardır. Bedeni, üniforması, konuşması bir bütün olarak; karşısındakinde gülme ya da ciddiye almama hissi doğurur.

Bekçi Murtaza, istediğinin yapılması için sonuna kadar direten bir bekçidir. Buna o kadar önem verir ki, kedileri bile insan gibi disipline etmeye çalışır. Yazar, bekçi başkarakterinin disiplin anlayışındaki abartıcılığı, kedileri konuşturarak komik ve farklı bir açıdan verir. “*Derken her kafadan bir ses: “Özgür olmak istiyoruz arkadaşlar!” “Sınırsız bir özgürlük, evet...” “Allah çöp tenekelerini kediler için yaratmıştır.” “Fareler? Fareleri ya?” “Şüphesiz fareleri de.” “Yaşasın çöp tenekelerinden faydalanma ve...” “Fareleri yeme özgürlüğü!” Bir fare dayanamadı, başını deliğinden çıkardı: “Ya bizim yenilmeme özgürlüğümüz?” Kediler, deliğe şimşek gibi döndülerse de fare deliğin karanlık derinliğinde çoktan yitmişti. Şimdi salonda inceli kalınlı miyavlamalarla kongre sürüp gidiyordu.*” (MRTZ, s. 58-59). Orhan Kemal, çok partili hayata geçiş döneminde geçen bu romanında, çoğunluğu oluşturma ve çoğunluğun aldığı karara uyma/demokrasi unsurlarıyla ilgili dönemin gündemini komik bir üslûpla betimlemiştir. Teşhis (kişileştirme) ve intak (konuşturma) edebi sanatlarını kullanarak, kedilere bir kongre düzenletir. *Bekçi Murtaza*’nın kendilerini kovalamasından bıkan kediler, onun mahalleden gitmesi gerektiğine karar verir. Kedilerin konuşturulduğu bu bölüm; “...edebiyatımızın önemli estetik metinlerinden biri” (Kolcu, 2013: 493) kabul edilmektedir. *Murtaza*’nın bazı bölümlerinde, yazarın/anlatıcının başkarakterle dalga geçtiği havası sezilir. “*Murtaza kafasına iskemle yemekten memmundu. Dayısı nasıl Balkan Harbi’nde mübarek kanını kutsal vatan topraklarına döktüyse, o da bir çeşit düşman demek olan Serbestçilerin iskemle darbesiyle aynı kutsal topraklara kanını dökmüştü.*” (MRTZ, s. 19). Orhan Kemal, *Murtaza*’da hiciv üslûbunu geniş biçimde kullanmıştır. Abartma, karikatürize etme, alaya alma vb. hiciv unsurları bu romanda mevcuttur. *Bekçi Murtaza*’nın davranışları abartılıdır, konuşması, fiziki yapısı vb. özellikleri insanlarda alay etme hissi uyandırır. Yazarın başkarakteri çizmedeki başarısı, *Bekçi Murtaza*’nın trajikomik yaşamında yapmacıklık uyandırmamasıdır. *Bekçi Murtaza* abartılı davranır, ama onun karakterinin, doğasının böyle oluşu kolayca hissedilir.

Orhan Kemal’in köyden kente çalışmaya gelen köylü işçilerin yaşamlarını anlattığı *Bereketli Topraklar Üzerinde*, yazarın dil ve üslûp özelliklerinin belirgin biçimde görüldüğü bir diğer romanıdır. İşçilerin/ırgatların “...emeklerinin karşılıklarını alamadıkları çırçır fabrikalarındaki ağır çalışma koşulları, ırgatbaşlıların sert ve küfür

dolu kısa konuşmaları içinde vücudunu patos makinelerine kaptıran iki gurbetçinin parçalanışını canlı betimlemeler ve hareketli üslupla” (Gündüz, 2007: 311) yansıtılmıştır. *İç Anadolu*’dan *Adana/Çukurova*’ya çalışmaya gelen üç köylü karakter, köyün kültürel özelliklerini gösterir biçimde lakaplarıyla tanınır: *İflahsızın Yusuf, Köse Hasan, Pehlivan Ali*. Bu karakterlerin diyalogları yoğundur. Romanda anlatma tarzı kadar, hatta ondan daha önde gözüken gösterme tarzı, yazarın ırgat yaşamını yansıtmasına yardımcı olur. *İflahsızın Yusuf*, şehir yaşamına ayak uydurana kadar, referans olarak emminin sözlerini söyler. “*Şehirliye humbıl göründün mü yandın. Sen sen ol derdi emmim, delinmedik kabağa gir derdi!*” (BTÜ, s. 32). *İflahsızın Yusuf*, öğütler içerisinde yöresel deyişleri, atasözlerini, mevcut durumu değerlendirmek için dillendirir. Aslında, emminin verdiği öğütler, iki arkadaşın kaderini çizmiştir. “*Emmim derdi*”, aynı zamanda bir leitmotiv örneği olarak, romandaki üslubunun içerikle ilişkisini vermektedir. “*İfadede yer alan kelimelerin hem tek tek hem de bir arada taşıdığı mana ve çağrışım ilişkileri, söyleniş ve sıralanış çeşitleri*” (Önal, 2008: 33), *İflahsızın Yusuf*’un harekete geçip geçmeme noktasını belirler. *Orhan Kemal*, bir anlatıcının yoğunluğu olmadan verdiği deyiş örnekleriyle, okuyucunun dikkatini karakterlerin üzerinde tutmuştur. *İflahsızın Yusuf* öğütleri göz ardı etmez, şehre ayak uydurur ve kendisini korur. *Pehlivan Ali* ise iş kazasında ölür.

Yazar, fabrika makineleriyle ilk kez karşılaşan işçinin psikolojisini canlılıkla vermiştir. “*Üç arkadaş şimdiye kadar hiç görmedikleri sert şakırtılı, pamuk tozları uçuşan bir hava içine girince sanki çarpılarak ürktüler. Burada hemen her şey sarsılıp sallantıyor, dönüyordu. (...) Yanlarındaki volanların kuvvetli sarsıntılarla çalıştırdığı çırçır makinelerinden şiddetli sesler çıkartıyor, toz salkımları, tozlu duvarlar, döşeme tahtaları, havada uçuşan tozlar sarsılıyordu.*” (BTÜ, s. 49). Makinenin etrafını sallayan gücü ve gürültüsü, böyle bir şeyi daha önce görmemiş işçiyi korkutur. *Orhan Kemal*’in genel olarak üslûp ve tasvir gücünü gösteren bir bölüm, *Pehlivan Ali*’nin yaşadığı iş kazası sonucunda ölümünün anlatıldığı bölümdür. “*Küçük ağa koşar adım yapılan yapılan işe memnurlukla baktı, coştı birden: “Ha babam kardaşlarım ha!” Irgatlar yekindi. Koca koca demetler daha büyük bir hızla patoza koşturulmaya başladı. Öyle hızlı, öylesine müthiş bir çalışam başını almış gidiyordu ki, (...) Irgatbaşı da çalışmanın hızına kendini kaptırmıştı. Tempoyu daha da hızlandırmak, ağanın gözüne büsbütün girmek için, “Devir, devir, devir!!!” diye bağırdı. “Ha babam kardaşlarım ha, ha babayığitler ha, ha aslanlar ha!!!”* (BTÜ, s. 348). Bu bölüm yaklaşık beş sayfa sürer.

Ağa ve ırgatbaşının sömürüsüne maruz kalan ırgatlar, kendilerini hızlı çalışmaya teşvik eden bu kişilere karşı hınç duyarlar, ancak işin çabuk bitmesi için hızlı çalışırlar. Çünkü sıcak ve toz altında çalışan ırgatlar, adeta işkence görürler.

Patoza demetler atan ırgatlar, bir makine gibi çalıştırılırlar. *Orhan Kemal*, çalışma hızının artışı gösterirken gerilimi artırır. Okur, bir kaza olup olmayacağını da merakını yaşar. Bu anlamda; “...*çalışmanın gittikçe artan hızını okura hissettirmek için araya, Küçük Ağa’nın işçileri gayrete getirecek haykırıışlarının aralıklı olarak yerleştirilmesi güzel bir buluş*” (Moran, 2014: 64) olarak değerlendirilmiştir. En sonunda; çalışma hızı, sıcak ve tozdan sersemleşen *Pehlivan Ali*, patozun içine düşer. “*Ağırdı, baygındı. Yardıma iki kişi daha katıldı. Zorla patozun ağzından aldılar. Sıcak havaya taze bir kan kokusu yayıldı. Ali’nin sol bacağı ta kasığından yoktu artık.*” (BTÜ, s. 350). *Pehlivan Ali*, kan kaybından ölür. Yazarın canlı ve hareketli betimlemesiyle anlattığı bu sahnede; emekçinin fabrika ya da tarla fark etmeksizin, gürültülü bir dev olarak karşısına dikilen makine, “...*diyebiliriz ki, “doymak bilmeyen” bu canavar, işçilere soluk aldırılmazken, patromun cebine altın akıtan bir sistemin simgesidir metinde.*” (Moran, 2014: 65). Makine nihayetinde, emekçinin canını da tamamen sömürüp tüketebilmektedir. Çukurova emekçilerinin romancısı; ırgatın emeğinin sömürülmesiyle ilgili, eleştirel üslûpla ve tersinmeli hicivle (ironi), anlatıcıya yorumlar da yaptırmıştır. Irgatların kafileler halinde *Çukurova*’ya geldikleri bahar mevsimi, yaklaşık dört sayfada anlatılır. Irgat, açlık yüzünden aile üyelerini teker teker yitirince, ağanın şartlarını kabul ederek onun emrine girer. “*Çukurova’da bahar harikadır! Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir! Çukurova’nın bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütlü, yani tohumlu pamuk versin!*” (BTÜ, s. 165). Toprağı atılan sadece tohum değildir; emekçinin kanı, umudu ve canıdır. Çıkan ürün, ağayı ihya ederken emekçiyi tüketmektedir. *Orhan Kemal Bereketli Topraklar Üzerinde*’de; “...*sınıflar arasındaki derin uçurumu ve gittikçe keskinleşen sosyal çelişkileri, insanların nasıl sömürüldüklerini, okuyucunun acıma ve tikslenme duygularını kamçılayarak göstermek istemiştir.*” (Tatarlı-Mollof, 1969: 113). Karakterler arasındaki diyalogların bu anlamda önemli bir katkısı olmuştur.

Orhan Kemal, Vukuat Var (Hanımın Çiftliği I) romanında da *Bereketli Topraklar Üzerinde*’dekine benzer konulara ve dil, üslûp özelliklerine yer vermiştir. *Vukuat Var*’ın farkı, eserde iki emekçi arasında yaşanan, ancak mutlu sonla bitmeyen bir aşkın işlenişiyse, kadın erkek ilişkisinde ezilen kadının portresinin netçe çizilmesidir. Yazarın kadın erkek ilişkileri üzerine, karakterlerine kullandığı cümleler, okurun yabancılaşma ya

da yapmacıklık hissetmeden düşünebileceği mesajlar içerir. “*Erkek, karısının küçük tanrısıdır yavrum!*” (s. 198). Erkek egemenliğinin kadın üzerindeki etkisi tek cümleyle gösterilebilmiştir. Yazar, bu eserinde de hareketli/canlı betimlemeler ve kısa diyaloglarla olayların akışını sağlar, çarpıcı bir fabrika tasviri daha yapar. Tasvirin diğerlerinden farkı, fabrikayı görmemiş bir karakterin zihninden yapılışıdır. “*Herhangi bir fabrika görmediği, içine girmediği halde fabrikadan korkuyor, ürkiyordu. Yılda bir, pek pek iki kez un öğütmeye gittiği değirmene benzetiyordu fabrikayı. Değirmenin motoru gibi, ama ondan çok çok büyük motorların kendi kendilerine çalıştıkları bir yerdi fabrika. Sonra deli deli dönen kasnaklara geçirilmiş bitmek tükenmek bilmeyen kayışların ormanı. Bu kayışlar deli dervişler gibi paldır küldür dönüyor, dönüyorlardı. Yılanlardı belki de. Yılanlardı da insanlara düşmandılar. Aralarından gelip geçen insanlara el atıyor, onları artık saçlarından mı, giysilerinin kolları ya da eteklerinden mi kapıp alıyor, demir kasnaklarda ezip kanlı külçe halinde yere kusuyorlardı.*” (VV, s. 145). Fabrika motorlarının hızlı dönen silindirlerinin ve kayışlarının işçiler için tehlikeli oluşu, bir işçi annesinin zihninden anlatılırken, yazar yine ustalığını göstermiştir. Fabrika, yoksul bir işçi ailesi için korkulan, ama geçinebilmek için itaat edilen bir canavara benzetilmiştir. “*İnsan emeğini basitleştirmek için karmaşık makineler kullanılması fikri*” (Sennett, 2020: 43), sanayileşmenin etkisini, fabrika ve makine görmemiş bir insana hissettirmesinde faktör olmuştur. Düşünce üslubu kapsamında, eleştirelilik ve psikolojik çözümlemenin harmanlandığı bölümlerde, kendi kaderlerine isyan eden emekçi, Allah’la hesaplaşır gibidir. “*Yukarıda bir Allah varsa, içlerini de biliyorsa apaçık bilmelidir ki keyiflerinden değil. Ne tembeldiler ne de çalışmadan kazanıp yemekten yana. (...) Uykuya ekmeğe doymak istiyorlardı. Buncacık şeyi bile çok görüyordu onlardan yukarıdaki! Olmazdı, böyle Allahlık olmazdı işte!*” (VV, s. 230). Yazar, sınıf eşitsizliği üzerine çok derinlemesine düşünemeyen, ancak kendi yaşamındaki somut gerçeklerin farkında olan emekçiye bir eleştiri yaptırabilmektedir.

Orhan Kemal, diyaloglarını uzun cümlelerden kurmayarak olayların akışını belli bir hızda tutar. *Devlet Kuşu*, *Gâvurun Kızı* romanlarında farklı etnik grupların ağız taklitlerini bolca kullanan yazar, diğer iki romanda böyle bir tutum sergilememiştir. Eserlerini yazdığı dönemde sinemanın gelişmesine kayıtsız kalmamıştır. İlgili romanlarında sinemayı seven, aktörle ya da aktrisle kendisini eşleştiren karakterlere yer vermiştir. Ayrıca *Suçlu*’da, sinema filminden bir sahneyi, montajla romana yerleştirmiştir. “*Demir Maskeli Haydut filmindeki Tom Mix’in muavini Aslan Tomson*

olmak isterdi. (...) Patron Mix'in bir işaretiyle (X-13 Sokağı)ndaki Yeşil Maymun meyhanesine tek başına dalar; çünkü patron Mix: "Tomson" demiştir. "Aslan Tomson'um benim. Bu herifler beni mahvettiler. Şimdi de isyan bayrağını açtılar. Bunlarla başa çıkamıyorum. Bunlarla ancak sen başa çıkabilirsin. Yalvarırım, ne olursun şunların terbiyesini ver!" (SÇL, s. 15). Suçlu'nun başkarakteri Cevdet, Amerika'ya gidip kovboy olmak ister. Ancak gerçek yaşamdaki zorlu deneyimlerden sonra fabrika işçisi olmaya karar verir. Yazarın eserlerinde betimlediği toplumsal gerçeklerden biri de futboldur. " – Ben forvet oyuncusu değilim, sol hafım arkadaş. Sonra verdiler kırk beş numara bir ayakkabı, ben şuraya vuruyorum, o gidiyor taa oraya! (KÇCK s. 35). 1950'li yıllarda futbolun Türkiye'de popülerliğini arttırması, yazarın romanlarından anlaşılabilecek bir durumdur.

4.1.11. Yaşar Kemal'de Dil / Üslûp: Soylu Eşkiyadan Emekçi Köylüye Uzanan Destansı Anlatım

Teneke, *İnce Memed 1* ve *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* romanlarını 1950'lerin ikinci yarısı ve 1960'ların hemen başında yazan Yaşar Kemal; oldukça küçük bir roman örneği olan *Teneke*'nin daha ilk satırlarında, bir halk hikâyesi anlatıcısı veya insanların toplandığı yerde olayları anlatan ve dinleyicileri kendine çeken bir anlatıcı özelliğini gösterir. "Üç aydır kasabada kaymakam yok. Tahrirat kâtibi Resul Efendi vekillik ediyor. Onun da ha varlığı ha ha yokluğu... Yaşlı, sümsük bir adam. Gölgesinden ürüyor. Bu adamla hiçbir iş görülemez. (...) Resul Efendi bunca yılın Resul Efendisidir. Karışır mı böyle işlere! Altından ne çıkacağını bilmez mi? Çeltikçiyle, bu namussuzlarla aşık atılır mı, bu ırzı kırıklarla bir ipte oynanır mı, bilmez mi? (TNK, s. 7). Yazar, *Teneke*'yle birlikte, aslında dil ve üslûp özellikleriyle ilgili olarak ilerisi için ipuçlarını göstermeye başlamıştır. Halk ağzındaki argo ve sövgü sözcüklerinin yoğunluğu, ağız taklidi, lakaplar, deyişler, beddualar vb. unsurlar; geleneğin somut yaşamla bütünleşmesinin örnekleri olurlar.

Yaşar Kemal'in eserlerinde çeltikçi ağaların toplum üzerindeki baskısı, *Çukurova*'nın ve doğanın, toprağın dönüşümüyle ilgili manzaraları belirginleştirmiştir. "Modernleşmenin küreselleştirici yanı, Anadolu'da öncelikle tarımdaki kapitalistleşmeyle birlikte *Çukurova* bölgesinde vuku bulmuştur. Buna bağlı olarak ekolojik yapının insan eliyle hızla bölüşülüp toplumsallaştırılması ve üretim ilişkilerine açılmasının sosyal yapıya etkisi olduğu kadar bozulan ekolojik yapının olası tehditlerini

de doğru değerlendirmek gerekir.” (Şeker, 2019: 160). Türkiye’nin sanayileşme tarihinde Çukurova bölgesinin göz ardı edilemez bir yeri vardır. Ülkenin coğrafi, ekonomik ve toplumsal koşullarına bağlı olarak, öncelikle tarıma dayalı sanayinin gelişiminde Çukurova bir lokomotifir. Pamuk, çeltik vb. üreticiliğinin köylüye etkileri, dönüşümlerde kendisini gösterir.

Sanayileşmenin doğayı ve toprağı dönüştürmesindeki belirgin örneklerin, bu bölgede görülmesi tesadüf değildir. *Yaşar Kemal* anlatıları, dönüşümün ince ayrıntılarını sunmuştur. Yazarın eserlerinde anlatma, gösterme, betimleme tarzları; diyalog, monolog, çözümleme gibi tekniklerle bütünleştirilmiştir. *Teneke*’nin diyalog ve monologlarında, ağız taklidi ve devrik cümleler, konuşmanın gerçekmiş gibi hissedilmesi için kullanılır. “Çavuş gülerken gene başladı: “İrasul,” dedi, “gördün mü dünkü çocuğu? Nasıl koydu çeltikçileri kafese! Pardon vallaha. Aboov! Ne adammış be! Vay anasını! El kadar çocuk. Soydu soğana çevirdi kasabayı.”” (TNK, s. 36-37). *Resul Efendi*’ye kahvehanede duyduklarını söyleyen *Hacı Ali Çavuş*, herhangi bir köy kahvehanesinde duyulabilecek, yabancılık çekilmeyecek bir dille konuşturulmuştur. Anlatıcıya bazen, olayın arasına girip söz alan bir karakter tutumu sergilenir. “Okçuoğlu bir okkalı, “Merhaba” dedi, oturdu. Uzun zaman sustu. Bu susmak derebeylikten kalma bir görenekti. Ağır taş kımıldamaz. Onun için bütün derebeylik kalıntıları, Okçuoğlu gibi, nerede olurlarsa olsunlar, fazla hiçbir laf etmezler.” (TNK, s. 25). Bu tutum, olay ve karakterle ilgili dikkatin çekilmesinde, bilginin/durumun açıkça gösterilmesi arzusundan kaynaklanır.

Üslûptaki duygunun, fikrin, değerlendirmenin somut karşılığı, karakterin, mekânın veya nesnenin görünümünde belirir. *İnce Memed I*’de sevgiliye örülen çorap, aşkın simgesidir. “Bu nakışlı çorap bir türkü gibidir. Bir türkü sıcaklığında örülmüştür. Sarısı, kırmızısı, yeşili, mavisi, turuncusu türlü rengi karışıp uyuşmuş, bir sıcaklık, bir yumuşaklık meydana getirmiştir. Aşk gibi, şefkat gibi bir şey olmuştur. Bu çorap aşıktır. Öyle bir gelenekten gelir. Memed’in eli dokumunca titremesi, ışığa çıkınca irkilmesi boşuna değildir. Böyle çorapların üstünde hep iki kuş nakışı bulunur. Gagalarını dayamış öpüşür gibi iki kuş... Sonra, iki ağaç vardır, gövdeleri küçücük. Tek, kocaman çiçekli... İki ağaç yan yana dururlar, çiçekleri öpüşecek gibi burun burunadır.” (İM-1, s. 64). Aşk duygusunun saflığı, temizliği, mahcubiyeti; sevgiliye verilen çorabın nakışlarında örülüdür ve nakışların yorumu, dilin netleştirici gücünden gelir. *Yaşar Kemal*’de dil;

“...tam bir “expressivité”ye” (Naci, 2008: 17) dönüşerek, insanın toplum içindeki yerinden gelen baskıyı, doğanın insanı tazeleyen gücüyle dengeler.

Cumhuriyet dönemi ve *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın akla gelen ilk romancılarından *Yaşar Kemal*, eserlerinde folklorik unsurları bolca kullanmıştır. Zengin bir halk kültürüne sahip olan *Çukurova*’da yetişmesi, “...yazarın çocukluğundan itibaren edebiyatla iç içe olmasını sağlamıştır.” (Bolat, 2006: 6). Yöresel deyişler, masal-efsane unsurları, hem anlatıcı hem karakterlerin ağızlarından yer yer yükselen coşku, yazarın kendine özgü dil kullanımı ve üslûbunun öne çıkan parçalarıdır. *Yaşar Kemal*, ırgatlık, ırgatbaşılığı, kâtiplik, gazetecilik gibi pek çok iş kolunda çalışmış ve bu sayede, insanımızı dikkatle inceleyebilmiştir. O, Türkiye’de yaşayan halkların harmanladığı zengin kültürü yansıtmak istemiştir. *Yaşar Kemal*, *Teneke*’den sonra yazdığı *İnce Memed I*’de, romana adını veren başkarakter *İnce Memed*’i bir destan kahramanı gibi anlatmıştır. *Çukurova*’nın halk edebiyatıyla büyüyen yazar, kendi döneminin bir *Köroğlu*’sunu yaratmak ister. *Yaşar Kemal*; “Ben çocukluğumda ve gençliğimde yalnız *Çukurova Bölgesi*’nde onlarca *Köroğlu* anlatıcısına rastladım. Bu *Köroğlu* destanlarını her usta kendince anlatıyordu, kendisinden bir şeyler katıyordu destana. Ben edebiyata destan anlatıcılarına öykünerek başladım. Gençliğimde hem bir anlatıcı hem bir derleyiciydim. (...) Bir romancı için -eğer o romancı yeni bir roman dili yaratmak gücünde ise- sözlü edebiyat erişilmez bir kaynak olabilir.” (Kabacalı, 1983: 120) derken, kendi romancılığını, dilini ve üslûbunu oluşturan önemli bir parçayı vurgulamıştır. *İnce Memed I*, doğa ve doğa bilgisiyle dolu tasvirlerin çok olduğu bir eserdir. Hatta roman, böyle bir tasvir örneğiyle başlar. “*Toros dağlarının etekleri ta Akdeniz’den başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdeniz’in üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyılar dümdüz, cilalanmış gibi düz killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyılar saatlerce içe kadar deniz kokar tuz kokar. Tuz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurova’nın bükleri başlar.*” (İM-1, s. 9). Yazarın doğa tasvirlerinde güzel ve çirkin, hayatın kendisi biçiminde iç içedir. *İnce Memed I*’de, *Teneke*’de olduğu gibi, çeşitli zorlu koşulların baskısını yaşayan köylü, en ufak durumda öfkelenebilmekte ve bu öfkesini küfrederek yatıştırmaktadır.

İnce Memed I’de köylülerin *Abdi Ağa* için kullandığı tabirler, avam üslûptan oluşturulan bir leitmotivdir. “*Keçi sakallı, gâvur dinli Abdi’nin köyünden öyle mi?*” (İM-1, s. 67). Keçi sakallı tabiri, *Abdi Ağa*’dan söz edilirken sık sık kullanılmıştır. *İnce Memed I*’de gerilim, başkarakterin *Abdi Ağa* ve diğer eşkıyalarla girdiği silahlı çatışma

sahnelerinde artar. “*Tam bu an, “çıt” diye bir tetiğin düşmesi duyuldu. Ama patlamadı. Abdi arkasını dönüp hışımlı: “Ulan,” dedi, “size demedim mi, ona hiçbir şey yapılmayacak...” Memed hiç kımıldamıyordu. Heyecanlanmıyor, korkmuyordu. Taş gibi, öylecene durmuş bekliyordu. Bu sırada şalvarının sağ cebindeki eli biraz oynadı. Tabancayı yavaş yavaş tabaka çıkarır gibi heyecansız, dışarı çıkardı. Abdi Ağa’ya doğrulttu. Sanki hiçbir şey olmuyordu. Öyle dingindi. İki el ateş etti. Abdi Ağa: “Yandım anam,” diyerek yere düşerken, tabancayı nişanlıya çevirdi. Üç el de ona sıktı. O da “yandım,” diyerek yere düştü. Tabancasını cebine soktu. Aynı soğukkanlılıkla (...)*” (İM-1, s. 116). Gerilimler, okurun merakını kamçılamaktadır. *İnce Memed*’in çatışmalarında ve onun hoşlanmayacağı olayların gelişmesinden sonra acaba ne olacak sorusu hissedilir. “*Geleneksel halk hikâyelerinde, kahramanlık romanslarında, destanlarda “sonra ne olacak?” sorusu hep canlı tutulur ve dolayısıyla okurun merakı da.*” (Moran, 2014: 117). Yazar, artan her gerilimden ve çatışmadan sonra okurun merakını gidermesini bilmiştir. Son çatışmalardan sonra şehre inen soylu eşkıya, *Abdi Ağa*’yı öldürür.

Köylülerin toplu bulunduğu yerlerdeki toplu konuşmalar, *İnce Memed*’le ilgili yaşanan gelişmelerin kolektif etkisini gösterir. “*Kadınlar konuşuyor, çocuklar konuşuyor, yaşlılar, gençler, erkekler konuşuyordu: “Memed, kaçıtır onu. Yedirmez Hatçe’yi Abdi Ağa’nın yeğenine.” “Korkar Memed.” “Hiç de korkmaz.” “Memed’in gözündeki kimse korkuyu göremez.” “Göremez.” “Memed bu!”* (İM-1, s. 90). *İnce Memed*, *Abdi Ağa* ve diğer kötülere karşı zaferler kazandıkça, kolektif tepki, bir efsane kahramanının övülmesine dönüşür. Soylu eşkıya efsaneleşir. *Abdi Ağa*’yı öldüren, diğer kötülere sindiren, destani unsurlarla beslenerek bir halk kahramanına dönüşen *İnce Memed*’in birinci romandaki macerası, kutsanmayla tamamlanır. “*Bir kara bulut gibi köyün içinden süzülüp, çıktı. Gözden yitti. Çift koşma zamanıydı. Dikenlidüzü’nün beş köyü bir araya geldi. Genç kızlar en güzel giyimlerini giydiler. Yaşlı kadınlar sütbeyaz, sakız gibi beyaz başörtü bağladılar. Davullar çalındı... Büyük bir toy düğün oldu. (...) O gün bu gündür, Dikenlidüzü köylüleri her yıl çift koşmazdan önce, çakırdikenliğe büyük bir toy düğünle ateş verirler. Ateş, üç gün üç gece düzde, doludizgin yuvarlanır. (...) Alidağın doruğunda bir top ışık patlar. Dağın başı üç gece ağarır, gündüz gibi olur.*” (İM-1, s. 436). Sırasıyla eşkıya, reformist, köylünün fedakâr adamı/kahramanı karakterlerinden örnekler sunan *İnce Memed*, birinci romanın sonunda; “*...bereket tanrılarıyla çağrışımlar yaptıran son kimliği*” (Moran, 2014: 120) ile kendi destanının ilk bölümünü tamamlar. *Yaşar Kemal*’in *Koroğlu*’su, ilk *Bohı Beyi* grubunu alt etmiştir. Halk

kültüründen beslenen yazarın eşsiz üslubunun bir sonucu olarak, edebiyat çevrelerinde, “...modern zamanların Homeros’u olarak epiği yeniden canlandırdığından” (Armağan, 2015: 352) söz edilmiştir.

Yaşar Kemal; Dağın Öte Yüzü roman serisinin ilk kitabı olan *Ortadirek*’te, *İnce Memed I*’den farklı bir anlatım sergiler. Yoksul dağ köylülerinin *Çukurova*’ya pamuk ırgadı olmak, para kazanmak için gidişleri ve bununla ilgili psikolojik ve toplumsal durumlar romanın merkezindedir. Yazar; sadece *Çukurova*’nın doğa manzaralarını sunmaz, “...okuyucuya *Çukurova*’nın sorunlarını da” (Önertoy, 1983: 148) duyurmuştur. Okurun merakını olay örgüsünden ziyade roman kişilerinin kişiliklerine ve ilişkilerine çekmiştir. Örneğin; *Meryemce*’nin *Koca Halil*’e duyduğu kin, eserin ilk sayfalarından itibaren verilirken, okur bu kinin sebebini merak etmeye başlar. *Romanın* ilerleyen sayfalarında, *Meryemce*’nin yaşam öyküsüyle ilgili geriye dönüşler, onun *Koca Halil*’e duyduğu kinin sebeplerini gösterir. “*Atın yelesini okşadı. Sağını küçük küçük şaplakladı. “İnan atım, inan. Sen bu koca domuzları bilmezsin. Bu koca ellisekizler. Saçına sakalına bakmaz, Çukurda pamuk toplayacağı yerde pamuk hırsızlığı yapar da çiftlik sahipleri de onu yakalar da (...)*” (ORTDRK, s. 63). *Yaşar Kemal; Meryemce*’nin geçmişle ve içinde yaşadığı anla ilgili psikolojisini yansıtan konuşmaları, sadece insandan insana diyaloglarla göstermemiştir. *Meryemce* atla, ağaçla, suyla, toprakla konuşur. Bu sahneler *Dede Korkut Hikâyeleri*’ni ve kahramanlarını hatırlatır. “*Kazan’ın önüne bir su geldi. Kazan der: Su hak yüzünü görmüştür, ben bu su ile haberleşeyim dedi. Görelim hanım nice haberleşti: Kazan der: Çağıl çağıl kayalardan çıkan su / Ağaç gemileri oynatan su / Hasan ile Hüseyin’in hasreti su*” (Ergin, 2012: 43) Suyun doğa ve insan için önemi, somutla soyutun ve yaşanan tarihi olayların birleştirilmesindeki uyumla anlatılmıştır. Yazarın halk edebiyatı ve gelenekten yararlanma özgünlüğü, dile ve üslûba ölçülü biçimde yansımıştır.

Yoksulluğun, çaresizliğin dile yansıması olan argo, sövgü, yöresel ve genel örnekleriyle, eserin ilk sayfalarından itibaren verilmiştir. “*Kız, bir kaşık su. Kız soyka kalası.*” (ORTDRK, s. 10). Yazar, yoksulluğun anlatımını, insanların fiziksel betimlemeleriyle desteklemiştir. “*Zayıflamış, bitmiş, yerinden kıpırdanamayacak bir haldeydi. Sararmış, kırış kırış olmuş, uzamış yüzünde, alnında çöreklenmiş bir acı okunuyordu. (...) Kemikleri sayılan, kapkara, yarık yarık, tırnakları uzun sarı ayakları kocaman, yalındı. El dokuması pamuk şalvarı yanından gözüküyordu. Mintanı da öyle.*” (ORTDRK, s. 9). Halk arasında, yaşlı insanların özel yaşamlarında yaşadıkları olayların,

yüz çizgilerine yansıdığına dair inanış vardır. Yüzü kırış kırış olan, giysisi yama dolu bir yaşlının, iyi bir hayat hikâyesi olduğunu söylemek zordur. *Yaşar Kemal*, yoksulluğu çok abartmadan, ince ayrıntılarla göstermenin yanı sıra (sadece bulgur pilavı ve ekmeğin yenmesi vb.) bir canavar gibi de betimlemiştir. “*Göç Çukura doğru, bir canavardan kaçarcasına hızla iniyordu.*” (ORTDRK, s. 38). Yaşayabilmek, insanın var oluş eylemidir. Var oluşa tehdit olan her şey, bir canavarın tehditini hissettirir. Yoksulluğun canavara benzetilişi bu bakımdan anlamlıdır. O, doğa betimlemesi yaparken bilgi vermeyi ihmal etmemiştir. “*Döngeler bozkırın en önemli bitkisi, dikenidir. Yazın tatlı bir yeşilken dikenleri kadar kökleri de sağlamdır. Görünüşü bozkıra can verir, hayat bağışlar. Kuruyunca kökü zayıflar, dikenleri sertleşir daha da. Esen yellerin önüne düşer sonra.*” (ORTDRK, s. 21). Döngelenin yaşam döngüsü, aslında hayatın kendisi gibi anlatılmıştır.

Psikolojik çözümlemenin örneklerinin verildiği *Ortadirek*’te, zorlukların ruh durumlarına yansımaları nettir. “*Şu yolların da yokluğu olmasa, dağı olmasa, geçilmez suyu olmasa, yağmuru, boranı, karı, buzu olmasa... Tüm yollar Çukurova yolları, tüm zaman hidrellez zamanı gibi olsa. Hele yokuş hele! Vay, ocağın bata senin yokuş gibi. Ne vardı şu zamanda insanın karşısına çıkacak. Allah’ın kahrı gazabına uğra e, mi? (...) Keşke bakmasaydım, dipten başa kadar şu gâvur, dinsiz, imansız yokuşa, dedi.*” (ORTDRK, s. 212). Göçü zorlaştıran doğal zorluklar, insan psikolojisini olumsuz etkiler. İç diyaloglar, iç monologlar, psikolojik çözümlemeyle bir bütün olarak verilmiştir. *Yaşar Kemal* bu etkiyi çözümlerken, halk argosunu, deyişleri kullanmayı ihmal etmez. *Çukurova-Adana* köylülerinin yaşam öykülerini anlatırken eserler arasında göndermelerde bulunur. *Ortadirek*’te *İnce Memed 1* ve bu roman serisine adını veren *İnce Memed*’e telmih sanatı çerçevesinde değinme mevcuttur. “*Dikenlidüzü’nde, güneş, çakırdikenlik ipileşiyordu. (...) Allalem, dedi kendi kendine, allalem, burası İnce Memedimin yeri. Şu görünen de yaktığı çakırdikenlik. Varıp o köye mi gitmeli? Kurtulmalı şu Uzunca Ali’den. Varıp o Hürü avradın evinde misafir olmalı. Hürü avrat, demeli, sen yiğit bir avratsın, sen hiçbir şeyden korkmazsın. Sen olmasan, o Memed oğlancık, İnce Memed olamazdı.*” (ORTDRK, s. 214). *İnce Memed 1* ile *Ortadirek*’teki olay örgüleri arasında yaklaşık 25 yıllık (1930’ların başı-1950’lerin ortaları) bir zaman farkı vardır. Yazar burada, *Çukurova*’nın efsanesine dönüşen *İnce Memed*’i, *Hürü Ana*’yı hatırlatarak bölgedeki köylülerin onlara olan sevgisini hissettirmiştir.

Ortadirek’te monologun belirgin örnekleri, köylüye ara ara nutuk veren *Muhtar Sefer*’in konuşmalarında görülür. *Yaşar Kemal*, kendine özgü anlatımının/geleneksel

tahkiyeci-anlatıcı tarzının bazen dışına çıkmıştır. “*Bozuk bahçenin karayılanları beter olur. Her taşın altında bir karayılan desen, yalan söylemiş olmazsın*” (ORTDRK, s. 314) sözleriyle başlayan, karayılanların sevişmesini anlatan ve yaklaşık üç sayfa süren bölümde; “...anlatıcının bakış açısıyla roman kişilerinden birinin bakış açısı birbirine” (Moran, 2014: 131) dolanır görünmesi, bir özgünlük göstergesi sayılabilmektedir. *Elif* karakterinin bakış açısıyla anlatıcının bakış açısı birbirine girmiştir. *Elif*, yılanların sevişmesini gördüğünde, kendisinin eşi *Uzun Ali*’yle sevişmesini anımsamıştır. Anımsama, *Elif*’in kadınlık ve aşk psikolojisinin şifresini vermiştir. “*Yaşar Kemal kurguladığı romanları içinde çoğu zaman gezinen bir üst anlatıcıdır. Yaşar Kemal, romanlarında yarattığı karakterlere yüklediği işlevlerle dolaylı yoldan bunu yerine getirdiği gibi direk kendisi de düşüncelerini roman örgüsü içinde ifade edebilmiştir.*” (Şeker, 2019: 159). *Yaşar Kemal*, dilinin ve üslubunun pek çok özelliğiyle sadece Toplumcu Gerçekçi romana değil, Türk edebiyatına/romanına damgasını vuran bir sanatçı olmuştur.

4.1.12. Kemal Tahir’de Dil / Üslûp: Meddahî Anlatıcının Dilinden Aristokrat Aydınım Düşünsel Diline...

1950’lerin ikinci yarısından itibaren eserlerini vermeye başlayan *Kemal Tahir*, dil ve üslûp anlamında, Türk romanının ustalarından birisi kabul edilmektedir. “*Kemal Tahir, hemen hemen bütün eserlerinde, akıcı ve canlı üslubu, bazen sayfalarca süren diyalog sahneleri dışında, Türk dilini sade ve anlaşılır kullanma konusundaki başarısı ve yakın dönem Türk siyasi tarihine ilişkin yoğun malzemeyi ana kurgu içerisinde eritme konusundaki başarısı noktasında, usta bir sanatçı olarak Cumhuriyet dönemi Türk romancıları içerisinde şahsına özgü bir yer tutmaktadır.*” (Sümbüllü, 2006: 74). Yazar, romanlarının olay örgülerini oluştururken, toplumsal gözlemlerini diline ve üslûbuna özgün biçimde katmıştır.

Kemal Tahir Anadolu’yu anlattığı romanlarında, 1938-1950 arasında *Çankırı*, *Çorum*, *Kırşehir*, *Malatya* cezaevlerinde yattığı dönemdeki izlenimlerinden yararlanmış ve bu izlenimlerini diline, üslûbuna işlemiştir. 1955-1960 arasında yazdığı *Sağırdere* ve *Körduman*’da ana mekân olarak *Çankırı* bölgesini, *Yediçimar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, *Rahmet Yolları Kesti* romanlarındaysa ana mekân olarak *Çorum* bölgesini anlatır. *Sağırdere* ve *Körduman*’da gösterme tarzı, anlatma tarzından daha çok kullanılmış gözükür. Yazar, “...notlarında da sık sık belirttiği şekilde, insanları anlatmak yerine

onları konuşurmayı tercih eder.” (Dere, 2019: 35). Bu tercih, romanların ilk sayfalarından itibaren belirgindir. “*Pelvan Vahit, sesini kısarak ikinci defa seslendi: - Mustafa dedim, namussuz... - Dur efendi... - Duru neymiş?... Biraz da biz bakalım...*” (SRDR, s. 7). Kemal Tahir’in romanlarında kullandığı iç monolog tekniği, *Körduman*’da belirgindir. “*İç monologlar, Mustafa’nın ruh hâli olağanüstü bir durum kazandığında ortaya çıkar. Örneklerle bakılırsa; Mustafa kendi kendisine konuştuğu her vakit, ya kederlidir yahut da bir meseleye öfkelenmiştir.*” (Dere, 2019: 70). Mustafa, işlediği cinayet sonrasında Çankırı hapishanesini düşünürken gerilir. “*Buraya giren bir daha yeryüzüne çıkabilir mi? Yokuş aşağı! Karanlıkta... kaynar gidersin. Eşhedü enlâ ilâhe illâllah! Tövbe yarabbi! Ulan rezil topal! Ulan rezil!*” (KRDMN, s. 398). Gerilimin ve hapishane korkusunun cümleleri, iç dünyasında yankılanır. Ayrıca tasvir örnekleri de dikkat çekicidir. Düğün geleneklerinin gerçekliği, damat giydirme tasviriyle hissettirilir. “*Sağdıç Murat, yeşil şayaktan zipkayı verdi. Bu zipka, cep ağzlarından aşağıya kadar siyah kaytanla işlenmişti. İpek gömleğin kırmızı sarı çizgileri pencereden vuran güneşte ısıt ısıt parlıyordu. Şal kuşak bağlanırken Reşit Hoca ağır ağır hatırlattı: - Besmele çek oğlum! Besmele çek! (...) Somunda Battal’ın başına güveylik fesi koydular. Buna pembe, mor, sarı oyaltı bir yazma sararak ucunu omuzundan sallandırdılar.*” (SRDR, s. 108). Çankırı, Ankara bölgelerindeki yarenlik geleneği bugünde yaşayan ve romanda anlatıldığı gibi ritüellerin bulunduğu bir gelenektir. İki romanda, köy toplumunun göstergesi olarak, karakterler lakaplarıyla seslendirilir: *Kulaksızın Mustafa, Pelvan Vahit, Topal İsmail, Jandarma Nail, Gurbetçi Ömer* vb. lakaplı adlar, karakterlerin fiziki yapılarına ya da yaşamlarındaki işlerine göre verilmiştir. Örneğin; *Mustafa*’nın babası *Yakup Ağa*’nın bir kulağında kesik izleri vardır ve bu nedenle “*Kulaksız*” lakabını almıştır. *Ömer*, çalışmak için *Ankara*’ya (gurbete) giden bir kişidir. *Vahit* iri yarı bir kişidir ve düğünlerde güreş tutar.

Sağırdere ve *Körduman* romanlarına adlarını veren unsurlar, köydeki derenin yazın kuruması, kışın akması ve köye çöken sislerden bir tanesinin çok yoğun olup, görüşü kapatmasıdır. *Yamören Köyü*’nün deresi, köye yararlı olmayan bir deredir. “ – *Bizim Sağırdere yazın, bakarsın kurumuş. -Kış gecesi konuştuklarını hatırlayarak Vahit’e güldü- : Oysa köy yerinde su, yaz günü lazım! Ters bizim Sağırdere’nin işi.*” (SRDR, s. 211). Kurak bir köy olan *Yamören*’e zaman zaman çöken sislerden bir tanesi, kör bir duman olarak nitelendirilir. Kör duman, köyde kötü bir olay/uğursuzluğun yaşanacağına işaret sayılır. *Kemal Tahir, Sağırdere* ve *Körduman*’da detayları incelik ve sade

cümlelerle işlemiştir. Örneğin; *Ankara*'dan köyüne dönen *Kulaksızın Mustafa*, satın aldığı tabancayı babasına gösterir. Babası, silahtan hoşnut olmaz. “ – *Hiç heves etmeseydin daha iyiydi kopuk. Silah kısmı azgın ata benzer. Sen onu gezdiremedin mi bakarsın o seni almış şu tarafa götürmüş.*” (KRDMN, s. 25). *Kulaksızın Mustafa*, bir zamanlar en yakın arkadaşı olan *Pelvan Vahit*'i bu tabancayla öldürür. Olay, *Çehov'un Silahı* prensibini hatırlatır. *Anton Çehov* “Eğer ilk bölümde ‘duvarda bir tüfek asılı’ diyorsanız ikinci veya üçüncü bölümde o silah patlamalıdır” diyerek, hikâyede gösterilen her ögenin işlevsel olması gerektiğini vurgulamıştır. Yazar, *Çehov Prensibi*'ne uygun olarak, *Mustafa*'nın tabancasını ateşletmiştir. Bu durum, *Kemal Tahir*'in anlatımında detaylara dikkat edişinin bir örneği olmuştur.

Kemal Tahir, ağız özelliklerini ve taklitlerini üslûbuna ustaca katabilmiş yazarlarımızdandır. “Yöresel ağız özelliklerini üsluplaştırarak kullanan” (Dere, 2019: 44) yazar, *Çankırı* ağız ve *Çorum* ağız özellikleri, taklitleri, adeta bir meddah ve halk hikâyecisinin anlatımını okura hissettirir. Avam üslûbu, benzetmeler, abartmalar, mecazlar ve yer yer espriler; okurun zihninde, olay örgüsünün bir köy meydanında, kahvehanesinde veya köy odasındaki meraklı kalabalığa anlatılışının tasvirini çizdirir. *Çorum* bölgesini anlatan roman üçlemesinin ilk iki kitabı olan *Yediçınar Yaylası* ile *Köyün Kamburu* romanlarının başlangıçları, anlatılan büyük hikâyenin akışını başlatır. “Evet, vaktin birinde, *Çakır Kâhyalardan Halil Efendi* 'nin Ömer oğlan, *Başibozuk paşası Dilaver Ağa* 'yı, *katiyen adam hesabına almayıp herifin kahpesini güpeğündüz atına hoplatarak Yediçınar Yaylası* 'na çıkarmıştı da dünyanın yüzüne “*Yiğit-Erkek*” diye nam salmıştı.” (YY, s. 5). *Köyün Kamburu* 'nun başlangıcı da bu büyük hikâyenin devamı gibidir. Yazar, okuyucunun dikkatini özgün anlatımı sayesinde canlı tutarken, toplum gerçeklerini kuru, soğuk ve ilgisiz bir anlatımı baştan engeller.

Yine *Çorum* bölgesinin ana merkez olduğu *Rahmet Yolları Kesti* 'de ise, romanın giriş epigrafı ve bölüm epigrafları, her bölümün ve bütünün işlenişinin anahtarları görevindedir. İngiliz tarihçi *André Maurois* 'ın “*Ahlâk düzeni sağlam olmayan ve soyguncularıyla başa çıkamayan bir toplum, -ruhunda artakalmış barbarlık duygusunun da baskısıyla- soyguncularına karşı hayranlık duyar.*” sözü, romanın genelinin şifresini verir. Örneğin, ikinci bölümün epigrafı olan “*Yiğitliğin yarısı yürekse, yarısı plan!*” sözü, romanın 113. sayfasında tekrarlanır. “ – *Evet doğrusun arkadaş, dediğin gibi: Yiğitliğin yarısı yürekse, yarısı da plan.*” (RYK, s. 113). Olay örgüsünde ilerlendikçe, yiğitliğin temel anlamından uzaklaştırıldığı görülür. *Ahmet Hamdi Tanpınar* 'ın deyimiyle “*büyük*

bir dil makinesi” çalıştıran yazar, Türk okurunun ilgisini çekerek dil makinesinin eskimemesini sağlamıştır. *Kemal Tahir*, *Anadolu*’yu anlatan romanlarında gösterme tarzını yoğun biçimde kullanırken diyalog tekniğinden oldukça yararlanmıştır. Bazı diyaloglar basit cümlelerle kurulurken bazı diyaloglar uzun, birleşik cümlelerle kurulmuştur. Diyalog cümlelerinin önemli bir kısmında argo sözcük kullanımları, okurun dikkatini çekmeye ve yöresel ağız özelliklerine yöneliktir. “ – *Evet, bütün muzurluklar, bu çekmecesini bokludan dağılmakta...* (YY, s. 6). Karakter anlatıcının soru sorması, meddahın veya bir hikâyecinin dinleyiciye soru sorması ya da dinleyicilerin “*Eeee?*” soru ünlemine seslendirip sorulan sorunun cevabını heyecanla beklemesini anımsatır. Ayrıca, diyaloglar içerisinde kullanılan *Osmanlı Türkçesi* sözcükleri, anlamları okur tarafından çoğunlukla bilinen sözcüklerdir.

Kemal Tahir’in romanlarında kullandığı üslûp türlerinden olan eleştirel üslûp, bazı örneklerde ironiyle örneklenir. “ – *Bizim Anadolumuzda, Allah sayesinde bir de padişahımız sayesinde bitsiz yer yoktur. Hem de bizim bitlerimiz gayetle zorlu bitlerdir. Kendin bilmez değilsin ya, bizde adam etiyile geçinen bitler olur ki, değme pehlivanın gücü yetmez. (...) Bu kocakarı her nasılsa bitin ocağına uğramış. Başına biriktirdiklerinin herbiri, Çorum’un mahpus damı avlusunda ölüm voltasına çıkmış, idam bekleyen birer babayiğit...*” (YY, s. 79). *Yediçınar Yaylası*’ndaki bu esprili anlatım, olumsuzluğun karikatürize edildiği bir durum mizahıdır. Bitlerin besili olması, insanların bakımsız olmasıyla ilgilidir. Vatandaşına gerekli sağlık olanaklarını veremeyen devlet, bu ironiyle alaya alınır, eleştirilir. Yazar, romanlarında montaj tekniğinden örnekler de vermiştir. *Rahmet Yolları Kesti*’de *Âşık Rızai*’nin *Fukara Destanı*, (sf. 73) yoksul köylünün çektiği sıkıntılarla ilgilidir. *Körduman*’da *Cumhuriyet* gazetesi, *İspanya İç Savaşı* ve *Avusturya*’nın *Nazi Almanya* tarafından ilhakı haberlerini verir. *Yediçınar Yaylası*’nda *Tevfik Fikret*’in *Bir Lahza-i Teahhur* şiirinin meşhur dizeleri, dikkat çeken bir konuşmada geçer. “ – *Bunlar, padişahımıza bomba atmışlar. Bombanın saat ayarını tutturamamışlar. İstanbul’un Arapça üzerine gayet lügatli deyişler söyleyen aşıkı, “bir dakika önce patlamasaydı sen görürdün!” diyesiymiş.*” (YY, s. 341). II. *Abdülhamit*’e 1905’te anarşistlerce düzenlenen suikast üzerine yazıldığı söylenen bu şiirin “*Kanlarla bir cinayete pek benzeyen bu iş / Bir hayr olurdu, misli asırlarca geçmemiş*” dizeleri, telmihli biçimde hatırlanır. *Esir Şehrin İnsanları*’nda *Mehmet Akif Ersoy*’dan “*Dünyada inanmam hani görsem de gözümlerim / İmanı olan kimse gebermez bu ölümle*” dizeleri (sf. 32), intihar etmenin kurtuluş demek olmadığını vurgulamak için kullanılmıştır. *Yahya*

Kemal'in *Akıncılar* şiirindeki “*Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik / Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!*” (sf. 37) dizeleri, milletimizin geçmişteki şanlı günleriyle işgal günlerinin karşılaştırılması adınadır.

Kemal Tahir'in ana mekân olarak *İstanbul*'u işlediği *Esir Şehrin İnsanları*'nda, *İstanbul Türkçesi* kullanılmıştır. *Birinci Dünya Savaşı* sonrasındaki tarihi gelişmeler (*Bolşevik İhtilali*, *Osmanlı*'nın işgali vb.) ve tarihi kişilikler, karakterlerin ağızlarından yer yer anlatılır. Karakterler ve anlatıcı, *İstanbul* ağzıyla konuşurken havas üslûbu kullanırlar. Hatta başkarakter *Kamil Bey* ve eşi *Nermin Hanım* birbirleriyle konuşurken de bu üslûbu kullanırlar. “– *Hiç... Ben sizi seviyorum efendim. – Ne demek? – Sizi, yani Ayşe ile seni... - Bunu söylemek için mi bugün erken döndünüz?*” (EŞİ, s. 154). *Esir Şehrin İnsanları*'nda anlatma tarzı, gösterme tarzına göre daha yoğundur. Düşünce üslûbu, psikolojik çözümlemeler, diğer romanlara göre daha fazladır. “*Kamil Bey, karısıyla kızını buralardan geçirip Bağlarbaşı'ndaki harap köşke nasıl götüreceğini, orada nasıl barındıracağını düşünerek kaygılandı. Parasızlığın ne kadar umut kırıcı bir şey olduğunu, şimdiye kadar hep aklıyla bilmiş, böyle yaşayışında hiç denememişti. Yoksul insanların varlıklarıyla neden aynı olaylar karşısında aynı düşüncede, duyguda, davranışta olamayacaklarını şimdi daha iyi anlıyordu. Yoksulluk umut kırıcıydı. “Umudumu yitiren her şeyi yitirmiş olur.” sözü doğru ise yoksulların duyacakları bunaltının hele çok sürer, hele başkalarının sorumlulukları da binerse ne kadar dayanılmaz hale geleceğini şimdi, bu eski arabanın dış gıcırtilarına benzeyen sesleriyle sarsılırken gerçekten anlıyordu.*” (EŞİ, s. 65). *Kamil Bey*, zenginlikle büyümüş bir paşa oğludur. *İstanbul*'un işgali ve varlıklarını kaybetmesi, toplum hakkındaki düşüncelerinde yeni sayfalar açmıştır. “*Kemal Tahir, romanında, özel olarak aristokrat aydın Kemal Bey'le Milli Mücadele içindeki Türkiye'nin durumunu, karşılıklı ilişkilerini incelerken, genel olarak, bireyle toplumun ilişkilerini ustaca sezdiriyor.*” (Naci, 2013: 243). *Kamil Bey*'in şahsında, *İstanbul*'un ve *Türkiye*'nin insanları, tarihlerinde yeni bir sayfa açmak zorundadırlar. Romanın adındaki kilit sözcük olan esirlik/tutsaklık, tek yönlü bir durum değildir. “– *Ben sizin kadar güçlü değilim... Bazen hür olduğumu zannederek sevindiğim oluyor. Esir bir şehrin, hatta esir bir memleketin esirlerinden herhangi birisi olduğumu umutuyorum da...*” (EŞİ, s. 194). *Kamil Bey*, kendi hayatında yeni bir sayfa açıp vatanseverlere yardım ederken tutuklanır, tutsaklık/esirlik deneyimini bir de tutsaklığın somut mekânı olan hapisanede yaşayacaktır.

4.1.13. Aziz Nesin ile Rıfat Ilgaz'da Mizahî Dil / Üslûp

Aziz Nesin ve *Rıfat Ilgaz*, mizahî bir dil ve üslûp kullanarak, güldürü romanları içerisinde toplum gerçeklerine dikkat çekmeye çalışmışlardır. “*Modern insanın kullandığı zekânın ve esprinin dilini*” (Özcan, 2013: 252) kendi dönemine ve toplumuna göre uyarlamaya çabalayan iki yazar, toplum gerçeklerinin gülmeceyle harmanlanmış yönlerini Türk okuruna göstermiştir. Mizah, bir güldürü üslûbu olarak kabul edilebilecek bir anlatım tarzıdır ve “...güldürmenin yanı sıra düşündüren, kıvrak bir zekâ gerektiren önemli bir gülme olarak” (Bilge, 2008: 17) tanımlanır ve hicivsel güldürüyü amaçlar. “*Bunun yanında çoğu zaman ders çıkarmayı, bir şeyler öğretmeyi, uyarmayı, hafifçe iğnelemeyi de içerir.*” (Çetin, 2009: 285). Mizahın birden fazla türü vardır: Kişi mizahı, cahillik ve kültür mizahı, dil mizahı, giyim kuşam mizahı, davranış mizahı, durum mizahı, vehim ürünü yakıştırma mizahı, çocuk safiyeti mizahı, tersinmeli mizah, beden yapısı mizahı, cinsiyet mizahı başlıca türlerdir.

Aziz Nesin ve *Rıfat Ilgaz*, mizahın çeşitli türlerini kullanarak dil ve üslûpta, mizaha uygun bir tutumda olmuşlardır. *Aziz Nesin*, halk konuşmaları ve ağız taklidi örneklerini eserlerine taşımıştır. Bu tavır; “...toplumun değişik kesimlerinden anlattığı insanların dünyalarıyla gelen bir özellik taşır. Kullandığı bu dil, gerçekliklerini yansıttığı kişilerin dünyasını, psikolojik yapısını sergileyen önemle bir üslup özelliğine dönüşür onun anlatısında.” (İspir, 2006: 38). Yoksullar, burjuva, tüccar, serseri vb. özellikli karakterlerin psikolojileri, toplum ve yaşamdan etkilerle konuşmalarına ve üslûba yansır. *Rıfat Ilgaz*’ın mizahî dil ve üslûbunda, mizahla ilgili görüşlerinin önemli etkisi vardır. Yazarın bir toplantıda söylediği “*Yan tutma niteliği vardır mizahın. Biri şu taraftandır, biri bu taraftandır. Birinin güldüğüne öbürü gülemez.*” sözü, kendi sanat anlayışında tuttuğu tarafı işaret eder. Sanatçı, iktidarın veya soylunun tarafında değil, halkın tarafındadır. Bu bakımdan iki sanatçı; “*halk muhayyilesinin ve zekâsının dili olan komiği yakalayarak*” (Özcan, 2013: 251) dilsel tercihlerini ortaya koymuştur. Hem *Rıfat Ilgaz* hem *Aziz Nesin*, halkın yanında olduklarını ve halk için gülmece yaptıklarını belirtmişlerdir. *Aziz Nesin*, Türk gülmececinin çağdaşlaşmasında öncü isimlerden biridir. “*Öncü çabasının süreğinde verdiği ürünleriyle, Batı etkisinde gelişen gülmece anlayışını yıkmıştır. Ulusal gülmece geleneğini bugüne bağlayarak çağdaş anlamda bir bileşime varıp, her kesimden okur kitlesine seslenebilmiştir. Geliştirdiği teknik, anlatım biçimi ve tematik zenginlikle çağdaş Türk gülmece edebiyatının etkileyici kaynağı olduğu gibi, yeni*

bir gülmece anlayışının gelişmesine de öncülük etmiştir.” (Andaç, 1998). Yazar, halk gülmececi unsurlarını toplum ve çağın gerçekleriyle bütünleştirerek eserlerini oluştururken dil ve üslûbunda sadelik, içtenlik ve espriye dikkat etmiştir. *Aziz Nesin*’in 1950’lerin ikinci yarısında ve 1960’ta yazdığı *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, *Gol Kralı Sait Hopsait*, *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadının Hatıraları)* ve *Saçkıran*’da “*durum ve zihniyet komiği*” (Kaplan, 1997: 228) merkezinden gülmece unsurları belirgindir.

Nesin’in *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadının Hatıraları)* ve *Saçkıran* romanlarında kahraman bakış açısı ve anlatıcı kullanılmıştır. *Gol Kralı Sait Hopsait*’te ise tanrısal bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcı mevcuttur. Eserlerdeki psikolojik çözümlemeler, betimlemeler ve diyaloglar; durum ve zihniyet komiğinin içerisine karakter ve hareket komikliklerini eklemeler. *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, durum ve zihniyet komikliklerini yoğunluğunu hissettirirken, eleştiriyi de barındırır. “ – *Sen o adamı tramvaya bindir, Topkapı’dan Bahçekapı’ya kadar gitsin, yalnız ağzı burnu değil, bütün uzuvları yer değiştirmezse, gel suratıma tükür, dedi. “Aman sahi mi?” dedim, “Elbette sahi, dedi, her gün yolcuların ağzı burnuna karışıyor.”* (KOEK, s. 6). Durum komiği, toplu taşıma araçlarını yetersiz sayıda olmasından dolayı, yolcuların sıkış tepiş yolculuk yapmalarının komiğidir. *Gol Kralı Sait Hopsait*’te durum komiği baskındır. *Sait Sarioğlu*, çapkın bir kadın olan *Kerkenez Sevim*’in evinden çıkan erkekleri görünce, yanlış bir eve geldiğini zanneder. Hâlbuki ev, *Sevim*’in evidir. *Sait Sarioğlu*, *Kerkenez Sevim*’in nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu bilmediği için gördüklerini farklı yorumlar.

Erkek Sabahat’ta karakter komiği ağır basar. Yoksul bir ailenin çocuğu olan *Sabahat*, yoksulun elbisesinin sürekli yamalandığını ve tamir gördüğünü esprili bir dille anlatır. “*Hep düşünürüm, eğer bir romancı olsaydım, bir fakirin ayağına geçmiş bir çorabın acıklı hayatını yazar, onun feryatlarını dile getirirdim. İnanın, bir fakir ailenin eline geçmiş pantolonun hayatı, bir kralın hayatından daha ilgi çekicidir.*” (ES, s. 8). Güldürürken düşündüren yazar, yoksulun elbisesinin de yoksul gibi hırpalandığını vurgular. *Nesin*, durum ve zihniyet komiğini bu romanda da eleştiriyi ve hicivle bütünleştirir. “ – *Ulan, kaçakçılık etmezsin, hırsızlık etmezsin, dilenmezsin... Sen karşısındakini enayi mi belledin? Bu zamanda başka nasıl geçinilir?*” (ES, s. 62). Toplumun yozlaşması, geçinmek için seçilen eylemlerle esprili biçimde gösterilmiştir. Yazara göre; “*...mizah hem egemen sınıfların baskısıyla doğar, hem de kendisinin doğuran egemen sınıfların baskısını çağırır.*” (Yardımcı, 2010: 6). Kapitalist baskıyı

kuran egemen sınıfın toplumdaki olumsuz etkileri, eşitsizliğin, yozlaşmanın ve gayriahlâki kazancın artmasıyla doğru orantılı biçimde verilirken esprinin arka planı belirlemektedir. *Saçkıran*'da hareket komiği ön plandadır. İstanbul'un meşhur caddelerinden *İstiklâl Caddesi*'ndeki kalabalığın bir pastaneye sürüklediği başkarakter *Oğuz Pasalmaz*, birkaç gencin bulunduğu masaya oturur ve kendisinin şair olduğunu söyler. Bu bir yalandır, ancak *Oğuz* bu yalanı söyleyiverip, bir de şiir okur. *Oğuz Pasalmaz*'ın şiir diye okuduğu yazılar, genç sanatçılar tarafından çok beğenilir ve gerçekçi şiir olarak isimlendirilir.

Aziz Nesin, romanlarında açık ve sade bir dil kullanılmıştır. Anlatıcı bazı bölümlerde bir roman karakteri gibi konuşur. “*Belki içinizde Sait Sarioğlu’nu tanımayanlar vardır, diye onu biraz anlatalım. Adı her ne kadar Sarioğlu ise de onun saçları, sakalı, kaşı, bıyığı, yani vücudundaki bütün kıllar platin beyazdır.*” (GKSHS, s. 9). Kişi mizahı ve beden yapısı mizahı, *Sait Sarioğlu*'nun kişiliğinde örneklenir. *Gol kralı sait Hopsait*'te karakterlerin lakapları (*Kerkenez, Duvar* vb.) ve adları (*Veysel Tilkioğlu* vb.) mizahîliği arttıran özelliklerden biridir. Nesin'in eleştirel üslûbunun örnekleri, bazen anlatıcının bazen de roman kişilerinin ağızlarından esprili biçimde verilir. “*– Dairemizde işi olan halktan bir şikâyet olmaması için hiçbir evrakı umum müdürün geleceği güne atmayın! O gün dairede sessizlik olmalıdır.*” (KOEH, s. 41). Bu örnekte, bürokratik aksaklıkları örtme çabası, esprili bir eleştiriye konu olur. Ekonomik bozuklukların toplumsal sınıflarda yarattığı etki, aile ve toplumdaki olumsuzluklar esprili bir dille anlatılır. Toplumsal yozlaşma, yazarın esprili eleştirilerinin merkezindedir. Tersinmeli mizah örneği, kadına şiddetin eleştirisidir. “*Dayağın aile saadetindeki yerini şimdi daha iyi anlıyorum.*” (KOEH, s. 74). Kadına şiddet, ailenin temelini sarsar. Ancak ters anlamda, ailenin dayanağı olarak esprili biçimde söylenir. Eserlerde ağız taklidi oldukça fazladır. Yazar, halka yakın olma amacını ağız taklitleriyle de göstermiştir.

1950'lerin sonunda *Hababam Sınıfı* ve *Bizim Koğuş (Pijamalılar)* güldürü romanlarını yazan *Rıfat Ilgaz*; bu romanlardaki roman kişilerini lakaplı olarak yaratmıştır. *Hababam Sınıfı*'nda *Kel Mahmut, Güdük Necmi, Domdom Ali, Tulum Hayri* örnekleri; beden yapısı mizahıyla ilgili lakaplardır. Beden yapısı mizahında; “*...şaşı, topal, kambur, cüce, şişman, tüysüz ya da aşırı tüylü gibi bedensel özelliklere sahip kişiler, ya başkası tarafından gülme konusu yapılır ya da kendi kendilerini gülünç kılarlar.*” (Çetin, 2009: 292). Eserin sinema versiyonunda da karakterlerin beden yapısı mizahına uygun biçimde seçilmişlerdir ve halkın teveccühünü kazanmıştır. *Bizim Koğuş*'ta *Mercimek Fahri*,

Kekeme Kemal, Tahir Tutuk, Deve Recep, Yengeç Ali vb. lakaplı karakterler vardır. *Kekeme Kemal*'in kekemeliği, kişi mizahıyla cümle yazılışında da belirtilerek, dilsel sapma üzerinden gerçeklik duygusu verilmek istenir. “*Kekeme Kemal’in yatağında durdu: “Seni hava tedbiline göndereceğim artık!” “Be... e... e... e... en bi... ki... hi ho a... a... a... al.”* (BK, s. 111). *Rıfat Ilgaz*, halka yakın olan bir tutumdur. Roman karakterleri, konu, eleştiri, karakterlerin diyalogları, toplum gerçeklerinin ve eleştirisinin esprili bir dil ve açık bir anlatımla verilişini hissettirir. Yazar, *Yılmaz Uçar*’la yaptığı söyleşide, sanat gücünün kaynağını belirtmiştir. “*Biz yalnız halkımızdan gücümüzü aldığımız halde bu inanışımızı, bu gerçek saptamamızı ve gerçeği saptamamızı sürdürüyoruz. Neden mi? Doğru olduğuna inandığımız yolu tuttuğumuzdan geliyor bu gücümüz. Kendimize güvenimiz buradan geliyor.*” (Uçar, 1989: 18). *Ilgaz*’ın romanlarındaki sade ve basit yapıları cümleler, diyalogların bolluğu ve halkın konuşma dilindeki devrik cümle yoğunluğunun diyaloglarda görülmesi, avam üslûp örnekleri, esprilerin ve gülmecenin bilindik konularla ilgili oluşu, dil ve üslubun anlaşılması bakımından birer işarettir. “*Ulan hiç mi karı görmediniz be? Ölecekler Hemşire’nin yoluna! (...) Ulan sen yaşa ne bakıyorsun? Benim gönlüm sultani... Dönüp bakmam bile böyle sürtüklere! Sultanisi mi kalmış? Yarı belinden aşağısı ölmüş senin, babalık.*” (BK, s. 34). Avam üslûbun içerisine yerleştirilen cinsel mizah, toplumda yabancılaşılmayan durumlardan oluşur.

Rıfat Ilgaz’ın mizahında avam üslûpla eleştirel üslûbun birlikte oluşu, yazarın kişisel deneyimlerinin ve gözlemlerinin dil ve anlatıma yansıtışında önemli bir durumdur. “*Rıfat Ilgaz çoğunlukla kişisel deneyim ve gözlemlerinden yola çıkar. Durum komiğini hayatın içinden, gerçekçi rastlantılardan ve çatışmalardan yakalar. (...) Simgesel anlatıma hemen hiç başvurmaz. Söyleyeceğini dolaysız, kestirmeden, açık açık söyler.*” (Dölek, 1989: 27). *Ilgaz*, anlatıcıyı veya karakteri açık açık konuşturur. “*Bütün yasaklara karşı alerjim vardır. Bir çenem açıldı, susturabilirsen sustur. “Neden yasak oluyormuş konuşmak! Ne olurmuş konuşursam? On yıldır konuşmadık da bütün kanamaların önüne mi geçildi?”* (BK, s. 19). Yazarın iki romanında gösterme tarzı, anlatma/hikâyeleştirme tarzından daha baskın görünür. Romanların küçük küçük bölümlerden, hikâyeciklerden oluşan yapısına karşın, ilgili bölümlerde diyalogların fazla oluşu, gösterme tarzının yoğunluğunun ispatı sayılabilmektedir.

4.2. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Eleştirelilik ve Eleştirel Üslûp

Toplumcu Gerçekçilik'te eleştiri, kuramın etkinliği bakımından önemli bir unsurdur. Mevcut düzeni değiştirmek için bu düzeni iyi çözümlemenin, eleştirmenin gerekliliği vurgulanır. Toplum eleştirisi içerisinde sanat ve edebiyat eleştirisi; "...edebiyatı yaratıldığı tarihsel ve toplumsal koşullar içinde inceleyen, aynı zamanda kendi tarihsel ve toplumsal koşullarının da bilincinde olan; ideolojileri anlamayı uğraş edinen, böylece geçmişi ve geleceği daha derinlemesine kavramayı amaçlayan; aynı zamanda da incelediği eserin estetik değerini ortaya koymaya çalışan geniş kapsamlı bir çözümlemeler bütünüdür" (Özçelebi, 1251) önemli bir parçasıdır.

Marksizm'in ihtilalci ve eleştirel yönü; Marksist estetiği, toplumcu gerçekçiliği oldukça etkilemiştir. Dil ve üslûpta; ihtilalci, devrimci yapının ve sert eleştireliliğin etkisi görülür. Toplumcu gerçekçiliğin kuramcıları, sanatçılardan, içinde yaşadıkları sınıflı toplum yapısındaki *Kapitalizm* ve burjuva baskısını, muhalif ve yıkıcı bir anlatımla eleştirmelerini ve toplumu aydınlatmalarını beklerler. Beklentiyi karşılamak isteyen yazar, "...etken bireyin yapması gerekeni yaparak, önce sosyal ortamı eleştiriye tabi tutar." (Özcan, 1999: 110). Bu düşünce ve pratik, *Sosyalizm*'e ve *Komünizm*'e bir hizmet gibi addedilir. *Kapitalizm*'in etkisi altındaki toplumda yaşayan sosyalist sanatçı; eleştirel ve gerçekleri net gösterici bir dil ve üslûp kullanmalıdır. Mevcut düzeni ve *Kapitalizm*'i eleştiren sanatçı; eşit, huzurlu yaşamının gerekliliğinde sosyalist/komünist düşüncenin benimsenişini işaret etmelidir. Söylem, yeni düzenin inşası için kullanılmaktadır. "*Edebi eserlerin kendilerini inşa ettikleri başka bir boyut daha vardır. Onların özelliklerinden biri de "dilini" örnekleri olmaktan ziyade "söylemin" parçaları olmalarıdır, bu da demektir ki özel durumlara bağlı olan dildirler.*" (Eagleton, 2012: 146). Eleştirel üslûp, muhalifliğin göstergesidir. Mevcut düzene muhalif bir amaçla oluşturulan edebi eser, özel konumdadır. *Toplumcu Gerçekçilik* bu özel konumu toplumun genel durumuna genişletir. Eleştirel üslûp, *Toplumcu Gerçekçi* sanatçıların kullandığı ortak bir üslûp olur. "*Üslubun kişiselliği tamamen bağımsız değildir. Romancının içinde yer aldığı edebiyat kuşağı, topluluğu, akımı, tarihsel dönemi ve sosyal grubu içinde arayıp belirlemek gerekir. Dönem, kuşak, topluluk üslubu, aynı dönemde yaşamış sanatçılar grubunun sahip oldukları ortak, genel bir üsluptur.*" (Çetin, 2009: 273). 1930-1960 *Toplumcu Gerçekçi* Türk romanında yazarlar, toplumda gördükleri gerçeklerin eleştirisini yaparlarken, eleştirel üslûbu genel bir üslup ortaklığı bakımından kullanmışlardır.

Eserlerin pek çoğunda; yozlaşmaya, sömürüye, yoksulluğa ve çaresizliğe dair önemli ve sert eleştiriler mevcuttur. Öncü yazarlarından günümüze, bu eleştirileri ve eleştirel üslûbu görmek mümkündür. Kuramın yazarlarının önemli ortak yanı, eleştirelliktir. *“Hepsinde, her şeyi olduğu gibi kabul etmeyen, içimde çöreklenmiş gelenek halkalarından (K. Bilbaşar) kurtulmaya çalışan bir savaş ruhu” güçlü bir eğilim olarak görülüyor. Kafalarındaki yaşama düzenini olumsuz yoldan, yani yergi yoluyla anlatmakta, sanat anlayışlarıyla dünya görüşlerini birleştirmeye çalışmaktadır.*” (Günyol, 1966: 81-83). Toplum yapısının irdelenmesi ve toplum gerçeklerinin net biçimde gösterilmek istenışı, eleştiriyi ve eleştirel üslûbu beraberinde getirmiştir. Böylece, toplumsal bir eleştiri, okuyucunun hissedeceği biçimde ortaya çıkmıştır. Toplumsal eleştirinin merkezinde yozlaşma, sömürü, yoksulluk ve çaresizlik önemli yer kaplar. *Toplumcu Gerçekçi* romanda eleştirel üslûbun kendisini güçlüce göstermesi, eserin verildiği dönemin var olan koşullarıyla ve durumuyla yakından ilgilidir. *“Metinler yazıldıkları/ üretildikleri somut günlerin, siyasal ortamın koşullarından kaçamıyor ne yazık ki. Yazının biçimi o koşullar altında oluyor.”* (Oktay, 2004: 2). Eserin verildiği dönemdeki koşullar, durumlar ve gidişat; düşünen ve irdeleme/çözümleme yapan yazarın üslûbuna yansır. Sanatçının sanatını icra etmesi; duygusuyla düşüncesini özgün biçimde bütünleştirip biçemlendirmesidir. Üslûp, biçemlendirmenin özgünlüğünü gösteren ögedir.

4.2.1. Yozlaşma ve Sonuçlarının Eleştirisi

Toplumun önemli gerçeklerinden ve sorunlarından olan sömürü ve yoksulluk, yozlaşmanın sonuçları olarak birbirini tamamlayan olgulardır. Sömürü ve yoksulluktan kaynaklanan olumsuzluklar, mevcut düzeni eleştirmek için önemli bir nedendir. Yazar, eleştiri yapmak zorundalığını hissederek. *“Gerçi karnı tok olan kariler bunu kaba bir fantazi farzedebilirler. Fakat burada muharrir için ne fantezi, ne de kari için çıtkırıldım edebiyat arzusu vardır. Burada tek, basit olan açlık vardır. Açlığın kemikleri çatırdattığı, Kanlarını durgunlaştırdığı seslerini kısıttığı insanlar vardır. Güzel sözler, sevimli hülyalar, teşbihler, cinaslar, arkasında dümanın üstünde ufuneti bütün bir âlemi rahatsız eden hakikat vardır. Sözlerden önce tıraşide bir bilezik, bir küpe, bir kravat iğnesi arayanlar kuyumcu dükkânlarına koşsunlar. Muharriri bir perendebaz, bir cambaz yahut kelimeler serdari görmek isteyenler de istedikleri yere gidebilirler.”* (ÇD, s.46). *Çıkrıklar Durunca*’da, yazarın bizzat kendi ağzından çıkmış hissedildiği bu örnek, toplum

gerçeklerini anlatmaktan ve toplumu olumsuz yaşama hapsedenleri eleştirmekten geri durulmayacağıının bir göstergesidir. Anlatıcı/yazar, sanatçının toplum gerçeklerini anlatmak zorunda olduğunu vurgular. *“Her sanat yapıtı toplumsal yapının, toplumsal dizgenin ve toplumsal örgütlenme biçiminin bir ürünü olduğundan toplumsal gerçeğin bu temel öğelerini bilmeden sanat yaratısını değerlendirmek olanaksızdır.”* (Escarpit, 1992: 44). Bu sebeple, toplumsal yapının ve toplum gerçeklerinin eleştirisini yapmak, sanatçının öncül sorumluluklarından biridir.

Reşat Enis Aygen, eleştirilerini açık ve yoğun biçimde yapmıştır. Yazara göre; sömürü ve yoksulluk, modern dönemde sermaye sahibini “*efendi*”, işçiyi-emekçiyi “*köle*” olarak algılatır. *“Toprağı gaspedilmiş onbinlerce vardı ovada... Karıları, kızları, oğulları; ot dövmekten tutulmuş bilekleri, koza şifinin yara açtığı avuçlarıyla; bütün vücutlarıyla onlar efendilerininindi. Bu “efendiler”, dilediği ırgadın karısını koynuna alır; dilediği ırgadın kızlığını güveyiden evvel çalar; dilediğini işinden kovup açlığa mahkûm eder; dilediğini kırbaçlar; dilediğini, toprağı üzerine kurulmuş köyünün damından çıkarıp atarak açıkta bırakırdı.”* (TK, s.289). Marksist Sosyalizm, emekçinin-işçinin sürekli sömürülüşünün sonsuza kadar sürmeyeceğini, bilinçlenen işçi sınıfının, yapacağı devrimle sınıfsız bir toplumu yaratarak sömürüye son vereceğini işaret eder. *Toplumcu Gerçekçi* roman, *Kapitalizm*’i ve mevcut düzeni eleştirirken, işçinin maruz bırakıldığı kötülüklerin betimlemeleriyle eleştirisinin etkisini artırır. Sömürü anlayışının dünya çapına yayılışı, dünya savaşlarına en büyük sebep sayılmaktadır. Yazar kimi zaman anlatıcı ağzından kimi zaman da karakterlerin ağızlarından, büyük kapitalist güçleri eleştirir. *“Nedret öfkeyle konuşuyor: - Anlıyorsun ya Selami, bütün kavga ve gürültü zayıf milletlerin paylaşılmasından kopuyor. Hindistan, Avustralya, Mısır, Afrika, Felemenk Hindistanı ve daha bilmem hangi memleket, esir pazarında bir türlü paylaşılmayan birer esir gibi. Birbirine “istismarcı” diye küfreden bu medeni milletlerin liderleri, boyunduruk altında tuttukları, kanını emdikleri zavallı milletlerin hürriyet hakkını nedense hatırlarına getirmiyorlar.”* (TK, s.145). Kendi çıkarları için güçsüz milletleri sömüren büyük devletler, kapitalist mantığın sürekli kazanç isteğine kapıldıklarında, kendilerini savaşmak için karşı karşıya bulmuşlardır. Marksist anlayışın sömürü çözümlemesinde; *“...belirli bir kişinin, grubun veya tabakanın belirli bir kişi, grup veya tabaka tarafından kullanılması ve haklarının gasp edilmesi söz konusudur.”* (Soğukömeroğulları, 2006: 48). Sömürünün emperyalist yayılmacılık ve kapitalist baskıyla dünyaya yayılışı, dünya savaşlarının temel sebebi sayılmaktadır.

Aygen, sömürünün çarpıcı türlerinden olan cinsel sömürü konusunda açık ve sert eleştirilerde bulunur. Kimsesiz ve korunmasız kızların, kadınların cinsel sömürü tehdidine maruz kalmaları, onların fuhşa itilmelerine sebep olur. *“Fertlerinin haklarını korumak için kanunlar yapan, medeni efendilerim... Ben, sizin hepinizi tanırım. Siz, hepiniz, yüzlerinizdeki maskeyi, loş, karanlık, küf ve permaganant kokulu odamın eşliğinde düşürdünüz. Ve ben, hayvanca bir hırsla dudaklarımı emmek için üzerime çullandığınız dakikalarda, maskesiz suratınızda, kapkara içinizin iğrenç hakikatini okudum... Evet, hırsınızı söndürüp, sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz... Ne ala!... Bu genç, bu güzel, bu hassas, bu kimsesiz, bu okumuş kızın orospu oluşu sizi kederlendiriyordu. Amma, bu güzel kimsesiz kızı düştüğü çirkefin içinden çekip çıkaracak, gene kendi elinizle kararttığımız alnını silecek bir müessese kurmağı düşünemiyordunuz... (...) Niçin?... Bu kadar boş kafalı mıydınız?... Bu kadar korkak mıydınız?... Değil. Hayvanca hırslarınızı dindirmek için, size böyle “gayrimeşru” kadınlar, açıkçası orospular lazımdı. Evet, hırslarınızı söndürüp sükûnet bulduktan sonra, hepiniz acıyordunuz!”* (GV, s. 185). Sömürü ve fuhuş, burjuvazinin çıkar sağladığı durumlar olarak düşünüldüğünde, sınıflı toplum yapısında bunları ortadan kaldıracak etkili bir kurumun oluşturulması olasılığı zayıflar. Fuhuş bataklığına sürüklenen kızlar ve kadınlar, modern birer köledirler. Kadını fuhuşa sürükleyen sebepler, kapitalist baskı altındaki sınıflı yapıda görülmektedir. *“Anlaşılması gereken nokta ise, Marks’a göre bir kadın kendi isteğiyle kötü yola düşmemekte, onu toplum şartları kötü yola düşmeye mecbur bırakmaktadır.”* (Soğukömeroğulları, 2006: 52). Yozlaşma, sömürü, yoksulluk ve çaresizlik sürdükçe fuhşun da sürececek olması, eleştirinin odağındadır. Toplum, kurbanlarının birer ayna olmalarına izin vermek istemez. Çünkü fuhuş, toplum yozlaşmasının yüzyıllar boyu kullanılan en büyük aynası olabilme özelliğini taşır. İşçi-emekçi kadının, emeğinin karşılığını alamadığı için kadınlığını kullanmak, parayla satmak zorunda kalışı, toplumsal bir ayıptır.

Toplumsal yozlaşmayla ilgili eleştirilerde; mesleğini çıkar uğruna kullanma, rüşvet, iltimas arayışı ve liyakatin önemsizleştirilmesi gibi konular öne çıkmıştır. Halk için çalışmak isteyen idealist memurların, insanların; yozlaşmaya karşı çaresiz kalışları, yozlaşmanın gücüne işaret eder. *“Bak, ben sana, senin neler istediğini sayayım: Evvela, bütün muvaffakiyetinin başı olarak büyük bir iltimas arayacaksın... İtiraz etme, bal gibi arayacaksın. Hatta eğer son sınıflara yaklaştıysan aramaya başlamışsındır bile... Ondan sonra memleketin göz önünde bir yerine tayin olunmak... İhtisas yapmak imkânlarını elde*

etmek... Sonra para kazanmak: Bol bol, avuç avuç, çılgınlar gibi kazanmak... Sonra güzel bir karı almak... Kafaca anlaşıcağın ve ruhu ruhuna uygun bir kadın değil! Herkes gördüğü zaman 'Aman! Bakın, falancanın ne enfes karısı var!' desin yeter!.. Yalnız bu noktada idealistsiniz ve maddi menfaatler ve rahatlar haricinde yegâne manevi zevkiniz budur: Güzel karı alıp herkese parmak ısırtmak. Sonra otomobil, apartman... Daha sonra göbek, poker vesaire... ” (İŞ, s.453). İçimizdeki Şeytan'daki örnekte, topluma yararlı olma idealinin ters yüz edilişi, yüksek ihtisas yapanların kendi çıkarlarını tatmin etme ve gösterişin ilk ve tek amaç olmasının yolunu açmıştır. Şeytan, bireysel hazı kışkırtırken toplumsal erdemlere gözleri kapattırabilmektedir. Mevcut düzende geçerliliği olan ideal, para kazanmaktır. Çıkarıcılığın, mevki ve para hırsının topluma yayılması, bireylerin ahlaken küçülmelerine sebep olur. Yoksulluktan kurtulmak isteyen memur, yozlaşmaktan başka çare bulamaz. Bu noktada, memuruna, vatandaşına en azından asgari geçim unsurlarını sağlayamayan yönetimler eleştirilir.

Rüşvet ve iltimas uygulamalarının toplumda görülmesi, adalete ve adalet kurumlarına güveni sarsar. Varlıklı/güçlü kişilerin adalet kurumlarını alt edişleri, toplum eleştirisinin önemli konularındandır. *“Bu böyle gelmiş, böyle gidiyor ve kasabanın başında bulunanların akli bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Bey'in oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu. Hapishane ancak serseriler, köylüler ve aşağı tabakadan insanlar içindi; bir Hilmi Bey'in oğlu, adam öldürse bile, onlarla bir tutulamazdı. Değil böyle mahkûm olacağı şüpheli kimseler, on beş seneye mahkûm edilmiş eşrafzadeler bile, cürümlerinin cezasını çok kere yarı yarıya evlerinde çekiyorlardı.”* (KY, s.112). Yönetim tarzının/rejimin değişmesi demek, halk arasında daha önce görülen olumsuzlukların tamamen bitmesi ve eşitliğin sağlanması anlamına gelmez. Toplumun derinliğine kök salmış olumsuzlukları kesip atmak kolay değildir. Gücü/parası olanın istediğini yapabilmesi, suç işleme özgürlüğüne sahip olması durumu değişmedikçe, yönetim değişikliğinin anlamı yoktur. Zengin istediğini yaparken, olan topluma ve topluma olur.

Modern teknolojinin ve buna ayak uydurma zorunluluğu, son iki yüzyılın büyük gerçeklerindendir. Çağın gerisinde kalmak, toplumsal sorunların çözümünü imkânsızlaştıran bir durumdur. Bu durumu bile bile, teknolojiyi ve toplumu geliştirmek yerine onu yozlaştırmak, yazarların eleştirdiği konulardan birisidir. *“Kendi geriliğimizi hatırlarım ve milletim hesabına yüzüm kızarır. Çünkü askeri zaferlerimiz, dünya şampiyonu olan pehlivanlarımız, dışarıda güzellik kraliçesi seçilen kızlarımız, yazdığımız*

öğünme yazıları ve çektiğimiz ateşli nutuklar, bunlardan hiçbirisi bence tayyare yapamamış olmamızın ayıbını silemez.” (YD, s.22). Teknoloji çağında araç üretemeyen, en basit aletleri-makineleri yapamayan toplumlar, güçlü toplumların altında ezilmek durumundadırlar. Üretim yapamayan ve sanayisini geliştiremeyen toplumlar, *Kapitalizm*’in egemen olduğu dünyada, geri kalmaya mahkûmdurlar.

4.2.2. Din ve İnanç Eleştirisi

Dönem eserlerinde din ve inançla ilgili eleştiri örnekleri; din ve inancın çıkar amacıyla kullanılışı, bağınazlık ve eğitimsizlik durumları üzerinde toplanır. Eleştiriler bazen sert bir üslûpla bazen ironik bir anlatımla yapılır. Dinin varlıklı sınıfla ilişkisi, sert eleştirilerin hedefi olur. *“Din, mahdûd bir zümrenin en kuvvetli müttelikidir, diyenlerin hakkı var: Bu mel’un zümre, din safsatasile; köylüye ve ameleye; sabır, tevekkül, ezen sınıfa körükörüne itaat aşısı zerkeder. Ezilen sınıfa mevhum bir ahret vaad olunmuş, dünya nimetleri ise tamamilen hâkim zümreye bırakılmıştır.”* (TK, s.248). Dinin varlıklı sınıfa yardımcı gözükmesi ve toplumun çoğunluğunun, yoksulların cennet vaadiyle kandırıldıklarına dair algıya, kent ve köy romanlarındaki toplum gerçeklerinde yer verilmiştir. *“Reşat Enis’in anlatmak istediği, dinin işçi sınıfı önünde bir engel olduğudur. Çünkü inanmayanlar zenginken, inananlar fakirlerdir. Ona göre, işçi insanların inanmadıkları taktirde zenginlik yolunda büyük bir adım atmış olmaları muhtemeldir.”* (Soğukömeroğulları, 2006: 45). Aygen, ezen/sömüren zümreyle işbirliği içinde olan bir dinin, inancın işçiye-emekçiye yardımcı olamayacağı, aksine, işçinin daha iyi bir yaşama kavuşmasında büyük engellerden biri olduğunu dillendirmiştir.

Orhan Kemal, ironik bir inanç eleştirisinin örneğini, *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de verir. *“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. (...) Ölseler bile ne? Öte dünya vardır, birer kuş gibi uçacaklardır Cennet-i ala’ya. Cennet-i ala’da yağdan, baldan dağlar, sütten ırmaklar... (...) Cennet’e uçmuşlardır kuş gibi. Allah’ın sevgili kullarıdır onlar!”* (BTÜ, s.162-163). Kötü durumdaki emekçi-ırgat, en asgari ihtiyaçlarını karşıladığı an en zor işleri yapacak hale dönüştürülür. Bir parça ekmeğe şükretmek durumundadır. Ironik eleştiride Engels’in dinle ilgili; *“...insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansıma”* (Subaşı, 1996: 114) yorumunun etkisini görmek mümkündür. Allah’ın da

elinden bir şey gelmeyince, açlıktan ölmek istemeyen ırgat, bir parça ekmek karşılığında saatlerce çalışmaya razı olmak zorunda kalır. Din ve inanç unsurlarının, yaşanan dünya gerçeklerine karşılık veremeyişi ve emekçilerin cennetle teselli edilişi, bir lokma ekmek etmemektedir. Irgat, haline şükretmelidir. Kendisinden üstte olan burjuvanın/ağanın neden orada olduğunu asla sorgulamamalıdır. Çünkü din, bunu emretmiştir. O, bu yüzden, hep ırgat kalmayı değil; dinin söylediğini önemser. “*Din toplumun afyonudur*” durumu, ırgadın sömürülme acısına karşı bir morfindir. *Kapitalizm*’in eşitsizliği körüklediği sınıflı toplum yapısında, çoğunluğu oluşturan emekçi ve yoksul sınıf, bu din morfiniyle acılarını hafifletmeye çalışır. Burjuva, emekçi ve yoksul sınıfa morfin iğnesini sağlayan eczacıya benzetilir. Din ve inançla ilgili ironik eleştiri örneklerinde, yaşam için gerekli şeylerden önce dini unsurlara önem verilmesine ve toplumda saygın yeri olan din adamlarının kendi çıkarı için, halkı yönlendirmelerine dikkat çekilir. “*Cami kandillerinde zeytinyağı yakılırdı. İnsanlar aç kalabilir, fakat Allah’ın evi ışıksız kalamazdı.*” (SA, s.47). Hâlbuki içinde cemaati olmayan bir cami, asıl fonksiyonunu yerine getiremeyecektir. Caminin cemaatle buluşması, Müslümanların yaşamasıyla mümkündür.

Din ve inanç eleştirisinde; hızlı, değişken çağa, dini unsurlarla müdahale edilmeye çalışılmasının, toplumun buna alıştırılmasının ve dini kuralların çıkarlara feda edilişinin çeşitli olumsuzlukları ortaya çıkarmasına dikkat çekilmiştir. “*Eski adamlar, bütün davranışlarını dine uydurmaya uğraşmışlardı. Yürüyen ve değişen hayatı donmuş kalıplara uydurmaya çalışmaktan daha zavallı bir iş olur mu? Zamanın hâkim sosyal fikri (din) olduğu, herkes servetini, canını, şerefini ona bağladığı halde, onu kurtarıp yaşatalım derken nasıl da kolayca berbat etmişlerdi. İşte, her vesika, her ferman, her kadı mahkemesi hükmü, dini, başka başka kazançlara alet edebilmek için, akıl almaz şeriat hileleriyle dolu... (...) Her vakıf, din perdesi altında garanti edilmiş bir servetten, güvene alınmış bir mirastan başka bir şey değil...*” (EŞİ, s. 115). Toplumda güvenilen ve hürmet edilen olguların başında gelen dinin, din adamları eliyle bozulması, toplumsal bozulmanın en büyük parçalarındandır. Çağı yorumlayamayan, dogmatik kalan bir din, topluma zarar veren bir unsura dönüşebilmektedir. *Kemal Tahir* toplumsal kurumların ve dinin gelişimini, toplumun gelişiminden veya gerileyişinden ayrı düşünmemiştir. “*Dolayısıyla tarihten ve toplumun gerçeklerinden uzak ve bunların dışında herhangi bir sosyal kurum tasavvur edilemez. Yazar, dini de bu kapsamda sayar.*” (Coşkun, 2006: 338). Toplumsal kurumlar zayıfladığında, yozlaştığında dini kurumların ve din

adamlarının yozlaşması kaçınılmaz olacaktır. Din adamlarına duyulan saygının çıkar için kullanılışıysa, halkın bir sürü gibi görüldüğüne işaret eder. *“Abuzer Ağa söz bilenlerden birkaç kişinin de Alevilere gönderilmesini öğütüyor, Alevi milletin gayet tutkun olduğunu, bir dede sopasıyla hepsinin koyun davarı gibi güdüleceğini söylüyordu.”* (YY, s.353). Kendini halktan/köylüden üstün görenler, halkın bir hayvan gibi güdüleceğini düşünürler. Bu düşünce, toplum yapısındaki bozukluğun bir göstergesidir. Yozlaşan toplumda güdülen koyunlar, sömürü-yoksulluk ve çaresizlikle ömürlerini tüketirler. Bu durum, din ve inançla ilgili eleştirinin odak noktalarından biri olur.

Din ve inanç unsurlarıyla bir başka eleştiri örneği, somut/gerçek dünyada çalışmaya sırt çevirip sadece ibadetle meşgul olmak üzerinedir. *“ – Sana gerçeği söylüyorum. Gerçek denilen şeyin de cuması, perşembesi olmaz. Yalnız namaz kılmak, okuyup üflemeyle iş bitmez. Allah insana yalnız tespih değil, akıl da vermiş. Ne yaptın sen şimdiye kadar? Aklını kullanacağına durmadan tespih çektin. Ne oldu tespih çektin de? Hiç! Tespih çekmekle her iş olup bitseydi dünya şimdiye kadar cennet olurdu, cennet!”* (RD, s. 17). Toplumun ilerlemesi/gelişmesi için sadece ibadete bel bağlamak, *İslamiyet*’in kendisine de aykırı bir durumdur. İlgili eleştirideki vurgu, ahirete önem verilmesi kadar, somut/gerçek dünyaya önem verilmesi gerektiğine dairdir.

4.2.3. Devlet-Bürokrasi-Demokrasi Eleştirisi

Toplumun, milletin ya da halkın siyasal olarak örgütlenmesi anlamına gelen devlet; toplum yaşamının düzenlenmesine resmiyet kazandıran pek çok kurumdan oluşur. Güvenlik, adalet, ekonomi başta olmak üzere; toplum yaşamını ayakta tutacak unsurlar, devlet kurumlarının doğru işleyişiyle anlam kazanırlar. Devlet kurumlarının işleyişinde yaşanan aksaklıklar, ilgili devletin vatandaşlarını olumsuz etkiler. Yine, devlet kurumlarının sadece belli bir sınıfın işlerini görür olması, toplumsal huzursuzluğu artırır. Bu iki durum, devlet ve kurumlarıyla ilgili eleştirilerde öne çıkar. Örneğin; *İkinci Dünya Savaşı* sırasında memurların imtiyazlı bir grup/sınıf olarak temel ihtiyaç maddelerine kolaylıkla ulaşması ve halkın bu durum sebebiyle memura ve iktidara hınç beslemesiyle ilgilidir. *“Hayat pahalılığı karşısında memur tabakasına ucuz fiyattan şeker, kumaş ve başka maddeler dağıtımı gibi imtiyazlar tanınması halkın CHP iktidarına ve memurlar tabakasına karşı husumetini artırdı. Bütün bu dönemde devlet, halkı hor gören, tepeden inme metotlarla yönetimi yürüten Osmanlı tipi devlet niteliğinde olmakta devam etti.”* (Boran, 2016: 91). İktidara ve memura husumetin izleri sadece savaş yıllarında değil,

savaştan sonraki ilk yıllarda da kendisini göstermiştir. Köye, kasabaya gelen bazı memurların vatandaşa kötü/önyargılı bakışı ve davranışı da bu eleştirinin kapsamına girer. “Sözüm meclisten dışarı, dedi, sofrada da denmez ya, gusura galma, mamır gısmı bize poha bakar gibi bakar Mallim bey, ne diyon sen.” (KRPRÇK, s.32). Köylerde, taşrada görülen yetersizlik ve bakımsızlığın sadece mekâna değil, köylüye de sirayet etmişçesine görülerek, olumsuzlukların tek sorumlusu olarak köylünün suçlanması, sorunun çözümünü imkânsız kılar.

Devlet, memur, eleştirilemez olgular değildir. “*Toplumsal tarihin herhangi bir kesitinde yazılan eserlerin çoğunda aynı meseleler ve belli özellikleri olan, birbirine benzeyen tipler ele alınmışsa bunun bize öğreteceği ilk şey, gerçek hayatın bunlarla dolu olduğudur. Ortaya çıktığı tarihten itibaren, Türk romanında uzun bir zaman boyunca en çok rastlanan tiplerden birinin olumsuz memur tipi olması, sanat eseriyle toplumun sorunları arasındaki ilişkinin ne kadar iç içe olduğunu bize bir kez daha gösterir.*” (Çanaklı, 2007: 424). Olumsuz memur tipinin eleştirisi, devlet ve bürokrasi eleştirisinin bir parçasıdır. Memur/bürokrat, devletin temsilcisidir. Köyde, kasabada, küçük yerde devletle eş anlamlıdır. Halka gerçekten hizmet etmek için gelen memur, kendisine inanmakta güçlük çeken insanlarla karşılaşır. *Yeşilkaya Savcı*’sında başkarakter *Savcı*, devletin doğru yüzünü görememiş halka dikkat çekmiştir. “ – Kimmiş bu doğru sözlü, doğru özlü savcı diye. Görmemişler böyle bir şey. Göstermemişiz onlara ki? Ezmişiz, haklarını yemişiz, hor görmüşüz. Hükümet denince tüyleri ürperiyor adamların. Hele jandarmanın adını duymasınlar, bucak bucak kaçıyorlar. Çünkü jandarma onlar için ceza, vurgun, dayak demektir... (...) – Biz de isteriz milletin memurunu sevmesini. Bizi sevmesini. Suratımıza düşman gibi bakmamasını. Biz de isteriz.” (YS, s.87). Devlet ile halk arasındaki iletişimsizlik ve kopukluk, memurların özeleştirisini genel bir eleştiri mahiyetine çevirmiştir. Halkın kendisinden çekindiğini gören memur, aslında devletten çekinildiğini hisseder. Devlet baba; sevecen, kollayıcı bir babanın değil, korkulan ve evladının tepesinden yumruğu eksik etmeyen bir babanın metaforudur. Devletin, bürokrasinin köyden kopuk oluşu, köyle/taşrayla ilgili gerçeklerin anlaşılamamasına sebep olur.

Toplumcu Gerçekçi Türk romanının ilk otuz yılındaki eserlerde yer alan devlet ve bürokrasi eleştirileri; bürokratik tembellik, devlet güçlerinden ve görevlilerden korkma, vergi dengesizlikleri, hizmet aksaklıkları, teori ile uygulama arasında kopukluk ve boşvermişlik gibi durumlara ait örneklerde toplanmıştır. Özellikle, kırsal kesimde ve

zorlu bölgelerde yaşayan vatandaşların devlet hizmetine ihtiyaçları fazladır. “Köylü anlattı: - İki yıl var, bizim kazaya doktor gelmez. Gelse de bize yaramaz: Kaza uzak. Kışta kıyamette gidemeyiz. Yol yok. Yanımızdaki kaza bize daha yakın. Doktoru da var. Doktoru da var ya, bize bakmaz. “ – Sizin köy bizim kazaya bağlı değil.” Der. Başından savar. (...) Kalabalığın ta arkasında oturan bir ihtiyar kalktı. (...) – Köye baytar uğramıyor, bey. Benim ineğin bir haftadır sütü kesildi. Ne yapacağımı şaşırdım. (...) Başka bir köylü dert yandı: - Muhtar ikide bir köye salma salıyor. “ – Misafir gelecek.” Diyor alıyor, “ – Okul.” Diyor alıyor, “ – Yol.” Diyor alıyor. Bizim takatimiz yok bu kadar salma vermeğe.” (HBY, s. 197). Devletin vatandaşına hizmet götürmeden vergiler alması, eleştiri konusudur. Devletin köye gitmesi, köyün kaderinin değişmesi demektir. Fakat “...köye gidilmedikçe Türkiye değişmeyecektir.” (Cantek, 2001: 189). Memurların taşrada, köyde düzgün çalışmaması, halkın devletine olumsuz bakışında bir etkidir. Memurlar arasında tembellik yapanlar ve sorumsuz davrananların tipik davranışları, romanlarda işlenmiştir. Görevini ihmâl eden memur sorunu, sadece işlerin aksamasıyla ilgili bir sorun değildir, toplumsal bir hoşnutsuzluğa genişleyen bir sorundur.

Köylüden hep alan, ama köylüye vermeyen yönetimin, toplumsal sorunları çözemeyeceği hissedilir. Kanun maddelerinin yazıldığı gibi uygulanmayışı, köylünün devlete soğuk bakışında ve eleştirisinde önemlidir. “Pekala!.. Bu hükümetin kanununa sor bakalım: Bizim için de bir maddesi yok mu? Bizim için de bir cevap vermiyor mu? Bizim evin önüne ev yapmalarına? Üçüncü boydan olduğumuz halde, Kaymakamın rakı salmasını birinci boydan salmalarına?” (YÖ, s.189-190). Kanunların vatandaşın yana olmak yerine varlıklı ve güçlü sınıftan yana oluşu, toplumsal sorunların resmi olarak çözülmesini mümkün kılmaz. “Devlet bizim gibi fakir fukaranın sözünü dinler mi...” (YH, s. 34) söylemi, kanunu yazdığı gibi uygulamayan devlete/hükümete karşı köylü vatandaşın eleştirisinin özetidir. İsteğini, hizmet beklentisini devlete resmi yoldan ileten köylünün, vatandaşın taleplerine kulak asmamak da toplumsal sorunların büyümesine sebep olabilmektedir. “ – İlahi Mustafa. Tuhafsın doğrusu. Kaymakam Bey istidayı ne yapar ki... Havale eder; adettir. (...) Hurşit, Kadri’ye acıyarak baktı. – Daha çok beklersin. (...) – Elli yıldır kaymakam beylerin çetelesini tutarım, hani Allah da şahidimdir ya! Bir tane havaleci olmayanına rastlamadım. Tevekkeli bütün köylü, kasabalı, kaymakamların bir ismine de “havaleci” der. Milletin yerden göğe kadar hakkı var.” (BŞİK, s.11-12). Vatandaşın talebini savsaklayan bürokrasi, devletin kamburlarından biridir. Bu durumun bir alışkanlığa dönüşmesi ve toplumun buna

alıştırılması, devletin sırtındaki kamburu büyütür. Bürokratik şekilciliğin bir tembellik alışkanlığına dönüşmesi, ülkenin geleceğini tehlikeye atabilmektedir. “*Bürokrasiyi kırtasiyecilik ve şekilcilik olarak düşünen ve olumsuz anlamda klasik devlet memurluğu zihniyetini taşıyan*” (Çanaklı, 2007: 437) memurlar, pratik zekâyla kolayca bitebilecek işlere müdahale etmeden biriktirirler.

Devlet ve bürokrasi eleştirisinde bir başka yön, memurların tembelliği ve bürokrasinin yavaşlığının mizahî olarak ele alınmasıdır. Aziz Nesin’in ve Rifat Ilgaz’ın romanlarında, bürokratik eleştirinin mizahi örnekleri mevcuttur. “*Burada kalsam nasıl olur?*” “*Olamaz, formalite bozulur!*” (...) “*Formalite bozulur ha!... Dedim, “Asansör bozuk. Zil bozuk. Sedye bozuk... Musluk bozuk. Yemekler bozuk. Servis bozuk. Düzen bozuk. Bozuk oğlu bozuk. Şu formalite şey de bozulursun artık!”* (BK, s. 27). Devlet hizmetlerinin aksaklıkları karşısında, kuralların bozulmamasının salık verilmesi trajikomik bir durumdur ve eleştiri konusudur. Memur, devlet, toplum arasındaki ilişkide, devletin memuruna hak ettiği yaşam standardını sağlayamaması da yöneticilere yöneltilecek bir başka eleştiridir. Devlet işlerinin yürütülmesinde, devlet hizmetinin vatandaşa ulaştırılmasında memurlar önemli roller oynarlar. Gelişmiş bir devlette, memurların iyi/huzurlu yaşamasını sağlayacak imkânlar sağlar. Ancak gelişmemiş toplumlarda bu durumun tersi görülür. “*Beni üzen nokta, köy hocasının hazin hali idi. Köyün içinde bir şahsiyet olması lazım gelen muallim, köylülerin sadakasıyla yaşar. Nasıl olur da onların hörmetini kazanabilirdi; nasıl olur da acınmaktan başka bir hisle sevebilirdi.*” (BŞİK, s.72). Toplumda son derece itibarlı bir mesleği icra eden öğretmenin, köylünün sadakasının insafına bırakılması düşündürücüdür. Geçim sıkıntısı, alt derece-küçük memurun en önemli sıkıntısıdır. Taşrada, köyde devletin temsilcisi/yüzü memurlardır. Taşradaki memurun çaresizliği, halkın devlete olan bakışını şekillendirir. Memurun kötü durumu, devletin kötü durumu demektir.

Demokrasiyle ilgili eleştirilerde, toplum gerçeklerini barındıran güldürü romanlarındaki esprili örnekler ön plandadır. “*1943 yılında benim “memlekete demokrasi lazımsa da ancaaaak milletin demokrasiyi hazmedecek olgunluğa gelmediği, demokrasiyi hazmedecek seviyeye gelmek için daha on fırın ekmek yemesi lazım gelir” dediğim yazılmıştır. Benim bu sözleri söylediğim zaman, ekmeğin kilosu on kuruştı. O zaman millet on fırın ekmek yiyip, ondan sonra da kolayca hazmeder, bitirirdi. Benim bu sözümün üzerinden on dört sene geçmiş ve ekmeğin tanesi otuz, kilosu da altmış kuruş olmuştur. Bu sebeple, artık milletin demokrasiyi hazmetmek için on fırın ekmek yemesine*

ihtiyaç kalmadığı gibi, imkân da yoktur. Bugün, on kuruşluk on fırın ekmek yerine, otuz kuruşluk üç fırın ekmek yese, milletimiz demokrasiyi pek güzel hazmeder. Bu da gösteriyor ki, demokrasi yolunda uzun mesafeler almış bulunuyoruz.” (SÇKRN, s. 126). Aziz Nesin’in *Saçkırın* romanındaki bu örnek, vatandaşların demokrasiden önceki gündemlerinin, geçinebilmek ve hayat pahalılığı olduğunun esprili bir mesajını verir. Yazarın demokrasi ve siyasetle ilgili esprili anlatımları, siyasî mizah kapsamındadır. Siyasî mizah; “...politik yön ayırt etmeksizin, genellikle siyasi gündemin etkisiyle kendine malzeme bulmuş” (Yardımcı, 2010: 13) bir mizah türüdür. Yönetimin/iktidarın aksayan yönlerini alaya almış ve kendine özgün bir protestoyu barındırmıştır.

Saçkırın, Demokrat Parti iktidarının son döneminde yazılmış bir güldürü romanıdır. Demokrat Parti’nin 1950’deki ilk seçim zaferi, demokrasinin bir zaferi olarak algılanmıştır. Ancak iktidarın devamındaki bazı olumsuzluklar ve ekonomik bunalımlar, iktidarla halk arasındaki ilişkiyi zedelemiştir. Komprador bir sanayici sınıfın bu iktidar döneminde dal budak salmasıyla; “...gelir bölüşümünün adaletsizliğini artırıyor, sınıf ayrımları, zengin-fakir kutuplaşması keskinleşiyordu.” (Boran, 2016: 112). Aziz Nesin’in mizahî eleştirisi, 1950’lerin ikinci yarısındaki *Demokrat Parti* hükümetleri döneminde hayat bulmuştur. Ekonomik sıkıntıların ön plana çıkışı, demokratik gelişmeyi gölgelemiştir. Bakanların sürekli değişmesi, bütçenin açık vermesi gibi olumsuzluklar, mizahi eleştirinin gözden kaçırmadığı gerçeklerdir. “*Birisi: - Hokumat gibi garı, dedi. – Neden hükümet gibiymişim? – Bi o yana bi bu yana yalpalıyon da...*” (KOEH, s. 14). Siyasî ve ekonomik istikrarsızlık sebebiyle değişen bakanlar, halkın bu dengesizliği kanıksayışının komik örneklerini barındırır. “*– Ticaret Vekili’nin adını biliyor musun? Diye sordu. Şoför, - Bilinmez Beyim, dedi, onu hiç kimse bilemez. Kadir Mevladan gayri kimsecikler bilemez. – Neden? – Durmadan değişir de ondan.*” (GKSHS, s. 74). Bakan değiştikçe politikanın ve programın değişmesi, halkın ekonomik durumunu etkiler. “*İşimiz Allah’a kaldı*”, duygusuna kapılan halk, durumun esprisini yapar. Mizah; “...bireylerin birbirlerine yakınlaşmasını sağlamaktadır. Mizahın paylaşılmasıyla, ortak duygular ifade edilmekte, dostluklar pekişmekte, ortamın gerginliği azaltılmaktadır. Mizah ve mizahi eleştiri, toplum gerçekleri ve hoşnutsuzluk sebebiyle gerilen kitleleri rahatlatır.” (Yardımcı, 2010: 20). Kitlelerin, halkın ekonomik ve siyasi/politik hoşnutsuzluğu karşısında mizah, rahatlatıcı bir olgudur.

4.2.4. Köy, Kasaba ve Düzensiz Göçün Eleştirisi

Köy ve köylünün yaşamı, sorunları, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* içerisinde sıkça işlenen konulardandır. Hatta bu anlamda köy romanı, kendi başına bir roman türü olarak da kabul edilmektedir. “*Türkiye’nin modernleşme sürecinde köylücülük ya da köycülük, Türkiye nüfusunun büyük çoğunluğunun köyde yaşaması nedeniyle en önemli siyasal ve dahası kalkınma meselelerinden biri olmuş,2 kendi varlığını siyasete bağımlı biçimde devam ettiren Türkçe edebiyat için de bu mesele, kaçınılmaz olarak önemli bir gündem oluşturmuştur.*” (Karaömerlioğlu, 2006). Köyü işleyen romanlara dikkat edildiğinde, yazarların köy toplumuyla ilgili eleştirileri görülebilmektedir. Bu eleştiriler kimi zaman karakterlerin ağzından bir özeleştiri olarak kimi zaman da anlatıcının ağzından eleştiriler olarak okunur. Köy toplumunun geri kalmışlığı, adetleri, bağnazlığı, eğitimsizliği ve çıkarıcılığı, zarar verici kurnazlık ve gösteriş merakı, eleştirilerin merkezindedir. Cumhuriyet’le birlikte artan sanayileşmenin sebep olduğu düzensiz göçse; toplumsal etkilerini, köylü ile kentli arasındaki rahatsızlık gerilimini, karşılıklı eleştiri örnekleri üzerinden göstermektedir.

Yazarların köyü, köylüyü eleştirdikleri durumlardan olan gösteriş merakı, çıkar, kıskançlık; köylünün birbirine zarar vermesine sebep olan tipik olumsuzluklardır. “*Nail çekine çekine doğruladı: - Gerçekten, köylü adamı kurnazdır. Yüzbaşı bize: “Çarıklı kurmaylar! Derdi. – Çarıklı kurmay! -Murat kederle güldü- : Oysa kurmay oldun mu çarık giymeysin. Ayağın çarıklı ise, kurmay olamazsın... Biz köylüyüz, arslanım, birbirimize karşı kurt gibiyiz, yabancıya karşı köpek gibi... Kendimiz toprakta yatarız, hatırlı konuğa kaba döşek saklarız. Komşuna bir yumurta vermezsin, versen de ileride geride lafını edersen, başına vurursun, hatırlı konunun atına tohumluğunu yedirirsin!”* (SRDR, s. 67). Köylüler, bu olumsuzlukların girdabından çıkamadıkça, birlik olmaları ve iyi yaşamaları mümkün gözükmez. Kurnazlık, yarardan çok zarar getirdiği için başa beladır. *Kemal Tahir*, köy ve köylüyle ilgili pozisyonunu, çeşitli romanlarında ortak meseleler üzerinde göstermiştir. Köylünün “...gösterişe önem vermesi, kendi çapında kurnazlığı, kadını sadece cinsel bir obje olarak görmesi, kıyıcılığı, saflığı, güce büyük önem vermesi, cinselliği hayatının asli unsurlarından sayması, devletten korkması ve devlete büyük saygı duyması” (Coşkun, 2006: 161), köy toplumu denilince zihinde canlanan resmin ön çıkan görüntüleridir. Yazar, köylünün yabancılara karşı iyi niyetine ve istismara açık oluşuna da dikkat çekmiştir. Doğrulara karşı lakaytlık, köylüye

umulmayan anlarda zararlar verebilmektedir. Bireysel ve toplumsal yaşam, düzelmeyen sorunların sarmalında sıkıştırılır.

Kemal Tahir, köy toplumunun eleştirisini karakterlerin ağızlarından yapar. Karakterlerin özeleştirileri, toplumsal bir eleştiri özelliğini taşır. Eleştirilerde, köylü tamamen suçlanmaz. Köylüyü ezen düzen de karakterlerin ağzından eleştirilir. “ – Çok ezilmiş köylü kısmı da ondan... Adamın ezilmişinden, bu kadar adam olur Nail Ağa!...” (SRDR, s.67). Köylü; devlet, ağa, eşkıya baskısından dolayı ezilmiştir. “*Bütün sosyal değişmelerin ve siyasi ihtilallerin nedenleri, üretim biçimindeki ve üretilenlerin değiştirilmesi şeklindeki değişmelerde, her devrin iktisadında aranmalıdır.*” (Eröz, 1974: 67). Marksist öngöründe; ezilen ve ezildiğinin farkında olan yoksul emekçiler, köylüler, Marksist sosyalist bilinçle donandıklarında baskıcı sınıflara karşı direnmeye başlayıp, ilkeri zamanda sınıflı toplum yapısını tamamen değiştirecektir. Ancak bu örnekte ezilen, ancak sosyalist bilinçten uzak olup, kaderine razı gözüken köylü vardır. Yoksul köylü, yaşamının düzeldiğini hiç görmeyince, rahatlamak isteğiyle kötü işler yapabilmektedir. Ezilmiş köylünün adamlığı, komşusuna ilk fırsatta zarar vermekle gözüktür. Bunun yanı sıra eli bollaştığı zaman huyunu değiştirebilmektedir. “ – Ekin bolluğunda köylü kısmı kardaş gibi olur ama az sürer. Sen gerisine bak! (...) Ekin hayırlısıyla ambarlara atılsın, bizim köylümüzün en pisi arslan kesilir. En yüreksizinin yanına varamazsın! Allah Osmanlı'yı neden ondurmaz yavrum? Somunda azıp babasını kazıklayacağından ondurmaz.” (KK, s. 312). Bu eleştiride toplumsal sorunun yol açtığı olumsuzluk, devletin zor durumda kalışına kadar genişletilmiştir. *Kemal Tahir*, “...bu konuları özelde Narlıca köyünün genelde ise bütün Anadolu köylüsünün bakışından ortaya koyar.” (Dere, 2019: 158). Devletin zor durumda oluşu, köylünün kurnazlıkları ya da kötü huyları, birbiriyle ilişkilidir. Ezen sınıfların baskısı, ezilenin toplumsal genetiğini bozabilmektedir.

Köyün eğitimsizliği, geri kalmışlığı da eleştiri konularından birisidir. “*Benim memleketimin insanları başka milletlerden daha mı aptal, daha mı tembel? Yanan ekinlerini kurtarmak için burunlarının dibindeki ırmaktan su almağı nasıl akıl etmezler yahut buna nasıl üşenirler? Her şeyi Allah'tan mı bekler bunlar?*” (YD, s. 50). Köylünün çağdan geri kalışında göz ardı edilemeyecek bir durum, köylünün modern tarım araçlarından yoksun oluşudur. Teknoloji çağı, insanın üretmesini ve çalışmasını emreder. Ancak modern eğitim ve üretim olanaklarından yoksun köylü, yanı başındaki ırmağın suyunu, kendi tarlasına bile akıtamaz. Modern eğitimden uzak olmak, sadece olanaksızlıklardan kaynaklanmaz. Köydeki okullara köylünün sahip çıkmaması, köyle

ilgili eleştirilen noktalardan biridir. “*Murat, konuşuyordu: - Şuna bak!... Yamören'in okulu durduğu yerde yıkıldı. Okulunu bu hale getiren köyden adam çıkar mı?*” (SRDR, s.67). Köylü, okulunu yıkarak iyi bir insan olma ve toplumunu düzeltme şansından mahrum kalır. İyinin ve kötünün ayrımını yapamayan insanlardan, mevcut durumun farkına varıp doğru yorumlar yapması beklenemez. Köy/kırsal kesim kendi çocuklarını kente itmiştir. Türkiye'nin sanayileşmesindeki keskin on yıllar olan 1950'lerde ve 1960'larda, köyden kente göçün hızlandığı görülmektedir.

Köylerde görülen olumsuzluklar, kasabalarda da görülür. Kasaba insanların da huzur içinde yaşamak yerine birbirlerine hayatı zindan etmeleri, kasaba toplumuna dair bir toplum eleştirisini ortaya çıkarır. “ – *Bilmezsiniz bizim kasabayı bey, dedi, akıl sır ermez bu adamların işine, kafasına. (...) Öte yandan, kan kusan gelinlik bir kızcağızın, açlıktan sürünen ak sakallı bir ihtiyarın yanına yaklaşan olmaz. Belki birkaç kuruş vermek gerekir diye. El memleketinde bunlardan iki tanesi, üç tanesi buluştu mu, su sızmaz aralarından... Sanki canavarlar içine düşmüşlermiş gibi, bir dayanışmalar birbirleriyle, bir sarmaş dolaş olurlar, şaşırıp kalırsınız. Hiç sakınmazlar yaban memleketinde parayı. Bir hemşeri uğruna döküverirler keselerini ortaya. Ama kasabaya bir döndüler mi, cenazesi sokaklarda sürünse birinin, dönüp bakmazlar dahi. Metelik vermezler dahi. Aralarında on paralık bir menfaat çatalı baş göstermesin; amca yeğen, hatta baba oğul, kanlı bıçaklı olurlar... (...) Öyle bir bataklık yerdir bu Yeşilkaya.*” (YS, s.60). Olumsuzlukların, huzurlu bir yaşama engel olduğunun farkındaki kasabalı, özeleştirir yapar. Kasaba olsun köy olsun küçük yerleşim mekânları; “...*diyalogun fazla olduğu, herkesin herkesi tanıdığı, gizlinin hemen su yüzüne çıktığı*” (Arslan, 2011: 182) mekânlardır. Köy, kasaba fark etmeksizin; kentten küçük yerleşim birimlerindeki bilinçli karakterler; köy/kasaba romanı yazan yazarların sözcüleri olurlar.

Türkiye’de 1950’lerde hızını artıran sanayileşme, köy ile kent arasındaki ilişkiye yeni boyutlar kazandırır. “*Tarım kesiminin durumu ve bu kesimde ortaya çıkmış olan değişiklikler kırsal kesim açısından itici öğeleri oluşturur.*” (Gümeli, 2006: 7). Köyünde istediği gibi geçinemeyen bireyler, para kazanıp biraz daha rahat yaşama kavuşabilmek için kentlere göç etmişlerdir. Sanayileşmeyle kentte artan işgücü ihtiyacı, fabrikatörle köylüyü göz göze getirmiştir. “*Kırsalın işgücü talep fazlalığı, bu bölgelerin diğer sosyo-ekonomik sorunlarına da eklenince kırsalda itici bir gücün oluşmasına neden olmuştur.*” (Güreşçi, 2010: 77). Geçim sıkıntısından göç edenlerin yanına, başka sebeplerden dolayı göç edenler de eklendiğinde, köyden kente düzensiz göç artmıştır. Bu durum, şehirliyle

şehre göç eden köylü arasında gerilim ve sorunlar doğurmuştur. Gerilim ve sorunlar, şehirli ile köylünün konuşmalarına, söylemlerine yansır ve eleştirel anlatım örneklerine dönüşür. *“Lakin biz biz olalım, şehir yerinde göz kulak olalım kendimize kardaşlar. Neden dersiniz, şehir yeri köy yerine benzemez. Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar.”* (BTÜ, s.2). Kent ile köy arasındaki fark, kentin büyüklüğünün kente ilk kez gelen köylüde, efsunlanma gibi bir etki bırakmasıyla belirginleşir. *“Orhan Kemal’in üç köylüsü de bilmedikleri acayip acayip bir diyara gitmektedirler ve verecekleri savaşım da “cin” dedikleri şehirliye karşı verilecektir.”* (Moran, 2014: 52). Sınıflı toplum yapısında büyük mekânın insanı, küçük mekânın insanını efsunlayıp çarpmakla, yani onu sömürüp bir oyuncak-kukla gibi kullanmakla tehdit eder.

Sınıflı toplum yapısına adapte olmuş şehirli, şehre ilk kez gelen köylüdeki saflığın-çaresizliğin farkına çabuk varabilmektedir. Romanlarda, sinema filmlerinde, tiyatrolarda ilgili durumun rolleşmesi çoktur. *“Şehirli değil mi? Fukara emmim. Şehirli beleş beleşine yaralı parmağa işemez derdi.”* (BTÜ, s.33). Kent toplumunun kendi toplumları gibi olmadığını anlayan köylü, kent insanının bencilliğini eleştirmiştir. Eleştiri aslında, kentteki toplum yapısının insanları çıkarıcı olmaya bencillığe sürüklemesi üzerinden *Kapitalizm*’e bir eleştiridir. *“Kentte ilişkiler çıkar dengesine dayanan sözleşmelerle kurulur. Lâik, bireyci, akılcı tutumlar hâkimdir.”* (Tekeli ve Gülöksüz, 1983: 1224-1238). İş görmek, isteğini gerçekleştirebilmek, zorlu koşullar arasında yok olmamak için tek çare, paradır. Şehir insanının yaşam koşuluyla köydeki insanın yaşam koşulu arasındaki farklardan biri, şehirdeki yaşam şartlarının parasız insan için daha acımasız gözükmesidir. Düzensiz göçün ve yabancıнын, köylünün kent-şehir yaşamında sırtımasının, şehirli arasında yarattığı rahatsızlık, şehir insanının eleştirisinde kendisini gösterir. *“İstasyon memuru ağzını gere gere esnedi. Usanmıştı Yusuf’tan. (...) “Bana bak bana,” dedi. “Deminden beri boyuna dinlettin. Anlattıklarını yedim belleme. Hem sana bir şey deyim mi? Köyünden de çıkmaya kulak asma!” Yusuf küçük memurun gerçek yüzüyle karşılaşınca şaşırılmıştı: “Niye?” “Şehri pislettiğiniz yeter!” “Biz mi pisletiyoruz?” “Fazla konuşma, gözü açıklığa da lüzum yok. Yallah, marş!” Yusuf bozulmuştu.”* (BTÜ, s.365). Şehirli; köylülerin göç ede ede şehir toplumunu bozduklarına ve kötüleştirdiklerine inanırlar. Şehirde, şehirli-köylü çekişmesinin olması ve iki tarafın da birbirini aldatmaya, birbirine zarar vermeye çalışması; toplumsal sorunları büyütür. Köyden kente düzensiz göç ve çarpık kentleşme; yozlaşma, sömürü, yoksulluk ve çaresizlikte türlü boyutları ortaya çıkarır. Kentin karmaşası, onun toplumsal

bir pota oluşunun göstergelerindendir. “*Dünyayı çepeçevre kuşatan insan-mekân ikliminde şehir veya kent kimliği ayrı bir noktada durmaktadır. Zamanla kendi ruhunu daraltan insan için kentlerin kimliği bir yaşama sebebine dönmüşmektedir.*” (Arslan, 2016: 2). Köyden kente göçen bireyler, daha iyi koşullarda refahla yaşamanın peşinden koştuklarında kendilerini kentte bulmuşlardır. Ancak şehir, kendine özgü koşulları iyisiyle kötüsüyle, bireye dikte etmiştir.

4.2.5. Sanata ve Edebiyata Dair Eleştiri

Sanat/edebiyatla ilgili eleştiri örneği, Aziz Nesin’in *Erkek Sabahat* ve *Saçkıran* romanında çeşitli yönleriyle mevcuttur. *Saçkıran*, *Erkek Sabahat*’ın bir devamı olarak (*Bay Sabahat*) düşünülmüş, ancak daha sonra *Saçkıran* adıyla müstakil bir eser olarak basılmıştır. Bu iki romanda, güdümlü sanat tartışmaları ve *İkinci Yeni* şiir akımıyla ilgili eleştiriler, mizahî bir üslupla yapılmıştır. *Erkek Sabahat* eserinde yer alan şiir örnekleri, Aziz Nesin’in *İkinci Yeni* şiirini alaycı üslûpla eleştirmesinin örnekleridir. “*EDEBİYAT-I CEDİDE: Ye beni abla! / Yut beni! / Yutarım seni. / Yatayım da çiğne. / Hop dedik abi, hop dedik... / Taş koy! / Salla zarını, kesik... / Dalgama taş atma delikanlı, / Su koyverme bakalım. / Asılmayalım depoya gider, / Boş ver, bana yol koşma. / Alırım paçanı aşağı, / İndiririm karın boşluğunu, / Alınmış var. / İyi muuuuz! / Bozulma abi, yedek parça yok. / Eyvallah kardaşım. / Bas ulan inek.*” (ES, s. 103). Bu şiir örneğinde, argo ve sövgü sözcüklerinin art arda sıralanışlarının şiir sayılması, sanat adına eleştirilen bir durumdur. Kesimsel sapma ve dilsel sapmanın türleri örneklenir.

Aziz Nesin; *Divan Edebiyatı*’nın ünlü beyitlerinden bazılarını bozarak, sanatın yozlaşmasına eleştirel mizah örneklerinden birini oluşturmuştur. “ – *Allah rahmet eylesin, Ahmet Mithat Efendi’nin bir şiiri vardır: “Dünya denen bir harharadır, gargaradır, / Baki kalan bu kubbede boş yaygaradır!”*” (SÇKRN, s. 53). Yazar, dönemin şiir yazma modasını ve şiir denemelerinin çokluğunu, tersinmeli bir hiciv ve mizahla göstermiştir. Tanzimat döneminin çok öykü, roman yazan sanatçısı *Ahmet Mithat Efendi*’nin adını, çok şiir yazan bir sanatçının adı olarak dönemin popülerine/gündemine taşımıştır. Yazar, sanat eleştirisi için kullandığı ve aslen şiir olarak görmediği örneklerde bile alay yönlü toplumsal eleştiri yapar. “*KUYRUK: Kuyruk ol bayım, kuyruk... / Dağdan mı geldin, / Bak şu kızın saçına, / At kuyruğu... / Medeniyet bu, boru mu? / Kuyruklardan kuyruk beğen, / Kahve kuyruğu var, / Migros kuyruğu var, / Bilet kuyruğu var. / Bu dünya kuyruk dünyası, / Kimi kıl kuyruk, / Kimi kuyruksuz. / Kiminin yağlı kuyruğu, / Kiminin*

buyruğu... / Her yerde kuyruk, / Sinemada, fırında, dairede, / koltuk önünde, / Başka yolu yok bunun dangalak; / Ya kuyruk olacaksın, / Ya kuyruğa buyruk. / Yaşamalı bu dünyada, / At kuyruğunda sinek gibi...” (ES, s. 104). İlgili örnekte toplumsal eleştiri unsurlarıyla birlikte argo özellikli veya absürd sayılabilecek bazı sözlerin bir şiir dizesi olması, *Aziz Nesin*’in alaycı üslûpla yaptığı sanat eleştirisinin romandaki örneklerindenidir. “*Baba parası ile geçinen edebiyattan anlamayan gençlerin dergi çıkarma sevdaları, edebiyat üstüne nutukları, düştükleri komik durumlar yine Aziz Nesin’in alaycı üslubundan payını alır.*” (İspir, 2006: 133). *Aziz Nesin*, sanattan toplumsal yarar bekleyen bir yazardır. Baba parasıyla yaşayan, edebiyata ve sanat bilgisi bulunmadığı halde, popüler olmak isteyen gençlerin sanata/debiyata ve topluma yararlarının olmayacağını düşünür. Bu sebeple, alaycı ve hicivli şiir örneklerini üslubunda kullanarak eleştirisini yapar.

Yazarın *İkinci Yeni* akımını alaycı/hicivci ve mizahi üslûpla en çok eleştirdiği eser olan *Saçkıran*’daki şiir örnekleri, *Erkek Sabahat* romanındaki şiir örneklerine benzer. “*Günlük tayın cetveli. / “Üç yüz çift tayın Gümüşsuyu Hastanesine / “Maçka kışlasına altı yüz çift / “Mehter takımına yarın tayın yok. / Avrupaya gidiyorlar. / Taşkışladan şikâyet geldi. / “Tayınlar hamur çıkıyormuş. / “Tarih, bin dokuz yüz nokta... “Tayıncılar... “Fırının haftalık ihtiyacı: “100 çeki odun... / “Fırın tuğlaları değiştirecek... / “İşçilik, on yevmiye... / “İki araba ateş tuğlası...” (SÇKRN, s.8-9). Bir esnafın hesap defterindeki yazıların başlı başına gerçekçi şiir sayılması, alaycı eleştirinin merkezindedir. Normalde, okunurken gülünen ve saçma bulunan bu şiirler; yeni ve genç şairlerin sanat çevrelerinde beğenilir. Genç ve yeni şairler üzerinden *İkinci Yeni* şiirine yönelik eleştiri yapılmıştır. *İkinci Yeni* şiirinin 1950’lerin ortalarında yankı uyandırması ve eleştirilmesinde, akımın şiir anlayışı rol oynamıştır. Akımın önemli şairlerinden *İlhan Berk*’in şiirde akıldışılığa ve anlamsızlığa önem verişine dikkat çekmek gerekir. “*Berk için şiir, dilin üzerinde tepinildiği, paramparça edildiği düşün, usdışının ve cinnetin sınırıdır.*” (Özcan, 2009: 28). *Aziz Nesin*, anlamın ve mantığın arka plana atıldığı bir şiir ve sanattan, toplumsal bir yarar sağlanmayacağını düşündüğünden, *İkinci Yeni* akımını bu alaycı üsluplu şiirlerle eleştirmiştir. Yazarın sanatla ilgili eleştirisi sadece yeni olarak adlandırılan şiirlerle ilgili değildir. Yeni olarak nitelendirilen şiirleri değerlendirip beğendiği anlaşılan sanat eleştirmenleri de yazarın eleştirisinden nasibini alırlar. “*O da yavaşça kulağıma eğilerek anlattı: - Bizde eleştirmeci demek, şiir yazmış, şair olamamış; hikâye yazmış, hikâyeci olamamış; roman zaten yazamaz kimse, uzundur, sıkmaz; resim yapmış ressam olamamış adam demektir. Böyleleri hiçbir şey yapmayınca, kendi**

yapamadıkları şeylerin nasıl yapılması gerektiği hakkında ona buna akıl öğretirler. İşte bunlara eleştirici derler. Yalnız bu işin bir zorluğu vardır. Yazdığın yazılar hiçkimsenin anlamayacağı gibi karmakarışık olmalıdır ki, onda büyük, derin anlamlar bulunduğu ortaya çıksın.” (ES, s.102). İşi bilmeyen insanların işle ilgili değerlendirme yapmaları ve bu değerlendirmelerinin karşılık bulması, toplumdaki aksaklıkların bir yansımasıdır. Yazarın sözünün temsilcisi olan anlatıcı, birkaç laf cambazlığıyla şair yazıp kendini şair görenleri ya da sanat eleştirmeni olarak gösterenlerin, sanatı yozlaştırdıklarına inanır.

1950’li yılların sanat/edebiyat çevrelerinde tartışma konusu olan güdümlü sanat, Aziz Nesin’in alaycı ve mizahî üslubunu kullanarak eleştirdiği bir başka konudur. Güdümlü sanat; *Toplumcu Gerçekçi* sanat/edebiyat anlayışı içerisinde partiye hizmet eden sanat olarak tanımlanır. Nesin, *Erkek Sabahat*’ta güdümlü sanatın parodisini yapmıştır. “Artık Ahmet Kemal’le benim güdümlü olduğumuzu, öbürlerinin de güdümsüz olduğunu öğrenmiştim. Ama ben nasıl olmuş da güdümlü olmuşum, onu anlamıyordum. Bu güdümlü-güdümsüz, Fenerbahçe-Galatasaray rekabeti gibi bir şeydi besbelli. Ben hep Fenerli’yimdir. (...) Şimdi de Ahmet Kemal güdümlü olduğu için ben de güdümlü olmuşum. Şair Yücel Üstün’e Ahmet Kemal ikide birde: “Mutlu azınlık!” diye bağıırıyordu. Bunun ağır bir küfür gibi bir şey olduğunu anlıyordum ama ne demeğe geldiğini çıkaramıyordum. Mademki ben de Ahmet Kemal gibi güdümlüydüm, ben de Yücel Üstün’e: - Mutlu azınlık! Diye bağıırdım. Bağıırmamalıymışım. Buna o kadar kızdı ki o ve arkadaşları bize: - Bitli çoğunluk!... Diye bağıırdılar. Tepem attı: - Asıl bitli çoğunluk sizsiniz, dedim. Bir mutlu azınlık-bitli çoğunluk kavgasıdır başladı.” (ES, s.105). Kuramsal anlamda düşünüldüğünde; mutlu azınlık denen gruptan, burjuvaya mensup ya da ona hizmet eden grup olarak anlaşılır. Bitli çoğunluk denen grupsa, güdümlü olmasıyla *Toplumcu Gerçekçi* sanatı benimseyen ve işçi sınıfına, halkın çoğunluğunu oluşturan yoksullara hitap eden sanatçı grubunu temsil eder. Ancak *Erkek Sabahat* romanının geneline dikkat edildiğinde, eserin başkarakteri ve diğer karakterlerin *Toplumcu Gerçekçi* sanat uğraşısıyla ilgileri yoktur. İki grup, sanatla ilgili kavramları bilmeden, anlayamadan bir kör dövüşü yaparlar. Toplumcu Gerçekçiliği anlamayanlar, karşı grubu alt etmek için kendilerine bu payeyi verirler. Aziz Nesin’in güdümlü sanat anlayışı şu şekildedir: “Ben güdümlülüğü, yazarın sorumluluğunun doğrultusunda kendisine bir yol tutturması diye anlıyorum. Güdümlülük sorum bilincinin bir sonucudur. Ancak sorum bilincinden yoksun olanlar kendilerini güdümsüz sanırlar ve asıl güdümlüdürler. Sınıfsal güdümlü olan her yazar ister istemez güdümlü olduğunu, kendi

kendini güdümlendiğini bilir. Ötekiler kendilerini güdümsüz sanırlar, ama kendilerini kimlerin güttüğünü bilmezler.” (Kabacalı, 1990: 56). Kendilerinin ne olduklarını, neye/kime hizmet ettiklerini bilmeyen ve kendilerine sanatçı diyenler, yazarın alaycı ve mizahi üslûbuyla eleştirilmişlerdir.

4.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Ağız ve Şive Tartışmaları

1930-1960 *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*’nda yazarların eserlerinde kullandıkları dil ve üslup özellikleri, ele alınan toplumun konuşma diliyle ilgili kullanım örneklerine ışık tutması bakımından önemlidir. Toplum gerçeklerinin net biçimde verilebilmesi konusu, toplumun ağız ya da şive kullanımlarıyla ilgili tartışmaları beraberinde getirmiştir. Dilin önemli kavramları olan ağız ve şive kavramlarının tanımları, bazen birbirine karıştırılmaktadır. Birbirinin yerine veya aynı anlamda kullanılan bu iki kavram, birbirinden farklıdır. *Ağız* kavramı /terimi, *Türklük Bilimi Terimleri Sözlüğü*’nde şöyle tanımlanır: “*Bir dil alanı içinde yer alan farklı konuşma biçimlerinden her biri.*” (Buran, 2015: 40). *Şive* kavramı/terimi ise yakın lehçe kavramıyla eş anlamlı olarak şöyle tanımlanır: “*Bir dilin yazılı metinlerle takip edilebilen dönemlerinde ayrılan ve uzak lehçeye göre daha az farklılık gösteren kollarına verilen addır.*” (Buran, 2015: 338). Bu iki tanıma göre; ağız terimi konuşma unsurlarını merkeze alırken; şive terimi yazılı metinleri merkeze alır. Konuşma diliyle yazı dili arasındaki yakınlıklar veya ilişki durumu, toplum içinde ağız ile şive kavramlarının aynı kavramlar olarak anlaşılmasında, bilinmesinde etkili olmuştur.

Toplumcu Gerçekçi yazarların romanlarında çeşitli örnekler verdikleri ağız, şive kullanımı örnekleri, 1950’li yıllarda kendisini gösterir. Bu yıllardaki köy edebiyatı, köy yaşamı, köy sorunlarını işleyen romanlar içerisinde şive ve ağız kullanımı, çeşitli tartışmalar doğurmuştur. “*1950 yılında Mahmut Makal’ın Bizim Köy adlı kitabının yayımlanmasıyla ivme kazanan köy edebiyatı tartışmaları özellikle iki konuya odaklanıyor: dil ve gerçekçilik.*” (Uçar, 2018: 128). *Varlık*, *Yeditepe*, *Hisar* dergilerinde köylü konuşmaları ve şive taklidi konuları ele alınarak, bunların gerçekçilik üzerindeki etkileri irdelenmiştir. *Memet Fuat*’ın *Yeditepe* dergisindeki 15 Aralık 1952’de yazdığı *Köylü Konuşması* başlıklı yazısı; bu konuda uzun süreli bir tartışmaya yol açar. *Memet Fuat*, köylü konuşmalarının romanlarda birebir verilmesini eleştirmiştir. Ülkenin/toplumun önemli ortak unsurlarından olan yazı dilinin, romanlardaki bu şive kullanımları yüzünden bozulabileceği kaygısını taşımıştır. Eleştirmen; köylü ağız

kullanımı örneklerini veren yazarlarla ilgili, “...*halk öyle konuşuyor diye, yapıtlarını kötü konuşma örnekleriyle doldursa, dilin bozulmasına yardımcı olmuş olur.*” (Fuat, 1952: 1) değerlendirmesini yaparken bu kaygısını dışa vurmuştur. Dili bozulmuş bir eserin gerçekçiliği yansıtırken sorunlar yaşayacağına ve toplumcu gerçekçiliğin önemli unsurlarından sayılabilecek halka yol gösterme hedefinin aksayacağına inanmıştır. Burada dikkat çeken bir durum; ağız taklidi sözünün yerine şive taklidi sözünün kullanılması ve tartışmanın da böyle adlandırılmasıdır.

Yeditepe dergisi, ağız/şive taklidi konusundaki tartışmada merkezi bir rol oynar. Çünkü bu dergide, ağız/şive taklidinin eser için yararlı olacağını düşünen yazarlar da (Can Yücel) mevcuttur. Memet Fuat’ın romanlarda köylü konuşmaları, ağız/şive taklidi üzerine başlattığı tartışmaya, dönemin önemli yazarları ve eleştirmenleri katılmıştır. “Memet Fuat’ın “*Şive Taklidi*” başlıklı yazısında adını andığı eleştirmenlerin ve yazarların çoğu tartışmaya katılıyor. Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Samim Kocagöz ve Fahir Onger gibi yazar ve eleştirmenler şive taklidinin, yapıtın gerçekçiliği açısından gerekli olduğunu ve dili zenginleştirdiğini öne sürerken Nurullah Ataç, Tarık Buğra, Memet Fuat, Melih Cevdet Anday gibi eleştirmen ve yazarlar şive taklidinin gerçekçilikle ilgisi bulunmadığını ve dili bozduğunu iddia ediyor.” (Uçar, 2018: 131). Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt ve Aziz Nesin gibi yazarların romanlarına bakıldığında; köylü konuşmalarının ve diğer etnik grupların konuşmalarının (Arnavut, Ermeni, Kürt, Laz vb.) ağız taklidine uygun olarak kullanıldıkları görülmektedir. Toplumu ve gerçeği tam/net olarak vermek isteyen bu yazarlar, roman karakterlerinin ağız özelliklerini önemsemişlerdir. “Bir yazarın gerçekçiliği ne kadar derinse, onun kişileri de yalnızca eylemek, düşünmek ve duyumakla kalmazlar, ama bir o kadar da kendi toplumsal karakterlerine uygun konuşurlar ve yazar, kahramanlarının söylemlerinde onların toplumsal, kültürel, mesleki ve bu arada da bölgesel lehçelerinin değişik öğelerini gene bir o kadar öncelikle işleyebilir.” (Pospelov, 2014: 312). Bu sebeple, ağız taklidi örneklerini kullanan yazarların tutumları anlaşılabilir.

Orhan Kemal’in 1953’de yazdığı “Notlar: Gene Şive Taklidi” yazısında, bu konuya dair değerlendirmesi şöyledir: “Biliyorsunuz, edebiyatımızın hikâye ve roman tarafı başlangıçtan bugüne kadar, öz dillerini iyi konuşan azınlığın maceralarıyla dolu. Berikilerse hiç öyle değil. Perişan üst başları ve perişan dilleriyle hikâye ve romanlarımızda yeni yeni görünmeye başladılar. Bu kadarına olsun izin yok mu?” (Kemal, 2007: 145). Orhan Kemal köylünün, işçinin, ırgatın, çeşitli etnik gruplara

mensup insanların konuşma diline çok önem vermiştir. Yazar, *Toplumcu Gerçekçi* romanda önemli karakterlerin mensup oldukları grupların, etnik kökenin öz konuşmalarının, romanda ve öyküde açıkça verilmesi gerektiğini belirtmiştir. *Hisar* dergisi yazarlarından O. Fehmi Özçelik ise; ağız/şive taklidi konusunu ideolojik yönden ele almıştır. Özçelik; “*Elbette insanın manevi değerlerine inanan ve içine inmeye çalışan Tarık Buğra’yla sanatı bir propaganda vasıtası sayan ve insana sade midesi yönünden ilgi duyan Orhan Kemal arasında bu kadarlık görüş ayrılığı olacak.*” (Özçelik, 1953: 18) der. Eleştirmen ağız/şive taklidi ve köylü konuşması konuları üzerinden gelişen gerçekçilik tartışmasını, materyalist dünya görüşüyle idealist dünya görüşü arasında bir tartışmaya çekmiştir. Ağız kullanımları-taklidi sadece köylü konuşmaları örnekleriyle kendisini göstermez. Yazarlar ilgili dönemde; ülkede yaşayan Kürt, Arnavut, Rum, Laz, Ermeni, Boşnak vb. etnik grupların ağız örneklerini, konuşmalarını romanlarında açıkça kullanırlar. Bu durum, toplum gerçeklerinin net biçimde verilmesi amacının, yazarlar üzerindeki önemini gösterir. Ağız taklidi, argo, sövgü sözcüklerini toplum gerçeklerini net olarak yansıtmaya amacıyla kullanan yazarlar, Marksist anlayışın eskiyi yıkıcı-yeniye yapıcı düşüncesi merkezinden, kurulu ve üst dili yıkma fonksiyonunu da öne çıkarmışlardır. “*Her yeniye yapma eylemi gibi bir önceki metinlerin dil dünyası da yıkıma tabi tutulur.*” (Özcan, 2013: 252). Ağız taklidi, argo, sövgü sözcüklerinin romanlarda doğrudan kullanılışları, 1930’lara damgasını vuran *Putları Yıkıyoruz* anlayışının izdüşümlerinden bir örneğe dönüşmüştür.

4.3.1. Anadolu Ağız Örnekleri

Ağız kullanımı, *Toplumcu Gerçekçi* yazarların dil, üslûp özellikleri içerisinde yeri olan ve yazarların kendi özgün üslûplarını oluşturmada rol edinen bir unsurdur. “*Kelimelerin edebî eserde, şekil ve muhteva ile ilgisini de kurarak ve orijinal bir söyleyişe uzanarak kullanılmasından doğan kendine haslık*” (Önal, 2008: 33) bağlamında, *Toplumcu Gerçekçi* yazarların bir kısmı toplumu ve gerçeği yansıtmadaki dil ve üslûp uğraşlarında ağız taklidini önemsemişlerdir. Ağız kullanımına dair örnekler, köylü konuşmaları ve etnik gruplara ait konuşmaların örnekleriyle kendisini göstermiştir. *Ege, Akdeniz, İç Anadolu, Karadeniz, Doğu Anadolu* vb. ağız özellikleri ve *Kürt, Rum, Arap, Ermeni, Boşnak* dillerinin konuşma örnekleri, *Toplumcu Gerçekçi* romanlarda görülür.

Ağız kullanımları, Anadolu/köy romanlarının dil ve üslûbundaki karakteristik özelliklerindendir. *Reşat Enis Aygen, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, M.*

Sumullah Arısoy, Talip Apaydın, Samim Kocagöz; ağız kullanımı örneklerini sık kullanan yazarlardır. *Ağlama Duvarı*'nda, başkarakter *Selami*'nin Anadolu'da öğretmenlik yaptığı köyün sakinleri, yöresel ağızla konuşurlar. “ - *Onun orasını Bayar bilir gayrik, muallim bey...* ” (AD, s. 17). Romanda *Doğu Karadeniz* ağız kullanımı örneği de mevcuttur. “*Laz şivesiyle bir türkü mırıldanıyordu: Sana susmak yaraşur / İşuni bole aşur / Tabiyetum bozuktur / Eliim kana bolaşur.*” (AD s.160). Laz şivesi tabiri, Laz kökenli vatandaşların kullandığı Türkçeyi kastetmiştir.

Orhan Kemal'in romanlarındaki ağız kullanımı örnekleri geniş kapsamlıdır. Yazar, geniş bir yelpazeden gösterdiği toplumda “...köylü-çokluktan işçi çokluğa geçişin adayı şehrin alt grupları ve toprağından kopup şehre düşmüş mülksüzler, yarı mülksüzler, köylü-işçiler, muhacirlerin” (Bingöl, 2014: 183) konuşmalarını ve ağız-şive taklitlerini yapmıştır. “*Amele çavuşu yanıma sokuldu: “Yiyemedin değil mi? Buban seyranı belledin... Çalışmıyacağımı... Karnın tok senin ullaham... Çalışmıyacağımı...”* (AV, s.82) Yazarın ağız taklidinde *İç Anadolu* ağzını yansıtan örnekler *Cemile, Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde* eserlerinde daha barizdir. “ - *Gözlerine barnaklarımı daktığım gibi ikiciğini birden alırım, kösnük! Dedi, palikemi yakdıracan? Ne dimeye söylemiyon palike içinde cuvara içmenin yassah olduğunu? (...) - ... ağasının hatırı kalır diye mi korhdun? Kalsın... Beni alakeder itmez. Get, söyle usuliynen, söndürsün cuvarasını!*” (CML, s.14). “*Barnak/Parmak, Palike/Fabrika, Cuvara/ Sigara, Yassah/Yasak, Dime/Deme*” kullanımlarında görüldüğü üzere; *İç Anadolu* ağzının yazı diline doğrudan geçirilmesi, ağız taklidinin önemsemesinin göstergesidir. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de *Kayseri, Sivas* ağız örnekleri mevcuttur. “*Benim oğlanı biliyon mu?*” dedi. “*Birden sakarlandı bu yıl. Bildir çelik gibiydi...*” (BTÜ, s.4). “*Biliyon mu, sakarlanmak, bildir*”; bu yörelerde kullanılan sözcüklerdir. Sakarlanmak: Hastalanmak, zayıflamak anlamında bir sözcüktür. Bildir; önceki, önceden, önceki yıl anlamında bir sözcüktür. *Orhan Kemal*'in ağız taklidi örnekleri arasında; *Adana, Doğu Karadeniz* ve *Doğu Anadolu* ağızlarının kullanımları da vardır. “*Var inşaatımız, büyük. Vereceğim üçer buçuk sağlam. Çalışır musunuz? Yazayum mi?*” (BTÜ, s.88). “*İnşaatımız, vereceğim*” sözcüklerinde görüldüğü gibi, sözcüklerin son hecelerindeki sesli harflerin u harfine dönüşmesi, *Doğu Karadeniz* ağzının belirgin özelliğidir. “*Fattum koşarak gelmişti. “Buyur dezze!”*” (VV, s.141). “*Dezze/Teyze*” kullanımına hem *Adana* ağzında hem de *Osmaniye, Kahramanmaraş* ağızlarında rastlanmaktadır.

Çukurova bölgesinin romanını yazan Yaşar Kemal, Adana- Çukurova'nın köy ağzı örneklerini *Teneke*, *İnce Memed 1*, *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)* eserlerinde vermiştir. “Murtaza Ağa coşmuş: “Sonradan görmüş deel, o İrasul teresi gibi... Adam evladı. Bana, ‘Ağa,’ dedi, ‘seni heç beyle bellemiyordum. Sen adamın tekesiymişsin,’ dedi, ‘senin hakkında kötü mekdip ulaştırdılar bana.’ Kim yetiştirir mekdibi, o gumunist Kör Cemallen, Danacının oğlu Pehlivan Usda... “Seni gördüm, derakap fikrimi değiştirdim,’ dedi. ‘Yarın gel uruskatiyeni al!’ dedi. ‘Ben kul olana kötülük edecek adam deelim,’ dedi. Çok eyi bir adam Gaymakam.” (TNK, s.21). Bu örnek, hem Adana kırsal ağzı örneğidir hem de halk deyimlerinin kullanıldığı bir örnektir. “Deel/Değil, İrasul/Resul, Mektip/Mektup, Gumunist/Komünist, Uruskatiye/Ruhsat, Eyi/İyi” sözcükleri, ağız özelliklerini gösterir. “Adamın tekesi”, sözüyle Çukurova ağzında kullanılan bir deyimdir. Bu bölgede yaşayan yörüklerin, köylülerin hayvancılığı için önemli bir hayvan olan keçi, teke, halk deyimine geçmiştir.

Anadolu’yu, köyü anlatan romanlarında *Ege Bölgesi* insanlarını merkeze alan Samim Kocagöz, *Yılan Hikâyesi*’nde Aydın civarının ağız özelliklerini yansıtır. Eserde Türk toplumunun yaşamında derin iz bırakan bir gelişmenin köylüye etkisini göstermesi bakımından, ağız taklidine çokça yer vermiştir. “Galip, gözlerini devirerek: “Bana bak ya İrecep.” Dedi. “Hani biz, şu gölün yıl yıldan taşmasına, tarlalarımıza girip bir daha çıkmamasına, hepimizin malının irezil olup, topumuzun bir topan ekmeğe muhtaç kalmasına, hep Allah’ın afatı ... Deyoruz amma lafın gelişi bu...” (...) “Üle Galip,” dedi, “bunları ben ne deyon.. bilmeyor muyum sanki?...” (YH, 15-16). “İrecep (Recep), irezil (rezil), afat (afet), deyoruz (diyoruz), deyon (diyorsun), üle (ulan/lan)” sözcüklerindeki ses farklılıkları, Ege ağzı özelliklerini yansıtır. Bazı sözcüklerde ilk hecede ünlü türemesi varken, bazı sözcüklerdeyse son hecede ünlü daralması olmaz. M. Sumullah Arısoy’un *Karapürçek* romanında Bursa civarının dağ köylerinin ağız özellikleri, ağız taklidinin merkezindedir. “Hem başını hem elini salladı: “Sen bahma bize Mallim Bey. Biz alıştık. Bu yolun iki gibisini yürürüz biz..” “Ben neden yürüyemem?” “Mallim Bey, İstanbollular, yuğka olurlar. Heç yol yürümemişsindir ki... Otofüs, otomfil, yürümene vahıd mı galır?” (...) “Nidecen Mallim Bey, Biz öğrenirik. Köylük yerde habar çabuk ulaşır. Hani sözüm sana karşı deel, Allah var, Mallimden yana bizim köyün ağzı eccük yanıhdır da.” (KRPRÇK, s.20). “Bahma (bakma), mallim (muallim/öğretmen), İstanbol (İstanbul), yuğka (yufka), heç (hiç), yürümemiş (yürümemiş), otofüs (otobüs), otomfil (otomobil), vahıd (vakit), nidecen (ne

edeceksin/yapacaksın), *habar* (haber), *eccük* (azıcık), *yanıh* (yanık)” sözcükleri; ağız taklidinin belirgin örnekleridir. Ses farklılıkları, konuşma diliyle yazı dili arasındaki farklardır.

Yılanların Öcü’nde *Burdur*’un *Karataş Köyü*’nü ana mekân olarak kullanan *Fakir Baykurt*, bu bölgenin ağızından örnekler sunmuştur. “*Abaaa, gı Irazca abaaaa!..*” *İçerde yemek yiyorlardı. Keşkek. Haçça: “Ün var, susun!” diyerek kaşığı bıraktı elinden. Durup dinlemeğe başladılar. “Aay Iraz abaaaa!. Iraz aba gu!..”*” (YÖ, s.53). “*Aba* (abla), *gu* (kız), *ün* (ses, gürültü)” sözcükleri, *Burdur* köylerinde ve *İç Anadolu*’nun bazı bölgelerindeki ağızlarda kullanılır. *Baykurt*, eserlerinde kullandığı dilin halktan gelen kaynağını özellikle vurgulamıştır. “*Benim dilim yalnız kitaplardan öğrenilmiş değildir. Evimizde, köyümüzde, Türkçenin olduğu her yerde çocuklardan, kadınlardan, okumuş okumamış halkımızdan emdiğim Türkçe’dir benim dilim. Halkımın göğüsleri bereket dolu olduğu için, ben de onu eme eme büyüdüğüm için, gürbüz bir yazar olabilmişimdir.*” (Baykurt, 2002: 345). Yazarın köylü, halk konuşmalarını romanına olduğu gibi taşıması, halktan beslenmenin somut sonuçlarıdır. *Talip Apaydın*, *Sarı Traktör*’de *Orta Karadeniz*’le *İç Anadolu* ağızlarının iç içeliğinden bir örnek sunar. “– *Gelin ekmeğinizi yeyin gayri! Diye seslendi*” (...) – *Arif len, niye kalktın ekmeğin başından? Diye sordu.*” (ST, s.8-9). “*Yeyin* (yiyin), *gayri* (gayrı / haydi), *len* (lan / ulan)” sözcükleri, ağız taklidinin göstergesidir. *Kemal Tahir*, *Çankırı* ve *Çorum* bölgelerinin ağız taklidi örneklerini, *Sağırdere*, *Körduman*, *Rahmet Yolları Kesti*, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu* eserlerinde sunmuştur. “*Yuf senin pelvanlığına, yuf...*” (SRDR, s. 11) “*Bektaş Emmi birkaç adım atınca, “Kim ola?” diye hilelendi, (...) “Acep bizim köylü değil mi? Sakın Akpınar itleri korumuzu mu batırmakta, uşak?”*” (RYK, s.10). *Çorum* ağızıyla ilgili bu örnekte; “*emmi* (amca), *acep* (acaba), *hilelendi* (kuşkulandı), *uşak* (çocuk-genç)” sözcüklerinin kullanımları, ağız taklidinin belirgin unsurudur. *Faik Baysal Rezil Dünya*’da, *İstanbul*’da çalışan köylü çöpçülerin ağız taklitlerini, argolu ve sövgülü ifadelerle birlikte verir. “– *Erkeklik öldü mü len? – Ölmedi emme, bura İstanbul, ayıp sayılmayo. Sözüüm ona, gâvurun öküzü de hükümet mamuruymuş. Garı hanım da bu sabah bütün bütün serbestledi. – Godoş mefat mı etti yoğsam? – Keşke mefat etseydi be gardaş.*” (RD, s. 178). Bu diyalogda “*godoş*, *gâvurun öküzü*” sıfatlarıyla dedikodusu edilen şahıs, mahallede oturan bir memurdur.

İlgili dönemde güldürü eserleriyle kendisini gösteren *Aziz Nesin*, eserlerindeki güldürüyü artırmak amacıyla ağız taklidini kullanmıştır. “– *Toktor, ben onu temir*

gıratan sanirem. Meğer köylü, işe parti tartışması diye karışmış, Hacetbaba ile Tozkoparan'ı iki partinin adayı sanmış, - Herkes bir partiyi tutuy, ben de bahtım bubadır didim, hoca hacı belledim. Hecetbabayı tuttum." (GKSHS, s.108). Bu örnek, *Doğu Anadolu-Kars/Erzurum* ağzından bir örnektir. "*Toktor* (doktor), *temirkırat* (demokrat), *sanirem* (sanıyorum), *buba* (baba), *tutuy* (tutuyor) vb." örnekler, ağız taklidini belirginleştirmiştir. Yazarın *Kadın Olan Erkek* eserinde de *Doğu Anadolu* ağzıyla ilgili ağız taklidi örnekleri mevcuttur. "*Adam yanıma geldi: - Bu sahatta ni arırsen babo? Diye sordu. (...) - Hellil Begi mi? Hellil Begi nideceksin? (...) - Vıy bubasının canına! Uy bubaam! Yiyeceksin he mi? - Ayol Halil Bey napılır? Bişiiler konuşıciim işte! - Ne ki gomuşacahsın, gomuşah*" (KOE, s.59) diyalog örneği, ağız taklidini yansıtmıştır. "*Sahat* (saat), *ni* (ne), *babo*, *bubam* (babam / kardeşim), *Hellil* (Halil), *Beg* (Bey), *gomuşah* (konuşalım)" sözcükleri ağız taklidinde dikkati çeker. *Vıy* sözcüğü de *Doğu Anadolu* ağzında kullanılan bir ünlem sözcüğüdür. *Nesin*'in halkı/toplumu anlatırken ağız taklidi yapması; "*...halkın komuştuğu dile başvurması, toplumun değişik kesimlerinden anlattığı insanların dünyalarıyla gelen bir özellik taşır. Kullandığı bu dil, gerçekliklerini yansıttığı kişilerin dünyasını, psikolojik yapısını sergileyen önemle bir üslup özelliğine*" (İspir, 2006: 38) dönüşür ve yazarın kendi üslûbunun kuruluşunda rol oynar.

4.3.2. Etnik Grupların Ağız Taklidi

Toplumcu Gerçekçi Türk romanının dil ve üslûp özellikleri arasında, *Türkiye*'de yaşayan etnik grupların ağız taklidi örnekleri de mevcuttur. İlgili örneklerde *Kürtçe*, *Rumca*, *Arapça*, *Boşnakça*, *Ermenice* vb. dillerin doğrudan kullanımına ve Türkçeye karışık kullanımına rastlanılır. *Reşat Enis Aygen*, *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Aziz Nesin*; romanlarında bu kullanımlara yer vermişlerdir.

Ağlama Duvarı'nda Rum karakter *Angeliki*, bazen *Rumca* bazen de *Rumca-Türkçe* karışık konuşur. "*Angeliki bir küfür savurdu: - Ah! Adıandropo, pezevenk!*" (AD, s.201). Bu örnekte ikinci cümlenin yüklemi Türkçe argo sözcüktür. "*Ah Selami, poli tavmaturyos ine o ayios Pandelimon. Yaniya ki, nasıl derler, bu bir aziz, bu bir peygamber*" (AD, s.196). Bu örnekteyse Rumcadan Türkçeye bir çeviri uğraşı vardır. *Orhan Kemal*, eserlerinde etnik grupların ağız taklidi örneklerine fazlaca yer vermiştir. Romanlarda *Arapça*, *Kürtçe*, *Boşnakça* dillerinden örnekler bulunduğu gibi, muhacirlerin kullandıkları Türkçeye ilgili ağız taklidi örnekleri vardır. *Baba Evi*'nde bir süre *Lübnan*'da bulunan başkarakter bazen *Arapça* konuşur. "*Kahveci kaba bıyıklı bir adam,*

bana ters ters baktıktan sonra Arapça bir şeyler söyledi. “Ene mabiarif Arabi...” dedim. Adam birden kızdı. Elinde tuttuğu hindistan cevizinden yapılmış nargileyi bamaya bıraktı. “Ente Ermeen?” diye sordu, “yallah ruh min hoon.” (BE, s.38). Lübnan’da anadilin Arapça oluşunu hissettiren diyalog, kültürlerin birbirine yakınlığına gönderme yapmıştır. *Cemile*’nin başkarakteri *Cemile*, Boşnak ve muhacir bir ailenin kızıdır. *“İhtiyar Malik: - Allah vi dao kuvvet, dedi”* (CML, s.98). *“Allah kuvvet versin”* sözünün Boşnakçası, ailenin etnik kökenini göstermek amacıyla kullanılır.

Murtaza’nın başkarakteri *Bekçi Murtaza*, *Yunanistan (Alasonya)* göçmenidir. Kullandığı Türkçede göçmen oluşunun etkileri vardır. *“Abe kocan derim, koca, erkekin!”* (MRTZ, s.6). *“Abe”* sözcüğü, göçmenlerin kullandığı Türkçede ve *Trakya* ağızında bir ünlem sözcüğüdür. *Devlet Kuşu*’nda yine bir göçmen ailenin ağız taklidi vardır. Ayrıca, argo ve sövgü sözcükleri mevcuttur. *“ – Abe sus, oldun gâvur, kızıl gâvur hem da... Öğrenirsin bunlari Bayram’dan hep! Adam köpürdü: - Kariştirma Bayram’i, Bayram’i kariştirma. Bilirsin kızarım, severim hem da sülersin inadıma!”* (DK, s.26). *“Abe, sülersin, öğrenirsin”* sözcükleri *Trakya*, *Rumeli* ağızında bulunan çeşitli sözcüklerdir ve göçmen ailelerin konuşmalarında kullandıkları sözcüklerdir. Devrik cümleler, bu örnekte de dikkat çeker. Yazarın *Bereketli Topraklar Üzerinde*’de Arnavut kökenli fabrika kapıcısı, yine devrik cümleleri ve Arnavutça kökenli ünlemleriyle dikkat çeker. *“Paa! Verir bana rüşvet!”* (BTÜ, s.38). Adana-Çukurova bölgesinin iş olanakları, muhacirlerin bu bölgeye gelmelerinde veya yerleştirilmelerinde önemli bir etkidir. *Orhan Kemal*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Vukuat Var*’da (*Hanımın Çiftliği 1*) Kürtçe ağız taklidi örneklerine yer vermiştir. *“Zeynel ağır ağır geldi. Kürtçe, “Ne yaptın kardaş?” dedi, “Keyfete hoş?” Şamdin, “Hoş kardaş,” karşılığını verdi.”* (BTÜ, s.252). Adana’ya ırgatlar arasında Kürtler önemli bir yer tutar. Bu sebeple, *Adana*’da Kürtçe-Türkçe karışımı konuşma örneklerine sık rastlanılır. *Vukuat Var* romanın başkarakteri *Güllü*’nün annesi *Boşnak*, babası *Kürt*’tür. İki romandaki örnekte, Kürt kökenli karakterler birbirlerine hal hatır sorarlarken Kürtçe konuşurlar. *Cemşir*’in Türkçesi de düzgün gözükmez. *“Cemşir’in konuşması da ondan daha düzgün değildi: “Nörece ben lo?” Hiç gereği yokken, yağmur yemiş çulaki kasketini avucuna vuran Memo, “Bilmirem,” dedi.”* (VV, s.11). Kürt kökenli karakterler, anadilleri Türkçe olmadığı için Türkçeyi doğru kullanamazlar.

Rumca-Türkçe karışımı ve *Ermenice-Türkçe* karışımı konuşan karakterlere de romanlarında yer veren *Orhan Kemal*, *Vukuat Var* ve *Gâvurun Kızı*’nda *Rum* ve *Ermeni*

kökenli karakterleri vasıtasıyla ağız taklidi örneklerini sunmuştur. “*Of Zemsiiir, ye beni Zemsirakimu!*” (VV, s.6). *Eleni*’nin “*Zemsir (Cemşir)*” adını telaffuz ederken ses değişikliği yapması ve *Rumca* ekler kullanması, ağız taklidinin merkezindedir. *Gâvurun Kızı*’nda *Ermeni* ve *Rum* kökenli karakterlerin konuşmaları, ağız taklidini oluşturmuştur. “*Antranik’ten başkası olamayacağına şüphesi yoktu. (...) – Sabahlar hayır yavru. Ne haber? Likör içiordun sabah sabah? (...) – Böyle zabah zabah... Bayramdır? Yoksa seyrandır? (...) – Sıkı sıkı saroorusun? (...) – Dudaklarını dudaklarına yapıştırıoorusun?*” (GK, s.3). *Antranik*, romanın *Ermeni* karakteridir. *Ermenice-Türkçe* karışık konuşan bu karakter, Türkçe sözcüklere gelen şimdiki zaman ekindeki y harfini yutarak sözcükleri telaffuz eder. Romanın *Rumca-Türkçe* karışık konuşan karakteri, başkarakter *Kamran*’ın Rum kökenli sevgilisi *Eftelya*’dır. “– *Dedem duymis konuştuğumizi!* (...) – *Gözüm çıksin ki. (...) – Sen çildirdin Kamran? – Olmaz. Öldürür ikimizi da*” (GK, s.9). “*Duymis* (duymuş), *konuştuğumizi* vb”. örnekler, ağız taklidine ait örneklerdir. “– *Kalimera barba!*” (s.73) örneğiye “*Merhaba amca, baba* vb.” sözünün Yunancadaki karşılığıdır. *Aziz Nesin*’in güldürü romanlarında, *Ermeni* kökenli karakterlerin ağız taklitleri dikkat çeker. *Kadın Olan Erkek*’te *Ermeni* garsonun “– *Bir suval ider isem hayretlik getirmezsın. Sıfatından aristokratik bir durum aloor... Acep akşam için entim bir masa angaje edeceksin?*” (KOE, s.60) şeklindeki konuşmasında, “*aloor* (akıyor)” sözcüğündeki ünsüz düşmesi, “*entim*” sözcüğü, ağız taklidini ortaya koyar.

Gol Kralı Sait Hopsait’in *Madam Anjel* karakterinin kullandığı *Türkçe*, okurken gülümsetir. “– *Madam Anjel, elinde çamaşır ipleriyle salona girince, - Paşazadem, dedi, kendini intiyar edecek isen, menşur laftır, İngiliz sicimi ilen as!.. Kimdir ki canından bezmiş?*” (GKSHS, s.35). “*İntiyar* (intihar), *ilen* (ile)” sözcükleri ve devrik cümle örnekleri, anadili *Türkçe* olmayan karakterle ilgili ağız taklidini gösterir. *Yaşar Kemal*’in etnik köken ağız taklidi örneği, *Teneke*’de verilir. Eserde, geçinebilmek için *Adana-Çukurova* bölgesine göç etmiş ve yerleşmiş *Kürt* kökenli insanların *Türkçe-Kürtçe* karışık konuşmaları mevcuttur. “*Memed Ali kıvrandı: Ne gelmişdir elimden Ane! Ne gelmişdir! Öldir Okçıyi, çıkmışdır dağ. Okçı bir âdem değıldirkim. Okçı çooook! Şaşırmişem Ane. Ben çatlayacak. Hersimden çatlayacak ben. İğdiş olmuş biz Ane. İğdiş...*” (TNK, s.44). “*Değıldirkim* (değıldir), *hersimden* (hırsımdan), *ane* (ana/anne), *şaşırmişem* (şaşırmişim)” sözcükleri *Türkçe-Kürtçe* karışık bir konuşmanın ve *Güneydoğu Anadolu* ağız kullanımının örnekleridir.

4.3.3. Köyde Argo, Sövgü Kullanım Örnekleri

Toplum gerçeklerini net biçimde göstermek isteyen *Toplumcu Gerçekçi* romancılar arasında, ağız taklidinin yanı sıra argo-sövgü sözcüklerini sözcüklerini kullanan önemli isimler mevcuttur. *Reşat Enis Aygen, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Aziz Nesin* vs. yazarlar romanlarında argo-sövgü sözcüklerini kullanmışlardır. Argo ve sövgü sözcüklerinin kullanımı, avam üslûbun belirgin özelliğidir. Avam üslûbu; “...*kültür ve eğitim seviyesi düşük, medeni münasebetlerde bilgi ve görgü donanımı eksik, derinliği olmayan, alelade bir hayat süren alt kültür topluluklarının üslubudur.*” (Çetin, 2009: 274). Toplumdan dışlanmış, eğitimsiz, serserice bir hayat yaşayan roman kişilerinde görüldüğü gibi işçi, köylü, memur, esnaf, öğrenci gibi karakterlerin sözlerinde de argoya ve sövgüye rastlanılabilmektedir. Köyde, kırsal kesimde avam üslûp çerçevesinde değerlendirilebilecek argo sözcükler ve sövgü sözcükleri içerisinde kadına sövgü, kaba cinsel espriler yoğun biçimde örneklendirilmiştir. Argo, sövgü sözcüklerinin ağız taklidiyle birlikte bazı yazarlar tarafından (*Reşat Enis Aygen, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Talip Apaydın* vs.) sıklıkla kullanımı, dil ve üslûpta sapma örneği sayılabilecek özellikler de taşır. “*Bir dili konuşan bireylerin uydukları kuralların dışına çıkan her türlü kullanımı. Kimi araştırmacılar, sapma olgusunu bir biçem olarak değerlendirirler*” (Vardar, 2007: 164) görüşünden hareketle, mevcut düzene karşı çıkışı dil ve üslûp üzerinden sapma örnekleriyle kendini göstermektedir.

Anadolu’yu/köyü anlatan romanlarda “*orospu*” sözcüğüne sansürsüz biçimde rastlanması, cinsel sömürü, fuhuş, toplumsal cinsiyetçilik ve kadına şiddet gibi olumsuzlukların toplumdaki sıklığını işaret bakımından önemlidir. *Kemal Tahir*’in *Sağırdere, Körduman, Rahmet Yolları Kesti, Köyün Kamburu* eserlerinde argo ve sövgü sözcükleri bol kullanılmıştır. Köy yerindeki düğünde köyün kadınlarına, kızlarına söylenilen sövgü, uyanan cinsel isteğe karşılık verilemeyeşinin gerginliğini hissettirir. Sövgü, hakaret, kaba cinsel espriler, karakterlerce her fırsatta dillendirilir. Hatta *Sağırdere*’nin başlangıcı, kadına, kıza doğrudan sövgüyle başlar. “– *Tüh... Gelininiz olacak kahpe, tüm oyuncuymuş...*” (SRDR, s. 7). Avam üslûbun merkezinde; anne, kızkardeş, yenge, akraba, sevgili fark etmeksizin her kadına ve kıza sövgü ön plandadır.

Kadına, kıza, hayvana, kişilerin fiziksel özelliklerine ve işlerine dair söylenen argo sözler, bol sövgüler, bir bakıma toplumsal bozuklukların ve insanı insan yapan güzel

duyguların eksikliğinden kaynaklanmaktadır. “*Kesilen hayvanların seyrine de merak sarmıştı. Bıçak gırtlakta işlerken yüzünün derisi gerilip kızarmakta, hıkr hıkr yutkunurken gözleri keyfinden süzülmekteydi. Hayvanın can çekişme titremeleri durana kadar oradan ayrılmıyor, dönüp giderken tatlı bir şey yemiş gibi iştahla yalanarak: “Bas bıçağı... Bas ki namussuza...” diye hırıltılı bir kinle söyleniyordu.*” (KK, s. 59). Köyün Kamburu’nun *Çalık Kerim*’i sadizmden hoşlanır, bu hoşlantı dile yansır. Sadist birey, insani duygulardan yoksundur ve karşısındaki insanı ezmek, küçük düşürmek ve ona bedensel, ruhsal işkence çektirmekten zevk alır. Nitekim *Çalık Kerim*, daha sonra taciz, tecavüz ve cinayet eylemlerini her fırsatta gerçekleştirecektir. Sevgisizlikle dolu ortam, insanın ruhuna ve eylemine sızmıştır. “*Sevgisizliğin romancısıdır Kemal Tahir. Büyük Mal’ı (1970), 1958 ve 1959’da yayımlanan Yediçınar Yaylası ve Köyün Kamburu ile birlikte okuyunca bu gerçek açık seçik ortaya çıkıyor. (...) Aşağı yukarı yarım yüzyıllık bir süreyi kapsayan bu üç romanda da kimse kimseyi sevmez.*” (Naci, 2013: 265). Dil, düşüncenin ve duygunun aynası olarak, burada bozuk ortamın söylemlerini barındırır. Sevgili bile aslında sevilmez, çıkarlar, tatmin dürtüsü sebebiyle ondan vazgeçilebilir.

Köy toplumunun kapalı yapısında erkek kadın ilişkisi, belirli sınırlamalar içerir. Kızla, kadınla iletişim kuramayan veya ondan beklediği karşılığı alamayan erkek, gerginliğini ve öfkesini diline yansıtabilmektedir. “ – *Söziün o kadar erkeğe orospu kızına geçsin. – Daha kızdan konuşmakta... Vay avradını... - Vay ben de senin avradını...*” (RYK, s. 105). Erkekler arasında çıkan tartışma veya kavgada, karşı tarafı dil bakımından alt etmek için kullanılan etkili sövgü, “*orospu*” sövgüsüdür. Kavga edilen kişinin ailesindeki kadınlara (anne, eş, kız kardeş, kız çocuğu) söylenen bu sözcük, kadını/kızı zan altında bırakıp bırakmamaktan öte sövgünün etkisini artırmak bakımından en kolay yol olarak kadını hedef almadaki fazlalığı işaret eder. Yaygın sövgü sözcüklerinde kadına, kıza ait özelliklerin gözükmesi, bugün de devam eden bir olumsuzluktur. Günümüzdeki konuşma dilinde karşılaştığımız sövgü sözcükleri, küçük çocukların bile ağızlarından çıkabilmektedir. Bazı örneklerde “*orospu, kahpe vb*”. sözcükler; ailenin reisi kabul edilen erkek tarafından -otoritenin devamı kaygısıyla- öz anneye, eşe, kıza, geline yönelik kullanılabilmektedir. “*Ana kız! Ana dedim hey orospu!*” (KK, s.57). Toplum düzenindeki bozukluğun dile yansıması, hürmet edilmesi/el üstünde tutulması beklenen anneye hakaretle vicdanları acıtır. Namus kavramına önem verdiği düşünülen bir toplumda, annesini namussuzluk yapmakla itham edecek noktada olan ve bundan keyif duyan bireyin, erdemden ve ahlaktan nasibi kalmamıştır. “*Orospu*”

sözcüğünü avam üslûp kapsamında kullanan *Samim Kocagöz* ve *Talip Apaydın*, bu sövgü sözcüğünün köydeki sık kullanımına örnek sunan yazarlardandır. “ – *Hadi bu sana yeter, diye mırıldandı. Bu günlük bu kadar, seni orospu seni...* (YRBK, s. 153). *Kocagöz*’ün örneğinde, baba-kız ilişkisi açısından dikkat çekici bir durum vardır. Kızından beklemediği bir davranış gören ve otoritesinin sarsıldığını hisseden babalar da kızlarını orospulukla itham edebilmektedirler. “*Evlatlıktan reddettim. Orospu!.. Namussuz!...*” (YH, s.122). Bir babanın öz kızına “*orospu*” diyebilmesi, kız evladın/kadının erkek egemen toplumda gözden kolaylıkla çıkarılabilmesini gösterir. Erkek otoritesine karşı gelişin cezası, hakaret ve kovulmadır. *Yaşar Kemal*’in *Ortadirek* romanında yer yer kullanılan “*orospu*” sözcüğü, sövgünün kanıksanmasıyla ilgili dikkat çekici görüntünün merkezindedir. “*Koca Halil, bütün sesiyle acı acı bağırdı: (...) “Aman yavrum, indir beni şu attan. Şu koca orospu, anan olacak koca orospu öldürdür beni.” Ali anasının gözlerinin içine sert sert bakarak: “Ana!” diye bağırdı.*” (ORTDRK, s. 63). *Uzun Ali*, annesine “*orospu*” denmesine ses etmez. Çünkü yaşadığı toplumda argo / sövgü, pek çok durumda kanıksanmıştır. Anneye, kız kardeşe, eşe, akraba kadına, kısacası her kıza ve kadına karşı bu sövgünün kullanılışı normalleştirilmiştir.

“*Orospu*” sözcüğünün eş anlamlısı olarak kullanılan “*kahpe*” sözcüğü de toplumdaki ve ailedeki kadınları/kızları hedef alır. Toplumda aslında erkekten kaynaklanan sorunların kadına yüklenmesi ve bunun söyleme yansıması, sövgü sözcüklerinde simgeleşmiştir. Kadına, kıza hiçbir şekilde değer verilmemesi sövgü sözcükleriyle dolu deyişlere konu olur. “*Lakin bir de şöyle bir laf var: Silahın iyisi, karının iyisine benzer, kahpelik etmez.*” (RYK, s.47). Kötü kadının toplumdaki simge sözcüğü olan “*kahpe/orospu*”, kadının bir meta olarak algılanışında, çeşitli alet veya makineyle kıyaslanırken toplumun bilinçaltındaki kadın/kız imgesini tekrar tekrar açığa vurur. Cinsel sömürüye maruz bırakılan kadın, en pislik mahlûk olarak adlandırılırken sövgüyle nitelendirilir. “*Kahpe*” sövgüsüyle ilgili olarak, öfkeyi; kızgınlığı gösteren ya da sevilmeyen bir kişiyi rencide etmek için kullanılan “*pezevenk*” sözcüğü, yine romanlarda okuyucu karşısına çıkan sövgü sözcüklerinden birisidir. “ – *Hem sen bana baksana bakalım! Sen öyle, altı kavat, üstü deyyus, ortası kat kat pezevenge, edeplice “namussuz” deyip nereye geçebilirmişsin?*” (RYK, s.180). Sövgü sözcüklerinin köy toplumundaki yaygınlığını kadın satıcılığı, kadının cinsel meta olarak algılanışından yine okur karşısına çıkar. “*Deyyus, kavat, pezevenk*” sözcükleri; birbirine yakın anlamlı sövgü sözcükleridir.

Cinsel kaba espriler, kadına/kıza sövgü ve cinsiyetçilikle ilgili argo, sövgü sözcüklerinin kullanımı, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* eserinde de mevcuttur. Argo ve sövgü sözcüklerinin kullanımları ve kaba cinsellik sözleri, kadın erkek fark etmeksizin karakterlerce dillendirilir. “*Köy gerçeğini olduğu gibi vermek eğilimi kimi zaman yazarı aşırı davranışlara sürükler. Köylerde yaşanan hayatın hiçbir ayrıntısını atlamamak adına küfürleri de atlamaz yazar romanında*” (Karabela (Şermet), 2007: 179). *Irazca Ana*, öfkelenildiği anlarda argo ve sövgü sözcüklerini sık kullanır. Cinsel kaba sözler ve bununla ilgili argolar, hem kadınların hem erkeklerin dilindedir. “*Bayram, dinle beni oğlum! Bu kancık ne zamandır cayır cayır yanıyor aslanım! Alaf almış gibi yanıyor ne zamandır! Söndürüver şunu Bayram!*” (YÖ, s. 136). Yazarın avam üslûbu örneklerini sıkça vermesi; kadının toplumdaki değersizliği ve köylülerin eğitimsizliği, yoksulluğun getirdiği çaresizliğin büyüttüğü olumsuzluklar karşısında yine köylünün öfkelenmesi ve bu öfkesini sövgüyle göstermesiyle, toplum gerçeklerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. *M. Sumullah Arısoy*'un *Karapürçek* romanında, kadının hayvanla eşdeğer görülmesiyle ilgili avam üslup örneği mevcuttur. “*Şimdiki karısı beşinciymiş. “Avrat değil mi, alır kullanırsın, baktın biraz eskidi, dehlersen gider. Kıtılığı mı var, bir yenisini al. N’olacak?”*” (KRPRÇK, s. 50). Kadının hayvanla eş değer tutulması, köylünün diline yansımıştır. Dehlemek, özünde binek hayvanlarının hareket etmesi için yapılan bir fiildir.

Yaşar Kemal, *Fakir Baykurt*, *Talip Apaydın*, *Samim Kocagöz* ve *Kemal Tahir*'in köyü anlatan eserlerinde; cinsel sömürü ve toplumsal cinsiyetçilik olguları dışında argo, sövgü sözcüklerine ve sözlerine de rastlanmaktadır. *Ortadirek*'te “*Gelinini çağırdı: “Kız, bir kaşık su. Kız soyka kalası”*” (ORTDRK, s.10) “soyka” sözcüğü, *Anadolu*'da sık kullanılan ve argo sayılabilecek bir sözcüktür. Sözcüğün halk dilindeki anlamı, ölünün üzerinden çıkan giysilerdir. *Adana-Çukurova* bölgesinde bu sözcük, “*yaramaz/sorumsuz*” anlamında da kullanılmaktadır. *Yaşar Kemal*; köylünün önemli üretim-geçim kaynaklarından çiftçilik, tarım işlerinde yaşanan talihsizliklere tepkiyi, mal sahibinin ettiği küfürlerle gösterir. “*Ulan, anasını atın tepelediği köpoğlu köpek... Keçiler ekini geçirdiler. Sen durmuş seyredersin burada. Bir varayım da senin yanına... Senin babayın... Orospu analı... Anasının...*” (İM-1, s. 43). Başkasına ait keçilerin, hayvanların ekine, ürüne zarar vermesi, tarla sahiplerinin çok korktukları bir durumdur ve gerçekleşmesi halinde öfke kaynağıdır. Öfkenin dile yansıması, sövgüdür. *Yılanların Öcü*'ndeki “*Dürzü Haceli! Dedi Irazca. Deli dürzü! Hasmin karıncaysa da horsunma demişler*” (YÖ, s.88) örneğinde “dürzü” sözcüğü, *Anadolu*'da argo ve sövgü için

kullanılan yaygın bir sözcüktür. Sözcüğün anlamı, “*baldızını satan kişi*” olarak verilir ve hakaret olarak kabul edilir. *Talip Apaydın*’ın *Yarbükü* eserindeki “ – *Muhanetler! Diye söylendi. Allah’tan bulasicalar. Kan kusturdular bana...*” (YRBK, s.138) örneğinde “*muhanet*” sözcüğü, sövgü olarak *Anadolu*’da yaygın kullanılan bir sözcüktür. “*Muhanet (muhanet)*”; alçak, korkak, namert anlamına gelir. *Yediçınar Yaylası*’ndaki “*Tütiün kaçakçısı Gâvur Ali, misafire soluk vermeden: - Dur bildim davavekili, -diye atıldı- Abuzer Ağam: “İt ürümekle deniz mundar olmaz. İt... Yani zibidi-yoksul takımı... -dedi. - Öyle ya*” (YY, s.59) örneğinde kullanılan it, mundar, zibidi sözcükleri yoksul kişiye hakaret etmenin ve onu hakir görmenin dile yansımasıdır. Yoksulun mundar (pislenmiş), zibidi (yersiz davranışları olan) birey olarak nitelendirilmesi, varlıklı kişinin toplumdaki mevkisiyle büyükenerek, aslında toplumun çoğunluğuyla ilgili olumsuz bakışının tezahürüdür.

4.3.4. Kent / Şehir Toplumunda Argo ve Sövgü: Yoksul Çoğunluğun Sorunlarının Dile Yansıması

İçerisinde farklı niteliklere sahip pek çok insanı barındıran şehir, sınıflı ve erkek egemen düzenin dile yansımalarını sövgülerle ve argoyla somutlaştırır. Cinsel nitelikli sövgülerin, argo sözcüklerinin kullanımları şehir toplumunda azımsanmayacak biçimde görülür. “*Orospu*” sözcüğü, tıpkı köyde olduğu gibi kentteki cinsel nitelikli sövgü sözcüklerinde de başı çeker. *Gonk Vurdu, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, Toprak Kokusu* romanlarında bu sözcük sıkça kullanılmıştır. *Aygen*, toplum yapısındaki bozukluklardan olan fuhşu ve cinsel sömürüyü okuyucuya net aktarabilmek için sözünü esirgememiş gözüktür. Anlatıcıya orospu sözcüğünü yorumlatan tutumlar da sergiler. “*Orospu, yüzüne bakılır bir matah kaldığı müddetçe, umumhanecinin evinde bir esir hayatı yaşar. Taponlaştı mı, vururlar arkasına tekmeyi... Onun için mukadder şey; ya dostunun bıçağı altında can vermek yahut hastalıktan gebermektir!*” (ABBK, s. 53). Orospu sözcüğünü sık kullanımı, toplumsal bir sorun olan fuhşun yaygınlığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Sınıflı toplum düzeninde *Kapitalizm*’den kaynaklandığına çok dikkat çekilen fuhş, çaresiz kızları ve kadınları orospuluğa iter ve hakaret sözcüğü, toplumsal bozukluğun diğer olumsuzluklarının da genişlettiği bir kavrama dönüşür. *Aygen*’in geniş halk kitlelerine seslenmek isteği, halkın dilini açıkça yansıtmayı bir zorunluluğa dönüştürmüştür. “*Yazarın, halk ağzından aldığı kelime ve deyimlerle argo unsurlar da büyük oranda bu noktada devreye girer.*” (Sarıçiçek, 1995: 423). Argo ve sövgü, halk

diline yakınlık adına kullanılmak zorunda kalınan sözcükler olarak algılanır. Orospu sözcüğünü romanlarında kullanan bir diğer yazar da *Orhan Kemal*'dir. Şehirdeki yoksul çoğunluğun, küçük insanların yaşamlarına dikkat kesilen yazar, *Devlet Kuşu*, *Küçükçuk*, romanlarında bu argo/sövgü sözcüğünü doğrudan kullanmıştır. “*Yeni bir yayılım ateş başladı: - Orospu çocuğu sensin! – Sensin orospu çocuğu!*” (DK, s.72). Birisini kızdırmak için söylenen bu sövgüler, bazı örneklerde cinsel sömürüye aracılık edenlerin ağzından bir meslek adı olarak çıkar. *Orospuysan orospuluğun hakkını ver. Çocuk avutmaya gelmedik buraya!*” (KÇCK, s.26). Fuhşun hakkını veren hayat kadınlarının daha çok müşteri bulduklarını ve daha çok para getirdiklerini bilen aracı, eline düşen kızlara becerikli bir orospu olmalarını emreder. Bu durum, kent toplumunda kızların/kadınların cinsel meta olarak kullanımlarının yaygınlığını, orospu sözcüğünün sık kullanımı ve orospuluk üzerine sözlerin yorumlarıyla paralel biçimde gösterir. Yazar, normalde duyulduğunda rahatsız olunan bu sözcüğü, toplum gerçeğine tam dikkat çekmek adına sansürsüz kullanır.

Toplumcu Gerçekçi roman örneklerinde başka türlü argo ve sövgü sözcükleri, cümleleri de mevcuttur ve bunlar mahalle/sokak ağzı olarak adlandırılabilir diyaloglarda belirgindir. *Orhan Kemal*, *Aziz Nesin*, ilgili örnekleri sansürsüz kullanan yazarlardır. “*Musa: - Kızın yanında heç piyasın yoğmuş bire herif! Dedi. Aftos piyas geçti. Ben olsam, bacağına bastığım gibi...*” (CML, s.51). Piyas yokmuş, aftos piyas geçti, argo sözcük ve cümle örneğidir. Aftos piyas geçmek, *Yunanca* kökenli bir sözdür ve *Türkçe* argoda, işe yaramaz, anlamında kullanılmıştır. “*–Bana bak ulan Keşanlı! Kafa kafaya verelim de şu zillige bir ilaç bulalım, böyle olmaz... Ben hadi neyse, sen parlaksın da. Tam geçkin karıların harcı...*” (DK, s.46). Zillige ilaç bulmak, parlak, deyim ve sözcükleri argonun örnekleridir. Örnek konuşmanın bir kısmı yoksullukla ilgili argo sözcük barındırırken bir kısmı yine kaba cinsellikle ilgilidir. Genelde az eğitilmiş ve yoksul işçinin, esnafın vb. dili, avam üslûbun etkisindedir. Fabrika tuvaletlerinin bulunduğu kısımdaki duvar yazıları dikkat çekici örneklerdir. “*Tuvaletlerin bulunduğu koridorun duvarına tebeşirle “Lordlar Kamarası”, “Dinamo Salih”, “Cart”, “Boşnak Bekir” ve daha bir sürü yazılar yazmışlardı.*” (AV, s. 14). Avam üslûplu duvar yazıları, tersinmeli hicivden toplum gerçeğine kadar türlü mesajlar içerir. Tersinmeli hiciv, ironidir. “*İnce bir alay ve dolaylı anlatımdır. Etkiyi arttırmak için kastedilen şeyin, asıl maksadın tam karşıtı olan sözü söylemedir. Yani söylenen sözle kastedilen anlam arasında taban tabana bir zıtlık vardır.*” (Çetin, 2009: 283). Tuvalet koridoru duvarına

lordlar kamarası yazılması, seçkin zümrenin önemli kararlar aldığı meclisle, toplumun zengin ve itibarlı sınıfıyla dalga geçmektir. *Vukuat Var*'da avam üslûbu, *Adana* ağzından örneklenmiştir. “*Gık dese Habibini şaşıracam ki Allah Allah. Alesteyim tekmi. Lakin demedi, çakalladı vaziyeti enayi, bastı gitti.*” (VV, s. 17). Habibini şaşırmak, *Adana* ağzında kullanılan bir argo deyiştir. Toplumun alt tabakasına ait gösterilen yoksul, serseri, eğitimsiz kişilerin ve belli meslek gruplarına ait dillerde genellikle argoya yaslanan dilsel özellikler, kesimsel sapma örnekleri olarak romanlarda kullanılmışlardır.

Orhan Kemal, Suçlu, Devlet Kuşu, Gâvurun Kızı, Küçük’te İstanbul’un yoksul semtlerindeki yoksul insanlardan manzaralar gösterirken; eğitimsizlik, yoksulluk, paranın gücü, yoksul karakterlerin ağzından avam üslûpla söyler. “– *Görmüyor musun Necip’i? Yapıştı bir tampona, hususiden inmiyor. Bu zamanda mangır kimde asalet onda oğlum. Mangırın yok mu, at kendini Sarayburnu’ndan!*” (DK, s. 150). Yoksul karakterin ağzından çıkan bu sözler, burjuvazinin aristokrasiyi ve diğer sınıfları para gücüyle alt ederek egemen sınıf oluşunu hatırlatır. “*Marksist ideolojiden beslenen sınıfsal çatışma*” (Gündüz, 2007: 312) roman karakterlerine, bu şekilde dillendirilmeseler de farkında oldukları bir olgu olarak söylenir ve dildeki kesimsel sapmayı örnekler. *Küçük*’te işsiz, yoksul, eğitimsiz kişilerin vakit geçirmek için geldikleri kahvehane, argo ve sövgü cümlelerin sık duyulduğu mekândır. “*Piştî*”de çaylar gene onda kalınca, Allahlı, kitaplı bir gamato salladı kahvenin rutubetli alacakaranlığına. (...) – *Ha? Hangi inekti gamatoyu sallayan?*” (KÇCK, s.3). *Orhan Kemal, İç Anadolu* ağzında ve genel konuşma dilinde kullanılan argo sözcüklerden de örnekler sunar. “*İl başkanı gözlerini ovaladı, olanca dikkatini gözlerinde toplayarak yeniden baktı. Tamam canım, oydu. “Vay kösnük vay. Ne iş bu be? Nasıl oldu da bu dangalak bunca halkı ardına taktı, ardına taktığı yetmezmiş gibi başlarına geçip omuzlarına kurulabildi?”* (MRTZ, s.410). Kösnük, dangalak sözcükleri argonun örnekleridir. Kösnük sözcüğü, çiftleşme zamanı gelmiş hayvan, anlamına gelir. Dangalak ise budala, akıl yoksunu kişi, anlamında kullanılan bir sözcüktür.

Aziz Nesin, toplum gerçeklerini halk gülmecesi ve mizahî unsurlarla birleştirdiği güldürü romanlarında bazı karakterlerine argo sözcükler ve sövgü sözcükleri söyletmiştir. *Kadın Olan Erkek*’te “– *Bana bak kocakarı, dedi, ben seni erkek bilirdim, sen kalktın bu yaştan sonra karı oldun. Bundan sonra anam avradım olsun, bu eve adım atarsam!*” (KOE, s.50). Kocakarı sözcüğü ve anam avradım olsun sözü, sokak ağzının/argonun belirgin örnekleridir. *Erkek Sabahat*’ta “– *Sus ulan muhallebici!... Diye bağırırdı. Ne*

zırlayıp duruyorsun hanım evladı?” (ES s.32) örneğinde muhallebici, hanım evladı örnekleri argoyu yansıtırken, *Gol Kralı Sait Hopsait*’teki “İspanyol Aysel’in “Kitap gibi karı, çevir çevir oku” dedikleri çeşitten olgun ve dolgun bir vücudu vardı” (GKSHS, s.111) örneğinde halk arasında bilinen bir argo söz kullanılmıştır. *Nesin*, çocuk karakterlerin ağızından argo örneği verirken bir eleştiriyi de esirgememiştir. “ – Ulan ne numaracı şu babam. Sanki senin Yavuz Bey amcamlan kaynattığını...” (GKSHS, s.75) örneğinde görüldüğü üzere; babanın evladı tarafından numaracı (yalancı, düzenbaz) olarak nitelenmesi ve annenin başka bir erkekle ilişkisini belirtmek amacıyla “kaynatmak” (gizli sohbet / iletişim) sözcüğünün kullanılışı, argo sözcüklerin, ailenin yozlaşmasını belirtmek amacıyla kullanılabileceğini gösterir. Argo ve sövgü merkezli kesimsel sapmalar, olduğu gibi konuşmanın ürünüdür. Kişiler; “...gerçek yaşamlarında nail konuşuyorlarsa, eserde de aynen öyle konuşurlardı. Sonuçta, edebiyat dilinin normlarına karşı son derece büyük aykırılıklar ortaya çıktı.” (Pospelov, 2014: 314) değerlendirmesini yapan *Gennadiy Pospelov*’u doğrular nitelikte konuşturulurlar. *Nesin*, kadın bedeniyle ilgili avam üslûbu kullanımını bazen de anlatıcı üzerinden göstermiştir. “Ama işin aslına bakarsanız, Duvar Ahmet de Kerkeniz Sevim’in haritasında keşfedilmemiş bölge bırakmadığı için damatlığa gönüllü değildi.” (GKSHS, s. 9). Kadın bedeninin haritaya benzetilişi, kaba cinsel esprinin gülümseten bir örneğidir.

Orhan Hançerlioğlu, İstanbul’dan toplum manzaraları sergilediği *Küçük Balıklar*’da, avam üslûbuyla ilgili örnekler vermiştir. “Arkada oturan Aydın isteksiz isteksiz söylendi: - Ulan Çetin, ezecektin moruğu... / - Keşki ezeydim. / Aydın’ın kucağında, yarı sızmış bir halde uyuyan Berna gözlerini açtı: - Ne var? Birini mi ütüledik?” (KB, s. 106). Hızlı yaşayan, para tüketmekten zevk alan gençler, toplumdaki diğer insanlara karşı sorumsuzca davranabilmektedirler. Gençlerin konuşmalarında gözüken argo sözcükler, bu sorumsuzluğun ve saygısızlığın tipik göstergelerindendir. *Reşat Enis Aygen*, ilçe ve kentlerdeki seçim kalabalıklarında çokça duyulan yüksek seslerden, gürültüden rahatsız oluşu, argolu cümlelerle örnekler. “Kalabalıktan bir ses yükseldi. Hoparlörde devleşen boğuk konuşma yanında bu ses pek cüce kaldı. Biri tok, biri aç göt osuruğu gibiydi.” (YGHN, s. 89). Seçim atmosferinde her kafadan bir ses çıkması, insanları öfkelenendirir. Öfke, argolu sözcükler vasıtasıyla dile yansır. *Faik Baysal*’ın benzer biçimde yazdığı *Rezil Dünya*’da da eğitimsiz, serseri, yoksul insanların dilinde avam üslûbu sıkça görülür. “ – Okşayıver şunu ara sıra. Çorba gibi kaynıyor karı

be!” (RD, s. 75). Cinsel isteğini belli ettiği vurgulanan kadının tasviri, argoya konu olabilmektedir.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı’nda yazarların dil ve üslûp özellikleri, özgünlük ve ortaklık durumlarında belirleyici kullanımları göstermiştir. Yazarların dil ve anlatım özellikleri; yazarların asıl mesleklerinin dil ve anlatıma yansısırları ya da romanlarının ana mekânları, genel konuları, karakterlerin ağızlarından toplum eleştirisini her fırsatta yapmak vb. unsurların benzerliklerine göre birlikte incelenmiştir. Örneğin; *Sadri Ertem* ile *Reşat Enis Aygen*’in asıl mesleklerinin gazetecilik olmasının dil ve anlatıma yansısırları, romanların içerisinde gazete ilanlarının montaj tekniğiyle kullanılırları ve anlatımda yer yer gazete yazarlığı anlatımının hissedilmesi gibi durumlarla ilgilidir. Genel olarak yazarların eserlerinde anlatım tarzlarının en çok kullanılanları, anlatma/tahkiye (hikâye) etme ve gösterme/sahneleme tarzları olmuştur. Türkçenin önemli özelliklerinden biri olan fiil zenginliği, anlatımlarda kendisini göstermiştir. Çekimli fiillerle kurulan cümleler, isim cümlelerinden daha çok kullanılmıştır. Konuşma/diyaloglarda devrik cümleler bol kullanılmıştır, normal anlatımlarda kurallı cümleler yoğunluktadır. Gösterme tarzına bağlı olarak, diyalogların sık kullanılırları, roman kişilerinin toplumsal yönlerini göstermenin önemsenmesinden ileri gelmektedir. “*Edebiyat çeşitli çağların ve farklı katmanların, yalnızca yaşayan ve eyleyen değil, fakat aynı zamanda yşantıları ve eylemleri üstüne de birbirleriyle konuşan insanların toplumsal karakterlerini, onların yaratılmış (yapıntılı, fiktif) kişiliklerinin bireyselliğinde göstermektedir.*” (Pospelov, 2014: 311). Dil ve söylem, bireyin toplumsallığının gösterilmesinde etkindir.

Betimlemelerde karakterlerin fiziksel görünümleri, mekânların dış görünümleri, sınıflı toplum yapısını ve ekonomik durumu hissettirecek çizgiler ve sözlerle yapılmıştır. Her yazarın dili, ifadeyi kendi özgü biçimde kurarak oluşturmaya çalıştığı üslûp uğraşlarında öne çıkan yazarlar (*Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt* vs.), Türk edebiyatına damgalarını daha güçlü vuran yazarlar olmuşlardır. Üslûbun bireyselliğinin yanında, Toplumcu Gerçekçi edebiyatın dil ve üslûbunda belirleyici olgulardan olan eleştirelilik, eserlerinden örnekler verilen her yazarda görülen ortak bir üslûp özelliğidir. Ayrıca, halkın konuştuğu dilin romana taşınmasının, eserin gerçekçiliğine katkı sunacağını düşünen yazarlar; ağız/şive taklidi örneklerini ve argo/sövgü sözcüklerini kullanmışlardır.

SONUÇ

Gerçek kavramının; olgusunun, insanlık tarihinin her döneminde gündemde, popüler olması tesadüf değildir. Gerçeğin her zaman gündemde oluşu; insanın yaşadığını fark ettiği, yani bilincinin yerinde olduğu her anda kendisini insana hissettirmesiyle belirginleşir. Kavramın toplum içindeki anlamları, ilgili toplum içinde yaşayan bireylerin gerçeklerinin ortaklığıyla doğrudan ilgilidir. Bir toplum içinde yaşayan bireylerin, somut yaşam içerisinde karşılaştığı ve etkilendiği durumlar, kendi yaşamlarının birer gerçeği olma potansiyelini güçlölce taşır. Elbette; ilgili toplumdaki bireylerin, somut-fark edilen yaşamdaki gerçeklerinin etki ve yayılma gücü, bu gerçeklerin ortak birer toplum gerçeği olmalarıyla yeni bir boyut, etki ve yön kazanır. Bireylerin ve toplumların yaşamlarının, en önemli anlamlandırılma unsuru olan sanat; bireyin, toplumun, düşlerin ve gerçeğin sesi ve görüntüsü olma özelliğine sahiptir. Bir şiir, bir resim, bir heykel, bir şarkı, bir toplumun gerçeğini, gerçeklerini binlerce sayfalık eserlerden daha iyi ve net verebilmektedir. *Toplumcu Gerçekçi* sanat ve edebiyat kuramı; bu farkındalığın önemli ve somut örneklerinden biri olmuştur. 1930’lardan itibaren, pek çok ülkenin edebiyat dünyasına nüfuz eden kuram, anavatanına komşu *Türkiye*’de de yankısını bulmuştur. Türk edebiyatındaki gerçekçilik unsurlarının ideolojik tabanlı somut ürün örnekleri ve ilgili otuz yıldaki çarpıcı anlatımları, *Toplumcu Gerçekçi* Türk yazarların, sanatçıların kalemlerinden yazılmıştır.

Edebiyat; yaşamı kolaylaştıran ve onun daha iyi duyumsanmasını sağlayan her gelişmeye dikkat kesilir. Kendi türleri içerisinde, yaşama dair dikkat kesilişlerin kristalize karşılıklarını armağan eder. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, yaşam-edebiyat ilişkisinin somutlaşması anlamında son birkaç yüzyılda başı çeken gelişmelerdir. Ancak bu gelişmeler, dünyanın her yerinde aynı biçimde ve etkiyle yaşanmamıştır. *Aydınlanma Çağı*’nın en büyük sonucu olan *Endüstri Devrimi*, Batılı-Avrupalı büyük devletler için zenginlik avantajları ortaya çıkarırken, gelişmemiş ve küçük ülkelerin, toplumların sömürülmesine yol açmıştır. *Marksist Estetik* ve *Toplumcu Gerçekçilik*, doğal sonucun olumsuzluklarını ortadan kaldırabilmek ve tümüyle olumsuz işaret edilen sisteme *Sosyalizm*’le son verme düşüncesinin sanat/edebiyattaki karşılıkları olmuştur. *Toplumcu Gerçekçilik*, gerçeği sosyalist/komünist görüş açısından tarihi ilerlemeye uygun düşecek biçimde gösterimle ve *Bolşevik Parti*’ye hizmet edecek biçimde ele alır. *Toplumcu Gerçekçilik*; laboratuvarlarda onlarca deney sonucunda elde edilen bir ürün gibi,

edebiyatın-edebi kuramın oluşturulması ve ilanından sonraki neredeyse çeyrek asır boyunca, değiştirilmesi teklif edilemeyecek kurallarla kodlanmıştır. Bilimsel, teknolojik, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin, olayların; dünyadaki bütün toplumları hızlı ve dönüştürücü etkilemesinin yüzyılı olan 20. Yüzyıl'da doğan *Toplumcu Gerçekçilik*; anavatanından, dünyanın diğer bölgelerine ve ülkelere hızlı yayılma imkânlarını bulmuştur. Sovyet Rusya'nın yakın komşusu olan Türkiye, bu ülkelerden biridir. Kuramın topluma ve toplum yaşamı üzerindeki gözü, her ülkede farklı manzaralarla karşılaşmıştır. Toplumcu gerçekçiliğin Türkiye'de ilk otuz yılındaki roman örnekleri, ülkenin toplum yapısı ve geçmişin kolay kolay silinemeyecek izleriyle dolu gerçeklerinden kesitler sunar. Kesitler, Sovyet Rusya'daki anlayış ve eserlerden farklı olarak; din, gelenek etkisi ve geçmişin diğer izleri halkın iç dünyasından çoğunlukla silinmemiş gözükür. *Türk Toplumcu Gerçekçiliği*, bu silinmeyen izleri yadsımadan romanda yansıtmıştır. Yansıtılan durum, kuramın Türkiye'de kazandığı kendine özgülüğün yönlerinden biridir.

Avrupa, Amerika, Asya gibi büyük kıtalardaki sosyalist bireyler ve sanatçılar, kendi ülkelerinde 20. Yüzyılın ortalarına doğru bir zaman diliminde *Marksist Sosyalizm* ve toplumcu gerçekçiliği geliştirici ve yüceltici faaliyetlere girişmişlerdir. *Marksizm*'i ve Marksist anlamda *Sosyalizm*'i, *Komünizm*'i benimseyen bireylerin önemseydiği *Sovyetler Birliği*'nin; *Toplumcu Gerçekçi* yazınla da bu bireyleri etkilemesi, *Komünizm* karşıtı yönetimlerin, sanat ve edebiyatta bir *Komünizm* propagandasına karşı kendince önlemler almasına yol açmıştır. Marksist sosyalist bir yönetimin iktidar olmadığı ülkelerde *Marksizm*'i, *Sosyalizm*'i ve *Komünizm*'i benimseyen sanatçılar/edebiyatçılar kendi toplumlarının ve sanat dünyalarının konumlarına göre kuramı işlemeye çalışmışlardır. *Türkiye*'de, 1930-1960 *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*, bu kendine özgü işlenişlere dair dikkat çekici bir örnektir. Ülkede komünist bir iktidar olmayışı, hatta *Türkiye Komünist Partisi*'nin kısa sürede kapatılması, partizanlık ilkesinin var olmasını mümkün kılmamıştır. Toplumcu Gerçekçi Türk romanında Sovyetler Birliği örneğine benzer biçimde komünist parti propagandasına rastlanmamaktadır. *Sosyalizm/Komünizm*'le ilgili propaganda sayılabilecek bazı sözlerse sadece birkaç romanda işçi, çiftçi, usta vb. karakterlerin ağzından çıkarılmış ve ilgili bölümde sınırlı tutulmuştur. Bu sözler halkçı söylem kapsamında değerlendirilebilmekte, ama olumlu tip önderliğinde bir sosyalist devrimin fitilini ateşleyecek olayları beraberinde getirmemektedir. Dolayısıyla, *Toplumcu Gerçekçi* edebiyatın-romanın olumlu tip özelliği gösteren roman

kişileri/kahramanları, *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın ilk otuz yıllık döneminde tamamlanmış şekliyle görülmemektedir. Romanların başkişileri ve bazı norm kişileri, olumlu tip özelliğinin birkaçını göstermişlerdir. Sosyalist/komünist bilince tam anlamıyla sahip olmayıp mevcut eşitsiz düzeni değiştirmek isteyen roman kişileri (*Hasan, İnce Memed* vs.), toplumda sınıf ayrımının olmasını istemeyen, herkesin eşit olmasını isteyen ve bilimsel-somut gerçeği benimseyen roman kişileri (*Murat*), toplumun iyiliği için çalışan ve halkın çıkarını her şeyden üstün gören işçi, özel sektör çalışanı, memur, bürokrat roman kişileri (*İsmail, İzzet Usta, Muhsin Usta, Patoz Ustası, Fikret, Ferhat Gürz, Süleyman Öğretmen, Genç Savcı, Öğretmen* vb.) olumlu tipin bazı özelliklerini taşırlar. Örneklerin hiçbirisi tam anlamıyla sosyalist/komünist militanvari eylemlerde bulunmazlar. *Hasan, İnce Memed* vb., mütegalibe derebeyi ağaya karşı öçlerini almak için mücadele ederler ve sonradan bu mücadelenin alanını biraz genişletirler. Mücadelenin sonu, *Sosyalizm*'in veya *Marksist Sosyalizm*'in tam başarılması gibi bir gelişmeyi göstermemiştir. Çünkü halkın kendisinde Marksist sosyalist tam bilincin gelişmesi için gereken unsurlar, eğitim çok yetersiz olup, yeterliliği sağlamak için özveriyle ilgili işaret gözükmemektedir. Bu duruma net bir örnek olarak; *İnce Memed I*'de soylu eşkıyanın (*İnce Memed*) mütegalibe ağa (*Abdi Ağa*) elinden alarak eşitçe dağıtmak istediği toprağa ve mala, ağa korkusundan kurtulamayan köylünün kuşkulu gözlerle bakışı ve soylu eşkıyadan geri duruşu gösterilebilir. Her olumsuzluğa karşın, kendi özgünlüğünü kurmaya başlayan *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*, geniş halk kitlelerinin içerisinde yükselen toplumcu karakterlerini, kendi olumlu tip kahramanlarını doğurmuştur. Olumlu tip; tek bir sınıftan yükselmemiştir. Köylüsünden kentlisine, işçisinden memuruna geniş tabanlı çizgilerin filizlerinden yükselmiştir.

Kuramın ilgili dönem Türk romanı örneklerinde; olumlu tip kavramını tamamen karşılayan bir örneğin bulunmayışı, devrimci romantizm koşulunun gerçekleştirilememesinin sebeplerinden biridir. Dönemin toplumsal, siyasal şartları da eklendiğinde, devrimci romantizmi açıkça sergilemek mümkün olmamıştır. Buna karşın, burjuva ideolojisiyle uzlaşmazlık, olumlu tip özellikleri gösteren roman kişilerinin çoğunda hissedilebilen bir durumdur. Haksızlığa tahammül edemeyiş, adaletsizlik karşısında boyun bükülmeyiş, en azından tepki koyuş, uzlaşmazlığın göstergeleridir. Umutlu olmak, insancıl iyimserlik, mevcut düzene muhalefet ve toplumculuk; *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın ilk otuz yıllık ürünlerinde, olumlu tiplerin tamamında görülen kuramsal ilkelerdir. Karakterler ne olursa olsun, umutlarını yitirmemişlerdir. Türk

insanını sevmişler ve ona şefkat göstermişlerdir. Olumlu tipin karşısında yer alan ve karşıt güç grubunu oluşturan roman kişileri; Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal yapısının tarihsel seyrinde belirleyici roller üstlenmiş grupların üyeleridir. Tarıma dayalı kırsal kesim/köy iktisadında toprağı/sermayeyi elinde bulunduran ağalar, 20. Yüzyıla gelindiğinde dahi derebeyi özellikleri gösteren ve zihinlere yüzyıllarca kazınmış mütegalibeliği her fırsatta kullanmış karakterlerdir. Derebeyi özellikli sermayedar, toprak ve mal sahibi ağaların azımsanmayacak sayıları, ülkede *Kapitalizm*'in olgunlaşmadığının önemli işaretidir. Durum, tam kapitalistleşmemiş bir ülkede *Toplumcu* gerçekçiliği örnekleyebilmek adına çarpıcı özellikler barındırır. Ağaların bir kısmı, soyca ağa ailesine mensupken bir kısmı da -*Kemal Tahir*'in romanlarında çokça örneği bulunan-sonradan ağa olanlardır. Toprak sahibi ağa karakterler köydeki egemenliklerini jandarma, tahsildar, eşkıya, tüccar/eşraf ile ittifaklarla korurken köylü, ırgat ve küçük üretici/çiftçi üzerindeki baskısını azaltmamıştır. *Kapitalizm*'in tam yerleşmesi ve gelişmesi faaliyetleri sırasındaki sınıf mücadeleleri, yeni katılan bireylerin coğrafi kökenleri sebebiyle kesişimler yaratmıştır. Ağa örneklerinin bir kısmı, değişmeye başlayan ekonomik yapıda sanayileşmeye ayak uydurmak için topraklarını tarım sanayisine açarak zenginliğini arttırmaya çalışmıştır. Ağanın köyde toprak, kentte fabrika sahibi oluşu; köydeki ırgatın kentte işçiye dönüşmesiyle devam eden mücadeleyi veya kendi yerleşim yerlerindeki konumlarından kopmadan mücadele kesişmelerini göstermektedir. Kente yerleşen ve kent soylu (burjuva) olmaya çalışan ağalar, geleneksel ağalıklarını lakaplarında yaşatmaya çalışmışlardır. Bir yandan fabrikatör olurlar bir yandan da eski günlerindeki geleneksel otoriterliğin çekiciliğinden kurtulamazlar. Eskinin tahrir ettiği yeni düzendeki çatışma, ağa-maraba, fabrikatör-işçi kesişim kümelerinde yaşanmıştır.

Kapitalizm'e ayak uyduran ve Türk burjuvazisinin üyesi olarak görülen fabrikatör, işletmeci karakterler, çalıştırdıkları işçiler ve ırgatlara yaptıkları baskı ve sömürüyle dikkat çekmişlerdir. Sendika, ustabaşı, şef vb. unsurları kendine bağlayarak onları da emekçi karşısında olumsuzlaştıran fabrikatör, sömürü çeşitlerinin şiddetini arttırken, siyasi ve güvenlik bürokrasisiyle güçlü ilişkiler kurmuştur. Fabrika ve şehrsel mekânların yoğun bulunduğu romanlarda, burjuvaziyle bürokrasi arasındaki kazan kazan ilişkisi, kırsaldaki ağa-tahsildar-jandarma ilişkisine benzemektedir. Yani kırsal kesimde toprak sahibi ağanın despotik sistemi, fabrikatörün fabrikada ustabaşı, şef, sendikacı gibi çalışanları kendisine bağlaması ve devlet gücünü arkasında hissetmesiyle somutlaşmıştır. Bu durum, emekçi sınıfın birleşmesini ve güçlenmesini olumsuz etkileyen faktörlerdir.

Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı, emekçi sınıfın güçlenmesine ilk otuz yılda çekilen setleri yansıtmaktadır. Ağa, fabrikatör karakterlerin yanında, ekonomiyi etkileyen savaş, afet gibi olumsuzlukları kendi çıkarı için bir fırsata dönüştürüp sermayesini arttıran vurguncu tüccar karakterleri; toplum gerçeği olan yozlaşma ve sonuçlarının etkisini büyütmiştir. Özellikle savaş dönemlerinin birer sosyal zaman ve olay zamanı olduğu romanlarda, vurguncu karakterlerin eylemleri öne çıkmıştır. Vurgunculuk, kapitalist sistemin bir sonucu sayılarak bu karakterler üzerinden bir nefret unsuruna dönüşmüştür. Ağa, fabrikatör, vurguncu tüccar karakterlerle ittifak halinde olan ve bu yönleriyle; *Komünist Manifesto*'daki eleştirinin tarihsel ve somut karşılıklarından birine dönüşmüş memur ve bürokratlar, olumlu tipin karşısına zaman zaman çıkarılmış karakter gruplarından bir diğeridir. İşçinin, köylünün, küçük üreticinin vb. hakkını teslim etmeyen, çıkar tatmini ve rüşvet karşılığında davaların sonucunu değiştiren, anayasada yazılı kanunu uygulamaya geçirmeyen, halk için çalışan memurun/bürokratin ayağını kaydıran memur ve bürokratlar, toplumun ve halkın devlete olan güvenini ve inancını zayıflatmasının örnekleri olarak ele alınırlar.

Olumlu tipin karşısına çıkan diğer kart karakter grupları, yine kendi çıkarını önceleyip toplumu manipüle eden, toplumun hassasiyetleriyle oynayan din adamı vb. karakterlerden oluşturulmuştur. Olumsuz tipe ilgili karakterlerin hepsinde psikolojik rahatsızlıklar dikkat çekmiştir. Sömürücü sınıfın üyeleri narsisist ve sadist kişilikler olarak betimlenmişlerdir. Sömürücü sınıfa yardımcı olan karakterlerde de aynı türden psikolojik rahatsızlıklar mevcut görünmektedir. Ayrıca kart karakterlerin önemli bir kısmı, bedensel olarak da sağlıklı ve biçimsiz çizilmişlerdir. Burjuvanın, ağanın şişmanlığı, yemek sofralarının israfa varan taşmışlıkları; işçinin, toplumun çoğunluğunun üzerine baskı kuran yağ tabakalarının ipuçlarıdır. Dönem romanının kart karakteri fabrikatör, ağa; genellikle şişman, tıknefes, eğitilmiş ve eğitimsiz cahil, cinsel güç için ilaç takviyesi alan açgözlü, sadist ve narsisisttir. Kart karakterlere karşı olumlu tipe yardımcı olan ve onu bilinçlendiren norm karakter örnekleri; köyde çiftçi/küçük üretici ve emekçi, fabrikada ustabaşı, şef, kamu kurumunda kaymakam, yargıç, öğretmen, müfettiş gibi karakterlerden oluşturulmuştur. İlgili dönem romanı bu bakımdan, sınıflar ve gruplar arası kümeleşmelerin ve kesişimlerin geniş tabanda yoğunlaştığı bir romandır. İşçi sınıfının içerisinde meslektaşına zarar veren işçi, halka hizmet eden memurun yanında vatandaşı mağdur eden ve sermayedarla işbirliği yapan memur/bürokrat, kesişmelerin merkezi olabilmeleri bakımından birer örnektir.

Tophumcu Gerçekçi Türk Romanı'nın ilgili dönemindeki mekân örnekleri, toplumsal yapının geçmişten 20. Yüzyılın ortalarına kadarki durumunu yansıtmaya amacıyla çizilen birer roman unsuru olarak dikkat çekmiştir. Mekân, bireyden topluma genişleyen olgular içerisinde sınıf görüntülerini veren ayna gibi açık ve pürüzsüz çizilmiştir. İşçinin evi, fabrikatörün evi, köylü küçük üretici-çiftçinin evi ve köyün, toprakların sahibi ağanın evi; okuru şaşırtmayan, yabancı hissettirmeyen harcı temellerinde bulundurmıştır. Köy, kasaba/ilçe, kent (şehir) küçüklü büyüklü coğrafi mekânlardır. Kentler içerisinde İstanbul; nüfusu, ekonomisi, tarihi ve coğrafi özellikleriyle pek çok romanda ana mekânlardan biri olmuştur. Anadolu kentleri arasında, tarımsal sanayinin kentleri *Adana*, *İzmir*, ağır sanayiye hammadde sağlayan maden kentleri (*Zonguldak*) ön plana çıkmıştır. *Anadolu*'yu anlatan romanların en karakteristik coğrafi mekânı, köydür. Köy, *Cumhuriyet* edebiyatında bir kol/alt başlıklı bir yazın çeşidi olabilecek kadar kapsamlı, yoğun işlenmiş bir mekândır; genellikle yoksulluğun, geri bırakılmışlığın, eğitimsizliğin ve çaresizliğin mekânı olarak karanlıkla simgeleştirilmiştir.

Köyün tasvirinde hissedilen eleştirelilikte, karanlığın aydınlığa dönüştürülmesi konusunda yapılması gerekenler irdelenmiştir. Köyün karanlığının aydınlatılması konusu, Türk edebiyatında Marksist bir temelden ilk kez *Tophumcu Gerçekçi Türk romanı*nın ilk otuz yılındaki eserlerinde işlenmiştir. Kentle ilgili tasvirlerde, *Kapitalizm* etkisinin arttığı toplum yapısının mekâna yansımaları dikkat çekmiştir. Sermaye sahibi, tüccar, fabrikatör, işletmeci vs. karakterlerin mekânları, ekonomik güçlerini vurgulayıcı eşyalar vb. unsurlarla donatılmanın yanında, yozlaşmışlığın da mekânları olarak gösterilirler. Yoksulların, işçilerin oturdukları mahalleler, sokaklar ve evler; olanaksızlıklar, eskilikler, kirlilikler ve yetersizlikleriyle yaşanılmaya çalışılan mekânlardır. Mekân sınıf farkını somutlaştıran bir olgudur. Ev, mahalle dışında tarla ve fabrika da sınıf farkının yansımalarının mekânlarıdır. Mekânlar; açık mekân olarak köy/kasaba ve kent, kapalı mekân olarak fabrika, ev, kahvehane, maden ocağı gibi genellikle toplumsal mekânlardır. Algısal mekân özelliğine bağlı olarak, emek sömürsünün çokça gözüktüğü tarla, fabrika, köy ve kent, dar mekânın birer örneği olmuşlardır. Emekçi sınıf, köyde ya da kentte fark etmeksizin, dar mekânın sıkışmışlığını çoğunlukla hissederek kendisini var kılmaya çalışmıştır.

Toplumların tarihsel gelişimlerini ve ilerleyişlerini çokça irdeleyen kuramda zaman unsuru kıymetlidir. İlgili dönem *Türk Tophumcu Gerçekçi romanı*nın zaman

unsurunda 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyıl, olay örgülerinin geçtiği zaman dilimleri olarak ağırlıktadır. Olay zamanlarıyla anlatma zamanları arasında ve sosyal zaman arasında büyük dilimler, aralıklar nadiren görülmektedir. Sosyal zamanın, tarihi olayların topluma etkisi doğrudan betimlenmiştir. Örneğin *Gonk Vurdu, 1929 Ekonomik Krizi*'nden birkaç yıl sonra yazılmış ve bu krizin toplumdaki etkilerini, arada pek zaman farkı olmadan işlemiştir. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sayabileceğimiz biçimde, 1960'a kadarki onar yıllık süreçler, romanların olay ve anlatma zamanlarında işlenmiştir. Savaşlar, değişen siyasi ve toplumsal yaşamı yönlendiren olaylar, bu onar yıllık süreçlerde öne çıkmış gerçeklerdir. *Sadri Ertem, Kemal Tahir, Orhan Hançerlioğlu*, 19. Yüzyılın ikinci yarısındaki dönemi bazı romanlarında (*Çıkrıklar Durunca, Bir Varmış Bir Yokmuş, Yediçinar Yaylası*) işlemişlerdir. Diğer yazarların romanlarının tamamı, 1900'lerden 1960'lara kadarki yaklaşık 60 yıllık dönemle ilgilidir. 60 yıllık dönemin Türk tarihi bakımından öne çıkan olaylarının (*Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in İlanı, İkinci Dünya Savaşı, Çok Partili Hayata Geçiş*) topluma etkileri, çoğunlukla toplumsal perspektiften verilmiştir. Sosyal zamanın esere yansıması, toplumsal gerçeklerin her biri üzerinden örneklendirilmek istenmiştir. Bu bakımdan, *İkinci Dünya Savaşı*'ndan sonra Türkiye'nin Batı bloğuna eklemlenme çabaları, *Kapitalizm*'in Türk toplumu üzerindeki etkisini öncekinden daha güçlü biçimde arttırması sonucunu doğurmuştur. Deneyim; insanı, toplumu, sanatı ve zamanı anlamlandıran bir olgudur. *Sanayi Devrimi*'nin tarihsel sonuçlarından *Kapitalizm*, insana ve topluma yeni deneyimler kazandırmıştır. *Kapitalizm*'in sonuçları, *Sosyalizm* istekleri, aynı zamansallık içerisinde dünyanın pek çok yerinde görülmüştür. *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*, dünyayı dönüştüren zamansallığın Türk toplumundaki izdüşümlerini ideolojik bir bakış açısıyla yansıtmıştır ve sosyal zamanı daima merkezinde tutmuştur. Geçmişin silinmeyen izlerini anla harmanlayan yazarlar, sosyal zamanı incelemek mecburiyetinde kalmışlardır.

Eserlerdeki bakış açısı ve anlatıcı unsurları ele alındığında, yazarların birden fazla bakış açısı ve anlatıcı kullandıkları görülmüştür. Kullanılan bakış açıları ve anlatıcılar arasında tanrısal (hâkim) bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcının kullanımı daha fazla tercih edilmiştir. Halkı gözlemleyen, yorumlarını bu gözlemlere kattığı geçmişin bilgileri, gelenekleri ve anılarıyla karan yazarın bakış açısı ve anlatıcı tercihi, okurları şaşırtmayan mahiyettedir. Bazı yazarların romanlarında tarafsızlık ilkesinin ihlal edildiği hissedilmektedir. İlgili tutum, toplumcu yazarın emekçiden ve ezilenden yana oluşunun

genel tezahürüdür. *Toplumcu Gerçekçi* Türk romancısı siyaseten yapamadığı yandaşlığı, sınıf yandaşlığıyla telafi etmiştir.

Türk romanında toplum ve gerçek konuları, izlekleri, kesintisiz diyebileceğimiz biçimde 1930'lara gelmiştir. Toplumcu Gerçekçi edebiyatın SSCB'de 1934'te doğuşu dikkate alınıp, aynı dönemde Türk edebiyatına bakıldığında; Marksist anlamdaki *Sosyalizm*'i, *Komünizm*'i okumuş ve anlamaya çalışmış edebiyatçıların yavaş yavaş da olsa kendi düşüncelerini dillendirmeye başladıkları görülmektedir. Burada, 1930'ların yeni devletleri sayılabilecek Sovyetler Birliği ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki farkları göz önüne almak gerekir. Sovyetler Birliği, işçi sınıfının siyasi partisi kabul edilen *Bolşevik Parti*'nin tek başına ve tartışmasız yönetimi altındaki bir devlettir. Marksist sosyalist anlayışı benimseyen totaliter bir yönetimin iktidar olduğu bu devlette, *Kapitalizm*'in etkisindeki her şey düşman ve gerici sayılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti ise Marksist anlamdaki bir sosyalist devlet değildir. Yüzünü Batı'ya dönen ve çağdaş uygarlık derecesinde Batı'yla aynı yerde olmaya çabalayan bir devlettir. Ayrıca, güçlü bir sanayiye sahip olmak için çabalayan, etkili bir burjuva sınıfıyla güçlü bir ekonomik yapıyı kurmaya çalışan bir yeni devlettir. Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği arasında, ilgili dönemde bazı benzerlikler de vardır. Örneğin; devletçi ekonomi, büyük sanayi yatırımlarının devlet eliyle yapılması, tek parti iktidarı, siyasi muhalefetin olmayışı vb. durumlar bu iki devlette benzer noktalardır. Elbette, ilgili detayların edebiyata yansımaları kaçınılmazdır. Devlet teşvikiyle fabrika kuran sermayedarın, işçiye baskısında yaptırıma uğramayacağını bilmesi; tarladaki ve fabrikadaki emekçinin emeğini ve yaşamını doğrudan biçimlendiren, bozan onlarca örneği, dönem romanlarının olay örgülerinin koparılamaz bağlarını birbirine geçiren ana ilmeklerdendir. Göçük altında kalan maden işçisinin, iş kazasında yaralanan, ölen fabrika işçisinin vicdanları acıtan görüntüleri, bürokrasi-burjuvazi çarkında öğütülen emeğin ve yaşamın Türk okuruna sunulmasındaki karakteristik uğraşı olmuştur. Unutulmaması gereken bir nokta da Türkiye'de devlet yönetiminin *Komünizm*'e sıcak bakmamasıdır. Bu durumun farkında olan *Toplumcu Gerçekçi* Türk romancıları, ilk romanlardan itibaren, Türk toplum yapısını; herhangi ve açıkça bir *Sosyalizm-Komünizm* propagandası yapmadan merkeze almışlardır.

Türkiye'nin toplum yapısı, geçmiş dönemin mirasları, ekonomik yapının geçmişteki farklılığın yansımaları, köy ile kent arasındaki fark, Anadolu ile İstanbul arasındaki fark, köylü çoğunluktan işçi çoğunluğa dönüşmeye çalışan bir sınıf vb.

unsurlar; *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nin harcını oluşturan malzemelerdir. Bunların her biri, geniş anlamda, *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatı*'nin özgünlüklerini oluşturan birimlerdir. Öncül eserlerin ilki; kapitalist baskının Anadolu insanına etkisinin örneklendirilmesiyle (*Çıkrıklar Durunca*) verilmiştir. Anadolu'ya İstanbul üzerinden giren Avrupa fabrika işi ürünlerin, Anadolu'nun küçük üreticisini yok etmeye başlamasının işleniş, *Kapitalizm*'in Türkiye üzerindeki etkilerinin emperyalist devletlerce büyütülmesi ve birinci büyük savaştan sonraki işgale giden bir sosyal zamanın içerisinde gerçekleşmiştir. Manifaktür geçmişi olmayıp merkezi bir yapısı olan ekonominin, Ortaçağ'dan Yakınçağ'a atlatılmak istenışı gibi olanaksız gözüken bir durum, *Asya Tipi Üretim Tarzı*'ndan bir anda *Kapitalizm*'e geçmenin imkânsızlığıyla eş değerdir. 1930'lardan itibaren yazılan *Toplumcu Gerçekçi* romanlar, kapitalistleşmeye çalışan Türkiye'nin köyleri ve kentlerindeki yansımalarını göstermiştir. *1929 Ekonomik Krizi*'nden *İkinci Dünya Savaşı*'na, *Çok Partili Hayata Geçiş*'ten iki kutba bölünen dünyanın gerginliğine; her olay kolayca toplumsallaşabilmekte ve manipüle edilebilmektedir. *Toplumcu Gerçekçi* edebiyat anlayışını benimsemiş Türk yazarlar, toplumun panoramasına baktıklarında sınıflı toplum yapısı ve *Kapitalizm*'in baskısını görmekte zorlanmamışlardır. Yozlaşmayla aynı kaynaktan gelen sömürü çeşitleri ve yoksulluk, gözlerin çevrildiği toplumda derhal görülen büyük gerçeklerdir. Yozlaşmanın ve sömürünün çeşitliliğine, yeni düzenin kuruluşunda bireyi ve toplumu yaralayan kötülüklerine, *Kapitalizm*'in ülkedeki gelişimine koşut biçimde artmış olarak dikkat çekilmektedir. Cinsel sömürü ve toplumsal cinsiyetçiliğin mengenelerinde sıkıştırılan kızlar ve kadınların çaresizlikleri, din adamlarının bağnazlık çıkarlarına karılan hassasiyetlerin canlarını acıttığı hürmetkâr köylüleri ve şehirlileri, insanlık tarihinin aralıksız eylemi olan savaşlar ve sonuçları, yoksulluk girdabında tutunacak şey arayan çoğunluk, aidiyet arayışlarının tanıdık siması siyaset ve politik öğretiler, dönem romanının konularını ve izleklerini oluşturan ideolojik tabanlı toplum gerçekleridir. Olumsuzluğun yoğunluğundaki izleklerin karşısında yer alan aşk-sevgi ve emek sevgisi; emekçinin ve toplumun çoğunluğunun nefes alma, rahatlama izleği özelliğiyle bir direniş duvarı gibi yükseltilmiştir.

İlk örneklerinden itibaren *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*, kendine özgü bir yapıyı oluşturmaya başlamıştır. Gelişime ve yapıya genel olarak bakıldığında, Batı tarzı romanın Türk edebiyatındaki örneklerinin verilmeye başlanmasından itibaren beliren bir zincirin gittikçe sağlamlaştığı görülmektedir. Toplumcu gerçekçiliğin

Türkiye'deki öncüleri, sonraki temsilcileri, ülkenin siyasal ve toplumsal yapısına göre pozisyonlarını belirleyerek toplumcu gerçekçiliğin ilkelerini yorumlamışlardır. Devrimci romantizm, olumlu tip, partiyi-sosyalizmi ve komünizmi övmek, yüceltmek gibi amaçlar eksiksiz biçimde gerçekleştirilmeden; özellikle sosyal devlet anlayışının gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Tezli roman unsurları ele alındığında da bazı yazarların tezlerini açıkça vermişlerdir. Bazı yazarlarsa tezlerini açıkça göstermemişlerdir. 1950'lerde güçlenen *Köy Edebiyatı-Köy Romanı*, ilgili dönemde önemli kollardan biri olmuştur. *Köy Enstitülü* yazarların eserleri olan köy romanlarında, köy gerçeklerini apaçık vermeye çalışırken sadece Marksist çizginin sınırlarından çıkamayan ve bu çizgiyi aşıp edebiyatın kendi doğrularını yakalayabilen örneklerin yan yana oluşları göze çarpmaktadır.

Eserlerde emekçinin, köylünün haklarının iyileştirilmesi, yoksulluğun bitirilmesi ya da en azından azaltılması; büyük bir sosyalist-komünist devrimden beklenmemiştir. Toplumun kurtulmasına öncülük edecek komünist bir kahramanın yolu da gözlenmemiştir. Ancak toplumsal sorunların çokluğu ve büyüklüğü, sınıf eşitsizliğinin büyüklüğü ve etkileri, toplumdaki yoksul sayısının fazla oluşu ve bireysel çıkarımı akıllıca kullanan burjuvanın zenginleşmesi, bürokrasinin, dini kurumların ağa ve burjuvanın yanında oluşu; kuramın Türk romanıyla ilgili ilk örneklerinde, kuramın anavatanındaki roman anlayışına yakınlığını göstermektedir. Kadının toplumdaki yerinin, Anadolu kadınının çektiği zorlukların cinsiyet eşitsizliği ve toplumsal cinsiyet olgularına bağlı anlatımları, ilgili konuları daha sonra işleyecek sanatçılara ve Türk feminizmine ipuçları vermesi bakımından mühim bir noktaya yerleştirilmiştir. Güldürü romanlarının mizah unsurlarındaki ironik yüzünde toplum gerçekleri yine bütün çıplaklığıyla gösterilmeye çalışılmıştır. *Aziz Nesin* ile *Rıfat Ilgaz*'ın güldürü romanları; toplum gerçekleri üzerine düşüncelere eşlik eden tebessümle gerçeklerin sertliğini ve acılığını yumuşatan dokunuşların örnekleridir. Güldürü eserleri, toplum gerçeklerini komedi ve eleştiriyle harmanlayarak dönem romanına yeni bir yön kazandırmıştır.

1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı'nda dil ve anlatım özellikleri/unsurları bakımından, eleştirel üslûp ve Türkçenin açık/sade kullanılışı ortak özelliklerdir. Sınıflı toplumdaki gelir eşitsizliğinin, yozlaşmanın sebep olduğu manzaralarda ajitasyonun bazı kullanımları verilmiştir. *Sosyalizm*'in ve *Komünizm*'in kötü bir şey olmadığını belirtmek isteyen yazarlar (*Reşat Enis Aygen*, *Sadri Ertem* vs.); *Komünizm*'den nefret edilmemesi ve *Komünizm*'in sadece Sovyet Rusya'yla sınırlı anlaşılması gerekliliğini, eşitlik ve insanca yaşamak isteklerini söyleyen emekçi

karakterlerin ağzından aktarmışlardır. *Orhan Kemal*'in işçiden/emekçiden yana olan ustaları ve işçileri, propaganda cümlesi niteliğinde sözler söyleyebilmişlerdir. Eserlerde ağız taklidine, sövgü ve argo sözcüklerine sık rastlanması, toplum gerçekleri/toplumsal gerçeklerin verilmesinde ön planda tutulmuştur. Dilde kesimsel sapmaların da bu kapsamda kullanılışı, Marksist anlayışın eskiyi yıkıcı-yeniye yapıcı savını hissettirmiştir. Bu tutumdaki yazarların (*Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Reşat Enis Aygen, Fakir Baykurt, Aziz Nesin* vb.) amacı, toplum gerçeklerini/toplumsal gerçekleri açık biçimde vermektir. Anlatma, gösterme, tasvir tarzlarının yoğun kullanılışının yanı sıra diyalog ve monolog örneklerinin bolluğu, günlük-somut toplum yaşamını ve dilini hissettirmek açısından önemsenmiştir. Öyküleyici anlatım tarzında kurallı cümleler ve fiil cümlelerinin sık kullanımı göze çarpmıştır. Diyalog ve konuşma örneklerinde devrik cümle kullanımı yoğundur. Yazarlar klasik anlatım tarzları, teknikleriyle modern tarz, teknik unsurlarını bir arada kullanmışlardır.

Bu doktora tez çalışmasında; *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* kapsamında incelenen romanlar, klasik roman incelemesinin biraz dışında ve özgün biçimde incelenmeye çalışılmıştır. Seçilen ve incelenen 60 üzeri roman; şekil (Olay Örgüsü, Kişiler, Mekân, Zaman, Bakış Açısı ve Anlatıcı), içerik ve anlatım (bütün temalar ve yazarın tezi) ve dil, üslûp (anlatım) özellikleri (kullanılan bütün anlatım teknikleri ve örnekleri) bakımından tek tek her örnek verilerek incelenmemiştir. Çünkü bu tarz bir çalışma, neredeyse 2000 sayfayı bulacak ve genelde roman çözümlemesi biçiminde kalacak bir sonucu doğuracaktır. Romanların yapısal unsurları, içerikleri, izlekleri ve yazarların dil/üslûp özellikleri; toplumsal ve siyasal durumun zaman ve mekândaki arka planları ve ilgili dönem Türkiye gündemindeki algılarıyla birlikte bir bütün olarak verilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın Türk edebiyatına ve Türklük biliminin ilgili bilim dallarına yapacağı katkı, klasik çözümleme ve incelemelerden farklı olarak, toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri ve yapısıyla ilgili unsurların, Türk roman örneklerinde bulunduğu karşılıkları, özgünlükleri ve *Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*'nın oluşturuluşunun kilometre taşlarını/ana hatlarını göstermek olacaktır.

Bütün bu unsurlar göz önüne alınarak; *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı* için söylenebilecek sonuç, kuramın Türk romanı örneklerinin, öncelikle “*Çağdaş Türk Romancılığı*”nda önemli bir yere sahip olmasıdır. Kuramın anavatanındaki anlayıştan farklı olarak; Türk toplumu (kent ve köy) içindeki toplum gerçeklerini özgün ve açık biçimde vermeye çalışan eserler, ilgili dönemin sosyo-ekonomik koşullarının,

Türk insanının nasıl etkilendiğini gösteren gerçekçi örnekleri yakalamıştır. İyi bir yaşam isteğinin ve buna bağlı eylemlerin sınıflı toplum yapısında yarattığı sancılar, birer toplum sorununa, dolayısıyla birer toplum gerçeğine dönüşmesini anlatmıştır. Ancak romanların her birinin edebî değeri olduğunu ve estetik unsurları yakaladığını söylemek mümkün değildir. Marksist ideoloji temelli sert eleştiri yapma istekleri, toplumdaki olumsuzlukları en öne çıkarma kaygıları, *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın* örneğinde görüldüğü üzere, şematizmin estetiğe/edebî değere galebe çalmasına sebep olmuştur. İlgili dönemde, edebî değere sahip romanlar; *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Kemal Tahir*, *Fakir Baykurt*, *Sabahattin Ali*'nin kaleminden yazılmıştır. Toplumsal sancıları, sorunları toplum gerçekleri temelinde ele alan *1930-1960 Toplumcu Gerçekçi Türk Romanı*; Türkiye Cumhuriyeti'nin yaklaşık ilk 40 yılının, Marksist bir bakış temelinde özeti sayılabilmektedir. Ayrıca; 20. Yüzyıl Türkiye'sinde, kentte ya da köyde nasıl yaşandığını anlatan, toplumun gerçeklerini anlatan ünlü yazarların (*Sabahattin Ali*, *Orhan Kemal*, *Yaşar Kemal*, *Kemal Tahir*, *Samim Kocagöz*, *Fakir Baykurt* vs.) ilk ve önemli eserlerini verdikleri bir roman dönemidir. Bu yazarların romanları birer klasik olmuştur.

KAYNAKÇA

1. Genel Kaynaklar

1.1. Kitaplar

- Acar, Adnan (2012), *Estetik / Marksçı Estetik, Toplumsal Gerçeklik*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Adler, Alfred (1997), *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çeviren: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.
- Akarsu, Bedia (1998), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Akbal, Oktay (1967), *Dost Kitaplar*, İstanbul.
- Akşin, Sina (2013), “*Siyasal Tarih (1908-1923)*”, *Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2013), “*Siyasal Tarih (1960-1980)*”, *Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Aktaş, Şerif (2002), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aktaş, Ümit (2012), *Anarşizm*, Okur Kitaplığı-Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.
- Akyüz, Kenan (1979), *Modern Türk Edebiyatı’nın Ana Çizgileri I (1860-1923)*, Mas Matbaacılık, Ankara.
- Alangu, Tahir (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1-3*, İstanbul Matbaası Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman Öncüler 1930-1950*, İstanbul.
- Alkan, Ayten-Çakır, Serpil (2017), “*Osmanlı İmparatorluğu’ndan Modern Türkiye’ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Alkan, Türker (1979), *Siyasal Toplumsallaşma*, KBY, Ankara.
- Alpkaya, Faruk (2017), “*Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Andaç, Feridun (2000), *Anadolu Aydınlanmacısı Fakir Baykurt*, Evrensel Basım Yayın.

- Armaoğlu, Fahir (2007), *20. Yüzyıl Siyasî Tarihi (Cilt 1-2: 1914-1915)*, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Arslan, Fatih (2011), *Değişim ve Dönüşümler Sarmalında Muhallif Bir Söylem – Şinasi İlhan Tarus*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2012), *Boş Zaman Figürleri – Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri*, Sinemis Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2013), *Hayat Arası Öyküler ya da Umran Nazif Yiğiter*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- Arslan, Nihayet (2007), *Türk Romanının Oluşumu*, Phoenix Yayınları, Ankara.
- Arslantürk, Zeki (1995), *Sosyalbilimciler İçin Araştırma Metod ve Teknikleri*, İFAV Yayınları, İstanbul.
- Aslan, Yavuz (1997), *Türkiye Komünist Fırkasının Kuruluşu ve Mustafa Suphi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Atılğan, Gökhan (2017), “*Türkiye’de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Aytaç, Ahmet Murat (2017), “*Türkiye’de Ailenin Tarihsel Dönüşümü: 1925-2010*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Ayva, Aziz (2013), “*Kompozisyon*”, *Türk Dili (Dil ve Anlatım)* (Editörler: Abdurrahman Özkan, Ufuk Deniz Aşçı, Mustafa Toker), Palet Yayınları, Konya.
- Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası* (Çeviren: Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Bahçe, Serdal-Eres, Benan (2017), “*İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Baumann, Zygmunt (2014), *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm* (İngilizceden Çeviren: F. Doruk Ergun), Say Yayınları, İstanbul.
- Bayrak, Mehmet (2000), *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı*, Özge Yayınları, Ankara.
- Belge, Murat (1989), *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bennet, Edward Armstrong (2006), *Jung Ashında Ne Dedi?* (Çev.: Işıl Çobanlı), Say Yayınları, İstanbul.

- Beş Romancı Tartışıyor*** (Hazırlayan: Yaşar Kemal), Düşün Yayınevi, İstanbul, 1960.
- Bezirci, Asım (1984), ***Orhan Kemal***, Evrensel Kültür Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1989), ***Sosyalizme Doğru***, Yön Yayınları, İstanbul.
- Bingöl, İlyaz (2014), ***Orhan Kemal Edebiyatında İşçi-Oluş ve Ücretli Hayat***, Gram Yayınları, İstanbul.
- Bir Eylem Felsefesi-Komünist Manifesto ve İktidar Mücadelesi*** (Yazarlar: Christopher Hill, Maurice Dobb, J. D. Bernal, Maurice Cornforth, Alick West, Douglas Garman, Palme Dutt, J. Winternitz) (Çeviren: Tonguç Ok), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2014.
- Bocutoğlu, Ersan (2012), ***İktisadi Düşünceler Tarihi***, Murathan Yayınevi, Trabzon.
- Bonamour, Jean (2006), ***Rus Edebiyatı*** (Türkçesi: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Booth, W. C. (1961), ***The Rhetoric of Fiction***, Chicago.
- Boran, Behice (2016), ***Türkiye ve Sosyalizm Sorunları***, Yordam Kitap, İstanbul.
- Boratav, Korkut (2013), ***“İktisat Tarihi (1908-1980)”, Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980*** (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, Bertolt (1980), ***Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum***, Çev.: Ahmet Cemal – K. Güven, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Buran, Ahmet (2015), ***Türklük Bilimi Terimleri Sözlüğü***, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Burns, Emile (2012), ***Marksizm Nedir?*** (Çeviren: Mehmet Dikmen), Yordam Kitap, İstanbul.
- Chambers, Iain (2019), ***Göç, Kültür, Kimlik*** (Çevirenler: İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çalışlar, Aziz (1986), ***Gerçekçilik Estetiği***, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Çavdar, Tefik (2003), ***Türkiye Ekonomisinin Tarihi 1900-1960***, İmge Kitabevi, Ankara.
- Çelik, Yakup (2007), ***“Cumhuriyet Dönemi: Roman 1920-1960”, Türk Edebiyatı Tarihi-4***, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Çetin, Nurullah (2009), ***Roman Çözümleme Yöntemi***, Öncü Kitap, Ankara.
- Çetişli, İsmail (2007), ***Batı Edebiyatında Edebi Akımlar***, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2009), ***Metin Tahlillerine Giriş / 2 – Hikâye-Roman-Tiyatro***, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Çılgın, Alev Sınar (2003), *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Dede Korkut Hikâyeleri* (Hazırlayan: Muharrem Ergin), Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Demirer, Yücel (2017), “*Modernleşen Türkiye’de Din*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Deveci, Mutlu (2014), *Halit Ziya Uşaklıgil’in Öykülerinde Yapı ve İzlek*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Dino, Güzin (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Direk, Zeynep (2015), “*Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*”, *Cinsiyetli Olmak* (Derleyen: Zeynep Direk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2016), “*Giriş*”, *Cinsiyeti Yazmak* (Yayına Hazırlayan: Zeynep Direk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dobrolyubov, N. A. (2010), *Oblomovluk Nedir* (Çevirmen: Mazlum Beyhan), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Duménil, Gérard-Löwy, Michael-Renault, Emmanuel (2013), *Marksizmin 100 Kavramı*, Yordam Kitap, İstanbul.
- Durand, Jean Pierre (2015), *Marx’ın Sosyolojisi* (Çeviren: Ali Aktaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Durkheim, Emile (2019), *İntihar* (Çeviren: Figen Kıyak), Dorlion Yayınları, Ankara.
- Duru, Bülent (2017), “*Türkiye Nüfusunda Yeni Eğilimler: Görünüm, Sorunlar, Politikalar*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Eagleton, Terry (2012), *Eleştiri ve İdeoloji* (Çeviren: Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2012), *Edebiyat Olayı* (Türkçesi: Başak Yüce), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *Marx Neden Haklıydı?* (İngilizceden Çeviren: Oya Köymen), Yordam Kitap, İstanbul.
- Eliade, Mircea (2018), *İmgeler ve Simgeler* (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Emre, Yunus (2013), *CHP, Sosyal Demokrasi ve Sol*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Engels, Friedrich (1974), *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu* (Çev. Oktay Emre), Gözlem Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1975), *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*, Sol Yayınları, Ankara.
- Engin, Emine (1990), *Marksizm’de İşçi Sınıfının Kapsamı ve Türkiye*, Alev Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İnci (1978), *Halide Edip Adivar’ın Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Eroğul, Cem (2016), *“Sunuş”, Türkiye ve Sosyalizm Sorunları*, Yordam Kitap, İstanbul.
- Eröz, Mehmet (1974), *Marxizm, Leninizm ve Tenkidi*, İrfan Matbaası, İstanbul.
- Escarpit, Robert (1992), *Edebiyat Sosyolojisi* (Çev: Hüseyin Portakal), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, Sabahattin-Güney, Erol (2014), *Oblomov-“Ön Söz”, (Oblomov İçinde)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1958), *“İçtimaiyat”, Hukuk Sosyolojisi*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Fichter, Joseph, *Sosyoloji Nedir?* (Çev. Nilgün Çelebi), Toplum Yay., Konya.
- Fikret, Tevfik (2007), *Rübab-ı Şikeste* (Hazırlayanlar: Abdullah Uçman, Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Fischer, E. (1974), *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan), İstanbul.
- Fordham, Frieda (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (Çev.: Aslan Yalçınar), Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (2012), *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (Çevirenler: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura), Metis Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich (1993), *Erdem ve Mutluluk* (Çev. Ayda Yörükkan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2012), *Psikanaliz ve Din* (Çev.: Elif Erten), Say Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *Marx’ın İnsan Anlayışı* (Çev. Kaan H. Ökten), Say Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2020), *İnsan Olmak Üzerine* (İngilizceden Çeviren: Şükrü Alpagut), Say Yayınları, İstanbul.
- Geçtan, Engin (1999), *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar (14. bs.)*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Georgon, François (2009), *Osmanlı-Türk Modernleşmesi* (Çev. Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Giddens, Anthony (1992), *Modernliğin Sonuçları* (Çeviren: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *Modernite ve Bireysel - Kimlik* (İngilizceden Çeviren: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul.
- Gorki, Maksim (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1978), *Edebiyat Yaşamım* (Çev.: Ş. Yeğin), Payel Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2007), *Edebi Portreler* (Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu), Yordam Kitap, İstanbul.
- Gökalp, Ziya (2011), *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak* (Hazırlayan: Kemal Bek), Bordo Siyah Yayınları, İstanbul.
- Gülalp, Haldun (1993), *Kapitalizm, Sınıflar ve Devlet*, Belge Yayınları, İstanbul.
- Gümüş, Semih (2011), *Roman Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, Osman (2005), “*Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2007), “*Cumhuriyet Dönemi: Roman 1960 Sonrası*”, *Türk Edebiyatı Tarihi 4* (Editörler: Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz), TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Harari, Yuval Noah (2019), *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens - İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi* (Türkçesi: Ertuğrul Genç), Kolektif Kitap, İstanbul.
- Harbi, M.– Rodriguez, C. R.–Vien, H. K. (1974), *Az Gelişmiş Ülkelerde Sosyalizm ve Köylüler* (Çeviren: Attila Tokatlı), Gerçek Yayınevi, İstanbul. Harbi, M. (1974), “*Devrim İçinde Köylüler*”, *Az Gelişmiş Ülkelerde Sosyalizm ve Köylüler* (Çeviren: Attila Tokatlı), Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, David (2019), *Sosyal Adalet ve Şehir* (Çeviren: Mehmet Morali), Metis Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2020), *Umut Mekânları* (Çeviren: Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin (1977), “*Letter on Humanism*”, *Basic Writings*, Harper & Row, New York.

- Heper, Metin (2018), *Türkiye’de Devlet Geleneği*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Hilav, Selahattin (2013), “*Düşünce Tarihi (1908-1980)*”, *Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Hoffer, Eric (2019), *Kesin İnançlılar* (Çeviren: Erkıl Günür), Olvido Kitap, İstanbul.
- Huberman, Leo (2013), *Sosyalizmin Alfabetesi* (Çeviren: Hasan İlhan), Alter Yayıncılık, Ankara.
- İleri, Suphi Nuri (1998), *Yeni Edebiyat: Sosyalist Gerçekçilik*, Scala Yayıncılık, İstanbul.
- İnalcık, Halil (2008), *Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ 1300-1600* (Çev. Ruşen Sezer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İnci, Handan (2007), “*Cevdet Kudret’in Romanlarında ‘Yoksulluk’ Teması*”, *Edebiyatın Ağır İşçisi Cevdet Kudret* (Haz. Adnan Özyalçınır), Evrensel Basım Yayın, sf. 152-155, İstanbul.
- Jaures, Jean (1966), *Sosyalist Anlayış* (Çevirenler: Arslan Başer Kafaoğlu, Yücel Tuncer), Toplum Yayınları, Ankara.
- Jdanov, A. A. (1996), *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine* (Çev. Fatmagül Berktaş), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Jessua, Claude (2015), *Kapitalizm* (Türkçesi: Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Jung, Carl Gustav (2012), *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çev.: Engin Büyükinâl), Say Yayınları, İstanbul.
- Kabacalı, Alpay (1990), *Yetmiş Beşinci Yaşında Aziz Nesin*, TÜYAP Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2012), *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-II 1920-1960*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kagan, Moisei (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.
- [Kalpakçioğlu], Fethi Naci (1971), “*Modern Bir Tragedya*”, *On Türk Romanı*, Gerçek Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1997), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2004), “*Beşir Fuad’a Dair*”, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Ramazan (1997), *Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karaömerlioğlu, Asım (2006), *Orada Bir Köy Var Uzakta*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Karataş, Turan (2011), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Sütun Yayınları, İstanbul.
- Karpat, Kemal (2003), *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Katoğlu, Murat (2013), “*Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat Genel Durum / Politikalar / Uygulamalar / Kurumlar*”, *Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kavaz, İbrahim (1999), *Sait Faik Abasıyanık*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Kazgan, Gülten (2011), *İktisadi Düşünce veya Politik İktisadın Evrimi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kernberg, Otto (2012), *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* (Çeviren: Mustafa Atakay), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kıray, Mübeccel B. (1999), “*Türk Toplumunda Yapısal Değişme*”, Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme Toplu Eserleri 4, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, Soren (2013), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Koçak, Cemil (2013), “*Siyasal Tarih (1923-1950)*”, *Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yay. Yön. Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Koçak, M. Hakan (2016), “*50’leri İşçi Sınıfı Oluşumunun Kritik Bir Uğrağı Olarak Yeniden Okumak*”, *Sınıf Sendika Siyaset* (Haz. Ahmet Makal-Aziz Çelik-M. Hakan Koçak), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kolcu, Ali İhsan (2013), *Türk Romanı El Kitabı*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, İstanbul, 2015.
- Korkmaz, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan-Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2005), “*Yeni Türk Edebiyatına Giriş*”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara.
- _____, _____-Özcan, Tarık (2005), “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Kendine Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Kovanlıkaya, Aliye (2015), “*Kant’ta Cinsiyet Farklılığı*”, *Cinsiyetli Olmak* (Derleyen: Zeynep Direk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Köprülü, Fuat (1976), *Edebiyat Araştırmaları*, TTK Yayınları.

- Kudret, Cevdet (1999), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3 Cumhuriyet Dönemi (1923-1959)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Kundera, Milan (2012), *Roman Sanatı* (Çeviri: Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul.
- Küçük, Yalçın (1984), *Aydın Üzerine Tezler I*, Tekin Yayınları, İstanbul.
- Lasch, Christopher (2006), *Narsisizm Kültürü* (Çeviren: Suzan Öztürk-Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Lecerle-Albouy (1987), *(Sanat ve Toplumsal Hayat* [Türkçesi: Cenap Karakaya] içinde), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Lefebvre, Henri (2014), *Sosyalist Dünya Görüşü Marksizm* (Çeviri: G. Doğan Görsev), Yordam Kitap, İstanbul.
- _____, _____ (2019), *Kentsel Devrim* (Türkçesi: Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- _____, _____ (2020), *Şehir Hakkı* (Türkçesi: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Lenin, V. İ. (1974), *Marx ve Engels* (Çeviren: S. Fırat), Köz Yayınları, İstanbul.
- _____, ____ (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.
- _____, ____ (2014), *Marksist Öğreti* (Çeviren: Tonguç Ok), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Liebman, Marcel (2017), *Rus Devrimi* (Fransızcadan Çeviren: Samih Tiryakioğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lowen, Alexander (2013), *Narsisizm Gerçek Benliğin İnkârı* (Türkçesi, Tamer Çetin), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Lukacs, Georg (1978), *Estetik I* (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Lukacs, Georg (1987), *Avrupa Gerçekçiliği* (Çeviren: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1992), *Estetik 2* (Çeviren: Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2000), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çeviren: Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2001), *Estetik III* (Çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2011), *Roman Kuramı* (Çeviri: Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul.
- Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.

- _____, _____ (1982), *Sanat ve Edebiyat Üzerine* (Çeviren: Kevser Kavala), Adam Yayıncılık, İstanbul.
- _____, _____ (1998), *Sosyalizm ve Edebiyat* (Çeviren: Asım Bezirci), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- _____, _____ (2000), *Devrim ve Sanat* (Çeviren: Süheyla Kaya-Saliha Kaya), İnter Yayınları, İstanbul.
- Makal, Ahmet (1999), *Türkiye’de Çok Partili Dönemde Çalışma İlişkileri: 1920-1946*, İmge Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2002), *Türkiye’de Çok Partili Dönemde Çalışma İlişkileri: 1946-1963*, İmge Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2018) *Amele’den İşçiye*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Makal, Mahmut (2014), *Bizim Köy*, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Man, Paul de (2008), *Körlük ve İçgörü* (Çevirenler: Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (1992), *Din ve İdeoloji (5. bs.)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich (1971), *Sanat ve Edebiyat* (Çeviren: Murat Belge), De Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ - _____, _____ - Lenin, V. İ. (2014), *Marksizm Kadın ve Aile* (Çeviren: Öner Ünalın), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- _____, _____ - _____, _____ (2016), *Komünist Manifesto* (Çeviren: Nail Satlıgan), Yordam Kitap, İstanbul.
- Marksizm Ve... Hukuk, Din, Demokrasi, Marx, İlkel Sermaye Birikimi, Pozitivizm-Siyaset, Akademinin Solu**, (Yazarlar: Barış Ünlü, Cem Eroğul, Korkut Boratav, Onur Karahanoğulları, Ayhan Yalçınkaya, Alev Özkazanç, Faruk Alpkaya, Metin Özügurlu, Sinan Kadir Çelik, Ali Ekber Doğan, Ömür Sezgin, Taner Timur), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.
- Moran, Berna (1983), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2012), *Edebiyat Üzerine* (Yayına Hazırlayan: Seval Şahin Gümüş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Naci, Fethi (1981), *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul,

- _____, _____ (2008), *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2013), *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nasio, J. D. (2013), *Histeri* (Çeviren: Pelin Aydın), Say Yayınları, İstanbul.
- Newman, Michael (2013), *Sosyalizm* (Türkçesi: Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Okay, Orhan (1973), *İlk Türk Pozitivisti ve Natüralisti; Beşir Fuat*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2011), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2011), *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Oktay, Ahmet (2004), *Sanat ve Siyaset*, Everest Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2008), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Okumuş, Ejder (2005), *Gösterişçi Dindarlık*, Ark Kitapları, İstanbul.
- Ollman, Bertell (2015), *Diyalektiğin Dansı* (Çeviren: Cenk Şahinoğlu), Yordam Kitap, İstanbul.
- Ortaylı, İlber (2014), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Orwell, George (2021), *Wigan İskeleyi Yolu* (Çeviri: Levent Konca), Can Yayınları, İstanbul.
- Osipov, G. (1977), *Toplumbilim Teori ve Yöntem Sorunları* (Çeviren: Ünsal Oskay), Sol Yayınları, Ankara.
- Özcan, Tarık (2007), *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum*, Manas Yayıncılık, Elazığ.
- _____, _____ (2009), *Aykırı ve Şair İlhan Berk*, Popüler (Hayat Yayınları), İstanbul.
- Özgüden, Mehmet (2017), “*Türkiye’de Seçkinler*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Özkazanç, Alev (2017), “*Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel-Sosyolojik Bir Değerlendirme*”, *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Pamuk, Şevket, “*Osmanlı Ekonomisinin Dünya Kapitalizmine Açılışı*”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. C.3, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Parkhomenko, A.- Myaskinov, A. (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (2013), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Plehanov, G. V. (1987), *Sanat ve Toplumsal Hayat* (Türkçesi: Cenap Karakaya), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç (2014), *Edebiyat Bilimi* (Çeviren: Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Ricoeur, Paul (2011), *Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Roberts, Keith A. (1990), *Religion in Sociological Perspective (2. bs.)*, Wadsworth Publishing Company, California.
- Rockmore, Tom (2014), *Marksizmden Sonra Marx* (Çev. Habip Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rose, Margaret A. (2015), *Marx'ın Kayıp Estetiği* (Çeviri: Aydın Çavdar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Safa, Peyami (2012), *Sosyalizm-Marksizm-Komünizm*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Saussure, de Ferdinand (1985), *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar), Birey ve Toplum Yayınları, Ankara.
- Sazyek, Hakan (2007), *"Cumhuriyet Dönemi: Şiir 1920-1950"*, *Türk Edebiyatı 4*, (Editörler: Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz), TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur (2013), *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (Çevirmen: Ali Nalbant), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Selsam, Howard (1976), *Din, Bilim ve Felsefe* (Çeviren: A. And), Bilim Yayınları, İstanbul.
- Sennett, Richard (2019), *Gözün Vicdanı* (İngilizceden Çevirenler: Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2020), *Karakter Aşınması* (İngilizceden Çeviren: Barış Yıldırım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sertel, Sabiha (1946), *Tevfik Fikret, İdeolojisi ve Felsefesi*, Yurt ve Dünya Yayınları, İstanbul.

- _____, _____ (2006), *İlericilik-Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- Sezen, Yümni (1984), *Tarihi Maddeciliğin Tahlil ve Tenkidi*, Veli Yayınları, İstanbul.
- Singer, Peter (2013), *Marx* (Türkçesi: Volkan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Siniavski, Andrei (1967), *Sosyalist Realizm* (Çeviri: S. Türker), Habora Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Smith, Anthony D. (2013), *Milliyetçilik* (Çeviren: Ümit Hüsrev Yolsal), Atıf Yayınları, Ankara.
- Smith, S. A. (2010), *Rus Devrimi* (Türkçesi: Ümit Hüsrev Yolsal), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Solok, Cevdet Kudret (1990), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, c. 2-3, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Sorokin, P. A. (1994), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları* (Çev. M. M. Raşit Öymen), c. 1., KBY, Ankara.
- Stevick, Philip (1988), *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Stiglitz, Joseph (2004), *Globalisation and Its Discontents (Küreselleşme Büyük Hayal Kırıklığı*, çev. Arzu Taşcıoğlu), Plan B Yayınları.
- Stokes, Philip (2018), *Dünyanın En Büyük 100 Düşünürü* (Çeviri: Ecem Çayırılmaz), Yakamoz Kitap, İstanbul.
- Subaşı, Necdet (1996), *Türk Aydınının Din Anlayışı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Suçkov, Boris (1982), *Gerçekçiliğin Tarihi* (Çev.: Aziz Çalışlar), Adam Yayınları, İstanbul.
- Şahin, Veysel (2014), *Bilge Kadının Aynadaki Yüzü (Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şengül, H. Tarık (2017), *“Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi”, 1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpkaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2017.
- Şenler, Yaşar (2009), *Türk Romanında Reformist Tipler (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e)*, Palet Yayınları, Konya.
- Şolohov, Mihail (1976), *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Haz.: Seçkin Cılızoğlu), Yeni Dünya Yayınları, İstanbul.

- Tahir, Kemal (1960), *Beş Romancı Tartışıyor* (Hazırlayan: Yaşar Kemal), Düşün Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1989), *Notlar / Sanat Edebiyat 2* (Haz.: Cengiz Yazoğlu), Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2001), *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- _____, _____ (2006), *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Taş, Songül (1998), *Samim Kocagöz Yazar-Eser-Üslup*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tatarlı, İbrahim-Mollof, Rıza (1969), *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı*, Habora Kitabevi, İstanbul.
- Teber, Serol (2001), *Melankoli*, Say Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İlhan (2008), *Göç ve Ötesi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mehmet (2001), *Roman Sanatı 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Troçki, Leon (1976), *Edebiyat ve Devrim*, Köz Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (1976), *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Tunçay, Mete (1967), *Türkiye'de Sol Akımlar*, SBF Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005.
- Türk Edebiyatı 4*, (Editörler: Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz), TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Türkiye Tarihi 4 / Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yazarlar: Cemil Koçak, Hikmet Özdemir, Korkut Boratav, Selahattin Hilav, Murat Katoğlu, Ayla Ödekan) (Yayın Yönetmeni: Sina Akşın), Cem Yayınevi, İstanbul, 2013.
- Twenge, Jean M.- Campbell, W. Keith (2010), *Asrın Vebası: Narsisizm İlleti* (Türkçesi, Özlem Korkmaz), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Uçar, Aslı (2018), *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergileri*, VakıfBank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ülgener, Sabri F. (2006), *İktisadî Çözümlenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Derin Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2006), *Tarihte Darlık Buhranları*, Derin Yayınları, İstanbul.

- _____, _____ (2006), *Zihniyet ve Din İslâm, Tasavvuf ve Çözülme İktisat Ahlâkı*, Derin Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2016), *Makaleler* (Yayına Hazırlayan: Ahmed Güner Sayar), Derin Yayınları, İstanbul.
- Ülken, Hilmi Ziya (1976), *Tarihi Maddeciliğe Reddiye (3. bs.)*, İstanbul Kitabevi, İstanbul.
- Vardar, Berke (2007), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (2. Baskı), Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Vergin, Nur (2006), *Siyasetin Sosyolojisi*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Vien, N. K. (1974), “*Az Gelişmiş Ülkelerin Gelişme Yolları*”, *Az Gelişmiş Ülkelerde Sosyalizm ve Köylüler* (Çeviren: Attila Tokatlı), Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Volkov, Solomon (2018), *20. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi* (Çeviri: Sabri Gürses), Alfa Basım Yayın Dağıtım (Alfa Yayınları), İstanbul.
- Voloşinov, V. N. (2001), *Marksizm ve Dil Felsefesi* (Çeviren: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Weber, Max (1995), *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı* (Çev. Özer Ozankaya), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Wellek R. – Warren A. (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yalçın, Alemdar (2011), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1946-2000*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____, _____ (2012), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yavuz, Hilmi (2013), *Avrupa’nın Zihin Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara, 2005.
- Yılmaz, Durali (2011), *Roman Sanatı ve Toplum*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Zima, Peter V. (2006), *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (Türkçesi: Mustafa Özseri), Hece Yayınları, Ankara.
- Zizek, Slavoj - Gunjevic, Boris (2013), *Acı Çeken Tanrı* (Türkçesi: Arda Çiltepe), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- 1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Derleyenler: Faruk Alpaya ve Bülent Duru), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2017.

1.2.Süreli Yayınlar

Bilim ve Ütopya, Sayı: 219, Eylül 2012, İstanbul.

Birikim Dergisi, Sayı: 2, Nisan 1975, İstanbul.

_____, Sayı: 4, Haziran 1975, İstanbul.

_____, Sayı: 5, Temmuz 1975, İstanbul.

_____, Sayı: 6, Temmuz 1975, İstanbul.

_____, Sayı: 7, Eylül 1975, İstanbul.

Cogito, Şiddet, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: Şubat 2014), İstanbul.

_____, *Feminizm*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), İstanbul.

Doğu Batı Düşünce Dergisi, *Doğu Ne? Batı Ne?*, Şubat-Mart-Nisan 1998 (6. Baskı: 2011), Sayı: 2, Ankara

_____, *Edebiyat Üstüne*, Şubat-Mart-Nisan 2003 (3. Baskı: 2013), Sayı: 22, Ankara.

_____, *Türk Sosyalizminin Eleştirisi*, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, Ankara.

Hece Dergisi, *Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67*, Hece Yayıncılık, Ankara, 2010.

Hisar Dergisi, Aralık 1953, S. 44

Varlık Dergisi, *Rıfat Ilgaz'ın Emeğine Saygı, İstanbul Film Festivali*, Nisan 1989, Sayı 979

1.3.Makaleler

Akdağ, Erhan, “*Kemal Tahir'in Romanlarında Toprak ve Ağalık Sorunu*”, Hece Dergisi Kemal Tahir Özel Sayısı, Sayı: 181, Ocak 2012, s. 244-251

Akgün, Mehmet “*1839-1920 Yılları Arasında Türkiye'de Aydınlanmanın Uzantısı Olarak Temsil Edilen Felsefî Akımlar*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 40, Sayı: 1, 1999

Akman, A.H. “*Reşat Enis'in Ardından*”, Hürriyet Gösteri S. 38, 1984, s. 46-47.

Aktan, Reşat, “*Problems of Land Reform in Turkey*”, The Middle East Journal 20, no. 3, 1966

Algül, Ali, “*Kemal Bilbaşar'ın Denizin Çağırışı Romanına Psikanalitik Açından Bir Bakış*”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 11, (20), 2014, s. 7-26

- Andaç, Feridun “*Gerçekçi Edebiyatımızın Öncü Yazarlarından: Sadri Ertem ve ‘Bacayı Kaldır Bacayı İndir’ Öyküleri*”, Gerçekçilik Yolunda, Cem Yayınevi, 1983, s. 77-86
- _____, _____, “*Aydınlanmanın Işığında Aziz Nesin*”, Cumhuriyet, 02.09.1998.
- _____, _____, “*Romanda ve Öyküde Yeni Açılımlar 1940-1950*”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, “*Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu 22 Kasım 1998*”, Edebiyatçılar Derneği Yay.
- Arendt, Hannah, “*Şiddet Üzerine*” (İngilizceden Çev.: Bülent Peker), Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 7-21
- Armağan, Yalçın, “*Kıyamete Kadar Yaşar Kemal’i Okumak*”, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2015, 2 (1), s. 347-362
- Arslan, Fatih, “*Anakronist (Anachronist) Dünyayı Yeniden Yorumlamada Tanzimat-Sanat-İnsan Algılaması*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 20, Sayı: 1, Sayfa: 203-210, Elazığ-2010
- _____, _____, “*Erdem Bayazıt Şiirlerinde Yer Değerleri: Yutan Kentler / Tutan Şehirler*”, Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Aralık 2016, Cilt 5, Sayı 11, s. 1-8
- _____, _____, “*Sosyokültürel Değişim ve Göç Çağrışımları: Mustafa Kutlu Öykülerinde Yolda Olmak*”, Arka Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 2018, (S.16), c. 6, s. 121-129
- Ateş, Mustafa, “*Baha Tevfik’in Hayatı, Eserleri ve Felsefi Düşünce Yapısı*” Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17 (2), 2017, s. 331-348
- Balcı, Yunus, “*Türk Romanında Aydın Sorunu*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67 (Eklerle 2. Basım: Ağustos 2010), Özel Sayı: 4, s. 286-299
- Balık, Macit, “*Cevdet Kudret’in Yaşamından Sokak’ına Türkiye’nin Sosyoekonomik ve Politik Hallerinin Yansımaları*” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Haziran 2015, Cilt: 8, Sayı: 38, s. 31-47
- Başkaya, Fikret, “*Türkiye Soluna Soldan Bakmak*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 157-165
- Baydar, Oya, “*Türkiye Solu Üzerine (Öz)Eleştirel Notlar*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 11-31
- Baykurt, Fakir, “*Genç Emekli*” Özyaşam 6, Papirüs Yay. 2002.

- Belge, Murat, “*Türkiye’nin “Doğu-Batı” Sorunsalı ve Kültür*”, Birikim Dergisi, Nisan 1975, S. 2, s. 20-25
- Berktaş, Fatmagül, “*Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik*”, *Feminizm, Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 58-72
- Berktaş, Halil-Toprak, Zafer, “*Tarihçi Gözüyle “Şiddetin Tarihi” Üzerine Bir Söyleşi*” (Yöneten: Ahmet Kuyaş), *Şiddet, Cogito*, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 197-206
- Bilge, E. (2008). “*Cem Yılmaz Anlatıları <Üstünlük Kuramı Bağlamında>*” *Türkbilig*, s.16: s.s. 16-23.
- Boratav, Korkut, “Mao’nun Yaptığı ‘Doğrudan Demokrasi’ Geleneğine Dönüştür” (Söyleşi: Emrah Maraşo-Onurcan Ülker), *Bilim ve Ütopya*, Sayı: 219, Eylül 2012, s. 34-38
- Bostancı, M. Naci, “*Futbolun Anlattığı*”, *Futbol, Düşünen Siyaset*, Yıl: 1, Sayı: 2, Mart 1999, s. 59-65
- Boynukara, Hasan, “*Karakter ve Tip*”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı* 65-66-67 (Eklerle 2. Basım: Ağustos 2010), Özel Sayı: 4, s. 170-184
- Brecht, Bertolt, “*“Karar” Adlı Oyundan Şiirler*” (Çeviren: Can Yücel), *Birikim Dergisi*, Mart 1975, S. 1, s. 7-9
- _____, _____, “*Sosyalist Deneme Yazmak*”, *Birikim Dergisi*, Temmuz 1975, S. 5, s. 35-37
- _____, _____, “*György Lukacs’a Karşı*” (Çeviren: Taciser Belge), *Birikim Dergisi*, Eylül 1975, S. 7, s. 10-20
- Butler, Judith, “*Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri*” (İngilizceden Çeviren: Begüm Kovulmaz), *Feminizm, Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 73-91
- Caillois, Roger, “*Karizmatik Lider*” (Fransızcadan Çev.: Esra Özdoğan), *Şiddet, Cogito*, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 79-90
- Cankoçak, Riitta, “*Tek Cinsiyetçi Toplum Modeli ve Kadının Üç Boyutlu Yalnızlığı*”, *Cinsiyeti Yazmak* (Yayına Hazırlayan: Zeynep Direk), Yapı Kredi Yayınları, 2016, sf. 215-236
- Cantek, Levent, “*Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri*”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı:88, Bahar 2001.
- Cantril, Hadley (Mar. 1938), “*Propaganda Analysis*”, *The English Journal*, Vol. 27, No.3

- Chanter, Tina, “*Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze*” (İngilizceden Çeviren: Zeynep Direk), *Feminizm*, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 93-129
- Coady, C. A. J., “*Terörün Ahlakı*” (İngilizceden Çeviren: Aysun Babacan), *Şiddet*, Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 261-278
- Çaylı, Zafer, “*Bir Osmanlı Aydını Ahmet Mithat Efendi ve Bazı Felsefi Görüşleri*”, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Yıl: 2019, Cilt: 19, Sayı: 2, ss. 884-903
- Çelebi, İlyas, “*Osmanlı Medreselerinin Kuruluşu, Yükseliş ve Çöküş Nedenleri*”, Osmanlı (Toplum), C V, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 172
- Çelik, Yakup, “*Bitmemiş Bir Destan: Kuyucaklı Yusuf*”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 8, 1997, s. 129-147
- Çetin, Beyzade Nadir, “*Propaganda Olgusu ve Propagandanın Amerikanlaşması*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 24, Sayı: 2, Temmuz 2014, Elazığ, s. 239-265
- Çetin, Nurullah, “*Türk Hikâyesinde Sosyalist Realizm Toplumcu Gerçekçilik*”, Hece Öykü, Ağustos-Eylül 2004, S. 4, s. 52-71
- _____, _____ “*II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67 (Eklerle 2. Basım: Ağustos 2010), Özel Sayı: 4, s. 39-59
- Doğan, Erkan, “*Türk Solunun Kısa Tarihi: Sosyalizmi Milliyetçilikle Eklemlmek*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 135-155
- Dölek, Sulhi, “*Rıfat Ilgaz: Hayatın ve Mizahın Ustası*”, Varlık Dergisi, Nisan 1989, Sayı: 979, s. 27
- Ergüden, Işık, “*Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane*”, Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 109-116
- Ergün, Mehmet, “*Altı Ok’lu Bir Sanatçı: Sadri Ertem*”, Yazılı Günler, Kasım-Aralık 1992, S. 18, S. 64-74
- Erol, Kemal, “*Kemal Tahir’in Köyün Kamburu Romanına Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Bakış*”, The Journal of Academic Social Science Studies, C 6, S 3, (2013), s. 889
- Ertem, Sadri, “*Tanzimat Politikacısı Tipi*”, Vakıf, 7 Nisan 1936, s. 6

- Erten, Yavuz - Ardalı, Cahit, “*Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları*”, *Şiddet*, Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 143-163
- Fuat, Mehmet, “*Köylü Konuşması*”, Yeditepe, 27 Aralık 1952, s. 1.
- Gülendam, Ramazan, “*Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 310-319
- Günyol, Vedat, “*Sanat Balık Gibidir, Sosyal Suda Yaşar*”, Dile Gelseler, Çan Yayınları, İstanbul 1966, s. 81-83
- Güreşçi, Ertuğrul, “*Türkiye ’de Kentten-Köye Göç Olgusu*”, Doğu Üniversitesi Dergisi, 11 (1), 2011, s. 77-86
- Harvey, David, “*Sumuş*” (İngilizceden Çeviren: Şükrü Alpagut), *Komünist Manifesto* (Almancadan Çeviren: Nail Satlıgan), Yordam Kitap, İstanbul, 2016, s. 9-37
- Hickman, William C., “*Yaşar Kemal’in İnce Memed’indeki Geleneksel Temalar*” (Çeviren: Ayşe Mengi), Türk Dili, Şubat 1983, s. 154-166
- Issı, Ahmet Cüneyt, “*Türk Edebiyatının Romanla Tanışması*” Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: Ağustos 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 20-24
- İleri, Selim, “*Türk Romanında Bir Sosyalist*”, Birikim Dergisi (1975), S. 6, s. 5-7
- İlhan, Attila, “*Çıkrıklar Dursa da*”, *Çıkrıklar Durunca*, Otopsi Yayınları, İstanbul-2001, s. 10-15
- İnalcık, Halil, “*Ottoman Methods of Conquest*”, *Archivum Ottomanicum* 3, (1971)
- Kabacalı, Alpay “*Yaşar Kemal ile “Anlatım Sanatı” Üzerine Söyleşi*”, Yazko Edebiyat, S.27, 1983, s. 120
- Kacıroğlu, Murat, “*Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları*”, ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1 / 2, Temmuz 2016 s. 27-71
- Kahraman, Âlim, “*İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 60-64
- Kahraman, Hasan Bülent, “*“Sağım Solum Sobe!”:Türk Solunun Çıkmaz Sokağı: Kemalizm (Ordu) İlişkisi*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 35-76

- Kaplan, Ramazan, “*Köy Romanı*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 280-285
- Karabulut, Mustafa-Dağ, Necla, “*Ütopik Bir Mekân Arayışı Olarak Deniz (Denizin Çağırışı Örneği)*”, Journal of Turkish Language and Literature, Volume: 3, Issue:1, Winter 2017, (136-147)
- Karabulut, Mustafa-Yücekaya, Özlem, “Talip Apaydın’ın “Sarı Traktör” Romanında Yapı ve İzlek”, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Ekim 2020, Yıl: 12, Sayı: 25, s. 24-33
- Karaömerlioğlu, M. Asım, “*Erken Dönem Türk Edebiyatında Öyküler*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Şubat-Mart-Nisan 2003 (3. Baskı: 2013), Sayı: 22, s. 107-133
- Karpat, Kemal H., “*Structural Change, Historical Stages of Modernization and the Role of Social Groups in Turkish Politics*”, *Social Change and Politics in Turkey: Structural-Historical Analysis*, Ed R. L. Chambers and Contributors, Leiden, Brill, 1973
- Kaya, Mahmut, “*Geç Osmanlı Döneminde Öykünmeciler Modernitenin Boyutları*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 24, Sayı: 2, Temmuz 2014, Elazığ, s. 267-275
- Kemal, Orhan, “*Önemli Not*”, 2007, İletişim Yayınları, s. 145-146
- Kılıçbay, Mehmet Ali, “*Futbol Sadece Futboldur*”, *Futbol, Düşünen Siyaset*, Yıl: 1, Sayı: 2, Mart 1999, s. 25-32
- Kılınç, Berna, “*Aklın Cinsiyeti Var mı?*”, *Cinsiyetli Olmak* (Derleyen: Zeynep Direk), Yapı Kredi Yayınları, 2015, İstanbul, s. 35-50
- Kıvanç, Ümit, “*Türkiye’de Şiddet Kaynağı Olarak Devlet-Tophum İlişkisi*”, *Şiddet, Cogito*, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 411-419
- Koğacıoğlu, Dicle, “*Gelenek Söylemleri ve İktidarın Doğallaşması: Namus Cinayetleri Örneği*”, *Feminizm, Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 350-384
- Konur, Ertop, “*Türk Romanının 50 Yılı*”, Türk Dili Dergisi, Türk Dili ve Yazını Özel Sayısı, S.266, Ocak 1973, s. 116-123
- Koray, Semih, “Mao Zedung’un Gözüyle Devrim Sorunsalı”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı: 219, Eylül 2012, s. 39-45

- Korkmaz, Ramazan, “*Kemal Tahir’in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi*”, Adam Sanat, Ankara 1997, Sayı: 145, s. 42-58
- Kutlar, Onat, “*Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar*”, Birikim Dergisi, Mart 1975, S. 1, s. 10-14
- Kürkçü, Ertuğrul, “*Komünist Manifesto: Teorinin Pratiği, Pratiğin Teorisi*”, *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Karl Marx-Friedrich Engels / Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, Mart 2015, s. 267-286
- Lorenz, Konrad, “*Ecce Homo (İşte İnsan)*” (Almancadan Çeviren: Mustafa Tüzel), *Şiddet*, Cogito, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 65-77
- Mahcupyan, Etyen, “*Doğu ve Batı: Bir Zihniyet Gerilimi*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Şubat-Mart-Nisan 1998 (6. Basım: 2011), S. 2, s. 45-55
- Makal, Ahmet, “*Türkiye’de 1950-1965 Döneminde Tarım Kesiminde İşgücü ve Ücretli Emeye İlişkin Gelişmeler*”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 2001, Cilt: 56, Sayı: 3, ss. 103-140
- _____, _____, “*Türkiye Emek Tarihinin Bir İzdüşüm Alanı Olarak ‘Edebiyat’*”, Çalışma ve Toplum Dergisi, 2008, Cilt: 18, Sayı: 3, ss. 15-42
- _____, _____, “*Türkiye’de Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Emegi*”, Çalışma ve Toplum Dergisi, 2010, Cilt: 2, Sayı: 25, ss.13-40
- Mardin, Şerif, “*Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?*”, *Daedalus* 102, 1973
- Moran, Berna, “*Hüseyin Rahmi Gürpınar’da Sosyalizm ve Haydutluk*”, Birikim Dergisi, Haziran 1975, S. 4, s. 5-9
- Moses, Rafael, “*Şiddet Nerde Başlıyor?*” (Almancadan Çev.: Ayşe Kul), *Cogito, Şiddet*, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 23-27
- Mutman, Mahmut, “*Uzaklaşan ve Yaklaşan Sol Üzerine Düşünceler*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 77-95
- Naci, Fethi, “*Bereketli Topraklar Üzerinde*”, Yeni Dergi, Temmuz 1970, Y. 6, S. 70, s. 47-50
- Nurdan, Gülçin Tuğba, “*Gelenek ve Modernizm Bağlamında ‘Sarı Traktör’ Romanındaki ‘Traktör’ Simgesi*”, ÇAKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 1, Nisan 2020, s. 309-320

- Oktay, Ahmet, “*Roman ve Tarihsel Dönem*” Yazko Edebiyat, Mayıs 1983, s. 97-99
- _____, _____, “*Siyasal Roman Üzerine*” Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 272-275
- Okur, Enver, “*Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 74-88
- Oranlı, İmge, “*Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Irkçılık ve Cinsiyetçilik*”, Cogito, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 339-349
- Orhanoğlu, Hayrettin, “*Anlatıcılar Açısından Romanın Gelişimi*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 185-199
- Öğün, Süleyman Seyfi, “*Oyun İçinde Oyun: Futbol*”, *Futbol*, Düşünen Siyaset, Yıl: 1, Sayı: 2, Mart 1999, s. 17-23
- Önal, Mehmet, “*Edebi Dil ve Üslup*”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 36 Erzurum 2008, s. 23-47
- Önertoy, Olcay, “*Yaşar Kemal ve Çukurova*”, Türk Dili, Şubat 1983, s. 147-153
- Özcan, Tarık, “*Romanda Sosyal Ortam*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.10, s.2, Elazığ-2000, s.99-110
- _____, _____, “*Nur Baba Romanında Nigâr Hanımın Niyet ve Eylemleri Üzerine Bir Çözümleme*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.12, S.1, Elazığ-2002, s. 87-96
- _____, _____, “*Modern Bir Öncü: Keloğlan*”, Bilig, Bahar 2013, Sayı: 65, ss. 247-258
- Özçelebi, Hüseyin, “*Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçi Eleştiri Anlayışının Temelleri*” Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Bildiriler, Cilt 3, s. 1251-1275
- Özçelik, O. Fehmi, “*Dergilerde*”, Hisar, Aralık 1953, S. 44, s. 18.
- Özdemir, Ali Ulvi, “*İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Serteller ve Tan Gazetesi (1939-1945)*”, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S. 49, Bahar 2012, s. 179-216
- Öztürk, Şeyda, “*Feminizm*”, *Feminizm*, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 5-9

- Perinçek, Doğu, “*Mao Zedung’un 21. Yüzyıla Bıraktığı Miras*”, Bilim ve Ütopya, Sayı: 219, s. 9-33
- Sağlık, Şaban, “*Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir*”, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002 (2. Basım: 2010), Sayı: 65-66-67 (Özel Sayı: 4), s. 124-158
- Sapir, Edward, “*Diİ*” (Çev. Ömer Demircan), *XX. Yüzyıl Dilbilimi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, ss. 46-56
- Sarıdoğan, Koray, “*Ahmet Midhat ve Dağarcık Mecmuası Üzerine Bazı Tespitler*”, İdil Dergisi, 2014, Cilt: 3, Sayı: 11, ss. 137-146.
- Savran Sungur, “*Çağdaşımız Komünist Manifesto*”, *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Karl Marx-Friedrich Engels / Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, Mart 2015, s. 287-313
- Shaikh, Anwar, “*İktisat ve Komünist Manifesto*” (İngilizceden Çeviren: Nail Satlıgan), *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Karl Marx-Friedrich Engels / Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, Mart 2015, s. 159-160
- Sonsöz, Hande, “*Sosyalizmin Türkiye Düşünce Tarihindeki İzleri ya da Sosyalistçe Yaşamın Diğer Adı Zor Zanaat*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 97-133
- Süphandağlı, A., “*Marksçılık ve Sanat*”, Adam Sanat, Mayıs 1995, S. 114, s. 42-50
- Sweezy, Paul “*Manifesto’nun Tarihsel Önemi*” (İngilizceden Çeviren: Olcay Göçmen), *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Karl Marx-Friedrich Engels / Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, Mart 2015, s. 117-135
- Şahin, Atacan, “*Türkiye’nin Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Seçimler ve Seçmen Davranışları*”, Siyasal İletişim Enstitüsü, 2011
- Şahin, Veysel, “*Namık Kemal’in Mektuplarında “Şiir, Tiyatro ve Gazete” Üzerine Tenkitler*”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları 214 Dergisi, 2010 Güz (13), s. 1-18
- Şeker, Aziz, “*Yaşar Kemal’in Romanlarında Ekososyoloji*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 23, 1 (2019) s. 158-176.
- Takış, Taşkın, “*Beraber ve Solo Şarkılar*”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Kasım-Aralık-Ocak 2011-2012, Sayı: 59, s. 7-8

- Tekeli, İ. - Gülöksüz Y., (1983), “*Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C. V. s.1224-1238.
- Tekin, Mehmet “*Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı*”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı* 65-66-67 (Eklerle 2. Basım: Ağustos 2010), Özel Sayı: 4, s. 159-169
- Toprak, Ömer Faruk, “*Cumhuriyet Devrinde On Roman*”, 1942, Sayı: 10 / 5 s. 3-7
- Uçar, Yılmaz, “*Rıfat Ilgaz ile Sanatı ve Yaşamı Üzerine*”, *Varlık Dergisi*, Nisan 1989, Sayı: 979, s. 18-20
- Uslucan, Fikret, ““*Öncü Roman*” Kavramı Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı* 65-66-67 (Eklerle 2. Basım: Ağustos 2010), Özel Sayı: 4, s. 650-670
- Ünsal, Artun “*Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*”, *Şiddet, Cogito*, Sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996 (8. Baskı: 2014), Yapı Kredi Yayınları, s. 29-36
- Wood, Ellen Meiksins, “*150 Yıl Sonra Komünist Manifesto*” (İngilizceden Çeviren: Şükrü Alpagut), *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılanlar* (Karl Marx-Friedrich Engels / Çevirenler: Nail Satlıgan, Tektaş Ağaoğlu, Olcay Göçmen, Şükrü Alpagut), Yordam Kitap, Mart 2015, s. 137-157
- Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “*Moskova Edebiyat Kongresinde*” *Kadro*, S. 33, Eylül 1934, s. 27
- Yalçinkaya, Ayhan “*Marksizm ve Din*” *Marksizm Ve...* (Yayına Hazırlayan: Yavuz Alogan), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003, s. 95-114
- Yardımcı, İsmail, “*Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri*”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2010) 3/2, 1-41
- Yavuz, Halide S., “*Geri İtilen Çocuklar*”, *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, Vol. 6, 1978, s. 60
- Yazbahar, Zehra, “*Bir Roman, Bir Gazeteci: Refik Erduran’ın Yağmur Duası Romanında Basın Hayatı*”, *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 4, Issue: 4, Autumn 2018, (1097-1113)
- Yazoğlu, Cengiz, “*Kemal Tahir’in Tarihe Bakışı*”, *Biyografya Kemal Tahir 4*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s. 53-54
- Young, Iris Marion, “*Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler*” (İngilizceden Çeviren: Rüya Kalıntaş), *Feminizm*, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, Bahar 2009 (3. Baskı: Şubat 2015), s. 39-56

1.4. Tezler

- Akar, Yeliz, *Fakir Baykurt'un Romanlarında Toplumsal Gerçekçilik*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2010.
- Akdağ, Ayşe Bengisu, *Faik Baysal'ın Romanlarında Sosyal Meseleler*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa 2018.
- Aksu, Aynur, *Refik Erduran'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2018.
- Arkon, Gonca, *Türk Romanında Cumhuriyet Dönemi Siyasi Partileri (1923-1960)*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Kocaeli, 2010.
- Bolat (Katar), Hatice, *Yaşar Kemal'in Romanlarında Sosyal İlişkiler Açısından Şahıs Kadrosu*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2006.
- Coşkun, Sezai, *Kemal Tahir -Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2006.
- Çanaklı, Levent Ali, *Türk Romanında Bürokrasi ve Memurlar (1872-1950)*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Bursa, 2007.
- Çiftlikçi Ramazan, *Yaşar Kemal, Yazar-Eser-Üslup*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Malatya 1993.
- Demir Ahmet, *Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem'in Roman ve Hikâyelerinde Yapı, Tema, Anlatım*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2006.
- Dere, Mustafa, *Kemal Tahir'in Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı-Tema*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2019.

- Eliuz, Ülkü, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Elazığ 2004.
- Erol, Kemal, *Talip Apaydın'ın Hayatı, Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Basılmamış Doktora Tezi, Van 2005.
- Gümeli, Turgay, *Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç ve Yoksulluk*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006
- Gündüz, Olgun, *Türk Romanında Toplumsal Gerçeklik: Kemal Tahir Örneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011.
- Gürbüz, Muammer, *Orhan Hançerlioğlu, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Malatya 1993.
- Hacısalıhoğlu, Elif, *1945-1960 Döneminde Türkiye'de Çalışma Yaşamının Orhan Kemal Romanlarında Temsili*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Anabilim Dalı Çalışma Ekonomisi Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.
- İspir, Engin, *Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2006.
- Karabela (Şermet), Sevim, *Fakir Baykurt (Hayatı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 2007.
- Karakaş, Kübra Simla, *Samim Kocagöz'ün Romanlarında Halkbilimi Unsurlarının Tespiti*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.
- Kılınç, İsmail, *Mehmet Sumullah Arısoy, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2019.
- Kocabıyık, Deniz, *Necati Cumalı'nın Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar 2006.

- Korkmaz Ramazan, *Sabahattin Ali –İnsan ve Eser-*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Elazığ 1991.
- Masdar, Funda, *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Van, 2011.
- Özcan, Recai, *Türk Romanında Aşk (1872-1900)*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Kırıkkale, 2008.
- Özcan, Tarık, *Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Elazığ, 1999.
- Samsakçı, Mehmet, *Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Parti / Particilik Algısının Türk Romanına Aksı (1909-1980)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010.
- Sarıçiçek, Mümtaz, *Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma / İnceleme*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Elazığ 1995.
- Sarıkaya, Damla, *Sencer Divitçioğlu ve Asya Tipi Üretim Tarzı*, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çorum 2018.
- Semiz, Hülya, *İkinci Dünya Savaşı Döneminde Gazeteci Sabiha Sertel'in Döneme İlişkin Görüşleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.
- Soğukömeroğulları, Mehmet, *Reşat Enis Aygen'in Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep 2006.
- Sümbüllü, Yusuf Ziya, *Kemal Tahir'in Tarihi Romanları Üzerine Oluşumsal Yapısalcı Eleştiri Bakımından Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2006.

Tayfur (Bağcı), Müberra, *Kemal Bilbaşar'ın Hikâyeleri, Romanları ve Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İzmir 2008.

Ünlü, Dilşah, *Necati Cumalı'nın Eserlerinde İzmir ve Çevresi*, Doğu Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Araştırma Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazimağusa (Kuzey Kıbrıs) 2015.

2.Romanlar

Ali, Sabahattin (2013), *Kuyucaklı Yusuf*, Sabahattin Ali-Bütün Eserleri-Eleştirel Basım (Hazırlayan: Sevgül Korkmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (2013), *İçimizdeki Şeytan*, Sabahattin Ali-Bütün Eserleri-Eleştirel Basım (Hazırlayan: Sevgül Korkmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (2013), *Kürk Mantolu Madonna*, Sabahattin Ali-Bütün Eserleri-Eleştirel Basım (Hazırlayan: Sevgül Korkmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Apaydın, Talip (1983), *Sarı Traktör*, Cem Yayınevi, İstanbul.

_____, _____ (1959), *Yarbükü*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Aygen, Reşat Enis (1933), *Gonk Vurdu*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1945), *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1944), *Toprak Kokusu*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1974), *Ekmek Kavgamız*, Cem Yayınevi, İstanbul.

_____, _____ (1949), *Ağlama Duvarı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1979), *Yolgeçen Hanı*, Cem Yayınevi, İstanbul.

_____, _____ (1957), *Despot*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Arısoy, M. Sunullah (1972), *Karapürçek*, Varlık Yayınevi, İstanbul.

Baykurt, Fakir (1979), *Yılanların Öcü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Baysal, Faik (1944), *Sardıvan*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1972), *Rezil Dünya*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Bilbaşar, Kemal (1943), *Denizin Çağırışı*, Yurt ve Dünya Kültür Yayınları, Ankara.

Cumalı, Necati (1959), *Tütün Zamanı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Erduran, Refik (1954), *Yağmur Duası*, Çağlayan Yayınevi, İstanbul.

Ertem, Sadri (1931), *Çıkrıklar Durunca*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

_____, _____ (1933), *Bir Varmış Bir Yokmuş*, Devlet Matbaası, İstanbul.

- _____, _____ (1935), *Düşkünler*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.
- _____, _____ (1945), *Yol Arkadaşları*, Vakıf Basımevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1981), *Bütün Romanları 1 (Karanlık Dünya, Büyük Balıklar, Oyun, Ekilmemiş Topraklar)*, Karacan Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1956), *Kutu Kutu İçinde*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1959), *Ali*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1960), *Bordamıza Vuran Deniz*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2013), *Yedinci Gün*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ilgaz, Rıfat (1980), *Hababam Sınıfı*, Ak Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1964), *Bizim Koğuş*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2005), *Baba Evi*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- _____, _____ (2005), *Avare Yıllar*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- _____, _____ (1990), *Cemile*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (2008), *Murtaza*, Everest Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2011), *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1979), *Suçlu*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1973), *Devlet Kuşu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- _____, _____ (1958), *Dünya Evi*, Dost Yayınevi, Ankara.
- _____, _____ (1959), *Gâvurun Kızı*, İzmir Matbaası.
- _____, _____ (2009), *Vukuat Var (Hanımın Çiftliği 1)*, Everest Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1969), *Küçükçük*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1985), *El Kızı*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- Kemal, Yaşar (2013), *Teneke*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *İnce Memed 1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2013), *Ortadirek (Dağın Öte Yüzü 1)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, Samim (1948), *Bir Şehrin İki Kapısı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- _____, _____ (1954), *Yılan Hikâyesi*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1983), *Onbinlerin Dönüşü*, Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1955), *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, Akbaba Mizah Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1957), *Erkek Sabahat (Erkek Olan Kadının Hatıraları)*, Düşün Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1958), *Gol Kralı Sait Hopsait*, Düşün Yayınevi, İstanbul.

- _____, _____ (1959), *Saçkıran*, Karikatür Yayınları, İstanbul.
- Solok, Cevdet Kudret (1976), *Sınıf Arkadaşları*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- _____, _____ (1976), *Havada Bulut Yok*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Tahir, Kemal (1971), *Sağırdere*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- _____, _____ (1957), *Körduman*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- _____, _____ (2014), *Esir Şehrin İnsanları*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2015), *Rahmet Yolları Kesti*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (2013), *Yediçınar Yaylası*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- _____, _____ (1973), *Köyün Kamburu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Tarus, İlhan (1955), *Yeşilkaya Savcısı*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____ (1957), *Var Olmak*, Varlık Yayınevi, İstanbul.